

**RECORDAR
REPETIR
ELABORAR**

NA TRANSFERÊNCIA E CONTRATRANSFERÊNCIA¹

Alice Bálint e Michael Bálint

Michael Bálint (1896-1970), cujo nome de batismo era Mihály Maurice Bergmann, fez simultaneamente estudos de medicina e de bioquímica; graduou-se em medicina em Budapeste, em 1918. No curso de graduação conheceu sua primeira esposa, Alice Kóvacs, que assina, junto com ele, o presente artigo.

A longa trajetória de Michael Bálint na psicanálise começa já na graduação, quando trava contato com Ferenczi. Em 1920 o casal muda-se para Berlim, onde Bálint prepara seu doutorado em bioquímica e simultaneamente trabalha no Instituto de Psicanálise de Berlim, ocasião em que ele e a esposa iniciam sua formação analítica.

Bálint sempre foi muito atuante nas instituições psicanalíticas pelas quais passou. Com o retorno para a Hungria, em 1924, tornou-se membro da Sociedade Psicanalítica em Budapeste e, em 1933, sucedeu a Ferenczi na direção do Instituto de Psicanálise e da Policlínica anexa.

Os Bálint, assim como vários outros analistas, tiveram que emigrar em função do contexto sociopolítico da II Guerra Mundial. Em 1939, o aumento do antissemitismo na Hungria levou-os a emigrar para a Inglaterra. Michael Bálint

¹ Publicado originalmente com o título *On Transference and Counter-Transference* no *The International Journal of Psycho-Analysis*, Vol XX, (3/4), p. 233-30, Jul-Out 1939.

fixou-se inicialmente em Manchester, onde obteve um diploma de psicologia, condição necessária para exercer a profissão naquele país. Com sua mudança para Londres, em 1945, participou ativamente da vida científica da Sociedade Britânica de Psicanálise, chegando a exercer sua presidência em 1968.

A partir de 1948, já em Londres, até a aposentadoria, em 1961, Bálint trabalhou no Instituto de Relações Humanas da Clínica Tavistock. É conhecido, principalmente, pelo trabalho aí desenvolvido. Coordenou estudos e pesquisas sobre as interações psíquicas que se instauram entre o médico, o paciente e os sintomas mórbidos. Foi o criador de grupos de estudo destinados aos médicos generalistas, e visava ajudá-los a entender melhor a relação médico-paciente. Através de situações concretas do cotidiano da prática médica, o grupo discutia suas experiências e compartilhava suas dificuldades. Essa experiência foi difundida a partir de 1956, com a publicação do livro *O médico, seu paciente e a doença*, e suscitou a criação de grande número de Grupos Bálint pelo mundo, sob sua inspiração e o apoio de sua segunda mulher, Enid Bálint.

O texto que compõe esta sessão, *Recordar, repetir, elaborar* dá continuidade à temática da contratransferência, também abordada na edição anterior desta Revista (*Angústia: Vide Bula*, nº 34). Sabemos da posição crítica de Lacan em relação à contratransferência. Contudo, ao fazer seus comentários críticos e criteriosos ele nos instiga a conhecer esses trabalhos.

No presente trabalho, o casal Bálint investiga a verosimilhança do argumento apresentado por alguns analistas: “No momento em que o analista influencia a situação transferencial, por outros meios que não a interpretação, ele comete um erro grave”. O breve e, às vezes divertido, percurso sobre as diversas preocupações de enquadramento e manejo na técnica analítica, mostram a dificuldade de consenso. Mas vale ressaltar o fato de os autores, mesmo de forma indireta, fazerem distinção entre a pessoa do analista e o lugar de analista (para o paciente). Retomando a metáfora do espelho, usada por Freud como recomendação técnica, os autores se perguntam: “Não é surpreendente que haja tantos modos individuais de analisar?” Na resposta a essa pergunta, encontramos a contratransferência do analista: “A principal origem da técnica individual do analista é a transferência de emoções, quer dizer, nossa técnica, nosso comportamento analítico têm também um importante valor econômico, são um modo sublimado, bem adaptado e racional de aliviar tensões, especialmente as que surgem em nós durante o tratamento de pacientes”. Boa leitura!

Uma questão frequente em discussões técnicas em psicanálise é se a transferência é trazida apenas pelo paciente ou se o analista tem alguma participação nisso. Em tais situações uma opinião é sempre enfaticamente colocada por alguns analistas. É mais ou menos assim: “no momento em que o analista influencia a situação transferencial, por outros meios que não a interpretação, ele comete um erro grave”. O propósito deste artigo é investigar se e o quanto esta opinião corresponde aos fatos.

O fenômeno da transferência se demonstra melhor quando seu objeto é inanimado, sem vida, como a porta que se bate por causa de uma raiva então presente. Com um ser vivo a situação se torna infinitamente mais complexa, porque

a. a segunda pessoa também busca se desembaraçar de emoções incômodas transferindo-as para a primeira

b. haverá uma reação às emoções transferidas a ele pela primeira. A situação não tem saída, a menos que um dos envolvidos se encarregue de não transferir quaisquer de seus sentimentos ao outro por um determinado período, ou seja, que se comporte por um certo tempo como um ser inanimado. Tal concepção fundamenta a comparação de Freud freqüentemente citada, de que o analista deve se comportar como a superfície bem polida de um espelho – o que é algo sem vida. A análise é também muito comparada a uma operação cirúrgica, e o comportamento do analista com a esterilização do cirurgião. De novo temos a situação de ausência do vivo, uma vez que “estéril” significa originalmente “o que não produz nem safra nem frutos”.

O fato de que possa haver transferência tanto para seres inanimados quanto para seres vivos esclarece parte de nosso problema, na medida em que mostra que a transferência pode ser um processo unilateral, ou seja, que pode surgir sem a participação de outra pessoa. A opinião que demanda ao analista que ele não participe, de modo algum, da formação da transferência é, sem qualquer dúvida, reforçada por este fato. Examinemos o quanto tal demanda de perfeita esterilização é satisfeita na técnica analítica real. Ou seja, verifiquemos se a “passividade” (que no contexto indica algo muito próximo do termo esterilização) do analista está de fato livre de qualquer traço de sua própria transferência.

Freud fez uma discussão ampla sobre alguns dos elementos que inevitavelmente atrapalham o ideal de esterilização e devemos considerá-los em seus detalhes. Ele enfatizou o fato de que a análise não se dá em um compartimento hermético: o analista tem nome, é homem ou mulher, tem uma idade, uma casa, etc.; em um amplo sentido transferimos estes elementos de nossa personalidade para nossos pacientes. É preciso certa habilidade técnica para lidar

com as reações provocadas por esses elementos, sempre discutidos nas análises de supervisão bem como em seminários técnicos.

Há, entretanto, muitos outros fatores pessoais que, embora sejam discutidos por analistas em círculos privados com o mais vivo interesse, nunca ou quase nunca são mencionados publicamente.

Um detalhe que o exemplifica é o “problema da almofada”. Há diversas soluções para isso:

a. a almofada é a mesma para todos os pacientes, mas um pedaço de papel é colocado sobre ela e jogado fora no término da sessão;

b. a almofada é a mesma mas é dado para cada paciente uma capa especial e diferente das outras, no formato e no *design*, e é colocada por ocasião de cada sessão.

c. cada paciente tem sua própria almofada e deve usar apenas essa

d. há apenas uma almofada ou apenas duas ou três para todos os pacientes, que escolhem por conta própria.

Tais possibilidades podem ser multiplicadas por três, a partir da possibilidade de que o analista, o paciente ou um funcionário manipule a almofada.

São bagatelas, cuja discussão tão extensa é quase ridícula. E ainda, tais bobagens parecem ter certa importância na formação da situação transferencial. Por exemplo, um paciente, que por motivos alheios à sua vontade teve que mudar de analista, sonhou que o primeiro trabalhava em um banheiro bastante moderno, imaculado, equipado com higienizadores refinados, ao passo que o segundo trabalhava em um lugar antiquado, sujo e malcheiroso. O sonho na análise mostrou claramente que o paciente chegou a algumas conclusões sobre as diferenças de atitude dos analistas quanto à limpeza a partir do modo como cada qual tratava a questão da almofada. Ninguém questionaria que o curso de uma análise conduzida em uma atmosfera como a da primeira parte do sonho seria diferente na atmosfera da segunda parte. Não nos importa neste momento o problema das condições que favorecem ou não o progresso de uma análise. Queremos apenas evidenciar que diferenças na atmosfera analítica são trazidas pelo próprio analista. (Deve-se ter em mente que cada um dos dois analistas teve a mesma atitude para cada um de seus pacientes, e que a contribuição na atmosfera foi a mesma em todos os casos. Depois voltaremos a este ponto.)

Isto vale para uma série de detalhes semelhantes. Outro ponto importante é o modo como a sessão é finalizada. Alguns se levantam de suas cadeiras, dando deste modo o sinal. Outros simplesmente o anunciam com fórmulas estereotipadas; outros tentam inventar uma forma para cada sessão; alguns começam a se mexer em suas poltronas e o paciente deve inferir pelo som que

o tempo acabou; outros usam relógios e alarmes, ou colocam o relógio à vista do paciente para que ele veja a passagem do tempo. Há igualmente o divã, que pode ser baixo, largo, confortável ou o contrário; a cadeira do analista, o arranjo da sala – se deve ser decorado como um escritório ou como uma sala de visita, ou se deve ficar sem mobiliário algum, exceto pelo divã e a poltrona – o método de iluminação da sala, etc.

Os elementos citados são elementos tangíveis do comportamento do analista. Não há nenhuma inferência extraordinária na conclusão de que muitos outros elementos de influência pessoal como estes em nossa intangível atitude analítica como tal. Por exemplo, alguns analistas são parcimoniosos na interpretação, e dão alguma apenas quando sua justeza é praticamente certa; outros são mais generosos, mesmo com o risco de não estarem todas corretas. Alguns não encorajam a fala de pacientes silenciosos, outros o fazem com frequência, e assim por diante.

Temos ainda o problema, bastante delicado e complexo, da interpretação: interpretar o que, quando e como. É notório que os defensores de diferentes métodos de interpretação, bem como seus críticos, estão inclinados a pensar que apenas sua técnica é correta, e consideram que as outras são erradas ou danosas, o que provoca uma suspeita de que algum elemento pessoal tome parte na avaliação dos vários modos de resolver o problema, uma vez que diferenças observadas nos resultados não correspondem à importância dada à questão, conforme apontado por Edward Glover no Congresso de Paris em 1938.

Nos últimos quinze anos diversos procedimentos foram sugeridos. Vamos citá-los e para cada um deles citar a crítica correspondente:

1. O comportamento característico do paciente deveria ser interpretado logo, bem no início do tratamento, até mesmo na primeira sessão, e isso deve ser reiterado repetidamente. Outra opinião afirma que tal procedimento propicia uma resistência desnecessária no paciente.

2. Acima de todo e qualquer significado, aquele que se refere à situação analítica, à transferência, deve ser interpretado. A opinião contrária diz que a trilha para as situações infantis deve ser seguida primeiro.

3. Uma interpretação profunda deve ser dada logo que possível: quanto mais cedo a interpretação maior sua eficácia; outros advertem a este respeito quanto à necessidade de haver evidências suficientes, que tornem uma interpretação como esta inquestionável para pacientes resistentes.

4. Mecanismos defensivos devem ser primeiro interpretados, a despeito do material infantil, mesmo que este seja muito evidente; outros sustentam que ambos devem ser interpretados concomitantemente, etc.

Mas além dessas grandes diferenças, nuances muito finas, presentes na formulação de uma interpretação ou mesmo em alguma formulação mais indiferente, a escolha de um sinônimo entre outros, a acentuação ou não de certas palavras, e mesmo sua entonação e sua cadência, são naturalmente diferentes de analista para analista. O melhor argumento para a presença de algo pessoal em tudo isso é algo que analistas supervisores freqüentemente dizem: “o que você disse ao paciente estava correto, mas eu o teria dito com outras palavras e certamente em outro tom”.

Em adição a estas variações na técnica que caracterizam a atitude geral do analista em relação a todos os seus pacientes, há aqueles que emergem de nossa adaptação consciente ao que um caso requer, em particular. Com uma criança, por exemplo, devemos nos comportar de modo diferente que com um adulto; é prática comum chamar uma criança por seu primeiro nome, bem como permitir que ela também o faça conosco; a ela é permitido e mesmo encorajado brincar durante a sessão; ela poderá nos tocar, algumas vezes de modo suave, às vezes de modo agressivo, etc. É quase o mesmo com os psicóticos. A semelhança entre a análise de crianças e a análise de psicóticos foi descrita e enfatizada tantas vezes que se tornou lugar comum.

É evidente que cada paciente requer um tratamento próprio, diferente, e que as diversas análises de um mesmo analista diferem entre si. Mesmo assim, é inegável que há muitos modos diversos e individuais de analisar diferentes atmosferas analíticas, quer dizer, mantidas e criadas por técnicas e particularidades de um determinado analista. Naturalmente certos traços psicológicos seguramente acompanham alguns dos detalhes materiais, tangíveis, descritos acima.

Retomando a metáfora do espelho, não é surpreendente que haja tantos modos individuais de analisar? E não é mais surpreendente ainda que no caso de analistas didatas, todos os seus pupilos, no início de seu trabalho “independente”, sejam predispostos a usarem seus métodos, da forma da interpretação à decoração da sala, no anúncio do término da sessão, dando-nos uma prova convincente de que a verdadeira fonte destes traços recorrentes é a transferência, descrita eufemisticamente, no caso do analista em situação de análise, como contratransferência? O perigo de ficar emperrado em tal transferência é um dos argumentos em favor da demanda de que parte da análise de supervisão seja conduzida por outro analista (melhor ainda se por outros), e não apenas pelo analista didata.

A partir deste ponto de vista a situação analítica é vista como o resultado de uma interação entre a transferência do paciente e a contratransferência do analista, complicada por reações suscitadas em cada um pela transferência

produzida sobre si. Se for assim, e é assim, não devemos concluir que não existe um método “esterilizado” de análise e que a opinião citada no início deste artigo se baseia em um ideal jamais atingido? A crença absoluta e inicial na validade da atitude semelhante a um espelho era tão firme que sua contestação era tomada como um sinal de deserção. Hoje, e não apenas neste artigo, a própria possibilidade de tal atitude é colocada em dúvida. O fato de que estas duas posições possam ter sido concebidas, ambas apoiadas por uma grande experiência clínica, explica as frequentes discussões sobre o tema e justifica a escrita deste artigo.

Apenas pela experiência clínica podemos chegar à solução da controvérsia. A segunda opinião nos levaria a esperar que atmosferas analíticas criadas pela personalidade do analista exerceriam uma influência decisiva sobre a situação analítica real e, consecutivamente, sobre o resultado terapêutico. Surpreendentemente não é o que parece ocorrer. Nossos pacientes, com raras exceções, se adaptam à maioria das diferentes atmosferas e avançam com sua própria transferência, quase sem se deixar perturbar pela contratransferência do analista. Isto implica em que tais técnicas são suficientemente boas para dar condições a pacientes com problemas comuns no desenvolvimento da vida emocional para que construam uma transferência favorável ao trabalho analítico. Embora defensores de uma ou outra técnica, especialmente aqueles de certos métodos particulares de interpretação, advoguem que todos os métodos, com exceção do próprio, são menos eficientes, o resultado analítico concreto não parece subscrever tal pretensão. Estatísticas de diferentes institutos locais psicanalíticos mostram acima de tudo quase as mesmas porcentagens de sucessos e de fracassos nos tratamentos, e que a duração média dos tratamentos parece não ser influenciada por diferenças na técnica utilizada.

É possível com alguma relutância admitir que para o paciente neurótico médio tais variações individuais na técnica são sem importância. Qual é então a razão de discussões tão acaloradas e da intolerância na comparação entre as diferentes técnicas? O ardor na defesa de métodos individuais é um interessante exemplo do bem conhecido fenômeno social da “supervalorização narcísica das pequenas diferenças”. Como vimos, a principal origem da técnica individual do analista é a transferência de emoções, quer dizer, nossa técnica, nosso comportamento analítico, tem também um importante valor econômico, são um modo sublimado, bem adaptado e racional de aliviar tensões, especialmente as que surgem em nós durante o tratamento dos pacientes.

Não nos esqueçamos, obviamente, que a técnica deve em primeiro lugar atender a demandas objetivas de nosso trabalho e não pode ser apenas um via de escoamento das emoções do analista. Do ponto de vista da economia men-

tal do analista, cada técnica deve cumprir duas tarefas diferentes. A tarefa objetiva demanda que um paciente analisado através de uma das diferentes técnicas deva aprender a conhecer sua mente inconsciente e não a do analista. A tarefa subjetiva demanda que a análise não seja um fardo emocional pesado demais, que a variedade técnica individual possa garantir um suficiente escoadouro para a emoção do analista. Uma técnica saudável e adequada deve ser então duplamente individualizada.

Isto significa que temos motivos pessoais muito fortes para defender ferrosamente nosso próprio método de análise. Mas, assim fazendo, não lutamos tão somente por nosso conforto, mas pelo melhor método, tendo em vista o que está em jogo, objetiva e subjetivamente. Retomando a metáfora de Freud, vemos que o analista de fato deve realmente ser como a superfície bem polida de um espelho, sem, no entanto, se portar como um ser inanimado, mas que reflete sem distorção o todo do paciente. Quanto mais claro o paciente pode se ver em seu reflexo, melhor nossa técnica. Uma vez obtido isto, pouco importa o quanto da personalidade do analista é revelado através de sua atividade ou de sua passividade, de sua severidade ou de sua indulgência, de seu método de interpretação, etc.

Há somente um método de psicanálise, o deixado por Freud; mas há diferentes maneiras de alcançar o objetivo. Não existe a técnica absoluta, a ser seguida por todo analista do mundo. Por outro lado o analista deve estar ciente de toda gratificação emocional obtida por sua técnica, para manter um melhor controle de seu comportamento e sobre suas convicções teóricas. Todo avanço na psicanálise sempre requereu um controle crescente da consciência sobre a vida emocional do investigador. Acreditamos que nossa técnica possa ser melhorada na medida de uma capacitação crescente de adquirir cada vez mais domínio consciente sobre nosso comportamento analítico cotidiano.

ENTREVISTA

**MUNDO CÃO?
Para uma teoria da
clínica das depressões**

Maria Rita Kehl¹

Maria Rita Kehl nos apresenta nessa entrevista uma amostra generosa de seu mais recente livro, *O tempo e o cão, a atualidade das depressões*.

Obra de reconhecido valor, sua leitura é indispensável para aqueles que se arriscam na clínica cotidiana, considerando o quadro delicado exposto pelos depressivos. Com a verve que lhe é peculiar, a autora debruça-se sobre o tema, disposta a compartilhar com o leitor as dificuldades que o trabalho com os pacientes lhe suscita, culminando numa proposta nosológica para os estados depressivos.

Inicialmente, oferece-nos o percurso histórico do conceito de melancolia antes e depois de Freud, atribuindo à psicanálise a privatização das referências do sujeito, já que, através da escuta na clínica, Freud aborda a origem dessa patologia na relação mais precoce do sujeito com sua mãe. A autora nos convoca a acompanhá-la na sua extensa pesquisa por muitos pensadores que produziram sobre esse tema, especialmente, Walter Benjamin e o também filósofo Henri Bergson, de quem ela se vale para avançar nas questões ligadas à temporalidade do depressivo.

Ao longo dessa entrevista, temos a possibilidade de entrever o valor e o saber que se escondem na posição do depressivo e de como situar esses elementos na direção da cura. Isso tudo, sem deixar de fora a configuração de sintoma social que a depressão representa nos dias de hoje.

Quanto ao enigmático título, *O tempo e o cão*, deixamos a cargo do leitor decifrá-lo.

¹ Psicanalista (SP) e escritora; Membro da APPOA; Doutora em psicanálise /PUC-SP; Autora dos livros: *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* (São Paulo: Boitempo, 2009), *Deslocamentos do feminino* (Rio de Janeiro: Imago, 2008), *A fratria órfã: conversas sobre a juventude* (São Paulo: Olho d'Água, 2008), *Ressentimento* (São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004), *Sobre ética e psicanálise* (São Paulo, Companhia das Letras, 2002), dentre outros. E-mail: mritak@uol.com.br

REVISTA: No teu texto questionas o que a teoria freudiana sobre a melancolia pode ensinar ao psicanalista sobre a clínica das depressões e valorizas a escuta da melancolia como algo novo em relação à psiquiatria da época de Freud. A melancolia se apresentaria, nesse tempo, como uma expressão do sofrimento contemporâneo?

MARIA RITA: Bem, em primeiro lugar, agradeço aos colegas da APPOA o interesse em discutir as questões suscitadas por meu livro *O tempo e o cão – a atualidade das depressões*. Vejamos quais delas serei capaz de responder a contento.

Há um sentido pré-freudiano e um sentido freudiano para o significante “melancolia”. A tradição que vai da antiguidade grega até o início do século XX (com Walter Benjamin) toma a melancolia como expressão do sofrimento do sujeito que perdeu seu lugar junto ao Outro. A idéia do melancólico como um ser excepcional, criativo e dado a extremos emocionais é encontrada desde o *Problema XXX* atribuído a Aristóteles e se perpetua na iconografia medieval que representa os ascetas tentados pelo demônio, a seguir nas imagens de sujeitos isolados e meditativos tentando recompor a ordem do mundo ao seu redor durante o renascimento. Prossegue ainda com a idéia da sensibilidade excepcional atribuída aos românticos até pelo menos o século XIX. A contribuição de Benjamin foi acrescentar entre as causas da melancolia o sentimento de fatalismo, uma idéia já moderna da melancolia como sentimento de inutilidade da ação humana no mundo. Até aqui, então, a melancolia pode ser entendida como sintoma social. O que Freud fez, ao discutir com a psiquiatria de seu tempo o conceito de “psicose maníaco-depressiva”, foi trazer o significante “melancolia” para o campo da psicanálise, situando sua origem na relação mais precoce do sujeito com a mãe. Por isso eu me referi à “privatização” do conceito de melancolia, que perdeu assim seu antigo potencial analisador da posição do sujeito no laço social. Isso não é uma acusação a Freud, absolutamente. Escrevo que a psicanálise é tributária exatamente dessa privatização das referências do sujeito que Freud tão bem escutou em sua clínica.

REVISTA: Uma das questões que tu apontas em relação ao sujeito que sofre de depressão é que ele recua do enfrentamento com a castração e cede do seu desejo, havendo aí uma economia de imaginário e de gozo. Poderíamos afirmar, então, que as depressões se apresentam como um negativo das toxicomanias – no mesmo sentido em que Freud coloca a neurose como negativo da perversão – já que nas toxicomanias trata-se da busca de um gozo ilimitado, sem qualquer economia?

MARIA RITA: Talvez eu não tenha me explicado bem. Achei ótima essa expressão sua, ao dizer sobre o que o depressivo “economiza”. Só que não é o

gozo que ele economiza, é o desejo. Tudo bem: admitamos que, ao não entrar na dialética fálica, ele economiza o gozo... fálico. Mas aquilo diante do que o depressivo recua não é o gozo e sim a perda de gozo que causa o desejo. Neste sentido, ele está muito mais alinhado ao toxicômano do que ao neurótico comum. Muito mais sujeito aos efeitos do gozo do Outro – ou da Pulsão de Morte, como queiram. Vocês certamente já encontraram na clínica este casamento perigosíssimo entre a depressão e a toxicomania, ou o alcoolismo, ou seja, essa busca regressiva de um gozo perdido que atira o depressivo em um buraco cada vez mais fundo. Quanto à economia de imaginário, sim, ela participa dos quadros depressivos na medida em que a fantasia é a representação possível do desejo que anima o sujeito do inconsciente. O depressivo, ao recuar do desejo, também recua da fantasia, daí a pobreza de sua produção imaginária.

REVISTA: No capítulo o tempo do Outro você afirma que a temporalidade moderna sacrifica o sujeito a seus imperativos. A urgência contemporânea impõe seu modelo. E fala da recusa que a depressão impõe a essa urgência através da lentificação, do vazio do tempo. Essa afirmação da recusa que a depressão impõe não traz em si o paradoxo de uma posição de sujeito na recusa e de uma posição de submissão pela imposição da depressão?

MARIA RITA: Não sei se entendo o que você quer dizer como “posição de submissão pela imposição da depressão”. Se a depressão for, como proponho, uma posição de borda do sujeito neurótico, o depressivo não é mais submisso do que o neurótico comum. Ele se oferece ao Outro, no fantasma, como objeto de gozo, como qualquer outro neurótico, com a particularidade (isto também está no capítulo 3) de que quem está na posição de Outro no fantasma depressivo não é o pai e sim a mãe, a quem ele se oferece como impotente e dependente da proteção dela. A leitura de *Bate-se em uma criança* de Freud nos faz compreender que o Outro a quem o sujeito endereça o *Che vuoi?* é o pai, aquele que faz a lei para o desejo da mãe. Já o depressivo, ao recuar da rivalidade fálica com o pai, constrói sua posição fantasmática em torno da matriz materna. Sua submissão não difere da do neurótico, mas sua resposta ao suposto desejo do outro é certamente mais regressiva.

Quanto à resistência do depressivo à aceleração característica da temporalidade contemporânea, eu diria que ela é da ordem da expressão sintomática da inadequação do sujeito às condições normatizadoras do laço social – por isso a depressão é sintoma social de nosso tempo. Escrevi que a resistência do depressivo tem um sentido político, mas *ele não sabe disso*. A lentidão do depressivo é uma forma de resistência passiva de um sujeito que não se sente em condições de entrar na corrida coletiva. Como todo sintoma, é ao

mesmo tempo expressão do sofrimento e tentativa de cura. Em análise, alguns depressivos conseguem se apropriar do saber contido em sua lentidão, conseguem fazer disso um modo de ser, uma escolha, e se beneficiar com os resultados.

REVISTA: Uma das referências que utiliza é Walter Benjamin, principalmente, a noção de supressão, ou perda da transmissão da experiência, o que poderia fazer a articulação temporal entre o passado, o presente e o futuro. Por vezes, essa idéia da experiência, do tempo subjetivo ser outro que o tempo do mundo, leva a interpretação nostálgica de que “éramos felizes e não sabíamos”, expressão que coloca a experiência da perda como a mais relevante. Qual a sua opinião a esse respeito?

MARIA RITA: Muito boa essa questão, mas é preciso observar de início que Benjamin não utiliza a palavra supressão, que tem para nós psicanalistas um sentido muito específico. Perda, sim. Eu também me preocupo com essa possível leitura nostálgica dos textos de Benjamin, mas penso que para evitá-la é fundamental ler sua última obra, as teses *Sobre o Conceito de História*, de 1940. Ali se percebe duas coisas importantes: primeiro, que toda a obra de Benjamin gira em torno de preocupações com os efeitos melancolizantes do recalque da história produzido, entre outras coisas, pela aceleração da modernidade (esta é abordada principalmente nos textos sobre Baudelaire).

É muito importante entender que o conceito de experiência não é igual ao de tradição. A tradição visa a perpetuar certa ordem no mundo, está ligada à manutenção de estruturas de poder e à conservação do passado no presente, ao passo que a experiência tem a ver com aquilo que se pode aprender com o vivido – não de maneira rígida, ao contrário: na forma de narrativas que podem ser modificadas pelas gerações subseqüentes, a partir das experiências delas, e assim por diante.

A preocupação de Benjamin não é com uma idealização do passado. É com o recalque da história e em consequência, com os efeitos alienantes (ele não utiliza essa palavra) do esquecimento das lutas dos antepassados, que facilita a adesão fascinada ao “cortejo triunfal dos vencedores”. No texto “*Experiência e pobreza*”, escrito alguns anos antes de *O narrador*, Benjamin escreve que a perda da experiência deixa os sujeitos sem parâmetros para avaliar o presente, portanto disponíveis para todas as inovações que lhe forem ofertadas – vejam bem, ele escreveu isto poucos anos antes da população alemã aderir quase em massa às propostas da política nacional socialista, de Hitler. A recuperação da história, para ele, é indispensável para qualquer projeto emancipador a respeito do futuro.

REVISTA: O tempo como você nos diz é uma construção social. Todavia, a percepção que cada um vai ter do tempo é algo muito íntimo e singular. Ou mesmo nos tempos da infância, adolescência e vida adulta a experiência da passagem do tempo será diferente. O tempo às vezes pode parecer passar rápido demais e outras vezes pode parecer não passar nunca. O que faz o tempo ter essa dimensão tão subjetiva?

MARIA RITA: O tempo é uma construção social que participa da experiência subjetiva. Essas duas dimensões não se excluem. Nossa experiência do tempo simbólico, como um puro decorrer marcado por números que designam horas, dias, meses, etc., é tão coletiva, que temos sempre a fantasia de que nos isolar do mundo para conseguir desacelerar o tempo. Fiz uma breve história das transformações dessa marcação simbólica do tempo, desde a Idade Média até as revoluções industriais. O tempo é talvez a dimensão mais básica da ordem social, e a modernidade conseguiu uniformizar todos os ritmos da vida, do mais individual ao mais coletivo, de uma forma sem precedentes na história. Mas quando você fala da infância, da adolescência, etc., acho que está se referindo à dimensão imaginária do tempo: ao modo como a memória – que é uma formação imaginária – recupera a experiência do tempo passado. Neste caso, sim, concordo: a possibilidade de apropriação individual é bem maior. Cada um guarda para si impressões da *sua* infância, da *sua* juventude, etc. Mesmo assim, temos que reconhecer que nossa memória é bastante atravessada pela narrativa da sociedade a que pertencemos. A infância como momento idílico da vida, por exemplo, é uma construção romântica do início da modernidade. A adolescência nem existia, como fase da vida, antes do renascimento; depois, foi considerada uma espécie de idade da inadequação entre a infância e a vida adulta. Hoje é vista como a idade dourada do sujeito, com direito a todos os prazeres e um mínimo de obrigações. Ou seja: nem nossa biografia nos pertence inteiramente.

REVISTA: O tema do tempo é um dos eixos em torno do qual trabalha o sintoma social em diferentes contextos históricos: o da melancolia entre a Idade Média e o século XIX, e o das depressões na contemporaneidade. Por que o tempo se torna tão importante quando o assunto é depressão?

MARIA RITA: Porque o tempo, meu caro, no dizer de Antonio Candido, é o “tecido de nossas vidas”. Utilizei essa fala dele como epígrafe da segunda parte, mas ela na verdade iluminou o livro todo. Nossa vida é feita de tempo, nada mais. Ele é tudo o que possuímos, já que mesmo nosso corpo é formatado, desde cedo, pelo Outro. Assim a perda do valor do tempo, que no capitalismo se mede pelo dinheiro que ele é capaz de gerar, determina uma imensa desvalori-

zação da chamada “vida interior” – faço questão de manter esse termo extraído do senso comum, da experiência comum, que não é um conceito psicanalítico. A desvalorização da “vida do espírito” (quem escreve assim é Bergson) já é, em si mesma, depressiva.

REVISTA: O depressivo, com seu sintoma, denuncia o impossível no que é proposto pela nossa sociedade: o alcance da felicidade através do “consumo de imagens”. Mas ele próprio é alienado de sua tentativa, sofre por não atingir os ideais em circulação. Desenvolves a idéia de o depressivo ser portador de um saber inconsciente sobre o mal estar contemporâneo, mas qual a viabilidade desse saber se constituir para o sujeito como um caminho na direção da cura?

MARIA RITA: Eu não diria que este saber é um caminho na direção da cura e sim, ao contrário, que a direção da cura em um depressivo implica na valorização deste saber. A análise de um depressivo, em linhas gerais, implica em dois grandes movimentos: o primeiro, da recuperação do imaginário que sustenta a função paterna, de modo a permitir que o depressivo recupere a rivalidade com o pai imaginário (nem que o analista tenha que fazer esse papel junto a ele) e desenvolva recursos para suportar a angústia de castração. O segundo (não em ordem cronológica) é o movimento de valorização deste “saber que não se sabe”, dessa sensibilidade excepcional que o depressivo, por ficar fora das disputas fálicas e olhar o mundo meio “de fora”, desenvolve. Este é um precioso aliado do analista, pois o depressivo se defende pouco contra os efeitos de seu inconsciente. Ao mesmo tempo, mesmo ao final de uma análise, o depressivo mantém esta visada excêntrica, muito crítica em relação à normalidade de sua época, na qual não consegue ou não quer se adaptar. A análise que Benjamin faz de Charles Baudelaire, do poeta como herói da modernidade, é fundamental para ajudar o analista a perceber o valor e o saber que se escondem na posição do depressivo.

REVISTA: A pobreza no depressivo, frente às atividades mentais da fantasia e do sonho, é imensa, diferente de outras posições neuróticas. Encorajá-lo a fantasiar não pode levá-lo, diante do excesso de imagens disponíveis, a uma paralisia frente à inflação do imaginário social?

MARIA RITA: Não sei se entendo bem a questão da “paralisia frente à inflação do imaginário social”. Penso que isto é justamente o que acontece com o neurótico, que “acredita”, digamos assim, no imaginário social de seu tempo a partir do qual funda a novela familiar que sustenta sua posição

fantasmática. O que o depressivo precisa fazer não é incluir-se na grande tela de projeção das imagens em circulação no mercado, e sim tomar coragem para expressar, através de alguma fantasia inventada por ele, alguma moção de desejo. Neste sentido, concordo com a proposta de Mauro Mendes Dias, de que o depressivo não se cura, mas se trata. Não sei – pelo menos a partir de minha experiência clínica – se é possível a um depressivo integrar-se completamente ao imaginário social que caracteriza o mundo em que ele vive, à maneira dos neuróticos mais bem defendidos em sua estrutura. Mas é possível a um depressivo, desde sua posição excêntrica, constituir uma narrativa própria que ajude a sustentar seu desejo e a separá-lo do gozo do Outro.

REVISTA: Quais as consequências de se tomar desde o primeiro sinal de tristeza até as depressões propriamente ditas, do lado de restabelecer um estado de bem estar, por exemplo, com a saída através da medicação, sem dar espaço, sem reconhecer o trabalho psíquico ali envolvido?

MARIA RITA: Essa mesmo que você percebeu muito bem: a desvalorização do trabalho psíquico. A medicação pode até ajudar alguns depressivos a sair de estados de extrema prostração e procurar o analista, a sair do quarto e da cama para ir às sessões, a evitar tentativas de suicídio, etc. Mas o tratamento das depressões implica diretamente na (re)valorização do trabalho psíquico. Não tem a ver com a anulação do sofrimento psíquico por meio de medicamentos, pois foi justamente para tentar anular o conflito e escapar da angústia de castração que o sujeito deprimiu-se e ficou sujeito à angústia paralisante diante do gozo do Outro. A análise do depressivo implica no enfrentamento do conflito e da dor psíquica, e não em sua anulação. Tenho muita admiração pelas pessoas que chegaram a meu consultório depois de anos tomando medicamentos e disseram: prefiro voltar a sofrer numa análise, do que continuar a não sentir nada com a ajuda do remédio.

REVISTA: Apresentas a tese de que as depressões participam das estruturas neuróticas, mas não se confundem com estados de ânimo, nem com as ocorrências depressivas esporádicas a que todo neurótico está sujeito: “O tipo de endereçamento transferencial de suas interrogações ante o analista nos leva a concluir que essas pessoas são neuróticas [...] Depois de um tempo de análise, que pode ser mais ou menos longo, a estrutura neurótica de um depressivo começa a ganhar nitidez. Entendemos, então, que aquele que se apresentou como cronicamente deprimido participa de uma histeria, ou de uma neurose obsessiva, mas a sua depressão teria comprometido desde o início a estrutura no que concerne tanto à posição do sujeito quanto à formação dos

mecanismos de defesa característicos de cada neurose”. O que decidiria, durante a constituição do sujeito, a saída pela depressão para alguns neuróticos?

MARIA RITA: Uma posição particular do *infans* no discurso materno. A mãe do depressivo, seja ela a verdadeira mãe ou uma cuidadora interessada no bebê, é aquela que representa a criança como incapaz de fazer qualquer coisa sem a interferência dela. Usei a imagem de uma mãe apaixonada pela própria potência. Sua solicitude, seu excesso de presença, sua pressa em satisfazer a criança, não possibilita a plena experiência do chamado *tempo de espera* (pela satisfação), que é condição para o desenvolvimento do psiquismo. O psiquismo, tanto em Freud como também em Lacan, é uma instância temporal. Ele se inaugura a partir desse tempo de espera pela satisfação pulsional, é uma rede de representações – desde a primeira satisfação alucinatória de desejos até os mais complexos processos de pensamento – que se tece sobre um fundo de vazio. Não é que o depressivo não constitua sua atividade psíquica, ele é um sujeito, caiu de sua posição fálica, etc. Mas ele confia pouco em seus recursos, porque junto dele há sempre um Outro disposto a dispensá-lo do trabalho e a fazer por ele. Essa foi a hipótese que construí para sustentar a idéia de que a aceleração do tempo do Outro, que atropela a vida psíquica do depressivo, já se instaura precocemente a partir do discurso desse Outro materno ansioso demais, solícito demais, etc. Daí também fica aberta, para o futuro depressivo, a possibilidade de recuo frente à rivalidade com o pai, no segundo tempo do Édipo. O depressivo prefere ficar sob a proteção materna e oferecer-se a ela como impotente, do que enfrentar o pai e perder. É um grande achado a expressão de Mauro Mendes Dias, de que o depressivo “cai antes da queda”, isso é, antes de enfrentar o pai.

REVISTA: A depressão, ou melhor dizendo, a posição depressiva é resultante de uma posição particular do sujeito no fantasma. Que posição seria essa? Que forma a depressão assume na transferência?

MARIA RITA: É exatamente a posição do sujeito que não endereça ao pai, no fantasma, a pergunta “o que você quer de mim”, mas que se oferece à mãe como um castrado – no sentido da castração infantil – que depende sempre da proteção dela. O depressivo “sabe” o que o Outro materno quer dele: quer protegê-lo, para sempre, dos conflitos da vida. Quer gozar da fragilidade dele. Por isso ele se representa como incapaz, e teme deixar essa posição para não perder esse lugar privilegiado junto ao Outro.

REVISTA: Afirmas que a depressão é um sintoma social contemporâneo. Ela representaria, no início do século XXI, uma forma de mal-estar que, ao se expandir contra a corrente das crenças, valores e práticas corriqueiras, interroga as condições atuais do laço social. Na concepção freudiana, o sintoma social é o retorno do recaiado coletivo, tal qual a religião monoteísta é o substituto do desejo compartilhado de morte do Pai que foi recaiado. Da mesma forma, diríamos que a histeria é o retorno do desejo sexual que precisou ser recaiado pela moral vitoriana. Ou seja, o recalque, para funcionar como tal, precisa incidir justamente sobre o ponto daquilo que une/separa o eu e o Outro, do que se transmite. Nessa perspectiva, qual seria o ponto do recalque em questão quando é a depressão a formação erótica substitutiva vigente na sociedade atual?

MARIA RITA: Eis uma pergunta interessantíssima e de difícil resposta. Tento ir por partes. Primeiro, é necessário repensar a função de “formação erótica substitutiva” do sintoma em uma sociedade como a nossa, em que a ordem não é mantida por uma norma repressiva e sim por uma norma permissiva. O vínculo essencial entre sintoma e recalque não implica em que o recaiado seja necessariamente de natureza *erótica* embora, sim, o sexual esteja sempre implicado nele (naquilo que remete à diferença, à falta, à castração). Talvez sua pergunta nos ajude a entender por que o depressivo não é um neurótico comum: o motor de seu sintoma não é tanto a repressão quanto a inibição.

Na Introdução do livro eu sugiro algumas outras funções para o sintoma social, além do retorno do recaiado coletivo (com o qual concordo). O sintoma social seria a expressão dos traumas sociais silenciados e também das formações sociais emergentes, sem lugar nas práticas falantes. Por fim, seria expressão da relação entre as moções de gozo do *supereu* e os significantes mestres que, em cada cultura, ordenam o campo dos ideais.

No caso das depressões, penso nelas como sintoma da impossibilidade do sujeito gozar tanto quanto a norma libertina das sociedades de mercado exige dele – daí a grande contribuição de Alain Ehrenberg, para quem as depressões indicam não um sentimento de culpa do neurótico tradicional frente ao *supereu* repressivo, mas um sentimento de insuficiência diante dos excessos de gozo em oferta, aos quais o sujeito não consegue responder. Daí se entende porque a contrapartida do sintoma social depressivo sejam as drogadições: de um lado, o sujeito que recua e fica prisioneiro da matriz materna, de outro o sujeito que se lança a recursos extremos para atender ao imperativo do gozo. Nos dois casos se pode perceber nitidamente o elo que une o sintoma social de nosso tempo e as formações comandadas pela pulsão de morte.

REVISTA: Estarias de acordo com constatação de que o traço da inveja é um fato clínico relevante entre os depressivos? Afinal, perguntar-se-iam os depressivos: como alguém pode ter desejo?

MARIA RITA: Não tinha pensado nisso, mas faz sentido. O depressivo inveja aqueles que ele considera “normais”, os que aparentemente não sofrem, os bem adaptados, os que se divertem, os que acreditam seja no que for, os que lhe parecem felizes. Sua formulação – “como alguém pode ter desejo?” – é instigante; não sei se o depressivo se dá conta de que o que move “os outros, os tais são” (na expressão de Fernando Pessoa) é o desejo – talvez sim. Ou talvez ele pense o contrário, e inveja essas pessoas ao supor que elas são animadas não pela negatividade do desejo, e sim por terem obtido uma boa solução com respeito ao gozo. Mas digo isso apenas para manter o debate, não sei se estou certa a esse respeito.

REVISTA: A leitura de seu livro suscitou uma curiosidade. Ao se fazer a separação entre o discurso político e a prática política existe, sem sombra de dúvidas, um abismo. O primeiro está orientado pelo campo do ideal social; e o segundo, por algo que se poderia chamar de ideal individual. Neste aspecto, haveria possibilidade de ser construído um sintoma social diferente, ou seja, não ser um laço depressivo?

MARIA RITA: Imagino que sim, mesmo porque não sou capaz de afirmar se a depressão *sempre* foi um sintoma social. Ao contrário, ao referir-me à *atualidade das depressões*, parto da hipótese de que este seja o sintoma social de nosso tempo. Em uma sociedade, por exemplo, em que supostamente o indivíduo não se imagine tão dissociado das formações coletivas, em que a vida privada não seja o único reduto de dignidade individual, em que o espaço público seja criado e recriado coletivamente, etc., certamente os sintomas serão (ou terão sido) outros. No primeiro capítulo inclui um breve comentário a respeito da relação entre o nascimento da psicanálise e o surgimento dessa formação subjetiva a que chamamos o individualismo. E chamo agora a atenção para a diferença entre a ideologia *self-made* que sustenta o individualismo e a idéia de singularidade do sujeito, na psicanálise. Não devemos confundir essas duas coisas, sob o risco de desvalorizar todas as formas de ação coletiva, seja ela política ou lúdica, como se fossem atentados à suposta soberania do indivíduo. O sentimento oceânico, afinal de contas, é uma experiência de gozo acessível a todos – veja o carnaval, por exemplo. O problema com o individualismo é que ele parte da suposição de um sujeito não dividido, ou seja: *indivíduo*. O neurótico moderno é, por excelência, o indivíduo que desconhece a dívida simbólica. Esta não é uma dívida para com o “pai”, e sim para com a cultura e a

■ Maria Rita Kehl

coletividade, passada e presente, a que o sujeito pertence. “Pai” é apenas a melhor metáfora que a psicanálise encontrou para essa dimensão coletiva do sujeito dividido, atravessado pela linguagem e pelo cabedal simbólico a que chamamos de Outro.

VARIAÇÕES

NOTAS SOBRE A INIBIÇÃO¹

Ricardo Goldenberg²

Hemmung, a inibição, não chega a ser um conceito, ao menos para Freud. Nunca adquiriu a dignidade do sintoma nem a nova respeitabilidade da angústia. A inibição era a prima pobre da psicopatologia. A palavra mesma se abriu caminho até a neurologia, vinda da linguagem jurídica francesa, na qual significava a suspensão dos direitos legais de alguém. Em 1845, os irmãos Weber denominaram assim a redução do ritmo cardíaco por influência do nervo vago e, por extensão, acabou sendo chamada de *inibição* a interferência sobre um processo em estado nascente que termina sendo abortado.

Frente ao sintoma, que acrescentaria algo a uma função normal, a inibição degradaria ou impediria tal função. É a diferença entre fazer todas as provas vestindo a mesma camisa fedida ou não fazer a prova de jeito nenhum. O sintoma recebe caracterização positiva, a inibição, negativa. Trata-se de um órgão arrolado a serviço do *Ego*, que fica limitado ou impedido de funcionar, uma vez que o que ele faz passou a ter uma significação sexual.

Freud ([1926] 1978) a define vagamente como perturbação funcional, daquele modo um pouco alegórico que lhe é característico: o *Eu* renunciaria a uma função – como comer, procriar ou trabalhar – pois esta fora ocupada por uma pulsão com a qual não consegue se haver. Caminhar, suponhamos, ou escrever, passaram a significar o incesto; então, o *Eu* abandona tal função nas mãos do

¹ Trabalho apresentado no Congresso da APPOA: *Angústia*, realizado em Porto Alegre, em novembro de 2008.

² Psicanalista (SP), membro da APPOA.

Isso. Ou, quem sabe, renuncia a recolher os frutos do sucesso alcançado, seus merecidos louros, para atender a uma exigência punitiva do *Super-eu*.

Quando discorre sobre o desenvolvimento psicosssexual da criança, em *Três ensaios para uma teoria sexual*, Freud ([1905] 1988) faz observar que durante a evolução podem acontecer inibições, decorrentes de fixações eróticas a um determinado estágio, que impedem avançar para o posterior. Já na *Metapsicologia* (Freud, [1915] 1988), o termo comparece embutido em *Zielgehemmt*: a pulsão obstaculizada em seu modo de satisfação próprio procura-se outros meios para essa realização, talvez algo impróprios. As metas sexuais diretas passam a ser indiretas: o sexo animal vira um afago terno; o tesão, amizade. Aqui deveríamos discutir as *relações da pulsão inibida em sua meta com o recalque e com a sublimação*.

Não deixa de ser curioso que Freud se refira à *anorexia* e à *bulimia* como *inibições alimentares*, e não como sintomas. Sempre escutei falar da inapetência e da voracidade patológicas como dois “senhores” sintomas. Mas, não para Freud. Deixar de comer ou comer sem parar estariam ainda dentro dos limites normais da função alimentar. Para candidatar-se a sintoma, deve-se constatar uma alteração não apenas funcional, mas morfológica do órgão ou da função. Um sintoma pode, ou não, estar associado a uma inibição, mas se estamos frente a um sintoma estamos frente a uma satisfação substitutiva da pulsão.

A lista que Freud ([1926] 1988) faz das inibições não é menos instigante: podem ser afetadas de inibição a sexualidade, a alimentação, a locomoção e o trabalho social. Existe a rubrica “outros”, que ele denomina, em 1926, “inibições específicas”, sem especificá-las. A abordagem é, contudo, empírica. A inibição da função genital, por exemplo, se divide em: impotência psíquica, falta de ereção, ejaculação precoce e falta de ejaculação, para os homens; e anorgasmia, para as mulheres. A impotência, a “broxada”, a ejaculação extemporânea e o priapismo, então, tampouco seriam sintomas. Nem a frigidez...

O único comum denominador comum entre todas as inibições é a *insatisfação* (caberia evocar, a propósito disto, o “encontro mancado” com o real, a *Tyché*). Ou seja, o gozo não é possível, mas isso é lido como *impotência*.

“Não posso”, referido ao *real*, denota impossibilidade.

“Não posso”, referido ao *simbólico*, denota proibição.

“Não posso”, tomado *imaginariamente*, conota impotência do agente.

Do ponto de vista econômico, Freud pensa a inibição como má distribuição da energia libidinal. O onanismo interdito interfere nas relações do homem com o trabalho social. A interrupção do desencadeamento agressivo da pulsão causa inibição na histeria de angústia, e o abafamento do ódio ligado a um amor recalado produz inibições na neurose obsessiva. Já na melancolia, a

detenção do movimento é defesa contra um retorno do ódio sobre si próprio, que, caso não fosse barrado, desencadearia o suicídio. Tendo a agitação maníaca em uma ponta e a catatonia na outra, Lacan propõe organizar tais descrições usando as categorias da *difficuldade* maior ou menor, para alcançar a meta, e do impedimento ou facilitação ao *movimento* na direção da realização do ato.

Um trabalho de conceitualização da inibição deveria explorar o *Leonardo da Vinci* e as vicissitudes da criação, de Freud ([1910] 1988), em que encontramos a determinação da inibição pelo Super-eu. E o *Hamlet* de Lacan ([1958-59]), que é um caso exemplar de inibição, abordado pelo viés do desejo inconsciente enquanto determinado pela função paterna como metáfora.

No texto metapsicológico de 1911, *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico*, Freud ([1911] 1978) chama a atenção para o fato de que o princípio de realidade opera graças a uma inibição do princípio do prazer, permitindo a construção dos bens culturais ao preço do mal-estar. Raciocinando como Platão, Freud observa que a criação artística suspende o princípio de realidade e supera a inibição, mas desestabiliza, em maior ou menor grau, o recalque que alicerça a cultura civilizada.

REFERÊNCIAS

- FREUD, Sigmund. Três ensayos de teoría sexual [1905]. In: FREUD. *Obras completas*. Buenos Aires : Amorrortu, 1988. v. 7.
- _____. Pulsiones y destinos de pulsión [1915]. In: Ibid. v. 14.
- _____. Formaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico [1911]. In: Ibid., v. 12.
- _____. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci [1910]. In: Ibid., v. 11.
- _____. Inhibición, síntoma y angustia [1926]. In: Ibid., v. 20.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro X, A angústia* [1962/63]. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2005.
- _____. *Seminário 6, O desejo e sua interpretação* [1958-59]. Porto Alegre : APPOA, 2002. (Publicação não comercial)

Recebido em 20/05/09

Aceito em 15/06/09

Revisado por Roséli Cabistani
e Simone Kasper

VARIAÇÕES

**O HOMEM SEM
QUALIDADES, MESMO¹**

Elida Tessler²

Aliás, são sempre os outros que morrem³.

Marcel Duchamp

O artista é um inventor de lugares. Todo o seu empenho é concentrado em criar situações específicas de onde se pode ver e re-configurar um espaço, abrindo frestas por onde seja possível passar e mudar de posição. A arte propõe questões de posicionamento e de deslocamento. Portanto, o tempo é elemento indissociável em toda criação artística. Vejamos: o melhor é começar pela minha posição de hoje.

Estou em uma biblioteca, com todos os meus livros, caderno de anotações, caneta azul e vermelha, com tubos de ensaio colocados sobre uma mesa branca, ampla, diante de uma janela. Estou em um ambiente cuja arquitetura me oferece vidros por todos os lados, e paisagens de um tempo que eu não vivi. Estou fora? Estou dentro? Pode a arte e a literatura provocar tamanha transposição? Com tantos livros ao meu redor, considero legítimo evocar mais uma vez a imagem de um tubo de ensaio. Tubo de cultura, onde dois ou mais elementos

¹ Trabalho apresentado no Congresso da APPOA: *Angústia*, realizado em Porto Alegre, em novembro de 2008.

² Artista plástica; Professora no Instituto de Artes da UFRGS; Pesquisadora do CNPq; Atualmente realiza pós-doutorado na EHESS - *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales e Université de Paris I* com bolsa CAPES; Fundadora e coordenadora, junto com Jailton Moreira, do TORREÃO, Centro de produção e pesquisa em arte contemporânea, Porto Alegre.

³ Frase escolhida por Marcel Duchamp para estar inscrita em seu túmulo, no cemitério de Rouen, França.

distintos estão destinados a nos revelar o sim e o não de uma tentativa de amálgama.

Intuitivamente, percebi relações fortes entre o romance *O homem sem qualidades* de Musil (2006) e a obra de Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*⁴. De fato, essas obras são colocadas lado a lado na história da cultura ocidental como marcas fundamentais, na literatura e nas artes plásticas, por serem, ambas, obras inacabadas. Tentei condensar, assim, os dois títulos em um só, propondo um trabalho artístico desenvolvido no período de um ano, entre 2007 e 2008, com o seguinte título: *O homem sem qualidades, mesmo*. Procurarei relatar um pouco do trabalho e como este inusitado encontro ocorreu em meio às minhas pesquisas daquele momento⁵.

Desde muito cedo, tanto eu como vocês escutamos dizer: “A pintura é uma janela aberta para o mundo”. Pois bem, pelo menos desde que inventaram a perspectiva e, a partir de então, questões de representação tornaram-se fundamentais para a história da arte. A pintura deveria remeter à realidade com o máximo de detalhes possível. A partir do século XV, o que vemos no quadro deve reproduzir com exatidão aquilo que é visto pela janela. O lance é deixar-se confundir. *Trompe-l’oeil*.

Musil, através da voz de sua personagem Ulrich, procura nos esclarecer acerca das relações entre o senso de realidade e o senso de possibilidade:

Quem o possui (o senso de possibilidade) não diz, por exemplo: aqui aconteceu, vai acontecer, tem que acontecer isto ou aquilo; mas inventa: aqui poderia, deveria ou teria de acontecer isto ou aquilo; e se lhe explicarmos que uma coisa é como é, ele pensa: bem, provavelmente poderia ser de outro modo (Musil, 2006, p. 34).

É justamente esse caráter de invenção em suas criações que tanto aproxima Marcel Duchamp e Robert Musil.

⁴ Marcel Duchamp e Robert Musil são contemporâneos, com produções que marcam a história da cultura ocidental do século XX. Duchamp nasceu em 1887, na cidade de Blanville e morreu em 1968, em Neuilly, França. Musil nasceu em 1880, em Klagenfurt, Áustria, e morreu em 1942, em Genebra, Suíça.

⁵ A partir deste momento, adotaremos somente a tradução para o português do título da obra de Marcel Duchamp *A noiva desnudada por seus celibatários, mesmo*, preferindo a proposição de Donaldo Schüller, que mantém a evocação da nudez na palavra “desnudada”, ao invés de “despida”, proposta por tantos outros tradutores.

Meu desejo aqui é de evocar um encontro que me antecede. Eis a origem de uma história. Em todo caso, cabe aqui remontar à proposição do próprio Duchamp a respeito do conceito de *readymade*, quando o deslocamento de um objeto faz a obra. *Readymade* seria o já feito, o já pronto, um *objet-trouvé* que, segundo o artista, foi encontrado com alguma espécie de atraso. Duchamp também considera o *Grande vidro* como uma espécie de encontro, um *rendez-vous* entre a noiva e os seus celibatários, como o *readymade* é o encontro (amoroso?) entre o criador e a criação. É como se Duchamp quisesse colocar como equivalentes os dois atos criadores implicados no amor e na arte.

Hoje eu olho pela janela, mas já não vejo através. Esqueço a sua transparência e distraio-me em sua consistência vítrea. Esbarro na superfície, não a atravesso. Invisto em meu senso de possibilidade. Por uma terrível coincidência, o vidro está quebrado, ou melhor, rachado. Fissuras delatam uma tensão. Por alguns segundos, tive a impressão de que tudo o que eu gostaria de dizer neste texto, aproximando Duchamp e Musil, já estaria escrito no vidro trincado da janela à minha frente. O texto se encontraria aqui terminado, ponto final, eis tudo. Fala inacabada. E agora? Provavelmente eu não saberei dizer melhor, nas próximas páginas, do que esta espécie de marca de um impacto. Algo fez pressão. Um disparo? Uma trepidação? Uma vírgula? Imagino Duchamp, quando declara não poder fazer melhor do que o incidente com seu trabalho, durante um transporte de caminhão. Sobre esse acaso, falaremos mais tarde. Por enquanto, sigo o desenho das linhas: cinco traços que se expandem a partir de um ponto, chegando cada um a uma distância diferente da esquadria. Para fornecer mais dados à imaginação de vocês, eu diria que este desenho que vejo agora assume a estrutura inicial de uma teia de aranha.

Mas o que há de tão terrível na coincidência do vidro trincado? Eu vim à biblioteca com o objetivo, justamente, de escrever o texto a partir das anotações do trabalho por mim apresentado no congresso da angústia, quando tentei compartilhar com vocês a intuição que tive de que haveria um caso de amor entre um homem sem qualidades e uma noiva desnudada. Ora, já tínhamos o título do trabalho: *O homem sem qualidades, mesmo*. Era preciso falar de uma *vírgula*. Com esse intuito, iniciei minha apresentação, e a repito aqui, com um fragmento literário que me acompanha a cada novo livro que abro para ler:

Caminhos... A floresta tem mil caminhos e não tem caminho nenhum. Caminhos que se abrem e que se fecham. Para caminhar na floresta, é preciso conhecer a floresta: cada pinheiro, cada pé

de angico, cada rancho. Tudo se individualiza: os sulcos da casca, a curvatura do galho, o cinza do telhado. Aí estão escrita, mapa. Você conhece gramática e vocabulário ou por aí você não anda. A floresta é o geral, mas isto não lhe basta. É como se você conhecesse o livro só de capa. Você tem que entrar nele. Vagarosamente, frequentemente. Cada vírgula importa (Schüler, 2004, p. 8).

’

O artista respira. O artista propõe pausas, tanto para si mesmo, quanto àqueles que da obra usufruem. O artista aspira e transpira ao mesmo tempo. O artista, tal qual a aranha, produz com suas secreções. Como colocar uma vírgula na história da arte?

Considero o trabalho *Fontaine*, de Duchamp, uma grande vírgula⁶. Só podemos falar de arte contemporânea, na cultura ocidental, considerando o antes e o depois dessa proposição, que, em si, é constituída por um deslocamento: do espaço comum da vida cotidiana para o espaço sacralizado do museu. Se a invenção da perspectiva nos fez valorizar as questões de representação, eis que a invenção do *readymade* põe em evidência as formas de apresentação dos objetos que, em si, contêm as questões fundamentais e caras ao pensamento contemporâneo, fragmentado e ordenado artificialmente por estruturas impostas por um sistema de valores cujos critérios quase sempre nos escapam.

Uma das mais conhecidas definições de *readymade* é aquela proposta por Breton, em seu artigo *Le phare de la Mariée*⁷, escrito em 1934. Ali ele conceitua: “*Readymades*: objetos manufaturados promovidos à dignidade de objeto de arte pela escolha do artista” (Breton, 1935, p. 45). Mas o gesto não é tão simples, e não podemos reduzi-lo a uma leviandade em relação aos cânones artísticos tradicionais. A questão é muito mais elaborada do que podemos aprofundar aqui, mas o que queremos dizer é que essa é uma estratégia que envolve tempo e espaço específicos, com critérios de escolha por parte do artista, escolha essa que dispensa as qualidades estéticas reconhecidas como feio ou belo. Vocês conhecem esse trabalho, se não a obra em si, pelo menos o seu registro fotográfico, realizado por Stieglitz em 1917, publicado na revista Dada

⁶ Fontaine, 1917. Este trabalho é assinado por Richard Mutt, pseudônimo de Marcel Duchamp, e enviado ao Salão dos Artistas Independentes de Nova Iorque. O comitê de seleção recusou o trabalho, temendo o descrédito que essa obra traria ao Salão. Marcel Duchamp, que fazia parte, como presidente, do comitê de montagem pede demissão e torna pública a sua autoria da obra.

⁷ O farol da noiva.

The Blind man (1917). Talvez vocês não tenham escutado ainda o título *Fontaine*, ou *Fonte*, e, sim, o seu hilário apelido “O urinol de Duchamp”.

A escolha desse objeto foi estabelecida por Duchamp para configurar um trabalho de sua autoria a ser enviado para a Sociedade dos Artistas Independentes, formada em 1916, com a seguinte finalidade: montar uma exposição em Nova Iorque nos moldes do Salão dos Independentes em Paris, questionando os seus critérios de seleção e apresentação de obras artísticas naquela época. Duchamp escolheu e comprou um mictório de porcelana, modelo Bedfordshire, na loja J.C. Mutt Iron Works, que vendia equipamentos sanitários.

Duchamp levou o mictório para seu estúdio, virou-o de cabeça para baixo e pintou, na borda inferior esquerda, o nome R. MUTT, e pôs a data, 1917. Mesmo o seu pseudônimo já seria uma espécie de *readymade*⁸. Duchamp estava cansado de conviver com as premissas de um sistema de arte que não condiziam com os desafios que a vida moderna oferecia à sociedade em geral, e aos artistas em particular. A manutenção das fronteiras entre distintas categorias da arte, tais como pintura, escultura, desenho, fotografia, já não convinha às produções recentes.

A criação de Musil (2006) também nos apresenta um homem que está cansado: Ulrich. Seu pai é um homem com qualidades, e prevê para o filho uma série de êxitos que exigem disposição. Cansada de seu próprio cansaço, a personagem principal do romance *O homem sem qualidades* decide tirar férias de si mesma pelo período de um ano. De si mesma, reforço. Um si mesma que não faz sentido, a não ser pelo apontamento de uma civilização inteira em esgotamento de valores, já que o romance inicia em 1913, às vésperas da Primeira Guerra. É em 1919 que Musil começa a elaborar o romance, com o título provisório de *O espião*. A primeira parte do romance é concluída em 1930 e todo o decorrer da elaboração de *O homem sem qualidades* abarca o período entre guerras, e, por consequência, a ascensão do nazismo. Entre 1919 e 1931, ele trabalha intensamente em seu romance. A publicação do segundo volume se dá em 1933. Com Hitler já no poder, Musil deixa Berlim e passa a viver em Viena. O mal-estar dos indivíduos é decorrente de situações da vida moderna, que impõe desafios, e estes devem ser enfrentados, porém sem os recursos de subjetividade suficientes para crises sucessivas que se desenrolam, seja de identidade, seja da capacidade de narrar as novas experiências pelas quais o homem está

⁸ Ver o livro de TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: uma biografia*. SP: Cosacnaify, 2005, p. 204-5.

passando. Pelo menos, é desse mal que Ulrich sofre: uma incapacidade de integrar-se exatamente àquilo que ele vive, de realizar um elo entre si e o mundo exterior. Férias de si mesmo, que atitude tentadora! Suas férias, que duram exatamente 1267 páginas, na tradução do romance para o português, constituem também uma grande e bonita vírgula:

A questão que coloca Ulrich, quando ele assume a impossibilidade de ligar os acontecimentos a si mesmo traduz uma inquietude cujas implicações são, ao mesmo tempo éticas, pessoais e históricas. Esta inquietação, em sua simplicidade conjuga, no seio da mesma exigência, duas questões grandes, questões que dão ao romance a sua plena significação: “Como viver?” e “Por que não fazer história?” (Cometti, 1997, p. 109).

Nos diários de Musil, anotações acerca das personagens que circulam em torno de Ulrich acabam por mesclarem-se à própria biografia do autor, de maneira tão estreita que tudo nos leva a acreditar no caráter sempre auto-referente de toda obra de arte. Mas as dificuldades estão ali colocadas: em uma das notas, entre 1939 e 1941, encontramos: “Eu não sei porque, não consigo mais escrever. Eu seco” (Musil apud Cometti, 1997, p. 93).

Voltamos aqui à nossa questão da vírgula como pausa, como respiração. Musil “seca”, a saliva falta e, sem essa secreção orgânica, o homem sem qualidades encontra o destino de uma obra inacabada. Enquanto isso, Duchamp respira:

Gosto mais de viver, de respirar, do que de trabalhar. Eu não considero que o trabalho que eu faço possa ter alguma importância do ponto de vista social no futuro. Então, se você quiser, minha arte seria a de viver: cada segundo, cada respiração é uma obra que não está inscrita em parte alguma, que não é nem visual nem cerebral. É uma espécie de euforia constante (Duchamp apud Cabanne, 2008, p.125).

A invenção do *readymade* é um ato diante do abandono da pintura no sentido de ser uma ação deflagrada pela pausa. Com essa parada Duchamp agiu sobre a história da arte. Segundo De Duve (1984), o abandono da pintura por Duchamp foi uma estratégia similar ao abandono do claro/escuro por Monet, do abandono da perspectiva por Cézanne, do abandono da figura por Malévitch. O que está em questão aqui são gestos de ruptura fundamentais para quem não assume as polaridades tão tirânicas da história da arte, que nos fazem conceber isto ou aquilo, sem considerar a possibilidade de convivência de diferentes atitudes artísticas configurando uma só linguagem.

Será interessante reproduzir neste momento um fragmento de diálogo entre Duchamp e Cabanne, pois este também nos aproxima de algumas proposições “distraídas” de Ulrich. Cabanne pergunta a Duchamp:

Como você chega a escolher um objeto de série, um readymade, para fazer uma obra de arte”? Ao que o artista responde: “Eu não queria fazer uma obra de arte, observe. A palavra readymade só apareceu em 1915, quando eu cheguei aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando eu coloquei uma roda de bicicleta sobre um banquinho de cozinha, de cabeça para baixo, não havia nenhuma idéia de readymade, nem mesmo qualquer outra coisa. Era simplesmente uma distração. Eu não tinha nenhuma razão determinada para fazer aquilo, nem intenção de exposição, de descrição, não, nada disso! (Cabanne, 2008, p. 79).

Nesta mesma entrevista, encontraremos: “Toda minha vida consegui viver com muito pouco dinheiro. Eu preencho meu tempo muito facilmente, mas não saberia contar o que eu faço [...] um respirador. Sinto o maior prazer nisto” (Cabanne, 2008, p.142).

m’

Aqui, a vírgula não separa: ela une. Reúne duas obras contemporâneas, com características próprias. A primeira, já vimos, é *O homem sem qualidades* de Musil. A segunda, que talvez muitos de vocês conheçam pelo apelido de *O grande vidro*, é uma das mais radicais proposições da arte contemporânea, de autoria de Duchamp, sob o título *A noiva desnudada pelos seus celibatários, mesmo*. Lembrem-se de que este trabalho é composto por duas superfícies de vidro contendo, entre elas, todos os materiais utilizados pelo artista para conceber a obra: pó, fios de chumbo, pigmentos, fragmentos de desenhos realizados anteriormente. Duchamp já trabalhava nesse projeto há oito anos, quando algo da ordem do acaso aconteceu. No Brooklin, em 1923, as duas placas de vidro foram colocadas em um caminhão, uma sobre a outra, para que fossem transportadas à Califórnia. Diz o artista que o motorista ignorava totalmente as qualidades físicas, e portanto a fragilidade, daquilo que transportava. O resultado das intercorrências desse trajeto é o que fez Duchamp gostar ainda mais de seu trabalho, considerado até então inacabado: o vidro trincou.

“Mas eu gosto destas rachaduras porque elas não parecem vidro quebrado. Elas têm uma forma, uma arquitetura simétrica. Melhor, eu vejo aí uma

intenção já pronta, de maneira que eu as respeito e gosto” (Duchamp, 1994, p.175-6)⁹.

É importante falar aqui dessas duas obras inacabadas que desafiam a nossa aspiração à completude. Sabe-se que Marcel Duchamp nunca considerou *O grande vidro* uma obra terminada. Sua última intervenção nesse trabalho data de 1923. Duchamp respeita as rachaduras como o resultado do acontecimento. Assume o vidro trincado. Mas, para ele, essa é uma obra sempre incompleta, pois a cada olhar, ela propõe novos acréscimos. Por exemplo, o seu posicionamento no Museu da Filadélfia é proposital: a obra é colocada no centro da sala, de modo que se possa circular em torno e ver, através de sua transparência, outras transparências, como a de uma janela com vista para o jardim. Aqui, poderíamos também retomar uma das proposições mais conhecidas de Duchamp: “São aqueles que olham que fazem o quadro” (Duchamp, 1994, p. 23). A cada um de nós cabe uma interpretação¹⁰.

O romance de Musil é também uma obra inacabada. Os seus primeiros manuscritos, datando de 1919, a publicação do primeiro volume só aconteceu em 1930. Em 1933, o segundo volume foi publicado. Musil sentiu a necessidade de revisar e modificar a primeira parte do romance, o que acarretou uma nova publicação, após 1933, em Genebra. Obra em progresso. Obra em processo. Obra inacabada. E ainda: passou a fazer parte da lista de livros prejudiciais e indesejáveis de 1938, estabelecida pelo III Reich.

Duchamp sempre colocava bastante ênfase na questão da elaboração da obra e, por essa razão, não vejo como separar os seus escritos, as suas anotações acerca da realização de seus trabalhos e também ensaios críticos a respeito da obra de outros artistas seus contemporâneos. O processo de elaboração de uma obra equivale ao da criação de um pensamento. Podemos mesmo sublinhar aqui o valor de um trabalho em processo, de um *work in progress*, seja em Duchamp, seja em Musil, ou ainda em Joyce, para não ir muito longe. A vida, como a arte, é um processo, mesmo.

⁹ Registro do filme sonoro realizado em 1955 pela National Broadcasting Company e apresentado pela televisão americana. A entrevista foi realizada por James Johnson Sweeney e publicada no livro de escritos de Duchamp (1994), *Duchamp du signe*.

¹⁰ Ver a citação de Duchamp: “*Somme tout, l’artiste n’est pas seule à accomplir l’acte de creation car le spectateur établit le contact de l’oeuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus creative*” (Duchamp, 1994, p. 189).

Todo o trabalho de Duchamp é auto-referente. Como já assinali, seus escritos não podem ser distanciados de suas proposições artísticas. Eis que encontramos o seu nome próprio no título de um primeiro livro, com notas organizadas por Senouillet, com a colaboração do próprio artista, revistas e ampliadas inúmeras vezes em 1958: *Marchand du sel* (Duchamp, 1958)¹¹. A tradução literal nos oferece: *Mercador de sal*. Mas e a presença do nome? Vamos acompanhar a sonoridade do título, deslocando algumas sílabas: *Mar sel du chand* = Marcel Duchamp¹². Ora, encontraremos também o nome do artista no título que já tanto nos intrigou até este momento: *La mariée mise à nu par ses célibataires même*. Como em um caça-palavras, podemos aqui reconhecer e demarcar as sílabas: *La MARiée mise à nu par ses CELibataires, même*. Para quem já assumiu o pseudônimo feminino Rose Sélavy, fica evidente a atitude irônica, com caráter erótico, desse artista que marcou tão profundamente a história da arte moderna e contemporânea. Na segunda publicação de *Marchand du sel*, já com o título *Duchamp du signe*, Senouillet abre o seu prefácio com a seguinte proposição de Desnos: “Rose Sélavy conhece bem o mercador de sal” (Duchamp, 1994, p.11). Temos novamente aqui um encontro marcado, indicando o envolvimento de Duchamp com questões de identidade. Para quem não sabe, em 1929, o artista faz nascer em Nova Iorque, com a sua fina ironia de sempre, Rose Sélavy. Rose vem também de um quadro de Francis Picabia, *L’œil cacodylate*, no qual pediu para que muitos outros artistas assinassem seu nome. Duchamp assinou: *Pi Qu’habilla Rose*, ainda deleitando-se na sonoridade do nome de seu amigo. Em português, teríamos simplesmente: *PI* que vestiu Rose. Duchamp está mais interessado em despir do que em vestir¹³. Mas eis o que ele mesmo diz:

Eu quis mudar de identidade e a primeira idéia que me veio foi a de tomar um nome judeu. Eu era católico, e já seria uma mudança passar de uma religião a outra. Eu não encontrava um nome judeu que eu gostasse ou que me tentasse, e de repente, tive uma idéia:

¹¹ *Marchand du sel* – o mercador de sal – é o primeiro conjunto de textos de Marcel Duchamp (1958).

¹² Ver Marcel Duchamp (1994), *Duchamp du signe*. Notas de apresentação do livro.

¹³ A título de curiosidade, eis alguns títulos de trabalhos de Marcel Duchamp evocando a nudez: *Nu em meias pretas* (1910), *Nu descendo a escada n°1* (1911), *Nu descendo a escada n°2* (1912), *O rei e a rainha atravessados por nus rápidos* (1912), *A noiva despida...* (1923).

por que não mudar de sexo? Rose sendo o nome mais feio para o meu gosto pessoal (Duchamp, 1994, p. 151).

Para nós, Sélavy, um jogo de palavras fácil: *C'est la vie!*. É a vida! Simples constatação. Mas há a duplicação do R, que nos intriga. Talvez a mesma repetição que nos oferece Gertrude Stein: Uma rosa é uma rosa é uma rosa. Mas uma rosa a ser regada. É importante notar que, em francês ou em inglês, rose é anagrama de Eros. Eis que o amor também deve ser regado, *arroisé*, Rrose. Nossa leitura possível: A vida é cor-de-rosa. Rrose Sélavy. A vida é puro Eros.

Em algumas proposições artísticas, busca-se uma espécie de reunião de distintas idéias em um só trabalho. Escolhemos apresentar *Tu m'*, obra de Duchamp de 1918, pelo que o seu próprio título indica de reflexividade e, sem dúvida, pela sonoridade elucidativa que nos evoca. *Même*, me ame, mesmo...

Após ter se proposto a não mais pintar, Duchamp aceita uma encomenda de Katherine Dreier, que gostaria de ter um quadro em sua biblioteca. Havia uma série de indicações, por exemplo, ele deveria caber em um espaço estreito, acima de uma estante de livros. Daí, que o título poderia também manifestar uma indignação do artista, já que a contração pode significar, na língua francesa, *T m'emerde*. Você me incomoda! Você me chateia! *Tu m'* é o último quadro de Marcel Duchamp e pode ser também ser considerado como um resumo de suas preocupações. Nesse trabalho, com a técnica do desenho e pintura, fixou as sombras projetadas de sua roda de bicicleta, de seu porta-chapéus, de um saca-rolhas e das régua de um de seus trabalhos anteriores, denominado *Trois stoppages étalon*. No meio, Duchamp acrescentou uma mão pintada por um profissional de tabuletas, incluindo a sua assinatura – A. Klang –, o que, diz Duchamp: “Era uma espécie de resumo das coisas que eu havia feito antes, posto que o título não tem nenhum sentido” (Duchamp apud Chalumeau, 1995, p. 36)¹⁴. Além dos elementos já citados, a obra também apresenta uma série de amostras de tintas em formato romboidal, que percorrem uma escala de cores que vai do amarelo brilhante ao cinza pálido. Duchamp deixou para Yvonne Chastel o tedioso trabalho de pintar essa parte. Mais uma vez algo referente ao incômodo: *T m'*! Calvin Tomkins, biógrafo de Duchamp que afirma ser esta uma das quatro grandes obras-primas do artista, assim a descreve:

¹⁴ “C’était une sorte de resume des choses que j’avais fait plus tôt, puisque Le titre n’a aucun sens”.

A primeira mostra (amarela) está presa na tela por um pino – de verdade, não pintado; do lado direito do quadrilátero amarelo está o que parece ser um rasgão na tela; embora o rasgão seja pintado, ele está “fechado” por dois alfinetes de segurança reais. Uma escova de limpar garrafas de verdade foi inserida no rasgão *trompe-l’oeil*; ela se estende cerca de 60 cm para fora da superfície do quadro. Embaixo do rasgão e um pouco à esquerda, vê-se uma mão grosseiramente pintada; o dedo indicador está estendido e aponta para a direita (Tomkins, 2005, p. 204-5).

O homem sem qualidades é a síntese final, tanto da obra quanto da vida de Robert Musil. Todas as obras anteriores do autor são uma espécie de preparação ao *homem sem qualidades*, toda sua vida parece ter sido direcionada para a escritura final do romance. Como já dissemos, a primeira parte foi publicada em 1930 e a segunda em 1933. A terceira parte, ainda organizada pelo autor, seria publicada em 1943, na Suíça. A edição de 1952 traz o acréscimo de um quarto volume, organizado por Adolf Frisé e baseado nas notas deixadas pelo autor.

M’aime

O que é que separa os celibatários, os solteiros, da noiva? Quem despiu a noiva? A noiva foi despida mesmo? A vírgula diz que a noiva foi despida mesmo. A vírgula aqui pontua apenas um tempo de retardamento. Duchamp considera a pintura retiniana, com cheiro de terebintina, um atraso. Chega a chamar seu trabalho por *un retard em verre*, um atraso em vidro. Um comentário acerca da pintura, ou o próprio silêncio em torno da atividade do pintor, se quisermos fazer valer uma de suas fantásticas aliterações: *comment taire*¹⁵? Como um comentário poderia fazer calar as reflexões críticas e descabidas a respeito de uma obra sempre inacabada?

Em 1912, Duchamp declara: “Chega de pintura! Procure trabalho!” E empregou-se na Biblioteca Sainte Geneviève, em Paris, como bibliotecário. Em seus escritos encontramos suas indicações sobre a necessidade de estudar perspectiva na referida biblioteca¹⁶.

¹⁵ Em francês vemos o jogo de palavras: *comment taire*? Como calar?

¹⁶ Ver livro de Marcel Duchamp (1994), *Duchamp du signe*. “Encontrei um emprego como bibliotecário na Sainte-Geneviève em Paris. Era um emprego remarcável, no sentido que me deixava muitas horas de lazer. Eu procurei um emprego a fim de pintar para mim (*moi-même*)” (p. 179-180).

Bem, o *Grande vidro* é uma espécie de janela. A noiva, nesse caso, poderia ser uma janela aberta para o mundo moderno, tanto quanto as pernas abertas pintadas por Gustave Courbet, no quadro intitulado *A origem do mundo* ou da figura (masculina? feminina?) atrás da porta do último trabalho de Duchamp, *Étant donnés*, uma obra que foi inteiramente confeccionada em segredo, no período de 1946 a 1966. Somente sua mulher, Tennie, e seu assistente conheciam o projeto e acompanharam sua execução. Para todos os seus amigos ou público em geral, Duchamp havia realmente parado de trabalhar e apenas jogava xadrez. O trabalho foi construído em um apartamento em Nova Iorque. Foi todo pensado para ser deslocado para qualquer outro lugar. Ele só foi definitivamente instalado em julho de 1969, no Philadelphia Museum of Art, na Filadélfia, após a morte do artista, seguindo as suas instruções. Aliás, são sempre os outros que morrem.

Étant donnés não é uma pintura ou uma escultura no sentido tradicional. Não é um *readymade* nem uma vitrine, apesar de fazer apelo ao nosso olhar e interceptar, como condição *sine qua non*, o nosso toque. É uma instalação tridimensional, um espaço construído, um *environment*. E só saberemos disso se formos suficientemente corajosos para espiar o trabalho de perto. Muitos passam pelo trabalho sem se aproximar. Afinal de contas, nada tão banal quanto uma porta. Se formos curiosos, devemos parar, observar, examinar, procurar o buraco da fechadura naquela imensa porta de madeira. Não vamos esquecer que os primeiros esboços do romance de Musil receberam o título provisório *O espião*, que mais tarde se definirá por *O homem sem qualidades*. Não é essa uma coincidência que faz pensar? Porém, em *Étant donnés* não há fechadura, não há chave. O que faz uma porta de madeira velha em um museu de arte? O que haverá atrás dela? Algo para ver? Há alguma coisa ali...

Associa-se a esse trabalho à decisão de parada, uma vírgula, na atividade de pintar, quando ele declara, a partir de então, dedicar-se ao jogo de xadrez. Afirma que não houve uma decisão, ele poderia voltar a pintar a qualquer momento, se quisesse. A pintura, ou a idéia de pintura, ou do pintor, ou do artista, não convinha a sua atitude diante da vida. A pintura, para Duchamp, é somente um instrumento, uma ponte para ir além. Onde, não sabe. E não pode saber, segundo ele, pois isso seria um pensamento tão revolucionário em sua essência, que não poderia nem mesmo formular (Schwartz, 1969).

moi-même

“A gente pode fazer o que quiser”, disse o homem sem qualidades para si mesmo, dando de ombros “que isso não tem importância neste emaranhado de forças”.

Robert Musil

Faço agora, eu mesma, um exercício: coloco-me perguntas acerca do processo de criação de um trabalho. Arrisco um movimento de *oroboro*: a cobra que morde o próprio rabo, aludindo ao processo dinâmico e transformador da vida. “Meu fim é meu começo”, diz a cobra, nesse ato mágico de devorar-se e cuspir-se, representando a unidade indiferenciada da vida e seu caráter divino implícito na perfeição do círculo. A palavra *oroboro* pode ser lida de trás para frente, transmitindo a idéia de algo que se expressa ciclicamente. A serpente pensa. A serpente é intelecto, sendo o pensamento levado às últimas consequências. O pensamento que se devora a si mesmo, tal a cobra que morde a própria cauda. Foi Augusto de Campos que nos apontou o sonoro palíndromo silábico entre *penser* e *serpent*, que em francês opera perfeitamente. Aqui, em transcrição ao invés de tradução, poderíamos dizer: um pensamento em serpentina, não eliminando a figura da serpente, e muito menos a de uma fita de Moebius que se alonga e, ao longo do discurso, cerca uma obra com espirais, o que possibilita um contorno aerado.

Decido então sublinhar todos os adjetivos do romance de Musil¹⁷. Preciso pensar o que define um atributo. Como eu poderia identificar as qualidades de um homem sem qualidades? Percebo minhas dúvidas e assim vou criando uma gramática intuitiva. Preciso confiar em uma listagem. Essa é uma lista que deixa rastros. De toda forma, há um tateamento do texto, página por página, linha por linha, quando decido rasurar as palavras. Musil me ajuda em momentos importantes de dúvida. Em primeiro lugar, na página 335: “sempre se procura o homem para os adjetivos”. E mais para o final, na página 1262: “um corte é sempre arbitrário”. A caneta esferográfica calca o papel-pele do livro. Reafirmo com a rasura a fragmentação presente no romance de Musil e a nossa vida mesma. O inacabado aponta a incompletude em cada um de nós. A exposição era composta por 134 telas de tecido de algodão recobrando toda a superfície das paredes da galeria. As letras foram impressas em preto, com formato correspondente àquelas das revistas de passatempo encontradas em bancas de jornal e a escala da reprodução dos jogos foi ampliada em dez vezes. Todos os quadros contêm quarenta adjetivos retirados do romance de Musil. Embora todos os quadros pareçam iguais, nenhum apresenta as mes-

¹⁷ Refiro-me aqui ao trabalho por mim realizado *O homem sem qualidades caça palavras*, apresentado na Galeria Oeste, em São Paulo em 2007. Para visualizar algumas imagens ver www.elidatessler.com.br

mas palavras e as mesmas soluções dos problemas. A apresentação das telas foi acompanhada pela publicação de um livreto contendo todos os jogos, apresentando ao público a listagem de 5360 adjetivos, transcritos após a primeira leitura do livro.

Este trabalho integra o projeto que venho desenvolvendo há quinze anos intitulado *Falas inacabadas*, em que as noções de tempo e memória assumem um eixo importante de investigação. Em todos os meus trabalhos, a relação com a literatura e com os objetos do cotidiano é fundamental. Nos últimos anos, acentuou-se o caráter de listagem de palavras, incorporadas aos objetos.

Integram também a exposição dois objetos-caixa reunindo, cada um, dois exemplares do livro *O homem sem qualidades*, de Robert Musil. Assumindo o caráter de *readymade* e *readymade aidé* (*readymade* ajudado) proposto por Marcel Duchamp, os livros são retirados de seu contexto habitual e apresentados como trabalhos de arte. Lado a lado, em uma caixa especialmente concebida para esse trabalho, um dos livros apresenta todos os adjetivos rasurados em esferográfica preta, ampliando a lista de adjetivos nesta segunda leitura. Ainda fazendo referência a Marcel Duchamp, o título da obra com as rasuras ficou definido como *O homem sem qualidades, mesmo*. Já para o segundo objeto-caixa, ao invés da rasura, fiz uso de corretivo branco para cobrir todos os adjetivos do romance, em um total de 30.301 adjetivos. Considerado por mim, então, como um trabalho de pintura, este recebe o título de *O homem sem qualidades, mesmo assim*.

, mesmo

Marcel Duchamp escolheu uma frase como título para o seu trabalho, que aqui nos dedicamos a aproximar do romance de Robert Musil: “*A noiva desnudada por seus celibatários, mesmo*.” Como o próprio artista comenta, essa frase, ao invés de descrever o objeto, como muitas vezes faz um título, apenas conduz os leitores/espectadores a outros universos verbais. Por essa razão, encontramos *mesmo*, precedido de uma vírgula. Para Duchamp, o *mesmo* não está relacionado nem à noiva, nem aos celibatários. Duchamp afirma ter simplesmente acrescentado uma vírgula e um advérbio sem nenhum sentido. Diz ele:

Esta falta de sentido me interessa muito sobre o plano poético, do ponto de vista da frase [...] Quando traduzimos para o inglês, nós colocamos ‘*even*’, e este é igualmente um advérbio absoluto, e aqui também não há sentido... A possibilidade de desnudar a noiva é um *non-sense* (Duchamp apud Cabanne, 1977, 50).

A última frase do livro póstumo de Musil nos traz o elemento *oroboro* da narrativa: “E escreveu assim o que pensara” (Musil, 2006, p.1268). Musil morre em 15 de abril de 1942, em pleno trabalho de preparação, revisão e correção do que seriam os vinte capítulos finais. Aliás, são sempre os outros que morrem. Mesmo.

REFERÊNCIAS

- BRETON, Andre. Le phare de mariée. *Revista Minotaure II*, n. 6, Paris, 1935.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp – l'ingénieur du temps perdu*. Paris: Belfond, 1977.
- _____. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Marcel Duchamp 1887-1968*. Paris: Cercle d'art, 1995. (Coleção Découvrons l'art)
- COMETTI, Jean Pierre. *L'homme exact – essai sur Robert Musil*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- DE DUVE, Thierry. *Nominalisme pictural*. Paris: Minuit, 1984.
- DUCHAMP. *Marchand du sel*. Paris: Terrain Vague, 1958.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SCHÜLER, Donaldo. *O império caboclo*. Porto Alegre: Movimento/Florianópolis: Ed. UFSC, 2004.
- SCHWARTZ, Arturo. *Duchamp*. Paris: Hachette-Fabbri, 1969.
- STIEGLITZ, Alfred. Fontaine. *The blind man*, New York, v.2, may 1917.
- TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

I APRECIÇÃO PELO CONSELHO EDITORIAL

Os textos enviados para publicação serão apreciados pela comissão editorial da Revista e consultores *ad hoc*, quando se fizer necessário.

Os autores serão notificados da aceitação ou não dos textos. Caso sejam necessárias modificações, o autor será comunicado e encarregado de providenciá-las, devolvendo o texto no prazo estipulado na ocasião.

Aprovado o artigo, o mesmo deverá ser enviado para a APPOA, aos cuidados da Revista, por e-mail.

II DIREITOS AUTORAIS

A aprovação dos textos implica a permissão de publicação, sem ônus, nesta Revista. O autor continuará a deter os direitos autorais para futuras publicações.

III APRESENTAÇÃO DOS ORIGINAIS

Os textos devem ser apresentados contendo:

– Folha de rosto: título, nome e créditos do autor (em nota de rodapé), contendo títulos acadêmicos, publicações de livros, formação profissional, inserção institucional, e-mail; resumo (com até 90 palavras); palavras-chaves (de 3 a 5 substantivos separados por vírgula); *abstract* (versão em inglês do resumo); *keywords* (versão em inglês das palavras-chaves).

– Corpo do texto: deverá conter título; usar itálico para as palavras e/ou expressões em destaque e para os títulos de obras referidas.

– Notas de rodapé: as notas, inclusive as referentes ao título e aos créditos do autor, serão indicadas por algarismos arábicos ao longo do texto.

IV REFERÊNCIAS E CITAÇÕES

No corpo do texto, a referência a autores deverá ser feita somente mencionando o sobrenome (em caixa baixa), acrescido do ano da obra. No caso de autores cujo ano do texto é relevante, colocá-lo antes do ano da edição utilizada.

Ex: Freud ([1914] 1981).

As citações textuais serão indicadas pelo uso de aspas duplas, acrescidas dos seguintes dados, entre parênteses: autor, ano da edição, página.

V REFERÊNCIAS

Lista das obras referidas ou citadas no texto. Deve vir no final, em ordem alfabética pelo último nome do autor, conforme os modelos abaixo:

OBRA NA TOTALIDADE

BLEICHMAR, Hugo. *O narcisismo*; estudo sobre a enunciação e a gramática inconsciente. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente [1957-1958]*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1999.

PARTE DE OBRA

CALLIGARIS, Contardo. O grande casamenteiro. In: CALLIGARIS, C. et al. *O laço conjugal*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994. p. 11-24.

CHAUI, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (Org). *O desejo*. São Paulo: Comp. das Letras, 1993. p. 21-9.

FREUD, Sigmund. El "Moises" de Miguel Angel [1914]. In: _____. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Bibl. Nueva, 1981. v. 2.

ARTIGO DE PERIÓDICO

CHEMAMA, Roland. Onde se inventa o Brasil? *Cadernos da APPOA*, Porto Alegre, n. 71, p. 12-20, ago. 1999.

HASSOUN, J. Os três tempos da constituição do inconsciente. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 14, p. 43-53, mar. 1998.

ARTIGO DE JORNAL

CARLE, Ricardo. O homem inventou a identidade feminina. Entrevista com Maria Rita Kehl. *Zero Hora*, Porto Alegre, 5 dez. 1998. Caderno Cultura, p. 4-5.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

KARAM, Henriete. *Sensorialidade e liminaridade em "Ensaio sobre a cegueira", de J. Saramago*. 2003. 179 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2003.

TESE DE DOUTORADO

SETTINERI, Francisco Franke. *Quando falar é tratar: o funcionamento da linguagem nas intervenções do psicanalista*. 2001. 144 f. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2001.

DOCUMENTO ELETRÔNICO

VALENTE, Rubens. *Governo reforça controle de psicocirurgias*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff01102003_23.htm>. Acesso em: 25 fev. 2003.

Revista da APPOA

e Correio da APPOA

conecte-se com os temas e eventos mais atuais em Psicanálise

Para receber a Revista e o Correio da APPOA, copie e preencha o cupom abaixo e remeta-o para*:

NOME: _____

ENDEREÇO _____

CEP: _____ CIDADE: _____ UF: _____

TEL.: _____ FAX: _____

E-MAIL: _____

Sim, quero receber as publicações da APPOA, nas condições abaixo:

() **Promoção Especial**

- | | |
|---|------------|
| Assinatura anual da Revista e do Correio da APPOA | R\$ 120,00 |
| () Assinatura anual da Revista da APPOA | R\$ 50,00 |
| () Assinatura anual do Correio da APPOA | R\$ 80,00 |

Data: ____/____/2009

* O pagamento pode ser feito via depósito bancário no Banco Itaú, Bco. 341, Ag. 0604, C/C 32910-2. O comprovante deve ser enviado por fax, juntamente com o cupom, ou via correio, com cheque nominal à APPOA.