

LITE
RA
TURA
E PSI
CA
NALI
SE:
EN
SAIOS

EdUEB
Editora da Universidade do Estado da Bahia

VÉRA MOTTA

LITERATURA E PSICANÁLISE



Universidade do Estado da Bahia - UNEB

José Bites de Carvalho

Reitor

Carla Liane N. dos Santos

Vice-Reitora

Sandra Regina Soares

Diretora da Editora

Conselho Editorial

Atson Carlos de Souza Fernandes

Liege Maria Sitja Fornari

Luiz Carlos dos Santos

Maria Neuma Mascarenhas Paes

Tânia Maria Hetkowski

Suplentes

Edil Silva Costa

Gilmar Ferreira Alves

Leliana Santos de Sousa

Mariângela Vieira Lopes

Miguel Cerqueira dos Santos

VÉRA MOTTA

**LITERATURA E
PSICANÁLISE:
ENSAIOS**

Salvador
EDUNEB
2017

© 2017 Autora
Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica,
resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.
Depósito Legal na Biblioteca Nacional
Impresso no Brasil em 2017.

Ficha Técnica

Coordenação Editorial

Nerivaldo Alves Araújo

Normalização

Fernanda de J. Cerqueira

Coordenação de Design

Sidney Silva

Capa

Marcus Sampaio

Diagramação

Rodrigo C. Yamashita

Revisão Textual

Taise Oliveira Santos

Revisão de Provas

Maria Aparecida Porto Silva

Ficha Catalográfica - Sistema de Bibliotecas da UNEB

Motta, Véra Dantas de Souza

Literatura e psicanálise: ensaios/ Véra Motta. – Salvador: EDUNEB, 2017.
277 p.

ISBN 978-85-7887-330-1

1. Psicanálise. 2. Literatura. I. Título.

CDD: 150.1952

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB

Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula

41150-000 – Salvador – BA

editora@listas.uneb.br

www.uneb.br

Editora filiada à



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
INTRODUÇÃO	13
ESCRITA DO INCONSCIENTE	
O INTERESSE LINGUAGEIRO DA PSICANÁLISE	23
A INTERPRETAÇÃO: confluência entre psicanálise e literatura	39
LITERATURA E PSICANÁLISE – MODALIDADES NARRATIVAS	47
O DUPLO EM LITERATURA E PSICANÁLISE	67
CRIMES DO SUPEREU	93
FANTASIA E POÉTICA	
A NOVELA FAMILIAR – FICÇÃO DO INFANTIL	109
A CRIAÇÃO POÉTICA E O BRINCAR DA CRIANÇA	125
BARBA-AZUL: a chave da ignorância	145
QUANDO OS FILHOS TIVEREM ACABADO DE CRESCER	159
ÊXTASE SEM ECSTASY	177

O INCONSCIENTE EM CENA

DRAMATURGIA DA CARNE: o corpo em <i>Doroteia</i>, de Nelson Rodrigues	201
O GOZO EM CENA	213
O <i>KAIRÓS</i> EM DOROTEIA	235
O TEMPO NO TEATRO: aproximações ao tempo na análise	249
HUMOR: nudez e máscara	263

PREFÁCIO

O livro de Véra Motta, *Literatura e Psicanálise*, apresentado como *ensaios* é, na verdade, uma contribuição importante para uma melhor compreensão do complexo enlaçamento da psicanálise com a literatura. Historicamente, encontramos muitos textos que têm buscado aproximação semelhante, mas somos herdeiros de uma velha questão epistemológica fragmentária decorrente da separação dos saberes em campos distintos, defendidos pelo chamado princípio da dúvida sistemática. A oposição de campos do saber, elementos intra-paradigmáticos, símbolos éticos, políticos e outros mais, além da defesa dos espaços intersticiais entre os campos, tem sustentado polêmicas insolúveis, nas quais a psicanálise muitas vezes esteve metida e mal avaliada.

Novas contribuições, especialmente a de Bourdieu sobre a síntese da complexidade, mostraram mais objetividade para se entrar na compreensão dos conflitos nos campos do saber, escapando de sua valorização ideológica e das polêmicas entre autores.

A psicanálise e a literatura, colocadas tantas vezes em confronto, devem escapar da oposição inventada e tratar os dois saberes como complementares.

O presente livro, oportunamente e de modo inequívoco, nos faz ver como a literatura está na origem do pensamento freudiano. Foi Freud quem apontou os autores da literatura clássica como mestres. Do mesmo modo, sempre encontramos na literatura a tentativa do melhor entendimento do psiquismo de personagens e o aprofundamento nas razões e origens dos seus afetos e reações.

Véra Motta, ultrapassando com facilidade a zona de suposto conflito entre psicanálise e literatura, pôde, por sua origem de formação em letras e sua experiência em psicanálise na clínica, se posicionar como autora desta obra crítica e interpretar literariamente as letras da psicanálise.

Logo na entrada do texto, há uma introdução na qual encontramos o mapa seguro para adentrarmos nas importantes reflexões da autora, que, sem aprisionar-se em polêmicas inúteis, estabelece, com segurança e profundidade, os meandros do encontro natural entre a psicanálise e a literatura em um processo inequívoco. O texto abrange dez anos de sua vida acadêmica, começando pela *Escrita do Inconsciente*, com nascimento natural da feliz confluência de saberes.

Aprende-se como, de modo concomitante, mas independente, Saussure, falecido em 1913, deixou para ser publicado o seu *Curso de Linguística Geral*, que viria a ser a peça de toque para os estudos posteriores de Lacan. Freud, em texto do mesmo ano de 1913, assinala o uso linguístico comum e o interesse da psicanálise por parte dos filólogos.

Aqui, o termo “fala” é tomado não apenas como expressão do pensamento por palavras, mas inclui gestos e outros métodos de expressão, como, por exemplo, a escrita. A autora lembra que, tomando-se a linguagem segundo a acepção de Freud, pode-se incorrer no risco de assumir-se o que ela chama de interesse “linguageiro” da psicanálise, compreendido os campos da linguagem, da língua e da fala, em suas dimensões individual e social, física, fisiológica, psíquica e dos textos que a documentam.

Na interpretação da confluência entre a psicanálise e a literatura está uma questão sensível sobre o ato da escrita ou como pode ser enfrentado o desafio para quem se propõe a escrever na psicanálise ou na literatura, focalizando questões fundamentais: o ato e a solidão, a balança entre a servidão à ordem do que é inventado e à ordem da linguagem. Assim, estamos encaminhados para as modalidades narrativas. De maneira muito criativa, a autora explora o texto psicanalítico, a narração no processo analítico e as contradições encontradas na *Carta Roubada*.

Em *O Duplo em Literatura e Psicanálise*, de Freud a Lacan, o conflito entre a criação (escrita) e a conclusão do texto estão sujeitos à pulsão de morte. Isto nos remete ao que foi chamado de *Crimes do Supereu*. Estamos, então, no conflito entre a tragédia e a comédia com a citação do filme *Crimes e pecados* (1989) do diretor Woody Allen: “Comédia é tragédia somada ao tempo”.

Passemos à *Fantasia e Poética*, que se presta, especialmente, para a elaboração literária e mesmo poética, chegando-se à questão da experiência do texto literário como formador de respostas que o sujeito apresentará, ou mesmo fazendo sintomas. A fantasia do escritor corre paralela ao brincar da criança. Oportunamente, Véra Motta percorre de Freud a Goethe e nos traz uma frase que nunca se calará: “Faça-nos por último sonhar em plena luz do dia”. Aí na brincadeira, no sonho, na fantasia e na escrita literária está o inconsciente que nós, analistas, perseguimos nas sessões de análise.

Antes de tratar de *O Inconsciente em Cena*, marca de suas incursões junto à dramaturgia, frutos colhidos na elaboração de seu doutoramento em Artes Cênicas, a autora traz o original e interessante *Êxtase sem Ecstasy* para tratar do diálogo entre droga e literatura. Ela vai longe, iniciando pela Carta de Pero Vaz de Caminha, dirigida ao Rei D. Manoel I, e pelas primeiras experiências dos índios na descoberta do vinho. Seguem os exemplos ilustrativos do corte químico no processo criativo, acrescentando novos elementos ao que pensamos saber da presença do inconsciente na produção artística.

Chega-se à questão da cena e dramaturgia, intrigante abordagem que une o seu saber psicanalítico, a sua experiência literária e a sua vivência das artes cênicas. *O Teatro e o Inconsciente* é a mostra como se faz a junção harmônica dos saberes enunciados: todo o saber psicanalítico, teoria e clínica, toda experiência literária, criando e escrevendo, com

o saber das dimensões universais da linguagem e metalinguagem. Da fantasia inicial ao texto produzido, depois à representação teatral pública e à assimilação do representado, até a crítica. A autora acrescenta que, desde Aristóteles, imitar e encenar são congênitos ao homem, que os faz com deleite e reconhecimento próprio. Representar é livrar-se de algo como uma função terapêutica. Uma relação complexa, apresentada e descrita com maestria no presente livro.

Carlos Pinto Corrêa

Psicólogo, psicanalista, escritor, fundador do
Círculo Psicanalítico da Bahia

INTRODUÇÃO

Literatura e psicanálise: ensaios constitui um conjunto diversificado de escritos, alguns dos quais foram objeto de reflexão durante os 10 anos (2006-2016) em que colaborei como docente do Programa de Mestrado em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), ministrando a disciplina Literatura e Psicanálise; outros, extraídos de minha tese de doutorado em Artes Cênicas, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA); além de alguns esparsos resultantes de minha dupla formação acadêmica e atuação profissional: professora de Letras/Literatura/Linguística e psicóloga/psicanalista.

A primeira parte dos ensaios intitula-se *Escrita do Inconsciente* e é composta de cinco ensaios, o primeiro dos quais anuncia o tom da obra: *O interesse linguageiro da psicanálise*. A partir de um escrito de Freud, em 1913, desenha-se a proximidade entre a linguagem, entendida em seu mais amplo sentido, e a psicanálise. Percorre-se a formação onírica, em que se busca desenhar a escrita do sonho, em tudo equivalente à escrita do inconsciente, para alcançar a arte e a literatura, uma região em que os esforços de onipotência do

homem primitivo acham-se ainda em pleno vigor, ou, em outros termos, uma região em que o infantil prevalece.

Com *A interpretação: confluência entre psicanálise e literatura*, estabelece-se um paralelo entre a arte da escrita e o ato analítico, em que as marcas da interpretação se fazem sentir de múltiplas formas. Assinala-se, ainda, o caráter heterogêneo da escrita literária e da escrita do inconsciente, em que o autor parece se exilar, deixando um intervalo entre o familiar da língua e o desconhecido de um sujeito produzido pelo texto para que um estilo se constitua.

No terceiro dos ensaios, *Literatura e psicanálise – modalidades narrativas*, pretende-se, a partir do texto freudiano, demonstrar que, em Freud, o investigar e o narrar encontram-se entrelaçados de tal modo que no seu texto abundam as metáforas relacionadas ao tecer e trançar, o que faz dele um narrador por excelência. Segue-se uma descrição minuciosa de passagens do texto freudiano em que o relato tem proeminência em sua função transmodal, ou seja, enquanto texto em que um material psíquico heterogêneo é traduzido em linguagem e, no seu interior, modalizado de maneira não arbitrária, segundo os diferentes objetivos e condicionamentos psíquicos. Ainda com base no que aqui se denomina a gramática da psicose em Freud, forma de modalização exercida pelo autor a partir do escrito de um paranoico, busca-se localizar, no conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada* (1844), os elementos da narrativa de suspense, uma das formas de pensar a relação literatura/psicanálise.

O duplo em literatura e psicanálise oferece a oportunidade de o leitor examinar um dos temas mais caros a ambos os saberes a partir da noção lacaniana de imagem especular e conduz às observações preciosas de Freud em seu artigo *O inquietante* (1919) ao analisar o conto *O homem da areia* (1816), de Hoffmann, em que faz aparecimento o duplo. Tendo em vista as principais características na estrutura do duplo apontadas por Freud nesse artigo, passa-se a verificar sua incidência em três autores e seus respectivos contos: Edgar Allan Poe, Graciliano Ramos e Jorge Luís Borges, em *William Wilson* (1839), *Paulo* (1947) e *O outro* (1975), sem deixar de mencionar a obra de Dostoiévski, *O duplo* (1846) para alcançar a ideia segundo a qual a repetição e a pulsão de morte afiguram-se como o novo, o estranho, o inquietante, o outro.

Fecha a primeira seção dos ensaios *Crimes do supereu*, em que a literatura e o cinema criam a ocasião de examinar-se a lógica invertida da proposição freudiana, segundo a qual o crime é consequência do sentimento de culpa. Com Lacan, verifica-se a incidência dos crimes provenientes do supereu, ou o modo de irrealização de certos crimes e delitos praticados. Para apoiar essas considerações, retoma-se a obra paradigmática de Dostoiévski sobre o tema, *Crime e castigo* (1866), analisando-se igualmente duas obras filmográficas de Woody Allen, *Crimes e pecados* (1989) e *Match point* (2006).

A segunda seção do livro tem o subtítulo de *Fantasia e Poética*, compondo-se de cinco ensaios, o primeiro dos quais

se intitula *A novela familiar – ficção do infantil* e toma o texto freudiano acerca do “romance familiar” como ponto de partida para investigar o papel da fantasia na estruturação do sujeito, recorrendo-se também a Lacan nas operações de alienação e separação. Outros processos são abordados através de autores contemporâneos que apontam uma espécie de juvenilização da cultura, verificando-se os efeitos da leitura na constituição da subjetividade. Busca-se, ainda, localizar as características do romance familiar nas matrizes textuais dos contos infantis.

A criação poética e o brincar da criança traz, desta feita, Freud leitor, apontando-se algumas das inúmeras referências literárias feitas em artigo de sua autoria, em que se examinam as relações entre o escritor criativo e o sonhador em plena luz do dia. Neste artigo, o autor busca encontrar uma atividade afim com a criação literária, do ponto de vista da psicanálise, o que o levará à noção de fantasia, um dos conceitos pilares da teoria psicanalítica e bem comum aos dois saberes. Estabelecem-se com Freud as conexões entre o brincar da criança e a fantasia do adulto, chegando-se ao expediente do humor, através do qual o adulto busca recuperar a mesma satisfação que obtinha do brincar, na infância. Descrevem-se os tempos da fantasia e sua relação com a formação do sintoma, alcançando, por fim, uma tipologia freudiana das produções criativas.

Segue-se, ainda na segunda seção do livro, o ensaio intitulado *Barba-Azul: a chave da ignorância*, ocasião para o exame de um dos principais contos recolhidos por Charles

Perrault, *Barba-Azul*, em suas relações com a contemporaneidade, através do conto *O quarto do Barba-Azul* (2000), da obra de mesmo nome, de Angela Carter. Escritora inglesa leitora de Perrault, Grimm, Sade, Carter se inspira nos personagens desses autores para compor suas heroínas, mocinhas nada virtuosas, mas, ao contrário, virgens com talento corruptor. Em ambas as produções criativas, sobressai o caráter indelével da marca de sangue da chave, operador estrutural desses contos e que rompe a barreira do interdito, o que conduz à análise da paixão da ignorância. Em Lacan, não se trata da pura e simples ignorância, mas daquela indissolúvelmente ligada à dimensão da verdade, localizando-a no analista como finalidade da procura da verdade na experiência psicanalítica.

Quando os filhos tiverem acabado de crescer volta-se para o tema do adolecer, através de um recorte na obra de Nelson Rodrigues, desde suas confissões até as peças do chamado ciclo trágico. A morte encontra, na obra de Nelson, um lugar para a expressão das mortes sofridas ao longo de sua existência, em especial a da irmã Dorinha e do seu irmão Roberto, assassinado em lugar do seu pai. O adolescente é, na obra rodriguiana, um sem-lugar, daí sua configuração trágica em muitas peças de Nelson Rodrigues: ele é intransitivo, estacionário, permanente, num processo que se quer dinâmico, temporal, mutável.

O último ensaio do conjunto *Fantasia e Poética* tem o título de *Êxtase sem ecstasy*, que, mais do que um trocadilho,

aponta para as relações estreitas entre a literatura e as drogas, palmilhadas por inúmeros ensaístas. Procura-se, neste ensaio, localizar em obras de autores marcados pelo signo da brasilidade desde o primeiro documento escrito sobre o Brasil, a Carta de Caminha, passando por autores dos séculos XVII a XX, o elemento droga em sua função verdadeiramente poética, de elemento de construção, necessário e essencial à arquitetura da poesia.

Dramaturgia da carne: o corpo em Doroteia, de Nelson Rodrigues constitui a oportunidade de abrir o debate da terceira seção, *O Inconsciente em Cena*, realizando, inicialmente, um percurso por Greiner e sua dramaturgia da carne, de uma mente encarnada que não pode ser separada de todo o sistema motor e perceptivo do corpo que habita. Em seguida, passa-se por Lacan, para quem o corpo é matéria significante, incorpórea, em sua dimensão simbólica, mas se vê afetado pelo significante, que fragmenta o gozo do corpo. Alcança-se a peça *Doroteia* (1949), de Nelson Rodrigues, localizando eventos de corpo que reafirmam a ideia lacaniana de ser o mistério do corpo o mistério do inconsciente.

O exame da cena freudiana do sintoma e da cena onírica em suas relações com o teatro encontra oportunidade no ensaio *O gozo em cena*, em que se examinam algumas das mais expressivas passagens do texto de Freud em que a cena ocupa lugar proeminente. O trabalho de transformação no sonho, bem como a rememoração da cena traumática segundo

a técnica freudiana inicial, podem encontrar equivalência na linguagem da encenação. Em uma e outra cena obtêm-se quotas de prazer e de gozo em todos os participantes.

O kairós em Doroteia integra uma investigação teórica mais ampla acerca da cena em Nelson Rodrigues, com o objetivo de aproximá-la da cena da ação psíquica concebida por Sigmund Freud, tendo como principal vetor de análise a noção de poética do fragmento. O tempo e o espaço constituem as principais categorias dessa poética, razão pela qual se selecionou uma das modalidades temporais mais proeminentes para aplicação em peça rodriguiana: o *kairós*. Para tanto, examina-se a noção de repetição em Freud e de *autômaton e tiquê* em Lacan, aplicando tais categorias à obra rodriguiana *Doroteia*, farsa irresponsável em três atos.

Em *O tempo no teatro: aproximações ao tempo na análise*, propõe-se estabelecer um paralelo entre a temporalidade no teatro e a temporalidade do ato analítico, mantidas as especificidades das duas estruturas discursivas. Se a encenação não pode ser considerada como mera refração de um texto sobre a cena, como quer Artaud, pode-se imaginar que o ato analítico longe está de ser uma projeção do texto romaneado do sujeito em análise, constituindo ato performativo porquanto único; é acontecimento porque cria acontecimento.

No ensaio *Humor: nudez e máscara* procura-se, a partir de referencial psicanalítico em Freud e Lacan e em duas obras literárias – de Aristófanes e Zola –, circunscrever os princípios

do funcionamento da criação humorística. Entre as espécies do cômico, Freud situa o humor numa das mais altas manifestações psíquicas, revelando-se ao preço de uma liberação de afeto que não ocorre e situando-o em conexão com o infantil. Apenas na infância existem dolorosos afetos a respeito dos quais o adulto hoje se ri, tal como o humorista ri de seus afetos dolorosos atuais. Em Lacan, evoca-se a dimensão do riso em suas duas faces: a da máscara e a do desmascaramento.

ES
CRI
TA
DO
IN
CONS
CI
EN
TE

**ESCRITA DO
INCONSCIENTE**

O INTERESSE LINGUEIRO DA PSICANÁLISE

Publicado em 1913 na revista *Scientia*, periódico científico italiano, o artigo *O interesse científico da psicanálise* – que melhor se intitularia por *O interesse científico pela psicanálise* – compõe-se de duas partes, a primeira das quais ressalta o interesse psicológico da psicanálise, e a segunda, o interesse para as ciências não psicológicas. Desde aí, Freud estabelece o vínculo da psicanálise com a ciência da psicologia, sem descuidar, contudo, de sua relação com outros saberes, notadamente com a ciência da linguagem, com a ciência biológica, com a história, com a noção de desenvolvimento, com a sociologia, com a educação e, particularmente, com a ciência da estética.

Devemos salientar, de início, a designação assumida para o primeiro dos ensaios da segunda parte: o interesse filológico da psicanálise. Lembremos que, a esta altura, 1913, ano da morte de Saussure, Freud não era desconhecido, mas pouco se sabia de Saussure, em razão de o *Curso de linguística geral* ainda não ter sido publicado, o que só aconteceria em 1916, por iniciativa de Charles Bally e Albert Sechehaye, organizadores da obra.

No Prefácio à edição brasileira, de Isaac Nicolau Salum, salienta-se o problema crítico da edição do *Curso*, apoiada em notas de estudantes e com tratamento do texto feito por dois ilustres discípulos, que confessam não terem estado presentes aos cursos. Aponta o prefaciador que, paradoxalmente, a obra do linguista que insistiu na sincronia constitui-se num notável problema filológico: o do estabelecimento do seu texto.

O interesse de Freud pela ciência da linguagem

O artigo freudiano de 1913 encontra grandes dificuldades de leitura, particularmente para um leitor não ignorante da ciência linguística. Ao declarar-se infringindo o uso linguístico comum e ao postular um interesse na psicanálise por parte dos filólogos, Freud (1974a, p. 211, grifo do autor) aponta para os “peritos na *fala*”. Se considerarmos o verbete de Câmara Jr. (2000, p. 117), o termo “filologia” tem a significação literal de “amor à ciência”, designando, hoje, estritamente, o estudo da língua na literatura, distinto, portanto, da linguística. Aponta, igualmente, um sentido mais lato para filologia, voltado para o estudo da língua em seu caráter diacrônico e focalizado no exame dos textos escritos, em vez da pesquisa na língua oral.

Conquanto apareça a designação de filólogos para os estudiosos da fala, e não da pesquisa do texto escrito, cabe assinalar a ampla dimensão a que alude Freud ([1913]1974a, p. 211) no seu artigo: tomar o termo “fala” não apenas ligado à expressão do

pensamento por palavras, mas também à linguagem dos gestos e “todos os outros métodos, por exemplo a escrita”.

Em Saussure, no texto estabelecido do *Curso* ([1979], p. 15), no capítulo dedicado ao objeto da linguística, fica evidente o interesse do autor em delimitar os campos da língua (*langue*) e os da fala (*parole*), que, por sua vez, se distinguem da noção mais ampla de linguagem. Para a linguagem entendida como faculdade, Saussure ([1979]) estabelece o caráter multiforme e heteróclito (estranho, singular, desviante da norma), em suas dimensões física, fisiológica e psíquica, nos domínios individual e social. A língua, por seu turno, é uma parte determinada desse todo, fruto da convenção humana, e é ela que faz a unidade da linguagem. Quanto à definição de fala, Saussure ([1979]) define-a em seu caráter individual e acessório, ou mais ou menos acidental.

Nesse mesmo capítulo, Saussure aponta a dificuldade de estabelecer os termos nas diferentes línguas, em especial no alemão, em que *Sprache* aplica-se tanto a “língua” quanto a “linguagem”, dispondo-se do termo *Rede* para “palavra” e, extensivamente, “discurso”. Isso dá uma medida da dificuldade de traduzir o artigo de Freud para o português, considerando-se as particularidades de transposição linguística da tradução.

Neste sentido, gostaríamos de tomar a expressão empregada por Freud em seu artigo de 1913 na acepção de linguagem, e poderíamos, sem incorrer em grande risco, assumir o interesse “linguageiro” da psicanálise, aí compreendidos os

campos da linguagem, da língua e da fala, em suas dimensões individual e social, física, fisiológica e psíquica, e dos textos que a documentam.

A linguagem do sonho

No artigo que examinamos, salienta-se o método de interpretação do sonho, pilar da concepção freudiana da psicanálise, que, por suas características, aproxima-se do método da representação mental na operação de linguagem. Tais analogias não são apenas feitas por Freud, como também, muitos anos mais tarde, por Lacan (1985, p. 25), que desenvolve o aforismo segundo o qual “[...] o inconsciente é estruturado como uma linguagem”.

Freud ([1913]1974a) assinala que, ao interpretarmos um sonho, estamos traduzindo determinado conteúdo de pensamento da linguagem de sonhos para a nossa vida de vigília, o que configura uma transposição de expressão estranha para outra que nos é familiar. Em termos freudianos, estamos transpondo os pensamentos oníricos latentes – conjunto de imagens visuais e verbais que compõem o sonho – para os pensamentos oníricos manifestos.

Um exemplo de peculiaridade da linguagem onírica apresentado por Freud é a negação. De acordo com sua concepção, o inconsciente desconhece-a de tal modo que, no sonho, os contrários podem se representar uns aos outros no conteúdo onírico por um só e mesmo elemento. Para

ilustrar com um exemplo, podemos localizar, em *A interpretação de sonhos* ([1900]1972), o sonho de uma paciente de Freud em que ela descia de uma elevação sobre algumas paliçadas estranhamente construídas e sentia-se satisfeita por seu vestido não ter ficado preso nelas. Na cena onírica, ela segurava na mão um grande galho recoberto de flores vermelhas, cada uma delas semelhante a uma camélia. Durante a sessão, a paciente – de nome Maria – associou a imagem do sonho à de um anjo segurando um buquê de lírios em quadros da Anunciação e às meninas de vestes brancas caminhando nas procissões de *Corpus Christi*, quando as ruas são decoradas com ramos verdes. O ramo florido no sonho era, segundo Freud, uma alusão à inocência sexual da sonhadora.

O sonho prossegue e, no final de sua caminhada, a sonhadora verifica que as flores já estavam murchas, seguindo-se algumas alusões à menstruação e à Dama das Camélias, que usava, em geral, uma camélia branca, salvo quando em período menstrual, ocasião em que portava uma vermelha. Para concluir sua observação, Freud ([1900]1972) assinala que o mesmo ramo florido representava tanto a inocência sexual como seu contrário, e que cadeias de pensamento diametralmente opostas uma à outra eram representadas pelos mesmos elementos no sonho manifesto.

Tais reflexões levaram Freud (1970), em 1910, a redigir uma recensão do artigo de Carl Abel (1884),¹ intitulada

¹ Carl Abel publicou, em 1884, *Der Gegensinn der Urworte* (O sentido antitético das palavras primitivas).

A significação antitética das palavras primitivas, referindo-se, em nota de rodapé ao texto de *A interpretação de sonhos* a esse mesmo artigo. A leitura do artigo de Abel permite a Freud asseverar que as línguas mais antigas se comportam como os sonhos quanto ao desprezo da negação. Segundo Abel (1884, apud FREUD, [1910] 1970), nas línguas mais antigas, dois contrários, nos pontos extremos de uma série de qualidades ou atividades (por exemplo, “forte-fraco”, “velho-moço”, “longe-perto”, entre outros), só formam termos distintos por um processo secundário de efetuar pequenas modificações na palavra comum. Abel (1884, apud FREUD, [1910] 1970) demonstra esse ponto particularmente no egípcio antigo, analisando-o também nas línguas semíticas e indo-germânicas.

A esse respeito, não podemos deixar de mencionar a contribuição de Benveniste (1976) no artigo *Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana*, em que o autor assinala que Freud pensou encontrar, no estudo de Abel, a prova de que a maneira precipitada de proceder, habitual à elaboração do sonho, fosse igualmente própria das mais antigas línguas conhecidas. Ao apontar as falhas do método de Abel que tanto seduziu Freud em suas aparentes descobertas, Benveniste (1976) assevera que Abel operou sem preocupação com as regras da técnica comparativa e da história semântica das palavras.

A título de ilustração do argumento de Benveniste (1976), selecionamos o exemplo do latim *sacer*, “sagrado” e “maldito”,

em que a ambivalência da noção não surpreende depois dos estudos sobre a fenomenologia do sagrado. Na Idade Média, um rei e um leproso eram ambos “intocáveis”, o que não quer dizer, para Benveniste, que o termo encerre dois sentidos contraditórios. São as condições da cultura que determinam, em face do objeto “sagrado”, duas atitudes opostas. Para debater essa questão, Arrivé (1994), na obra em que examina o diálogo entre linguística e psicanálise, critica o rigor da análise de Benveniste, apontando para o lugar do conceito de sentido, neste autor, como uma entidade linguística pura, preservada de toda e qualquer relação com o referente.

No mesmo artigo de 1913, Freud (1974a) faz menção ao trabalho de Hans Sperber, filólogo de Upsala, referindo um trabalho sobre a influência do fator sexual na origem e no desenvolvimento da linguagem.² Sobre esse ponto, Arrivé (1994) apresenta, em sua obra, os linguistas de Freud, arrolando entre eles, além de Sperber e Abel, Schreber, com sua notável contribuição ao estudo das parafrenias.

Outra noção que faz Freud ([1913] 1974a) aproximar a linguagem onírica da linguagem da vida de vigília é o uso do que ele designa de símbolo, que tem estatuto polissêmico na obra freudiana, como se pode depreender da análise de Arrivé (1994) em capítulo dedicado à questão. Assinala este autor, a propósito, as duas faces do símbolo onírico em Freud:

² Hans Sperber redigiu em 1912 *Über den Einfluss sexueller Momente auf Entstehung und Entwicklung der Sprache* (Da influência de fatores sexuais na formação e na evolução da linguagem).

uma manifesta e outra latente. A essência da relação simbólica consiste em uma comparação: entre o conteúdo e o simbolizante, há um traço comum, um *tertium comparationis*, nem sempre passível de verificação.

Embora não apresente exemplos no artigo de 1913, Freud (1974a) irá se ocupar numa das conferências introdutórias sobre psicanálise ([1916] 1976b) do simbolismo nos sonhos, ocasião em que descreve a relação simbólica entre um elemento onírico e sua versão, designando como símbolo do pensamento onírico inconsciente o elemento onírico propriamente dito. “O simbolismo é, talvez, o mais notável capítulo da teoria dos sonhos”, afirma Freud (1976b, p. 181), considerando que a interpretação segura de um sonho deve levar o analista a familiarizar-se com os símbolos oníricos comuns e com a personalidade do sonhador, além de levantar as circunstâncias em que vive o sonhador e as impressões que precederam a ocorrência do sonho.

Com relação ao *tertium comparationis*, adverte Freud (1976b) não se tratar de uma comparação de tipo qualquer, e que sua noção de símbolo tem caráter provisório, na medida em que este conceito se transfigura em noções outras como as de substituição ou representação, ou mesmo de alusão. Como exemplos, podemos situar alguns que fazem registro na conferência: o corpo humano como um todo, os pais, os filhos, irmãos e irmãs, nascimento, morte, nudez, entre outros. A “casa”, por exemplo, é uma representação da figura

humana como um todo, ao passo que “casas com paredes lisas” representam homens. Os pais podem aparecer nos sonhos como “imperador e imperatriz”, “rei e rainha”. Irmãos, irmãs e filhos são tratados com menos ternura, aparecendo no plano onírico como “pequenos animais ou bichinhos”. A lista é fastidiosa, como assevera o próprio autor.

O que Freud (1976b) supõe intrigar ao ouvinte/leitor, a ponto de se interrogar sobre tais relações que aparecem nos sonhos e na sua interpretação, tem origem em fontes diversas, como os contos de fadas, os mitos, as brincadeiras, as anedotas, o folclore, as expressões idiomáticas poéticas e coloquiais. Ao final da conferência, Freud (1976b, p. 201) se questiona a respeito da resistência encontrada entre os seus contemporâneos à noção de simbolismo onírico, quando o simbolismo nos mitos, na religião e na linguagem parece inquestionável, indagando-se: “A responsável não será novamente sua conexão com a sexualidade?”

A escrita do inconsciente

Freud destaca mais um aspecto da linguagem onírica, em tudo equivalente a um sistema de escrita. No artigo de 1913, Freud (1974a), compara a interpretação do sonho à decifração de uma escrita ideográfica, exemplificando com os hieróglifos egípcios. Em sua determinação de encontrar, na linguagem humana, as mesmas origens do simbolismo inconsciente, Freud ([1913]1974a, p. 212) assinala o caráter

de variação presente no sonho, tal como se delineiam na linguística as variações de uma língua. Assim, encontramos no artigo passagem em que afirma que “[...] o inconsciente fala mais de um dialeto”, apontando certa equivalência entre a linguagem gestual da histeria e a representação pictórica dos sonhos e das visões, por um lado, e a linguagem de pensamento das neuroses obsessivas e das parafrenias com peculiaridades idiomáticas especiais, por outro.

Declara o autor que o que um histérico expressa por vômitos, um obsessivo o faz por meio de medidas de proteção contra infecções, ao passo que um parafrênico levanta a suspeita de estar sendo envenenado, como formas de representar o desejo inconsciente de engravidar (FREUD, 1974a). Na histeria, de fato, o corpo e a cena são relevantes na expressão sintomática da fantasia, enquanto na neurose obsessiva a ritualização tem caráter de defesa para o sofrimento mental do sujeito, resultando, nas psicoses, na constituição da arquitetura do delírio.³

Estendendo a analogia freudiana da variação na estruturação psíquica dos sujeitos humanos, pode-se igualmente encontrá-la em Lacan (1998), em seu artigo datado de 1953, *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*. Ao examinar os paradoxos das relações, no sujeito, entre a fala e a linguagem, Lacan (1998, p.282) refere o trabalho de Freud

³ A propósito, veja-se o artigo de Luce Irigaray “Approche d’une grammaire de l’énonciation de l’hystérique et de l’obsessionnel”, incluído na obra *Parler n’est jamais neutre* (1985).

sobre o símbolo, que tem para ele estatuto diverso ao do seu predecessor, apontando os

[...] hieróglifos da histeria, brasões da fobia, labirintos da *Zwangsneurose*; encantos da impotência, enigmas da inibição, oráculos da angústia; armas eloquentes do caráter, chancelas da autopunição, disfarces da perversão.

O interesse de Freud pela estética

No item (F) do artigo de 1913, Freud (1974b) irá desenvolver os argumentos que explicitam o interesse pela psicanálise do ponto de vista da ciência da estética, assinalando aspectos que são contemplados em diversos outros artigos de sua autoria que tratam, principalmente ou em grande parte, de arte, literatura, ou teoria da estética, como se pode verificar pela extensa lista dos editores da obra pela Imago Editora, no Apêndice (1974).

O primeiro desses aspectos relaciona-se à conexão entre arte e psicanálise, destacando-se, das muitas observações freudianas, aquela que nos parece a mais importante a respeito dos poderes de interpretação da psicanálise: trata-se de verificar que a psicanálise pode, sem dúvida, esclarecer muitos fenômenos da vida mental, mas, com relação às artes e aos artistas, não pode tudo, algo se lhe escapa (FREUD, 1974b).

Para Freud (1974b), a arte é destinada a apaziguar desejos não gratificados do próprio artista, e, secundariamente, daqueles que dela usufruem, seja leitor, espectador, participante.

As forças motivadoras dos artistas podem ser localizadas nos mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e levaram a sociedade a construir suas instituições.

Embora Freud (1974b) creia que a psicanálise não possa responder à questão de onde o artista retira sua capacidade criadora, desviando-se, desse modo, do caminho para a neurose, não recua diante da afirmação segundo a qual o objetivo do artista é libertar-se e, através de sua obra, oferecer um recurso de libertação àqueles que sofrem dos mesmos desejos recalçados. Apoia-se nas considerações de seu contemporâneo, Rank (1907 apud FREUD, 1974b), autor de obra sobre o tema.

No exercício da arte, o artista representa suas próprias fantasias mais íntimas plenas de desejo como realizadas. Contudo, para que tais fantasias possam se tornar obra de arte, Freud (1974b) aponta as seguintes condições: a) a atenuação do que é ofensivo; b) a ocultação da origem pessoal; c) a sedução pelas leis estéticas e a gratificação prazerosa. Em outras palavras, o trabalho de transformação do vivido pelo artista em obra de arte experimenta, muitas vezes, um abrandamento do que pode ser considerado excessivo ao outro, além de uma impessoalização, condições para atingir o ideal estético, ou seja, usufruir do gozo pela obra artística, sem finalidade outra que não a do prazer.

Em outra obra importante em que examina o chiste em sua relação com o inconsciente, Freud relembra Fischer (1889 apud FREUD, 1977, p. 23), segundo o qual um chiste é um

juízo lúdico, tal como a liberdade estética consiste na contemplação lúdica das coisas:

[...] a atitude estética é caracterizada pela condição de que nada solicitamos ao objeto; em especial, não lhe pedimos nenhuma satisfação de nossas necessidades sérias, contentando-nos, antes, com o prazer de contemplá-las. A atitude estética é lúdica, em contraste com o trabalho.

A obra de arte movimentada ainda, segundo Freud (1974b), outras fontes de libertação pulsional, presentes, igualmente, em outros fenômenos da vida mental. Ele se refere às impressões da infância do artista e à história de sua vida, cujas marcas se fazem sentir na obra criativa, como reações a essas mesmas impressões. Trata-se de um campo bastante alentado de estudos na contemporaneidade, em que se procuram relacionar os aspectos biográficos do autor às características de sua obra, mais que propriamente às características de sua personalidade.

Cabe ainda uma observação final a respeito das relações entre arte e psicanálise, que transparece na definição freudiana de arte: uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e substitutos são capazes de provocar emoções reais. Neste sentido, a arte fica a meio caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados pela imaginação. Como afirma ao final do artigo (FREUD, 1974b), a arte constitui uma região em que os esforços de onipotência do homem primitivo acham-se ainda

em pleno vigor, ou, em outros termos, uma região em que o infantil prevalece.

Referências

APÊNDICE: relação dos trabalhos de Freud que tratam principalmente ou em grande parte de arte, literatura ou teoria da estética. In: FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Coordenação de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 247. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 21).

ARRIVÉ, Michel. *Linguística e psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros*. Tradução de Mário Laranjeira e Alain Mouzat. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BENVENISTE, Emile. Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana. In: BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Companhia Ed. Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 81-94.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática: referente à língua portuguesa*. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos* [1900]. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 4, 5.).

FREUD, Sigmund. A significação antitética das palavras primitivas [1910]. In: FREUD, Sigmund. *Cinco lições de*

psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1970, p.137-146. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 11).

FREUD, Sigmund. O interesse filológico da psicanálise: Parte II (A) de O interesse científico da psicanálise [1913]. In: FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Coordenação de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974a. p. 211-213. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 13).

FREUD, Sigmund. O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética, Parte II (F) de O interesse científico da psicanálise [1913]. In: FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Coordenação de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974b. p. 222-223. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 13).

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* [1905]. Traduzido por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 8).

FREUD, Sigmund. Resposta a um questionário sobre leitura [1906]. In: FREUD, Sigmund. *'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos*. Coordenação de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. p. 251-252. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 9).

FREUD, Sigmund. Simbolismo nos sonhos: conferência X [1916]. In: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. p. 179-201. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 15).

IRIGARAY, Luce. Approche d'une grammaire de l'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel. In: IRIGARAY, Luce. *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Versão brasileira de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 238-324.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye; tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 9. ed. São Paulo: Cultrix, [1979].

A INTERPRETAÇÃO: confluência entre psicanálise e literatura

O que permite a interseção entre a psicanálise e a arte, em especial a literatura, afirma Fleig (1998), é a interpretação, embora o conceito esteja longe de qualquer univocidade em um e outro campo.

Assinala, ainda, que na psicanálise com Lacan outro modo de operar com a interpretação se estabelece, na medida em que este autor situa a disjunção entre saber e verdade, o que permite perceber que a comunicação de um saber ao analisando tenderia a encobrir o surgimento da verdade. A interpretação pende, a partir daí, para uma intervenção que se afasta de qualquer valor explicativo, tendo o peso de um ato que torna possível desarticular os enunciados e suas significações, abrindo efeitos de sentido e de verdade.

No discurso analítico, cujo matema se define, na primeira parte da equação, por (a/S_2) , o saber ocupa o lugar da verdade, na condição de que seja um saber em fracasso, isto é, que não dá conta da verdade que o suporta. Daí porque, segundo Fleig (1998), Lacan propõe, no lugar da interpretação, o ato analítico, onde se produzem efeitos de interpretação. O ato se

realiza onde o sujeito é confrontado com sua falta, que emerge de um corte pertinente.

“Como se constitui um autor?” Sousa (1998) propõe-se essa questão inicial, ao abordar a posição do inconsciente entre o escrito e o escritor. Essas questões nos permitem definir o texto elaborado numa experiência analítica como um verdadeiro compósito, um mosaico feito de ditos do analisando, do analista, além dos efeitos de sentido que as intervenções do analista produzem no analisando.

Sousa (1998) assinala que todo ato de escritura verdadeiro, definido como escrito que gera um sujeito, implica a condição de exílio daquele que enfrenta o desafio de escrever. Estabelece, ainda, a diferença radical entre aquele que se põe a escrever e o sujeito que essa escrita origina. Poderíamos estender essa diferença a outra díade, entre aquele que se põe a falar – o analisando – e o sujeito que essa fala, passada pela experiência de análise, causa.

No seu artigo *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, Lacan (1998) afirma ser o analista aquele que recolhe os ditos, tendo uma função de escriba. Ora, sendo por excelência aquele que escreve, o analista deverá exilar-se de sua posição de sujeito, reservando-o para aquele que se produz na experiência, e que outro não é senão o analisando, ao atravessar os seus ditos, indo além de sua significação.

Essa posição de exílio é testemunhada por muitos escritores diante da necessidade de se colocar em posição de

estrangeiro para que, no intervalo criado entre o familiar da língua e o desconhecido de um sujeito produzido pelo texto, um estilo possa se constituir. Desse modo, uma das funções da escritura é a de manter vivo esse intervalo, velando por uma alteridade necessária na relação com a linguagem.

Essa tarefa caberá ao leitor, ao tentar recuperar o esforço do escritor com sua leitura, que implica interpretação, ou seja, dedução de um sujeito da enunciação. O ato de escritura e o próprio escrito surgem, justamente, nesse espaço originado pela experiência de certo descentramento do autor, na sua relação com a linguagem (SOUSA, 1998).

Sem pretender levar a analogia ainda mais longe, a tarefa de recuperar o esforço do escritor, na experiência analítica, poderia ser atribuída facilmente ao analisando. Contudo, podemos afirmar que é um engano pensar que a interpretação possa abrigar-se exclusivamente do lado de quem quer que seja, analisando ou analista.

A reconhecer, segundo Miller (1996), a equivalência entre inconsciente e interpretação em Lacan, especialmente no seu seminário sobre o desejo e sua interpretação, poderíamos afirmar que é o inconsciente que interpreta. O inconsciente é, em nosso entender, o leitor qualificado dos sentidos múltiplos dos ditos do analisando, bem como dos ditos e do dizer do analista.

Fazer ressoar, fazer alusão, subentender, silenciar, fazer oráculo, citar, fazer enigma, meio dizer, revelar – quem faz isso? [...] Quem maneja esta retórica

desde nascença, enquanto você se esforça por aprender rudimentos dela? Quem? – a não ser o próprio inconsciente. (MILLER, 1996, p. 96).

Outra via da interpretação, mais propriamente o seu avesso, consiste em cercear o significante como fenômeno elementar do sujeito e anterior à sua articulação enquanto formação do inconsciente, que lhe dá sentido de delírio. Se a interpretação tornar-se rival do inconsciente, mobilizando recursos sutis de retórica, quando se molda na estrutura das formações do inconsciente, ela irá nutrir o delírio, ao invés de esfomeá-lo. É o efeito zero do fenômeno elementar que se busca e que abre para o infinito semântico, ou para a fuga de sentido.

Ora, o grau zero da escritura é o subtítulo de uma obra conhecida por todos aqueles que acompanham os movimentos de Barthes (1972), escritor e crítico literário francês, contemporâneo de Jacques Lacan. Em *Novos ensaios críticos; O grau zero da escritura*, Barthes (1972) define, em vários momentos, o que entende por uma escritura de grau zero: trata-se de um esforço de libertação da linguagem literária, uma escritura que se quer livre de qualquer servidão a uma ordem fixada da linguagem.

Para fazer compreender seu intento, Barthes (1972) evoca a linguística, que estabelece entre dois termos de uma polaridade – singular/plural, pretérito/presente – a existência de um terceiro termo, termo neutro ou termo zero. Assim, entre os modos subjuntivo e imperativo, o indicativo aparece

como uma forma amodal. Guardadas as devidas proporções, a escritura de grau zero é, no fundo, uma escritura indicativa, ou amodal.

É o mesmo Sousa (1998), mencionado atrás, quem nos chama a atenção para um poeta que realiza, magistralmente, essa operação de descentramento a que nos referimos antes. Trata-se do escritor e poeta irlandês Thomas Sterns Eliot, ou, mais simplesmente, T.S. Eliot. Em 1922, no mesmo ano em que Joyce publica *Ulysses*, Eliot publica o célebre *The Waste Land*, poema que evoca algumas consequências da cultura do narcisismo e do delírio de autonomia, temas tão presentes em nosso tempo. Chama a atenção nesse poema sua forma, em que o poeta recorre ao uso de citações como método de escritura, recolhendo fragmentos de muitos textos para compô-lo. Trata-se de uma poesia marcada por um traço de impessoalidade, uma espécie de poética do impessoal.

O verdadeiro poeta, para T.S. Eliot, é aquele que sabe escutar o seu tempo. Para tanto, vê-se forçado a relativizar seu universo de opiniões, o que o tornaria mais sensível a outras experiências que não lhe pertenceriam em princípio. Deduz-se daí como a subjetividade – esse mundo de opiniões – pode se constituir em obstáculo.

Somos tão agarrados a nossa imagem, a nossos preconceitos, a nosso cotidiano, a nossas opiniões, que nada mais fazemos do que repeti-las com insistência. Mas se há um movimento de queda/apagamento

desse sujeito em nossa escuta do mundo, é ao escrever que poderemos reencontrar o “particular” de um estilo e a produção de um novo sujeito. (SOUSA, 1998, p. 34).

Ora, tudo isso se aproxima da operação de dessubjetivação que a experiência analítica supõe, desde o início do tratamento, do lado do analista, e, ao término da análise, do lado do analisando. O movimento de queda/apagamento da subjetividade é a garantia para encontrar o objeto, suporte da função de analista no discurso pretendido por Lacan, e também a inscrição de um estilo particular da função de escriba/analista.

Gostaríamos de reafirmar o caráter de composto do texto da experiência analítica, feito de múltiplos ditos e dizeres, cuja autoria é explícita, algumas vezes, sendo o mais das vezes sem autoria expressa, povoando a nossa fala e circulando livremente pelos espaços da análise. São esses textos, particularmente, em que o autor parece se exilar, distanciar-se, que nos parecem mais suscetíveis de, ao tempo em que fazem desaparecer o autor, manifestar o sujeito do inconsciente.

Para finalizar, retomemos o capítulo III de *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (LACAN, 1998), que tem como epígrafe a citação de *Satyricon*, que abre *The Waste Land*, poema de T.S. Eliot, encerrando-se do mesmo modo que o poema, com a quinta lição do Bhriad-aranyaka Upanishad. Segundo a lenda hindu, *devas* (deuses), homens e *assuras* (demônios), cada qual por sua vez, perguntaram ao pai Prajapati “Fale conosco, ó Senhor”. Para cada um, Prajapati respondeu

com uma única sílaba: DA, e cada grupo interpretou de diferentes formas: o grupo de homens entendeu DATTA, ou seja, dar esmolas; os *assuras* (demônios), DAYADHVAM – ter compaixão; e os *devas* (deuses), DAMYATA – praticar o auto-controle. Lacan assinala que os homens se reconhecem pelo dom da fala; as potências superiores submetem-se à lei da fala; e as potências inferiores ressoam à invocação da fala.

Esse mesmo poema de T. S. Eliot é retomado, parcialmente, no seminário sobre a angústia, na aula de 29 de maio de 1963, em que Lacan (2005) trata do orgasmo como equivalente da angústia. O autor recorta do poema os versos 253 a 256, da Parte III intitulada *The fire sermon*, para ilustrar o desejo da mulher, ditado pelo seu gozo.

Quando uma mulher bonita se entrega à loucura e de novo se vê sozinha, ela anda a esmo pelo quarto, alisa o cabelo com um gesto automático e muda o disco no gramofone. (LACAN, 2005, p. 289).

Referências

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1972.

FLEIG, Mário. O dizer poético e a clínica psicanalítica. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre: psicanálise e literatura*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 75-89, nov. 1998.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 238-324.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MILLER, Jacques-Alain. A interpretação pelo avesso. *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 15, p. 96-99, abr. 1996.

SOUSA, Edson Luiz André de. O inconsciente entre o escrito e o escritor. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre: psicanálise e literatura*, v. 8, n. 15, p. 28-35, nov. 1998.

LITERATURA E PSICANÁLISE – MODALIDADES NARRATIVAS

A leitura da obra freudiana permite ao leitor comum uma fruição que somente o texto literário lhe concede, pelo estilo que o autor imprime aos seus relatos. Para Roberto Corrêa dos Santos, em um ensaio intitulado *Modos de saber, modos de adoecer* (1999), a arte de recolher as pequenas narrativas e de formular-lhes uma disposição adequada aos propósitos do saber psicanalítico vem do narrador Freud.

A narrativa, segundo Santos (1999), não apenas constitui e organiza os objetos de que vem a tratar, como também se torna processo integrante da própria construção da teoria e do método psicanalítico. Em Freud, assinala o autor, o investigar está intimamente ligado ao narrar.

Freud narrador

Uma leitura atenta dos textos freudianos permite verificar a existência de um conjunto semântico de grande expressividade, através de recursos retóricos os mais variados, cobrindo um campo de noções relacionadas aos principais conceitos psicanalíticos. Destaque-se, de início, a aproximação que faz

Freud entre o “tecer e trançar” e a investigação psicanalítica propriamente dita.

Nos *Estudos sobre a histeria*, em parceria com Breuer, Freud ([1895]1974, p. 225, grifo nosso) afirma

[...] que, quanto a sua determinação o exemplo de Fräulein Elisabeth von R se encontrava entre os mais simples. Eu tinha tido que *desenredar fios mais emaranhados*, especialmente no caso de Frau Cäcilie M.

Como vemos, o trabalho de Freud em perseguir os elementos constitutivos do sintoma histérico tornaram sua atividade laboral em um paciente e dedicado serviço de... tecelagem.

Em 1901, no artigo *Sobre os sonhos*, ao analisar um sonho sonhado por ele próprio, Freud (1972, p. 678, grifo nosso) assinala que poderia

[...] aproximar mais os *fios* do material revelado pela análise e demonstrar então que eles convergem para um único ponto central, mas considerações de natureza pessoal, não científica, impedem-me de assim proceder em público.

Mais uma vez, a metáfora da fiação comparece, fazendo-nos pensar que, antes de narrador, Freud é um verdadeiro tecelão.

Anos mais tarde, ao enunciar a Conferência XXXIII, intitulada *Feminilidade*, Freud ([1933]1976a) estabelece como característica singular da feminilidade a técnica do “trançar e tecer”. Ele imagina, então, que o motivo inconsciente de tal realização prende-se à tentativa de superação da “inveja do

pênis” a que sucumbem as mulheres, fazendo-as desemaranhar os fios que, tal como os pelos pubianos, fixam-se na pele e só se emaranham, escondendo a ausência do pênis. A referência aos pelos e ao que eles ocultam – a falta – pode nos levar a outras leituras. Trata-se do mito de Aracne.

Segundo os estudiosos da mitologia greco-latina, Aracne era filha de Idmão, da cidade de Colofon, famosa por seus bordados, a tal ponto que superou a própria Minerva, ou Atena, cuja habilidade nessa área era conhecida de todos. O mito dá conta de que a deusa, envergonhada de se ver derrotada por uma mortal, quebrou-lhe os utensílios de bordar, e, de pesar, Aracne enforcou-se. Minerva, então, a transformou em aranha (SPALDING, 1965).

Na versão de Ovídio (apud SPALDING, 1965), estabelece-se uma competição entre Aracne e a deusa Palas transformada em uma velha que, após ser vencida pela rival mortal, rasga as vestes de Aracne, onde se viam em cores vivas as culpáveis aventuras amorosas dos deuses. Após o enforcamento de Aracne, a deusa Palas lança-lhe a maldição, conservando-lhe a vida, mas deixando-a descoberta, sem pudor, e transformando-a numa asquerosa aranha (SPALDING, 1965). Vemos como a referência freudiana aos pelos que nada ocultam encontra ressonância em outras fontes mais arcaicas.

Piglia (1998; 2004), em ensaio que aparece publicado em português pela primeira vez em uma revista psicanalítica, afirma ter sido James Joyce quem melhor fez uso da psicanálise em

sua obra, em razão de aí ver um modo especial de narrar. De acordo com Piglia (1998, 2004), Joyce percebeu na psicanálise a possibilidade de uma construção formal, verificando nos textos freudianos uma técnica narrativa e certo uso da linguagem. Nos modos de narrar da psicanálise, Joyce vislumbrou um sistema de relações que definem a trama segundo uma lógica não linear, além de interesse por certas construções e formas características do que apontamos, em Tese de Doutorado (MOTTA, 2006), como “poética do fragmento”.

A noção de poética do fragmento encontra seu fundamento na concepção da escrita dramática descontínua, não totalizante, apoiada no postulado segundo o qual o inconsciente é uma poética e está estruturado sob a modalidade do fragmento. Constituem características principais dessa poética a fragmentação do texto narrativo, com sua linguagem estilhaçada, descontínua no tempo e no espaço, além da construção dos personagens, que longe estão de configurar uma unidade psicológica. Essas características podem perfeitamente ser encontradas no texto narrado de um sonho, em que as marcas temporais, espaciais e de linguagem se dispersam entre inúmeras imagens visuais, e em que as personagens se repartem em múltiplas formas.

Tecer e trançar são o trabalho que Freud realiza ao recolher fragmentos de sonhos e de casos clínicos, submetendo-os à análise e extraindo desses achados os principais suportes conceituais que fundamentam a teoria e a técnica psicanalíticas.

O relato em psicanálise

No curso de sua investigação, Freud examinou diversos casos clínicos, recorrendo à noção de “relato” para examinar as principais causas dos sintomas e o curso do tratamento empreendido em cada caso. Pode-se verificar esse procedimento a partir do emprego de expressões como “Relato semanal do Pai de Hans” (FREUD, [1909] 1977a, p. 43), que figura em “Análise de uma fobia em um menino de cinco anos”, relativa ao Caso Hans. Evidentemente, o emprego do termo relato diz respeito ao fato de que Freud realizava análise do menino apenas indiretamente, através dos relatos do pai do garoto.

No mesmo ano em que redige o Caso Hans, Freud dedicou-se ao exame do caso do Homem dos Ratos, tal como a comunidade psicanalítica identifica o caso inscrito sob o título *Notas sobre um caso de neurose obsessiva*. Desde a Introdução, o autor (FREUD, 1977b p. 161, grifo nosso) afirma não haver “[...] alternativa senão *relatar* os fatos de um modo imperfeito e incompleto, no qual eles são conhecidos e pelo qual é legítimo que se os comunique”. Igualmente, no “Registro original do caso”, trazido como Adendo, Freud (1977b, p. 307) também assinala, a respeito da sessão ocorrida em 2 de janeiro de 1908, que o paciente aparentemente apenas tinha banalidades para *relatar*, e ele, por sua vez, era capaz de lhe dizer bastantes coisas.

Nas *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*, Freud ([1912] 1969b) situa a regra fundamental da psicanálise,

segundo a qual o paciente deve *relatar* tudo o que sua auto-observação possa detectar e afastar todas as objeções a isso. Analogamente, o analista deve colocar-se em posição de fazer uso de tudo o que lhe é dito para fins de interpretação e identificar o material inconsciente oculto, sem substituir sua própria censura pela seleção de que o paciente abriu mão.

Dois anos depois, Freud ([1914] 1974) escreve *Fausse reconnaissance (dèjà raconté) no tratamento psicanalítico*, em que assinala que, durante o trabalho psicanalítico – no original, o artigo refere-se ao *Psychoanalytischen Arbeit* –, o paciente, após *relatar* algum fato de que se lembrou, refere já ter dito aquilo, ao passo que o analista verifica ser a primeira vez que escuta a história. Outras ocorrências do termo “relatar” aparecem no texto freudiano, como se pode verificar.

Em *História de uma neurose infantil* (FREUD, [1918] 1976b, p. 19, grifo nosso) ou, como é mais comumente conhecido, o caso do Homem dos Lobos, o autor assinala, nas “Observações Introdutórias”:

O caso que me proponho *relatar* nas páginas que se seguem (uma vez mais apenas de maneira fragmentária) caracteriza-se por uma série de peculiaridades que exigem ser enfatizadas antes que proceda a uma descrição dos próprios fatos.

Na seção seguinte, intitulada *Avaliação geral do ambiente do paciente e do histórico do caso*, ele declara:

Sou incapaz de fornecer um *relato* puramente histórico ou puramente temático da história do meu

paciente; não posso escrever um histórico nem do tratamento nem da doença, mas sinto-me obrigado a combinar os dois métodos de apresentação. (FREUD, 1976b, p. 27; grifo nosso).

A propósito do relato e suas relações com a psicanálise, remetemos ao artigo de Rudelic-Fernandez (1996), cujo título é *Psicanálise & relato: narração e transmodalização*, em que a autora assinala que o relato como modalidade de enunciação transparece na publicação, em 1911, de um caso de paranoia escrito por Freud, com base no escrito autobiográfico de Daniel Paul Schreber, e que recebeu o título na edição da *Imago de Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)* (FREUD, 1969a).

Para Rudelic-Fernandez (1996), o relato constitui uma das formas mais arcaicas de elaboração discursiva da experiência do sujeito e oferece à investigação psicanalítica dos processos psíquicos através da linguagem um material especialmente rico. Assevera, ainda, ser o relato o único veículo e principal instrumento para a psicanálise. Por suas características, o relato consiste num texto frágil e multiforme; a narração em análise, segundo a autora, apodera-se das imagens e das lembranças, dos personagens e dos cenários para representá-los numa cena imaginária, transformando-os numa história ficcional e deles fazendo um relato.

Longe de se reduzir a uma simples sucessão de fatos ou a uma história contada, o relato na experiência psicanalítica, na opinião de Rudelic-Fernandez (1996), torna-se portador

do processo de transcrição, de transmodalização ou transferência da fala através de suas diferentes modalidades significantes. Situado numa junção entre a comunicação interativa – diálogo dramático – e a comunicação informativa – história –, a situação de análise é o lugar em que o “relato se faz drama” (SCHAFER, 1990, apud RUDELIC-FERNANDEZ, 1996, p. 726). Daí porque a autora conclui que o relato importa enquanto texto transmodal, ou seja, um texto em que um material psíquico heterogêneo – percepções, afetos, representações – é traduzido em linguagem e, no seu interior, modalizado de maneira não arbitrária, segundo os diferentes objetivos e condicionamentos psíquicos.

A gramática da psicose – uma sintaxe particular

Para Santos (1999), o método freudiano de recolher as narrativas e dar-lhes uma disposição adequada aos objetivos do saber psicanalítico supõe uma arte, a do narrador, capaz de fazer arranjos e instituir uma sintaxe no material disperso, ou fragmentário, como assinalamos antes.

Neste sentido, devemos retornar às *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides)* (FREUD, [1911] 1969a), em que aparece o relato de um caso de paranoia, conquanto Freud jamais tenha encontrado o sujeito em questão. Antes, Daniel Paul Schreber havia redigido uma peça entre 1900-1902 (*Memórias de um doente de nervos*, Leipzig, 1903), apresentada

à Corte de Justiça, com a pretensão de obter alta do internamento, o que, de fato, ele consegue, logo a seguir.

Em *Sobre o mecanismo da paranoia*, terceiro capítulo das *Notas psicanalíticas...*, Freud ([1911]1969c, p. 85, grifo do autor) afirma que o que jaz no cerne do conflito paranoico entre indivíduos do sexo masculino é uma fantasia de desejo homossexual de amar um homem, generalização teórica que não mais se sustenta nos estudos psicanalíticos posteriores. Propõe o autor que as principais formas de paranoia conhecidas podem ser todas representadas como contradições da proposição única “*Eu (um homem) o (um homem) amo*”, enunciando quatro modalidades discursivas, a seguir apresentadas.

A primeira dessas modalizações da proposição única – e que a contradiz – incide sobre o predicado, resultando na asserção “*Eu não o amo, eu o odeio*”. Trata-se, para Freud ([1911] 1969c, p. 86, grifo do autor), da modalidade aplicada aos delírios de perseguição, que somente podem ter acesso à consciência por meio do dispositivo da projeção, que consiste em substituir as percepções internas por percepções externas. O processo de transformação da proposição alcança a seguinte sintaxe: “*Eu não o amo, eu o odeio, porque ele me persegue*”. A observação permite, segundo Freud (1969c), asseverar que o objeto de ódio foi, noutra época, um objeto amado.

Numa segunda operação dessas transformações sintáticas assinaladas por Freud ([1911] 1969c, p. 86, grifo do autor), encontramos a proposição negada “*Eu não o amo, eu a amo*”,

em que a negação incide não sobre o predicado, como vimos anteriormente, mas sobre o objeto da sentença. Trata-se dos delírios de erotomania, considerados insatisfatoriamente para o autor como fixações heterossexuais exageradas ou deformadas, e em que se ressalta a característica não de amar, mas de ser amado, predominando, mais uma vez, o caráter externo da percepção. Daí porque essa modalização pode se tornar consciente, uma vez que a contradição não é tão irreconciliável quanto a precedente, podendo amar-se tanto *ela* quanto *ele*. Pelo mecanismo da projeção – pressuposto freudiano para as psicoses –, a frase substituta “*ela* me ama” abre caminho novamente para a proposição básica “eu *a* amo”.

A terceira modalidade de contradição da proposição básica pode ser encontrada nos delírios de ciúme, em que a negação incide não no predicado ou no objeto, mas no sujeito (agente) da sentença. Freud ([1911] 1969c) estabelece uma diferenciação dos delírios de ciúme quanto ao gênero. Para o gênero masculino, o autor assinala que o álcool desempenha aí um importante papel, na medida em que os homens insatisfeitos com relação à mulher recorrem muitas vezes a esse expediente, encontrando entre parceiros do mesmo sexo a fonte do prazer e o objeto de sua afeição. Daí intitular este tipo de paranoia de “delírios alcoólicos de ciúme”, sendo o resultado da transformação da proposição: “Não sou *eu* quem ama o homem, *ela* o ama” (FREUD, [1911] 1969c, p. 87, grifo do autor), em que o delirante suspeita da mulher em relação

a todos os homens a quem ele próprio é incitado a amar, e o processo é, desse modo, lançado para fora do eu.

No caso das mulheres, há, segundo Freud ([1911]1969c, p. 87, grifo do autor), analogia: “Não sou *eu* quem ama as mulheres, *ele* as ama”, em que a mulher ciumenta suspeita do marido em relação a todas as mulheres por quem ela própria é atraída, devido ao seu homossexualismo e por seu narcisismo excessivo.

Um quarto tipo, contudo, que não se apoia na contradição do sujeito, do predicado nem do objeto, pode ser encontrado entre as paranoias e se sustenta na sentença como um todo (FREUD, [1911]1969c). Trata-se do distúrbio da megalomania, cuja frase resulta da transformação e negação da sentença básica Eu o amo: “*Não amo de modo algum, não amo ninguém*” (FREUD, [1911] 1969c, p.88, grifo do autor). Como a libido deve ser dirigida a algum alvo, o autor assinala o complemento lógico dessa proposição, cuja sintaxe final é: “Eu só amo a mim mesmo” (FREUD, [1911] 1969c, p. 88). Vê-se aí a supervalorização (sexual) do eu, o que vai ao encontro da teoria da paranoia como exacerbação do narcisismo, do amor de si mesmo.

O suspense em Poe

De acordo com Santos (1999), a lógica do suspense de que se vale Freud está presente com maior ou menor ênfase em toda a literatura, como podemos ver no artigo de Piglia (1998, 2004),

mencionado antes. Segundo este autor, uma das formas de pensar a relação psicanálise/literatura é dada pelo gênero policial, em que preside a lógica do suspense.

Para Piglia (1998, 2004), um dos elementos constitutivos do gênero policial é a relação entre lei e verdade, e lembra a invenção de Edgar Allan Poe, o detetive, sujeito cujo destino é estabelecer a relação entre lei e verdade. O detetive interpreta algo que ocorreu a partir de indícios e pode fazê-lo porque está fora de qualquer instituição; não pertence nem ao mundo do crime nem ao mundo da lei.

Em seu seminário sobre *A carta roubada*, realizado em 1955 e baseado na análise do conto de Poe, Lacan (1998a) assinala que o conto e sua análise ilustram a dimensão de verdade presente no pensamento de Freud, asseverando que a ordem simbólica é constitutiva para o sujeito.

Para uma apreciação lacaniana sobre o conto *A carta roubada* (POE, 2001), necessário se faz que contextualizemos a situação: trata-se de um encontro em Paris entre o detetive Auguste Dupin e o narrador, em casa do primeiro, em que debatiam um caso de assassinato objeto de outro conto de Poe, *Os crimes da Rua Morgue*, quando de repente entra no apartamento o Monsieur G., delegado de polícia de Paris. É o delegado quem introduz o móvel de sua visita e o objeto de suas preocupações: certo documento da maior importância foi roubado dos aposentos reais, sabendo-se que foi o Ministro D. quem o roubou e que mantém o documento em seu poder.

Certa feita, a Rainha em seus aposentos lia uma carta que lhe fora endereçada, quando foi interrompida subitamente pela presença do Rei, de quem desejava ocultar a carta. Não tendo tempo de escondê-la, a Rainha deixou-a à mostra, com o envelope sobre ela. Eis que entra o Ministro D., verifica o sobrescrito e reconhece a letra do remetente, observando o embaraço da Rainha com a descoberta do seu segredo. O Ministro, agindo com esperteza, retira do bolso uma carta semelhante, finge lê-la e coloca-a junto à outra, e, passados uns quinze minutos, apanha a carta endereçada à Rainha e a leva, não sem a destinatária deixar de perceber o gesto.

Era este o propósito da visita do delegado de Paris ao Monsieur Dupin, famoso detetive ficcional de Poe: solicitar ajuda para a recuperação da carta, após infrutíferas batidas policiais na casa do Ministro. Um mês depois, retorna à casa do detetive, e ouve deste a proposta de uma oferta de cinquenta mil francos pela devolução da carta. O delegado assina o cheque, tal como sugere o detetive, após o que Dupin abre uma gaveta e entrega-lhe a carta surrupiada pelo Ministro à Rainha, para estupefação do narrador e do delegado. Logo depois da saída do delegado, o detetive então relata ao narrador o que se passou desde a sua primeira visita, não sem antes examinar os aspectos lógicos de sua atuação: ponderou o fato de que o Ministro tivesse deixado a carta “[...] bem debaixo do nariz” (POE, 2001, p. 80), onde ninguém imaginasse

encontrá-la, e, seguindo sua intuição, fez uma visita ao Ministro, armando o mesmo estratagema que este fizera quando do roubo da carta nos aposentos da Rainha.

Dispondo da descrição exata do envelope, tal como lhe dera o delegado, Dupin visitou o Ministro, verificando que no porta-cartas deste havia um único envelope de carta, além de cartões, mas em nada parecido com a descrição feita. Observou que o envelope havia sido obliterado, com um sobrescrito de letra feminina dirigido ao Ministro, mas do mesmo tamanho que o da carta roubada. Na descrição minuciosa do narrador Poe, o detetive Dupin reconhece que toda tentativa de dissimular a aparência da carta resultava em corroboração da suspeita, marca da ação de um detetive.

Deixando “esquecida” sua tabaqueira sobre a mesa, Dupin retorna no dia seguinte à casa do Ministro, munido de um envelope similar ao que ele supunha conter a carta roubada, para se apropriar da verdadeira carta roubada à Rainha. Concorreu para esse fato um estampido de arma de fogo bem em frente ao hotel em que vivia o Ministro, cuja atenção foi distraída para não perceber a ação do detetive. Deve-se assinalar que a cena dos tiros fora cuidadosamente preparada pelo Monsieur Dupin, e que seu estratagema tinha por objetivo retirar a Rainha do jugo a que o Ministro a detivera por cerca de 18 meses. Para completar a cena, Dupin deixa uma mensagem dentro do envelope que seguramente o identificaria junto ao Ministro.

No seminário sobre *A carta roubada*, Lacan (1998a) destaca duas cenas: a primitiva, que se desenrola no camarim real, tendo como protagonistas a Rainha, o Rei e o Ministro, e uma segunda, da ordem da repetição, que se passa no quarto de hotel do Ministro, e tem Dupin e o Ministro como protagonistas. Como ponto distinto entre as duas cenas, Lacan (1998a) assinala que o Ministro, ao contrário da Rainha, não sabe que a carta lhe fora subtraída, mas irá encontrar a mensagem deixada por Dupin, vindo a saber que já não conta mais com o instrumento que lhe dá tanto poder. Poder que emana da posse da carta, como afirma Poe (2001), não do seu emprego.

Lacan (1998a) verifica a noção de intersubjetividade a partir das ações que motivam o conto, bem como os três termos correspondentes aos três tempos lógicos que estruturam tais ações e que se encontram na experiência analítica: o instante do olhar, o tempo para compreender e o momento de concluir. Deve-se assinalar que tais tempos foram objeto de análise por Lacan (1998b), em 1945, no artigo *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada*.

Os três tempos supõem, para Lacan (1998a), três olhares: o primeiro, o olhar que nada vê: o Rei e a polícia; o segundo, o olhar que vê que o primeiro nada vê e se engana, por ver encoberto o que ele oculta: a Rainha e, depois, o Ministro; e o terceiro é o olhar que vê o que os dois primeiros olhares deixam a descoberto o que é para esconder, para que disso se apodere quem quiser: o Ministro e, por fim, Dupin.

A natureza do relato, para Lacan (1998a), tem triplo filtro subjetivo: o narrador, Poe, relata o encontro com Dupin e o delegado de polícia; em seguida, há um relato do próprio delegado a respeito do roubo e das tentativas de suas investigações; e, por fim, o relato feito por Dupin ao narrador e ao delegado, na reconstituição dos fatos que o levaram a recuperar a posse da carta, que constitui o móvel do conto. Em sua conclusão, Lacan (1998a, p. 33, grifo do autor) afirma que a carta é o verdadeiro sujeito do conto de Poe: “[...] é por poder sofrer um desvio que ela tem um trajeto *que lhe é próprio*”.

Referências

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria* [1895]. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 2).

FREUD, Sigmund. Análise de uma fobia em um menino de cinco anos [1909]. In: FREUD, Sigmund. *Duas histórias clínicas*. Rio de Janeiro: Imago, 1977a. p. 13-154. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 10).

FREUD, Sigmund. Conferência XXXIII: feminilidade (1933). In: FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. p. 139-165. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 22).

FREUD, Sigmund. Fausse reconnaissance (déjà raconté) no tratamento psicanalítico [1914]. In: FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago,

1974. p. 239-247. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 13).

FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. p. 11-151. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 17).

FREUD, Sigmund. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (*dementia paranoides*) [1911]. In: FREUD, Sigmund. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969a. p. 15-108. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 12).

FREUD, Sigmund. Notas sobre um caso de neurose obsessiva [1909]. In: FREUD, Sigmund. *Dois histórias clínicas*. Rio de Janeiro: Imago, 1977b. p. 155-317. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 10).

FREUD, Sigmund. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise [1912]. In: FREUD, Sigmund. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969b. p. 147-159. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 12).

FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo da paranoia [1911]. In: FREUD, Sigmund. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969c. p. 81-104. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 12).

FREUD, Sigmund. Sobre os sonhos [1901]. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos*. Rio de Janeiro: Imago,

1972. p. 667-725. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 5).

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada”. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a. p. 13-66.

LACAN, Jacques. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b. p. 197-213.

MOTTA, Véra Dantas de Souza. *Nelson Rodrigues e uma poética do fragmento: o inconsciente em cena*. 2006. 235 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)-Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

PIGLIA, Ricardo. O melodrama do inconsciente. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre: psicanálise e literatura*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p.110-114, nov. 1998.

PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-59.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Martin Claret, 2001. p. 66-83.

RUDELIC-FERNANDEZ, D. Psicanálise & relato; narração e transmodalização. In: KAUFMANN (Ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*.

Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 722-726.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O suspense nos romances de Freud. In: SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 101-113.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

O DUPLO EM LITERATURA E PSICANÁLISE

Para examinar a noção do duplo, que comparece em muitas obras literárias de grandes autores e constitui conceito em psicanálise, aproximar-nos-emos inicialmente da noção de espelho em Lacan e do *Unheimliche* em Freud para, em seguida, voltarmos nosso olhar para três autores, em cujas obras o duplo faz seu aparecimento.

O espelho em Lacan

Em aula de 24 de março de 1954, Lacan (1979) comenta sobre os dois tipos de narcisismo e assinala que o que o sujeito vê no espelho é sua própria cara, lá onde ela não está. Um primeiro narcisismo relaciona-se com a imagem corporal e dá unidade ao sujeito. Trata-se, no esquema do espelho, da imagem real, na medida em que ela permite organizar o conjunto da realidade num certo número de quadros pré-formados.

No homem, Lacan (1979, p. 148) verifica um segundo narcisismo, cujo padrão fundamental assenta-se na sua relação com o outro:

O outro tem para o homem valor cativante, pela antecipação que representa a imagem unitária tal como é percebida, seja no espelho, seja em toda realidade do semelhante.

Destaque-se a noção de corpo em psicanálise, a partir da experiência do estádio do espelho. Trata-se do

[...] momento de virada que aparece no desenvolvimento em que o indivíduo faz da sua própria imagem no espelho, de si mesmo, um exercício triunfante. (LACAN, 1979, p. 172).

Nesta experiência, destaca o autor, o desejo é apreendido inicialmente no outro e de forma confusa, e o sujeito localiza e reconhece o desejo por intermédio não apenas de sua própria imagem, mas também do corpo do seu semelhante. “É na medida em que o seu desejo passou para o outro lado, que ele assimila o corpo do outro e se reconhece como corpo”. (LACAN, 1979, p. 172-173).

Contudo, reconhece Lacan (1979), o que se fixa nessa imagem do outro é um desejo despedaçado, e o aparente domínio da imagem do espelho que é dado ao sujeito, neste momento, virtualmente, é um domínio total, ideal. Trata-se de um desejo ainda em pedaços, como afirma o autor, e o corpo, como desejo despedaçado, somente pode ser visto como perfeito para o sujeito como imagem essencialmente desmembrável do seu corpo. (LACAN, 1979, p. 173-174).

Tudo isso introduz, na teoria lacaniana, a dimensão da pulsão de morte, na medida em que a libido do sujeito

é forçada a ultrapassar uma etapa imaginária, antes de, propriamente, encontrar o seu objeto. É dessa prematuração que decorre a imagem da morte: a imagem do mestre, que é o que o sujeito vê sob a forma da imagem especular, confunde-se nele com a imagem da morte. (LACAN, 1979).

Cerca de dez anos mais tarde, ao instituir o seu Seminário sobre a Angústia, Lacan (2005) comenta o artigo freudiano *Das Unheimliche*, cuja tradução que aqui adotamos designa por *O inquietante* (FREUD, [1919] 2010), e que, segundo ele, é o eixo indispensável para abordar a questão da angústia. Para ele, o inquietante é aquilo que aparece no lugar em que deveria estar a castração imaginária, porquanto não há imagem da falta, e adverte: quando aparece algo ali, é porque a falta vem a faltar. Daí a conclusão que estabelece: a angústia surge quando a falta não se realiza.

Este lugar designado por Lacan (2005) como o da castração imaginária será a partir daí chamado de *Heim*, palavra que, em alemão, designa “lar”, e que aparece no âmbito do texto freudiano *O inquietante* (FREUD, [1919] 2010). “O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos”, assinala Lacan (2005, p. 58), afirmando que este lugar representa a ausência em que nos situamos, e, por conta disso, a imagem especular transforma-se na imagem do duplo, com o que este comporta de estranheza radical. A imagem especular torna-se, para Lacan (2005), a imagem estranha e invasiva do duplo, do duplo que escapa.

Mesmo na experiência do espelho, pode surgir um momento em que a imagem que acreditamos estar contida nele se modifique. Quando essa imagem especular que temos diante de nós, que é nossa altura, nosso rosto, nosso par de olhos, deixa surgir a dimensão de nosso próprio olhar, o valor da imagem começa a se modificar – sobretudo quando há um momento em que o olhar que aparece no espelho começa a não mais olhar para nós mesmos. *Initium*, aura, aurora de um sentimento de estranheza que é a porta aberta para a angústia. (LACAN, 2005, p. 98).

O duplo em Freud

O duplo é uma noção desenvolvida por Freud (2010) em *O inquietante*, artigo de 1919, cujo título original é o conhecido *Das Unheimliche*. O trabalho de Freud é, primeiramente, de natureza linguística, na medida em que recorre aos mais variados dicionários de língua latina, grega, inglesa, francesa, espanhola e, em especial, os dicionários de língua alemã.

Importa salientar, inicialmente, para os fins a que nos propusemos, o recorte que dá Freud ([1919] 2010) ao artigo, de natureza de investigação estética, assinalando que raramente o psicanalista se inclina a tais pesquisas. Em razão da particularidade de nosso eixo investigativo – Literatura e Psicanálise – sem que haja, nesse binômio, privilégio de um ou outro saber, o inquietante é um dos domínios que o psicanalista é convocado a aprofundar.

O que é “o inquietante”, até então conhecido do público leitor brasileiro como “o estranho”? Relaciona-se, em primeiro

lugar, ao que “[...] é terrível, ao que desperta angústia e horror [...] equivale ao angustiante” (FREUD, [1919] 2010, p. 329). Interessa a Freud isolar um núcleo especial de significado que justifique o uso de um termo conceitual específico e que permita distinguir um inquietante no interior do que é angustiante.

Para tanto, dissemos acima, Freud (2010, p. 331) recorre ao legado ou tesouro das línguas ditas naturais, definindo de pronto que o sentimento do inquietante é “[...] aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. Contudo, isso não o satisfaz plenamente. Em sua pesquisa, verifica que o termo *heimlich* não é unívoco, pertencendo a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar e do que é escondido, mantido oculto. Em Schelling (apud FREUD, [1919]2010), o antônimo *unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.

Assentado o caráter ambíguo da palavra *heimlich*, até finalmente encontrar o seu oposto, *unheimlich*, Freud ([1919] 2010) passa a examinar, a partir de Jentsch, o conto do escritor alemão Hoffmann (1986), *O homem da areia*. Freud (2010) assinala alguns aspectos da obra responsáveis pelo efeito incomparavelmente inquietante da narrativa, o primeiro dos quais é a boneca Olímpia, por quem Nathaniel, o protagonista, se apaixona. O tema do Homem da Areia, que arranca os olhos das crianças, é derivado de outro tema recorrente entre os falantes de língua alemã: todas as noites,

o Homem da Areia vem encher de areia os olhos das crianças que se recusam a dormir, repetem os pais ainda hoje. Entre nós, a tradição se conservou na expressão “olhos cheios de areia”, para assinalar desde a ardência, secura nos olhos, até o sono.

Sem entrar no mérito do conto, interessa-nos assinalar os efeitos do inquietante na narrativa, apoiados em elementos linguísticos e outros. O advogado Coppelius, amigo e parceiro de experimentos do pai do protagonista, e a quem este último acusa de tê-lo assassinado, desdobra-se na figura de Giuseppe Coppola, o ótico italiano que Nathaniel reencontra anos depois em uma cidade universitária. Coppola oferece-lhe olhos, mas o que vende ao protagonista são inofensivos óculos e um binóculo, através do qual o jovem acompanha os movimentos de Olímpia.

Se ao leitor não passa despercebida a similaridade de Coppelius/Coppola, Freud ([1919] 2010) não deixa por menos: numa nota de rodapé, atribuída à Sra. Rank, assinala a procedência do nome Coppelius a *coppella* (ou *crisol*, operações químicas que vitimaram o pai do protagonista), e a *coppo* (cavidade ocular). Em dicionário latino, encontramos *cupa* (ou *cuppa*), cuba, vasilha grande de madeira e cingida de arcos (FARIA, 1962). No *Dicionário Aurélio*, encontramos para *crisol* a denotação de recipiente das máquinas fundidoras e compositoras, onde se derrete o metal-tipo (FERREIRA, 1975), o que explica em parte a nota. Em outro dicionário, encontra-

mos o termo *copela*, vaso poroso que serve para separar a prata de outros metais, derivado do latim *cupella*, diminutivo de *cupa*, através do italiano *coppela*, ou do francês *coupelle* (CUNHA, 1997). A confirmar a palavra *coppo* como cavidade ocular, o campo semântico dos nomes Coppelius e Coppola, personagens-duplo do conto *O homem da areia*, reúne as acepções ligadas tanto a olhos quanto a operações químicas com metais.

Em Freud ([1919] 2010), o medo de ferir ou perder os olhos, tema do conto de Hoffmann, é recorrente como angústia infantil que muitos adultos conservam, e que se relaciona à angústia de castração, estampada no mito edípico de cegar a si mesmo por castigo do incesto praticado. As línguas, por sua vez, preservam em seus ditados e máximas algumas dessas evidências, como em português encontramos: “a menina dos olhos”; “olho por olho, dente por dente” (lei de Talião), “o amor é cego”, “olho de menino, olho do diabo”, “os olhos são o espelho da alma”, entre outras.

Numa outra nota de rodapé, de grande importância para o nosso argumento sobre o duplo, Freud ([1919] 2010) esclarece a respeito da ambivalência com que a imago paterna é desenhada no conto de Hoffmann: de um lado, o pai que ameaça com a cegueira (castração) e, do outro, o que intercede a favor dos olhos do filho. Esta dupla de pais se repete na juventude, com a divisão Coppola-Spalanzani, mantendo as mesmas posições da infância, bom X mau. Essa dupla colaboração, assevera Freud, revela-os como cisões da imago paterna.

Projeta-se sobre a boneca Olímpia a materialização da postura feminina de Nathaniel ante seu pai na primeira infância, e os olhos que faltam à boneca, segundo a própria fala de Spalanzani, seu construtor, foram retirados do jovem. Esta é a prova de identidade entre Olímpia e Natanael, como se pode observar no comentário de Freud ([1919] 2010, p. 349) em nota de rodapé:

Olímpia é, digamos, um complexo desprendido de Nathaniel, que se lhe defronta como uma pessoa; o domínio por esse complexo acha expressão no amor a Olímpia, absurdamente obsessivo. Podemos chamar de narcísico a esse amor, e compreendemos que quem a ele sucumbiu torne-se alheio ao objeto real de amor.

Em outra das obras de Hoffmann, Freud ([1919] 2010) irá encontrar o duplo, ou sócia, em todas as suas gradações e desenvolvimentos. Trata-se de *O elixir do diabo*, em que também se verifica a presença do duplo. Igualmente, em *Do tempo da angústia*, o psicanalista Jacques Laberge (2002) comenta acerca do tema, demonstrando que o texto freudiano sobre o inquietante aponta a angústia diante da falta, da perda, da ausência, do fracasso, isto é, da castração, mas também a angústia ante a falta da falta, ante a presença.

Com efeito, a multiplicação de personagens nos contos de Hoffmann sublinha a questão do duplo, não se sabendo se o eu é próprio ou do outro, do estranho, ilustrando algo decisivo, o desejo como desejo do Outro. (LABERGE, 2002).

Na lição de 5 de dezembro de 1962 do seminário sobre a angústia, Lacan (2005) assinala que, diferentemente do que pontua Freud, a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que

[...] devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta [...]. Não se trata de perda do objeto, mas da presença disto: de que os objetos não faltam. (LACAN, 2005, p. 64).

Neste sentido, Laberge complementa: ali onde se espera falta, estranha-se porque há o imprevisto, há falta da falta.

Para finalizarmos nossa apreciação do texto freudiano sobre o inquietante e que irá nos guiar no próximo item deste artigo, retomemos com Freud ([1919] 2010) as principais características do duplo ou do objeto que não falta: o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas; a intensificação desse vínculo pela telepatia, ou seja, pela passagem de processos psíquicos de uma pessoa para outra; a identificação com outra pessoa, equivocando-se quanto ao próprio eu ou colocando outro eu neste lugar, ou seja, duplicação, divisão e permutação do eu; e, enfim, o constante retorno do mesmo, com a repetição de traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos e até de nomes, por várias gerações sucessivas.

Por fim, interessa mencionar do texto freudiano que o duplo foi, originalmente, uma garantia contra o desaparecimento do eu, surgindo no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário (FREUD, [1919] 2010). Com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido, passando

a inquietante mensageiro da morte. Nos casos de delírio patológico de estar sendo observado, afirma Freud (2010), a consciência torna-se isolada, dissociada do eu, que trata o restante do eu como um objeto. Ao final do item II, ele assume uma posição que irá ao encontro da proposição lacaniana, em que a angústia é real.

[...] o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo *real* que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante. (FREUD, [1919] 2010, p. 364, grifo nosso).

O inquietante da ficção

Como exemplos do inquietante na ficção, escolhemos comentar brevemente três contos de autores de língua inglesa, portuguesa e espanhola, de três notáveis escritores, o primeiro dos quais se notabilizou na literatura do fantástico e do maravilhoso.

Trata-se, em primeiro lugar, de Edgar Allan Poe (1809-1849), com seu formidável conto *William Wilson*, escrito em 1839, em que o personagem-narrador apresenta aos leitores uma descrição pormenorizada do ambiente em que passou os anos do terceiro lustro de sua vida, ou seja, entre os 10 e 15 anos de idade. Entre os seus predicados, o narrador declara uma ascendência sobre colegas não muito mais velhos do que ele, à exceção de um que tinha o mesmo nome de batismo e

nascera no mesmo dia em que ele – 19 de janeiro de 1809 –, data de nascimento do próprio autor. Intrigava William Wilson narrador o modo afetuoso com que seu duplo o abordava, embora fossem inseparáveis companheiros. Além desses traços comuns, aponte-se a mesma altura e as feições, para determo-nos nos aspectos físicos, alcançando até a “[...] semelhança de espírito”. (POE, 2012, p. 33).

Entre as características apontadas por Freud na estrutura do duplo, assinala-se aí o retorno do mesmo, com a conseqüente repetição de traços, caracteres, vicissitudes e atos. Entretanto, cabe assinalar que, em relação à voz, Poe deixa entrever uma diferença, em que, do lado do sócia, tratado como rival, havia uma “[...] debilidade no aparelho faucal ou gutural que o impedia completamente de erguer a voz *acima de um sussurro baixo*”. (POE, 2012, p. 32, grifo do autor). Essa descrição conspira a favor do sentimento que o narrador quer fazer passar ao leitor, de que se trata, em realidade, de um sócia, de uma cópia, em toda a sua materialidade.

Sua deixa, que era aperfeiçoar uma imitação de mim mesmo, residia tanto em suas palavras como em suas ações; e, nesse papel, seu desempenho era dos mais admiráveis. Minhas roupas eram coisa fácil de ser copiada; de meu andar e modos gerais ele, sem dificuldade, se apropriava; a despeito de seu defeito de constituição, nem sequer minha voz lhe escapava. Meus tons mais elevados, é claro, ficavam por tentar, mas o timbre era idêntico; e *assim seu sussurro singular tornou-se o puro eco do meu*. (POE, 2012, p. 33, grifo do autor).

Assinalem-se, a propósito, duas outras características apontadas por Freud ([1919] 2010) em relação ao duplo: o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas; e a identificação com outra pessoa, equivocando-se quanto ao próprio eu ou colocando outro eu neste lugar, ou seja, duplicação, divisão e permutação do eu. William Wilson e seu sócia completam o quadro freudiano com a intensificação do vínculo pela telepatia, ou seja, pela passagem de processos psíquicos de uma pessoa para outra. Desse modo, o narrador, alguns anos após deixar a escola onde ele e seu sócia estudaram, ao voltar para casa, depois de uma noite de excessos, deparou-se com alguém de mesma altura que ele e trajado do mesmo modo que lhe sussurrou ao ouvido seu nome, fazendo-o reconhecer aquele outro William Wilson (POE, 2012).

A cena se repete algum tempo após, quando o narrador aplica, mais uma vez, seus golpes de jogador em um dos colegas de universidade, sendo desmascarado, em seguida, pelo seu rival. Por artes telepáticas, o outro William Wilson comparece na mesma cena em que o protagonista/narrador, daí porque ele afirme que sua fuga da universidade fora em vão. “Mal pus os pés em Paris, obtive nova evidência do detestável interesse assumido por esse Wilson em meus assuntos” (POE, 2012, p. 43). Roma, Viena, Berlim, Moscou, ou outro sítio qualquer em que procurasse se alojar o protagonista/narrador, lá estava o outro, com seu dom da ubiqüidade, sua

onipresença, somadas à sua onipotência, em permanente domínio do psiquismo do narrador.

O desfecho do conto desloca a cena para Roma durante o Carnaval, em um baile de máscaras, adereço importante para a estética do duplo. A cena se desdobra em um breve duelo, em que o protagonista/narrador aplica a seu antagonista um golpe de espada contra o peito, até que um grande espelho – outro dos elementos essenciais do duplo – inclui-se na cena. Através dele, o narrador vê, tomado de horror, sua “[...] própria imagem, mas com as feições pálidas e salpicadas de sangue” (POE, 2012, p. 47). No embate final, o protagonista/narrador declara-se vencido, mas, com seu ato, o outro também morre. Nesta cena, de acordo com a análise de Freitas (2009), encontra-se o duplo em sua vertente real, e de cujo domínio ou imperativo o sujeito somente pôde livrar-se através de sua própria morte.

Uma segunda apreciação do duplo nos leva a sítio e língua mais próximos, mais exatamente ao conto *Paulo*, incluído na coletânea *Insônia* (1947), do escritor Graciliano Ramos. Sua ambientação dá-se num hospital, onde, num leito, encontramos o narrador em estado terminal, envolto em “[...] panos molhados e ardentes”. (RAMOS, 1965, p. 51). A percepção do mundo externo do narrador é fragmentária, de tal sorte que a figura de uma mulher que se aproxima dele parece se desagregar. O paciente está em estado delirante e pede à sua mulher que o levem para a enfermaria de indigentes, sentindo-se abandonado.

A ferida tortura-me, uma ferida que muda de lugar e está em todo o lado direito. Procuo convencer minha mulher de que o lado direito se inutilizou e é conveniente suprimi-lo. (RAMOS, 1965, p. 53).

Verifica-se, nesse particular, uma das características apontadas por Freud ([1919] 2010) em *O inquietante*: parte do eu é considerado estranho, estrangeiro, de tal sorte que o eu se divide, fragmenta-se:

Por que não me levam outra vez para a mesa de operações? Abrir-me-iam pelo meio, dividir-me-iam em dois. Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério. Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarrou a mim e tenta romper-me. (RAMOS, 1965, p. 53).

O estado delirante do narrador/protagonista não o impede de retornar ao momento em que se viu perseguido e humilhado, anos antes, “[...] por um sujeito que se multiplicava”. (RAMOS, 1965, p. 54). Mais recentemente, localiza a criatura que se alojou em si, que lhe dirige ofensas e o ameaça, especialmente à noite, ou quando está só. Reúnem-se aí as condições necessárias para que o duplo se estabeleça: o sentimento inquietante de duplicação do eu, colocando outro neste lugar e realizando-se a permutação do eu. A esse estranho que o domina, o protagonista/narrador nomeia de Paulo.

Realmente Paulo é inexplicável: falta-lhe o rosto, e o seu corpo é esta carne que se imobiliza e apodrece, colada à cama do hospital. Entretanto sorri. Um sorriso medonho, sem dentes, sorriso amarelo que escorre pelas paredes, sorriso nauseabundo que

se derrama no chão lavado a petróleo. (RAMOS, 1965, p. 55-56).

Diferentemente do que se passa no conto de Poe (2012), no conto de Ramos (1965) o retorno do mesmo não se apresenta sob a forma de repetição de traços, caracteres, vicissitudes e atos, mas como a contraparte do sujeito que se pretende eliminar. Entretanto, cabe assinalar que o narrador sente o toque e ouve a voz de seu duplo, o ruído do outro que chega ao moribundo:

Um ruído enfadonho, provavelmente reprodução de machadas antigas, berros de patrões, ordens, exigências, choradeiras, gemidos, pragas, transforma-se num sussurro de abelhas que Paulo me sopra ao ouvido. (RAMOS, 1965, p. 56).

Observa-se aí uma das características apontadas por Freud em relação ao duplo: a identificação com outra pessoa, equivocando-se quanto ao próprio eu ou colocando outro eu neste lugar, ou seja, duplicação, divisão e permutação do eu.

Na luta entre as partes que constituem o eu dividido, duplicado, o resultado é a eliminação: “Estou sendo assassinado [...] Paulo está curvado por cima de mim, remexe com um punhal a ferida”. (RAMOS, 1965, p. 58). O duplo se destaca, exercendo sobre o eu seu domínio, de tal sorte que apenas um poderá subsistir. Em que pese o fato de o protagonista/narrador implorar a seu duplo que não o mate, e de fingir desconhecê-lo, declara afinal: “Mentira. Sempre vivemos juntos. Desejo que me operem e me livrem dele”.

(RAMOS, 1965, p. 58). A identificação entre o personagem/narrador e seu duplo encontra seu clímax na intensificação desse vínculo pela telepatia, ou seja, pela passagem de processos psíquicos de uma pessoa para outra.

Desse modo, o único desfecho possível para o conto é a eliminação de uma das partes do eu, e o conflito chega a seu termo na medida em que o narrador/personagem sucumbe diante do outro, seu duplo, que lhe desfere um último golpe: “O punhal revolve a chaga que me mata”. (RAMOS, 1965, p. 59).

Um terceiro exemplo de duplo em literatura pode ser extraído da obra magistral de Jorge Luís Borges, mais exatamente do conto *O outro* (1995), em que o protagonista/narrador relata um fato ocorrido com ele, localizando-o e datando-o, de forma que o leitor possa incluir-se como testemunha do acontecimento. Trata-se de uma narrativa sob a forma de um escrito, três anos depois do evento, o que confere caráter de veracidade ao fato. “Agora, em 1972, penso que se eu o escrevo, os outros o lerão como um conto, e, com o passar dos anos, talvez o seja para mim”. (BORGES, 1995, p. 9, tradução nossa).⁴

A narrativa transporta o leitor para as dez horas da manhã de certo dia de fevereiro de 1969, em Cambridge, norte de Boston, onde o narrador/personagem acha-se solitário, recostado em um banco, em frente ao Rio Charles. Esses detalhes asseguram a posição do narrador em fazer do leitor sua

⁴ *Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.* (BORGES, 1995, p. 9).

testemunha, de tal modo que não haja suspeita de inverossimilhança, conspirando a favor da veracidade do fato. “Senti de repente a impressão (que segundo os psicólogos corresponde aos estados de fadiga) de já ter vivido aquele momento”. (BORGES, 1995, p. 10, tradução nossa).⁵

Ora, esse estado em que o sujeito tem a percepção de já ter vivido aquele momento é descrito por Freud em um artigo de 1914, *Fausse reconnaissance (déjà raconté) no tratamento psicanalítico* (FREUD, [1914] 1974), e em que o paciente, após relatar algum fato de que se lembrou, afirma já ter contado ao analista, que pode disso não ter memória, levando a um impasse.

Para resolver a discussão na cena psicanalítica, Freud ([1914] 1974) recomenda aos analistas adiarem a solução do assunto, salientando que o senso de convicção da exatidão da própria memória não tem qualquer valor objetivo. Certamente, a Borges não escapou a advertência freudiana acerca da *fausse reconnaissance*, e emprega o expediente na sua narrativa, tornando o leitor cúmplice do fato a ser relatado.

Em outro artigo, datado de 1936, intitulado *Um distúrbio de memória na Acrópole*, Freud (1976) retorna ao assunto, assinalando sua diferença em relação a outro fenômeno intrigante, o da despersonalização ou desrealização: *fausse reconnaissance, déjà vu, déjà raconté*, entre outros, são ilusões em que procuramos aceitar algo como pertencente ao nosso eu, ao passo que, na despersonalização, sua

⁵ *Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquele momento.* (BORGES, 1995, p. 10).

contraparte negativa, nosso empenho é em manter algo fora de nós (FREUD, [1936] 1976).

Podemos aproximar essas considerações freudianas dos contos que aqui examinamos. De um lado, o conto de Ramos (1965) encontra o narrador/personagem com seu duplo Paulo numa condição de desrealização ou de despersonalização, de tal sorte que a expulsão do estranho/familiar é a visada, ao passo que, no conto de Borges (1995), assiste-se ao fenômeno do *déjà vécu* – do já vivido, em que o personagem procura aceitar o fato como pertencente ao seu eu, como veremos a seguir.

Em *O outro*, de Borges (1995), o narrador encontra-se sentado num banco à margem do Rio Charles, na cidade de Cambridge, nos Estados Unidos, quando ouve uma música familiar aos seus ouvidos, vinda de um homem sentado na outra extremidade do banco, e que lhe diz ser argentino, viver em Genebra e ter o mesmo nome, mesma voz, mesmos objetos, principalmente livros, e mesmo endereço que o seu interlocutor. Assinale-se aí a característica do retorno do mesmo, verificada por Freud ([1919] 2010), com uma sutileza que tem o propósito de conferir verossimilhança ao relato: diferentemente do narrador/personagem, que se encontra na cidade de Cambridge, o seu duplo está em Genebra, a alguns passos do Rio Ródano.

Observa-se, também, no conto de Borges (1995), que o protagonista/narrador, por fenômeno quase telepático, adivinha o endereço do seu interlocutor, que o confirma, em

seguida, acrescentando de mais um aspecto na identificação com o outro e intensificando o vínculo entre ambos. A atmosfera do conto, diversa das anteriores nos contos de Poe (2012) e Ramos (1965), é marcada não pelo aterrador, mas pelo estranhamento e rivalidade, em que um e outro tentam provar “quem é o outro”: “Se esta manhã e este encontro são sonhos, cada um de nós dois tem de pensar que o sonhador é ele”. (BORGES, 1995, p. 12, tradução nossa).⁶

O diálogo que se estabelece no conto de Borges (1995) alterna turnos em que, de um lado, o protagonista/narrador fala por ele e, de outro, fala pelo duplo, tal como podemos verificar na interação mãe-bebê, em que a mãe dirige-se à criança dialogicamente, atribuindo-lhe turnos e executando um trabalho interpretativo em movimento especular. Ou seja, ora a mãe fala ao bebê, ora fala pelo bebê, matriz de construção do diálogo com a criança. Com o duplo, verifica-se do mesmo modo a especularidade entre os interlocutores, de tal sorte que os turnos se alternam num movimento de reciprocidade e reversibilidade, próprios da estrutura do diálogo.

Tal como salienta Freud ([1919] 2010), o sentimento do inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar, mas também ao que é escondido, mantido oculto e, como lembra Schelling (apud FREUD, [1919] 2010), tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu. Desse modo, o protagonista/

⁶ – *Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él.* (BORGES, 1995, p. 12)

narrador declara: “Meu sonho já dura setenta anos” (BORGES, 1995, p. 13, tradução nossa).⁷ Assim, esclarece-se que o eu que fala antecede o duplo que se apresenta, numa anterioridade: “[...] ao recordar-se, não há ninguém que não se encontre consigo mesmo. É o que está nos acontecendo agora, só que somos dois” (BORGES, 1995, p. 13, tradução nossa).⁸

O diálogo que se mantém entre os dois – o eu e seu duplo – desenrola-se em torno da literatura, dos livros que serão escritos, dos livros lidos, das guerras que se passam no intervalo entre as idades em que se apresentam – 70 e quase 20 anos, respectivamente. Entre as referências literárias, cabe destacar Fiódor Dostoiévski e uma de suas obras paradigmáticas, com a qual o conto dialoga: trata-se de *O duplo* (1963), novela escrita entre 1845-1846, e que aborda o fenômeno de desdobramento da personalidade.

Assinalamos atrás que a atmosfera do conto, conquanto não marcada pelo sentimento aterrador dos que o antecederam, reafirma o constante retorno do mesmo, na medida em que o duplo de Borges denuncia: “Se você fosse eu, como explicar que tenha esquecido seu encontro com um senhor de idade que em 1918 lhe disse que ele também era Borges?” (BORGES, 1995, p. 18, tradução nossa).⁹ Contudo, verifica-se

⁷ – *Mi sueño ha durado ya setenta años.* (BORGES, 1995, p. 13).

⁸ [...] *al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos.* (BORGES, 1995, p. 13).

⁹ – *Si usted ha sido yo, ¿como explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges?.* (BORGES, 1995, p. 18).

que, apesar da repetição de traços e de gostos literários, distinguem-se: “Éramos demasiado distintos e demasiado parecidos. Não poderíamos enganar-nos, o que torna difícil o diálogo. Cada um dos dois era o arremedo caricaturesco do outro”. (BORGES, 1995, p. 20, tradução nossa).¹⁰

O desfecho do conto não surpreende o leitor: o eu narrador propõe um encontro com o outro no dia seguinte, no mesmo banco, “[...] que está em dois tempos e em dois lugares” (BORGES, 1995, p. 21; tradução nossa).¹¹ E conclui que o sobrenatural, se acontece duas vezes, deixa de ser aterrador. Ao final, o eu narrador encontra a chave para o episódio:

O encontro foi real, mas o outro conversou comigo em um sonho e foi assim que pude esquecer; eu conversei com ele na vigília e, contudo, me atormenta a lembrança. O outro me sonhou, mas não me sonhou rigorosamente. (BORGES, 1995, p. 22, tradução nossa).¹²

O desdobramento em Borges é um tema que se reparte em sua obra. Considere-se, por exemplo, o escrito “Borges e eu”, integrante de *O fazedor*” (1999a), em que o autor declara: “Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas”; para concluir: “Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do

¹⁰ *Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro.* (BORGES, 1995, p. 20).

¹¹ [...] *que está en dos tiempos y en dos sitios.* (BORGES, 1995, p. 21).

¹² *El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo.* (BORGES, 1995, p. 22).

esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página”. (BORGES, 1999a, p. 206). Em 1964, Borges (1999b) escreve a coletânea de versos “O outro, o mesmo”, declarando no Prólogo que as composições, escritas em momentos e *moods* variados, têm suas diferenças: o sonhador sonhado está em uma, e a relação da divindade com o homem e do poeta com a obra, na outra.

Em artigo intitulado *Olhando a pulsão de morte: sobre o ato de criar*, Cunha (2009) propõe pensar a pulsão de morte como potência criadora. Apoiando suas considerações na obra freudiana, a autora situa a pulsão de morte como o lugar do caos pulsional, oposto à ordem que existe no aparelho psíquico, sendo, por isso mesmo, da ordem do disjuntivo, destrutivo, desfazendo as formas constituídas e dando lugar ao estranho, ao novo. “Esta seria a potência criadora e iniciadora de novos começos”. (CUNHA, 2009, p. 58). Podemos estender sua observação afirmando que, se a pulsão de vida pode constituir o mesmo, a repetição e a pulsão de morte afiguram-se como o novo, o estranho, o inquietante, o outro.

Retomemos a análise de Freitas (2009) a respeito de “William Wilson” de Poe, em que ela declara que o duplo ocorre em três níveis: duplicação, divisão, troca ou confusão, relacionados aos registros Imaginário, Simbólico e Real formulados por Lacan.

No plano imaginário, encontramos as duplicações de imagens, ideias, sócias, rivais, semelhanças em atos e delitos, além dos processos mentais

que saltam telepaticamente para outrem. No nível simbólico, o que aparece é a partição ou divisão do aparelho psíquico; o sujeito duvida a respeito de si mesmo, deixando-se encarnar por um eu estranho [...]. No registro do real impera a confusão, um intercâmbio do eu com o outro, vivências delirantes com ideias de influência e alteração da consciência, reforço constante da mesma coisa, estranha repetição dos traços, atos, feitos e nomes. (PORTUGAL apud FREITAS, 2009, p. 144).

Referências

BORGES, Jorge Luís. El otro. In: BORGES, Jorge Luís. *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1995. p. 7-22.

BORGES, Jorge Luís. O fazedor. In: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999a. p. 173-254. v. 2.

BORGES, Jorge Luís. O outro, o mesmo. In: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999b. p. 255-351. v. 2.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CUNHA, Dirce Ferreira da. Olhando a pulsão de morte: sobre o ato de criar. In: EDLER, S.P.B; FREITAS, L.A.P.; ALBUQUERQUE, J.D.C. (Org.). *Escritos sobre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud; Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. p. 55-66.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. O duplo. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p. 283-388. v. 1.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FERREIRA, Aurélio Buarque de (Org.). *Novo dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1975.

FREITAS, Adelina Helena Lima. O duplo na literatura e na psicanálise: William Wilson. In: EDLER, S.P.B; FREITAS, L.A.P.; ALBUQUERQUE, J.D.C. (Org.). *Escritos sobre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud; Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009. p. 139-150.

FREUD, Sigmund. Fausse reconnaissance (déjà raconté) no tratamento psicanalítico [1914]. In: FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIII, p. 237-247. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 13).

FREUD, Sigmund. O inquietante [1919]. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil “O homem dos lobos”, Além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376. (Obras completas, v. 14).

FREUD, Sigmund. Um distúrbio de memória na Acrópole: carta aberta a Romain Rolland por ocasião de seu setuagésimo aniversário [1936]. In: FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XXII. p. 289-303. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 22).

HOFFMANN, E.T.A. *O homem da areia*. Tradução de Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

LABERGE, Jacques. *Do tempo da angústia*. 2002. Disponível em: < http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/int-biblioteca/JLaberge/jlaberge_tempo_angustia_upld_2.pdf >. Acesso em: 8 set. 2013.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud [1953-1954]*. Versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia [1962-1963]*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Prefácio de Charles Baudelaire e tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012. p. 25-47.

RAMOS, Graciliano. Paulo. In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 6. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1965. p. 49-59.

CRIMES DO SUPEREU

Em 1990, o *A Tarde Cultural* publicou um artigo de minha autoria cujo título era “Crime e culpa”, em que fazia um paralelismo entre *Crimes e pecados*, filme de Woody Allen, e *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski. Em linhas breves, o artigo procurava retratar a trama urdida pela paixão no direito ao crime nessas obras, dialogando com um artigo de 1916 Freud (1974), *Criminosos em consequência de um sentimento de culpa*.

A tese freudiana nesse artigo é uma subversão lógica do sintagma “crime e culpa”: no exame de condutas humanas criminosas, via de regra, a ordem é o crime, seguido do sentimento de culpa que resulta do ato atentatório praticado. Aqui, primeiro aparece o sentimento de culpa e, a seguir, o crime, ou seja, o sentimento de culpa já se acha instalado antes da má ação, e não surge a partir dela. Se entendermos que o gênero cultivado pela psicanálise freudiana é o da tragédia, Édipo é o seu nome, daí Freud atribuir a origem do sentimento de culpa ao complexo de Édipo.

Contudo, para seguirmos a proposição de Gerbase (2007), que palmilha os textos freudiano e lacanianos a respeito do pai em psicanálise, o operador estrutural laciano capaz de ir além da fórmula freudiana pode ser encontrado não

mais no gênero exemplar da tragédia, mas na comédia, cuja definição deixamos para um dos personagens (Lester, cena 3, *Tragedy plus time*) de *Crimes e pecados* (1989): “Comédia é tragédia somada ao tempo”.

Gerbase (2007) assinala que Lacan, em sua análise do texto freudiano, destituiu o Édipo de sua soberania enquanto complexo nuclear da neurose, ao tempo em que afirma que o paradigma da psicanálise ultrapassa a relação do menino com sua mãe, indo ao encontro “[...] da relação do homem com sua mulher, relação significante, impossível de existir”. (GERBASE, 2007, p. 38).

Crimes provenientes do supereu

Para interpelar o crime, podemos recorrer a Lacan (1998, p. 128), em seu consistente artigo *Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia*, datado de 1950, em que assinala:

Toda sociedade, por fim, manifesta a relação do crime com a lei através de castigos cuja realização, sejam quais forem suas modalidades, exige um assentimento subjetivo.

É através desse assentimento que o castigo ou a responsabilidade, nos termos lacanianos, consuma-se.

Em *Crime e castigo*, obra da maturidade de Dostoiévski, publicada em 1866, estamos perante uma fabulação romanesca onde não faltam episódios folhetinescos e românticos. Seu protagonista, Rodion Raskólnikov, um ex-estudante universitário

de Direito, rapaz pobre e inteligente, vive à míngua de todos os recursos num cubículo miserável, ruminando um tenebroso plano: assassinar uma velha usurária para roubá-la e, com o seu dinheiro, recomeçar então a sua carreira, libertar a mãe e a irmã da miséria, enfim, praticar uma má ação para, depois, poder praticar muitas ações boas. Após o ato de duplo assassinato, posto que se estendeu à irmã caçula e humilhada da velha, Raskólnikov se apodera dos seus pertences, embora, paradoxalmente, jamais tenha usado em benefício próprio os objetos do furto. Já no epílogo da obra, o protagonista pergunta-se:

Por que fui um ... criminoso? Que significa a vossa criminalidade? A minha consciência está tranquila. É certo que se consumou um crime de pena capital; é certo que se infringiu a letra da lei e se derramou o sangue; pois bem... Tomem a minha cabeça pela letra da lei ... e basta! É certo que, nesse caso, até muitos benfeitores da humanidade, que não receberam o poder por herança, mas o conquistaram, teriam merecido castigo desde os seus primeiros passos. Mas esses indivíduos seguiram para diante e depois tiveram razão, ao passo que eu não resisti e, portanto, não tinha direito a dar esse passo. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 1222).

Às rumações do personagem, Dostoiévski (1963, p. 1222) acrescenta: “Era unicamente nisto que ele se reconhecia culpado: em não ter persistido e em ter ido denunciar-se”. Esse procedimento, cujas consequências funestas levaram Raskólnikov à prisão e deportação para a Sibéria, é denominado por ele mesmo de “[...] eclipse do raciocínio” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 833). Segundo ele, os criminosos

deixam-se a descoberto em razão de que, no momento de cometer o seu crime, experimentam uma espécie de enfraquecimento da vontade e do raciocínio, que vem depois a ser substituído por um atordoamento extraordinário e pueril, justamente quando mais lhes são necessárias a razão e a prudência.

Esse estado, qual uma doença, faz o nosso protagonista perguntar-se se é ela que engendra o crime, ou se é o próprio crime, por sua natureza, que se faz acompanhar de certo gênero de doença, questão de resto abandonada por absoluta impossibilidade de responder. Desse modo, temos em Raskólnikov/Dostoiévski uma antecipação em cerca de 50 anos da reflexão de Freud sobre os criminosos em consequência do sentimento de culpa.

Raskólnikov integra o conjunto dos praticantes de “[...] crimes ou delitos provenientes do *supereu*”, como expressa Lacan (1998, p. 132, grifo do autor), sem, contudo, estender essa condição a todos os criminosos. Relembra alguns casos analisados por especialistas em que se verificou a estrutura mórbida do crime ou dos delitos, e em que houve “[...] coação por uma força a que o sujeito não pôde resistir”. (LACAN, 1998, p. 133). O que as distingue como mórbidas, assinala, é seu caráter simbólico: “Sua estrutura psicopatológica não está, de modo algum, na situação criminal que elas exprimem, mas no modo *irreal* dessa expressão”. (LACAN, 1998, p. 133, grifo do autor). Ou, como afirma adiante (LACAN, 1998, p. 136), a psicanálise, em sua apreensão dos crimes determinados pelo supereu tem, como efeito, portanto, irrealizá-los.

Lembremos, a propósito, que a seção em que este comentário se encontra, de número III, tem no seu subtítulo: Do crime que exprime o simbolismo do supereu como instância psicopatológica: se a psicanálise irrealiza o crime, ela não desumaniza o criminoso. (LACAN, 1998, p. 131). Essa expressão, por sua vez, ressoa uma outra feita por Freud numa carta a Romain Rolland, a propósito de sua reação diante da Acrópole de Atenas. “*O que estou vendo aqui não é real. Tal sentimento é conhecido como sentimento de desrealização [Entfremdungsgefühl]*”. (FREUD, [1936]1976, p. 299, grifo do autor). Para explicá-lo, Freud diz ser comum em determinadas doenças mentais, embora pessoas sadias não o desconheçam. São falhas do funcionamento, em que o sujeito empenha-se em manter algo distanciado do ego ou rechaçá-lo, servindo ao objetivo de defesa e resultando numa divisão subjetiva.

Na procura pelo móvel social fundamental do crime em suas relações com a realidade do criminoso, Lacan verifica o afloramento de uma estrutura que se encontra em todas as etapas da gênese do eu, este aparelho de adaptação, sendo capaz de ser reconhecida na sucessão das crises – desmame, intrusão, Édipo, puberdade, adolescência. Cada uma delas, segundo afirma o autor, reformula uma nova síntese dos aparelhos do eu, sob formas cada vez mais alienantes para as pulsões que se frustram, e cada vez menos ideal para as que aí encontram sua normalização.

Essa forma é produzida pelo fenômeno psíquico mais fundamental, talvez, que a psicanálise descobriu: a identificação, cujo poder formativo revela-se até na biologia. (LACAN, 1998, p. 142).

Assinala Lacan (1998) que, para cada um dos chamados períodos de latência pulsional, limitados nessa série ao ego adolescente, há o predomínio de uma estrutura típica dos objetos do desejo. Cada uma dessas identificações desenvolve, segundo ele, uma agressividade que a frustração pulsional não basta para explicar, e que o talento de Freud reconheceu como “pulsão do eu” sob o nome de instinto de morte.

Assim, como a tensão agressiva ao integrar a pulsão frustrada cada vez que a falta de adequação do “outro” faz abortar a identificação resolutiva, ela determina com isso um tipo de objeto que se torna criminogênico na suspensão da dialética do eu. (LACAN, 1998, p. 143).

Em seu delírio culposo, encontramos Raskólnikov a repassar seu ato, na tentativa de tornar compreensíveis seus motivos.

Eu não matei nenhuma pessoa humana; apenas matei um princípio. Um princípio, foi o que eu matei; mas saltar o obstáculo, não saltei; fiquei do lado de cá... Não soube fazer mais nada senão matar [...] eu não quero esperar pela felicidade universal. Eu quero viver, eu, senão, mais vale não viver. Qual! [...] Ah, eu sou um piolho estético, e nada mais [...] um piolho ainda mais repugnante e indigno do que o piolho assassinado, e já de antemão tinha o pressentimento de que havia de dizer a mim próprio tudo isto depois de ter assassinado. Mas há alguma coisa que possa

comparar-se com este horror? [...] Minha mãe, minha irmã, como vos amei! Por que lhes tenho ódio, agora? Sim, odeio-as, de um ódio físico; não posso suportá-las ao meu lado... (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 1002).

Para finalizar esta parte, lembremos que as referências de Lacan (1998) ainda levam em conta a dimensão do supereu enquanto manifestação individual ligada às condições sociais do edipianismo. Numa atualização dessas noções, recorramos mais uma vez a Gerbase (2007), que assinala em Lacan a necessidade de renovar-se a teoria indo-se além do Édipo, sem, contudo, perder o horizonte do pai, embora destituído do caráter mitológico com o qual Freud o reveste.

Crimes e pecados (1989)

O filme situa-se nos anos 80 em Nova York e tem como protagonista Judah, eminente oftalmologista, notabilizado não somente pelos efeitos da clínica que exerce, como também pelos seus feitos filantrópicos. Vê-se subitamente envolvido pela ação de sua amante, que o ameaça de revelar tudo à sua mulher, e a quem ela dirige uma carta, interceptada por ele. A amante pretende, igualmente, levar o escândalo à comunidade que aplaude Judah pela sua obra social.

A narrativa constrói-se em dois tempos: os fatos atuais são intercalados por outros que evocam cenas anteriores, seja num passado próximo – como o encontro a bordo de um avião entre o protagonista e sua antagonista – e em outros mais antigos em

que Judah revive os ritos hebraicos na sinagoga e em casa, como na ceia entre familiares. São essas cenas antigas que dão o tom à narrativa, funcionando como a outra voz do protagonista: a voz da consciência, que reedita e atualiza os mandamentos morais da tradição judaica e contra os quais irá insurgir-se o impulso de Judah: livrar-se da amante pelo assassinato.

Entra em cena um personagem secundário: o irmão do protagonista, cujos traços de caráter fornecem a trilha para o desfecho da trama. É pela voz do irmão, Jack, que Judah pode tramar contra a vida de sua amante. Debatendo-se nos problemas morais que tal ação acarretaria, Judah é impelido à consecução do ato, e a amante é assassinada. Sucumbido ao remorso, Judah retorna à casa da amante, onde a vê morta, recolhe entre os seus pertences aqueles que poderiam comprometê-lo, enfim, consuma aquilo que, no romance policial, se designaria por crime perfeito.

Assistimos, a partir daí, a um declínio acentuado das cenas antigas: a realidade atual irá ocupar a cena quase inteiramente, que se desvia para a trama amorosa, de resto secundária, entre um diretor de cinema fracassado e uma produtora. O pretexto para o encontro amoroso é a tentativa de produção de um filme em torno do discurso filosófico de certo professor suicida – este sai de cena com a frase “saí pela janela”.

A cena final é a solução para o conflito do protagonista. Na cerimônia de casamento entre dois personagens terciários da trama – palco para o reencontro dos principais personagens

da obra, nosso protagonista, em conversa com o diretor de cinema fracassado, fornece-lhe o argumento para o filme a que assistimos, revelando-lhe o crime e sua motivação. Tal recurso – a trama dentro da trama –, em seu caráter metalinguístico, revela-se, igualmente, metapsicológico, ou seja, a revelação não somente resulta em efeitos – o argumento para o filme – como ela própria decorre da elaboração que o protagonista faz de sua expiação. Expiação de sua pequena contravenção, para ficarmos mais fiéis à letra do filme *Crimes and misdemeanors*.

***Match point* (2005)**

A ação se passa em Londres, com a chegada de Chris, irlandês, tenista profissional bem-sucedido que resolve assumir o emprego de instrutor de tênis no aristocrata Queen's Tennis Club. Chris torna-se amigo de Tom Hewett, um rico e jovem playboy, vindo a conhecer sua irmã Chloe, com quem irá desenvolver uma relação “agradável”, como assim se expressa. Também conhece Nola Rice, namorada de Tom, americana e aspirante a atriz, por quem irá nutrir intensa paixão.

No início do filme, que é uma espécie de fábula sobre o papel da sorte no destino das pessoas, Chris acompanha a cena de uma bola de tênis que bate na rede e se inclina para um dos lados. A voz em *off* diz:

O homem que disse “Preferiria ter sorte a ser bom” mergulhou fundo na vida. As pessoas têm medo de encarar o quanto a vida depende da sorte. Assustam-se em pensar o quanto a vida está fora de seu controle.

Há momentos em um jogo em que a bola bate sobre a rede e, por um segundo, pode deslizar para a frente ou para trás. Com um pouco de sorte, ela pode ir para a frente, e você vence. Ou talvez não, e você perde. (MATCH POINT, 2005).

Chris é admitido na família, ao contrário de Nola, assumindo posto na empresa familiar. Pouco tempo depois, casa-se com Chloe. Neste meio tempo, Tom e Nola separam-se. Chris tenta localizá-la, sem sucesso. Num encontro casual, na Tate Modern, eles reencontram-se e ele pede-lhe o telefone. Passam a ter um caso, a partir daí, até que Nola engravida, sem que eles o planejem. Ironicamente, em seu casamento com Chloe, as tentativas de engravidar são infrutíferas. Nola pressiona para que ele se separe de Chloe, e a situação chega ao limite.

Após discutir com um amigo a situação, Chris é compelido a eliminar Nola. Para tanto, retira do arsenal do sogro uma espingarda de cano serrado e segue para a casa de Nola, surpreendendo uma senhora idosa sua vizinha e simulando assalto com roubo. Leva algumas joias e remédios para forjar a situação. Espera Nola subir pelo elevador e a surpreende com um tiro mortal. Em seguida, vai ao encontro de sua mulher no teatro assistir ao musical *The woman in white*, de Andrew Lloyd Webber, o mesmo compositor do célebre *Fantasma da ópera*.

Ao devolver a arma ao depósito na casa dos sogros, Chris é surpreendido pela mulher, que lhe anuncia sua gravidez. Vai às margens do Tâmis, onde atira as joias roubadas da idosa,

restando, por fim, a aliança que, em vez de cair no rio, cai no gramado, numa cena que replica a do início, quando uma bola de tênis bate na rede, levando à incerteza do lance.

A polícia procura Chris, a partir do diário de Nola encontrado pela perícia. Ele nega uma relação com ela, mas ao final admite que eles tiveram um caso, e que essa revelação poderia pôr sua vida familiar em risco. Um dos policiais persegue a teoria de que ele é o assassino, revelação que lhe é feita em sonho, mas, milagrosamente, um toxicômano é encontrado morto, de posse da aliança da idosa. Prevalece a teoria do assalto para roubo por drogas.

A cena final mostra a família Hewett celebrando a chegada do bebê Terence, filho de Chris e Chloe. Um olhar melancólico de Chris se volta para o rio.

À guisa de conclusão

O que podemos esperar em *Crime e castigo*, *Crimes e pecados* e *Match point* que nos permitiria reconhecer certa ambientação criminogênica, uma frustração da pulsão que, somada à suspensão da dialética do eu, resultaria em atos criminosos? Possivelmente, o que parece reunir essas três obras de ficção num ponto em comum é a presença do crime proveniente do supereu, cujo fundamento parece encontrar justamente a noção do pai, em suas variadas expressões: sob a forma de uma carência fundamental, tal como se expressa no discurso de Raskólnikov, no seu horror diante da imagem da

mãe famélica; sob a forma de impotência diante das atrocidades cometidas contra os judeus pelos nazistas, nas lembranças de Judah; ou ainda sob a forma deficiente do homem que perdeu suas duas pernas e virou fanático religioso, nas confissões de Chris.

Se a hipótese de Freud é que o corpo humano tem o automatismo pulsional de falar, de um gozo de falar, de uma satisfação de falar, como nos lembra Gerbase (2007), cabe-nos tão somente agradecer a Fiódor Dostoiévski e Woody Allen pela oportunidade de ler, ver e escutar as inúmeras vozes do inconsciente.

Referências

CRIMES e pecados. Direção e roteiro: Woody Allen. Produção de Robert Greenhut. Intérpretes: Woody Allen; Mia Farrow; Martin Landau; Anjelica Huston. Los Angeles: Orion Pictures Corporation, 1989. 1 DVD (107 min.), color. Legendado.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Crime e castigo. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obra completa*. Tradução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. v. II, p. 773-1228.

FREUD, Sigmund. Criminosos em consequência de um sentimento de culpa: Parte III de Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico [1916]. In: FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 375-377 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 14).

FREUD, Sigmund. Um distúrbio de memória na Acrópole: carta aberta a Romain Rolland por ocasião de seu setuagésimo aniversário [1936]. In: FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 289-303. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 22).

GERBASE, Jairo. *Comédias familiares: Rei Édipo, Príncipe Hamlet, Irmãos Karamázovi*. Salvador: Campo Psicanalítico, 2007.

LACAN, Jacques. Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 127-151.

MATCH POINT. Direção e roteiro: Woody Allen. Produção: Gareth Wily, Helen Robin, Letty Aronson, Lucy Darwin e Stephen Tenenbaum. Intérpretes: Scarlett Johansson, Jonathan Rhys Meyers, Emily Mortimer, Mathew Goode. [S.l.]: DreamWorks, 2005. 1 DVD (124 min.), Color. Legendado.

MOTTA, Véra. Crime e culpa: quem vem primeiro? *A Tarde Cultural*, Salvador, n. 30, p. 2-3, 28 jul. 1990.

FAN
TA
SI
A
E
PO
É
TI
CA

**FANTASIA E
POÉTICA**

A NOVELA FAMILIAR – FICÇÃO DO INFANTIL

O artigo freudiano datado de 1909, que tem o título na edição brasileira da Imago de *Romances familiares* (*Der Familienroman der Neurotiker*), teve sua primeira publicação inserida na obra de Otto Rank *O mito do nascimento do herói* (1909), segundo nota do editor, e somente em 1931 teve oportunidade de integrar a obra de Freud.

A construção do romance familiar

O tema central do artigo já havia feito seu aparecimento em alguns escritos de Freud, em especial na correspondência a Fliess, nas cartas de 24 de janeiro e de 25 de maio de 1897 e na carta de 20 de junho de 1898. Na primeira delas, o autor menciona as ficções dos paranoicos a respeito da filiação ilegítima, ao passo que na segunda carta aparece a expressão retomada no artigo de 1909, “romance familiar”, já não mais ligada à paranoia, mas à arquitetura da histeria. (FREUD, 1986a, b, c).

Na carta de 20 de junho de 1898, Freud (1986c) realiza algo em que a tradição psicanalítica se exercitou no século passado em relação à obra literária: tomá-la enquanto objeto

de investigação psicanalítica, encontrando aí um lugar privilegiado de aplicação dos pressupostos teóricos da psicanálise. Desse modo, a obra *A juíza (Die Richterin)*, de Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898), escritor suíço de inclinação realista, foi a ocasião para Freud demonstrar o seu empenho em encontrar, numa produção ficcional, os fundamentos do psiquismo humano que ele buscava desvendar.

Nesta última carta, reaparece a expressão “romance familiar”, ao lado de “romance literário”, ocasião para Freud (1986c, p. 318-319) destacar alguns elementos facilmente encontráveis nos romances da infância, entre os quais as brigas entre os pais e o ressentimento contra a mãe. No romance de Meyer, segundo Freud (1986c), este último elemento se expressa na transformação da mãe em madrasta, o que faz o autor afirmar que a obra *A juíza* nada deve aos romances de vingança e perdão que seus pacientes histéricos inventavam sobre suas próprias mães.

Em *Romances familiares*, Freud ([1909] 1976) abre o artigo com a afirmação de que o indivíduo, no curso do seu desenvolvimento, liberta-se da autoridade parental, operação psíquica necessária para o progresso da sociedade, apoiado na oposição entre as gerações sucessivas. Nessas operações, o neurótico parece falhar, o que impõe a Freud considerar os elementos que se ocultam por trás desse sintoma. Isso nos conduz ao tema da fantasia e do romance familiar do neurótico.

Estes dois grandes temas – separar-se dos seus pais e estabelecer-lhes oposição – serão objeto de considerações de psicanalistas contemporâneos, dos quais selecionamos dois para comentar.

Uma primeira referência é o artigo de Gurski (2006), em que a autora busca interrogar as condições sociais que dificultam a elaboração do adolecer na atualidade, apontando, através de recortes fílmicos e de alguns referenciais teóricos, o que ela designa por “juvenilização” da cultura e dos seus efeitos na transmissão da experiência dos adultos aos mais jovens. O termo “juvenilização” inspira-se em outro, de empréstimo linguístico do inglês, “teenegização”, para o qual Kehl (2004, apud GURSKI, 2006) aponta em seu trabalho *A juventude como sintoma da cultura*.

Por teenegização ou juvenilização da cultura, Gurski e Kehl (2004, apud GURSKI, 2006) entendem que o adolescente sem lei produz-se numa cultura em que o lugar do adulto está vacante. Ante a necessária distância que os jovens devem estabelecer em relação àqueles que foram, por toda a infância, os representantes encarnados do Outro, e, considerando que, do lado do Outro, não se apresentam os elementos suficientes para essa diferenciação, resulta que a criação do novo, subjetivamente, não se faz ou se faz à custa de transgressões.

Importa, ainda, considerar, no artigo de Gurski (2006), uma menção ao conceito de Jerusalinsky (1996, apud GURSKI, 2006) de agressivização, que se distingue da agressividade, pro-

priamente, por se tratar da agressividade-hostilidade utilizada como operação estrutural necessária à demarcação dos espaços corporal e psíquico. Neste sentido, aponta a autora, quanto maior a idealização dos pais, maior a dose de agressivização para efetuar a separação.

Outra referência que trazemos é o trabalho de Gerbase (2007), *Comédias familiares: Rei Édipo, Príncipe Hamlet, Irmãos Karamázovi*, em que o autor discute, entre outras questões, a dimensão estrutural do parentesco, afastando-se da concepção freudiana do Édipo e aproximando-se das proposições de Jacques Lacan. No capítulo *Não há relação sexual*, aponta a hipótese lacaniana segundo a qual a cópula de que se trata nada tem a ver com o sexo, propriamente, mas com a cópula de significantes, ou o laço social entre as instâncias do simbólico, do imaginário e do real. (GERBASE, 2007).

Para melhor se fazer entender, Gerbase (2007) propõe ao seu leitor um paradoxo: a impossibilidade da relação sexual não se aplica à relação edipiana concebida por Freud, mas à relação entre um homem e uma mulher, porquanto do lado do feminino uma parte do gozo, que Lacan denomina “não-todo”, não encontra representante no inconsciente. A essa relação entre um homem e uma mulher, Gerbase denomina de exogamia, considerando-a da ordem do impossível, o que resulta na hipótese de que a endogamia, portanto, é possível, daí porque a interdição do incesto se ergueu na cultura humana. Este é o argumento para que o autor explique por que as

relações entre um menino e sua mãe são possíveis, motivando o levantamento na cultura do estatuto da lei do incesto – lei suplementar da relação endogâmica.

Ambas as referências aqui trazidas assinalam as operações psíquicas que Jacques Lacan desenha no seu seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1979) como as de alienação e separação, e que demarcam a relação do sujeito com o Outro. Empregando uma das formas da lógica simbólica, a reunião, o autor ilustra a operação da alienação com um exemplo corrente: “a bolsa ou a vida”. Sua forma de resolver o impasse da escolha é intrigante: ao escolher a bolsa, perdem-se as duas. Ao preferir a vida, tem-se uma vida sem a bolsa, uma vida decepada. (LACAN, 1979).

Quanto à separação, o autor emprega outra figura da lógica simbólica, a interseção, que se define pelos elementos que pertencem a ambos os conjuntos, aplicando-a à relação do sujeito com o Outro. Para Lacan (1979), o desejo do Outro é apreendido pelo sujeito na medida em que uma falta é encontrada no Outro, nas faltas do discurso do Outro, do que dão testemunho todos os porquês da criança, colocando o adulto à prova.

Tomemos o processo de construção do romance familiar do neurótico em Freud ([1909] 1976) como equivalente das operações psíquicas isoladas por Lacan (1979) de alienação e separação. Num primeiro momento, os pais constituem, para a criança, a autoridade única e a fonte de todo o saber,

e o desejo da criança é igualar-se aos pais, o que equivale à alienação descrita por Lacan.

Num segundo momento, desestabiliza-se a certeza inicial em relação aos entes parentais, motivada pela irrupção das pulsões de rivalidade sexual, como supõe Freud ([1909] 1976). Faz parte desta fase o sentimento de estar sendo negligenciado, que se liga à fantasia posterior de adoção – filiação ilegítima, tal como vimos na carta de Freud a Fliess (FREUD, 1986a). Trata-se das primeiras ficções que se erguem no processo de separação da criança em relação aos entes parentais. Neste ponto de sua argumentação, Freud adverte para um fenômeno que desenvolveremos mais adiante e que se relaciona com a lembrança de alguns indivíduos não neuróticos que responderam à hostilidade dos pais na infância com uma fantasia de filiação ilegítima, em geral, em consequência de alguma leitura.

Observam-se, portanto, dois estádios distintos na construção do romance familiar do neurótico: o primeiro, em que a criança ainda ignora os determinantes sexuais da procriação, ou seja, um momento assexuado do romance, por assim dizer, e que se caracteriza por seu caráter inconsciente, na maior parte das vezes, ocupando-se das relações familiares sob a forma de devaneios. As fantasias erigidas nesta fase têm em geral motivos ambiciosos e eróticos (FREUD, [1908] 1976), além de constituírem uma realização de desejos e uma retificação ou correção da realidade.

Desse modo, constroem-se ficções em que os entes parentais de uma criança reaparecem sob nova roupagem, em geral de linhagem superior, e o modelo dessas construções segue padrões de verossimilhança que podem ser encontrados nas obras romanescas mais elaboradas. O conceito de verossimilhança foi cunhado por Aristóteles (1979) na obra dedicada à *Poética*, ao comentar sobre os caracteres (personagens) do drama, em seus principais atributos: a bondade, a conveniência, a semelhança e a coerência, sendo estes dois últimos termos aqueles que nos introduzem no terreno da verossimilhança.

E quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente. (ARISTÓTELES, 1979, p. 254).

Sujeito como efeito da leitura textual

O trabalho de interpretação de textos teóricos por aqueles que repetidamente retornam ao campo de seu interesse, como é o nosso caso em relação ao texto freudiano, predispõe-nos a duas atitudes contrárias: assinalar, mais uma vez, o que já foi percebido em leituras prévias, ou ressaltar um aspecto inteiramente deixado de lado em leituras anteriores. Assim procedemos quando o texto de Freud nos interroga num ponto que antes menosprezamos, e que se nos apresenta como novidade, com frescor teórico. Vejamos a seguinte passagem.

Alguns indivíduos que não desenvolveram neuroses se lembram com muita frequência de ocasiões em que – *em geral em consequência de alguma leitura* – interpretaram e responderam dessa forma ao comportamento hostil dos pais. (FREUD, [1909] 1976, p. 244, grifo nosso).

O que ressaltamos da citação acima se prende ao fato de que aí encontramos as pistas para um dos nossos principais argumentos, a saber, que o sujeito é efeito da leitura textual, ou, em outras palavras, que a leitura é ponto de partida para a estrutura do romance. Para ingressar neste território amplo que faz fronteira entre a literatura e a psicanálise – território de borda, litoral –, como se acostumaram os nossos ouvidos à oratória lacaniana, recorreremos a estudiosas e escritoras do campo da literatura e do campo da educação.

A primeira é Marina Warner, autora de *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores* (1999), cuja Introdução reproduz uma narrativa proveniente do Quênia, veiculada por Angela Carter¹³ em sua primeira antologia sobre contos de fadas. Em vista de sua importância para o nosso argumento, transcrevemos abaixo a história.

[...] enquanto a mulher de um homem pobre vendia alegria e saúde, a sultana no palácio emagrecia e se tornava mais triste a cada dia. O sultão chamou o homem pobre e exigiu saber o segredo da felicidade de sua mulher. ‘É muito simples’, replica este. ‘Alimento-a com a carne da língua’. O sultão

¹³ A primeira antologia de contos de fadas de Angela Carter é *The Virago book of fairy tales*, ed. Angela Carter, Londres, 1990 (apud WARNER, 1999, p. 462). Carter é também autora de *O quarto do Barba-Azul* (2000).

ordenou que buscassem todas as línguas que o di-nheiro podia comprar – línguas de boi, de carneiro, de cotovia. Entretanto, a triste sultana continuava a definhar. Então ele mandou preparar a liteira e fez a sultana trocar de lugar com a mulher do homem pobre. Imediatamente ela se revigorou, tornando-se a imagem da saúde: mais robusta, rosada, alegre. Enquanto isso, no palácio, sua substituta começou a definhar, tornando-se em pouco tempo tão esquelética e infeliz quanto a antiga rainha.

Pois a carne da língua com que o homem pobre alimentava sua esposa não era material. Eram contos de fadas, histórias, anedotas: alimentos transmitidos pela fala, embalados em linguagem. (CARTER, 1990, apud WARNER, 1999, p.13-14).

Uma segunda referência vincula-se a uma pesquisa sobre leitura, empreendida por Silvana Sarno, em sua dissertação de Mestrado em Educação defendida em 2000 na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em que a autora descreve experiências leitoras conduzidas em escolas públicas de Salvador. Tendo acompanhado de perto o trabalho, foi-nos autorizado realizar um recorte dos recontos de histórias infantis, em que uma Leitora, identificada pelo número 10, refere narrativa contada pela professora da classe, recriando-a a partir de fragmentos de sua história pessoal (SARNO, 2000, apud MOTTA, 2001)

Para os fins aqui pretendidos, selecionamos trechos do reconto de história ouvida em sala de aula, e que a Leitora, à época entre 10 e 12 anos, disse à pesquisadora não conseguir “tirar da cabeça”.

Era uma vez um amo que tinha uma casa muito grande e também muitos escravos, mas só que ele gostava de uma menina, mas a menina não gostava dele. Mas mesmo assim, eles se casaram. Passaram 5 meses ele teve uma filha chamada Maria. A mãe chamava Maria e ela teve o mesmo nome. Quase no final do ano a mãe da menina ficou doente, aí ela sofreu o acidente e morreu. Aí então ela pegou e falou, papai mamãe tem uma amiga já que ela morreu por que o senhor não casa com a amiga dela? [...] Casou e a madrasta dela. Ela comprou um pé de figo, a madrasta todo dia mandava ela tirar os passarinhos para não comer o figo. Ela pegou e falou: hoje vou dar um castigo nela. [...] Quando Maria subiu para o quarto dela a madrasta falou: [...] deite e desentrole. Matou a menina, cavou um buraco e enterrou. Quando o pai chegou ela falou que a menina tinha fugido. Aí ele começou a procurar [...] e onde a madrasta enterrou Maria estava enchendo de capim [...] Aí quando os escravos pegaram na enxada e bateram, a menina cantou uma musiquinha, ‘os escravos do meu pai não cortem meus cabelos, que minha mãe amarrava e meu pai penteava’ [...]. (SARNO, 2000, apud MOTTA, 2001, p. 127).

Na etapa final da pesquisa, através do expediente da entrevista, a pesquisadora pôde, enfim, escutar da própria garota não só a história ouvida da professora da classe, como também outra, que a pesquisadora identificou como “Rapunzel”. Indagada a respeito da presença, em ambas as histórias, do elemento “cabelo”, como também as razões de sua escolha dos contos, a pequena Leitora pôde, enfim, fazer veicular os elementos que apontam para o que Freud ([1909] 1976) designa de “romance familiar”.

[...] quando eu era pequena tinha o cabelo muito grande, só que não dava para pentear porque eu embaraçava todo. Aí minha mãe pegou mandou minha avó cortar, ela cortou aqui. Quando eu fui crescendo o cabelo começou a crescer de novo, aí eu mesma peguei a tesoura e cortei, e minha mãe não gostou. [...] Minha mãe reclamou, ela falou assim por que você cortou o cabelo? Agora você vai acabar de cortar. Eu disse – não raspe não. Ela disse – não vou raspar não. Aí ela cortou aqui, porque já estava todo picotado. [...] Minha vó que corta, principalmente em tempo de lua cheia ela corta e o cabelo vai crescendo mais ainda e vai inchando. Eu sou gorda, e teve uma vez que minha vó cortou meu cabelo eu fiquei sequinha, do corpo da minha irmã. [...] Ele cresceu e ficou inchando toda vez que chovia ele inchava. Quando ela cortou de novo, não era tempo de lua cheia ela sempre cortava o cabelo de minha mãe foi fazer um teste com o meu e quando chovia o cabelo inchava e eu secava. Minha vó falou seu cabelo tá crescendo e você está secando o cabelo está te chupando toda, pegou cortou de novo. (SARNO, 2000, apud MOTTA, 2001, p. 128).

Ao final da entrevista, a pequena Leitora fala da família, numa narrativa que diz bem de sua ficção familiar.

Meu pai quando eu era pequena ele fez eu tomar um mingau que eu tinha vomitado, eu falei para minha mãe que não ia mais olhar para a cara dele. Eu tinha três meses, tinha acabado de tomar mingau e ele ficou brincando comigo, me jogando para cima e aí eu vomitei e ele fez eu tomar o mingau que eu tinha vomitado. Minha mãe brigou com ele e ele bateu nela, ela que me conta isso, eu perguntei como ela podia provar e ela me mostrou a marca de sangue na parede e o cabelo dela tem uma falha dos pontos que ela levou. (SARNO, 2000, apud MOTTA, 2001, p. 128).

Pater semper incertus est, mater certissima

Alcançamos, desse modo, a última fase na construção do romance familiar, contemporânea da operação de separação da criança em relação aos entes parentais, ou do sujeito em relação ao Outro. São características dessa fase: a) o conhecimento ou assunção das funções sexuais parentais; b) a restrição do romance familiar, através da exaltação da figura do pai e autenticação de sua origem materna; c) à fantasia de ilegitimidade na filiação, sobrepõe-se a fantasia de adultério da mãe; d) fantasia de vingança e retaliação em relação aos entes parentais; e) abastardamento, pelo filho mais novo, dos primogênitos, despojando-os de suas prerrogativas. (FREUD, [1909] 1976).

Neste mesmo artigo de 1909, Freud (1976) evoca o célebre aforismo *pater semper incertus est, mater certissima*, uma figura do direito romano antigo, que dá bem a medida da infidelidade atribuída às mães nas fantasias infantis dos adultos. Essa característica, Freud irá destacar na análise que procede, no ano seguinte (1910), sobre a psicologia do amor entre os homens. Observa-se também que, na tentativa romanceada de construir uma família, o neurótico fracassa, ao conservar, ainda que de maneira disfarçada, o antigo apego amoroso a seus pais. Segundo Oliveira et al (2001, p. 28), “[...] todo o esforço será o de restaurar a imagem do pai e continuar a crer nele”, parafraseando Freud.

[...] todo esse esforço para substituir o pai verdadeiro por um que lhe é superior nada mais é do que a expressão da saudade que a criança tem dos dias felizes do passado, quando o pai lhe parecia o mais nobre e o mais forte dos homens, e a mãe a mais linda e amável das mulheres. (FREUD, [1909] 1976, p. 246).

Ainda segundo Oliveira et al (2001), a versão da mãe como infiel revela uma descoberta recente da criança: que a mãe é uma mulher sexuada, que goza para além do pai. A série de amantes arrolada na fantasia infantil apoia-se na crença edípica de que a mãe tem acesso a um objeto que a satisfaz e em relação ao qual a criança pensa igualar-se. A versão do pai, por seu turno, edifica-se a partir de sua incerteza, apontada no romance familiar como uma falha do pai em responder por um gozo que o ultrapassa.

Com essas ficções, o romance familiar, em sua função de interdição, priva a mãe e a criança de um gozo que teria existido entre ambas, construindo-se o mito edípico da família, cerne da neurose infantil. É o que Freud aponta ao final do seu artigo, assinalando que

[...] nenhuma dessas obras de ficção, aparentemente plenas de hostilidade, possui na realidade uma intenção tão má, e [...] ainda conservam, sob um leve disfarce, a primitiva afeição da criança por seus pais. (FREUD, [1909] 1976, p. 246).

Esses temas nos conduzem a uma série de subtemas que lhes são coligados, como as técnicas de reprodução assistida,

em todas as suas variantes, alcançando a dispensa do pai e até mesmo do ato sexual.¹⁴ Igualmente, o campo extenso dos contos infantis nos oferece a possibilidade de averiguar muitas das características apontadas na construção do romance familiar, em todas as suas etapas, tal como se pode observar nos contos *João Trapalhão* (1992), de Andersen, e *O ganso de ouro* e *A casa da floresta* (1998), de Grimm, para tomar três narrativas exemplares da fantasia de despojamento dos primogênitos pelo caçula.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. *Metafísica, Ética e Nicômaco, Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução, comentário e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 237-321.

CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Tradução de Carlos Nougué; prefácio de Vivian Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CONTOS de Andersen. Projeto gráfico de Mary França e Eliardo França. São Paulo: Editora Ática, 1992.

CONTOS de Grimm. Adaptação de Maria Heloisa Penteadó; ilustrações de A. Archipova. São Paulo: Ática, 1998. v.1.

¹⁴ Veja-se, por exemplo, a coletânea *Psicanálise: problemas ao feminino*, organizada por Jorge Forbes (São Paulo: Papirus), em que se incluem, entre outros, “O homem supérfluo e o pai necessário” e “O bebê de profeta e a questão da paternidade”. Veja-se, igualmente, *A criança em nós*, de Sonia Campos Magalhães (2013), em que a autora faz dialogar a psicanálise com os contos de fadas.

FORBES, Jorge (Org.). *Psicanálise: problemas ao feminino*. São Paulo: Papyrus, 1996.

FREUD, Sigmund. Carta de 24 de janeiro de 1897. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986a. p. 227-230.

FREUD, Sigmund. Carta de 25 de maio de 1897 e Rascunho M: A arquitetura da histeria. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986b. p. 246-249.

FREUD, Sigmund. Carta de 20 de junho de 1898. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986c. p. 318-320.

FREUD, Sigmund. Romances familiares [1909]. In: FREUD, Sigmund. *'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 239-247. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 9).

FREUD, Sigmund. Um tipo especial de escolha feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I) [1910]. In: FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos* (1910 [1909]). Rio de Janeiro: Imago, 1970. p. 147-157. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 11).

GERBASE, Jairo. *Comédias familiares: Rei Édipo, Príncipe Hamlet, Irmãos Karamázovi*. Salvador: Campo Psicanalítico, 2007.

GURSKI, Roselene. Crônica da adolescência contemporânea. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 30, p. 153-166, 2006.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MAGALHÃES, Sonia Campos. *A criança em nós*. Ilustrações de Lygia Sampaio. Salvador: Associação Científica Campo Psicanalítico; Ágalma, 2013.

MOTTA, Véra. A escrita como fragmento do romance familiar. *Revista da FAEBA*, Salvador, n. 15, p. 125-129, jan./jun. 2001.

OLIVEIRA, Sandra Maria Espinha et al. (Rel.) O romance familiar e suas exceções. *Curinga*, Minas Gerais, n. 15, 16, p. 28-39, abr. 2001.

SARNO, Silvana. *Da linguagem: a leitura da literatura na escola: uma prática de significância*. 2000. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

WARNER, Marina. Introdução. In: WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 13-14.

A CRIAÇÃO POÉTICA E O BRINCAR DA CRIANÇA

Em 1907, Freud pronuncia uma conferência nos salões do editor e livreiro vienense Hugo Heller, também membro da Sociedade Psicanalítica de Viena, intitulada *O escritor e o fantasiar* (*Der Dichter und das Phantasieren*), mas sua versão completa somente aparece em 1908, em um periódico literário de Berlim.

Não foi a primeira vez que Freud aproximou a psicanálise da criação literária. Numa carta a Wilhelm Fliess, datada de 20 de junho de 1898, ele já escrevera uma curta análise da obra de Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898), *A juíza* (*Die Richterin*). (FREUD, 1898 apud MASSON, 1986, p. 318-320). Igualmente, em carta de 7 de julho do mesmo ano, refere-se a outra obra de Meyer, *O casamento do monge* (*Die Hochzeit des Mönches*). (FREUD, apud MASSON, 1986, p. 320-321).

Segundo Nota do Editor inglês James Strachey ao artigo de Freud *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* ([1907] 1976a), esta foi a primeira vez que o autor analisou uma obra literária, excetuando seus comentários sobre Édipo Rei e *Hamlet* em *A interpretação de sonhos*, além da Carta de 20

de junho de 1898, acima referida. Contudo, um exame superficial do volume XXIV da obra completa, com a série de índices e bibliografias de toda a edição, poderá nos apontar, entre outras listas, o “Índice de obras de arte e literatura”, que dá uma boa medida do extenso universo literário de Freud leitor. (FREUD, 1980, p. 91-100).

Freud leitor

É, pois, com uma referência ao poema épico escrito por Ludovico Ariosto, em 1516, *Orlando furioso*, que Freud abre o artigo de 1908, atribuindo ao Cardeal Ippolito d’Este a seguinte pergunta: “Onde encontrou tantas histórias, Ludovico?”. (FREUD, 1976b, p. 149). Entre os temas desse poema épico, encontra-se a luta entre mouros e cristãos, inspiração para Torquato Tasso, poeta italiano contemporâneo de Ariosto, compor em 1580 o poema “Jerusalém libertada”, onde também descreve os imaginários combates entre cristãos e muçulmanos no fim da Primeira Cruzada, durante o cerco de Jerusalém.

Não seria errôneo supor uma linha de continuidade no pensamento freudiano entre Ludovico Ariosto, Torquato Tasso e Johann Wolfgang von Goethe, autor da peça *Torquato Tasso*, escrita em 1790, e cujos versos da cena final são comentados por Freud ([1908] 1976b, p. 152) a propósito dos neuróticos, aqueles a quem a deusa Necessidade delegou a tarefa de revelar aquilo de que sofrem e aquilo que lhes dá felicidade. Tais versos, transcritos no artigo, são da fala final

de Tasso: “E quando o tormento emudece a humanidade, um deus permitiu-me que revelasse como sofro”.

A linha de pensamentos estende-se além desse comentário, indo até à comparação que faz Freud entre o escritor imaginativo e o “sonhador em plena luz do dia”, mais uma referência literária do amplo universo do psicanalista vienense à obra *Torquato Tasso*, de Goethe. (1790, apud FREUD, 1976b, p. 154).

As citações literárias freudianas neste artigo vão além, incluindo o escritor e dramaturgo vienense Ludwig Anzengruber, criador do conto *Hans, o quebrador de pedras (Die Märchen des Steinklopferhanns)*, datado de 1880, a propósito de uma das frases favoritas de Freud, segundo seu editor: “Nada me pode acontecer” (FREUD, [1908] 1976b, p. 155). Essa frase, admitidas as variações de tradução, reaparece no artigo freudiano *Reflexões para os tempos de guerra e morte*, de 1915, quando Freud afirma, mais uma vez, que o inconsciente desconhece o negativo e a própria morte, daí ser muito frequente o heroísmo instintivo e impulsivo, tal como o personagem no conto de Anzengruber. (FREUD, [1915]1974c, p. 336).

Podemos apontar ainda, no artigo de 1908, duas outras citações freudianas a autores criativos. A primeira refere-se a Conrad Ferdinand Meyer, autor de obras referidas na abertura deste texto, e um dos escritores apontados em sua *Resposta a um questionário sobre leitura* (FREUD, [1906] 1976d). Uma segunda é Emile Zola, que aparece entre os indicados como seus dez bons autores e, no artigo de 1908,

é citado como escritor de romances psicológicos, dentro da categoria de romances “excêntricos”, uma classificação que se quer estritamente freudiana, ou seja, produções criativas que se distanciam daquelas centradas nas características do eu, e que, em termos literários, apresentam o herói como pouco ativo.

O brincar e o fantasiar

Ao examinarmos o artigo “O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética” (FREUD, [1913] 1974b), tivemos a ocasião de comentar a visão freudiana de não pretender encontrar explicação psicanalítica para a criação do artista, aspecto que é, de certa forma, antecipado no artigo de 1908. Neste último, Freud afirma que, por mais que possamos compreender os determinantes da escolha de material e da natureza da arte de criação imaginativa, isso em nada contribui para nos tornar escritores criativos (FREUD, [1908] 1976b). Isso nos leva a estabelecer a necessária distância entre o ato de criação e a reflexão sobre ele, propriamente.

Daí porque Freud ([1908] 1976b) busque encontrar uma atividade afim com a criação literária, do ponto de vista da psicanálise, o que o levará à noção de fantasia, um dos conceitos pilares da teoria psicanalítica, e bem comum aos dois saberes – literatura e psicanálise. A fantasia é delineada por Freud desde 1897, num anexo à carta a Fliess de 25 de maio, intitulado *Rascunho M. A arquitetura da histeria* (FREUD,

1897, apud MASSON, 1986). Nesse texto, Freud afirma serem as fantasias produto de uma combinação inconsciente de coisas vivenciadas e ouvidas de acordo com certas tendências, que tornam inacessível a lembrança da qual provêm os sintomas, destacando o caráter ficcional dessas composições.

Os primeiros traços da atividade imaginativa, Freud ([1908] 1976b, p. 149) os localiza na infância, mais exatamente no brincar, ocupação favorita da criança. Toda criança, ao brincar, assinala o autor, comporta-se como um escritor criativo, na medida em que cria um mundo próprio e ajusta-o de modo que lhe agrade. Destaca a antítese “brincar X real”, quando o senso comum parece localizar o contrário do brincar naquilo que aparenta ser sério.

Neste sentido, estabelece semelhanças e diferenças entre o brincar infantil e a atividade criativa, que podem ser assim resumidas: a) tanto no brincar infantil quanto na atividade do escritor criativo, cria-se um mundo próprio de fantasia; b) a atitude da criança e do escritor para com as atividades do brincar e da criação reveste-se de caráter de seriedade; c) em ambas as atividades, pode-se localizar um investimento da cota de afeto (catexia); d) no brincar, a criança realiza uma conexão entre os objetos e situações imaginados e as coisas visíveis e tangíveis do mundo real, ao passo que, no escritor, estabelece-se uma fronteira nítida entre o mundo fantasiado e a realidade. Essa conexão, segundo Freud ([1908] 1976b), é tudo que diferencia o brincar infantil do fantasiar.

Em termos linguageiros, pode-se assinalar o parentesco apontado por Freud ([1908] 1976b) ao localizar, na língua alemã, termos cujo campo semântico liga-se ao brincar. Do inventário linguístico de sua língua materna, ele retira as palavras *Spiel*, *Lustspiel*, *Trauerspiel* e *Schauspieler*, cujas significações aplicam-se a “peça”, “comédia”, “tragédia” e “ator”, respectivamente.

Contudo, um exame pormenorizado das terminologias em teatro reunidas por estudioso da área, Pavis (2001), indica apenas *Schauspieler* aplicada tanto a comediante quanto a ator, ao passo que outras designações são encontradas, na contemporaneidade, para peça, comédia e tragédia (*Stück*, *Komödie* e *Tragödie*, respectivamente), mais próximas dos étimos gregos, no caso das duas últimas. Quanto a *Trauerspiel*, apontada por Freud como designando, à sua época, o gênero tragédia, aplica-se, segundo Pavis, à “comédia lacrimosa”, parente do melodrama.

Freud ([1908] 1976b) havia apontado antes a antítese entre o brincar e o real, assinalando que, enquanto a criança realiza uma conexão entre os objetos e situações imaginados e as coisas tangíveis do mundo real, o escritor criativo mantém uma nítida separação entre o mundo da fantasia e o mundo real. A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, contudo, consequências para a técnica artística, pois uma impressão, em si penosa, ao encontrar o disfarce da representação, pode proporcionar prazer ao leitor/espectador.

Desde Aristóteles (1979, p. 243), “[...] imitar é congênito no homem”, de modo que podemos usufruir prazer das representações daquilo que nos causa repugnância, e o deleite que essas imagens nos causam é fonte de conhecimento para nós.

A oposição entre o brincar e a realidade não cessa propriamente na infância, como assinala Freud ([1908] 1976b). O adulto, após esforçar-se por atender às exigências da realidade, pode, em determinadas circunstâncias, livrar-se da carga imposta pela vida e recuperar a mesma satisfação que obtinha do brincar, na infância, através do expediente do humor.

O humor, o brincar do adulto

O humor encontra especial acolhida na obra freudiana, como se pode depreender da leitura de *Os chistes e sua relação com o inconsciente* ([1905] 1977), uma análise exaustiva das técnicas dos inúmeros exemplares de piadas recolhidos por Freud entre os seus contemporâneos e também por autores que examinaram a questão. Entre as espécies do cômico, Freud (1977) situa o humor como meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele, atuando como um substitutivo para a geração desses mesmos afetos e colocando-se no lugar deles.

Trata-se da forma do cômico que encontra mais facilmente sua satisfação, porquanto completa seu curso dentro de uma única pessoa, dispensando, por assim dizer, o outro, cuja participação, segundo Freud ([1905] 1977), nada lhe acrescentaria.

Um dos exemplos famosos da obra freudiana sobre o humor – caso tosco, assim reconhece o autor, é o de um vagabundo que estava sendo levado à execução em uma segunda-feira, comentando: “É, a semana está começando otimamente” ([1905] 1977, p. 258). Este é, efetivamente, um chiste, já que o comentário é adequado, mas deslocado de modo absurdo, porquanto para o sujeito a semana findava ali mesmo.

As espécies de humor são extremamente variadas, de acordo com a natureza da emoção economizada em favor do humor: compaixão, raiva, dor, ternura etc. O prazer no humor deriva, ainda segundo Freud, de uma economia na despesa com o sentimento. É o princípio de economia que rege a análise freudiana das espécies do cômico e dos chistes, aí incluído o humor, ou seja, trata-se de operar o trabalho psíquico com pequena despesa de energia, estado de ânimo que Freud ([1905] 1977, p. 265) localiza na nossa infância, quando “[...] ignorávamos o cômico, éramos incapazes de chistes e não necessitávamos do humor para sentir-nos felizes em nossas vidas”. No adulto, o intenso prazer proporcionado pelo humor recupera a satisfação obtida pela criança ao brincar. De fato, reconhece o autor, jamais renunciamos a nada, apenas trocamos uma coisa por outra (FREUD, [1908] 1976b). Aponta, nesse mecanismo, a formação do substituto ou do sub-rogado, o que abre espaço para a construção da fantasia.

Em 1927, Freud (1974a) voltaria a examinar o humor em um artigo homônimo – *O humor*, após o desenvolvimento

de sua segunda tópica do inconsciente, quando apresenta o supereu num estado de espírito afável, na medida em que este tenta, através do humor, consolar o eu e protegê-lo do sofrimento. Nesse artigo, o autor retoma o exemplo do prisioneiro, ocasião em que assinala que a atitude humorística interessa apenas à pessoa que está tomando outras como seu objeto, podendo ser dirigida quer para o próprio eu do indivíduo, quer para outras pessoas.

Cabe, ainda, comentar a respeito desse artigo uma posição que antecipa em muito as críticas psicanalíticas sobre a clínica da descontinuidade, de caráter estruturalista, apontando para a clínica continuísta, que revela, por sua vez, os modos como os sujeitos se posicionam diante da inconsistência do Outro, orientando-se para a solução singular encontrada por cada sujeito para se defender de um gozo marcado pelo excesso. Trata-se da localização do humor, por Freud ([1927] 1974a, p. 191), numa extensa série de métodos que a mente humana construiu a fim de fugir à compulsão para sofrer, “[...] série que começa com a neurose e culmina na loucura, incluindo a intoxicação, a autoabsorção e o êxtase”.

Características e tempos da fantasia

No artigo de 1908, Freud aponta o caráter íntimo das fantasias, menos fáceis de observar do que o brincar das crianças. Enquanto a criança, muitas vezes, partilha com outros o seu brinquedo – embora se mantenha no mais das vezes afastada

no seu mundo de brincadeira –, o adulto, por sua vez, envergonha-se de suas fantasias, ocultando-as como seu “[...] bem mais íntimo”. (FREUD, [1908] 1976b, p. 151). Se, por um lado, o que motiva a criança a brincar parece determinado por seu desejo de “ser grande e adulto”, como pontua Freud, o desejo que anima as fantasias do adulto é quase sempre de caráter infantil e proibido, impondo-se seu ocultamento.

Neste sentido, podem-se estabelecer algumas características do fantasiar, a seguir especificadas: a) a fantasia tem como pressuposto a insatisfação pulsional; b) as forças motivadoras da fantasia são os desejos insatisfeitos; c) a fantasia é uma realização de desejo, uma correção, por assim dizer, da realidade insatisfatória; d) a fantasia apresenta variantes, segundo o sexo, o caráter e as circunstâncias do sujeito; e) as fantasias são, como resultado dessas variações, ambiciosas, destinadas à elevação da personalidade do sujeito, ou eróticas, ligadas à satisfação pulsional; f) nas mulheres, predominam as fantasias eróticas, e, nos homens, os desejos egoístas convivem lado a lado com os eróticos. (FREUD, [1908] 1976b).

Interessa salientar, desse conjunto notável de características dos desejos que motivam a formação das fantasias, as razões para seu ocultamento: a baixa tolerância social para com os desejos eróticos das moças, e a intolerância para com o narcisismo exacerbado dos rapazes. (FREUD, [1908] 1976b). Isso aponta para o horizonte educacional dos jovens contemporâneos de Freud e nos permite aquilatar a extensa margem

de tolerância social dos tempos atuais para com os desejos eróticos das moças e para com a mais intensa valorização narcísica dos desejos ambiciosos nos jovens rapazes.

Em relação à fantasia, Freud ([1908] 1976b) estabelece três tempos para a sua construção, marcados, respectivamente, pelo caráter de mutabilidade dessa formação: a) o trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, ocasião em que o presente oferece a motivação que desperta o desejo do sujeito; b) o trabalho mental retrocede à lembrança de uma experiência anterior, em geral a infância, quando esse desejo foi realizado; c) o trabalho mental cria uma situação referente ao futuro, que representa a realização de desejo, propriamente. Os três tempos da fantasia, presente, passado e futuro, portanto, são entrelaçados pelo fio do desejo.

Um exemplo de devaneio que prepara e precede a construção de fantasia encontra-se nesse mesmo artigo (FREUD, [1908] 1976b), em que um pobre órfão se dirige a uma firma onde talvez encontre trabalho. A caminho, nosso sujeito devaneia, imaginando conseguir o emprego, conquistar a confiança do patrão e casar-se com sua filha, ser promovido a diretor da firma, inicialmente como diretor e, mais tarde, sucessor do seu sogro. A partir dessa fantasia, o sonhador reconquista, de acordo com Freud, tudo aquilo que possuía em sua infância: o lar protetor, os pais amantíssimos e os primeiros objetos de sua afeição.¹⁵

¹⁵ Veja, a propósito, *O sonho da leiteira*, sem atribuição de autoria, em que a protagonista Rosalinda, a caminho da feira, carregava um tacho de leite, sonhando com o que poderia fazer com o leite que levava.

Na medida em que se tornam exageradamente profusas e poderosas, as fantasias são precursoras de outra formação psíquica, o sintoma. Além de sua relação direta com o sintoma, da qual se origina a expressão corrente “a fantasia é tela para o sintoma” – o que pode dar a medida do que se põe em cena e do que se esconde nos bastidores –, Freud ([1908] 1976b) estabelece relações entre a fantasia e o sonho, que assim podem ser resumidas: a) o fantasiar, que começa nas brincadeiras infantis, conserva-se como devaneio, abandonando a dependência de objetos reais (em *A interpretação de sonhos*, Freud ([1900] 1972) equivale o devaneio ao sonho diurno, *day-dream*); b) os desejos emergem nos sonhos como nos devaneios e fantasias, que têm o destino do recalçamento; c) os sonhos e as fantasias servem-se do expediente da deformação como disfarce dos desejos inconfessos; d) sonhos e fantasias são realizações de desejo.

Tipologia freudiana das produções criativas

Vimos que Freud ([1908] 1976b) faz menção a Émile Zola, a propósito dos romances psicológicos, dentro da categoria de romances “excêntricos”, uma classificação que se quer estritamente freudiana, ou seja, produções criativas que se distanciam daquelas centradas nas características do eu, e que, em termos literários, apresentam o herói como pouco ativo. Tais produções distinguem-se daquelas ditas egocêntricas, cujo protagonista, aqui tomado como herói, apresenta as seguintes

características: a) sua presença é objeto de simpatia e de proteção especial; b) o herói é desenhado em sua invulnerabilidade, ou seja, com a ajuda do destino, ele ultrapassa todas as adversidades; c) as personagens femininas gravitam em torno desse herói, apaixonando-se por ele, o que constitui característica do devaneio; d) o caráter dos personagens é marcado pelo maniqueísmo, dividindo-se em bons e maus, que Freud interpreta como aliados ou rivais do eu (FREUD, [1908] 1976b).

Deve-se ressaltar uma das características apontadas por Freud ([1908] 1976b) do herói dos romances ditos egocêntricos, qual seja, sua indestrutibilidade, o que equivale, no pensamento freudiano, à invulnerabilidade da instância psíquica do eu, desenhada na segunda tópica. Considera-se, para efeito de entendimento da teoria psicanalítica, a partir da escrita por Freud dos artigos da Metapsicologia, uma reviravolta teórica e clínica a inclusão do supereu, como vimos em relação ao artigo sobre o humor (FREUD, [1927] 1974a).

Em um dos artigos escritos em 1914, *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud (1974d, p. 107) irá desenhar com mais nitidez o que já aponta no artigo de 1908, ao asseverar que o narcisismo primário das crianças é uma revivescência e reprodução do narcisismo de seus pais, que de há muito abandonaram. Desse modo, além de superestimar as qualidades do filho, esquecendo suas deficiências, renovam as reivindicações dos privilégios que foram forçados a abandonar. De acordo com Freud, a criança terá mais divertimentos que seus

pais, além do que não estará sujeita às necessidades que foram reconhecidas por eles em suas vidas, e a doença, a morte e demais restrições ao prazer não poderão atingi-la.

Tudo isso culmina na centralidade da criança no âmago da criação, que melhor se expressa na máxima “Sua Majestade, o Bebê” (FREUD, [1914] 1974d, p. 108), e cuja interpretação por Freud estende-se ao eu, esta instância psíquica produto de ficção e à qual se rende todo humano.

No ponto mais sensível do sistema narcisista, a imortalidade do ego, tão oprimida pela realidade, a segurança é alcançada por meio do refúgio na criança. O amor dos pais, tão comovedor e no fundo tão infantil, nada mais é senão o narcisismo dos pais renascido, o qual, transformado em amor objeto, inequivocamente revela sua natureza anterior. (FREUD, [1914] 1974d, p. 108).

O caráter ficcional do eu permanece além de Freud, indo encontrar em Jacques Lacan o fundamento do Imaginário. Em *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelado na experiência analítica*, de 1949, Lacan (1998) descreve a linha de ficção que um sujeito *in-fans* desenha ao encontrar sua imagem especular, origem das identificações secundárias. Com isso, o autor estabelece não só o caráter de miragem como de destinação alienante dessa síntese que Freud isolou sob o nome de eu.

Outra categoria de romances dentro da tipologia freudiana refere-se às produções criativas de escritores que, como os antigos poetas épicos e trágicos, utilizam temas preexistentes, distintos

daqueles que parecem criar o próprio material (FREUD, [1908] 1976b). São obras imaginativas que reformulam, por assim dizer, material já conhecido, e provêm do tesouro dos mitos, lendas e contos de fadas. Neste sentido, assevera o autor, podemos tomar os mitos como vestígios disfarçados de fantasias plenas de desejos de nações, sonhos seculares da jovem humanidade, sugerindo-nos a seguinte equação:

FANTASIA	MITO
INDIVÍDUO	HUMANIDADE

Em *Televisão*, Jacques Lacan (1993) assinala que o mito é a tentativa de dar forma épica ao que se opera da estrutura. Voltemos a Freud que, em *Escritores criativos e devaneio* ([1908] 1976b, p.156) antecipara de certo modo sua fórmula da criação, em particular o elo entre o autor e sua obra, ao afirmar:

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa.

Temos, como assinalamos acima, os três tempos da fantasia e da criação poética.

Igualmente, os pressupostos para a criação poética a partir do material de devaneios e de fantasias necessitam de um trabalho de transformação pelo escritor, tal como Freud ([1913] 1974b) aludiu em seu artigo sobre o interesse pela

psicanálise para a ciência da estética, e que se encontram no artigo de 1908 (1976b): a) suavizar o caráter de seus devaneios egoístas por meio de disfarces; b) subornar o leitor com o prazer puramente formal, submetendo-se às leis da estética; c) possibilitar ao leitor usufruir do gozo que a obra poética proporciona.

Numa conferência pronunciada em 1917, designada *Os caminhos da formação dos sintomas*, Freud (1976c) localiza a fantasia e, no caminho desta de volta à realidade, ele situa a arte. Pergunta-se o que quer um artista, e responde dizendo que, por consentimento universal da humanidade, somente o artista acede a uma região equidistante da fantasia e da realidade, dando forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que nele é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Com isso, o artista granjeia a admiração daqueles a quem ele possibilitou usufruir em gozo de suas obras, e [...] “*através de sua fantasia, conseguiu o que originalmente alcançara apenas em sua fantasia – honras, poder e o amor das mulheres*” (FREUD, [1917] 1976c, p. 439, grifo do autor).

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. *Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução, comentário e índices analítico e

onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos* [1900]. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 4 e 5).

FREUD, Sigmund. Carta de 20 de junho de 1898. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986a. p. 318-320.

FREUD, S. Carta de 7 de julho de 1898. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986b. p. 320-321.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen [1907]. In: FREUD, Sigmund. *'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. p. 13-98. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 9).

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio [1908]. In: FREUD, Sigmund. *'Gradiva' de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. p. 145-158. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 9).

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: índice geral. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Edição standard brasileira, v. 24).

FREUD, Sigmund. O humor [1927]. In: FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros*

trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1974a. p. 187-194. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 21).

FREUD, Sigmund. O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética, Parte II, (F), de O interesse científico da psicanálise [1913]. In: FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974b. p. 222-223. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 13).

FREUD, Sigmund. Os caminhos da formação dos sintomas [1917]: Conferência XXIII. In: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1976c. p. 419-439. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 16).

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* [1905]. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 8).

FREUD, Sigmund. Rascunho M. A arquitetura da histeria. Anexo à Carta de 25 de maio de 1897. In: MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess– 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986c. p. 246-249.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte [1915]. In: FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974c. p. 309-341. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 14).

FREUD, Sigmund. Resposta a um questionário sobre leitura [1906]. In: FREUD, Sigmund. *Gradiva' de Jensen e outros*

trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976d. p. 251-252. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 9).

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução [1914]. In: FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974d. p.83-135. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 14).

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelado na experiência analítica [1949]. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

LACAN, Jacques. *Televisão*. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BARBA-AZUL: a chave da ignorância

O nome Barba-Azul – sabemos pelo Apêndice à obra de Charles Perrault (1994) – foi, no século XV, o apelido de Gilles de Laval, senhor de Rays e marechal de França, descrito como um tipo violento, perverso, que aliava a uma loucura sanguinária algumas práticas de superstição. Foi enforcado e queimado em Nantes, em 26 de outubro de 1440. Mas o apelido serviu a muitos outros ‘maridos cruéis’, em França, aplicando-se, igualmente, a um senhor de Carnoet, vulgo Barão Barba-Azul, que degolava suas esposas no momento em que elas ficavam ameaçadas de ser mães. Conta a lenda que a irmã de um santo, tornada sua esposa, ao se aperceber de seu estado foge, sendo alcançada pelo cruel marido, que a degola. O santo, informado sobre o acontecido, ressuscita a irmã, vai ao castelo, lança-lhe um pó, por meio do qual tudo desaparece.

O conto de Perrault

Era uma vez... – sintagma que abre o mundo encantado para crianças e adultos – um homem que possuía belas casas

na cidade e no campo e outros bens mas, para sua infelicidade, tinha a barba azul, o que o tornava tão feio e assustador que as mulheres dele se afastavam. Esta descrição, que prepara o lugar de exílio para o nosso protagonista, serve bem de ilustração ao comentário de Danielle Régnier-Bohler, em *História da vida privada 2* (1992), sobre o valor simbólico da nudez na Europa feudal. Como significante de uma ruptura, o nu masculino é revestido de pilosidade, de aparência descuidada, de desordem gestual e de incoerência do psiquismo.

Pois bem: nosso protagonista vai desposar a filha mais nova de sua vizinha, após uma semana de permanência de toda a família desta nos seus domínios, com uma sucessão de banquetes, passeios, brincadeiras e jogos. Celebrado o casamento, Barba-Azul viaja, e, ao se despedir da esposa, reserva-lhe a posse das chaves de toda a propriedade e dos bens, advertindo-a, entretanto, com relação a uma ‘chavezinha’ de um quarto ao qual ela não poderia ter acesso. Com a promessa da esposa, o marido viaja. Tão logo se vê livre, a jovem esposa trata de ir até o quarto proibido, e o que encontra deixa-a estarrecida: o soalho coberto de sangue coagulado e corpos de várias mulheres mortas, todas aquelas que Barba-Azul havia desposado, pregadas ao longo das paredes.

Ao voltar, o marido cruel pede de volta sua chave, e a mulher, relutante, entrega-lhe uma chave ainda manchada de sangue, apesar das inúmeras lavagens a que esta chave – encantada – fora submetida. Barba-Azul, ao ver o sinal da transgressão,

vaticina: “Você quis entrar no quarto. Pois bem, minha senhora, você vai entrar lá de novo e ocupar o seu lugar ao lado das damas que lá estão”. (PERRAULT, 1994, p. 194-197). O resto da história é conhecido: os irmãos da esposa salvam-na de ser degolada pelo cruel marido, que é morto no ato. À viúva, caberá a fortuna do outro, o que abre as portas para nova aliança.

O conto de Carter

Angela Carter, escritora inglesa (falecida prematuramente em 1992), era leitora de Grimm, Perrault, Sade, inspirando-se nos personagens desses autores para compor suas heroínas. São mocinhas nada virtuosas, mas, ao contrário, virgens com talento corruptor. Assim, encontramos nossa protagonista, “[...] imersa num suave e delicioso êxtase de excitação [...], em direção ao país inimaginável do casamento”. (CARTER, 2000, p. 3). Casamento que é tomado enquanto desterro. O universo feminino é captado através das marcas sensoriais:

A camisola de cetim acabara de ser tirada do embrulho; tinha deslizado sobre os seios pontiagudos e pelos ombros de moça, flexível como veste de água espessa, e agora jocosamente me acariciava, infame, insinuante, metendo-se entre as pernas sempre que eu me mexia, inquieta, no leito estreito. O beijo dele, esse beijo que tinha língua, dentes e vestígio de barba, sugerira-me, embora com a mesma sensação estranha que me causava a camisola que ele me dera, a noite de núpcias, que seria voluptuosamente adiada até estarmos na sua grande e ancestral cama, na fímbria do mar, dentro da torre ainda mantida além da minha imaginação... esse lugar mágico, o castelo

encantado com paredes de espuma, essa casa lendária em que ele nascera. A casa à qual um dia eu seria capaz de dar um herdeiro. O nosso destino, o meu destino. (CARTER, 2000, p. 5).

Todos os elementos estruturais necessários à trama aí fazem seu aparecimento: a volúpia virginal, a barba, a ancestral cama, a torre, o castelo, o herdeiro, o destino. A torre, que aparece nas versões antiga e atual do conto, retoma a função que Régnier-Bohler (1992) aponta, na literatura do medievo, como símbolo do poder, espaço defensivo, dos cativeiros, e, na arquitetura dos amantes, como espaço do gozo, onde a jovem mulher e seu amante vivem seus amores no impedimento e na proximidade. A protagonista confessa: “Tinha 17 anos e não sabia nada do mundo [...]” (CARTER, 2000, p. 7), mas seu pensamento percorre toda a vida conjugal pregressa do marido famoso, acompanhada através da mídia. Seu presente de casamento anuncia, em *flashforward*, seu destino: uma gargantilha de rubis, de uns três centímetros de largura, à moda dos aristocratas que escaparam da guilhotina no Terror:

Vi como o colar cruel me caía bem. E pela primeira vez em minha inocente e recatada vida senti em mim tal potencial para a devassidão, que tive dificuldade de respirar. (CARTER, 2000, p. 10-11).

O ritual das bodas é da ordem de uma iniciação, tal como se pode verificar na seguinte passagem:

Percebi que tremia. Respirava com dificuldade. Não era capaz de suportar-lhe o olhar, virava a cabeça, por orgulho, por timidez, e vi uma dúzia de maridos

aproximando-se de mim numa dúzia de espelhos e, lenta, metodicamente, com ar zombeteiro, desabotoando-me o casaco e tirando-o dos ombros. Chega! Não; mais! [...]

Ele despiu-me, *gourmand* que era, como se arrancasse folhas de alcachofra; mas não se imagine ter havido muita delicadeza no ato; esta alcachofra não era nenhum prato especial para quem a iria comer, e ele não tinha muita pressa [...] e o velhote devasso de monóculo que a examina, membro após membro [...] A mais pornográfica de todas as confrontações. E foi assim que meu comprador desembulhou a pechincha. E tal qual na ópera, quando vira pela primeira vez minha carne nos olhos dele, senti-me horrorizada por estar excitada. (CARTER, 2000, p. 16-17).

Nossa heroína, pianista dotada de ouvido absoluto, passeia pelos imensos espaços do castelo, cuja biblioteca reúne os melhores exemplares dos livros iniciáticos na pornografia. Num deles, uma gravura mostra ritual de flagelamento de uma mulher, com a seguinte legenda:

‘Castigo da curiosidade’. Minha mãe, com toda a precisão de sua excentricidade, dissera-me o que fazem os amantes; eu era inocente, mas não *naïve*; e, em outra gravura, registrava-se ‘Imolação das mulheres do sultão’. (CARTER, 2000, p. 20).

Mas, prossigamos pela história: chega o momento da partida do esposo, e a entrega das chaves à jovem e nada ingênua esposa:

Chaves de todos os gêneros – enormes, antigas, de ferro preto; outras, delgadas, delicadas, quase barrocas; chaves Yale, finas como *wafer*, para cofres e caixas. (CARTER, 2000, p. 24).

É ela quem interroga sobre a última chave: “Que chave é essa? [...] A chave do seu coração! Dê-me!” (CARTER, 2000, p. 26, grifo da autora). Ao que o marido responde: “Oh! [...] Não é a chave do meu coração. É antes a chave do meu inferno”. (CARTER, 2000, p. 27). O que se segue, na fala do marido, é exemplar, enquanto advertência às jovens esposas, e que as impulsiona para a ruína, a queda:

Trata-se apenas da chave de um quatinho na base da torre ocidental, atrás da destilaria, no fundo de um corredorzinho escuro cheio de horríveis teias de aranha que lhe ficariam grudadas no cabelo e a assustariam se você se aventurasse a ir lá. Ah! e iria achar o quatinho muito sem graça! (CARTER, 2000, p. 27).

Decidida a procurar a verdadeira natureza do marido, nossa heroína vasculha as dependências do castelo: o escritório, móveis, gavetas, papéis, até que se depara com a chave do quarto proibido:

[...] poderia talvez encontrar aqui, nesse local privado e subterrâneo, um pouco da sua alma. Foi a consciência da possibilidade de tal descoberta ou de sua possível estranheza que por um momento me reteve imóvel, antes de na loucura da inocência, já levemente maculada, eu girar a chave para a porta abrir-se lentamente, guinchando. (CARTER, 2000, p. 37).

O que há por trás dessa porta?

As paredes dessa rígida câmara de tortura eram de pura rocha; brilhavam como se suassem de medo. E em cada canto do quarto havia uma urna funerária muito antiga [...] (CARTER, 2000, p. 38).

A jovem encontra, uma após outra, os restos mortais de cada esposa que lhe antecederam, com as marcas do tipo de morte que cada uma delas encontrou:

Fechei com muito cuidado a tampa do caixão e desatei a soluçar tumultuosamente, penalizada por essa outra vítima e terrivelmente angustiada por saber que também eu seria uma delas. (CARTER, 2000, p. 41).

Esta jovem só encontra, para seu consolo, um igualmente jovem afinador de pianos, cego, filho do ferreiro da aldeia, que lhe conta as lendas que cercam o castelo, conhecido como Castelo da Morte: “Embora meu coração suspeitasse que o seu senhor seria a minha morte, como poderia eu saber de fato sobre tudo isso?”. (CARTER, 2000, p. 46). Como no conto original, o senhor retorna de sua viagem, inesperadamente, e a chave, o que fazer dela?

Mas a chave ainda estava cheia de sangue úmido; corri para o banheiro e a pus debaixo da torneira. Escorreu uma água carmesim pelo lavatório, como se a própria chave estivesse ferida; a marca de sangue mantinha-se. (CARTER, p. 47).

Ao defrontar-se com o marido, a jovem obtém a revelação:

Não acreditei numa palavra do que me disse. Sabia que eu tinha agido precisamente de acordo com seus desejos; não me havia comprado para que eu fizesse aquilo? Tinha sido enganada em minha própria traição por aquela escuridão sem limites cuja origem fora constringida a procurar na sua ausência, e, agora que tinha descoberto essa sua sombria realidade, que só vivia na presença de suas próprias atrocidades, eu tinha de pagar o preço de

meus novos conhecimentos. O segredo da caixa de Pandora; mas ele tinha-me dado a caixa, ele mesmo, sabendo que eu iria descobrir o segredo. Eu tinha jogado um jogo em que cada movimento era governado por um destino tão opressivo e onipotente como ele próprio, uma vez que tal destino era ele próprio; e tinha perdido. Perdido na charada de inocência e vício para a qual ele me havia levado. Perdido, como a vítima perde nas mãos do algoz. (CARTER, 2000, p. 48-49).

Diversamente do Barba-Azul de Perrault, o da modernidade é impaciente e ordena que de imediato se lhe traga a chave. A chave era a prova inequívoca da quebra do interdito: “A estranha mancha se tinha transformado numa figura com a forma e o brilho de um coração de carta de baralho” (CARTER, 2000, p. 51), figura que o marido imprime na testa da esposa, “[...] como a marca da castidade de uma mulher brâmane [...]” (CARTER, 2000, p. 52), ou, como salienta Wyler (2000, p. XVI), a letra escarlate de Hawthorne. Em *A letra escarlate*, romance que foi uma das inspirações para o movimento gótico pré-Guerra de Secessão na literatura americana, Nathaniel Hawthorne (2010) constrói uma história infernal de vergonha e redenção de uma adúltera condenada a usar um “A” escarlate nas suas vestes.

O marido do conto de Carter (2000, p. 52) anuncia:

– Minha virgem dos arpejos, prepare-se para o martírio”; perguntado como seria, responde: “– Decapitação – murmurou, quase com volúpia. – Vá tomar banho; ponha o vestido branco que você usou quando foi assistir a *Tristão* e o colar que prefigura o seu

fim. Eu vou à armaria, minha querida, para afiar a espada cerimonial do meu avô.

Se a heroína de Perrault é salva pelos irmãos, na versão moderna o será pela própria mãe, mulher indomável, de feições aquilinas, que dominara piratas chineses, cuidado de uma aldeia durante certa epidemia e matado um tigre, ainda jovem, na Indochina. Ao se deparar com o cego que acompanha a esposa, o marido comenta:

– Que os cegos guiem os cegos, não? Mesmo um jovem embrutecido como você será capaz de pensar que ela estava verdadeiramente cega em relação a seus desejos quando aceitou o anel? Devolva-o, prostituta. (CARTER, 2000, p. 55-56).

A mocinha é salva, e o marido, morto a tiro do revólver antigo que a mãe trazia consigo, desde jovem. Herdeira de grande fortuna, a jovem viúva abre uma escola para cegos, no castelo, e uma escola de música em Paris, onde vive com seu amante cego. A mancha, qual a letra escarlate, continua indelével:

Não há tinta nem pó, por muito espesso ou branco, que me possa apagar a marca vermelha da testa. Ainda bem que ele não a vê – não que eu receie um desgosto seu, uma vez que, tenho-o por certo, ele me vê nitidamente com o coração; mas porque me poupa vergonha. (CARTER, 2000, p. 59-60).

A ignorância em Lacan

Ao se perguntar o que é a ignorância, Jacques Lacan (1979, p. 193) admite tratar-se de uma noção dialética, por-

quanto somente na perspectiva da verdade é que ela se constitui enquanto tal: “Se o sujeito não se coloca em referência com a verdade, não há ignorância [...]”. E desdobra o argumento, afirmando que a ignorância, como um estado do sujeito enquanto fala, coloca-se de maneira polar em relação à posição virtual de uma verdade a ser atingida. Numa análise, por exemplo, a partir do momento em que o sujeito se engaja na pesquisa da verdade, a ignorância se constitui. Não se trata, pois, de pura e simples ignorância, afirma Lacan, mas aquilo que Freud isolou na *Verneinung*.

Por outro lado, a ignorância não se confunde com o desconhecimento, pois não se pode conceber um sujeito sem certo conhecimento. O exemplo que Lacan (1979) nos dá é o de um delirante, que desconhece ou se recusa a reconhecer que um dos seus está morto, mas cujo comportamento atesta que conhece que há alguma coisa que não quer reconhecer. Isso vai levar Lacan a verificar a função do eu, que ele constrói a partir da imagem do semelhante, e primeiramente da imagem que nos é devolvida pelo espelho. Desse modo, instala-se em nós o desconhecimento, e, à medida que procuramos forçar nossa intimidade, o que encontramos será um outro:

Freud sublinha que isso deve ter a maior relação com a superfície do corpo. Não se trata da superfície sensível, sensorial, impressionada, mas dessa superfície enquanto está refletida numa forma [...]. (LACAN, 1979, p. 197).

Essa forma, Lacan a irá projetar, no seminário dos anos 1953-1954, numa pirâmide, para a qual ele propõe uma divisão em duas partes, duas dimensões: a do real e a do ser. É na dimensão do ser que Lacan irá situar a tripartição do simbólico, do imaginário e do real, categorias elementares do seu arcabouço teórico:

Um tal esquema presentifica a vocês isto – é somente na dimensão do ser, e não na do real, que podem se inscrever as três paixões fundamentais – na junção do simbólico e do imaginário, essa fenda, se vocês quiserem essa aresta, que se chama o amor – na junção do imaginário e do real, o ódio – na junção do real e do simbólico, a ignorância. (LACAN, 1979, p. 308-309).

Mais uma vez, Lacan situa o sujeito na experiência analítica, na posição daquele que ignora. É quando a palavra progride, segundo ele, que se edifica “[...] a pirâmide superior que corresponde à elaboração da *Verdrängung*, a *Verdichtung* e a *Verneinung*. E o ser se realiza”. (LACAN, 1979, p. 309). No entanto, advertemos, quanto ao inocente, para aquele que nunca entrou em nenhuma dialética e acredita-se singelamente no real, o ser não tem nenhuma presença. É graças à revelação da palavra que o ser se realiza, portanto. É importante ainda situar, a propósito da ignorância, o ponto onde Lacan a localiza: no analista, como fim (finalidade) da procura da verdade da experiência analítica:

O analista não deve desconhecer o que eu chamarei o poder de acesso ao ser da dimensão da ignorância, porque ele tem de responder àquele que, por todo o seu discurso, o interroga nessa dimensão. Não tem de guiar o sujeito num *Wissen*, num saber, mas nas vias de acesso a esse saber. (LACAN, 1979, p. 317).

Em outras palavras, a posição do analista, aí conferida, é a da *ignorantia docta*, que não quer dizer sábia, para Lacan, mas formadora para o sujeito.

A chave

Em uma articulação muito precisa, num artigo intitulado *O catálogo e a chave: sujeito da ciência e sujeito do inconsciente*, Vieira (1998) isola três procedimentos utilizados no ensino de Lacan (2005): o catálogo, o análogo e a chave. Por razões de interesse, situaremos aqui apenas o ‘método da chave’. Trata-se de um plano mais-além do sentido, que nos permite restringir ao mínimo de sentido necessário para que, segundo Lacan (2005, p. 27), “[...] a compreensão não seja enganosa [...]”. Segundo ainda Lacan (2005, p. 30): “A chave é aquilo que abre e que, para abrir, funciona. A chave é a forma pela qual funciona ou não a função significante como tal”.

Na opinião do seu comentarista, o método da chave tem origem em uma experiência particular, naquilo que ela tem de incomunicável, e permite, a partir do percurso de suas significações, vislumbrar os contornos do objeto que é impossível descrever.

Desse modo é que podemos situar a chave, enquanto método de abertura ao real da experiência, como operador estrutural nos contos de Perrault e de Angela Carter. Assim é que o marquês anuncia: “É a chave que dá para o reino do inimaginável” (CARTER, 2000, p. 51). Para a nossa heroína,

não há outra saída senão transpor os umbrais do desconhecimento, em busca da verdade: “Só fiz o que ele sabia que eu ia fazer”. (CARTER, 2000, p. 54). A cena final, de libertação dos prisioneiros do marquês, anuncia que a noite tenebrosa e funesta é finda, e a aurora prenuncia um novo ser:

O titereiro, de boca aberta, de olhos esbugalhados, impotente por fim, viu os bonecos libertarem-se das cordas, abandonarem os rituais que lhes tinha preparado desde os primórdios dos tempos e começarem a viver a sua vida: o rei, espavorido, testemunha a revolta dos peões. (CARTER, 2000, p. 57-58).

A porta foi lacrada, diz a narradora da história, mas a chave, marca indelével da experiência, resiste ao apagamento.

Referências

- CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Tradução de Carlos Nougué. Prefácio de Vivian Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *A letra escarlata*. Tradução de Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Villa Rica; Rio de Janeiro: Ed. Reunidas, 1994.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Ficções. In: DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VIEIRA, Marcus André. O catálogo e a chave: sujeito da ciência e sujeito do inconsciente. *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 21, p. 84-87, abr. 1998.

WYLER, Vivien. Prefácio. In: CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. ix-xix.

QUANDO OS FILHOS TIVEREM ACABADO DE CRESCER

A sentença acima ou, mais exatamente, sua correspondente em latim, “*liberi cum adoleverunt*” (FARIA, 1962, p. 35), pode ser encontrada na obra *Bellum Gallicum*, de Júlio César, durante a campanha bélica na antiga Gália, publicada entre 40 e 50 a.C. O que nos interessa recortar dessa frase é o termo final, *adoleverunt*, que encontra equivalente em português em *adolescer* e que nos levará ao nosso tema através de um recorte na obra de Nelson Rodrigues, cujo centenário comemoramos em 2012.

Uns rasgos de memória

Iniciemos nossa jornada pelo texto de Nelson mais próximo de uma confissão, suas memórias, reunidas em *A menina sem estrela*: são memórias “[...] do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações” (RODRIGUES, 1993, p. 11), declara o autor logo no início, o que nos conduz ao pensamento de que são construções do escritor criativo que nada devem à sua obra, declaradamente ficcional.

Uma dessas primeiras memórias do passado e que encontrará na obra de Nelson um tratamento dramático, por ex-

celência, é a morte por suicídio. Aos cinco anos, segundo conta, defrontou-se com o primeiro dos seus mortos. Era “[...] um rapaz da rua, triste, asmático e cheio de espinhas na cara” (RODRIGUES, 1993, p. 28), a quem Nelson via passar, de braço com a noiva, até que um dia ouviu-o dizer: “– Olha. Amanhã você vai ao meu enterro”. (RODRIGUES, 1993, p. 29). No dia seguinte, o rapaz, de nome Carlinhos, vai à farmácia, pede o veneno e ali mesmo o ingere, vindo a falecer. A cena seguinte vai encontrá-lo entre os braços da mãe e da noiva, aos gritos, como só a grande dor, canastrona, na opinião de Nelson, permite-se sê-lo. “Assim, foi um suicida que me revelou a morte, e eu quase dizia: – foi um suicida que me ensinou a morrer”. (RODRIGUES, 1993, p. 30).

A morte, para Nelson, é uma paciente e luminosa elaboração, e supõe sua anterioridade ou sua antecipação. Daí porque o pacto de morte, como forma anunciada ou antecipada da morte, constitui motivo de deslumbramento para o escritor, tal como declara:

[...] quando dois namorados se mataram no Alto da Tijuca, perto da Cascatinha [...] Três ou quatro dias depois, o pacto de morte tinha o seu verso, a sua rima, o seu canto. Eis o que eu queria dizer: – vem, de minha infância, o deslumbramento por todos os que se juntam para morrer. (RODRIGUES, 1993, p. 33).

Adiante, em suas memórias, relata um episódio de morte pactuada entre dois namorados, que viviam na mesma rua

e estavam prestes a contrair matrimônio, tendo marcado uma hora exata de atear fogo ao corpo, cada um em sua casa.

A rigor, eu, menino de treze anos, não discriminava o rele atropelamento e a grande, hierática tragédia passional. Tudo me chispava; e era como se, naqueles dias, eu estivesse descobrindo o ser humano. Havia, porém, um acontecimento policial que me fascinava mais que os outros: – o pacto de morte. (RODRIGUES, 1993, p. 199).

Nelson surpreende-se diante da ausência de motivos aparentes para o ato cometido, indagando-se: “[...] morremos tão pouco de amor, e nos matamos tão pouco de amor. Não querera isso dizer que somos uns pobres, uns desgraçados impotentes do sentimento?”. (RODRIGUES, 1993, p. 200). Assim, nasce, entre o autor “[...] e os suicidas de amor um vínculo tão íntimo, tão sofrido, uma espécie de parentesco ardente e desesperado” (RODRIGUES, 1993, p. 199), relação que procuraremos estabelecer em nossa reflexão.

A morte encontra, na obra de Nelson, um lugar para a expressão das mortes sofridas ao longo de sua existência, particularmente a de sua irmã Dorinha, falecida aos oito meses, quando o autor contava oito anos, e a de seu irmão Roberto, assassinado aos vinte e três anos de idade, quando Nelson tinha dezessete anos:

E confesso: – o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. (RODRIGUES, 1993, p. 84).

Em relação a Roberto, que morreu em lugar de seu pai, o velho Mário Rodrigues, por vingança, Nelson confessa que sempre o viu como um suicida, e que nas ilustrações que ele fazia para o jornal em que ambos trabalhavam costumava desenhar o próprio rosto na figura das vítimas de assassinato.

Eis o que eu queria confessar: – o que me dá um certo pânico do adolescente é a minha própria adolescência. Eu fora um menino tenso, patético e repito: – um menino que vivia de paroxismo em paroxismo. (RODRIGUES, 1993, p. 90).

Teatro: a mais incriada das artes

A frase acima foi recortada de *A menina sem estrela* (RODRIGUES, 1993), em que Nelson comenta sobre a função da plateia no teatro, comparando-a à do leitor, que, em sua solidão, é o sujeito mais livre do mundo. Neste sentido, impõe-se para nós, leitores comprometidos com sua criação, realizarmos um breve percurso pela sua obra, tendo o adolescer como vetor.

Para tanto, interessa-nos primeiramente recortar alguns pontos do trabalho de Ruffino (1996, p. 83), psicanalista estudioso do fenômeno do adolescer, que, entre outras observações de interesse, afirma: “O adolescente não alcança uma trégua onde possa descansar de sua viagem em um abrigo narrativo”. Isso não faz supor que o adolescente nada possa narrar, mas, para que enfrente o processo do adolescer, é preciso continuar no turbilhão, daí porque o adolescente não

descansa em lugar algum. “O lugar do adolescente é estar fora de lugar”, afirma o autor. (RUFFINO, 1996, p. 83).

Na obra dramaturgica de Nelson Rodrigues, encontramos o adolescente que não se mantém no turbilhão, condição apontada por Ruffino (1996) para que ele possa enfrentar o processo quase sempre doloroso do adolecer, o que nos permite, de partida, afirmar que o adolescente é, na obra rodri-guiana, um sem-lugar.

Comecemos pela obra emblemática do sem-lugar do adolescente, a peça *Valsa nº 6*, drama em dois atos estrelado por Dulce, irmã do autor, em 1951. Sonia, personagem único do monólogo dramático, é uma garota morta, assassinada aos 15 anos que, ao retomar os fragmentos de uma memória “aos pedaços”, fala por todos os personagens, um intérprete múltiplo, como declarou o próprio autor em entrevista a Magaldi (1994, p. 23) no dia seguinte ao da estreia da peça. É através dessa entrevista que alcançamos a afirmação de Nelson: “A juventude, sobretudo na fronteira entre a meninice e a adolescência, é de integral tragicidade. Nunca uma criatura é tão trágica como nessa fase de transição”. (RODRIGUES, apud MAGALDI, 1994, p. 23).

A peça apresenta dois momentos da personagem principal, a menina e a mulher, através da rememoração de Sonia, em clima onírico semelhante ao encontrado em *Vestido de noiva*, de 1943 (RODRIGUES, 1994g), centrando-se na transição entre essas duas fases, como convém ao fenômeno do adolecer.

Mudei tanto! [...]

Antes, eu era uma menina... [...]

E me sentia feliz. Porém, agora... (RODRIGUES, 1994f, p. 405).

A presença do coro das comadres no monólogo evidencia a certeza da morte: “Que foi? Que foi? Uma moça. Mata-ram uma moça. Onde? Uma moça. Novinha”. (RODRIGUES, 1994f, p. 425). É através desse expediente dramático que a personagem reconstitui o ato e o agente que lhe tiraram a vida: “Sônia, sim como não? Aquela menina. Uma que tocava muito bem. E sabia francês. Natural. Estudou nos melhores colégios”. (RODRIGUES, 1994f, p. 427).

Álbum de família, peça de 1946, proibida pela Censura Federal sob a alegação de preconizar o incesto e incitar ao crime, e somente encenada em 1967, é também cenário para o aparecimento da figura intransitiva, por assim dizer, do adolescente. Glória, de quinze anos, filha de Jonas e d. Senhorinha, tem uma relação amorosa com Teresa, sua colega no internato em que estudam e vivem. Descoberta a relação, ambas são expulsas do colégio, e Glória volta para casa, precipitando os acontecimentos.

No primeiro ato, encontramos Glória e Teresa em enlevo, em um dormitório de colégio, em juras de amor e de fidelidade, culminando em um pacto de morte:

TERESA (*trêmula*) – Segura minha mão assim. (*olhando-a profundamente*) Se você morrer um dia, nem sei!

GLÓRIA – Não fala bobagem!

TERESA – Mas não quero que você morra, nunca! Só depois de mim. (*com uma nova expressão, embelezada*). Ou então, ao mesmo tempo, juntas. Eu e você enterradas no mesmo caixão.

GLÓRIA – Você gostaria?

TERESA (*no seu transporte*) – Seria tão bom, mas tão bom!

GLÓRIA (*prática*) – Mas no mesmo caixão não dá – nem deixam! (RODRIGUES, 1994a, p. 522-523).

Um dos vetores dramáticos de *Álbum de família* gravita em torno da vingança perpetrada por Jonas a d. Senhorinha, sua mulher, que havia envolvido o próprio filho Nonô em sua teia amorosa, resultando no enlouquecimento deste último. A forma pela qual se exerce tal vingança é a posse e defloração de meninas de doze a dezesseis anos, em sua própria casa, numa clara alusão ao desejo do pai pela filha Glória.

Desse modo encontramos no Primeiro Ato Mulher grávida, posteriormente identificada como Totinha, que abre a série ilimitada das garotas objeto da perversão de Jonas, e cuja idade cedo se revela:

D. SENHORINHA – Essa menina, Jonas... [...] Quase uma criança... [...] nem tem formas direito – vai fazer ainda quinze anos. Não sabia como era esse negócio de filho. (RODRIGUES, 1994a, p. 525).

Nessa mesma cena, Tia Rute, irmã de d. Senhorinha, oferece a Jonas outra garota, também novinha, de dezesseis anos,

com ‘mais cadeiras’ do que a primeira. A motivação de Jonas prende-se ao desejo incestuoso pela filha Glória, patente em seu próprio discurso: “JONAS – [...] Glória vem. Agora mesmo é que eu preciso de meninas”. (RODRIGUES, 1994a, p. 530).

O final do Segundo Ato encontra a morte tantas vezes anunciada de Glória pelas mãos do irmão Guilherme, que antes lhe propõe um pacto de morte, com o fim de evitar que sua irmã sucumba ao desejo incestuoso do pai. No Terceiro Ato, revela-se a idade de Nonô quando sua própria mãe o seduziu, enlouquecendo-o. “Nonô tinha apenas treze anos na ocasião, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para a idade!” (RODRIGUES, 1994a, p. 551).

Assim como Glória conhece a morte, as demais garotas também não escapam ao destino trágico: Totinha morre de parto, antes que chegue socorro médico; a muda e estrábica, grávida, fora pisoteada no ventre por Guilherme, além de uma terceira, também morta, cujo enterro é narrado por Jonas. Neste palco de sangrentos desfechos, verifica-se a impossibilidade de fazer chegar a termo aquilo que se propõe o adolecer: os filhos, assim se supõe, devem acabar de crescer.

Glorinha, homônimo personagem da peça de 1957, *Perdoa-me por me traíres* (RODRIGUES, 1994e), pode ser vista em cena com Nair, sua colega de escola, junto à qual a morte é pactuada. No primeiro ato, as duas garotas, em uniforme de colegial, batem à porta de madame Luba, cafetina lituana, proprietária de uma casa frequentada por deputados

e por meninas cuja idade transparece na fala de Pola Negri, homossexual e empregado de madame Luba:

– O negócio é cem por cento. [...] Em primeiro lugar, aqui só entra deputado, quer dizer, freguês com imunidades. Te pergunto – a polícia vai prender um deputado? Com que roupa? E, além disso, isso aqui não é casa de mulheres araqueadas. Só trabalhamos com meninas, de quinze, dezesseis e até quatorze, de família batata! (RODRIGUES, 1994e, p. 785).

A cena seguinte encontra Glorinha frente a frente com o deputado Dr. Jubileu de Almeida, tal como havia prometido a cafetina, cena que se desdobra de forma farsesca, em que o deputado recita diante da garota, sem sequer lhe tocar, um ponto de física. Ato contínuo, Nair confessa à amiga que está grávida de dois meses e pretende abortar, não sem antes obter de Glorinha a promessa de morrerem juntas, como se verifica na fala de Nair:

– Não achas legal um pacto de morte? É fogo, minha filha, fogo! [...] Eu morreria agora, neste minuto se... [...] Porque eu não queria morrer sozinha, nunca! [...] O que mete medo na morte é que cada um morre só, não é? Tão só! É preciso alguém para morrer conosco, alguém! Te juro que não teria medo de nada se tu morresses comigo. (RODRIGUES, 1994e, p. 793).

O plano de Nair com o pacto de morte é vencer a adversidade momentânea da gravidez, evitando o aborto. Para tanto, propõe irem ao cinema ver um filme de Gregory Peck e, durante a projeção, tomarem juntas um veneno. Para vencer a hesitação da amiga, Nair relembra a morte por suicídio da

mãe de Glorinha. A cena estende-se até o consultório do médico que realiza o aborto, levando a garota a óbito.

No terceiro e último ato da peça, após o relato feito pelo tio Raul sobre o passado, transcorre o diálogo entre tio e sobrinha, com a revelação sobre a morte da mãe de Glorinha, induzida pelo cunhado a tomar veneno, acrescida de nova confissão: a garota fora criada pelo tio para substituir a mãe, Judite. “Porque vocês duas se parecem como duas chamas e vão ter o mesmo destino, Glória!”, diz Raul. (RODRIGUES, 1994e, p. 818).

O momento de virada aponta, entretanto, para outro desfecho: Raul incita Glorinha a tomarem juntos o veneno, mas a adolescente logra o tio, fazendo-o beber todo o conteúdo e, tão logo se dá conta da morte de Raul, telefona para a casa da cafetina, avisando que irá se encontrar novamente com o deputado. Para Magaldi (1994), além do incesto desvelado da cena, tal como na peça *Escola de mulheres* de Molière, em que o personagem Arnolphe cria para si, desde menina, a jovem Agnès, evoca-se o fato de que, em ambos os textos, o velho que cultiva a adolescente é enganado.

No ano seguinte, 1958, Nelson estreia *Os sete gatinhos*, em que o logro do adolescente reaparece, sob as vestes de Silene, irmã caçula da família Noronha, e em torno da qual gravita a vida das irmãs Aurora, Arlete, Débora e Hilda, que aceitam prostituir-se e tentam sobreviver às humilhações, realizando-se na ideia de que a irmã mais jovem terá enxoval rico e subirá ao altar de véu e grinalda.

Logo no primeiro ato, no encontro entre Aurora e Bibelot, rapaz entre 25 e 30 anos, revela-se um dos vetores dramáticos da peça, através de expediente de equívoco que levará a desfecho trágico: Bibelot confessa seu entusiasmo por uma garota: “Arranjei um broto espetacular. Tem um corpo, e que corpo! E uns dezessete anos, no máximo”. (RODRIGUES, 1994c, p. 834). Ao ser indagado por Aurora se a garota era virgem, responde: “Era. Mas já sabe: foi comigo no apartamento, começamos aquele negócio e fiz o serviço completo. Mas é uma menina tão purazinha que eu fico pensando: ora bolas!” (RODRIGUES, 1994c, p. 834).

O segundo ato acelera os acontecimentos. Silene entra em cena no retorno da escola, sendo seguida por Dr. Portela, assessor da direção do colégio, que vem comunicar à família fato significativo para o desenvolvimento da peça: Silene, tida como doce e tímida, havia matado a pauladas uma gata, grávida, o que não impediu, contudo, o nascimento de sete gatinhos. Ao ser pressionada a confessar, Silene aponta o motivo: “Nojo! [...] – Ódio”. (RODRIGUES, 1994c, p. 853).

Esse fato precipita uma segunda revelação. Dr. Bordalo, médico da família, é convocado a ver a garota, que, segundo o pai, tem “[...] a saúde muito delicada, está com esse negócio de vermes, imagine o senhor, e quase não come, belisca...”. (RODRIGUES, 1994c, p. 846). Para espanto de toda a família, o véu que nada esconde cai: Silene está grávida de três meses. A revelação põe a nu todas as realidades mascaradas, e “seu”

Noronha, pai das filhas, oferece-as a serviço do outro: “Tive outra ideia [...] o senhor quer começar? Quer ser o primeiro?” (RODRIGUES, 1994c, p. 859). O ato termina com a anuência do médico em aceitar Silene como seu objeto de gozo.

O último ato precipita os acontecimentos que levarão ao desfecho trágico: Dr. Bordalo é encontrado morto, por enforcamento; Silene, por meios indiretos, confessa quem a deflorou à irmã Aurora, que identifica o responsável, equivocadamente, como Bibelot, seu próprio amante; o assassinato de Bibelot por Noronha, para supostamente vingar sua filha, após a revelação de Aurora e, finalmente, a morte de Noronha pelas próprias filhas, que surge com a verdade dos fatos: Noronha, pai de Silene, o homem que chorava por um olho só, corresponde ao descrito por Silene como aquele que de fato a desvirginou.

O último exemplo de adolescente trágico na dramaturgia de Nelson Rodrigues pode ser apontado em *Anjo negro*, peça escrita em 1946, também interdita pela Censura Federal, e que somente conheceu estreia dois anos depois. (RODRIGUES, 1994b). A ação se passa em casa de Ismael, médico e negro, e de Virgínia, sua esposa, branca, mantida em cárcere privado longe dos olhos de outros brancos, à exceção de Elias, branco, irmão de criação de Ismael e tornado cego por ação intencional do irmão médico. Virgínia é a responsável por retirar a vida dos seus próprios filhos homens, com o conhecimento de Ismael, cúmplice nos atos.

Tudo se modifica a partir do encontro sexual entre Virgínia e Elias, cujo resultado é o nascimento de Ana Maria, branca, e também tornada cega por seu pretenso pai, Ismael, para que jamais pudesse ver a si mesma como branca e ao suposto pai negro. O aparecimento de Ana Maria se dará apenas no terceiro ato, após o assassinato de Elias por Ismael, tão logo este último tem conhecimento da traição da mulher. Entre o segundo e terceiro ato, as rubricas indicam que um intervalo de dezesseis anos se passou, o que permite supor a idade de Ana Maria: quinze anos.

Seu aparecimento na cena se faz em um diálogo nervoso com a mãe, que lhe confessa ser ela filha de Elias e não de Ismael, fato que é repellido pela garota. Desde esse momento, e apontando para a solução trágica, as rubricas indicam a presença de “[...] um estranho túmulo, transparente, feito de vidro, numa bem sensível analogia com o caixão de Branca de Neve”. (RODRIGUES, 1994b, p. 615). A pretensão de Ismael é encerrar-se junto com Ana Maria no mausoléu, mas a reviravolta dramática restabelece a aliança mórbida entre Ismael e Virgínia, e somente Ana Maria conhece, tal como a condenação de Antígona da obra de Sófocles, a morte por emparelamento. De acordo com Magaldi (1994), com este desfecho Nelson Rodrigues optou por uma solução poética.

O expediente criado em *Os sete gatinhos* – as irmãs Aurora, Débora, Arlete e Hilda se prostituindo para preservar o matrimônio da caçula Silene – é retomado às avessas em

Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária (RODRIGUES, 1994d), peça de 1962, em que a protagonista, a prostituta Ritinha, defende a pureza de suas três irmãs mais novas Dinorá, Aurora e Nadir. As garotas são o retrato do desamparo adolescente, numa casa em que a mãe não as reconhece. Alírio, namorado de Aurora, leva-as à casa de Werneck, o capitalista cínico que propõe a Edgard casamento com sua filha Maria Cecília, garota de dezessete anos, grávida de uma curra encomendada por ela própria em conjunto com Peixoto, seu cunhado.

Em que pese à morte de Peixoto e ao assassinato de sua cúmplice Maria Cecília, o desfecho da obra não aponta para o final trágico, na medida em que Ritinha, após uma corrida de táxi mostrada por projeção cinematográfica, alcança as irmãs em casa de Werneck, impedindo a consecução da curra e declarando: “Eu sou irmã. Irmã dessas meninas. São direitas. Juro. Meninas de família [...] Minhas irmãs são menores”. (RODRIGUES, 1994d, p. 1040). A peça, erigida em torno da frase atribuída a Otto Lara Resende, “O mineiro só é solidário no câncer”, desfaz o mito em torno da frase de fundo falso, tal como enuncia Edgard ao final: “Está morrendo! Morreu! A frase do Otto!” (RODRIGUES, 1994d, p. 1048).

O adolescente entre a epopeia e a tragédia

Sem pretender restabelecer a discussão aristotélica sobre a diferença entre a epopeia e a tragédia, e para encerrar nosso comentário, buscaremos retomar os enfoques de que se servem

os autores de que lançamos mão para o nosso tema. Ruffino (1996), cujo artigo intitula-se *Fragmentos em torno da epopeia do sujeito sob a operação do adollescere*, aponta para a impossibilidade de o adolescente não alcançar um lugar onde possa descansar de sua viagem em um abrigo narrativo; ou seja, na ausência de laço entre o adolescente e seus objetos, o exercício da narratividade não encontra meios de ser solicitado. Surge daí a necessidade de estabelecer-se um dispositivo psicanalítico que possibilite ao adolescente a recepção ao seu dizer.

Do lado da dramaturgia, em Nelson Rodrigues encontramos a possibilidade de uma inserção trágica do adolescente, submetido ao desamparo e às adversidades do destino. Desse modo, oscila o adolescente rodriguiano entre o suicídio, a morte prematura por assassinato ou sevícia, o estupro e o abandono. Tudo isso resulta em que, sendo a adolescência um fenômeno por excelência de transitividade, de passagem da fase infantil, propriamente, à fase adulta, opera-se uma transformação no fazer dramatúrgico de Nelson: o adolescente é, por assim dizer, intransitivo, estacionário, permanente, num processo que se quer dinâmico, temporal, mutável.

Tal configuração, que asseveramos trágica em essência, converge com outros pontos de vista, como os de Cottet (1988), eminente psicanalista francês que, em seu artigo *Puberdade catástrofe*, aponta para o sentimento trágico do mundo na conformação dos ideais do adolescente. O encontro com o Outro do sexo é sempre fracassado, o que nos faz evocar a peça de

Franz Wedekind, *O despertar da primavera* (1891), que tem o sugestivo subtítulo de *Tragédia da juventude*.

Na contemporaneidade, o fenômeno de intransitividade marca a inserção de muitos dos jovens adolescentes, cuja trajetória longe parece de alcançar o horizonte final, de transposição, para ancorar-se, em caráter de permanência, no solo pátrio dos conflitos domésticos. Embaraçados no desejo muitas vezes mortífero dos entes parentais, esses adolescentes dão-nos a impressão de jamais acabarem de crescer.

Referências

COTTET, Serge. Puberdade catástrofe. In: COTTET, Serge. *Estudos clínicos*. Salvador: Fator, 1988. p.101-106. (Transcrição 4).

FARIA, Ernesto (Org.). *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 11-131.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de família. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. p. 519-570.

RODRIGUES, Nelson. Anjo negro. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. p. 571-624.

RODRIGUES, Nelson. Os sete gatinhos. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c. p. 827-877.

RODRIGUES, Nelson. Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994d. p. 991-1048.

RODRIGUES, Nelson. Perdoa-me por me traíres. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994e. p. 781-825.

RODRIGUES, Nelson. Valsa nº 6. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994f. p. 395-430.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994g. p. 345-394.

RUFFINO, Rodolpho. Fragmentos em torno da epopeia do sujeito sob a operação do adolecer. In: TEIXEIRA, Angela Baptista do Rio (Org.). *Mais tarde... é agora!* Ensaios sobre a adolescência. Salvador: Ágalma, 1996. p. 78-100.

WEDEKIND, Franz. *O despertar da primavera*: tragédia da juventude. Tradução de Sheila Ewert; adaptação de Zé Henrique de Paula. [1891]. Disponível em: <<http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/HistoriadoTeatroMundial33/o-despertar-da-primavera.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2016.

ÊXTASE SEM ECSTASY

A escrita de um evento qualquer passa a ser real
quando se forma em poesia.
(PARANHOS, 1996, p. 7).

O diálogo Droga/Literatura tem sido fecundo, ao longo da história literária das sociedades, especialmente a partir do início do século XVIII. (CASTOLDI, 1997). Nesta breve incursão que aqui pretendemos realizar, procuraremos situar alguns momentos em que este encontro se efetiva, destacando exemplares literários marcados pelo selo da brasilidade.

A Carta de Caminha

O primeiro fio deste imenso novelo a ser desenrolado é um gênero caro aos amantes até o meado do século XX, sob a forma manuscrita e postada, e que se mantém vigoroso em nossos dias nos meios eletrônicos: a carta. Um desses exemplares do gênero epistolar, por sua notoriedade e importância, merece que aí nos detenhamos, por ser o primeiro testemunho presencial de nosso achamento: a Carta de Pero Vaz de Caminha, dirigida ao Rei D. Manuel I, “O Venturoso”.

A par das inúmeras e preciosas descrições, características das narrativas de viagens quatrocentistas e quinhentistas, a Carta tem o mérito e a singularidade de situar o encontro inaugural do europeu com o outro, o nativo americano. Foi a 22 de abril, uma quarta-feira, ao cair da tarde, que a terra se avistou, e logo os olhos europeus reconheceram uns homens,

[...] pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram. Ali não pôde deles haver fala, nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa. (CAMINHA, 1999, p. 33-34).

Em sua minuciosa reconstituição dos fatos, Caminha relata momentos de verdadeira troca simbólica entre brancos e pardos, em que os gestos falam mais do que as palavras. Num desses momentos, um dos nossos, vendo umas contas de rosário, pediu que lhas dessem, acenando para a terra e de novo para as contas e para o colar de ouro do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo: “Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos”. (CAMINHA, 1999, p. 37). Aos primeiros visitantes da nau capitânia, realiza-se a oferta.

Deram-lhes ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, fartéis, mel e figos passados. Não quiseram comer quase nada daquilo; e, se alguma coisa provaram, logo a lançaram fora. Trouxeram-lhes vinho numa taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram nada, nem quiseram mais. Trouxeram-lhes a água em uma albarrada. Não beberam. Mal a

tomaram na boca, que lavaram, e logo a lançaram fora. (CAMINHA, 1999, p. 37).¹⁶

Em passagens subsequentes, encontramos os sinais de respeito à diferença, em que já não se faz a oferta, posto que o outro a recusa:

E, em querendo o Capitão sair desta nau, chegou Sancho de Tovar com seus dois hóspedes. E por ele ainda não ter comido, puseram-lhe toalhas. Trouxeram-lhe vianda e comeu. Aos hóspedes, sentaram cada um em sua cadeira. E de tudo o que lhes deram comeram mui bem, especialmente lacão cozido, frio, e arroz. Não lhes deram vinho, por Sancho de Tovar dizer que o não bebiam bem. (CAMINHA, 1999, p. 52).¹⁷

Num momento posterior, assinala-se outro procedimento de abordagem, em que a oferta se renova:

E parece-me que viriam, este dia, à praia quatrocentos ou quatrocentos e cinquenta. Traziam alguns deles arcos e setas, que todos trocaram por carapuças ou por qualquer coisa que lhes davam. Comiam conosco do que lhes dávamos. Bebiam alguns deles vinho; outros o não podiam beber. Mas parece-me, que se lho avezarem, o beberão de boa vontade. (CAMINHA, 1999, p. 53).¹⁸

Esta observação última parece-nos preciosa, em vista dos comentários anteriores: à primeira aproximação e oferta do vinho, o outro recusa, despejando-o fora. Numa segunda

¹⁶ Fartéis são pastéis folheados; albarrada, jarro de prata para se transportar água.

¹⁷ Lacão cozido é presunto.

¹⁸ Avezar equivale a acostumar, habituar.

oportunidade, a oferta não se materializa, posto que o sujeito reconhece, na diferença, o modo de ser do outro. Por último, a oferta se atualiza, encontrando, na suposta receptividade do outro, a identidade: desde que se acostumem, a oferta é bem-vinda.

O texto drogado

Esta expressão, nós a encontramos no trabalho de Alberto Castoldi – *El texto drogado: dos siglos de droga y literatura* (1997), em que o autor examina o tema droga na literatura europeia dos séculos XIX e XX, adotando um modelo de análise das relações entre intelectuais e drogas em que o marco é a substância eleita num determinado momento pela coletividade, dentro de um contexto social preciso.¹⁹

O autor realça o caráter de testemunho presente no texto escrito sob os efeitos da droga, dos quais inúmeros exemplos nos chegam até hoje,²⁰ e atribui ao discurso literário sobre a droga o caráter de “drogado”, ainda que este se expresse por meio de códigos poéticos.

No século XIX o recurso à droga, no texto literário, marca a escritura no Ocidente, convertendo-se no paradigma do imaginário desse período. No âmbito intelectual, o inte-

¹⁹ Assim, os capítulos se dividem segundo a droga da moda, iniciando-se pelo ópio e, em seguida, o haxixe, a morfina, o éter, a cocaína, a mescalina e o LSD.

²⁰ De caráter inaugural, mencione-se de passagem DE QUINCEY. *Confissões de um comedor de ópio* (2002).

resse pela droga é de tal ordem que se pode estabelecer uma correlação estreita entre sonho, droga e loucura.

A dimensão de droga presente nos textos literários, contudo, ultrapassa o ato, seus efeitos e a narrativa, indo mais além de uma fenomenologia, até encontrar o elemento droga em sua função verdadeiramente poética, de elemento de construção, necessário e essencial à arquitetura da poesia.²¹

O texto literário *fascina* porque oferece ao leitor uma superfície de formas, de figuras sobre as quais pode o olho percorrer [...], por outro lado *seduz* na medida em que, ao centrar a atenção do leitor em ‘algo’ que *não* lhe mostra, sobre um sentido que sempre se lhe subtrai, o atrai em direção a um vazio que o priva de seu saber e de sua própria identidade. (SERTOLI, 1984, apud CASTOLDI, 1997, p. 26; grifo do autor, tradução nossa).²²

A lírica no Brasil e a droga

Na literatura brasileira, a droga faz aparecimento desde os primeiros momentos da literatura nacional, em especial em

²¹ A propósito, veja-se Projeto de nossa autoria (MOTTA, 1999), “Literatura e drogas: um projeto educacional”, apresentado ao Departamento de Educação do *Campus I* da UNEB, em 1999, em que a autora propõe isolar, na produção lírica do Brasil, o tema *Droga*, visando à elaboração de uma Antologia poética – *A lírica no Brasil e a droga* – como instrumento de abordagem do tema entre professores e alunos do ensino básico e médio.

²² *El texto literario fascina porque ofrece al lector una superficie de formas, de figuras sobre las que puede discurrir el ojo [...], en cambio seduce en la medida en que, al centrar la atención del lector sobre ‘algo’ que no le muestra, sobre un sentido que siempre se le sustrae, lo atrae hacia un vacío que lo priva de su saber y de su propia identidad.* (SERTOLI, 1984, apud CASTOLDI, 1997, p. 26).

Gregório de Matos e Guerra (1633-1696),²³ cuja importância se revela na parte satírica de sua obra, a primeira que reflete em versos a sociedade da colônia, com o seu mestiçamento, o parasitismo português, os desmandos sexuais e outros males da época.²⁴

Selecionamos de sua obra *Crônica do viver baiano seiscentista* algumas passagens ilustrativas em que as drogas fazem aparecimento, veiculando sua denúncia do corpo social da Bahia. A primeira delas descreve os efeitos do vinho num banquete entre juízas e mordomas. Numa segunda, vemos uma referência ao tabaco e aos efeitos do seu uso.

[...]

Sossegada a gritaria
houve Mulata repolho,
que, o que bebeu por um olho,
pelo outro o desbebia:
mas se chorava, ou se ria,
jamais ninguém compreendera,
senão se vira, e soubera
pelo vinho despendido,
que se tinha desbebido,
quanto vinho se bebera.

[...] (MATOS E GUERRA, 1969, p. 624).

²³ Baiano, filho de português e baiana, o escritor ganhou a alcunha de *Boca do Inferno*, por sua propensão à sátira. Ver PRADO COELHO, 1973.

²⁴ Ver também BANDEIRA, 1963, p.10.

Senhor: o vosso tabaco
 que muito me ensoberbeça,
 se uns fumos lança à cabeça
 mais divinos, que os de Baco:
 e bem, que nunca em meu caco
 entra tão rico alimento,
 por isso mesmo eu intento
 para meu proveito, e pró,
 porque me deis desse pó,
 mandar-vos este memento.

[...] (MATOS E GUERRA, 1969, p. 1185).

Mas é com a poesia romântica que enche o século XIX que se renovam os temas, o sentimento e o tom na literatura. Em Gonçalves Dias (1823-1864),²⁵ o sentimento amoroso e o religioso, o gosto pela natureza, o patriotismo e a simpatia pela raça indígena dizimada se equilibram. Um fragmento de poema de inspiração religiosa nos dá a medida da exaltação romântica:

A NOITE

[...]

O peito aspira sófrego ar de vida,
 Que da terra não é; qual flor noturna
 Que bebe orvalho, ele se embebe e ensopa

²⁵ Ver BANDEIRA, 1963, p. 92.

Em êxtases de amor:

Mais diretas então, mais puras devem,

Calada a natureza, a terra e os homens,

Subir as orações aos pés do Eterno

Para afagar-lhe o trono!

[...] (GONÇALVES DIAS, 1944, apud BANDEIRA, 1963, p.111)

Uma outra face do movimento romântico na literatura brasileira inscreve poetas como Castro Alves (1847-1871),²⁶ cuja lírica amorosa encontra expressão em versos como os que a seguir transcrevemos, em que o poeta alcança um estado de êxtase graças à aspiração... dos perfumes.

MOCIDADE E MORTE

Oh! eu quero viver, beber perfumes

Na flor silvestre, que embalsama os ares;

Ver minh'alma adejar pelo infinito,

Qual branca vela n'ampidão dos mares.[...] (CASTRO ALVES, 1938, apud BANDEIRA, 1963, p. 176).

Mais reserva nas efusões pessoais e sobriedade nas imagens fazem parte do ideário dos poetas parnasianos, dentre os quais destacamos Raimundo Correia (1859-1911), tido

²⁶ Entre os românticos da Escola Condoreira, de inspiração social, Bandeira destaca Castro Alves como o mais dotado, que encontrou na causa da abolição da escravatura negra o principal tema de toda a sua obra (Ver BANDEIRA, 1963, p. 93-94).

por temperamento melancólico e pessimista, mas cuja emoção transparece grave e concentrada, em formas mais sutis e musicais (BANDEIRA, 1963).

[sem título]

Também a borboleta,

Mal rompe a ninfa, o estojo abrindo, ávida e inquieta,

As antenas agita, ensaia o voo, adeja:

O finíssimo pó das asas espanja;

Pouco habituada à luz, a luz logo a embriaga;

Boia do sol na morna e rutilante vaga;

Em grandes doses bebe o azul; tonta espairece;

No éter; voa em redor, vai e vem; sobe e desce;

Torna a subir e torna a descer;

[...] (CORREIA, 1906, apud BANDEIRA, 1963, p. 230).

O simbolismo na literatura brasileira, para o qual muito contribuiu Charles Baudelaire (1821-1867) com a criação da estética da magia, do sonho e da tradição ocultista, encontra, entre seus mais eminentes representantes, Cruz e Sousa (1863-1898), cuja poesia de temática branca tem sido objeto de exaustivas análises.²⁷

²⁷ Ver, a propósito, o Prefácio “Baudelaire e o Brasil”, de autoria de Jamil Almansur Haddad (1958), em que ele se refere a inúmeros estudos acerca do branqueamento a que Cruz e Souza submeteu a sua poesia.

ANTÍFONA

[...]

Indefiníveis músicas supremas,

Harmonias da Cor e do Perfume...

Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,

Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Visões, salmos e cânticos serenos,

Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...

Dormências de volúpicos venenos

Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

[...] (CRUZ E SOUZA, 1961, apud BANDEIRA, 1963, p. 273).

A trajetória de Manuel Bandeira (1886-1968) é individual e marginal, tendo participado da experiência estética do Simbolismo e do Modernismo. Com “Carnaval” (1919), o poeta recebe seu batismo de fogo (BANDEIRA, 1967a), conduzindo-se com extraordinária leveza para quem estava marcado pelo presságio da morte.

BACANAL

Quero beber! cantar asneiras

No esto brutal das bebedeiras

Que tudo emborca e faz em caco...

Evoé Baco!

Lá se me parte a alma levada

No torvelim da mascarada,

A gargalhar em doudo assomo...

Evoé Momo!

Lacem-na toda, multicores,

As serpentinas dos amores,

Cobras de lívidos venenos...

Evoé Vênus!

Se perguntarem: Que mais queres,

Além de versos e mulheres? ...

— Vinhos! ... o vinho que é o meu fraco!

Evoé Baco!

O alfanje rútilo da lua,

Por degolar a nuca nua

Que me alucina e que eu não domo!...

Evoé Momo!

A Lira etérea, a grande Lira!...

Por que eu extático desfira

Em seu louvor versos obscenos.

Evoé Vênus! (BANDEIRA, 1967b, p.191-192).

Em “Libertinagem”,²⁸ que contém os poemas escritos entre 1924 e 1930, anos de maior força e calor do movimento modernista, transparece a alegria dos companheiros do poeta. Os poemas “Não sei dançar” e “Vou-me embora pra Pasárgada” pertencem a este conjunto, e o poema “Sonho de uma noite de coca” integra o livro “Estrela da tarde”.

NÃO SEI DANÇAR

Uns tomam éter, outros cocaína.

Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.

Tenho todos os motivos menos um de ser triste.

Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...

[...] (BANDEIRA, 1967b, p. 243).

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada

Lá sou amigo do rei

Lá tenho a mulher que eu quero

Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada

²⁸ Conforme situa o poeta, neste livro ele realiza uma afinação poética tanto na forma – verso livre e versos metrificados e rimados – quanto na expressão de suas ideias e sentimentos, com completa liberdade de movimentos. Ver BANDEIRA, 1967a.

Vou-me embora pra Pasárgada

Aqui eu não sou feliz

Lá a existência é uma aventura

De tal modo inconsequente

Que Joana a Louca de Espanha

Rainha e falsa demente

Vem a ser contraparente

Da nora que nunca tive

[...]

Em Pasárgada tem tudo

É outra civilização

Tem um processo seguro

De impedir a concepção

Tem telefone automático

Tem alcaloide à vontade

Tem prostitutas bonitas

Para a gente namorar

[...] (BANDEIRA, 1967b, p.264-265).

SONHO DE UMA NOITE DE COCA

O SUPPLICANTE – Padre Nosso, que estás no céu santificado seja o teu nome. Venha a nós o teu reino. Seja feita a tua vontade, assim na terra como no céu. O pó nosso de cada dia nos dá hoje...

O SENHOR (*interrompendo enternecidíssimo*) –
Toma lá, meu filho. Afinal, tu és pó e em pó te converterás! (BANDEIRA, 1967b, p. 457-458).

Em sua trajetória crítica, Bandeira reconhece que, em literatura, a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia, como em “Itinerário de Pasárgada”. (BANDEIRA, 1967a). De um seu contemporâneo, o não menos eminente João Cabral de Melo Neto (1920-1999), recortamos uma verdadeira ode ao ácido acetilsalicílico.

NUM MONUMENTO À ASPIRINA

Claramente: o mais prático dos sóis,
o sol de um comprimido de aspirina:
de emprego fácil, portátil e barato,
compacto de sol na lápide sucinta.
Principalmente porque, sol artificial,
que nada limita a funcionar de dia,
que a noite não expulsa, cada noite,
sol isento das leis da meteorologia,
a toda hora em que se necessita dele
levanta e vem (sempre num claro dia):
acende, para secar a aniagem da alma,

quará-la, em linhos de um meio-dia.

Convergem: a aparência e os efeitos
da lente do comprimido de aspirina:
o acabamento esmerado desse cristal,
polido a esmeril e repolido a lima,
prefigura o clima onde ele faz viver
e o cartesiano de tudo nesse clima.

De outro lado, porque lente interna,
de uso interno, por detrás da retina,
não serve exclusivamente para o olho
a lente, ou o comprimido de aspirina:
ela reenfoca, para o corpo inteiro,

o borroso de ao redor, e o reafina. (MELO NETO,
1966, p. 90-91).

Em solo baiano, em gerações posteriores às de Manuel Bandeira e de João Cabral de Melo Neto, encontramos um leque bastante considerável de criações poéticas em que a droga faz aparecimento, e em que, parafraseando Jamil Haddad, bem poderíamos avistar uma espécie de técnica da estupefação.²⁹ Com isso, queremos assinalar que o valor estupefaciente da palavra na poesia repousa menos no recurso à nomeação

²⁹ No Prefácio a BAUDELAIRE (1958), Haddad comenta, a propósito da literatura barroca, a presença de um certo dandismo “baudelairiano” como uma técnica da estupefação, a que se chega pela fuga do rotineiro, do possível, do paradoxo.

da substância do que na sua dimensão significativa, elemento plástico, sonoro e musical, matéria indispensável à arte poética.

Entre os poetas que selecionamos para esta amostra, estão Fernando da Rocha Peres, Maria da Conceição Paranhos e Antônio Risério, pertencentes às gerações de 50, 60 e 70, respectivamente.

MR. LEXO-TAN

Não és mitológico duende
ou personagem de HQ
em águas cálidas habitante,
mas percorres a via exata
ao cérebro denso de nuvens
e chuvas e mais frio.

Rosa e verde
em miligramas,
instilas a pax
no corpo tenso e latente.
No sangue penetras
mágico vampiro ao revés,
com o seu torpor saudável
e moderno e sobre-humano.
Permites aceitar a vida
e seu descontínuo humor

ao fluir da diária ingestão;
máxima viagem consentida
entre os ponteiros de um dia.
Verde e rosa
em círculos sutis
crias a lux
na alma sonâmbula e frágil.
És diabólico e celeste;
de precipício e horizonte
que retira e repõe
(sucessivamente)
as cavernas e o mar,
da paisagem replicante.
Vem o sono e apascenta o nada! (PERES, 1996, p. 21).

LACUNAS

Mensagens ouvidas recorrem,
vindas de um tempo antecedente,
de um espaço que sabemos mágico,
onde há ingresso e pernoite:
acordar com tais signos no corpo,
impressos (não há água que os lave)
e o encantamento instalado em cada dia.

Tantas senhas passadas aos sussurros,
hieróglifos candentes, alta noite,
e toda palavra tão desconhecida.

Cegos narram os tempos futuros,
mudos cantam canções nunca ouvidas,
e os poetas percorrendo os espaços
plenos de hóstias e negra magia.

Onde encontrar o rosto do amado
meio aos soçobros da vida em agonia,
próteses e nervos acalmados
por tranquilizantes?

Diazepan surte incríveis efeitos.
Fluoxetina, puro sal-gema,
atenua os dias de Lítio
e Trialozam — emissário da morte,
inimigo dos sonhos, pesadelos.

O cheiro cálido da marijuana
não apascenta a sede de dormir,
os efeitos histéricos da heroína
resultam em tédio, dores de cabeça,
voos noturnos em ácido lisérgico
e o bloco de haxixe nas mucosas,

não.

Não precisa: arder, como as rosas.

Cultivar o desejo de dormir e sonhar.

E a visão da tua vinda. (PARANHOS, 1996, p.30-31).

DROGAS

o inferno

esfervilha

em taças de

maravilha. (RISÉRIO, 1996, p. 59).

Da carta ao poema, do ensaio à lírica, do ano de 1500 aos nossos dias, faz-se presente o elemento que subtrai o sentido do dito ao leitor, atraindo-o para aquela região em que o sujeito não sabe que sabe, fascinando-o e seduzindo-o, enfim. Esta é a droga que impele à poesia, à *hybris* sem substância, ao êxtase sem *ecstasy*. Parafraseando Caminha, assim a tomamos, por assim o desejarmos.

Referências

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1967a. p. 39-132.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1967b.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1958.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta. In: PEREIRA, Paulo Roberto (Org.). *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

CASTOLDI, Alberto. *El texto drogado: dos siglos de droga y literatura*. Traducido del italiano por Francisco Martín. Madrid: Ed. Anaya & Mario Muchnik, 1997.

DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio*. Tradução de Ibañez Filho. Porto Alegre: L&PM, 2002.

HADDAD, Jamil Almansur. Baudelaire e o Brasil. In: BAUDELAIRE. *As flores do mal*. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1958. p. 5-64.

MATOS E GUERRA, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Organização de James Amado. Salvador: Janaína, 1969. 7 v.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1966.

MOTTA, Véra Dantas de Sousa. *Literatura e drogas: um projeto educacional*. Salvador: [s. n.], 1999. Apresentado ao Departamento de Educação do Campus I, Salvador.

PARANHOS, Maria da Conceição. *As esporas do tempo*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: COPENE, 1996.

PERES, Fernando da Rocha. *Mr. Lexo-Tan e outros poemas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: COPENE, 1996.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRADO COELHO, Jacinto do. *Dicionário de literatura*. Porto: Ed. Figueirinhas; Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. 3v.

RISÉRIO, Antônio. *Fetichê*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: COPENE, 1996.

O
IN
CONS
CI
EN
TE
EM
CE
NA

**O INCONSCIENTE
EM CENA**

DRAMATURGIA DA CARNE: o corpo em *Doroteia*, de Nelson Rodrigues

PIGMALIÃO

Em dois seios de mármore toquei,
A dois braços inertes me abracei,
A uma perna de pedra me agarrei,
Pelo corpo (ah, é um corpo!) em vão me apaixonei.

Dante Milano (apud BANDEIRA, 1963)

A dramaturgia da carne

Esta expressão me foi sugerida a partir de um artigo de Christine Greiner (2000),³⁰ em que a autora examina as teorias que tomam por pressuposto o entendimento do corpo como mídia da arte e não mais como instrumento de alguma

³⁰ Christine Greiner é Doutora em Semiótica e Coordenadora de Dança do Curso de Graduação em Comunicação e Artes do Corpo e professora do Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC-SP, autora de *Butô, pensamento em evolução* (Escrituras, 1998) e *O Teatro Nô e o Ocidente* (Annablume, 2000). O artigo aqui referido tem por título “Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte” (2000).

coisa. Isso é possível graças aos estudos de semiótica e das teorias evolutivas da cultura e da psicologia, aliados a protocolos experimentais, que procuram verificar como se processam as informações da cultura residentes no corpo, ou seja, no trânsito cérebro-sistema sensório-motor.

Para a autora, a teoria estética só tem a ganhar ao estabelecer um diálogo com algumas ciências e com o pensamento filosófico. Com a ciência, pela objetividade, especialmente em se tratando do corpo e de suas habilidades cognitivas, e com a filosofia, pela amplitude do seu discurso.

A dramaturgia do corpo tem sido debatida a partir dos anos 1990. Trata-se de uma dramaturgia não mais enclausurada no texto teatral, mas absolutamente encarnada, segundo Greiner, afirmando a tese segundo a qual é o corpo que molda nossas possibilidades de conceitualização e categorização.

A assunção desses postulados reflete-se diretamente na concepção das artes do corpo, tomadas agora não mais como influenciadoras de sujeitos e de suas subjetividades, mas como formadoras de conhecimento, responsáveis pela formatação, por assim dizer, de conceitualizações e categorizações no corpo de quem pratica e também no de quem experimenta como espectador.

“Uma mente encarnada, que não pode ser separada de todo o sistema motor e perceptivo do corpo em que habita”, eis o que afirma Greiner. (2000, p. 360). A partir das várias definições de dramaturgia, a autora oferece ao leitor a hipótese

de ser a dramaturgia de um corpo um estado de existência do corpo, ou seja, a implementação de instruções³¹ residentes no corpo, que coevoluem com o ambiente onde ele se situa.

Corpo e carne em Jacques Lacan

Para contextualizar nossa discussão, tomemos duas pequenas passagens em Lacan (LACAN, 2003d, p. 407), extraídas de sua entrevista à Radiodifusão Belga, em 1970:

O corpo, a levá-lo a sério, é, para começar, aquilo que pode portar a marca adequada para situá-lo numa sequência de significantes. A partir dessa marca, ele é suporte da relação, não eventual, mas necessária, pois subtrair-se dela continua a ser sustentá-la.

Nessa mesma ocasião, afirma:

Não é o que se dá com toda carne. Somente das que são marcadas pelo signo que as negativiza elevam-se, por se separarem do corpo, as nuvens, águas superiores, de seu gozo, carregadas de raios para redistribuir corpo e carne. (LACAN, 2003d, p. 407).

Um primeiro ponto a assinalar diz respeito à relação entre o corpo e o significante, relação marcada pelo sinal de negatividade, o que supõe certa anulação da coisa inicial e uma transformação para que se opere a passagem

³¹ A autora se refere às instruções meméticas, retomando o termo cunhado pelo neodarwiniano Clinton Richard Dawkins, autor, entre outras obras, de *O gene egoísta*, *O fenótipo estendido*, *O relojoeiro cego*, *O rio que saía do Éden*. Os memes são unidades de informação referentes à cultura, em analogia com o termo gene, referente à biologia, transmitidos de cérebro para cérebro por imitação e não através de óvulos e espermias.

para o significante. Daí Lacan afirmar que o corpo do simbólico é incorpóreo.

Uma segunda observação se relaciona à possibilidade de sustentação do corpo na cadeia significante, mesmo diante de sua desapareição: trata-se da sepultura humana, única na espécie animal em que o corpo morto conserva seu valor, e lugar onde o cadáver preserva aquilo que dava ao vivente seu caráter – o corpo.

Cabe salientar, a propósito, a feição de *corpse*³² atribuída por Lacan (2003d) a este corpo habitado pela fala, cujo envoltório sepulcral impede que se transforme em carniça. Contudo, se a pedra tumular impede sua degradação, o significante não o poupa, daí o autor afirmar que a linguagem corpsifica o corpo, ou seja, a linguagem cadaveriza³³ o corpo.

³² No inglês, *corpse* significa um corpo morto, especialmente de uma pessoa (Ver WEBSTER'S NEW WORLD DICTIONARY OF THE AMERICAN LANGUAGE, 1959). Em português, como em francês, *corpo* e *corps*, respectivamente, conservam ambos os sentidos denotativos de organismo humano e de corpo humano após a morte, tendo origem no latim *corpus*, *oris*, que já apresentava ambas as significações, por sua vez (Ver ROBERT, P. *Le petit Robert dictionnaire de la langue française*, 1988; CUNHA, A.G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, 1997; e FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*, 1962). A propósito, veja-se *Corpse bride (A noiva cadáver)*, de Tim Burton, um filme de animação em que a noiva-cadáver, parcialmente putrefata, separa, ainda que provisoriamente, Victor e Victoria, o mundo dos mortos, colorido, do mundo dos vivos, em P&B.

³³ Em Nota a “Alocação sobre o ensino” (LACAN, 2003a, p. 310), o Editor assinala, a propósito do termo usado por Lacan, *corps(e)ification*, traduzido por *corpóisificação*, a dupla carga semântica aí contida, de reificação e de cadaverização, que se apaga na tradução para o português.

Em relação à elevação das nuvens de gozo, podemos convocar um operador de leitura em Miller (2004), num alentado ensaio em que examina o conceito de vida na obra de Jacques Lacan. O autor evoca “Lituraterra”, em que Lacan (2003c, p. 22) ilustra o significante como matéria em suspensão por nuvens que se deslocam com o vento e que se precipitam em água, cavando sulcos na terra.

O significante pode ter sua matéria emprestada também do corpo, é o que depreendemos da leitura criteriosa de Miller (2004), para quem o gozo é impensável sem o corpo vivo. Recorre à definição lacaniana de corpo vivo para retomar a relação corpo-significante.

Não é lá que se supõe propriamente a experiência psicanalítica? – a substância do corpo, com a condição de que ela se defina apenas como aquilo de que se goza. Propriedade do corpo vivo, sem dúvida, mas nós não sabemos o que é estar vivo, senão apenas isto, que um corpo, isso se goza. (LACAN, 1985, p. 35).

Uma das estruturas em jogo nas relações entre o corpo e o significante é a da passagem para o significante, como vimos, o que supõe certa desvitalização, que faz da coisa um símbolo. Podemos recortar com Miller (2004) uma outra, avessa à primeira, qual seja, a de o significante afetar o corpo do ser falante, fragmentando o gozo do corpo. Trata-se, aí, não mais de uma marca negativizada, mas de inclusão: o saber passa pelo corpo e o afeta.

Se os acontecimentos do corpo-sintoma (LACAN, 2003b, p. 565) que afetam o corpo histérico parecem-nos emblemáticos da relação corpo/significante, a neurose obsessiva, com sua exigência de pensar sempre nas mesmas coisas, pensamento que desordena a alma, pode também indicar uma afecção de mortificação do corpo. Assim, escutamos a reverberação fantasmática de uma mulher cujo pensamento incessante – condição de gozo – é o de ver uma lâmina correr, sem a necessária penetração, pela superfície do corpo de uma grávida.

Essa função, que Miller qualifica de corporificação, é da ordem de um saber incorporado, e não incorpóreo, como Lacan atribui ao corpo do simbólico, e pode ser entrevista desde as formas que inscrevem o corpo individual no vínculo social, a corporificação normalizada, àquelas invenções modernas do *piercing*, da *body art*, da ditadura da higiene ou da atividade esportiva, para citar algumas.

O corpo em *Doroteia*

Doroteia, farsa irresponsável em três atos, escrita por Nelson Rodrigues (1994) em 1949, tem sua ação localizada em casa de três viúvas e primas – d. Flávia, Carmelita e Maura, mulheres castíssimas, em obstinada vigília ao longo dos anos, graças ao fato inusitado de jamais dormirem, segundo o autor, para jamais sonharem.

Também vive na casa Maria das Dores, ou simplesmente Das Dores, adolescente natimorta aos cinco meses, filha de

d. Flávia, mas que fala, anda e está preste a casar. A partir do acontecimento gerador – a comunicação que sua mãe lhe faz, de que é natimorta –, decide regressar ao útero materno, constituindo uma ruptura que não é a do eterno retorno, pois um natimorto não retorna ao ponto de origem.

A rotina dos acontecimentos pouco usuais nesta casa é quebrada pela chegada de Doroteia, prima das viúvas, bela e jovem mulher que procura abrigo entre os parentes que a julgavam morta. Doroteia apresenta-se como ser de exceção entre as primas, na medida em que a maldição que pesa sobre as mulheres da família não a afeta.

Tudo começou com a bisavó das primas, que amava um homem e casou-se com outro, tendo sido tomada pela náusea do amor na noite de núpcias. Desde então, todas as mulheres da família sentem o mesmo, como um traço genético. Para fazer face a essa fatalidade, têm um defeito visual que as impede de ver homem (diríamos, sofrem de uma espécie de homopsia = visão do semelhante), casando-se com homens invisíveis aos seus olhos. Aquela que não tiver o defeito visual é amaldiçoada, sofrendo eternamente de insônias.

Doroteia, a única que se apresenta na peça sem máscara e com uma beleza inexcelsível, se apresenta às primas como esposa virtuosa, mas aos poucos é impelida à confissão de ter sido uma profissional do amor, trajetória interrompida com a morte de um filho homem, fruto de uma de suas inúmeras relações amorosas. Esse evento precipita nossa protagonista

à casa da família em busca de um reconhecimento, de uma inserção no mundo.

À medida que a ação progride, encontramos nossa protagonista à mercê das primas e das condições exigidas por estas para sua definitiva integração entre as mulheres da família: a renúncia ao amor e à beleza, a ser completada com uma aceitação das chagas sobre todo o corpo e também sobre a face, único modo de ascese ao lugar que se estatui para a mulher.

A ação se mantém em estado suspensivo, criando a oportunidade para que se desenrolem outros aspectos da trama, em torno do casamento da natimorta Das Dores com Eusébio da Abadia, que se faz representar na peça... por um par de botinas. O defeito de visão que Nelson Rodrigues empresta às personagens da farsa estende-se, por contaminação, ao espectador, que também ele não vê sinais de presença masculina, a não ser por alusão – como em relação a Nepomuceno, a quem Doroteia vai à procura das chagas, e ao próprio Eusébio, desantropomorfizado na representação em objeto.

O ato final constitui o tempo da ação humana possível, momento de vacilação, em que o destino de Doroteia bascula entre a espera ansiosa das chagas, único modo de salvação da protagonista, e a preservação da beleza, sua ruína.

A máscara, elemento cênico empregado pelo autor para apresentar as primas viúvas, no início da peça, já não mais pode esconder o horror da visão de Doroteia, e agora

empresta à face de nossa protagonista as marcas com as quais as mulheres de sua família são dotadas, único modo de salvá-las do pecado do desejo que até o fim emana daquele ser em vacilação. A máscara, que constitui o apagamento significativo do sujeito, é também, paradoxalmente, aquilo que o sujeito conserva de inapagável, fixada ao sujeito pelo significativo.

Na peça de Nelson, a crise e a metamorfose se instituem enquanto movimentos necessários à protagonista como ascese à condição de membro da comunidade de mulheres. A transformação se opera como condição necessária, mas não suficiente, para promover sua inscrição — as chagas são o salvo-conduto para sua inscrição no reino das primas viúvas. Trata-se aí de uma passagem, diríamos, ao significativo da Mulher, que supõe uma certa desvitalização corporal. Por outro lado, as chagas são precisamente aquilo que afeta o corpo do ser falante, fragmentando o gozo do corpo, movimento que tomou aqui o nome de corporificação. São, ao mesmo tempo, um signo de mais e de menos na dramaturgia da carne.

A alternância entre mundo encarnado/desencarnado tem como representantes em *Doroteia* o corpo erotizado da protagonista e a inconsistência corporal de Das Dores. A materialidade/imaterialidade do corpo, por sua vez, podem ser localizadas não apenas no conjunto de primas em que se situa *Doroteia*, como também em Eusébio, noivo de das Dores, representado por um par de botinas, além do jarro, signo do desejo. O jarro é um elemento da realidade

anterior da protagonista – um item do mobiliário lupanar – e é também um representante do gozo sexual, do qual as mulheres tentam a todo custo ausentar-se.

Outro elemento que faz signo do corpo em *Doroteia* refere-se ao fenômeno de teicoscopia,³⁴ que se encontra disseminado na dramaturgia, constituindo recurso para levar um personagem a descrever o que se passa nos bastidores, no mesmo instante em que o observador faz o relato.³⁵

Em Homero (1961), na *Iliada*, o uso desse recurso dramático se faz presente no Canto III, quando Helena, da torre, nomeia para Príamo, último rei de Troia, e para os Anciões os chefes gregos no combate contra os troianos. Enquanto o duelo de Páris Alexandre e Menelau se dava na planície envolta em brumas, Helena, motivo da contenda, do interior do palácio e exortada por Príamo, pai de Páris Alexandre, descreve para os circunstantes os principais personagens gregos presentes.

Iniciamos o debate tentando inscrever a fórmula de Greiner, da “carne que pensa”, de uma mente encarnada que não pode ser separada de todo o sistema motor e perceptivo do corpo que habita. Passamos a Lacan, cuja fórmula “um corpo, isso se goza” não pode suportar a separação entre o corpo vivo e os efeitos de gozo para, finalmente, encontrarmos em

³⁴ Do grego *teichoskopia*, visão através da parede (Ver PAVIS, 2001).

³⁵ É uma técnica épica, na medida em que renuncia ao suporte visual, enfocando o enunciador e provocando uma tensão ainda maior do que se o acontecimento fosse visível (Ver PAVIS, 2001).

Doroteia eventos de corpo – corpo encarnado/desencarnado; homopsia e teicoscopia; chagas/máscara, que somente reafirmam o dito de Lacan (1985, p. 178): “O real, eu diria, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente”.

Referências

A NOIVA cadáver. Direção: Tim Burton; Mike Johnson. Los Angeles: Warner Bros Pictures, 2004. 1 DVD.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Acrescido de Suplemento.

FARIA, Ernesto (Org.). *Dicionário escolar latino-português*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.

GREINER, Christine. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. In: BIÃO, Armindo et al. (Org.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 353-364.

GURALNIK, David B. (Ed.). *Webster's new world dictionary of the american language*. Editor. New York: The World Publishing Company, 1959. Pocket-size edition.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

LACAN, Jacques. Alocução sobre o ensino. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003a. p. 302-310.

LACAN, Jacques. Joyce, o sintoma. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003b. p. 560-566.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003c. p. 15-25.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. Radiofonia. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 d. p. 400-407.

MILLER, Jacques-Alain. Biologia lacaniana e acontecimentos de corpo. *Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 41, p. 7-67, dez. 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROBERT, Paul. *Le petit Robert: dictionnaire de la langue française*. Paris: Le Robert, 1988.

RODRIGUES, Nelson. Doroteia. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 625-670.

O GOZO EM CENA

Desde Freud, a noção de cena tem ganhado especial relevo na investigação psicanalítica, estando presente ao longo de toda a obra freudiana, desde alguns escritos pré-analíticos até os seus desenvolvimentos finais.

Em Tese de Doutorado em Artes Cênicas (MOTTA, 2006), procuramos palmilhar a arquitetura da cena em Nelson Rodrigues, com o objetivo de aproximá-la da cena da ação psíquica concebida por Sigmund Freud, buscando localizá-la a partir das manifestações da vida mental, em especial o sonho e o sintoma, e estabelecer um paralelo com a cena teatral, enquanto modo de atualização do inconsciente.

A cena em Freud

Um olhar atento sobre a obra de Sigmund Freud poderia fazer o leitor deter-se em inúmeras passagens em que se registra a ocorrência do termo “cena”, o que o levaria a concluir, com justeza, que o autor tinha particular apreço por uma modalidade de escrita, a dramática. Sem dúvida, rastrear nessa obra as referências aos textos e autores literários permite verificar que Freud era um homem de ciência que realizava

interlocução estreita com a arte e a literatura, especialmente a dramaturgia e a poética.

Contudo, a questão vai mais além, apontando para uma escolha não propriamente casual do termo. Em Freud, essa escolha é determinada, tendo em vista a seguinte hipótese: a cena do sonho, da fantasia e da rememoração em psicanálise – em outras palavras, o modo de inscrição do inconsciente – é em tudo equivalente à cena dramática, encontrando-se, ressalvadas as peculiaridades de um e de outro modo textuais, um mesmo trabalho de transformação textual, ou seja, de transmodalização.³⁶

A cena freudiana do sintoma

A ocorrência da palavra “cena” na obra freudiana é histórica, na medida em que, desde os primeiros escritos chamados pré-psicanalíticos, o termo faz aparecimento. A observação de Freud ([1892] 1977b) acerca dos procedimentos clínicos de Charcot nos casos de histeria possibilitou-lhe ir além do mestre, como o demonstram suas notas de rodapé à tradução da obra do psiquiatra francês.

³⁶ A noção de “transmodalização” pode ser encontrada em Dana Rudelic-Fernandez, professora da Universidade Paris VII, em texto intitulado “Psicanálise & relato; narração e transmodalização”. (1996, p.722-726). Segundo a autora, o relato interessa à psicanálise enquanto texto transmodal, em que um material psíquico heterogêneo (percepções, afetos, representações de palavra e de coisa, entre outros) é traduzido em linguagem e, no interior dela, modalizado de maneira não arbitrária, de acordo com os diferentes determinantes psíquicos.

Nessas notas, Freud ([1892] 1977b, p.196, grifo do autor) examina os ataques histéricos, permitindo-se discordar de Charcot e apresentando sua descoberta, a partir do exame de pacientes sob hipnose:

O ponto central de um ataque histérico, qualquer que seja a forma em que este apareça, é uma *lembrança*, a revivescência alucinatória de uma cena que é significativa para o desencadeamento da doença.

Em parceria com Breuer, Freud ([1895] 1974c) emprega o termo “cena” para revestir o caráter de encenação do sintoma histérico. Constatou-se, na nossa pesquisa, (MOTTA, 2006), o uso abundante do termo na obra freudiana como um todo e, em particular, na manifestação sintomática da histeria. Em um dos casos examinados, Breuer e Freud trazem um funcionário que sofria de ataques histéricos por ter sido maltratado pelo patrão. Sob hipnose, esse homem revive a cena dos maus-tratos, e, em seguida, após outro ataque, é submetido a nova hipnose, reencenando, por assim dizer, a cena do tribunal ao qual recorrera.

Na análise do caso Frau Emmy von N., o termo é empregado mais uma vez para descrever ou evocar episódios de rememoração, seja através da hipnose, seja através da técnica de pressão ou da associação, mais simplesmente. Em uma das sessões iniciais, Freud (BREUER; FREUD, [1895] 1974b) comenta que a paciente, ao descrever cenas de sua infância, via-as diante de si de forma plástica e com toda a nitidez da

realidade. A estratégia terapêutica consistia em eliminar esses quadros, de modo que a paciente não pudesse mais vê-los.

Igualmente, na análise de Miss Lucy R., Freud (BREUER; FREUD, [1895] 1974b) recorre inúmeras vezes ao expediente de descrever os acontecimentos relacionados às experiências da paciente, verificando ser possível situá-los em quadros plásticos, perfeitamente destacáveis e capazes de ser rememorados como cenas. Graças a isso, o autor considerava-a uma paciente de tipo “visual”.

A insistência do fundador da psicanálise em fazer reproduzir as cenas tal qual se mantinham na lembrança dos pacientes tem uma razão de ser, no caso particular da histeria, conforme o trecho a seguir explícita:

Quando as lembranças retornam sob a forma de imagens, nossa tarefa é em geral mais fácil do que quando voltam como pensamentos. Os pacientes histéricos, que são, geralmente, do tipo ‘visual’, não oferecem tantas dificuldades ao analista quanto aqueles com obsessões. (BREUER; FREUD, [1895] 1974a, p. 337).

Ao expor sua teoria sobre o sentido dos sintomas, Freud ([1917] 1976a) exemplifica com um ritual de uma senhora de trinta anos que, todos os dias, deslocava-se do seu quarto até outro contíguo, sentava-se ao lado de uma mesa colocada no meio do aposento, soava a campainha chamando a empregada – não sem antes ter derramado um pouco de vinho na toalha – dava-lhe algum recado, dispensando-a em seguida, e depois corria de volta para seu quarto.

Na análise, a paciente relata que, dez anos antes, casara-se com um homem de muito mais idade do que ela e que, na noite de núpcias, ele ficou impotente, correndo inúmeras vezes de seu quarto para o dela, a fim de tentar consumir o ato, sem resultado. Ao fim da longa jornada, ele derramara um pouco de vinho no lençol, mas não no lugar em que se esperaria encontrar uma mancha. O ato obsessivo da paciente, de forma repetida, constituía uma forma de correção inconsciente do ato anterior: “Parece já estar provado que o ato obsessivo tinha um sentido; parece ter sido uma representação, uma repetição daquela cena importante” (FREUD, [1917] 1976a, p. 311).

A exigência da cena

No teatro, como na arte em geral, prevalece a ideia segundo a qual “representar é livrar-se de”, ou seja, quando se consegue representar em imagens, há uma libertação daquele que o faz. Desde Aristóteles (1979, p. 243), “[...] imitar é congênito no homem [...]”, de modo que podemos usufruir prazer das representações daquilo que nos causa repugnância, e o deleite que essas imagens nos causam é fonte de conhecimento para nós.

Essa ideia pode ser enriquecida com a perspectiva aristotélica de que, por imitação, o homem aprende as primeiras noções e se compraz no imitado. Ou seja, ao contemplarmos as imagens mais próximas daquilo que olhamos com repulsa – por exemplo, à visão de animais ferozes e cadáveres –, é com prazer que as apreendemos. Disso extrai Aristóteles (1979)

uma consequência: conhecer não só apraz aos filósofos, mas a todos os homens, e pela imitação o homem pode conhecer coisas que de outro modo não poderia fazê-lo.

Em *Tipos psicopáticos no palco*, Freud ([1942] 1972f) se propõe uma questão bastante aproximada à de Aristóteles, conquanto se atenha ao seu domínio específico: como se pode encontrar prazer vendo representar no palco personagens psicopatas? Sua resposta é que o espectador se beneficia de uma economia de esforços ao tomar consciência de pulsões que já não tem mais que recalcar. Ou seja, trata-se, na atividade do teatro, de abrir fontes de prazer ou de gozo em nossa vida afetiva, assim como, no trabalho intelectual, o chiste e o cômico o fazem.

A esse respeito, encontramos o comentário de Mendes (2000) em artigo em que aprecia a contribuição psicanalítica ao fenômeno da catarse no drama moderno. A autora discorda de Freud com relação à diferenciação entre a experiência do drama e a do cômico, na medida em que a primeira repousaria, unicamente, na necessidade afetiva, reservando-se a participação intelectual à segunda, para lembrar que o drama une o êxtase de um ritual ao prazer de compreender, ou seja, estabelece um pacto entre fascinação e explicação, entre transformação e tradição, ou ainda entre *Hybris* e *Logos*.

Mais adiante, Mendes (2008) publica o resultado de sua investigação sobre a comédia, e, mais particularmente, sobre a catarse no drama, dedicando parte de um capítulo ao exame das contribuições freudianas sobre o chiste, o humor e o

cômico. Um dos seus pontos de partida repousa na afirmação de Freud ([1942] 1972f), segundo a qual o sofrimento de toda espécie é o tema do teatro, e é a partir desse sofrimento que ele promete proporcionar prazer à audiência. Procede, então, a autora a uma exaustiva análise da obra freudiana sobre os chistes, na tentativa de aí encontrar uma via para a compreensão de certas peculiaridades da caracterização de personagens e de situações, da construção do diálogo cômico e de seus efeitos sobre o leitor ou espectador.

Em extenso comentário acerca do escrito freudiano publicado em 1942, Mannoni (1973a) assinala que no teatro sente-se a pressão do inconsciente, sob a forma de uma inquietação particular e de um sentimento de estranha novidade que acompanham o retorno não reconhecido do recalcado. Isso nos remete a Artaud (1999, p. 3), para quem o teatro “[...] é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida [...]”.

O gozo do espectador, para Freud ([1942] 1972f), tem por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é outro que está ali atuando e sofrendo no palco; também sabe o espectador que se trata apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. No teatro, uma espécie de pacto se realiza entre o espectador e a encenação, de modo que o espectador aceita o que vê como parte de sua realidade, firmando-se um pacto de desejo, tal como no sonho, em que há uma realização alucinada de desejo – vive-se como se fora real.

Com relação a essas premissas, Mannoni (1973a) aponta que o teatro nasce do tédio do espectador, retomando a seguinte passagem do texto freudiano:

O espectador é uma pessoa cuja participação é muito pequena, que sente ser um ‘pobre miserável a quem nada de importância pode acontecer’, que de há muito tem sido obrigado a sufocar, ou antes, a deslocar sua ambição de ter sua própria pessoa no centro dos assuntos mundiais; ele anseia por sentir, agir e dispor as coisas de acordo com seus desejos – em suma, por ser um herói. E o teatrólogo e o ator permitem-lhe que ele proceda dessa forma fazendo-o *identificar-se* com um herói. Eles também lhe poupam algo, pois o espectador sabe muito bem que uma verdadeira conduta heroica como essa seria impossível para ele sem dores, sofrimentos e temores agudos, que quase anulariam o prazer. (FREUD, [1942]1972f, p. 321, grifo do autor).

Por identificação, Freud ([1921] 1976b, p. 133) define como “[...] a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa”, estabelecendo várias categorias de identificação. A primeira, prévia a qualquer escolha de objeto, é a identificação com o pai, que ele assimila à incorporação oral, e que é “[...] precursora de uma vinculação de objeto com ele” (1976b, p. 134). Daí Freud enunciar a distinção entre a identificação com o pai e a escolha deste como objeto: no primeiro caso, o pai é o que gostaríamos de ser; no segundo, o que gostaríamos de ter. Trata-se de uma identificação total, mítica.

As identificações ulteriores resultarão do retorno da libido ao eu, condicionado à assimilação, pelo eu, de traços

oriundos do objeto de amor ou do rival na relação amorosa. Trata-se da identificação regressiva, em que “[...] *a identificação apareceu no lugar da escolha de objeto e que a escolha de objeto regrediu para a identificação*” (FREUD, [1921] 1976b, p. 135, grifo do autor). Freud dá dois exemplos: o da menina cujo desejo hostil em direção à mãe desenvolve o mesmo sintoma que ela, a mesma tosse atormentadora; e o segundo, de Dora, que imitava a tosse do pai, objeto de amor da paciente. Deve-se assinalar que, em ambos os casos – seja copiando o objeto amado ou não –, a identificação é parcial, quando se toma emprestado apenas um traço isolado da pessoa.

Um terceiro caso de identificação apontado por Freud (1976b) deriva não de um traço tomado de empréstimo à pessoa, amada ou não, mas por “infecção mental” pelo sintoma, sendo regida pela emoção, ou analogia significativa entre dois eus. O exemplo é retirado de uma situação em que uma moça de internato recebe uma carta de alguém por quem está enamorada e que lhe desperta ciúmes, reagindo com uma crise de histeria. Algumas de suas amigas, confidentes, pegarão a crise por contaminação, evidenciando o mecanismo da “[...] identificação baseada na possibilidade ou desejo de colocar-se na mesma situação” (FREUD, [1921] 1976b, p. 135).

Nesse mesmo capítulo sobre a identificação Freud ([1921] 1976b) tem a ocasião de analisar o mecanismo de introjeção do objeto, através do exame de duas situações: um caso de homossexualismo masculino em que um jovem, por

longo tempo fixado em sua mãe no sentido edípico, na virada da puberdade, para troca do objeto sexual, não abandona a mãe, identificando-se com ela e procurando objetos que possam substituir o seu eu, devotando-lhes o amor que recebeu de sua mãe. O segundo caso remete o autor à melancolia, em que a perda real ou emocional de um objeto amado abre a via para uma cruel autodepreciação do eu, associada a autocrítica e autocensuras. Trata-se, aí, segundo Freud, de uma vingança do eu sobre o objeto, levando-o a afirmar: “A sombra do objeto caiu sobre o ego [...]”. (FREUD, [1921]-1976b, p. 138).

Ao examinar as relações entre o teatro e a loucura, Mannoni (1973b) adverte que a ilusão na qual a neurose se perde não tem nada de comum com a ilusão cômica, que é de saída uma ilusão em que ninguém deve se enganar. Esta última solicita nossa cumplicidade de espectadores, que não se confunde com o desconhecimento ou a credulidade. O autor assinala ainda que o teatro põe em movimento as capacidades de identificação do sujeito, ao mesmo tempo em que as libera pelas convenções, pela institucionalização, reforçando as projeções e as defesas. E para isso, acrescenta, não é necessário que haja confusão com a realidade, mas, ao contrário, que a confusão esteja excluída. O teatro não deve apenas ter efeitos de liberação psíquica, mas também de consolidar nossas defesas, tal como Freud ([1942] 1972f, p. 325-326) o afirma nesta outra passagem:

Parece ser pré-condição necessária desta forma de arte que o impulso que vem lutando para atingir a consciência, por mais claramente que seja reconhecível,

nunca recebe um nome definido, de modo que também no espectador o processo se opera com sua atenção desviada, achando-se ele presa das suas emoções ao invés de examinar com interesse o que está acontecendo. Poupa-se indubitavelmente dessa forma certa dose de resistência, do mesmo modo que, num tratamento analítico, encontramos derivativos do material reprimido alcançando a consciência, devido a uma resistência menor, enquanto o próprio material reprimido é incapaz de fazê-lo.

Se, por um lado, o teatro possibilita o retorno do recalçado, em doses calculadas e tranquilizadoras, permite, por outro, que se o recoloca no lugar. O espectador não arrasta essa cena para sua vida cotidiana, como faz o neurótico na repetição. No teatro, o sintoma, por assim dizer, encontra limites, não transborda, o que faz Mannoni (1973a, p. 189, grifo do autor) afirmar: “Se nos libera de uma forma fascinante de identificação depois de a ter solicitado, poder-se-ia dizer que a *teatralização* da identificação a reestrutura”. Daí conclui dizendo que o teatro não é talvez mais ilusão do que redução de ilusão. Suscitando a piedade e o terror imaginários, recoloca-os no lugar, isto é, aloja-os na cena do sonho, depois de tê-los provocado.

A cena do sonho

É na sua obra capital sobre os sonhos e com base nos estudos de Fechner que Freud irá destacar a fronteira entre a cena de ação dos sonhos e a cena da vida de representações de vigília.

No decurso de um breve exame sobre o tema dos sonhos, o grande Fechner (1889, 2, 520-1) apresentou a ideia de que *a cena de ação dos sonhos é diferente daquela da vida ideacional de vigília*. (FREUD, [1900] 1972e, p. 572, grifo do autor).

Ao tratar da relação dos chistes com os sonhos e o inconsciente encontramos na obra freudiana sobre os chistes (FREUD, [1905] 1977a, p. 201) a seguinte passagem ilustradora:

Podemos agora compreender como é que a característica chistosa pode acorrer, em acréscimo extra, à caricatura, exageração ou paródia; o fator que possibilita isto é uma diferença na “cena psíquica da ação”.³⁷

A interpretação de sonhos, tal como se processa na análise de um adulto, permite evidenciar que um sonho constitui, por assim dizer, um amálgama de várias cenas, em grande parte recordações de cenas de infância que a vida de vigília não preserva, constituindo, além disso, produto de fantasias em qualquer período do desenvolvimento mental:

Enunciado em termos gerais, isso implicaria em que todo sonho estava ligado, em seu conteúdo manifesto, a experiências recentes, e, em seu conteúdo latente, às experiências mais antigas (FREUD, [1900] 1972c, p. 232).

³⁷ Se retomarmos a expressão empregada por Fechner e adotada por Freud, *psychischen Schauplatzes*, em sua tradução para o português – cena psíquica da ação –, verificamos de imediato a inadequação da tradução de uma expressão que, em alemão, designa algo similar a “local onde se passa a cena de uma ação psíquica”, ou, mais simplesmente, “cena da ação psíquica”, e não a forma traduzida pela Imago, no Brasil, de “cena psíquica da ação”.

Pode-se estender essa afirmação assinalando que experiências antigas mantêm seu caráter de atualidade, presentificando-se na cena onírica. Ressalte-se, além disso, a virtualidade do pensamento onírico de se converter em imagens visuais, ponto que o aproxima do teatro, cuja encenação possibilita a atualização do texto dramático, que já contém, no seu interior, as matrizes textuais de encenação.

Com relação à temporalidade no sonho, interessa mencionar que o sonho é de natureza particularmente substantiva, pouco atendendo às conjunções que ligam os pensamentos oníricos, cabendo à interpretação restaurar as conexões que a elaboração onírica destruiu. Essas conexões aparecem no sonho sob a forma de atualização de tal modo que, numa única imagem, amalgamam-se vários elementos que na vida de vigília poderiam estar subordinados, daí Freud ([1900] 1972d, p. 334, grifo do autor) afirmar que os sonhos “[...] reproduzem a *ligação lógica* pela *simultaneidade no tempo*”.

A simultaneidade temporal reclama, por sua vez, a máxima condensação dos pensamentos oníricos, por força da economia psíquica e também da censura onírica, o que se expressa numa imagem visual com múltiplas entradas e determinações. Esse fator é denominado por Freud ([1900] 1972b, p. 361) de *Darstellbarkeit*, traduzido nas edições brasileiras por representabilidade ou figurabilidade do sonho. Por representabilidade, entende-se que uma expressão abstrata

do pensamento onírico pode ser trocada por uma expressão pictórica e concreta, com grande vantagem: “Uma coisa que é pictórica é, do ponto de vista de um sonho, uma coisa que é *capaz de ser representada* [...]” (FREUD, [1900] 1972b, p. 361, grifo do autor). Jacques Lacan (1998, p. 515), ao traduzir a expressão freudiana *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, preferiu, acertadamente, tomá-la enquanto “[...] consideração para com os meios da encenação”.

Tais características – simultaneidade temporal e consideração para com os meios de encenação – colocam o sonho num estatuto semelhante ao da poesia. A analogia tem suas limitações, porquanto a poesia serve-se de palavras, ao passo que as palavras, nos sonhos, têm tratamento imagístico. Numa e noutro, o princípio da economia se exerce em favor da concisão e da máxima condensação, mas é no drama que essas características encontram sua expressão ideal.

Neste sentido, pode-se considerar que, na transformação das palavras em imagens – próprias do trabalho do sonho –, e, em seguida, de reconversão dessas imagens em palavras que, ao despertar, o sujeito retém na memória – através do trabalho de interpretação –, algo se perde, tal como a tradução e o original guardam relativa distância um do outro. Aqui, contudo, não se pode apontar privilégio de uma modalidade de texto – imagístico – sobre o outro – discursivo. Ao fazer um paciente evocar uma cena, Freud, em verdade, faz produzir a cena, reencenando-a, por assim dizer.

O caráter alucinatório do sonho reconhecido por Freud e por inúmeros autores que o antecederam constitui um dos suportes teóricos para que se erija, dentro do arcabouço psicanalítico, a cena do sonho como uma “outra cena”, onde reina o inconsciente. Neste sentido, assevera-se com Freud ([1900] 1972e, p. 582, grifo do autor) que um sonho

[...] poderia ser descrito como *um substituto de uma cena infantil, modificada por ter sido transferida para uma experiência recente*. A cena infantil é incapaz de ocasionar seu próprio ressurgimento e tem de contentar-se em retornar como sonho.

Mais tarde, quando a criança se encontra diante do *Logos*, ela procura, através da cena, recuperar aquilo que as palavras não são capazes de dizer. Desse modo, podemos compreender, dentro do pensamento freudiano, o que significa alcançar o sentido dos sintomas, através da conexão com a experiência do paciente. Essa operação, contudo, não esgota o trabalho de investigação, deixando escapar algo que a palavra não é passível de exprimir. O que resta aparece na repetição, daí porque os rituais obsessivos cumprem à excelência a finalidade de evocar o gozo do sintoma: não apenas a imagem é evocada, como também a própria cena, ou sua substituta no ritual, o faz.

A cena onírica e o teatro

O trabalho de transformação no sonho pode encontrar equivalente na linguagem da encenação, que permite, por seu turno, presentificar em ato as determinações últimas que

possibilitaram o ato criativo do escritor. Entre o texto escrito e sua representação, é falso supor uma equivalência semântica, como afirma Ubersfeld (1996, p. 13). O conjunto de signos visuais, auditivos, musicais, criados pelas diferentes funções, constitui uma pluralidade de sentidos mais além do conjunto textual.

Isso nos remete de volta a Freud ([1900] 1972a, p. 296), ao propor que os pensamentos oníricos têm linguagem pictográfica, ao modo do rébus, que entre nós se desenvolve ainda hoje sob a forma da carta enigmática:

Um sonho é um enigma de figuras dessa espécie e nossos antecessores no campo da interpretação de sonhos cometeram o erro de tratar o rébus como uma composição pictórica, e como tal, ela lhes pareceu sem sentido e destituída de valor.

Na representação teatral, tal como no sonho, as temporalidades – passado, presente e futuro – se amalgamam numa única forma, a do ato cênico, e personagens, ações, intenções e palavras se fusionam num único ato ilocutório, o da encenação, postas as personagens de um lado, e o público de outro.

Em artigo em que examina as relações entre psicanálise e teatro, Gillibert (1996) discute as diferenças entre a temporalidade e a espacialidade dos discursos dramáticos e a dos discursos analíticos. Adverte-nos que o ator é uma construção delirante, na medida em que chegam até ele, em seu trabalho de construção, o texto, o desdobramento e a interpretação do texto. Permanecer nos efeitos do texto, no prazer do texto, não

supõe interpretar, ainda não é teatro, propriamente. Daí porque a construção no teatro pressupõe uma necessidade contratual com o fim de construir personagens, cenas e o público.

A linguagem da análise baseia-se na associação livre do paciente e na escuta do analista, sem preocupação estética ou formalizável *a priori*, ao passo que os discursos dramáticos obedecem de certa forma a um texto, a um processo formalizável, a articulações de sentido. No texto de Freud sobre o sonho, assinala Gillibert (1996, p. 743), abundam as metáforas teatrais, entre as quais “[...] a encenação da figurabilidade” ou “[...] consideração para com os meios de encenação”, tal como adotamos acima, “[...] a cena no sonho” e a “Outra Cena”, entre outras. Há, certamente, analogias entre a cena teatral e a Outra Cena, mas, como nos adverte o autor, a Outra Cena é uma ideia, ao passo que a cena teatral é uma prática.

Deve-se atentar para o fato de que o trabalho de rememoração ou de reprodução das cenas empreendido por Breuer e Freud ([1895] 1974c) no tratamento analítico não se afasta da ideia segundo a qual toda e qualquer evocação de fatos passados constitui, inegavelmente, uma aproximação atualizada destes. Desse modo, ao reproduzir a cena em palavras, o paciente dissolve, por assim dizer, o conteúdo dessa mesma cena, bem como enfraquece sua força traumática, que parece fixar-se, do ponto de vista do gozo, em um quadro visual. A transformação em palavras dos quadros e cenas retidos na memória do paciente, segundo o método posto em

movimento por Freud, possibilita-lhe livrar-se do incômodo que o sintoma evoca.

Pode-se estabelecer, na direção contrária à desconstrução imaginária da cena sintomática, que a construção das personagens, das cenas e do público posta em movimento pelos diferentes agentes da encenação produz quotas de prazer e de gozo em todos os participantes, incluindo o espectador, que longe está de ser passivo na cena. Relembremos Aristóteles (1979), para quem podemos usufruir prazer das representações mesmo daquilo que nos causa repugnância, de tal sorte que o deleite que essas imagens nos causam é fonte de conhecimento para nós.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. *Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução, comentário e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 237-321.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. A psicoterapia da histeria [1895]. In: BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1974a. p. 309-367. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 2).

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Casos clínicos [1895]. In: BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria*.

Rio de Janeiro: Imago, 1974b. p. 61-231 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 2).

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria* [1895]. Rio de Janeiro: Imago, 1974c. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 2).

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar [1893]. In: BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1974d. p. 41-59. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 2).

FREUD, Sigmund. A elaboração dos sonhos [1900]. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972a. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 4 e 5).

FREUD, Sigmund. A relação dos chistes com os sonhos e o inconsciente [1905]. In: FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977a. p. 183-205. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 8).

FREUD, Sigmund. Conferência XVII: o sentido dos sintomas [1917]. In: FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise: parte III*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. p. 305-322. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 16).

FREUD, Sigmund. Considerações de representabilidade [1900]. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972b. p. 361-372. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 5).

FREUD, Sigmund. Extratos das notas de rodapé, de Freud, à sua tradução das *Leçons du mardi*, de Charcot [1892]. In: FREUD, Sigmund. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*. Rio de Janeiro: Imago, 1977b. p. 196-203. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v.1).

FREUD, Sigmund. Identificação [1921]. Psicologia de grupo e a análise do ego. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos*. Coordenação de Eduardo Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. p. 133-147. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 18).

FREUD, Sigmund. Material infantil como fonte de sonhos [1900]. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972c. p. 200-233. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 4).

FREUD, Sigmund. Os meios de representação nos sonhos [1900]. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972d. p. 330-360. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 4).

FREUD, Sigmund. Regressão [1900]. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972e. p. 569-585. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 5).

FREUD, Sigmund. Tipos psicopáticos no palco [1942]. In: FREUD, Sigmund. *Fragmento da análise de um caso de histeria, Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972f. p. 317-327. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 7).

GILLIBERT, Jean. Psicanálise & teatro. In: KAUFMANN, Pierre (Ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p.734-744.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 496-533.

MANNONI, O. A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário. In: MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Tradução de Lígia Maria Pondé Vassallo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973a. p. 167-190.

MANNONI, O. O teatro e a loucura. In: MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Tradução de Lígia Maria Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1973b. p. 315-329.

MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MENDES, Cleise. Freud e a cena oculta. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 10, p. 7-23, 2000.

MOTTA, Vera Dantas de Souza. *Nelson Rodrigues e uma poética do fragmento: o inconsciente em cena*. 2006. 235f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)–Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

RUDELIC-FERNANDEZ, Dana. Psicanálise & relato: narração e transmodalização. In: KAUFMANN, Pierre (Ed.). *Dicionário enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e*

VÉRA MOTTA

Lacan. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p.722-726.

UBERSFELD, Anna. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996.

O KAIRÓS EM DOROTEIA

Este artigo integra uma investigação teórica mais ampla acerca da cena em Nelson Rodrigues, com o objetivo de aproximá-la da cena da ação psíquica concebida por Sigmund Freud, tendo como principal vetor de análise a noção de poética do fragmento. O tempo e o espaço constituem as principais categorias dessa poética, razão pela qual selecionamos uma das modalidades temporais mais proeminentes para aplicação em peça rodriguiana: o *kairós*. (MOTTA, 2006).

O termo *kairós*, entre outras significações, equivale a oportunidade, ocasião, tempo conveniente (PEREIRA, 1984), sendo de uso corrente entre os sofistas para designar o instante privilegiado, o momento mais oportuno para tomar uma decisão e desencadear uma ação. Na economia cristã do tempo, esse termo desempenha um papel de primeiro plano, e foi empregado por São João para nomear o instante primordial a depender da escolha e da decisão de Deus, como o *kairós* do nascimento, morte e ressurreição de Cristo. O *kairós* é também o tempo da ação e o tempo dos homens, do acaso e do imprevisto, daí porque Domingues (1996) o identifica ao tempo da história, em seu caráter heteróclito e amalgamático.

Ao tratar do nó e do desenlace na tragédia, Aristóteles (1979, p. 257) ressalta:

Digo pois que o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim.

Esse lugar remete ao *kairós*, ao imprevisto, ao momento oportuno, onde se decide a partida para a boa ou má fortuna, o bom ou mau encontro com o real, a boa ou má *tiquê*.

A noção de *kairós* como imprevisto supõe, por sua vez, o conceito psicanalítico de repetição. Para tanto, procurar-se-á, de início, cernir esse conceito no campo da psicanálise, verificando sua dimensão no arcabouço psicanalítico com Freud e Lacan para, em seguida, aproximá-lo do campo da Dramaturgia, aplicando-se a noção de *kairós* à peça *Doroteia*, de Nelson Rodrigues.

A repetição em Freud

Um primeiro passo concerne ao exame da noção de repetição em Freud ([1914] 1969), em especial quando ele examina as três grandes fases pelas quais passou o método psicanalítico: com a teoria da catarse, tratava-se de focalizar a ocasião em que se formava o sintoma, esforçando-se por reproduzir (*reproduzieren*) os processos mentais envolvidos nessa situação, a fim de dirigir-lhes a descarga ao longo do caminho da atividade consciente. Em suma, recordar e ab-reagir era aquilo a que se visava.

Com o abandono da hipnose, a tarefa era descobrir, a partir das associações livres do paciente, o que ele deixava de recordar (*erinnern*). A resistência deveria ser contornada pelo trabalho de interpretação atribuído ao analista, para que, em seguida, este pudesse informar ao paciente. Num terceiro momento, cede-se à tentativa de colocar em foco um problema específico, empregando-se a interpretação para identificar as resistências que surgem no paciente. Uma nova divisão de trabalho se configura: do lado do analista, identificar as resistências; do lado do analisando, vencer as resistências e relacionar as situações esquecidas.

Contudo, ao progresso da técnica não corresponde, de modo algum, a facilitação do processo de recordar, advertindo Freud ([1914] 1969, p. 196, grifo do autor) de

[...] que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou *atua-o* (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo.

Uma leitura atenta permite identificar, nos propósitos da técnica freudiana, algo que se afiguraria impensável de outro modo: o repetir, tal como é induzido no tratamento analítico, implica evocar um fragmento da vida real, o que apontaria para a superação das resistências a que se visa. Por outro lado, e paradoxalmente, repetir não é sem consequências para o sujeito, o que significa uma deterioração durante o tratamento. Entre os perigos apontados pelo autor, está o

de certa tolerância para com os próprios sintomas, fazendo o sujeito neles se regalar.

Autômaton e Tiquê em Lacan

Em Jacques Lacan (1979), a noção de repetição constitui um dos quatro conceitos fundamentais em psicanálise, objeto de seu Seminário em 1964. Para tentar recobrir o campo conceitual definido por Freud, ele examina as noções de *autômaton* e *tiquê* a partir de Aristóteles e de Freud, propondo uma reflexão a respeito da noção de causalidade. Mais que causalidade, Lacan aponta a hiância causal presente no núcleo da estrutura do inconsciente.

Com relação aos termos aristotélicos *autômaton* e *tiquê*, Lacan (1979) discorda de sua tradução como acaso e fortuna, propondo, em seu lugar, “rede de significantes” e “encontro do real”, respectivamente. Desse modo, a repetição não se confunde com o retorno dos signos nem com a reprodução, pela conduta, de uma espécie de rememoração agida: “O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz – a expressão nos diz bastante sua relação com a *tiquê* – como por acaso” (LACAN, 1979, p. 56, grifo do autor).

É antes na ordem do tropeço, do encontro faltoso, da ruptura, que a dimensão da *tiquê* pode ser apreendida. É entre o sonho e o despertar que o encontro faltoso pode se dar, como verifica Lacan a propósito de um relato feito a Freud por uma paciente que “ressonhou” um sonho de um

pai, infeliz, que foi repousar um pouco no quarto vizinho ao que seu filho morto estava, deixando em seu lugar um velho e mantendo a porta aberta do quarto. Após algumas horas de sono, o pai teve o seguinte sonho: “[...] seu filho estava de pé junto a sua cama, o tomou pelo braço e lhe sussurrou em tom de censura: ‘Pai, não vê que estou queimando?’” (FREUD, [1900] 1972, p. 543).

O pai é despertado por um barulho, um ruído, feito para tornar a chamá-lo ao real, mas aquilo traduz precisamente no seu sonho o que se passa na realidade, ou seja, uma vela cai e vai pegar fogo na cama de seu filho. Para Lacan (1979), o sonho é em si mesmo uma homenagem à realidade faltosa, que não pode mais se dar a não ser repetindo-se, infinitamente, num jamais atingido despertar.

Ao examinar o ritual da palavra na sessão analítica, Harari (2000) observa que, na medida em que a associação livre é colocada em prática e que o sujeito suposto saber instala-se como função, surgem na fala do analisando frases estereotipadas que permanecem como rituais, colocando em marcha a máquina da associação livre. A escuta analítica, operando em atenção imparcialmente suspensa, possibilita a emergência do imprevisto – as formações do inconsciente –, das quais o sonho é a via régia.

Nada melhor para dizer da dimensão do *autômaton* do que essa máquina da associação livre, ou, como preferem outros, rotina. Igualmente, nada mais bem expressa a condição

da *tiquê* do que o imprevisto, a ruptura, tal como ocorre no sonho, ou nas demais emanações do inconsciente.

Bassols (2000), por sua vez, avalia a dimensão da surpresa ou do imprevisto dentro do automatismo que regula o tempo das sessões analíticas, retomando a afirmação de Miller, segundo a qual a série não significa necessariamente regularidade, *autômaton*, monotonia. “É fundamental entender bem isto. Com efeito, a prática da psicanálise procede pela série-de-sessões; se a regularidade é aqui necessária é para favorecer a surpresa; o *autômaton* é aqui condição da *tyché*”. (MILLER, apud BASSOLS, 2000, p. 11).

Para ilustrar essa posição, Bassols retoma um caso clínico da psicanalista inglesa Ella Sharpe, cujo paciente devotava parte do seu dia a rezar, com a finalidade de salvar alguns de seus parentes de acidentes imaginários. Após um tempo de análise, este ato ritual é substituído por uma elocução feita durante a própria sessão de análise, ao modo de uma oração, onde só faltava uma única palavra, que a analista não pronunciou: “Amém”. (SHARPE, apud BASSOLS, 2000, p. 12).

Este teria sido o momento oportuno, que poderia ter levado o sujeito a confrontar-se com sua própria defesa ante a pulsão, o acontecimento imprevisto e já inevitável. Para apoiar seu argumento, Bassols relembra Aubenque, comentarista de Aristóteles:

O *kairós*, não é ainda o tempo da ação divina decisiva, senão o da ação humana possível [...] é o momento no qual o curso do tempo, dirigido de modo

insuficiente, parece duvidar e vacilar, seja para o bem ou para o mal do homem. Se o *kairós* chegou a significar a ocasião favorável, entende-se que tenha podido significar, ao inverso, o instante ‘fatal’ em que o destino vira em direção à desgraça. Mas, neste mundo onde tudo ‘pode ser e não ser’, o instante da perda pode ser o da salvação [...] Se bem é a ferida, esse instante é também o remédio. (AUBENQUE apud BASSOLS, 2000, p. 12).

Desse modo, o *kairós*, o momento oportuno, aparece como um tropeço imprevisto no calculado, como um instante de perda que conduz também ao melhor achado. Daí porque, no obsessivo, a busca do momento oportuno faz-se tão penosa, visto que ele sempre o evita, em sua rotina (*autômaton*) de automatismos.

O *kairós* em *Doroteia*, de Nelson Rodrigues

Doroteia, farsa irresponsável em três atos, foi escrita por Nelson Rodrigues em 1949, com estreia em 1950, no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, sob direção de Paschoal Bruno, contando, como protagonista, com Eleonor Bruno, amada do autor. A ação se passa em casa de três viúvas e primas – d. Flávia, Carmelita e Maura, mulheres castíssimas, em obstinada vigília ao longo dos anos, graças ao fato inusitado de jamais dormirem, segundo o autor, para jamais sonharem (RODRIGUES, 1994).

Inclui-se entre os personagens Maria das Dores, adolescente natimorta aos cinco meses, filha de d. Flávia. A chegada de *Doroteia*, prima das viúvas, bela e jovem mulher

que procura abrigo entre os parentes que a julgavam morta, quebra a rotina dos acontecimentos na casa. Ser de exceção entre as primas, na medida em que a maldição que pesa sobre as mulheres da família não a afeta, aos poucos é impelida à confissão de ter sido uma profissional do amor, trajetória interrompida com a morte de um filho homem, fruto de uma de suas inúmeras relações amorosas.

DOROTEIA – Morreu, o anjinho!

D.FLÁVIA (*desesperada*) – E nem ao menos foi uma menina... (*apavorada, para as primas*) Teve filho homem! (RODRIGUES, 1994, p. 631).

Esse evento precipita a protagonista à casa da família em busca de um reconhecimento, de uma inserção no mundo, desterrada que fora com a partida do filho. Sua invocação é trágica, no sentido em que Lopes (1993, p. 83) o define: pôr em movimento um conflito na ordem da linguagem, inscrevendo-se como enigma e colocando questões no próprio seio do deciframento.

D. FLÁVIA (*dogmática*) (*sinistra e ameaçadora*) – Porque é no quarto que a carne e alma se perdem! Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...

CARMELITA (*sob a proteção do leque*) – E nem dormimos...

MAURA (*num lamento*) – Nunca dormimos...

D. FLÁVIA (*dolorosa*) – Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem...

DOROTEIA (*em desespero*) – Deixa-me ficar ou me perco!... Por tudo, peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi (*vacila*) que vossa filha, Das Dores, (*com admiração*) é linda! (RODRIGUES, 1994, p. 634).

Doroteia, à mercê das primas e das condições exigidas por estas para sua definitiva integração entre as mulheres da família, deverá renunciar ao amor e à beleza, com uma aceitação das chagas sobre todo o corpo e também sobre a face. Anuncia-se, desse modo, ao final do Primeiro Ato, o momento de virada, em que Doroteia convoca os espíritos protetores para que lhe enviem um sinal qualquer que aponte o seu destino. Este momento é o do *kairós*, em que tudo pode ser e não ser, um instante de perda, que também pode ser de salvação.

DOROTEIA – Se, ao menos, os espíritos protetores me dessem um sinal qualquer? Mandassem um aviso? Mostrassem o meu caminho? (*num lamento*) Sou uma mulher sem muita instrução!...

(*Imobilizam-se todos os personagens e viram-se num movimento único, para o fundo da cena. Acaba de aparecer o jarro.*)

D. FLÁVIA – Viste?

DOROTEIA – Agora sei... Diante de mim está o caminho de Nepomuceno... (*ergue os braços, frenética*) Perdoa-me, se duvidei... Perdoa-me se pensei em mim mesma!... (*num solução*) Mas nada sei devido ao meu pouco cultivo... (*num crescendo*) E perdi meu filho. E vivi muitos anos naquela vida... (*feroz*) Peço maldição para mim mesma... Maldição para o meu corpo... E para os meus olhos... e para os meus cabelos... (*num último grito estrangulado*) Maldição

ainda para a minha pele!... (RODRIGUES, 1994, p. 641).

Durante o segundo Ato, a ação se mantém em estado suspensivo, criando a oportunidade para que se desenrolem outros aspectos da trama, em torno do casamento da natimorta Das Dores com Eusébio da Abadia, que se faz representar na peça por um par de botinas. O Terceiro Ato constitui o tempo da ação humana possível, momento de vacilação, em que o destino de Doroteia bascula entre a espera ansiosa das chagas, único modo de salvação da protagonista, e a preservação da beleza, sua ruína. Contudo, sua revelação é adiada até o final do Terceiro Ato, quando Doroteia, ancorada na certeza de sua beleza até então intocada, tem a visão de sua queda.

D.FLÁVIA – Só tuas chagas nos poderão salvar... olha no teu ombro ... examina tua pele ... Nada ainda?

DOROTEIA – Nada!

D. FLÁVIA – Nem ao menos uma espinha? Uma irrupção?

(Ilumina-se, no fundo da cena, o jarro; as duas voltam-se maravilhadas.)

DOROTEIA – O aviso... a minha sina ...*(cai, de joelhos, diante das botinas)* Bem que eu queria mudar de proceder. Porém o destino é mais forte...

D. FLÁVIA *(possessa)* – Nunca, ouviste, nunca! Teus poros vão explodir...

DOROTEIA *(eufórica)* – As chagas não vieram... Nem virão mais... Minha pele é uma maravilha...

(avança para d. Flávia de dedo em riste) Como poucas... se olhares nas minhas costas, não encontrarás uma espinha... nem sarda... por isso nenhuma mulher gosta de mim... por isso até minha senhoria implicava comigo... porque não tenho manchas... Há no meu corpo sempre um cheiro bom... (RODRIGUES, 1994, p. 668).

Trata-se, como reconhece o próprio autor, de um momento de exaltação narcísica que antecede a queda, a *tiquê*, o encontro com o real.

DOROTEIA – Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...

(Na sua exaltação narcisista Doroteia faz um movimento rápido: vira as costas para a plateia e ao voltar-se está com uma máscara hedionda.)

D. FLÁVIA (*assombrada*) – Teu rosto!

DOROTEIA (*de joelhos diante das botinas*) – Minha sombra tem perfume... sou linda... (RODRIGUES, 1994, p.668-669).

Ou ainda:

DOROTEIA – Eu não merecia ser destrutada... nunca ninguém me fez a desfeita de me recusar... eu tinha muita sorte, muita... Basta dizer que, até nas segundas-feiras, de manhã, havia quem me quisesse...

D. FLÁVIA – Nesse tempo não tinhas as chagas...

DOROTEIA – Elas chegaram tão de repente que nem as senti...Acho que nem o nascimento de uma espinha passa tão despercebido... foi preciso que avissases... (RODRIGUES, 1994, p. 669).

A máscara, elemento cênico empregado pelo autor para apresentar as primas viúvas, no início da peça, já não mais pode esconder o horror da visão de Doroteia. Agora, empresta à face da protagonista as marcas com as quais as mulheres de sua família são dotadas, único modo de salvá-las do pecado do desejo, que até o fim emana daquele ser em vacilação.

Em *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, a repetição inscreve-se no *autômaton*, na rotina dos acontecimentos que precedem e preparam o surgimento da *tiquê*, do encontro com o real. No encontro com os representantes do Outro sexo – o jarro e as botinas – que o desejo encarna, constitui-se o *kairós*, o momento oportuno para Doroteia lançar-se em direção ao seu destino, funesto, porém expectado: o de apodrecer entre os seus, na *Até* familiar de que tanto fala Lacan ao examinar a tragédia de Sófocles, *Antígona*.

Essa palavra [*Até*] é insubstituível. Ela designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo. [...]. Para além dessa *Até*, só se pode passar um tempo muito curto, e é lá que Antígona quer ir. [...] Sua vida não vale a pena ser vivida. Ela vive na memória do drama intolerável daquele a partir do qual surgiu essa linhagem que acaba de se aniquilar sob a figura de seus dois irmãos. (LACAN, 1988, p. 318).

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. *Metafísica, Ética a Nicômaco, Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução, comentário e índices analítico e

onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 237-321.

BASSOLS, Miquel. *O kairós da sessão analítica. Opção Lacaniana*: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, n. 29, p. 11-13, dez. 2000.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama*: reflexões sobre o tempo e a história. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

FREUD, Sigmund. A psicologia dos processos oníricos [1900]. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação de sonhos e Sobre os sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. p. 543-545. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 5).

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II [1914]. In: FREUD, Sigmund. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 191-203. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 12).

HARARI, Angelina. Ritual da palavra na sessão analítica. *Opção Lacaniana*: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, n. 29, p. 79-80, dez. 2000.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: Tempo Brasileiro, 1993.

MOTTA, Véra Dantas de Souza. *Nelson Rodrigues e uma poética do fragmento: o inconsciente em cena*. 2006. 235f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)–Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

PEREIRA, Isidro, S.J. *Dicionário grego-português e português-grego*. 6. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

RODRIGUES, Nelson. Doroteia. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e Prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 625-670.

O TEMPO NO TEATRO: aproximações ao tempo na análise

O ESTADO SÓLIDO DO TEMPO

Se, pela metade do dia, nos sentamos, e algo nos afasta, logo o macio purê se desaquece e as finas fatias de maçã se oxidam. Assim, para o seu mínimo ato, o homem necessita, não de fazer o tempo correr, mas de fazê-lo parar. (GROSSMANN, 1996, p. 78).

O tempo é uma construção humana. A busca por um elemento estável tem a ver com a natureza profunda do próprio homem, que suporta mal a ideia do efêmero e sofre da dificuldade em lidar com o novo, o fortuito e o imprevisto, fazendo de tudo para afastar o tempo com seu cortejo de sofrimento, decadência e morte. Tanto a intuição do efêmero quanto o desejo de eternidade são constitutivos da experiência humana da temporalidade.

A memória, que se relaciona ao desejo de perenidade, não deve ser vista como o órgão do tempo e do passado, mas a faculdade do eterno e do presente, que conserva o passado no presente e o faz aderir a nós (DOMINGUES, 1996).³⁸ O esquecimento é

³⁸ Na obra de DOMINGUES (1996), o título evoca o tempo, a história e seu artífice.

o outro da memória, uma faculdade que permite apagar o tempo ou, na impossibilidade de apagá-lo de todo, procurar esvaziar ou empalidecê-lo.

É preciso ver o esquecimento não apenas como negativo, mas atividade positiva que instala o eterno. Freud ([1898] 1976), aliás, instituiu o esquecimento como parte do recalque, necessário ao humano, e capaz de trazer o inconsciente à tona.

Tempo cênico: tempo da ação

Os fatos graves estão fora do tempo, seja porque nesses o passado imediato fica como que separado do futuro, seja porque não parecem consecutivas as partes que os formam. (BORGES, 2001, p. 70).

O tempo cênico pode ser definido, segundo Pavis (2003, p. 147), como a modalidade temporal em que a representação propriamente dita transcorre, e que se diferencia do tempo dramático, aquele dos acontecimentos relatados. O tempo cênico é aquele vivido pelo espectador confrontado ao acontecimento teatral, é um tempo eventual, ligado à enunciação, ao desenrolar do espetáculo, e que se desenvolve num presente contínuo. (PAVIS, 2001).

Quanto ao tempo dramático, não é próprio do teatro, mas de todo discurso narrativo que fixa uma temporalidade, remete a outra cena ou dá a ilusão referencial de um outro mundo, parecendo estruturado como o tempo do calendário. As observações de Pavis (2003) a respeito da categoria do

tempo parecem prender-se não apenas às distinções entre o chamado tempo cênico e o tempo extracênico (ou dramático), como a verificar as projeções de um sobre o outro, na transposição dos signos linguísticos da escritura dramática para a multiplicidade sónica da escritura cênica, em diversos momentos da história do teatro.

Em teatro, nota-se o caráter sempre presente da representação e a necessidade de conduzir toda ficção à enunciação presente da representação. (PAVIS, 2001). Dessa forma, o tempo cênico porta um conjunto de marcas indiciais que atestam sua inserção no espaço e nas personagens, em outras palavras, signos dêiticos, em torno dos quais personagens exibem a “palavra em cena”. Entre os signos dêiticos no teatro, inclui-se a cena, que só existe enquanto espaço sempre vivenciado como presente e submetido ao ato perceptivo do público.

[...] o que ocorre ali (o que é ali ‘performato’), só existe por causa da simples ação de enunciação. Por uma convenção implícita, o discurso da personagem significa e representa [...] aquilo de que ele está falando. Da mesma forma que um ato performativo [...], o discurso teatral é ‘ação falada.’ (PIRANDELLO, apud PAVIS, 2001, p. 88).

Se postularmos que os atores são, assumidamente, aqueles que, através da fala ou do gesto, indicam (mostram) de onde estão falando, e em torno dos quais tempo e espaço se organizam, podemos deduzir, com justeza, a natureza performativa do ato cênico.

O acontecimento ou evento, por sua vez, é correlativo, consubstancial e coextensivo ao tempo e ao espaço. Isso quer dizer que os acontecimentos afetam o tempo/espaço e são também afetados por estes; não há acontecimento sem tempo/espaço, na medida em que todos partilham a mesma natureza; tempo, espaço e acontecimento não se recobrem nem são idênticos. Outra particularidade do acontecimento é que ele tem o poder de criar o tempo e o espaço, de modalizá-los, ou seja, dar-lhes forma, de maneira tal que, ao ser apropriado pelos agentes históricos, pode sofrer alterações. Em outras palavras, a tripla dimensão acontecimento/tempo/espaço somente se completa quando se lhe integra o elemento de subjetividade que dela tenta se apropriar, ainda que de modo incompleto. (DOMINGUES, 1996).

Desse modo, encontramos múltiplas possibilidades de combinações entre os sujeitos, os acontecimentos, o tempo e o espaço. Numa sucessão temporal, o tempo pode ser figurado como um intervalo, envolvendo um antes, um agora e um depois. No presente, essa relação pode sofrer um encavalamento, ou seja, uma superposição em que os limites entre o antes, o agora e o depois ficam eliminados. Com relação ao passado e ao futuro, este mesmo encavalamento se processa entre o antes e o depois, subvertendo a relação temporal.

No plano da dramaturgia, o acontecimento ou evento é atuado, o que pressupõe o gesto e a fala, contemporâneos de toda ação, e correlativos e coextensivos ao espaço e ao tempo.

Podemos asseverar que, no drama, evento, espaço e tempo se correlacionam e coexistem, numa unidade que é a da ação, o que nos autoriza a pensar o tempo cênico como tempo da ação, propriamente dito. O presente da representação, da encenação, é a unidade que define o tempo/espaço, a partir do qual são geradas as temporalidades do antes e do depois, em sucessão linear ou encavalada.

Em Nelson Rodrigues, por exemplo, vamos encontrar traços da superposição temporal em muitas de suas obras, notadamente em *Vestido de Noiva* (1994), estruturada em três planos, designados alucinação, memória e realidade. De início, os planos se apresentam de forma sucessiva, alternando-se dentro de limites precisos, mas, à medida que a ação progride, esses planos superpõem-se, segundo a modalidade de encavalamento.

Esta arquitetura de planos e dimensões é uma tendência das obras contemporâneas, marcadas pela escrita dramática descontínua, em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os fragmentos de uma realidade complexa, e também em que as personagens, “[...] invadidas pela ubiquidade”, viajam no espaço por intermédio do sonho ou pelo trabalho da memória. (RYNGAERT, 1998, p. 132).

Em sua busca por compreender como a encenação organiza blocos espaço-temporais em uma sequência de ações físicas, encarnadas, na maioria das vezes, pelo ator, Pavis (2003) acredita que é necessário aliar o tempo e o espaço na

representação, de modo a evitar observações fragmentadas. Considera o autor que o trinômio espaço/tempo/ação forma um só corpo, atraindo para si o resto da representação. Esse trinômio se situa na intersecção do mundo concreto da cena e da ficção imaginada como mundo possível, onde se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena.

A ação e o corpo do ator se concebem como o amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas no espaço, ele é feito de espaço e também de tempo. Esse espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária).

A ação que resulta desse par é ora física, ora imaginária. O espaço-tempo-ação é pois percebido *hic et nunc* como um mundo concreto e em uma “outra cena” como um mundo possível imaginário. (PAVIS, 2003, p. 140).

Para o espectador, o tempo da representação ou tempo cênico e o tempo representado ou o tempo dramático se interpenetram, mas a temporalidade cênica permanece o elemento de referência comum para os atores e para os espectadores. Ela compreende o tempo dramático, o tempo da fábula, e torna concretas e físicas todas as ações que se desenrolam em cena.

Segundo as novas concepções dominantes, e procurando atingir níveis mais profundos da realidade exterior e interior, o teatro moderno desfaz o espaço euclidiano e o tempo

cronológico do palco tradicional, tornando obsoleto o diálogo, em prol da comunicação direta entre palco e plateia. Todas essas mudanças devem-se, segundo Rosenfeld (1993), à transformação das concepções relativas ao ser humano, em parte graças à investigação aprofundada da dimensão do inconsciente e, por outra, em razão da tecnicização do mundo, que põe em xeque quaisquer expectativas de autonomia do humano.

Construção/desconstrução da cena

Se, no trabalho de análise, a cena sintomática é o caminho que conduz ao tratamento, cujo objetivo é sua dissolução ou desconstrução, o contrário se observa no teatro, cuja finalidade é a construção da cena, a partir dos signos textuais que o dramaturgo oferece. A situação de análise é o lugar em que “[...] o relato se faz drama”. (SCHAFER, apud RUDELIC-FERNANDEZ, 1996, p. 726). Neste sentido, aproximações e distanciamentos de uma e outra modalidade discursiva podem ser assentados.

Entre as técnicas psicoterápicas empregadas por Freud no tratamento das afecções neuróticas, salientava-se a rememoração por reprodução das cenas que deram origem ao trauma. Segundo ele, na medida em que a memória de fatos é revestida de natureza plástica, visual, o neurótico podia fazer uso dessa reprodução como forma de retirar do recalçamento (esquecimento) episódios de sua experiência traumática. Eis o que observa o autor no trecho a seguir:

Uma vez surgida uma imagem na memória do paciente, podemos ouvi-lo dizer que ela se torna fragmentária e obscura à medida que ele continua descrevendo-a. *O paciente está, por assim dizer, livrando-se dela ao transformá-la em palavras.* (BREUER; FREUD, [1895] 1974, p. 337, grifo do autor).

Na análise de Miss Lucy R., Freud recorre inúmeras vezes ao expediente de descrever os acontecimentos relacionados às experiências da paciente, verificando ser possível situá-los em quadros plásticos, perfeitamente destacáveis e capazes de ser rememorados como cenas. Graças a isso, o autor considerava-a uma paciente de tipo “visual”. (BREUER; FREUD, [1895] 1974, p. 167).

O teatro e o inconsciente

Na infinidade de estruturas virtuais e reais da mensagem poética do texto literário, muitas delas desaparecem, passam despercebidas ou são apagadas pelo sistema de representação. Com isso, pode-se assinalar certo sistema de perdas e ganhos, na transposição de um conjunto de signos a outro. Desse modo, para não ver reduzido o texto a simples prática escritural dependente de uma leitura literária, ou ainda a teatralidade sem o texto, Ubersfeld propõe uma série de possibilidades, entre as quais a leitura de texto de teatro como não teatro, romanceando-o, ou, inversamente, teatralizando um romance. (UBERSFELD, 1996).

Procede-se, desse modo, a um trabalho de transformação textual, de transmodalização, análogo e inverso ao que se executa ao construir a fábula da peça narrativa romanesca, fazendo abstração da teatralidade. O pressuposto de Ubersfeld (1996) é que existem no interior do texto do teatro matrizes textuais de “representatividade”, podendo-se analisá-lo segundo procedimentos específicos que revelam os núcleos de teatralidade. Por representatividade, podemos conceber, com Mendes (1995), a dimensão cênica do texto dramático.

Tais concepções parecem colidir com aquelas apontadas por Artaud (1999), em que o autor, em diversos momentos, critica a supremacia da palavra no teatro ocidental, excessivamente marcado pelo psicologismo, como também toda e qualquer concepção de encenação como simples refração de um texto sobre a cena, e não como ponto de partida de toda criação teatral. Sua concepção de cena como lugar físico e concreto que deve ser preenchido supõe certo vazio de estrutura, exigindo uma linguagem concreta para que possa falar. Essa linguagem, destinada aos sentidos e independente da palavra, só é verdadeiramente teatral para Artaud na medida em que os pensamentos que expressa escapem à linguagem articulada. “Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos”. (ARTAUD, 1999, p. 107).

Para compor a linguagem da cena, Artaud propõe um conjunto formidável de signos, entre os quais algumas das

principais formações do inconsciente isoladas por Freud, notadamente os sonhos, atos falhos, lapsos do espírito e da língua, através dos quais se manifesta o que Artaud denomina de impotências da palavra.

Além disso, os gestos simbólicos, as máscaras, as atitudes, os movimentos particulares ou de conjunto [...] serão multiplicados por espécies de gestos e atitudes reflexos, constituídos pelo acúmulo de todos os gestos impulsivos, de todas as atitudes falhas, de todos os lapsos do espírito e da língua através dos quais se manifesta aquilo que se poderia chamar de impotências da palavra, e existe nisso uma prodigiosa riqueza de expressão, à qual não deixaremos de recorrer ocasionalmente. (ARTAUD, 1999, p. 108).

Propõe Artaud (1999) a volta do teatro à ideia mágica, aproximando-o da psicanálise, em que se procedia à cura de um doente fazendo-o adotar a atitude exterior do estado a que se queria conduzi-lo. Certamente, aqui o autor faz referência ao método de tratamento da histeria preconizado por Freud, em que ele provocava, por assim dizer, no paciente, as cenas e ideias, de modo a reconduzi-lo à via do sintoma, cujo surgimento era aparentemente espontâneo. Em outras palavras, o método levava o paciente a reencenar a partir das indicações cênicas que o texto do sintoma permitia ler, tal como no texto teatral o fazem, infinitamente, as didascálias ou indicações de cena. Visava-se, com isso, a que o sintoma histérico perdesse sua força traumática pela dramatização, pela encenação. A encenação histérica e o ato obsessivo, neste sentido,

realizariam um simulacro da encenação teatral que, por sua vez, é um simulacro lúdico, como assinala Esslin (1986).³⁹

Guardemos das recomendações de Artaud sua concepção de cena como lugar físico e concreto a ser preenchido e que supõe certo vazio de estrutura, bem como a aproximação que faz Pavis do teatro em relação ao ato performático. Lembremos Benveniste e sua definição de enunciado performativo como um ato que tem a propriedade de ser único, só podendo ser efetuado em circunstâncias particulares, numa data e num lugar definidos. É acontecimento, porque cria o acontecimento (BENVENISTE, 1976).

As modalidades temporais da cena teatral e da cena psíquica – aí incluídas as mais diversas formações do inconsciente, desde o sonho à presença do analista – permitem-nos supor uma estreita aproximação entre essas duas formas discursivas. Se a encenação não pode ser considerada como mera refração de um texto sobre a cena, como quer Artaud, o que exige o vazio de estrutura, bem podemos imaginar que o ato analítico longe está de ser uma projeção do texto romanceado do sujeito em análise, mas, ao contrário, é ato performativo porquanto único, é acontecimento, porque cria acontecimento.

Como assinalamos acima, opera-se, dentro do teatro, um trabalho de transformação textual, de transmodalização,

³⁹ Para o autor, a plateia jamais pensa que o que vê não pretende produzir uma ilusão de realidade, mas, ao contrário, que ela está apenas olhando algumas pessoas tentando mostrar-lhe algo por meio de um simulacro lúdico. (ESSLIN, 1986, p.101).

na medida em que entre o texto escrito (texto dramático) e sua representação ou encenação (texto cênico) não há equivalência semântica, como quer Ubersfeld. Estabelecidas as distâncias que separam o fazer teatral do fazer analítico, poder-se-ia examinar a transmodalização na análise, em que o trabalho do sonho, do ato falho, do chiste e do sintoma, com sua escritura hieroglífica, jamais poderá ser reconstituído tal e qual sua arquitetura primeira, assim como no teatro jamais se recupera o sentido original do texto dramático. A escrita do texto que se opera no ato performativo da análise integra uma outra escritura, cujo léxico e sintaxe veem-se inteiramente afetados por uma presença outra, a do analista, vetor de temporalidade que marca definitivamente o ato analítico em seu caráter presencial, único, singular.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENVENISTE, Émile. A filosofia analítica e a linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Nacional, 1976. p. 249-305.

BORGES, Jorge Luís. Emma Zunz. In: BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2001. p.67-87.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria* [1895]. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 2).

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FREUD, Sigmund. O mecanismo psíquico do esquecimento [1898]. In: FREUD, Sigmund. *Primeiras publicações psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 315-326. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 3).

GROSSMANN, Judith. *Vária navegação: mostra de poesia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1996.

MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança-teatro; cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de Noiva. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 345-394.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Teatro Moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva; Ed. Universidade de São Paulo; Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 107-112.

RUDELIC-FERNANDEZ, Dana. Psicanálise & relato: narração e transmodalização. In: KAUFMANN, Pierre (Ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 722-726.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

UBERSFELD, Anna. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996.

HUMOR: nudez e máscara

Já sabemos com Freud ([1905] 1977) que o humor, uma das mais altas manifestações psíquicas, desfruta do particular favor dos pensadores, revelando-se ao preço de uma liberação de afeto que não ocorre, ou seja, trata-se de uma economia na despesa de afeto.

Uma grande variedade de espécies de humor pode ser encontrada, de acordo com a natureza da emoção economizada: compaixão, raiva, dor, ternura – série que é, por natureza, ilimitada, porquanto o território do humor é comumente expandido por uma categoria de indivíduos especiais: o artista ou escritor.

[O artista ou escritor] consegue submeter emoções até então inconquistadas ao controle do humor, tornando-as, através dos dispositivos que comparecem em nossos exemplos, fontes do prazer humorístico. (FREUD [1905] 1977, p. 261).

A cena humorística em Freud: o infantil

A concepção freudiana do humor afirma-o como processo de defesa que impede a eclosão do desprazer. Ao contrário do recalque, o humor não procura subtrair da consciência

o elemento penoso, mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor. Freud ([1905] 1977) situa-o em conexão com o infantil, que lhe coloca à disposição os meios para executá-lo. Apenas na infância existem dolorosos afetos a respeito dos quais o adulto hoje se ri, tal como o humorista ri de seus afetos dolorosos atuais.

O humor surge quando um escritor ou narrador descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico. Essas pessoas não precisam demonstrar humor algum; a atitude humorística interessa apenas à pessoa que as está tomando como seu objeto, partilhando o ouvinte da fruição do humor. (FREUD, [1927] 1974). A atitude humorística é possível de ser dirigida para o próprio eu do indivíduo ou para o outro, fazendo-nos supor que ocasione uma produção de prazer à pessoa que a adota, e uma produção semelhante de prazer no assistente.

O humor tem algo de liberador, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego recusa-se a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas, para ele, não passam de ocasiões para obter prazer.

A pessoa que adota uma atitude humorística para com o outro comporta-se como um adulto o faz com uma criança,

quando identifica e sorri da trivialidade dos interesses e sofrimentos que parecem tão grandes a esta última.

Assim, o humorista adquiriria sua superioridade por assumir o papel do adulto, identificar-se até certo ponto com o pai, e reduzir as outras pessoas a crianças. Essa conceituação provavelmente abrange os fatos, embora dificilmente pareça ser conclusiva. Perguntamo-nos o que é que faz o humorista arrogar-se esse papel. (FREUD, [1905] 1977, p. 191-192).

Um homem de humor, como lembra Minois (2003), é capaz de representar um personagem fraco e ridículo na vida real, seja assumindo-se como tal, seja fazendo-o representar-se por outra pessoa. O verdadeiro humor é próprio de um autor que aparenta ser grave e sério, mas pinta os objetos de tal modo que provoca a alegria e o riso.

O humor e o riso, segundo Menezes (1974), relacionam-se com a sexualidade e a obscenidade, e a importância desses fatores decorre do significado de distensão em face dos constantes tabus impostos pela sociedade e interiorizados na mente dos indivíduos. O humor é mais transitório do que outras espécies do cômico, e seu efeito é menos intenso ou profundo. Sua importância parece ao autor residir em dois fatores: o elemento de jocosidade ou de irrealdade envolvido parece tornar permissíveis assuntos considerados tabus e geralmente reprimidos em ambientes mais sérios. Um segundo fator relaciona-se com o relaxamento do recalque, que parece representar um papel mais amplo na atitude em face desse tipo de simbolismo, visto que permite reduzir o sentimento de culpa.

Desde Freud ([1905] 1977), aponta-se no humor a negação da realidade, daí o senso refinado e elevado dessa espécie de cômico. O elemento de nobreza deve-se ao papel desempenhado pelo superego, que pode olhar de cima para as ansiedades normais do ego com certo desprendimento altivo e estoico.

O riso lacaniano e a identificação

Não é de todo surpreendente encontrar, na obra lacaniana, referências ao fenômeno do riso, em que pese ao fato de não ser Lacan um escritor de humor, propriamente. Nos Seminários dedicados às formações do inconsciente, o autor (LACAN, 1999) aponta uma grande variedade do fenômeno: desde a simples comunicação do riso ao riso do que não contém rir, passando pelo das crianças, da angústia, da ameaça iminente, até pelo riso nervoso da vítima que se sente ameaçada por algo que ultrapassa os limites de sua expectativa, o riso do desespero. Lacan também inclui na série o riso do luto a respeito do qual se é informado.

O riso, com efeito, toca em tudo o que é imitação, dublê, sósia, máscara, e, se olharmos mais de perto, veremos que não se trata apenas da máscara, mas do desmascaramento [...] (LACAN, 1999, p. 136).

Numa outra passagem, Lacan (1999) estabelece um paralelo entre o riso e a máscara. De início, assinala que o desejo está ligado a alguma coisa que é sua aparência, sua máscara, o que é representado por um sintoma. A ideia

de máscara, afirma o autor, significa que o desejo apresenta-se sob uma forma ambígua, que justamente não nos permite orientar o sujeito em relação a esse ou aquele objeto da situação, fazendo-o interessar-se pela situação enquanto tal. Isso é o que Lacan designa como elemento de máscara do sintoma.

Para perseguir a simbolização do objeto como objeto da invocação, da presença, Lacan (1999) percorre os desfiladeiros das origens, indo ao *infans*, às reações da criança diante da máscara, e fazendo-nos notar que a criança ri da retirada da máscara, mas, se sob a máscara aparecer outra máscara, ela não ri mais. Isso o leva a assinalar o riso como uma das primeiras comunicações verdadeiras entre a criança e o adulto. O riso é a comunicação com o além daquilo que o outro, como presença simbolizada diante da criança, estabelece. O riso, poderíamos nós atualizar, responde a todas as brincadeiras maternas que introduzem a língua na criança. O riso está ligado ao para-além, além do imediato, além de qualquer demanda. Se o desejo está ligado a um significante, o significante da presença, os primeiros risos dirigem-se ao para-além dessa presença.

Desde esse momento, desde a origem, por assim dizer, encontramos aí a raiz da identificação, que se fará sucessivamente, ao longo do desenvolvimento da criança, primeiro com a mãe e, depois, com o pai. Não lhes estou dizendo que isso esgote a questão, mas a identificação é, muito exatamente, o correlato desse riso. (LACAN, 1999, p. 343).

Se o riso é comunicação, dirigindo-se ao para-além da presença significada, a identificação, ao contrário, postula-se como uma suspensão do riso, o que nos permite inferir que, do lado do ouvinte, de um espectador da cena humorística, pode-se rir, ao passo que, do lado daquele que a produz, estabelece-se uma seriedade, pela identificação. A identificação é uma operação de transformação, uma máscara do sintoma.

Uma convocação inusitada: a máscara da beleza

Com Freud, aprendemos que não há territórios inexpugnáveis para o artista ou escritor derivar humor de situações. Um exemplar magnífico dessas produções pode ser localizado na obra de Émile Zola (1840-1902), romancista francês e crítico implacável da corrupção da sociedade da época, mais exatamente num conto publicado originalmente em 1891. O conto é narrado em primeira pessoa e tem o sabor de uma crônica de costumes, localizando-se sua ação em Paris, quando chegam aos ouvidos do narrador os ecos de um anúncio feito por Durandeu, homem de negócios original e inventivo.

Paris, 1º de maio de 18 –
AGÊNCIA DE FEIOSAS
L. DURANDEAU
18, rue M –, Paris
Expediente:
10h às 16h
MADAME,

Tenho a honra de informá-la de que acabei de fundar uma casa que deverá prestar o maior serviço à

manutenção da beleza das mulheres. Sou o inventor de um artigo que irá realçar com uma nova glória os encantos concedidos pela natureza.

Até este dia, os adornos não foram disfarçados. Rendas e joias são evidentes. Pode-se perceber facilmente um cabelo postiço no coque, e se o vermelho dos lábios e o delicado rosa das bochechas são ou não hábeis pinturas.

Tentei encontrar a solução para esse problema, impossível à primeira vista, de embelezar as mulheres, deixando todo o mundo a imaginar de onde se origina o toque adicional. Sem uma fita a mais, sem tocar a pele, a minha proposta foi encontrada para elas um meio infalível de atrair todos os olhares, sem porém exagerar a delicada graça da natureza.

Acredito poder me gabar de que resolvi totalmente o problema insolúvel que me coloquei.

Hoje, toda senhora que me honre com sua confiança pode garantir, por um preço acessível, a admiração da multidão.

Meu artigo é de uma simplicidade extrema e de um efeito infalível. Basta apenas descrevê-lo, madame, para que compreenda de imediato o mecanismo.

Notou já alguma vez uma mulher pobre ao lado de uma beldade que usa sedas e rendas, que dá a ela uma esmola com a mão enluvada? Observou que a seda brilha em contraste com os farrapos, que a riqueza fica bastante realçada e se beneficia desse contraste com a miséria?

Madame, ofereço aos rostos belos a mais completa linha de rostos feios que se pode encontrar. As roupas gastas valorizam as novas. Os meus rostos feios valorizam os rostos belos.

Basta de dentes postiços; basta de cabelos postiços; basta de colos postiços! Basta de maquiagem, de roupas caras, de gastos enormes com cores e rendas! Digamos sim à simples feiosa que se toma pelo braço e se leva pela avenida, para realçar a sua beleza e conquistar os olhares amorosos dos cavalheiros.

Madame, sua clientela é respeitosamente solicitada. Encontrará aqui os produtos mais feios, e os mais variados. Poderá escolher e adequar a sua beleza ao tipo de feiúra que lhe assente bem.

Preços: 5 francos a hora; 50 francos o dia.

Aceite, madame, os cumprimentos mais respeitosos de
Durandeu.

P.S.: A agência fornece também mães, pais, tios e tias. Preços módicos. (ZOLA, 1891, apud BLOOM, 2003, p. 134-136).

Desnecessário dizer do sucesso da convocação. As freguesas abarrotaram no dia seguinte o escritório, cada qual escolhendo sua feiosa, dentro do variado estoque de mercadorias selecionado, prévia e criteriosamente, pelo empresário. Não se imagine que o funcionamento da agência foi fácil, ao contrário. Por vezes, algumas freguesas reclamavam que nenhuma das feias adequava-se a seu próprio estilo de beleza; em outras ocasiões, elas próprias eram irremediavelmente feias, retirando-se indignadas por lhes terem sido oferecidos objetos semelhantes. Pouco a pouco, cada feiosa obteve sua freguesa habitual de modo que, conclui o narrador com ironia, Durandeu pôde, então,

descansar, com a certeza de ter ajudado a humanidade a dar um novo passo adiante.

A cena aristofânica: uma insurreição

Lacan (1999) nos convida com Aristófanes a verificarmos que, se o Estado existe, se a *polis* existe, é para nos beneficiarmos deles, para que se estabeleça na ágora uma comunhão imaginária, um banquete luxuriante no qual, aliás, ninguém acredita, e que só a comédia permite encontrar.

No teatro grego, a tragédia representava a relação do homem com a fala, na medida em que essa relação o tomava em sua fatalidade conflitante. A cadeia que liga o homem à lei significante não é a mesma no nível da família e no nível da comunidade, assinala Lacan (1999). A comédia, por seu turno, apresenta-se para o autor como o momento em que o sujeito e o homem tentam assumir com a fala uma relação diferente, tirando proveito da comunhão, dela gozando. A comédia representa o fim do banquete comunal a partir do qual a tragédia foi evocada. O que a comédia mostra são pessoas comprometidas, de modo fascinado e obstinado, com um objeto metonímico, tendo como princípio o fato segundo o qual o isso do sujeito cômico, seja ele quem for, saia sempre ileso.

Para Minois (2003), a arte de Aristófanes é feita de improvisos sucessivos, de uma progressão delirante da ação. O autor mostra que a poesia aristofânica, ferozmente absurda, abre uma brecha, uma fenda na ordem, no ritual

sagrado e cidadão. Considera o dramaturgo um pensador político que provocava reflexão nos meandros do poder e sofria pressões para moderar seu riso, julgado inconveniente. A democracia, sugere Minois, não tolera a derrisão porque não se deve zombar do povo.

Entre os comediantes antigos, Aristófanes ocupa uma posição destacada na análise de Lacan (1999), referido pelo seu conjunto de obra e, mais particularmente, por *A revolução das mulheres* (ARISTÓFANES, 2002), escrita em 392 a.C., uma sátira às teorias de certos filósofos da época, especialmente os sofistas, que mais tarde se cristalizaram na *República*, de Platão.

Lideradas por Valentina (a Praxágoras do original, ou dominadora da ágora), as mulheres de Atenas decidem tomar conta do poder, cansadas da incapacidade dos homens no governo. Impõem nova constituição, com base na comunidade dos bens, tendo em vista a eliminação da miséria. Inspiradas no princípio da similaridade entre a direção da coisa pública e a da privada, as mulheres passam a governar a cidade com a mesma eficiência com que conduzem a administração dos seus lares. À comunidade de bens, soma-se a comunidade de mulheres, de tal sorte que todas as mulheres deverão, em troca do poder, servir a todos os homens, indistintamente. Recortemos algumas passagens, que evocam muito justamente o mesmo objeto metonímico de que nos fala Lacan (1999) em seu Seminário sobre as formações do inconsciente.

VALENTINA – A terra será de todos, bem como o dinheiro e tudo que atualmente pertence a cada um. Com base num fundo comum, constituído por todos os bens, nós, as mulheres, sustentaremos vocês, administrando com economia e pensando em tudo. [...] As mulheres serão comuns a todos os homens; cada um poderá ir com qualquer uma e ter filhos de quem quiser. [...] As feias e mal-acabadas ficarão ao lado das mais bonitas, e quem quiser as bonitonas terá que satisfazer primeiro as feiosas.

BLÊPIRO [cerca de 60 anos, marido de Valentina] – E nós, os velhotes, como nos arranjaremos? Se tivermos de “traçar” primeiro as feias, o nosso... entusiasmo murchará, e como é que vamos dar conta das bonitas? [...]

VALENTINA – O... entusiasmo que já está murcho não tem o que murchar, meu velho. Esse problema você não terá.

BLÊPIRO – Para vocês, mulheres, o plano está muito engenhoso; você já arranjou as coisas de tal maneira que nenhuma mulher ficará sem o dela. Mas quanto aos homens, como é que vai ser? As gostosonas fugirão dos feios para se entregar aos bonitões.

VALENTINA – Não senhor! Isso aconteceria no regime antigo, quando só se pensava em um lado dos problemas. Agora, o mecanismo vai ser o mesmo! Os feios tomarão conta dos bonitões e as mulheres não poderão ir com os altos, morenos e simpáticos antes de ter resolvido o problema dos baixinhos e mal-acabados. (ARISTÓFANES, 2002, p. 110-112).

Como podemos notar, a comédia aristofânica propicia ao espectador verificar os modos de apropriação de um escritor criativo para expandir o território do humor, ao preço de uma economia na despesa de afeto. Rimo-nos da cena humorística,

partilhando do mesmo prazer que o dramaturgo ao acompanharmos o desenrolar da história, cujo desenlace dá-se por uma operação aritmética. Após uma longa diatribe entre três velhas de sessenta anos, em disputa por um jovem de 20 anos interessado por uma moça de semelhante idade, Valentina, aquela que domina a ágora, intervém no conflito, dizendo:

Então, esse cidadão não vai nem com a moça nem com as senhoras. A moça tem vinte anos, as senhoras devem ter uma média de sessenta, vinte mais sessenta igual a oitenta, oitenta divididos por dois igual a quarenta (a mamãe aqui tem mais ou menos quarenta...) [...] Venha comigo! Resolvi o seu caso, agora você vai resolver o meu! [...] Afinal de contas, eu não ia fazer essa revolução para aprontar a cama para outras deitarem! (ARISTÓFANES, 2002, p. 147).

A máscara e sua queda: dois princípios do funcionamento

Os fenômenos cômico-humorísticos são processos sociais e caracteristicamente humanos. São processos de comunicação, em sua essência, aponta Moraes (1974). Lembremos Lacan (1999), ao afirmar que o riso comunica. Moraes pergunta-se onde está a máscara no sujeito que tropeça e cai, ao que ele mesmo responde: no andar do sujeito. Retoma Bergson (*Le Rire*), segundo o qual risível é toda imagem que sugira a ideia de uma sociedade que se disfarça e, por assim dizer, de uma máscara social, estendendo o princípio ao nível individual.

Minois (2003), por sua vez, adverte que o riso é uma reação instintiva de autodefesa do corpo social diante das ameaças potenciais da cultura, tendo por objetivo amenizá-las, aliviando a tensão por uma espécie de psicanálise social e expondo clinicamente todas as proibições que ameaçam fazer saltar o verniz da civilização.

Autorizamos-nos a estabelecer, a partir das referências aqui destacadas, dois princípios no funcionamento da criação humorística, notadamente na literatura e na dramaturgia, mas também no corpo social: de um lado, o rosto que revela sua nudez e que provoca no outro o riso, ao transpor a interdição, desmascarando-se, o que põe o outro no circuito do desejo. Do outro lado, o seu correlato, o elemento máscara do sintoma, da identificação com o pai, o rosto impassível que mantém o outro no circuito da demanda. Sob um ângulo, suspende-se o recalque e, por outro, o reafirma-se.

Trata-se, para o homem contemporâneo, de fazer suspensão, provisória, daquilo que Freud chamou de pai, e que Gerbase (2007), em sua atualização de conceitos, mais que propriamente agente interditor, aponta como função paterna e também como função de enodamento, de laço do nó do real, do simbólico e do imaginário. O termo “pai” pode ainda ser traduzido como sintoma, o que, de acordo com Gerbase, permite resgatar a dimensão positiva do sintoma, questionando a normalização suposta à psicanálise. A interdição, segundo

o autor, é operada pela linguagem, pelo fato de não se poder dizer toda a verdade, e que Freud denominou de recalque.

Referências

ARISTÓFANES. A revolução das mulheres. In: ARISTÓFANES. *A greve do sexo (Lisístrata), A revolução das mulheres*. Tradução Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 79-147.

BLOOM, Harold (Org.). *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades: primavera*. Tradução de José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

FREUD, Sigmund. Os chistes e as espécies do cômico [1905]. In: FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Traduzido por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 8).

FREUD, Sigmund. O humor [1927]. In: FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Traduzido por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 188-194. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 21).

GERBASE, Jairo. *Comédias familiares: Rei Édipo, Príncipe Hamlet, Irmãos Karamázovi*. Salvador: Campo Psicanalítico, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente [1957-1958]*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MENEZES, Eduardo Diatay B. de. O riso, o cômico e o lúdico. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, RJ, ano 68, v. 68, n.1, p. 5-16, jan./fev. 1974.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Oswaldo Domingues de. Freud: dos chistes ao cômico. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, RJ, ano 68, v. 68, n. 1, p. 25-30, jan./fev. 1974.

SODRÉ, Muniz. O riso – imaginário e simbólico: é possível rir ideologicamente. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, RJ, ano 68, v. 68, n.1, p. 31-34, jan./fev. 1974.

Formato: 150 x 210mm
Fonte: Frankilin Gothic, 16 e 12; Minion Pro, 12
Miolo: papel Pólen Soft, 80 g/m²
Capa: papel Supremo, 250 g/m²
Impressão: setembro 2017
Gráfica Cian

VÉRA DANTAS DE SOUZA MOTTA

Doutora em Artes Cênicas e Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Titular do Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, professora colaboradora (2006-2016) do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens - PPGEL/UNEB. Atua nas áreas de Linguagem e Psicanálise nos Cursos de Pedagogia e Psicologia do DEDC I. Coordenadora do Serviço de Psicologia do DEDC I/UNEB (2013-2017). Psicóloga e psicanalista. Membro do Campo Psicanalítico de Salvador.

O INTERESSE
LINGUAGEIRO DA
PSICANÁLISE A
INTERPRETAÇÃO:
CONFLUÊNCIA
ENTRE PSICANÁ
LISE E LITERATU
RA LITERATURA
E PSICANÁLISE -
MODALIDADES
NARRATIVAS O
DUPLO EM LITE
RATURA E PSICA
NÁLISE CRIMES
DO SUPEREU A
NOVELA FAMI
LIAR - FICÇÃO
DO INFANTIL A
CRIAÇÃO POÉTI
CA E O BRINCAR
DA CRIANÇA
BARBA-AZUL: A
CHAVE DA IGNO
RÂNCIA QUANDO
OS FILHOS TIVE
REM ACABADO
DE CRESCER
ÊXTASE SEM
ECSTASY DRA
MATURGIA DA
CARNE: O CORPO
EM DOROTEIA, DE
NELSON RODRI
GUES O GOZO EM
CENA O KAIRÓS
EM DOROTEIA O
TEMPO NO TEA
TRO: APROXIMA
ÇÕES AO TEMPO
NA ANÁLISE
HUMOR: NUDEZ E
MÁSCARA

ISBN 9788578873301



9 788578 873301