

**LITORAL, SINTOMA,
ENCONTRO – QUASE ENSAIO**

Robson de Freitas Pereira¹

RESUMO

Este texto é resultado de um encontro. No sentido de que, procurando uma coisa, nos surpreendemos com outra. Ao trabalhar as relações entre psicanálise e literatura, nos deparamos com as possibilidades de o ensaio servir como maneira de escrever a elaboração da prática psicanalítica. Por suas características, tanto a ficção, quanto a filosofia estão sendo valorizadas na elaboração do tema. Acrescente-se o fato primordial da inclusão do analista na transferência. Estes elementos nos fazem propor a dimensão de um quase-ensaio para o relato a partir da experiência analítica.

PALAVRAS-CHAVE: ensaio, clínica psicanalítica, transferência.

**SHORE, SYMPTOM, ENCOUNTER – ALMOST ESSAY
ABSTRACT**

This text is the result of one encounter – in the sense that searching for one thing we are surprised by another. Working on the relations between psychoanalysis and literature, we face the possibilities that the essay might serve as a manner of writing the psychoanalytical practice elaboration. By their characteristics, both fiction and Philosophy are being valued in the subject elaboration. Let there be added the primary fact that the psychoanalyst is included in transference. These elements lead us to propose a dimension of one almost-essay to the report on the psychoanalytical experience.

KEYWORDS: essay, clinic, psychoanalysis, transference.

¹ Psicanalista; Membro da APPOA; Co-autor de *Imigração e fundações* (Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 2000); *Seminários espetaculares – religião, política, sofrimento, corpo, sexo* (Porto Alegre: CORAG/APPOA/CCMQ, 2002); *La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis (ed bilingüe)* (Paris: Ed. Association Lacanienne Internationale, 2003); *1964 - A vida 40 anos depois*. Rejane Salvi (org.) (Porto Alegre: EST edições, 2005. APPOA); *Narrativas do Brasil; cultura e psicanálise* (Porto Alegre: Ed. Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2005). E-mail: rpereira@portoweb.com.br

RAZÕES DE UM TÍTULO-ENCONTRO

Os conceitos e a ficção são auxiliares preciosos para iniciar a abordagem da forma ensaio², como uma das possibilidades de escrever a clínica, assim como a idéia do *quase*, para fazer algumas aproximações com os conceitos psicanalíticos de Real e letra. Pode-se lembrar que Jacques Lacan (1979) já fazia uma defesa do *encontrar*, parafraseando Pablo Picasso: *je ne recherche pas, je trouve*³, enfatizando o fator surpresa para espanto de uma parte de seu auditório. Acrescente-se a isto que reconhecer no texto ficcional uma ferramenta de trabalho também está de acordo com a própria tradição psicanalítica; vide os textos analisados por Freud e mesmo os efeitos de outra frase de Lacan bem conhecida: *a verdade tem estrutura de ficção*, em que fica denotado que ambas devem seu reconhecimento às possibilidades da linguagem. A forma deste relato é concordante com o tema que ele tenta abordar. Desta maneira, será fragmentado, disperso, apontando recortes da experiência ou tocando em tópicos que muitas vezes podem ser desenvolvidos mais tarde, e contando com a cumplicidade do leitor.

O encontro com a idéia do ensaio surgiu quando lia um texto de Carlo Guinsburg (2004), *Nenhuma ilha é uma ilha*. Naquele momento, o interesse explícito era saber um pouco mais sobre as influências de Lawrence Sterne e sua obra mais conhecida *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1760/61) na obra de Machado de Assis. Ao apresentar suas razões, os rumos que tomou em suas pesquisas atuais, apareciam com muita clareza no texto do historiador e filósofo a inclusão do fragmento, do detalhe e da experiência do pesquisador como fundamentos da pesquisa. Além disso, as referências a autores como Montaigne, o próprio Sterne, Freud e mesmo Adorno pareceram apontar uma direção nas questões que eu vinha trabalhando há algum tempo (Pereira, 1998). Explico: desde a perspectiva de uma articulação de psicanálise com literatura que a reconstituição, *recontar* uma história através de fragmentos

² Ensaio –“Liter.: prosa livre, que versa sobre tema específico sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade”. Note-se a tentativa de diferenciar seu caráter literário de um tratado formal. Adorno vai combater esta divisão. “Sua etimologia vem do latim – *exagium* e do grego – *agkságion*, ambas significando tentativa, prova. A acepção literária deriva para *enssay*, a partir do séc.XIII, tomando, a partir de Montaigne, *essay* (1597 – séc XVI) sua condição hoje considerada clássica (Dic. *Houaiss*, p. 1158).

³ “Eu não procuro, eu encontro”. Atenção que o verbo *rechercher* é frequentemente traduzido como “pesquisar” e é nesse sentido que Lacan o utiliza na abertura do seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, (Zahar,1979), ao criticar uma visão do que seria *pesquisar* em psicanálise.

que se tornam significantes para um sujeito, vem sendo tomada como uma das vias de elaboração do trabalho analítico. Como a psicanálise não se propõe como mais uma prática hermenêutica que somente leve em conta o sentido, a função do significante toma importância crucial. Acrescente-se a isto a afirmação de Lacan ([1976] 2000) de que o analista só pode se conceber como um *sinthome*; quer dizer que não é a psicanálise que é um *sinthome* e, sim, o psicanalista. Esta afirmação nos serve como balizadora de uma série de reflexões que tentam dar conta da responsabilidade ética da posição do analista quando assume a passagem de analisante a analista⁴ e as consequências de seus atos. Os efeitos de uma análise implicam responsabilidade com a psicanálise e não mais somente com sua história pessoal. Em outras palavras, um *sinthome* presentifica (faz a *monstração*⁵ de) nossa relação com o Outro, sem que esta apresentação possa ser, a priori, considerada patológica.

Um outro aspecto a ser ressaltado é que a indicação ao fragmento está diretamente (ou indiretamente) relacionada ao resto e ao objeto-causa de desejo. Esta referência ao resto, ao que resta, ao que se perde, está articulada tanto na passagem de uma transmissão do oral para o escrito (da experiência singular de uma análise para sua escrita), com todas as implicações daí advindas; quanto na prática de uma ética que nos parece essencial neste momento: poder extrair todas as consequências de sustentar que o lugar da verdade, no discurso do psicanalista, está ocupado pelo S²; ou seja, o saber no lugar da verdade implica pensar que não há saber suficiente para fazer com que a verdade seja total⁶. Uma verdade sempre será um semi-dizer⁷. Aqui, a letra, em sua conceituação psicanalítica, toma importância; pois nos abre a possibilidade de

⁴ O desejo do psicanalista como suporte de uma análise também estaria articulado com esta ética.

⁵ Em francês, Lacan trabalha com o deslizamento e a homofonia entre *démontrer*, *montrer*. Em português o deslizamento não é tão homofônico, *demonstrar*, *mostrar*, mas pode possibilitar um pouco de humor fazendo com que nossas *demonstrações* possam, por vezes, nos surpreender com o surgimento de *monstros*.

⁶ A poesia contida na letra da canção de Vinícius de Moraes renova o mote freudiano da precedência dos poetas: “..existiria a verdade, verdade que ninguém vê. Se todos fossem no mundo iguais a você”.

⁷ No discurso do psicanalista o S1 ocupa o lugar da produção. Uma leitura deste discurso diria que uma análise possibilitaria que um sujeito produzisse seus significantes primordiais, e não simplesmente fosse buscá-los em algum lugar no qual eles já estariam inscritos. Ora, numa cultura em que a hegemonia está dada pelo lugar da verdade preenchido pelo S1, nos parece fundamental sustentar uma posição que corte com esta tentativa de fazer com que haja um significante primordial que dê conta do lugar da verdade.

tentar escrever uma experiência contando com a impossibilidade de sua totalização, uma vez que as diferenças são irreduzíveis.

Assim, retomando o que foi escrito inicialmente, buscando uma coisa, encontramos outra. Citando Guinzburg (2004):

Na origem, há sempre um achado proveniente das margens de investigações inteiramente diversas... Em cada circunstância, tive a súbita sensação de ter encontrado alguma coisa, talvez até alguma coisa de relevante; ao mesmo tempo, tinha consciência aguda da minha ignorância (p. 11).

A *tiché* fez sua função. Este encontro ensinou a buscar na forma ensaio uma possibilidade de escrever algo da transmissão da experiência. Pois, uma das questões que motivam este texto é como fazemos a narrativa das análises que conduzimos, como é possível transmitir reconhecendo-se que há uma distância, um intervalo entre o que aconteceu e a maneira de relatar.

Daí a primeira especificidade, ou mesmo dificuldade que esta tarefa apresenta: a transposição, o trânsito entre um objeto para ser escutado tendo como suporte principal a voz de seu autor, e sua transformação em texto para um leitor.

Na leitura em voz alta, que supõe um interlocutor presente, as frases podem ser acompanhadas de recursos que excedem o texto puro e simples. As inflexões da voz, as pausas, os gestos e outros elementos perfazem o tecido que propicia ou tenta a compreensão do texto e, conseqüentemente do orador. Na leitura solitária, silenciosa (mesmo que seja com outros), na solidão que integra o intervalo entre o escrito e o olhar do leitor, os recursos são outros. Eles dependem, em grande medida, da intersecção da forma com a singularidade do sujeito que a recebe. Não se pretende aqui entrar aqui nas grandes discussões a respeito de quem tem precedência na origem da linguagem, se o escrito ou a fala⁸. À parte a constatação de que estão articuladas, também aprendemos com Lacan que, se quisermos produzir algum saber, temos que deixar de lado as questões da origem.

O maior interesse é advertir o suposto leitor para uma forma buscada e

⁸ A discussão é longa, mas uma articulação nos interessa sobremaneira: haverá no lugar-campo do Outro um texto que nos espera? Ou o lugar do Outro é um precipitado de letras que não tem significação *a priori* e cuja leitura vai depender das marcas, rasuras, que o sujeito vai reconhecendo em sua história? Acrescente-se a isto que queremos também enfatizar a importância da rasura, do rastro-traço que fica depois do apagamento da marca. Lacan (1962/63) afirmou no seminário da *Angústia*: "homem é o único animal que para poder apagar um rastro tem que mostrar a borracha".

alguns elementos que poderiam justificar um pequeno ensaio. Melhor, um quase-ensaio, para nos apropriarmos da significação que este vocábulo *quase* readquiriu recentemente, a partir da edição de *Quase memória – quase romance* (1996), de Carlos Heitor Cony. Pois, a partir desta obra que marcou o retorno de seu autor à ficção literária, pode-se fazer a suposição forte de que a categoria do *quase* está realçada, adquirindo o estatuto de conceito, ou quase. O quase-romance de Cony também nos leva a uma associação com o estilo inventado por Machado de Assis. Recentemente, em uma reunião do ciclo *Machado na Cultura*⁹, foi retomada esta noção do *quase* em Machado. Ao comentar o conto *Uns braços* e a importância dos *parênteses*¹⁰, Marieta Rodrigues ressaltou a função dessa categoria machadiana do quase sonho, da quase realidade, que dá forma estética à impossibilidade da completude. Pelo menos em alguns aspectos que valem a pena ser ressaltados como sua proximidade, ou mesmo contigüidade, com alguns elementos psicanalíticos. O primeiro, o deslizamento da significação de *quase* para uma afirmação da incompletude necessária, o reconhecimento, mais uma vez, do impossível como uma dimensão que organiza o sujeito por não cessar de não se inscrever. Neste sentido o *quase* não estaria mais a indicar uma tarefa incompleta (*ele quase conseguiu completar o percurso*), mas o reconhecimento da impossibilidade de alcançar a totalidade. E sem preocupação de fazer uma correspondência biunívoca entre a experiência e seu relato; pois mesmo esgotando os recursos ainda faltaria uma partícula, um resto. Em outras palavras, este pequeno vocábulo (*quase*, *almost* em inglês) demonstra o impossível estruturando uma condição. Disso se ocupa a prática psicanalítica.

Jaques Lacan apropriou-se das categorias aristotélicas para demonstrar como a possibilidade de desejar se sustenta do reconhecimento da impossibilidade, o limite como impossível. Um real impossível de ser simbolizado abre uma via para o desejo e, quem sabe, uma outra maneira de lidar com um destino tido por vezes como inexorável.

O ensaio é fragmentado, incompleto, com notas que dialogam com o

⁹ Ciclo de palestras sobre Machado de Assis e sua obra desenvolvido na Livraria Cultura, durante o ano de 2005.

¹⁰ Roland Chemama já havia abordado o fato de os braços femininos tomarem aspecto recorrente em Machado de Assis; vide seu artigo *Paranthèses*, no livro *La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis (A clínica do especular na obra de Machado de Assis)*, Paris: A.L.I. (ed. bilingüe) organizada pelo Cartel franco-brasileiro de psicanálise da ALI, 2003.

texto, com seus objetivos internos, mas também com outros autores e temas, incluindo-se no relato a experiência subjetiva de seu autor, que não se furta de tentar fazer com que essas vivências façam parte da narrativa; pois sendo suas condições de produção desconhecidas para o personagem, é o inconsciente, em sua forma mais laica, que entra em cena. Vide Carlo Guinsburg, Sterne, Freud, Machado e Montaigne. Lacan coloca em Descartes e Montaigne o nascimento da subjetividade moderna. O primeiro, por possibilitar, com o *cogito*, o surgimento do sujeito moderno; o segundo (Montaigne), pela inclusão da experiência como parte formal de seu relato de viagem. Justamente por se incluir como parte do relato e reconhecer isto cabalmente: “Enfin, cette fricassée que je barbouille ici n’est qu’un registre des essais de ma vie”. A citação é do terceiro volume (cap. 13, p. 332) da edição brasileira dos *Ensaio*s, de 1961, tradução de Sérgio Milliet: “Enfim, todo este ensopado de frases aqui jogadas algo confusamente constitui uma espécie de registro das experiências (essais) de minha vida”. Mais recentemente, em 2004, Samuel Titan Jr. preferiu traduzir desta maneira: “Toda esta mixórdia que eu garatujo aqui não é mais que um registro dos ensaios de minha vida”. Mas, alertamos, sempre diversos da pura expressão fantasmática (voltaremos a isto logo adiante). Ou, pelo menos, se interrogando sobre o alcance do que se tenta escrever, seguindo a tradição de Freud, que freqüentemente se interrogava sobre a validade de relatar seus achados e experiências, nos casos clínicos e nos escritos metapsicológicos.

Narrativa atual: o que escutamos? A psicanálise introduz a escuta do significante, diferente da escuta dos signos ou dos índices. Escuta não é mais interpretação de sentido, ou do sentido divino, ou mesmo do trauma original.

O narrador moderno, segundo Benjamin, tem seus relatos fragmentados, perdeu os laços com a tradição, há con-tradição¹¹.

Retornamos por um momento a Machado de Assis. Ele aborda essas questões como impasses dos seus personagens. Impasses para quem sabe ler na cumplicidade com que ele deixa seus leitores. Brás Cubas recusou-se a deixar *um legado de sua miséria*¹². Bento Santiago fica preso num fantasma; a casa original de Matacavalos lhe era estranha e sua reconstituição não fez de-

¹¹ Sintoma é destino? Neurose é destino? Se é destino, é necessário (não cessa de se escrever) ou contingente (cessa de não se escrever)? Se é necessário, onde a inscrição é incessante, nossa relação com o Outro não tem outro destino senão fazer *sinthoma*. O NP; Édipo estará sempre presente(?). Se contingente, e uma metáfora se apresenta, nosso destino-sintoma será temporal, histórico, mesmo que tenha duração do tempo de uma vida por vezes.

saparecer a angústia. Sua dúvida a respeito de Capitu jamais foi respondida e tinha uma única certeza: a traição de que foi vítima. Seu fantasma não lhe permite desejar; paradoxal, uma vez que é o fantasma que viabiliza o desejo do sujeito. Bento Santiago só pode almejar a morte: da mulher, do filho, do amigo. Machado recolhe elementos fantasmáticos da subjetividade de sua época e os coloca na transcendência de um tempo histórico específico.

Os poetas, antecipando-se aos intelectuais, dizem que o escritor é *poroso* às influências de sua cultura. Acrescente-se a isto que o Bruxo do Cosme Velho, entre outras *proezas*, com esta porosidade consegue com a ficção dar estatuto conceitual ao quase, ao devão, ao olhar oblíquo do desejo. Com esta forma estética original consegue participar dessa subversão do pensamento ocidental que marca a passagem do séc. XIX para a modernidade: o sujeito moderno só pode ser escutado, lido, se levamos em conta o que ele não consegue transpor, aquilo que está determinado inconscientemente e se estrutura na sua fala e no que fala nele. Os personagens de *Dom Casmurro*, para ficarmos apenas num de seus grandes romances, estão presos nesta interrogação que tenta enganar a morte, mesmo às custas de matar a possibilidade de amar e desejar, de não assumir o legado de uma filiação.

Abordando questões clínicas: Jean-Jacques Rassial (2005)¹³, falando a respeito de se é possível contar analiticamente uma cura que se conduziu, afirma que o dizer é diferente do escrever. Dizer está mais aderido ou referido ao fantasma. Ora, poderíamos observar que esta afirmação (relação fantas-mática maior no dizer) só se sustenta como uma advertência a um psicanalista que se propõe ao relato de sua experiência de análise pessoal ou mesmo de sua clínica, em que ele não pode estar somente circunscrito ou adscrito ao seu fantasma. Aliás, mesmo a ficção, para que ela seja considerada uma ficção, e não simplesmente um subjetivismo desenfreado que pode oscilar entre a má literatura e um escrito psicótico, o escrito tem que produzir um efeito de escritura, no leitor, que vá além de sua fantasmática pessoal.

Ainda na opinião de Rassial, psicanálise e cientificidade situam-se numa tensão entre impossível e contingente. O que não cessa de não se escrever *versus* o que cessa de não se escrever. Para ele, Lacan mesmo não fez relatos

¹² "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" (Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. *Obras completas*, v. 1. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

¹³ As observações foram feitas durante a palestra proferida por Rassial, cuja fala foi posteriormente publicada na *Revista da APPOA*, n. 29.

de apresentação de caso (com exceção dos pacientes psicóticos¹⁴); pois considerava em pé de igualdade os matemas e a apresentação de pacientes. Os matemas, inclusive, seriam mais eficazes. Embora relatos de casos clínicos continuem sendo feitos. Ora, os matemas, sejam da sexuação ou dos quatro discursos, ou mesmo os grafos, não são idéias, formas narrativas de dar conta da experiência, são mais instrumentos de uma tentativa cifrada de transmissão. Dependem dos enunciados e das condições de enunciação de quem os toma como objeto de trabalho. Sua utilização prescindindo do relato clínico só pode ser entendida nesta tentativa de despsicologizar a psicanálise, reafirmando a singularidade da prática psicanalítica frente à psicologia ou mesmo à sociologia.

Entretanto, reconhecendo que se pode ficar preso no imaginário tanto com matemas quanto com novelas¹⁵; pois, como foi afirmado antes, a particularidade psicanalítica depende da transferência, penso que no âmbito escrito a forma ensaio oferece a possibilidade de escrever a experiência clínica, além dos matemas. Com uma ressalva: desde que esteja reconhecida a dimensão do Real como estruturante de qualquer relato que se queira psicanalítico.

Alguns autores chegam a dizer que Freud, em seus grandes casos clínicos, passa a impressão ao leitor de que o mais importante não seria saber mais sobre os analisantes.

A narrativa, construção mediata, retardada: é o que pratica Freud ao descrever seus casos. *O Presidente Schreber e Dora, o Pequeno Hans e o Homem dos lobos* são, cada um, uma narrativa (chegou-se a falar de um *Freud romancista*).

Assim Roland Barthes ([1977]1990) situou o relato das grandes análises conduzidas por Freud. Sabe-se mais sobre a heurística freudiana e sobre a teoria psicanalítica porque, no entender deste autor, o estilo de Freud parece

¹⁴ Levantaríamos a hipótese de que o discurso psicótico é aquele que leva aos limites as possibilidades da psicanálise; pois é justamente nas psicoses que o inconsciente, estruturado como uma linguagem, testa suas condições; pois aí podemos verificar o quanto a estruturação do sujeito é uma operação complexa que, pela via do significante, articula aspectos simbólicos (o nome, o NP), imaginários e reais. No cotidiano, essa complexidade é vivida como tão natural quanto o ar que respiramos.

¹⁵ Talvez para cortar com essa força da antecipação imaginária é que se pode notar um movimento pendular nos seminários de Lacan; a uma elaboração matemática seguia-se um discurso sobre o amor, por exemplo. Vide os seminários *Angústia, Identificação, Os quatro conceitos fundamentais* e mesmo os considerados como *do último Lacan*.

mais conceitual e epistemológico que clínico. Afirmação no mínimo curiosa; porque rigorosamente a psicanálise está embasada no fato de ser uma prática: sua conceituação, a tradição intelectual que ela funda, não se dissocia desta escuta particular organizada pela transferência. Daí a surpresa; pois o interesse conceitual freudiano não poderia dissociar-se de sua experiência.

Por outro lado, recorrer ao ensaio é estar referido a um patrimônio da cultura, colocando a psicanálise a discutir, ao apropriar-se desta tradição da escrita¹⁶. Em outras palavras, apropriar-se da tradição para inventar uma escrita da experiência analítica¹⁷.

Como diferenciá-la dos ensaios acadêmicos ou de uma defesa de tese? Vamos recorrer a uma citação de Adorno ([1958]2003) para seguir a discussão.

A atualidade do ensaio é a do anacrônico. A hora lhe é mais desfavorável do que nunca. Ele se vê esmagado entre uma ciência organizada, na qual todos se arrogam o direito de controlar a tudo e a todos e onde o que não é talhado segundo o padrão do consenso é excluído... O ensaio tem a ver com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que... acaba revelando que a rede de objetividade destes conceitos é meramente um arranjo subjetivo. (p. 44)

Simultaneamente a esta análise tão atual, é possível considerar o ensaio, desde que estejamos advertidos de três condições: tentativa, texto escrito e experiência. Esta era tríade de Montaigne, sobre o qual Rassial fez doutorado,

¹⁶ Hipótese de dar seqüência ao *achado* que discurso universitário e capitalista colocam S1 no lugar da verdade (aludindo a algo citado anteriormente).

$$\frac{S_2}{S_1} \rightarrow \frac{a}{g} \quad \frac{S}{S_1} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

Pergunta: qual a diferença entre produzir S1, um dos efeitos do discurso do psicanalista que coloca o significante um no lugar da produção, e ter S1 no lugar da verdade? No discurso do psicanalista, para tomarmos como referência este discurso, o S² fica no lugar da verdade. Em outras palavras, ao situarmos o saber, a seqüência de significantes neste lugar, estamos reconhecendo a impossibilidade de preenchê-lo; ou seja, nenhum saber será suficiente para totalizar a verdade sobre o sujeito ou qualquer ordem do mundo.

¹⁷ A questão nos parece ter um valor de articulação entre a cultura e a clínica, uma vez que freqüentemente verificamos o quanto um sujeito precisa *trabalhar* analiticamente sua relação com o patrimônio cultural de sua cidade, por exemplo, a fim de que haja uma forma de apropriação que não seja simplesmente consumista.

e do qual buscava respeitar os ensinamentos ao lembrar sua máxima: não tentar convencer, nem demonstrar tese.

Assim, trabalhar com os pontos cegos, com os intervalos, como aqueles que dependem do inconsciente, não como trabalho hermenêutico, ou para demonstrar um duplo da consciência, mas para trabalhar nisto que dá condições para que o homem possa reafirmar esta condição de que seu ser está justamente onde ele não pensa.

QUASE-ENSAIO: A FICÇÃO, O RASTRO, A LETRA

Isto permite retornar ao *quase* na ficção. Conforme ao já mencionado, depois de *Quase memória*, de Carlos Heitor Cony, que em 1996 marcou sua volta à escrita ficcional, talvez se possa pensar que a expressão *quase* adquiriu novo estatuto. Quase conceitual. Transformou-se num significante. Demonstrando que nossa relação com a língua e a cultura é dinâmica e nos permite inventar esta língua a cada momento que tomamos a palavra, ou a escrita.

A idéia não é novidade, Clarice Lispector, citada por Affonso Romano de Sant'Ana, escreveu num texto: "A maçã no escuro(1961): você sabe que uma pessoa pode encaixar numa palavra e perder anos de vida"?¹⁸

Isto nos permite afirmar que os psicanalistas, quando buscam escutar os significantes, quando buscam uma forma de ler e escrever o que lêem naquilo que escutam, encontram uma letra muito particular, que não é letra de música, que não se insere nas letras literárias, mas se nutre delas; que é *quase*, que é litoral entre o corpo e o verbo, entre o mar e a areia do mar (que quando quebra na praia é bonito, bonito). *Quase* é um litoral entre o gozo e o saber. É equivalente do inútil, naquilo que o gozo tem de inútil, mas imprescindível para a vida.

Gérard Pommier tem uma definição interessante a respeito desta letra que o psicanalista busca escutar:

La conception psychanalytique de la lettre diffère d'une conception de l'écriture comme système de signes permettant la communication... Si l'image du rêve ou le symptôme forment des lettres, ils ne sont nullement sonorisés, mais seulement écrits. En ce sens, l'instance de la lettre dans l'inconscient ne peut pas plus

¹⁸ A citação foi feita durante conferência proferida em Porto Alegre, por ocasião do ciclo *4xBrasil- Itinerários da cultura brasileira*. Parte desta fala pode ser lida na publicação homônima editada por Artes e Ofícios, 2005.

se qualifier grâce à ses qualités sonores que grâce à ses qualités visuelles. Elle se définira seulement par le refoulement qu'elle dénote. Quelque chose que fut refoulé se fraie une voie sous une forme littérale, que cela s'entende dans ce qui se dit (comme le lapsus), que cela se montre (comme dans le rêve), ou que cela s'écrive sur le corps (comme le symptôme). Cette littéralité ne se définit donc pas par sa consistance, mais d'une part grâce à son origine, et d'autre part grâce à sa lisibilité, comme il est possible de le vérifier notamment dans une cure analytique.¹⁹

Na cura, na prática analítica, esta legibilidade depende da transferência, da inclusão do analista, como atesta o artigo *Notas de leitura – O narrador – de W. Benjamin. Por que isso interessaria a um psicanalista?*, de Lucia S. Pereira (2004): *Nous raconter*, nos contar, ponto nodal. Nos contar, nos dizer, dizermos do Outro que nos atravessa, ao mesmo tempo o *se contar* da inclusão, lugar desde onde poder se situar...

...seriam necessárias muitas mediações para pensar as relações entre o *se contar* da narrativa tradicional com a fala na situação da clínica psicanalítica. Não há correspondência, nem equivalência, a operação difere (isso sem falar que psicanalista tem verdadeira ojeriza pelo que se chama de conselho)... Uma vez que a associação com a ética já se apresentou, *nous raconter*

¹⁹ "A concepção psicanalítica de letra difere da concepção de escrita como sistema de signos que permite a comunicação. Se a imagem do sonho, ou o sintoma formam letras, eles não são de forma alguma sonorizados, eles são unicamente escritos. Neste sentido, a instância da letra no inconsciente não pode mais somente se qualificar com suas qualidades sonoras ou mesmo a partir de suas qualidades visuais. Ela se definirá unicamente pelo recalçamento que ela denota (indica). Alguma coisa que foi recalcada franqueia uma via sob uma forma literal, quer isto se escute naquilo que se diz (como no lapsus), quer isto se mostre (como no sonho), ou que isto se escreva sobre o corpo (como no sintoma). Esta literalidade então não se define mais por sua consistência, mas de um lado, graças a sua origem, e de outro lado graças a sua legibilidade; como é possível de se verificar numa cura analítica principalmente". Texto editado da convocatória de Colóquio da Fundação Européia de Psicanálise. Tradução do francês de minha responsabilidade. Outros desenvolvimentos do autor sobre este tema podem ser encontrados em "Du passage littéral de l'objet à la moulinette du signifiant", em *Le signifiant, la lettre et l'objet*. Paris: ALI, 2003. *Naissance et renaissance de l'écriture*. Paris: PUF, 1993; e *Cinética de la conciencia de lo Real. La letra y la cifra*, em *Qué es lo "Real"*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

termina por evocar o que Lacan ([1973]2001) aponta quanto à proposição da ética da psicanálise, quando enuncia: *s'y retrouver dans l'inconscient, dans la structure*, se achar na estrutura. Se o narrador *benjaminiano* dispensaria a psicanálise, como nos diz Maria Rita Kehl – por já compor um elo de transmissão no seu contexto – por outro lado, nos faz pensar por onde algo da sustentação de uma prática como a psicanalítica renova a possibilidade de estabelecer uma experiência, travessia, trabalho que supõe um certo *percorrer*, fala e escuta sustentados por uma relação transferencial, campo do Outro, inconsciente. Por quais caminhos se atualizam as condições de um *percorrer* nos nossos tempos?

O *narrador* trabalha muitos cruzamentos, sem se deixar cair na tentativa de preencher todas as lacunas, de recobrir todas as arestas. Benjamin (1991) traz em especial os limites, limiáres como a relação com a morte, com a temporalidade, a negatividade, essas zonas cujas passagens, (trabalho de sua vida), se articulam em cima do real que interroga a cada vez, e a cada um na constelação discursiva que o recebe. Real que, por outros caminhos, na prática analítica, na relação com esse *se achar* na fala, nos *concerne*.

Pode-se acrescentar que se contar, se incluir, à diferença de dar conselhos, inclui também o deslizamento significante que implica contar. Como já foi visto, contar implica o conto e a conta. O cálculo que se faz necessário para que uma análise termine e um psicanalista testemunhe desta travessia. Se um psicanalista é *sinthoma* da psicanálise, como podemos compreender seu relato da análise senão como uma tentativa, um quase, um ensaio que, se valendo do conceito e da vivência, da ciência e da arte, procura *monstrar* as conseqüências de sua experiência. Bem entendido, este não é um cálculo qualquer; um psicanalista dá conta de uma experiência vivida na transferência; em outras palavras, tenta dar conta dos efeitos de seus atos.

Por isso mesmo, pode-se insistir na consideração do quase-ensaio: pois ele não implica uma parte de um percurso incompleto. A condição de fragmento está na raiz das condições que permitem o relato. O real da experiência jamais será alcançado porque desapareceu no instante mesmo de seu acontecimento. Assim, um ensaio psicanalítico tem que reconhecer esta condição de quase ensaio, pelo Real de que ele busca desenhar as margens; por tentar escrever as margens do intervalo, do buraco que o simbólico contorna. Por reconhecer o Real que organiza sua experiência é que o ensaio psicanalítico pode reivindicar a condição de quase-ensaio²⁰.

Estas *dit-mansions*, moradas do dito, que se escrevem Real, Simbólico e Imaginário, podem ajudar na elaboração da pergunta sobre como se articulam; *sinthoma*, o psicanalista como *sinthoma* e a passagem de analisante a analis-

ta, ou seja, o efeito de responsabilidade que leva a ensaiar, contar psicanaliticamente sua experiência e as experiências que conduziu. Mesmo a expressão *desejo do psicanalista*, como este desejo que possibilita a condução da cura pode ser articulado com o achado de Lacan sobre o psicanalista ser *sinthoma* da psicanálise. Acrescentando que, sem pretender esgotar a questão, podemos afirmar inicialmente que ela tem que estar submetida à mesma lógica, à mesma *boa lógica* de que falava Lacan no seminário *O sinthoma*. O *sinthoma* é esta forma de estar relacionado-enlaçado ao Outro, ao significante de uma falta no campo do grande Outro e, simultaneamente, uma estrutura quaternária que sustenta o enlaçamento das três dimensões que sustentam um sujeito, o Real, o Simbólico e o Imaginário. Situação muitas vezes considerada herética a certos cânones psicanalíticos. Daí nosso recurso ao ensaio-quase-ensaio. Citando Theodor Adorno: “É por isto que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível” (p.45).

Heresia: R S I. Homofônicos na língua francesa, que a poética de nossa língua inscreveu.

CODA – FICÇÃO EM CENA, AINDA: *LAS MENTIRAS VERDADERAS*

Em 1980, Mario Vargas Llosa escreveu este texto a propósito da encenação de sua peça *La señorita de Tacna*, em Washington, EUA. Traz elementos para continuar a discussão em outra cena, também cara à psicanálise; pois, como podemos ver, contribui para evidenciar as diferenças e articulações entre a prática da ficção (teatral, dramatúrgica) e a prática psicanalítica.

Ainda que num certo sentido se pode dizer que *La señorita de Tacna* ocupa-se de temas como a velhice, a família, o orgulho, o destino individual, existe um assunto anterior e constante que envolve todos os demais e que resultou, creio eu, na coluna vertebral desta obra: como e por que nascem as histórias. Não digo como e por que se escrevem – ainda que Belisário seja um escritor –, pois a literatura é somente uma província deste vasto labor – inventar histórias – presente em todas as culturas, incluindo aquelas que desconhecem a escrita. Assim como para as sociedades,

²⁰ Considerar Freud como ensaísta, ou mesmo como um dos cânones de nosso tempo, não parece haver grande dificuldade, vide Harold Bloom. Difícil é reconhecer que seus ensaios tenham essa condição de estrutura com a prática clínica.

para o indivíduo, também é uma atividade primordial, uma necessidade da existência, uma maneira de suportar a vida. Por que necessita o homem contar e contar-se histórias? Talvez porque, como a *Mamaé*, desta maneira luta contra a morte e os fracassos, adquirindo certa ilusão de permanência e de desagravo. É uma maneira de recuperar, dentro de um sistema que a memória estrutura com ajuda da fantasia, este passado que quando era experiência vivida tinha a aparência do caos. O conto, a ficção gozam daquilo que a vida vivida – em sua vertiginosa complexidade e imprevisibilidade – sempre carece: uma ordem, uma coerência, uma perspectiva, um tempo fechado que permite determinar a hierarquia das coisas e dos fatos, o valor das pessoas, os feitos e as causas, os vínculos entre as ações. Para conhecer o que somos, como indivíduos e como povos, não temos outro recurso que sair de nós mesmos e, ajudados pela memória e imaginação, nos projetarmos nessas ficções que fazem do que somos algo paradoxalmente semelhante e distinto de nós. A ficção é o homem *completo*, em sua verdade e sua mentira confundidas. Raramente as histórias são fiéis àquilo que aparentam historiar, pelo menos num sentido quantitativo: a palavra, dita ou escrita, é uma realidade em si mesma que modifica (trastoca) aquilo que supostamente transmite, e a memória é enganosa (tramposa), seletiva, parcial. Seus vazios, geralmente deliberados, são recheados pela imaginação: não existem histórias sem elementos agregados. Estes jamais são gratuitos, casuais; encontram-se governados por esta estranha força que não é a lógica da razão e, sim a da obscura des-razão (sem-razão). Amiúde, inventar não é outra coisa que tomar certos desquites contra a vida que nos custa viver, com perfeição ou vilania de acordo com nossos apetites ou nosso rancor; é refazer a experiência, corrigir a história real na direção que nossos desejos frustrados, nossos sonhos puídos, nossa alegria ou nossa cólera reclamam. Neste sentido, esta arte de mentir que é o conto, também é, assombrosamente, comunicar uma recôndita verdade humana.

Em sua indistinguível mistura de coisas certas e fraudulentas, de experiências vividas e imaginárias, o conto é uma das escassas formas – talvez a única – capaz de expressar esta unidade que é o homem que vive e o que sonha, o da realidade e dos desejos.

O critério da verdade é tê-la fabricado, escreveu Giambattista Vico,

que sustentou, numa época de grande beatitude científica, que somente o homem era capaz de conhecer realmente aquilo que produzia. Quer dizer, não a Natureza, mas a História (a outra, aquela com maiúscula). Será certo isto? Não sei, mas sua definição descreve maravilhosamente a verdade das histórias com minúscula, a verdade da literatura. Esta verdade não reside na semelhança ou na escravidão do dito ou escrito – do inventado – a uma realidade distinta, *objetiva*, superior, senão em si mesma, em sua condição de coisa criada a partir das verdades e mentiras que constituem a ambígua totalidade humana.

Sempre me fascinou esse curioso processo que é o nascimento de uma ficção. Eu as escrevo há bastante tempo e nunca deixei de me intrigar e surpreender com o imprevisível, escorregadio que a mente segue para, escavando nas recordações, apelando aos desejos mais secretos, impulsos, palpites, *inventar* uma história. Quando escrevia esta peça de teatro, na qual estava seguro de recriar (com abundantes traições) a aventura de um personagem familiar a quem minha infância esteve ligada, não suspeitava que, com este pretexto estava muito mais tratando de prender numa história aquela – inapreensível, mutante, passageira, eterna – maneira de que estão feitas as histórias (Llosa, 1980).²¹

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-46.
- BARTHES, Roland. A escuta. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. Ecoute. In: _____. *Ouvres completes*. Paris: Seuil, Tome 3, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. *Écrits français*. Paris: Éditions Gallimard, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de; WITTE, Bernd. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin. *Revista da USP*, n.30, Dossiê Walter Benjamin, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

²¹ *Las mentiras verdaderas*, Mario Vargas Llosa, escrito em Washington, março de 1980. Texto de apresentação a propósito da montagem de *La señorita de Tacna*. Tradução do espanhol sob minha responsabilidade.

■ TEXTOS

GUINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha* – quatro visões da literatura inglesa. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

LACAN, Jacques. *Le sinthome*, Séminaire 1975- 1976. Paris: Ed. ALI, publication hors commerce.

_____. Lituraterre. In: _____. *Autres écrits*. Paris: Ed. du Seuil, 2001. p.11-18.

_____. Télévisión. In: _____. *Autres écrits*. Paris: Ed. du Seuil, 2001. p.509-545.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaíos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1961. v. 3.

PEREIRA, Lucia Serrano. Notas de leitura – O narrador – de W. Benjamin. Por que isso interessaria a um psicanalista? _____. Narrativa e experiência. *Correio da APPOA*, Porto Alegre, n.140, ano 12, out. 2005.

PEREIRA, Robson de Freitas. Traços para uma composição ou como dos detalhes se reescreve uma história. *Revista da APPOA*, n. 15, Psicanálise e literatura, Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios; APPOA, nov.98.

RASSIAL, Jean Jacques. Pode-se contar uma cura analiticamente? *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, APPOA, n. 29,p.32-42, dez. 2005.

STERNE, Lawrence. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Ed Cátedra, 2005.

VEGH, Isidoro. Las letras del análisis: o qué lee um analista? *Actualidad Psicológica*, n. 330. Buenos Aires, mayo 2005.

**TRAUMA E IRONIA
EM QUINCAS BORBA:
O BOVARISMO BRASILEIRO**

Maria Rita Kehl¹

RESUMO

O texto aborda o bovarismo, expressão cunhada pelo psiquiatra francês Jules de Gaultier, em 1902, em uma referência ao famoso romance de Flaubert, para designar algumas formas de “ilusão do eu” – a convicção delirante, em alguns doentes mentais, de que seja possível “ser um outro”, como traço da nossa formação nacional. A autora analisa a obra de Machado de Assis para caracterizar o bovarismo como um dos traços que compõem o conjunto das formações imaginárias que nós, brasileiros, compartilhamos e as conseqüências desta posição sobre a cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: bovarismo, formações imaginárias, cultura brasileira.

**TRAUMA AND IRONY IN QUINCAS BORBA:
BRAZILIAN BOVARISM**

ABSTRACT

The text approaches bovarism, word conceived by the French psychiatrist Jules de Gaultier, in 1902, after Flaubert's famous romance, Madame Bovary, to designate some form of illusions of the self – the delusional conviction, in some mentally ill people, that it would be possible to be another, as a trait of our national formation. The author analyses the work of Machado de Assis to characterize bovarism as one of the traits that compose the set of imaginary formations that we, Brazilians, share and the consequences of this position to the Brazilian culture.

KEYWORDS: bovarism, imaginary formations, brazilian culture.

¹ Psicanalista; Membro da APPOA; Doutora em Psicologia Clínica(PUC/SP), autora de *Ressentimento*(Casa do Psicólogo, 2004), *Videologias*(em parceria com Eugênio Bucci, Boitempo, 2004) *Sobre ética e psicanálise* (Cia. das Letras, 2002), entre outros livros e artigos. E-mail:mritak@uol.com.br

Começo com uma correção a respeito do título desta conferência. Quando, no atropelo da hora, eu defini o tema desta conferência de abertura como *Trauma e ironia em Machado de Assis*, eu já havia preparado algo parecido com o que eu vou dizer hoje, mas muito mais sucinto, porque era uma mesa-redonda para o congresso da IPA sobre o trauma, que houve no Rio. Como eu já queria há tempos falar sobre uma passagem do romance *Quincas Borba* que eu vou apresentar aqui, eu forcei um pouco a barra para poder conciliar meu interesse com a questão do trauma. Vocês sabem que é sempre possível entortar os caminhos para chegar aonde se quer. Mas aqui, com mais tempo para falar, o tema do “trauma e ironia” ficou secundário porque o que eu queria mesmo abordar, a partir de *Quincas Borba*, é o tema do bovarismo brasileiro. O bovarismo como traço da nossa formação nacional, ou seja: um dos traços que compõem o conjunto das formações imaginárias que nós, brasileiros, compartilhamos.

É bastante conhecida entre os amantes da literatura a cena em que Emma Bovary é seduzida por seu segundo amante, Leon, na cabine de uma carruagem que o cocheiro conduz a esmo pelas ruas de Rouen. A rendição de Emma é apenas sugerida, do ponto de vista de um narrador que está fora da carruagem: Leon fecha os postigos da cabine e manda o cocheiro tocar em frente, sem destino certo; logo mais, uma mão feminina, já sem luvas, joga na rua pedaços de papel rasgado: a carta que Emma planejava entregar ao futuro amante, em uma tentativa romanesca de renunciar às conseqüências do flerte já iniciado entre os dois. A seguir, tudo o que o narrador descreve é o longo percurso do carro, ao comando de “siga em frente!” – repetido, de dentro da cabine, na voz de Leon. Quando a carruagem finalmente pára na porta do hotel em que Emma está hospedada, os dois já se tornaram amantes. A ousada cena da sedução na carruagem foi um dos principais motivos alegados pelo Ministério Público de Paris para processar Flaubert por ofensas ao decoro e à moral, em *Madame Bovary*.

A ironia do estilo arduamente construído por Gustave Flaubert para produzir no leitor um distanciamento crítico em relação às peripécias romanescas de sua personagem feminina não impediu que muitas gerações de mocinhas românticas tivessem lido *Madame Bovary* como uma “linda história de amor”. A educação sentimental (literária) dos consumidores de romances, na Europa oitocentista e no resto do Ocidente, fez com que, via de regra, a recepção de *Madame Bovary* fosse também bovarista. A indagação que deveria conduzir a leitura do romance – por que as coisas são narradas desse jeito? – é freqüentemente substituída pela pergunta-chave dos romances de ação: o que vai acontecer depois? A leitura romanesca de *Madame Bovary* é conduzida pela expectativa de que Emma encontre o amante certo para cumprir com seus

propósitos – igualmente romanescos, mas também burgueses – encobre a pergunta central do romance: afinal, por que Emma deseja um amante? A resposta a essa pergunta passa pela fantasia de Madame Bovary, de transformar-se em outra mulher através da relação amorosa com um homem que a arrebate para viver com ele uma vida muito diferente da sua medíocre realidade de pequeno-burguesa de província.

O termo bovarismo já se incorporou ao senso comum, mas vale lembrar que é uma expressão cunhada pelo psiquiatra francês Jules de Gaultier, em 1902, em uma referência ao famoso romance de Flaubert, para designar algumas formas de “ilusão do eu” – a convicção delirante, em alguns doentes mentais, de que seja possível “ser um outro”. Em *Madame Bovary*, a protagonista Emma é uma mulher que passa sua vida tentando ser outra. Só que essa fantasia, ou convicção delirante, está plenamente inserida entre os ideais e até mesmo entre as possibilidades individuais abertas pela sociedade burguesa – daí a atualidade e o poder crítico de *Madame Bovary* – sobretudo pela via da mobilidade social, declaradamente criticada e desprezada por Flaubert.

Não por acaso, sua personagem mais trágica (e também a mais ousada) é uma mulher: apartada das possibilidades de engajar-se no jogo pela ascensão social por conta própria, Emma Bovary tentou empreender sua trajetória, de provinciana remediada a burguesa emancipada, pela via do amor. A ascensão social do farmacêutico M. Homais, que se desenrola à sombra das aventuras e desventuras de Emma, termina bem sucedida. É sobre ele a última frase do livro: *il vient de recevoir la croix d'honneur* – indicando que a mobilidade burguesa seria mais acessível aos homens, capazes de desvendar e de manobrar o código das conveniências sociais. Recordemos que o farmacêutico Homais toma o lugar de Charles Bovary como médico *que ele não é*: no seu caso, o bovarismo funciona.

A desventura de Emma foi ter-se tomado por personagem dos “romances para moças” que lera na adolescência. Flaubert parece ter escrito *Madame Bovary* contra a crença burguesa no livre arbítrio, mas também contra a própria literatura de sua época, em que o amor erigia-se como única forma de vida espiritual acessível aos filisteus. O cigarro e o adultério seriam as últimas formas de aventura ao alcance do homem moderno, escreveu, no *Spleen de Paris*, seu contemporâneo e interlocutor Charles Baudelaire. Se o código civil legalizasse o divórcio e tornasse o amor adúltero obsoleto, seria o fim da literatura, comentou Émile Zola em artigo para *Le Figaro*. Se, para os pais de família burgueses, o adultério representava a possibilidade de aventuras eróticas além das permitidas pelo casamento, para as mulheres casadas, a fantasia de um caso extraconjugal extrapolava o sentido de uma nova experiência sexual. Represen-

tava um ousado passo na direção de uma escolha de destino, para além dos papéis de filha, esposa e mãe que lhes estavam reservados desde o nascimento.

Cabe indagar, a partir do fracasso da empreitada de Emma Bovary, até que ponto é possível cumprir esse mandato moderno, ante os limites impostos pela dívida simbólica. Tornar-se outro implica reconhecer o caráter *simbólico* da dívida para com os antepassados, de modo a não se deixar capturar pelas armadilhas da culpa. Mas implica também decifrar o campo de forças sociais que determinam a posição do sujeito, de modo a manobrá-las, como soube fazer M. Homais, a seu favor. Para Emma Bovary, a fantasia de tornar-se outra passava pela via romanesca, dos grandes amores adúlteros, figura muito importante na literatura do século XIX.

O alcance social e individual dessa forma de auto-engano me permite tomar o bovarismo como uma das figuras mais expressivas da subjetividade moderna.

QUINCAS BORBA E O BOVARISMO NACIONAL

Nas sociedades da periferia do capitalismo, que se modernizaram tomando como referência as revoluções industrial e burguesa européias sem, no entanto, realizar nem uma nem outra, a relação com os ideais passa forçosamente pela fantasia de “tornar-se um outro”. Só que este *outro* é, por definição, inatingível, na medida em que o momento histórico que favoreceu a modernização, a expansão e o enriquecimento dos impérios coloniais não se repetirá. O bovarismo dos países periféricos não favoreceu sua modernização; pelo contrário, sempre inibiu e obscureceu a busca de caminhos próprios, emancipatórios, capazes de resolver as contradições próprias de sua posição no cenário internacional – a começar pela dependência em relação aos países ricos.

Se a forma predominante do bovarismo brasileiro consiste em tomar-nos sempre por não-brasileiros (portugueses no século XVIII, ingleses ou franceses no século XIX, norte-americanos, no XX) nossa melhor literatura também tem seu personagem bovarista: é Rubião, personagem do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Rubião é o caipira pobre, professor de escola pública em Barbacena, a quem a leal dedicação ao amigo Quincas Borba vale uma inesperada herança. Rubião é nomeado (às custas de uma pequena trapaça) único herdeiro do filósofo picareta Quincas Borba, cuja fortuna fora herdada, por sua vez, de um tio rico – lembrem-se de que só os pobres trabalham para valer (quando trabalham) em Machado de Assis.

O próprio Quincas Borba, filósofo desocupado de província, seria também um “herdeiro” tropical de filosofias progressistas européias adaptadas às condi-

ções brasileiras. Sua filosofia, o *humanitismo*, interpreta a história da humanidade como uma progressão natural que favoreceria, inexoravelmente, os mais capazes. Um arremedo tropical da *survival of the fittest* proposta por Spencer, como bem observa Roberto Schwarz (2000).

Mas para contemplar a tradição cordial do modo de dominação brasileiro, a vitória dos mais fortes na filosofia de Quincas Borba não implicaria grandes riscos do lado dos vencedores, nem revolta do lado dos vencidos: *humanitas*, princípio universal genérico capaz de apagar as diferenças que favorecem os mais fortes, impõe a migração permanente dos seres vivos, de um corpo a outro, sem que nada do princípio *humanitista* universal se perca nessa transmutação. É assim que o filósofo Quincas dá seu nome ao cão Quincas Borba, de quem Rubião deve cuidar como se fosse o duplo da alma do amigo.

Que não se tome tal princípio conformista no mesmo sentido das conclusões a respeito da vida e da morte na conhecida passagem da conversa entre os coveiros, em *Hamlet*. Em Shakespeare, os dois trabalhadores braçais que cavam a cova de Ofélia no cemitério, sujos de terra, parecem vingados de sua pobreza ao entender que, na morte, ninguém vale mais do que ninguém: a transmutação da matéria morta pode fazer reaparecerem os restos de um príncipe, eventualmente digeridos por uma minhoca devorada por um peixe, na barriga de um plebeu. Já o *humanitismo* de Borba justifica a exploração do trabalho e favorece sempre o ponto de vista dos vencedores, ignorando as diferenças de condições que determinam o resultado da luta. Tal arremedo de positivismo funciona como *naturalização das determinações históricas*. O paradigma do *humanitismo* seria a disputa entre duas tribos primitivas, em igualdade de condições, pela posse de um campo cultivado. O grito de guerra – *Ao vencedor, batatas!* – não é mais do que a afirmação alegre (nietzscheana?) de uma supremacia conquistada.

Só que as supremacias que interessam aos personagens de Machado de Assis – Brás Cubas, Rubião, os irmãos Pedro e Paulo, de *Esau e Jacó* – não são as que se conquistam com luta ou trabalho. São as que se obtêm sem esforço ou risco pessoal através de favorecimentos, pistolões, tráfico de influências. O *humanitismo* de Borba não passa de uma cômica racionalização da injustiça social e do corporativismo das elites que perpetuam desigualdades e privilégios de classe, no Brasil.

De posse da considerável fortuna do falecido Quincas, obtida através de uma pequena picaretagem, Rubião sai de Barbacena para a corte, onde tenta posar de cidadão do mundo. Seu provincianismo o condena: assim como a Emma de Flaubert, Rubião não domina o jogo das conveniências sociais entre as famílias ricas do Rio de Janeiro. Para fazer-se aceito, distribui a rodo o di-

nheiro herdado, posa de figurão benemerente, faz-se cercar de nulidades e aproveitadores “bem nascidos” e morre louco, na miséria, de volta a Barba-cena com o cão Quincas Borba, seu único amigo leal.

A triste biografia de Rubião é marcada por um único ato efetivo, que o projeta de maneira fugaz na vida social carioca: de passagem por uma rua do centro da cidade, Rubião salva uma criança das rodas de uma carruagem. De início, o simplório Rubião espanta-se de ver a vizinhança toda abrir alas à sua passagem, como se o gesto, que só lhe custara um corte na mão e a perda do chapéu, revelasse coragem excepcional.

O leitor perceberá que o impulso de tirar a criança da frente da carruagem guarda ainda um resto da espontaneidade e da despreensão que nosso herói trazia da vida provinciana. Para Rubião, não significou nada de mais. Mas o feito ganhou coloração heróica na notícia publicada no jornal de seu amigo Camacho, interessado em lançar a candidatura de Rubião à Câmara dos Deputados. A primeira reação de nosso “herói”, mineiro recatado que era, ao ler a versão sensacional de seu gesto, publicada no *Atalaia*, foi de desgosto: “quem mandou ser linguarudo?” (p. 109). Mas uma nova leitura da notícia – “que era bem escrita, era ... que narração! Que viveza de estilo!” (p. 110) – foi convencendo Rubião da importância do ato.

A partir dessa passagem, Rubião vai progressivamente abandonando o modo de pensar provinciano para tentar identificar-se com a imagem que a imprensa sensacionalista da capital lhe oferecia. Pela primeira vez, reconhecendo-se – não sem uma forçada de barra – na descrição exagerada do jornal, Rubião intuiu, confusamente, que o sucesso de sua escalada na sociedade carioca dependia de se fazer passar por outro.

Um *outro* do qual sentia-se muito, muito distante. À saída do escritório do Camacho, cruza seu caminho com o de uma senhora bem vestida e perfumada.

Baronesa! [...] o ar metia-lhe pelo nariz um aroma fino e raro, coisa de tontear, o aroma deixado por ela. Baronesa! [...] Que novidade podia haver em tudo isso? Nenhuma. Uma senhora titular cheirosa e rica, talvez demandista, para matar o tédio. *Mas o caso particular é que ele, Rubião, sem saber por quê, e apesar do seu próprio luxo, sentia-se o mesmo antigo professor de Barbacena* (p. 102, grifo meu).

Outra vez (capítulo LXXXVI), depois de uma visita ao Freitas, que estava doente – sociabilidade de província... – Rubião estende o passeio além da praia Formosa e da Gamboa, até o bairro da Saúde.

Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo

do rei, comidas, gretadas, estripadas, o cais encardido e a vida lá dentro. E tudo isso lhe dava uma sensação de nostalgia... nostalgia do farrapo, da vida escassa, acanhada e sem vexame. Mas durou pouco: o feiticeiro que andava nele transformou tudo. Era tão bom não ser pobre! (p. 141).

O risco do vexame, que não existia na vida acanhada das lembranças nostálgicas de Rubião, assolava constantemente o novo rico que tentava inserir-se entre as elites da capital. Assim como Emma Bovary, desde sua posição de mulher na sociedade oitocentista, tomando como guia os romances açucarados de sua adolescência, não foi capaz de decifrar as forças sociais que determinavam sua condição, o provinciano Rubião também não dominava os códigos da vida na corte. Estava permanentemente sujeito ao vexame – o que ainda considerava melhor do que ser pobre.

A transmutação do antigo professor de Barbacena em figurão da corte não se dá pela via da experiência política, nem por efeito de algum outro ato de projeção pública. Sua candidatura à Câmara dos Deputados naufraga; se Rubião não entendia por que deveria ser deputado, como entenderia as razões do fracasso? “Podia, devia estar na Câmara. Os tais é que o não quiseram” (p. 177).

E sonha com a desforra: haviam de vê-lo deputado, senador, ministro. Depois de acrescentar uma pequena emenda a um artigo de Camacho, sentiu-se como se fosse também um pouco autor do texto.

É a vez de Machado exibir, com sarcasmo, a mágoa do grande escritor em país periférico. No capítulo seguinte, lamenta não poder “dar a esse livro o método de tantos outros [...] em que a matéria do capítulo era posta no sumário: ‘De como aconteceu isto assim e mais assim’”. Evoca os grandes autores do passado, Bernardim Ribeiro, “outros livros grandiosos”. “Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos”. E assim, o autor de Quincas Borba passa ao capítulo CXIII, ao qual, se lhe fosse dado ter nascido Fielding, daria o título “De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera” (p.178).

Se Machado faz seu narrador declinar da pretensão de se fazer passar por um grande autor clássico, não poupa seu personagem de, “durante alguns minutos”, acreditar-se “autor de muitas obras alheias” (p. 178). E, na página seguinte, é a vez de o narrador vingar-se de sua condição: dedica apenas duas linhas ao capítulo CXIV: “Ao contrário, não sei se o capítulo que se segue poderia estar todo no título” – e no capítulo seguinte, toma seis páginas para descrever um encontro entre Rubião e Sofia.

O humor com que Machado de Assis reage a seu próprio bovarismo² me faz pensar em uma passagem do ensaio *As idéias fora do lugar*, em que Roberto Schwarz (1977) analisa a força crítica da literatura produzida em um país cujas contradições, face ao ideário moderno, só poderia gerar atitude cética. O cetismo nacional em face das ideologias favorece a obra de Machado, tornando-a comparável à literatura russa do século XIX, capaz de abarcar as ambigüidades do ideário burguês a ponto de fazer os melhores romances do realismo francês parecerem ingênuos.

Assim, o que na Europa seria verdadeiramente façanha da crítica, entre nós podia ser a singela descrença de qualquer pachola, para quem utilitarismo, egoísmo, formalismo e o que for, são uma roupa entre outras, muito da época, mas desnecessariamente apertada (p. 23).

O fato de Machado de Assis ter se tornado escritor de grande porte em um país periférico, em que valores e idéias progressistas eram freqüentemente tomados “em sentido impróprio”, amplificou o alcance de sua obra. Esta, a despeito do conservadorismo do autor, até hoje é capaz de não apenas problematizar a farsa da modernização no Brasil, como de nos fazer descrever de máximas consagradas pela ideologia burguesa, nos casos em que foi bem sucedida. De onde se conclui que o melhor bovarismo é aquele que, mesmo sem recuar na empreitada, percebe o ridículo de suas pretensões.

Voltemos a Rubião. Fracassada a fantasia, que nunca fora realmente sua, de ingressar na vida pública sem saber para quê, é da porta de casa para dentro que Rubião cumpre sua tão sonhada transformação; suas relações sociais multiplicam-se. É reconhecido na rua como... “um ricaço de Minas. Tinham-lhe feito uma lenda”. Passava por grande filósofo sem ter que dar provas de competência: a fama antecederia a obra, não era preciso filosofar. Aliás, ainda que fosse capaz disso, seus convidados não estariam interessados em grandes idéias. Importava-lhes que Rubião recebia bem, todas as noites, um círculo de comensais. Todos lhe deviam dinheiro, fumavam seus charutos, apreciavam o vinho e a boa comida. Rubião acompanhava os tempos: sabendo que a criadagem negra deixara de ser um sinal de distinção; substituiu os ex-escravos mantidos na casa por um cozinheiro francês e um pajem espanhol, que, a bem da verdade, intimidavam seu patrão. No seu gabinete, ostentava dois bustos de mármore de Napoleão, o primeiro e o terceiro.

² Assim como Flaubert revela, em diversas cartas a amigos e à amante Louise Collet, que sua personagem é uma tentativa de curar *l'enfant imaginaire* que ele sabia ser.

Lá pelo último terço do romance, quando Rubião parece ter finalmente se estabelecido entre a elite carioca, encontramos uma surpreendente paródia da cena da carruagem, de *Madame Bovary*. Rubião, que já fracassara em uma tentativa de seduzir a bela esposa de seu amigo Palha, Sofia, vai visitá-la sem ser convidado. A moça está de saída, e Rubião não hesita: entra com ela na carruagem e diz ao cocheiro que pode partir. Sofia implora que ele desça para evitar um escândalo, caso os dois sejam vistos juntos em situação tão íntima. Rubião, impetuosamente, “imita” Leon: fecha os postigos e propõe que, isolados na cabine, possam “andar a toa, os cavalos vão andando e nós vamos conversando, sem que nos ouçam nem adivinhem...” (p. 233).

À diferença de Flaubert, Machado narra esta cena de dentro da carruagem. É que ela não apresenta despudor algum: o narrador faz falhar o propósito sedutor de Rubião. O leitor acompanha a repulsa de Sofia, que se encolhe no banco, o mais longe possível de seu sedutor. De repente, Rubião parece desistir da investida. Intimida-se, apóia o queixo no castão da bengala, ensimesmado. Só sai desse mutismo, que deixa Sofia bastante espantada, quando retoma um tipo de delírio que já vinha se insinuando nos capítulos anteriores: dirige-se a Sofia em tom grandiloquente, romanesco, como se fosse o imperador dos franceses, Luís Napoleão, falando com sua amante. Sofia tenta interrompê-lo, atônita: “Rubião...Napoleão, não; chama-me Luís. Sou o teu Luís, não é verdade, galante criatura?” (p. 237).

Antes disso, no capítulo CXLVI, Rubião mandara o barbeiro desenhar-lhe uma barba em pêra, com o mesmo corte do sobrinho de Napoleão. Agora, promete a Sofia que lhe nomearia o marido embaixador, ou melhor, senador, para que o casal não tivesse que deixar o Rio. Promete nomeá-la duquesa. Tenta presentear Sofia com o solitário que traz no dedo, mas ela, que amava as jóias, acha por bem recusar. Subitamente, Rubião apeia. “Apenas separados, deu-se em ambos um contraste” (p. 239). O contato com a rua devolve Rubião de seu delírio de volta à realidade. Já Sofia, livre do perigo de comprometer-se, começa por sua vez a sonhar-se personagem da cena a que ele a transportara. Sente “saudades do céu, que é o que dizia o padre Bernardes do sentimento de um bom cristão” (p.240): aqui, Machado aproxima Sofia da personagem de Flaubert, cujos anseios eróticos se confundiam, desde a adolescência, com transportes de piedade e arrependimento cristãos. Sofia, livre do risco do escândalo, deixava-se transportar pela fantasia de um outro homem, que não Rubião, que lhe dissesse ao ouvido os mimos mais apetitosos. Mas quem? “Nomes diversos relampejavam no azul daquela possibilidade”.

Uma leitura psicanalítica sugere que, diante da angústia provocada pelo encontro com o objeto do desejo, Rubião teria sofrido uma espécie de

despersonalização, da qual emergiu aderindo à imagem do personagem que escolhera como duplo: o imperador Napoleão III. Mas a fineza literária de Machado de Assis, que a psicanálise jamais esgotará, consiste em fazer duplicar a própria figura do próprio duplo, tão freqüente na literatura do século XIX³: embora Rubião tente passar-se pelo sobrinho de Napoleão, o duplo que o narrador machadiano lhe atribui é o cão Quincas Borba, que o acompanha desde Barbacena até o hospício, e novamente a Minas, para morrer na miséria. O cão Quincas representa o aspecto interiorano, humilde, vira-latas da personalidade de Rubião que ele tenta, sem sucesso, recalcar. Assim como Rubião, Quincas tem melhor memória para os afagos do que para as pancadas; confia nos homens. “Gosta de ser amado. *Contenta-se de crer que o é*” (p. 45, grifo meu). Também Rubião contenta-se em crer que é amado, prestigiado, respeitado, e não registra as pancadas que vai recebendo pelo caminho. Por isso mesmo, nunca está preparado para defender-se de novas pancadas que ainda estão por vir.

O que se pode dizer da sedução falhada de Rubião na paródia flaubertiana de Machado de Assis?

Machado parece saber que a *Bovary* de Flaubert fracassa em ser outra, mas não fracassa como grande personagem feminina da literatura ocidental.

Já Sofia, bela esposa do burguês Palha, não é nenhuma Emma; não tem a imaginação, a grandeza, a ousadia trágica do personagem de Flaubert. Sofia só quer um amante para corresponder às fantasias do marido, que gosta de exibí-la aos outros homens, nos bailes e nos salões. Não interessa a Sofia arriscar, por uma aventura, o conforto tedioso da vidinha de esposa abastada. Se acaso leu os mesmos romances que acalentaram os delírios de Emma Bovary, certamente não os levou tão a sério.

E mais: Quincas Borba, filósofo de província, não é nenhum Spencer.

O tolo Rubião não é Leon, não tem seu charme nem seu *savoir-faire* com as mulheres.

O Brasil do Segundo Reinado acomodou-se aos novos tempos sem grandes rupturas, sem passar pelas convulsões sociais que abalaram a França de Luís Napoleão. O Rio de Janeiro bem gostaria, mas está longe de se parecer com a Paris oitocentista.

³ Ver, a respeito, *A viagem*, de Noemi Moritz Kohn. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

“E eu”, poderia dizer Machado, “também não sou nenhum Flaubert”.

Retomo aqui a ironia com que Machado refere-se a seu lugar frente à grande literatura universal de seu tempo, para depois se apropriar, com a liberdade que lhe convém, de algumas de suas invenções. Cabe então ainda mais uma volta no parafuso: e Flaubert, teria sido o que julgava ser?

O PONTO DE VISTA DO CABO DO CHICOTE

Apesar de seu enorme esforço em elevar a literatura brasileira ao patamar mais alto da literatura universal – sem perder a marca do lugar de origem – Machado de Assis não alcançou a projeção internacional de Flaubert. Condena-o a língua, pouco falada no mundo, condena-o a posição periférica do país, no cenário político e cultural internacional. No entanto, como o personagem-narrador de *Brás Cubas*, também em *Quincas Borba* Machado “dispõe da tradição ocidental com espetacular desenvoltura”.

O estilo de Machado de Assis é marcado pela duplicidade dos enunciados, que torna o narrador “pouco confiável”, “incerto”, na expressão de Lucia Serrano Pereira (2004). Tanto faz se, na terceira pessoa, como em *Quincas Borba*, ou em primeira, como em *Dom Casmurro* e *Brás Cubas*, a voz do narrador em Machado de Assis caracteriza-se por fazer desacreditar seu próprio enunciado.

Como o leitor é levado a perceber que o narrador de *Quincas Borba* não leva a sério o que diz? Talvez pelo simples fato de que ele diga, com tamanho despudor, aquilo que nem a norma burguesa, nem a boa convenção literária lhe permitiriam dizer. No capítulo XLVII Rubião é desviado de seu caminho pela multidão de curiosos que vai assistir ao enforcamento de um negro. Vai como que fascinado, lutando contra a própria consciência. Os curiosos explicam que o condenado era um criminoso feroz. Isso basta para que Rubião encare o réu, “sem delíquios de piedade”, e siga o cortejo até o fim; “era tão raro ver um enforcado! Senhor, em vinte minutos está tudo findo! Senhor, vamos tratar de outros negócios!” (p. 75).

Tal desfaçatez só é possível na medida em que o narrador não acredita no que diz, o que empresta permanente nota de cinismo a seu ponto de vista. Ao analisar o narrador em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz (2000) escreve que a ambigüidade de sua posição depende de uma apropriação do “esforço analítico e formulador dos Iluministas, o trabalho prévio de secularização e unificação enciclopédica do domínio humano – trabalho de cujo espírito esclarecido (nossos personagens) não participam, mas lhe aproveitam os resultados”. Melhor dizendo: trata-se da... “incorporação dos *resultados da Aufklärung* sem o processo correspondente e sob uma diretriz oposta à dela” (p. 33).

Tal recurso faz por desmoralizar os ideais iluministas de que o narrador se serve com propósitos conservadores: “Separada do ímpeto crítico e reformador, a Ilustração troca de sinal, transformando-se em licença” (p. 36). Penso que a mesma lógica se aplica ao narrador de *Quincas Borba*. Vejamos, por exemplo, o primeiro diálogo entre Rubião e o casal Palha, no trem de Barbacena para o Rio. Comentam o decreto do Imperador, que acenava com a perspectiva futura da Lei dos Inocentes, mas mandava respeitar a atual propriedade de escravos. Palha esperava que o próspero interiorano que acabava de conhecer demonstrasse mais apego aos negros que possuía.

Para seu grande espanto, Rubião não acudiu à (sua) indignação. Era plano deste vender os escravos que o testador lhe deixara, exceto um pajem; se alguma coisa perdesse, o resto da herança cobriria o desfalque. Demais, a fala do trono que ele também lera mandava respeitar a propriedade atual. Que lhe importavam escravos futuros, se não os compraria? (p. 39).

A questão da igualdade de direitos estabelecida pelos ideais iluministas, entre os quais o direito à liberdade ocupa o primeiro lugar, está muito distante da consciência de Rubião, que parodia o cinismo da oligarquia escravocrata no Brasil. A liberdade, ou não, de futuros escravos, pode ser admitida desde que não cause desfalques importantes à herança, que lhe permite estabelecer-se na capital.

Trata-se de alienação, de “inocência” do caipira Rubião? Mas que inocência se pode atribuir a um personagem que rapidamente aprende, tão logo se apropria da herança do amigo morto, que – “Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de se apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão” (p. 37)?

O ponto de vista do narrador machadiano é sempre tão acintosamente aliado ao dos que têm o cabo do chicote nas mãos que acaba por realizar seu propósito de escandalizar o leitor. O que se obtém, novamente segundo Schwarz (2000), é uma mistura de presunções civilizadas, referências ilustradas e convivência inconsciente, quase inocente, com práticas atrasadas, que põem a nu o capricho e a volubilidade que norteiam as escolhas das elites brasileiras.

Assim Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, oferece elementos para elaborarmos a forma do bovarismo brasileiro no século XIX, do qual o personagem Rubião é o expoente tragicômico.

O pano de fundo silenciado, que atravessa a pobre saga de Rubião, é a oposição entre senhor e escravo, a qual... “desdobra-se numa tensão social que impregna toda a sociedade”. Uma sociedade atrasada, “por provincianismo ou

barbárie, ambos risíveis, sobretudo por sua pretensão de serem adiantados”.

Embora a análise de Schwarz refira-se a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, estas observações iluminam também a leitura de *Quincas Borba*. As pretensões ilustradas de Rubião expressam bem o bovarismo nacional, no qual a fantasia de uma grande aventura amorosa faz *semblant* de uma sofisticada vida do espírito – inexistente por aqui. A paixão fantasiosa por Sofia funciona como contrapartida “espiritual” ao arrivismo material de Rubião.

É como se nas circunstâncias brasileiras, caracterizadas pela preeminência da volubilidade, fosse o amor a única forma disponível de plenitude, as outras manifestações do espírito ficando condenadas ao amesquinamento (p. 64).

Não foi apenas no Brasil que a burguesia emergente elegeu o amor como simulacro de grandes vãos espirituais. Mas, entre nós, o amesquinamento do espírito a que se refere Schwarz tem particularidades que merecem análise. De que amesquinamento do espírito estamos tratando? Evidentemente, da mesquinhez inevitável dos que se colocam, diante do outro, com o cabo do chicote não mão, sem questionar se o uso do instrumento não deveria ser evitado. Nem o amor, nem a pretensa religiosidade da alma brasileira⁴, nem a moral sentimental que emana da cordialidade característica de nossas relações de classe são capazes de nos salvar do amesquinamento produzido pela longa permanência da escravidão no Brasil.

No Brasil do Segundo Reinado, a importação de idéias progressistas conviveu longamente com o escravismo. A baía de Guanabara, no final do século XVIII, foi o maior terminal negreiro da América. Até 1850, o Brasil era o único país independente a praticar o tráfico negreiro: mesmo depois de decretada a ilegalidade do tráfico internacional, o contrabando de africanos continuou sendo negócio altamente lucrativo. A Corte, em meados do século XIX, tinha características de uma cidade quase negra, de uma cidade meio africana. Em 1849, a população do Rio de Janeiro contava com 110 mil escravos, num total de 266 mil habitantes: era a maior concentração urbana de escravos no mundo desde o final do Império Romano.

A semi-legalidade em que perdurou a escravidão no Brasil depois da proibição internacional do tráfico negreiro produziu contradições que, com raras

⁴ Cuja elevação espiritual é questionada por Sérgio Buarque de Hollanda no capítulo “O homem cordial”, de *Raízes do Brasil*: “Essa aversão ao ritualismo conjuga-se mal – como é fácil imaginar – com um sentimento religioso verdadeiramente profundo e consciente” (1995, p. 150).

exceções regionais, não desaguaram em conflitos, mas em arranjos que beneficiavam a oligarquia escravista. Na qualidade de “propriedade privada”, a condição jurídica do negro ficou sempre ambígua, mesmo depois da abolição, em maio de 1888. Essa ambigüidade, embora abolida da letra da lei, permanece marcando a posição dos negros na sociedade brasileira, sob forma das mais diversas práticas injustas, inconscientes ou consentidas, que ferem e traumatizam a sociedade até hoje⁵.

Segundo Luiz Felipe de Alencastro, o império precisou inventar meios de capturar o escravo em sua malha jurídica. Depois do relativo “progresso”, representado pela proclamação da Independência, o escravismo não se apresentou como herança colonial, como um vínculo indesejável com o passado – a ser em breve superado – mas, sim, como um compromisso para o futuro do Império! “O Império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade” (Alencastro, 1997, p. 17). As elites interpretam os ideais de progresso a seu bel prazer: ao invés de fazer coincidir a Independência com o fim da escravidão, inventa dispositivos legais capazes de conciliar a barbárie com as exigências do Estado moderno. “O escravismo desmente as idéias liberais”, escreve Roberto Schwarz (1977), em *As idéias fora do lugar*.

É evidente que tal “amesquinamento do espírito” característico da sociedade brasileira não se resolveu pela via da importação dos costumes, dos modismos e nem mesmo da melhor produção artística e cultural do Ocidente. “As palavras mágicas Liberdade, Igualdade e Fraternidade sofreram a interpretação que pareceu ajustar-se melhor aos nossos velhos padrões patriarcais e coloniais, e as mudanças que inspiraram, foram antes de aparado do que de substância”. A “crença mágica no poder das idéias⁶”, cuja importação nos projetaria no cenário da modernidade sem exigir a alteração das nossas práticas

⁵ *Quanto vale ou é por quilo?*, filme de Sérgio Bianchi, lançado em 2005, encena alguns relatos de conflitos entre senhores e escravos extraídos do Arquivo Nacional, em paralelo com situações fictícias da vida contemporânea, que expõem a permanência inconsciente da mentalidade escravagista no Brasil, até os dias de hoje.

⁶ Holanda, op. cit.: “De todas as formas de evasão da realidade, a crença mágica no poder das idéias pareceu-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência política e social. [...] A democracia no Brasil sempre foi um lamentável mal entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, a seus direitos e privilégios, os mesmos privilégio que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas” (p. 160).

sociais, teve o efeito de alimentar o permanente desinteresse das elites cultas pelas questões públicas, permitindo a manutenção de privilégios e de um estilo de dominação pré-modernos, cujo expoente foi o prolongado regime escravista e os abusos derivados dele, mesmo depois da abolição.

O amor, como signo de grandeza de espírito, tem lugar privilegiado em uma sociedade que se organiza em torno dos valores da vida familiar e cujo papel impessoal do Estado e da Lei perdem força diante dos interesses das grandes famílias. No Brasil, o espaço público é secundário em relação ao espaço doméstico. Na segunda metade do XIX, a sociedade privatizou-se, na tentativa de isolar seu estilo de vida doméstica (imitado de Lisboa e de Paris) da paisagem degradada das ruas. A vida “ilustrada” acontecia da porta de casa para dentro – saraus, bailes, mocinhas casadoiras em exibição entre os pretendentes com posses. A rua torna-se o lugar dos negros e dos pobres. Tal privatização da vida das famílias urbanas de classe média e alta foi, no Brasil, uma continuação do fechamento, sobre si mesmas, das grandes famílias da oligarquia rural descritas por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. As conseqüências da proeminência da ordem privada sobre a ordem pública nos alcançam em pleno século XXI, sobretudo no que toca à separação entre a política e a vida social a que se refere Alberto Torres, citado por Holanda (1995).

A vida privada escravista – que, segundo Alencastro, confunde-se com a vida familiar das elites – desdobra-se em uma *ordem privada* prenhe de contradições com a ordem pública – situação que atravessa todo o império. O cotidiano das elites no Rio de Janeiro, uma... “promiscuidade entre vida familiar, festa cívica e horrores do tráfico negreiro é um traço ferino de ‘cor local’ [...] onde notas bárbara e bem-pensante se alternam...” (Schwartz, 2000, p.112).

Entre os elementos que compõem nossa “cor local”, encontramos a importação de modismos europeus, desde que a adesão tardia do Brasil à proibição internacional do tráfico de escravos produziu um excedente de capital que permitiu às elites a compra de bens de luxo vindos da Europa. Em suma: o que deixara de gastar em negros, a elite passa a gastar, como observa Alencastro, na importação de pianos para abrilhantar e conferir um toque europeu aos salões – pianos que, na cidade e nas fazendas eram transportados, evidentemente, (como ainda hoje) no lombo dos negros.

O Rio do Segundo Império, onde circulam Rubião, Palha, Camacho e Sofia, estava se sofisticando da porta das casas para dentro, o que deu ocasião ao comentário do francês Charles Expilly:

O Rio possui hoje um teatro lírico [...], suas ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que o teatro está situado em meio a uma praça infecta, [...] que as ruas, sem pas-

seios, são mal calçadas e de pedra bruta e que, afinal, nos pianos [...] não se tocam senão músicas de dança, romanças e polcas (p. 48).

Porém, como nota Alencastro, a cultura musical brasileira já estava pausada pelos instrumentos e ritmos herdados da longa presença dos africanos entre nós.

Nessas circunstâncias, na ausência de uma cultura musical europeia, como impedir que os ritmos e os sons africanos, afro-brasileiros, subvertissem as festas religiosas, civis e sociais?" [...] A música e a dança afro-brasileiras resultavam de uma prática social, de uma cadência sonora que compassava os trabalhos, os serões, o transporte de gente e de carga, o refluxo do choro, a sublimação da dor, o tédio da espera ao abrigo da chuva, o embalo dos bebês, a viagem para o Além. A onipresença dos ritmos afro-brasileiros derivava da onipresença da escravidão (p. 45).

Presença marcante, mas não reconhecida pela elite que se pretendia "branca".

Vale lembrar outra figura bovarista da obra machadiana: o pianista Pestana, protagonista do conto *Um homem célebre*, de 1896. Pestana era um músico frustrado porque, embora pretendesse pertencer à estirpe de Mozart e Beethoven, sua fama em sociedade devia-se a seu talento para tocar e compor polcas e maxixes. O "caso Pestana", segundo José Miguel Wisnik: "faz pensar também na existência, na obra de Machado, de um verdadeiro *complexo de Pestana*" (2004, p. 30) – "complexo" que não é outro senão a fantasia de ser um *outro músico*, tocando para outra platéia, em outra sociedade que não a brasileira.

No conto *Um homem célebre*, como em toda a obra machadiana, a presença do escravo não é diretamente criticada ou denunciada. Mas esta presença, já infiltrada na cultura nacional, faz fracassar a pretensão de Pestana de tornar-se um outro, isto é: um músico europeu. A influência negra ressurgiu sempre, à maneira do retorno do recalco freudiano, a cada vez que os elegantes frequentadores dos salões insistem para que Pestana toque, não uma sonata, mas uma polca – ritmo europeu que, apropriado pelo batuque africano, formou o maxixe.

Wisnik (2004) retoma a cena em que Pestana dispensa, distraído, o escravo que vem lhe servir café, para dedicar-se a estudar suas partituras de Mozart e Haydn. A rápida passagem realista revela "o cultivo ambicioso de arte burguesa e o escravismo cotidiano" (p.58). A elite brasileira tem vergonha das origens multirraciais, da herança negra que atravessa toda a cultura popular – mas não de suas práticas racistas e escravistas.

Roberto Schwarz (2000) observa também que no final do século XIX a

vizinhança da escravidão desmoralizava o trabalho livre. A ética do trabalho (pilar da ideologia burguesa) sempre foi desacreditada entre nós. A situação dos pobres, em Machado de Assis, é desalentadora. Em *Brás Cubas*, o destino funesto dos remediados revela que a elite:

não deve nada a quem trabalhou, mas quem não trabalhou não tem direito a nada (salvo a reprovação moral). Segundo a conveniência, valem a norma burguesa ou o desprezo a ela (p. 105).

E, ainda:

Passados os anos, é notório que o fim do cativo não transformou os escravos e dependentes em cidadãos, e que a tônica do processo [...] esteve na articulação de modos precários de assalariamento, com as antigas relações de propriedade e mando, *que entravam na nova era sem grandes abalos* (p. 226, grifo meu).

Assim se formou um tecido social cuja possibilidade de inserção e ascensão dependia de favores, caridades arbitrárias, proteção “caprichosa” a alguns agregados, privilégios, tramóias, “supremacias” obtidas de empréstimo. A possibilidade real, nas economias capitalistas, de superar a origem de classe e tornar-se outro por meio de trabalho e acumulação foi amesquinhada no Brasil por efeito da desvalorização do trabalho livre. Só a pose, a farsa, a subserviência ou o domínio do *semblant* oferecem a alguns poucos homens livres a possibilidade de inserir-se – daí nossa aposta na malandragem como forma de ascensão social, tão finamente apontada por Antônio Cândido (1970). Aqui, o bovarista bem sucedido não é o trabalhador, nem o romântico: é o malandro.

O interesse pelos cargos públicos não tem nenhuma relação com a responsabilidade pública de quem pretende ocupá-los. Rubião, entediado com a vida no Rio de Janeiro, assistia às sessões do júri ou da Câmara dos Deputados para matar o tempo. Mais tarde, o amigo Camacho convence-o a candidatar-se a deputado. Mas ele sonha com outro tipo de exibição pública. No capítulo LXXXI, mesmo sem ter uma noiva em perspectiva, perde longo tempo a imaginar o fausto de uma futura festa de casamento, a planejar se seria melhor chegar de coche ou de coupé, com cocheiro fardado de ouro, condes e condessas entre os convidados. O capítulo lembra o devaneio de Frédéric Moreau, da *Educação sentimental* de Flaubert, a contemplar-se no espelho durante um banquete e imaginar que faria uma bela figura vestindo os trajes de membro da Assembléia. A trajetória à deriva de Rubião lembra a de Frédéric, com a diferença de que este chega a Paris com grandes planos, que vai adiando enquanto gasta, a esmo, o dinheiro da mãe – em pleno ano de 1848, quando as paixões políticas abalavam a cidade. Já Rubião não tem projeto nenhum, a não ser seu pequeno arrivismo,

ao chegar de Barbacena a uma capital onde as paixões privadas substituíam qualquer interesse pela vida pública.

Nas últimas obras de Machado de Assis – *Esaú e Jacó*, *Memorial de Aires* – a Abolição e a República não alteram em nada as relações de classe montadas no período anterior. A emancipação (das idéias) redonda sempre em novas formas de licença para justificar a exploração pré-moderna do trabalho. As elites brasileiras sempre conseguiram se arranjar para evitar o trauma da ruptura radical com seu sistema de abusos cordiais e privilégios consentidos. Daí o conto da carochinha de que nossa história escreveu-se “sem derramamento de sangue”, outra forma de expressão do ponto de vista de quem tem nas mãos o cabo do chicote: *sem derramamento de qual sangue?* Pois o preço de nossa história sem rupturas é o trauma cotidiano da violência silenciosa (hoje, nem tanto) das nossas relações de dominação e exclusão, que até hoje mantém os privilégios estabelecidos (não propriamente conquistados) nos períodos anteriores.

O HUMOR COMO RECURSO DE CRÍTICA SOCIAL

Por fim, trago uma questão de interesse da psicanálise: será o humor, tão magistralmente empregado por Machado de Assis, um instrumento inquestionável da crítica? A ironia, que desvela a hipocrisia dos costumes e verdades estabelecidas pelo manejo ambíguo da palavra, conseguiria sempre revelar ao leitor o escândalo capaz de abalar o conforto psíquico das *idéias feitas*?

Para Freud ([1927] 1977), o humor é inseparável de um certo inconformismo contra as imposições da “dura realidade da vida”. O recurso do humor possibilita o triunfo do *eu* sobre as grandes adversidades da vida. Seria, do ponto de vista do sujeito desamparado e submetido a forças muito superiores à sua, uma forma de abordar o trauma a partir de uma distância segura. Segura para o *eu*, mas não necessariamente para o indivíduo: a piada que ilustra o texto freudiano sobre o humor é a do prisioneiro condenado à morte em uma segunda-feira que comenta: “bela maneira de começar a semana!”. Neste comentário irônico, o *eu* criativo triunfa pelo uso da linguagem sobre a destruição *real* do indivíduo. O corpo morre, o chiste permanece.

A investigação freudiana conclui que o que possibilita o uso do humor em situações de extrema adversidade seria uma espécie de *cisão do eu*, que permite que o *supereu* se destaque do *eu* que sofre e encare seu fracasso de forma benigna, como um pai compreensivo que sorri diante das trapalhadas e tropeços da criança. Vale lembrar que as cisões do *eu* são mecanismos de defesa característicos das estruturas perversas, que Freud (1924) chegou a cogitar se-

rem mais bem sucedidas para enfrentar os conflitos entre o desejo e a realidade do que a neurose e a psicose.

Freud valorizou o humor como triunfo simbólico sobre as situações de opressão, em que ao sujeito impotente diante do mais forte só resta a onipotência da imaginação. Mas vale ressaltar que essa forma de ironia tem origem e destino diferentes do humor, que visa a produzir a cumplicidade na abjeção. A cisão do *eu*, que se produz no segundo caso, favorece o conformismo. O mesmo riso que representa o triunfo do *eu* na adversidade, representa a licença cínica nos casos em que o sujeito se beneficia da condição tragicômica que o dito irônico denuncia.

Tomemos o exemplo dos brasileiros que procuram rir das mazelas nacionais comentando, cúmplices, que “este não é um país sério”: se o primeiro efeito pode ser o de despertar a consciência nacional para nossas feridas sociais, o hábito do riso não produziria a insensibilização? Uma elite que ri de si mesma, assim como da miséria que a manutenção de seus privilégios produz, não corre o risco de evitar a responsabilidade pelo trauma a partir da posição cínica? Neste caso não é Machado de Assis, e, sim, Nelson Rodrigues quem exibe o malabarismo licencioso do humor cínico brasileiro. Em *Bonitinha, mas ordinária*, a famosa “frase do Otto” (Lara Rezende), *o mineiro só é solidário no câncer*, parece ao ingênuo Edgar de um imenso potencial corrosivo. Ele espalha a piada entre os amigos milionários de seu futuro sogro na esperança de confrontá-los com a própria mesquinha, mas fica chocado ao perceber que o esperado potencial crítico da *boutade* foi absorvido rapidamente pelos freqüentadores do clube de tênis, que logo passam a cumprimentar-se, às gargalhadas, com um: “como vai, mineiro?”.

Ou seja: o riso terá um sentido diferente, a depender do ponto de vista daquele que ri em relação ao chicote. Há uma diferença entre o humor do ponto de vista de quem recebe lambadas nas costas e ainda assim é capaz do “triunfo narcísico sobre as adversidades”, e o humor satisfeito de quem tem o cabo do chicote nas mãos.

Cabe perguntar que tipo de cisão do *eu* permite que o brasileiro ria das feridas sociais do país em que vive, como se estivesse sempre do lado de quem segura o cabo do chicote – como se não percebesse as lambadas e a humilhação que *também* o atingem. Será o nosso bovarismo social efeito de uma identificação com o opressor, não em suas características avançadas (em termos de valores republicanos, lutas igualitárias, etc.), mas, sim, como arremedo das aparências da civilização, conciliadas com a manutenção da versão contemporânea do escravismo em uma sociedade que continua criminosamente desigual.

A recepção de uma obra de arte varia na medida em que a sociedade se adapta ao impacto inicial que ela causou. Flaubert não conseguiu impedir que o escândalo inicial de *Madame Bovary* fosse diluído através de sucessivas leituras, até o estabelecimento de certa recepção romanesca do livro entre mocinhas ávidas por histórias de amor. Entre nós, eu me pergunto se o riso que permite suportar o trauma não terá mudado de função, desde Machado de Assis, servindo no presente à acomodação das consciências ante a manutenção das condições sociais traumáticas que o escritor expôs com tanta agudeza.

A recepção da obra de Machado, assim como, aliás, da dramaturgia de Nelson Rodrigues, também varia de acordo com a posição do leitor em relação ao cabo do chicote. Vale lembrar, a favor deste argumento, que a recepção dos romances da segunda fase de Machado de Assis sofreu uma guinada importante a partir do trabalho de críticos dos anos 1960 em diante, os quais foram fundamentais para esclarecer o potencial corrosivo da crítica social na obra de Machado. A primeira recepção da obra de Machado foi conformista, bem ao gosto da nova burguesia brasileira, que ostentava fumaças de erudição e cosmopolitismo. A história da crítica, lembra Roberto Schwarz, é uma constante disputa em torno da recepção de uma obra.

Hoje, podemos nos perguntar se o manejo irônico da ambigüidade que possibilita o humor não pode ter se deslocado novamente, de modo a produzir outra forma de cisão do *eu*: a denegação perversa. Esta pode servir para facilitar nosso conformismo ilustrado: nós, os leitores contemporâneos, podemos nos acostumar alegremente com as diversas versões da “frase do Otto”, enquanto nos eximimos da responsabilidade e continuamos a nos beneficiar da dominação cordial, das práticas de licença e supremacia, dos pactos sociais de conveniência.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2.
- ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1997.
- CÂNDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do IEB*, n. 8, São Paulo, 1970.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2004.392p.
- _____. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. *Educação Sentimental*. São Paulo: W. M. Jackson, 1963. (Grandes Romanes Universais; v. 18)
- FREUD, Sigmund. O humor (1927). In: _____. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1977. v. 3.

- _____. A perda da realidade na neurose e na psicose(1924). In:_____. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nuova, 1977. v. 3, p. 2745-2747.
- HOLLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KOHN, Noemi Moritz. *A viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PEREIRA, Lúcia P. *Um narrador incerto – entre o estranho e o familiar*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- WISNIK, José Miguel. Machado maxixe. In: Wisnik, J.M. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

TEXTOS

UM NOVO REALISMO – A NARRATIVA CIENTIFICISTA

Marcus do Rio Teixeira¹

RESUMO

Ao traduzir teorias que tentam explicar fenômenos da natureza sob a forma de um relato dotado de sentido e finalidade, o discurso da ciência cria uma narrativa que não é coerente com seus ideais de objetividade. Na verdade, ela se assemelha a uma Weltanschauung que tenta atribuir sentido a um real fora da esfera do sentido.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, real, sentido, discurso da ciência, Weltanschauung.

WELTANSCHAUUNG ABSTRACT

By translating theories that try to explain nature phenomena under the shape of an account endowed with meaning and purpose, the science speech creates a narrative which is not coherent with its ideal of objectivity. In fact, it looks like a Weltanschauung that tries to give meaning to a real which is not situated under the scope of meaning.

KEYWORDS: narrative, real, meaning, science speech, Weltanschauung.

¹ Psicanalista, editor de Ágalma. Autor, entre outros livros, de *Vicissitudes do objeto*. Salvador: Ágalma, 2005. E-mail: agalma@agalma.com.br

Em um artigo publicado no caderno “Mais!” da *Folha de S. Paulo*, o professor de literatura João Cezar de Castro Rocha analisa dois fenômenos que ocuparam as manchetes de todo o mundo, o furacão Katrina, que devastou New Orleans, e o tsunami que atingiu a costa de países do Extremo Oriente, situando-os em contraposição ao atentado de 11 de setembro. Para o autor, tais acontecimentos, apesar de serem muitas vezes tomados como semelhantes, devido à comoção causada pelas vítimas inocentes, são na realidade radicalmente diferentes. O atentado de 11 de setembro foi um ato de seres humanos, fruto, portanto, de uma intenção; logo, passível de ser inscrito em uma narrativa. Conhecemos, aliás, a narrativa que foi elaborada a partir desse ato pelo presidente George W. Bush: uma batalha entre o Bem e o Mal, ao estilo das narrativas infantis. Nela, os terroristas foram chamados de “the bad guys”, expressão utilizada nos jogos das crianças dos Estados Unidos, cuja tradução correta em nossa língua seria “os do mal” (não iremos tratar aqui do quanto essa denominação pode, ao contrário da suposta intenção do autor, contribuir para banalizar o ato terrorista, reduzindo sua dimensão assassina a um jogo infantil). Os dois primeiros, ao contrário, por se tratar de fenômenos da natureza, não são dotados de intencionalidade. Salvo para aqueles que crêem em um “castigo de Deus”, tais fenômenos não são produto de um ato volitivo. Isso faz com que tais eventos sejam “não narrativizáveis”, ou seja, irredutíveis a uma narrativa.

Numa cultura secularizada, como “narrativizar” a erupção vulcânica que deu origem ao tsunami? Como atribuir “sentido” aos ciclones tropicais migratórios que se originam sobre os oceanos, provocando furacões? Se não cabe atribuir semelhantes desastres naturais à Providência, e, ao mesmo tempo, se não faz sentido imputá-los a agentes históricos, então, como representar “narrativamente” tais catástrofes (Rocha, 2002)?

Segundo o autor, o termo tragédia seria inadequado para descrevê-los, uma vez que esse termo se refere a um gênero de narrativa pleno de intenção e sentido. Os fenômenos naturais resistem às tentativas de lhes atribuir sentido. Daí porque a mídia se esforça em construir histórias nas quais personagens humanos vivenciam dramas causados pelo furacão ou tsunami – a mulher que permaneceu em sua residência para auxiliar os vizinhos, a família que foi dispersada e em seguida se reencontrou, etc. – na tentativa de produzir sentido ali onde há apenas a força da natureza que atinge seres humanos aleatoriamente. Em consequência, sempre segundo o autor, o público sente-se muito mais desamparado frente aos fenômenos naturais do que em relação aos atos terroristas apesar de estes últimos terem sido muito mais visíveis e de terem causado número muito maior de vítimas fatais. A causa do seu desamparo não se

deve apenas aos danos causados pelo desastre, mas à dificuldade em atribuir sentido a esse fato, em inseri-lo em uma narrativa.

Enquanto psicanalistas, não podemos deixar de concordar com a leitura que o autor apresenta dos fenômenos naturais. Ao definir a natureza e seus fenômenos como campo que escapa ao sentido, e que, em consequência, é “não-narrativizável” – não pode ser reduzido a uma narrativa – ele situa de modo muito preciso aquele registro que Lacan denominou o real. Sabemos que Lacan define negativamente o real como aquilo que escapa ao simbólico e ao imaginário, que não é simbolizável nem imaginável. Trata-se, portanto, do que escapa ao sentido, uma vez que este, segundo ele, situa-se na interseção do simbólico com o imaginário, uma vez que depende tanto das leis da linguagem quanto da capacidade totalizante do imaginário.

Dito isto, é surpreendente constatar nos dias atuais a prevalência, em nossa cultura, de uma forma de narrativa que se ampara justamente no real, ou seja, nesse registro que, conforme situamos acima, se caracteriza pela ausência de sentido e pela impossibilidade de servir de base a uma narrativa. Refiro-me aqui ao discurso da ciência na sua versão contemporânea e ao modo como ele é divulgado na mídia. Esse discurso, que é na verdade uma forma de produzir conhecimento acerca das leis do mundo físico, é assimilado na cultura contemporânea como uma *Weltanschauung*, uma cosmovisão capaz de explicar não somente o mecanismo dos fenômenos naturais, mas o próprio sentido dos nossos atos e fantasias, nossa relação com o mundo, com nossos semelhantes e com nós mesmos². A leitura dos fenômenos naturais é tomada, segundo essa visão, não como interpretação, mas como leitura, no sentido literal, de algo que já estaria escrito na natureza. A metáfora do “livro da vida” é emblemática dessa concepção contemporânea do trabalho científico. A teorização científica, ou seja, a aproximação, feita pelos cientistas, de “pedaços do real”, como denomina Lacan, é imaginariamente transformada em uma narrativa linear, com princípio, meio e fim. Tal narrativa seria supostamente capaz de dar sentido não apenas aos fenômenos naturais, mas também – ou sobretudo – aos fatos da cultura, uma vez que esta passa a ser considerada uma extensão da natureza, em continuidade com aquela. Essa transformação da teoria em narrativa altera o propósito original do trabalho científico, atribuindo um sentido extremamente generalizado a teorias que dizem respeito a princípio a questões específicas,

² Este tema foi desenvolvido mais detalhadamente no ensaio “Uma ética do objeto - algumas consequências do discurso científico”. (TEIXEIRA, 2005).

para as quais fornecem respostas também específicas, e que se situam radicalmente distantes do sentido.

Essa tendência de transformar teorias em narrativas é particularmente acentuada, hoje em dia, em certos campos da biologia. Assim, a teoria da evolução de Darwin, originalmente um estudo acerca das modificações das espécies e uma tentativa de explicação através da transmissão de características aleatórias – porém vantajosas em termos de adaptação ao ambiente –, de alguns indivíduos aos seus descendentes, é transformada por certos cientistas em um texto que estabelece relações de causa e efeito entre supostas adaptações bem-sucedidas no passado da espécie humana e cada mínimo traço da nossa conduta nos dias de hoje. O fato de que tais mutações possuam caráter aleatório e que muitos dos seus efeitos sejam secundários e colaterais, e não necessariamente adaptativos, é negligenciado em proveito de narrativas lineares e teleológicas, que estabelecem nexos causais entre, por exemplo, o gosto pela arte, na atualidade, e a contemplação de belas paisagens em tempos pré-históricos, ou entre a profissão de artista e a melhor propagação do DNA. A pretensão de generalizar as hipóteses biológicas para explicar não somente o funcionamento do organismo, mas a totalidade do comportamento humano no âmbito individual e social, faz com que todo o campo das humanidades se encontre atualmente sitiado por um movimento que busca substituir a antropologia e a sociologia por teorias extravagantes, como a sociobiologia e sua descendente reloaded, a psicologia evolutiva, cuja tônica é o determinismo biológico aliado ao positivismo.

A própria capacidade humana de criar narrativas é reduzida, nesse modelo, a uma explicação positivista. Tomemos por exemplo a hipótese de um paleontólogo norte-americano que pretende explicar o porquê da ocorrência dos mitos de gigantes em narrativas orais e escritas das mais diversas culturas, distantes tanto histórica quanto geograficamente. Para esse pesquisador, a explicação para tal tema recorrente em narrativas tão diversas (Golias na Bíblia, titãs e ciclopes na Odisséia, etc.) seria bastante prosaica: os povos que criaram tais mitos teriam em comum o fato de haverem desenterrado, em algum momento da sua história, ossos de dinossauros. A suposição equivocada de que tais ossos pertenciam a seres humanos de enorme estatura teria originado o mito. Observem que o mito é explicado como efeito de um dado objetivo: a descoberta de um esqueleto de dinossauro. A narrativa, fato da metáfora, pertencente ao campo da linguagem, é reduzida de forma positivista a um dado da realidade, observável e mensurável – literalmente, um osso.

A cultura de massas é sem dúvida um termômetro eficaz e interessante para avaliarmos a influência da leitura científicista na visão de mundo hodierna.

Se observarmos os filmes de Hollywood produzidos nas últimas décadas, encontraremos inúmeras referências à genômica e a outras áreas da biologia para explicar o caráter dos personagens. Essas referências se fazem presentes até mesmo em exemplares de gêneros nos quais a princípio julgaríamos improvável encontrá-las. Em alguns filmes de vampiro contemporâneos, como *Blade* e *Underworld*, os vampiros são criaturas resultantes de uma mutação genética, que necessitam alimentar-se de sangue devido a uma anemia congênita e têm alergia mortal às substâncias presentes no alho. Note-se que o personagem escolhido não é uma figura recente, mas um ser que fez sua aparição há longa data nas narrativas orais do Leste Europeu, que chegou à literatura a partir do romance gótico e adquiriu nome próprio através da obra de Bram Stoker. Desde a sua origem, trata-se de um ser sobrenatural, ou seja, que não pertence ao campo da natureza, mas está além dela, suspenso entre a vida e a morte. Suas características, seus poderes, não têm causas naturais, situando-se, portanto, num campo exterior àquele da investigação científica. A explicação para a sua origem remonta à tradição cristã: sua condição resulta de uma maldição; trata-se de um ser amaldiçoado aos olhos de Deus. É digno de nota que esse caráter religioso também desaparece nas narrativas de vampiros mencionadas; nestas, os personagens situam-se em um ambiente laico, e os crucifixos tendem a desaparecer. De modo análogo, muda também o cenário: embora ainda se passem à noite, as histórias já não se desenrolam em sombrios castelos góticos, mas em ambientes high-tech. O próprio ritmo da narrativa é alterado, abandonando a lentidão do suspense, plena de expectativa, por uma aceleração frenética que privilegia a ação e os cortes. Finalmente, o ato de sugar o sangue das vítimas, impregnado de intenso erotismo nas histórias originais, é convertido em gesto de pura violência, que atinge o paroxismo da mutilação. Esse exemplo é interessante por ilustrar como a nova visão de mundo modifica até mesmo as narrativas mais distantes de uma concepção cientificista, promovendo a sua total reformulação.

A cultura de massas não é, entretanto, o único território em que as narrativas sofrem transformação sob a influência da *Weltanschauung* cientificista. Exemplos da narrativa cientificista não faltam nas revistas semanais, onde os avanços da tecnociência são celebrados em tom eufórico. Qual o leitor que ainda não conhece as reportagens sobre a “química do amor”? Nestas, após os costumeiros clichês que anunciam bombasticamente as “recentes descobertas”, somos apresentados a uma aula sobre o mecanismo dos hormônios sexuais no organismo humano. Nada que não conhecêssemos há muito; a novidade é que agora os processos psíquicos, afetivos, em toda a sua extensão, são colocados como subproduto do funcionamento das glândulas endócrinas. Ou

seja, não se admite mais a possibilidade de uma leitura psicológica, imaginária, do real do metabolismo. Doravante, todo o campo do psiquismo passa a ser um epifenômeno do orgânico. Dessa forma, o amor, ou mais exatamente a paixão, que dentre as experiências humanas é aquela geradora de sentido por excelência, e que desde o início da literatura ocidental inspirou narrativas que imortalizaram personagens como Páris e Helena, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Humbert Humbert e Lolita, é reduzida ao puro real, a um osso constituído por testosteronas, endorfinas, etc. É importante ressaltar que as narrativas mencionadas ajudaram a moldar a maneira como a nossa cultura concebe a experiência da paixão, ou seja, elas possibilitam que cada um construa a sua própria narrativa, tomando-as como base. Já a “narrativa” do real do metabolismo opera a redução drástica do sentido – ela é um sem-sentido, de onde o sujeito não pode apreender nada que lhe permita criar a sua narrativa, restando-lhe apenas conformar-se com o determinismo biológico que comandaria a sua existência.

Essa tendência positivista de buscar base “real” para a narrativa, e criar narrativas “realistas” a partir de fenômenos naturais, não deixa de produzir conseqüências na própria literatura contemporânea. Esta, na sua vertente dita de entretenimento, aquela que pretende atingir o público “geral”, manifesta nítida predileção pela objetividade. Analisando o fenômeno editorial das biografias, o escritor e crítico literário Bernardo Carvalho comenta:

Quem corta fora as duas mãos e escreve sua experiência com os pés tem muito mais chance de virar best seller do que quem escreve com a mão a história de um personagem que cortou as duas mãos e escreveu um livro com os pés. [...] A experiência mediada da ficção se perdeu; agora, o que o leitor procura é a ilusão de uma experiência mais direta e imediata por meio do livro, como se isso fosse possível. Quer acreditar que o que está lendo reproduz uma experiência real, a vida de gente real, no fundo tão “inventada” pela narração quanto qualquer ficção (CARVALHO, 1999).

A respeito dessa questão, é importante mencionar a opinião de Vladimir Nabokov, cujos personagens da obra *Lolita* – que completa 50 anos de lançamento –, foram citados acima. Afinal, o escritor russo foi também professor de literatura e crítico literário, destacando-se pelas suas opiniões ácidas acerca da possibilidade de extrair da literatura algum conhecimento sobre a realidade. Para ele:

A literatura não nasceu no dia em que um menino gritando: “Olha o lobo, olha o lobo” saiu correndo do vale de Neanderthal com um lobo cinzento e grande em seus calcanhares. A literatura nasceu no dia em que um menino veio gritando: “Olha o lobo, olha o lobo” e não havia nenhum lobo atrás dele (que o

pobre menino tenha sido devorado por uma fera de verdade, por ter mentido tantas vezes, é apenas um incidente). Mas, aqui está o que é importante. Entre o lobo do vale e o lobo da história existe algo flamejando. Este algo, este prisma, é a arte da literatura (NABOKOV, 1981).

Note-se que ambos os autores criticam uma tendência da literatura, ou seja, o fato de determinados autores ignorarem ser o estilo realista de suas obras meramente um código (cultural, literário), tomando-o literalmente como transcrição da realidade. Enquanto código, fruto de uma convenção historicamente datada, o realismo está tão próximo da realidade quanto qualquer outra corrente literária. Mas por que fazemos referência a um debate de crítica literária neste texto sobre o discurso da ciência? Ainda que pareça fora de contexto, tal referência não é, entretanto, casual. A crítica à pretensão de transcrever a realidade na literatura é apropriada para lembrarmos que toda representação da realidade articula elementos da linguagem, simbólicos - significantes - e elementos imaginários, deixando sempre escapar, entretanto, um real irrepresentável que resiste à significação. Isso vale não somente para a criação literária, mas também para a produção científica. Sobretudo quando os pesquisadores elaboram narrativas a partir de dados que não são outra coisa senão teorizações das leis que regem o funcionamento do mundo físico (“pedaços do real”).

A narrativa científicista é uma construção ficcional que não se assume como tal, construindo imaginariamente um nexos entre dados materiais, em princípio sem sentido narrativizável. Assim, ao produzirem enunciados que afirmam que agimos de tal ou tal forma “porque nossos genes determinam” ou “porque nossos ancestrais pré-históricos desenvolveram tal conduta como uma adaptação ao ambiente”, os cientistas fazem jogo duplo, defendendo uma suposta objetividade ao mesmo tempo em que divulgam construções imaginárias de comprovação impossível. O que resta excluído desse procedimento é justamente o sujeito, uma vez que tais narrativas têm como protagonista invariavelmente um personagem que sofre a determinação das leis da natureza como uma marionete. A psicanálise, desde a sua fundação, sempre trabalhou com as narrativas elaboradas por aqueles que procuram alívio para o seu sintoma. Contudo, a noção de sujeito introduzida pela teoria psicanalítica supõe algo mais que o mero personagem de um roteiro escrito no seu código genético ou nas leis da natureza, mas alguém que é capaz de assumir a sua própria narrativa na primeira pessoa. É essa assunção que o diferencia de um indivíduo que sofre passivamente o seu destino.

■ TEXTOS

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Bernardo. O fim da ficção. *Folha de São Paulo*, 17/4/1999.

NABOKOV, Vladimir. Aprendendo a ser um verdadeiro leitor. In: *Oitenta* vol. 5. Porto Alegre; L&PM, 1981.

ROCHA, João Cezar de Castro. Eis aqui tudo de novo. In: *Folha de São Paulo*, caderno Mais! nº. 706, 11/9/2005.

TEIXEIRA, Marcus do Rio. Uma ética do objeto - algumas conseqüências do discurso científico. In: _____. *Vicissitudes do objeto*. Salvador: Àgalma, 2005.

DE UMA GUERRA A OUTRA: A TRANSMISSÃO DO DESEJO

Lucy Linhares da Fontoura¹

RESUMO

O trabalho visa demonstrar o valor da narrativa como possibilitadora de um reposicionamento do sujeito diante da história e da história pessoal. Para isto, a autora toma a obra Questão de honra, de Domingos Pellegrini, definida por ele como romance intertextual com A retirada da laguna, do Visconde de Taunay. Através da forma da intertextualidade, a questão do laço com o outro é posta em ato. Aí aparece a articulação, situada por J. Lacan, entre especularização e agressividade, bem como o lugar da palavra como mediadora entre os sujeitos, viabilizando a sociedade humana.

PALAVRAS-CHAVE: rivalidade, desejo, ordem simbólica.

FROM ONE WAR TO ANOTHER: THE CONVEYANCE OF DESIRE

ABSTRACT

This paper aims to demonstrate the effectiveness of narrative to produce a new attitude of the subject before history and personal history. In order to do so, the author takes the book Question of honor, by Domingos Pellegrini, which is defined by him as intertextual romance with The retreat of laguna, by Visconde de Taunay. By means of intertextuality the question of the bond to the other is put on display. There is the relation, situated by j. Lacan, between mirroring and aggressiveness, as well as the role of the word as mediator among the subjects, making human society possible.

KEYWORDS: rivalry, desire, symbolic order.

¹ Psicanalista; Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre e da Associação Psicanalítica de Ijuí; Especialista em Psicologia Clínica (CFP/CRP -7ª região). E-mail: lucylf@uol.com.br

Domingos Pellegrini é um escritor brasileiro cuja obra, a meu ver, focaliza as sutilezas da subjetividade no laço com o outro e, ao mesmo tempo, testemunha o valor da narrativa como possibilitadora de um reposicionamento do sujeito diante da História e da história pessoal.

O texto que tomei para trabalhar é *Questão de honra* (Pellegrini, 1999), que o autor define como romance intertextual com *A retirada da Laguna*, do Visconde de Taunay (1997) – texto que se tornou um clássico da historiografia brasileira.

A retirada da Laguna é a narrativa da saída de tropas do Exército brasileiro, num episódio de 1867 da Guerra do Paraguai (1864-1870), feita em tom épico pelo então tenente Taunay, oficial que dela tomou parte como secretário do Comando. Mas, escreve Pellegrini na introdução, “haveria um outro oficial secretário, preterido pelo comandante por ser pacifista, o tenente Rufino, militar de carreira na tropa voluntária” (p.3). Em contrapartida, *Questão de honra* é o relato do mesmo episódio por parte deste outro oficial, que se contrapõe àquele, para denunciar o militarismo e a estupidez da guerra.

Trata-se, no entanto, de duas guerras: a oficial e a guerra pessoal, que Rufino move contra Taunay.

Ouçamos o texto:

Ditando estas palavras, aos oitenta anos, sinto-me tirando uma lança do peito. Naquela luta feroz que chamaram de Batalha de Nhandipá, vi um soldado brasileiro pegar da terra a lança de um paraguaio morto, a tempo de espetar um cavaleiro. O paraguaio caiu do cavalo com a lança no peito, o sabre ainda na mão, mas largou quando viu nossos soldados em volta; ficou olhando o céu, sabendo que não se fazia prisioneiros na Guerra do Paraguai. Com voz torcida de dor, pediu que tirassem a lança antes de ser baleado, e então o que fizeram foi enfiar mais fundo a lança, até ele ficar com o olhar parado.

Eu fiquei com minha lança de remorso no peito a vida toda, desde o dia em que a Comissão de Mérito do Exército me chamou em audiência, depois daquela que ficaria conhecida como *A retirada da Laguna*. Num salão com retratos a óleo de heróis do passado, perguntaram se eu sabia de ato de bravura em combate ou excepcional desempenho militar do tenente Fulano, do capitão Beltrano, do major Sicrano, e eu só dizia não, não, não. Eles me olhavam estranhando, que eu não falava o que queriam; dizia que não lembrava nada, que não tinha visto nada de excepcional. Eu pediria baixa dali a poucos dias, e do Exército não guardaria a não

ser uma fotografia. Pretendia escrever um livro sobre aquela bisonha retirada, contando a verdade dos fatos, e podia até me tornar escritor; só esperava sarar a mão direita ferida para começar a escrever, sem saber que há meses o outro secretário militar daquela campanha, o tenente Taunay, também escrevia um livro sobre a retirada da Laguna” (Pellegrini, 1999, p. 9).

De saída aparece o contraponto entre os dois homens: Taunay, filho da elite, culto, desenvolvido, generoso; Rufino, mulato pobre, neto de escrava, cheio de inveja e ódio. Seu ingresso no Exército foi o meio de ter acesso aos livros que amava. Seu pai era alfaiate e fazia fardas para os oficiais, um dos quais, observando o menino “a varejar sua biblioteca sempre que o pai ia lá tirar medidas” (id., ibid., p. 23), passou a lhe emprestar os livros e finalmente o adotou, “talvez porque tivesse um filho que queria militar mas que só dava para o comércio” (id., ibid., p. 24). Desse modo Rufino fez o colégio militar e depois a academia, mas seu interesse passa por outro lugar.

Logo aparece o ponto de encontro entre Rufino e Taunay: as letras. Ambos tomam parte naquela campanha na condição de secretários, ou “oficiais escreventes”. E ambos escreverão suas versões daquela guerra. Mas a perspectiva de Rufino é sempre a do perdedor, inclusive no amor. Há uma mulher por quem ele se apaixona, que, no entanto, não é capaz de conquistar, perdendo-a para Taunay. “Todos sofriam naquele inferno, mas eu sofria dois infernos, tinha outro na alma” (id., ibid., p. 78).

Através de Taunay, Rufino se liga a ideais que não se autoriza a reconhecer, e dos quais não ousava se apropriar.

Talvez fosse esta a raiz mais funda de minha antipatia pelo tenente Taunay: ele confiava na Humanidade, na Pátria, no Imperador, no Exército, no comando, na Bandeira, na Tropa, em Deus e nos anjos – enquanto eu já começava a achar, apenas, que o homem é um bicho ruim. Mas continuo a escrever aquelas palavras com maiúsculas por respeito, temor ou ingênua crença num homem melhor no futuro (Pellegrini, 1999, p.34-35).

Nesse enlace paradoxal é possível ler a articulação entre especulação e agressividade, que constitui a função do eu em sua referência ao semelhante². É como se Rufino se encontrasse diante de seu outro si mesmo. “Ele escreveu *A retirada da Laguna*; eu faço a retirada da lança, que seria melhor arrancar eu mesmo, se pudesse; ditando espero que meu escrevente coloque os pontos e vírgulas como se eu fosse um Taunay” (id., ibid., p. 14-15).

No desdobramento da narrativa, a intertextualidade revela sua força criadora. São vários textos: o de Taunay, o de Pellegrini, o de Rufino, o do “escre-

vente”, filho adotivo de Rufino, órfão da mulher que ele amara, que Rufino criou e a quem dita seu relato.

Podemos tomar *A retirada da Laguna* como a matriz desses vários desdobramentos: trata-se de uma narrativa que produz narrativas. O que tem esse texto que convida à narração? Creio que podemos apontar nele a marca de autoria. Taunay é um leitor experimentado; dos relatos consagrados de retiradas de guerra aos romancistas franceses, ele redige sua versão daquela campanha militar com sobriedade e estilo, narrando e interpretando os acontecimentos. À narrativa de Taunay está sempre incorporada a subjetividade:

[...] de repente, um grito partiu simultaneamente de vários lugares: ‘A fronteira!’. Da altura onde se encontrava o destacamento, via-se efetivamente a mata sombria do Apa, limite dos dois países. Foi um momento solene, uma emoção a que ninguém escapou, oficiais e soldados. Ver o aspecto da fronteira que demandávamos representou para todos uma surpresa. Ninguém estivera ali antes. Alguns podiam já tê-la visto, mas apenas com os olhos de caçador ou de andarilho, para quem o chão é indiferente. A maioria de nós ouvira falar vagamente da fronteira, mas agora ali estava ela à nossa frente, como ponto de encontro de duas nações armadas, como campo de batalha (Taunay, 1997, p. 82-83).

A partir da leitura do texto de Taunay, Pellegrini escreve febrilmente o seu “romance intertextual”:

No antigo ginásio, certa vez o professor de ciências, falando sobre as doenças causadas pela carência de vitaminas, lembrou da *Retirada da Laguna*. Anos depois, no Tiro de Guerra, o sargento um

² No seminário sobre *A transferência* (1960-1961), ao referir a posição conflituosa do pequeno ser diante daquilo que é ao mesmo tempo ele e o outro, que o *espelho* tão vividamente veicula, Lacan refere: “Esta é minha velha temática do estágio do espelho, onde vejo uma referência exemplar, altamente significativa. Ela nos permite presentificar os pontos-chave, ou os pontos de entroncamento, e conceber a renovação desta possibilidade sempre aberta ao sujeito, de um auto-quebramento, de um auto-dilaceramento, de uma auto-mordida, diante daquilo que é, ao mesmo tempo ele e um outro. Existe uma certa dimensão de conflito, que não tem outra solução além de um ou ..., ou... É necessário a ele ou tolerar o outro como uma imagem insuportável, que o arrebatava de si mesmo, ou quebrá-lo imediatamente, inverter, anular a posição à frente, a fim de conservar aquilo que ele é, naquele momento, centro e pulsão de seu ser, evocado pela imagem do outro, seja ela especular ou encarnada. O laço entre a imagem e a agressividade é, aqui, inteiramente articulável” (p.341).

dia falou muito da heróica *Retirada da Laguna*, o que pareceu puro ufanismo militar, orgulhar-se duma retirada [...]. Até que, quase trinta anos depois, o livro do Visconde de Taunay me cai nas mãos, leio de enfiada e me emociono a ponto de escrever *Questão de honra* em nove dias corridos, como se fosse uma marcha batida, como as marchas da Coluna do Mato Grosso em sua retirada bizarra e épica, por isso tão brasileira (Pellegrini, 1999, p.144).

A narrativa de Rufino, por sua vez, já é a segunda versão; seu projeto original era um projeto de ódio, longamente ruminado, cujos originais ele acaba destruindo quando o livro de Taunay é lançado, antecipando-se ao seu – “[...] matando o meu, que iria parecer simples imitação” (id., ibid., p.11). A narrativa a que ele se lança, afinal, é ditada a seu filho adotivo, no fim da vida, desdobra perante o leitor o doloroso processo de sua rivalidade invejosa até sua própria pacificação. Nessa direção, a narrativa da guerra, particularmente daquela retirada, traduz fielmente seu percurso subjetivo.

O “escrevente”, por sua vez, se apresenta assim, como o escritor que *não é*; identificado ao destino paterno, mas autorizando o desejo do pai em sua condição de intérprete.

Não sou escritor, sou escrevente; um cartorário, só o cidadão especializado em certidões e escrituras, termos e testamentos. Fui treinado e educado por meu pai para essa profissão de pena e fé, como ele dizia [...] Se todo mundo tem um desejo secreto, o de meu pai era escrever um livro [...] Acho que, não fosse o aborto do primeiro livro e a amargura que guardou tanto tempo, poderia ele, sim, ter sido escritor (id., ibid., p. 5, 122, 14).

Um outro elemento vem se somar, ainda, à questão da marca de autoria, quanto ao porquê o livro de Taunay ter sido tomado como paradigma para o intertexto. Trata-se do surpreendente efeito daquela narrativa: o episódio da grande derrota do exército brasileiro frente ao exército paraguaio, o drama daquela retirada, em que uma tropa já combatida pela fome, pelos rigores do clima e pelas doenças, sem consistente efetivo militar, é apossada pelo exército paraguaio – Taunay o toma e o transforma – essa retirada – em algo digno.

[...] Taunay deixaria de lado a bizarria daquela tropa de segunda categoria, para narrar apenas, sem rodeios nem galanteios ao Império, o desastre e o milagre que foi aquela retirada. [...] Assim, apenas mostrando o que viu e o que passamos, deixando a brutalidade da guerra falar pelos fatos, ele ganharia a admiração não só dos que veriam naquilo uma epopéia, como também dos que repudiavam as guerras (Pellegrini, 1999, p. 11-12).

[...] a 12 de junho, considerando a retirada concluída, o comandante chamou Taunay para baixar uma ordem do dia [...] eu tinha ido apresentar um relatório da Enfermaria, e vi que ele escreveu sem levantar a pena uma só vez. Em seguida ficou em pé para ler:

A retirada, soldados, que acabais de efetuar, fez-se em boa ordem, ainda que no meio das circunstâncias mais difíceis. Sem cavalaria, contra o inimigo audaz que a possuía formidável, em campos em que o incêndio da macega, continuamente aceso, ameaçava devorar-vos e vos disputava o ar respirável, extenuados pela fome, dizimados pela cólera que vos roubava, em dois dias, o vosso comandante, o seu substituto e ambos vossos guias, todos esses males, todos esses desastres vós suportastes numa inversão de estação sem exemplo, debaixo de chuvas torrenciais, no meio de tormentas e através de imensas inundações, em tal desorganização da natureza que ela parecia conspirar contra vós. Soldados, honra a vossa constância que conservou ao Império os nossos canhões e as nossas bandeiras.

O comandante abraçou Taunay; era um homem duro mas simplório, que jamais chegaria a general, e estava comovido. Comovidas ficariam cidades inteiras, na medida em que Taunay fosse contando a história, primeiro voltando adiante de nós, só com um ordenança e um guia, para levar as notícias ao Imperador no Rio de Janeiro. Ele iria contando a sua versão heróica da retirada, transformando aquilo num grande feito militar, e nós nos veríamos saudados como heróis na medida que seguíamos seus passos (id., *ibid.*, p. 133-134).

A certa altura da narrativa, o escrevente informa que o narrador passa a usar trechos do outro texto. Os dois textos vão se misturando, primeiro como contraponto:

Parecíamos – e éramos – uma multidão de flagelados a expiar, numa procissão de suplícios, todas as culpas guerreiras do mundo, mas Taunay ainda via nisso alguma ordem. *Embora dizimados, serenamente mantinham os oficiais o espírito geral da corporação; uns procuravam os outros, reuniam-se e trocavam palavras amigas e de bom conselho.* Em seguida ele cita os nomes de alguns oficiais, na sua visão candidatos a heróis, entre eles até eu. Acho que o homem é a única espécie em que cada um vê o que quer ver (Pellegrini, 1999, p. 98).

Depois se entrelaçando:

Me comprazo em misturar trechos dele com minhas observações, e confesso também que, naquela altura, começava a enxergar que aquela tropa miserável tinha mesmo espírito de luta, e a nossa retirada, trazendo aqueles canhões, era realmente uma façanha extraordinária, senão da engenharia e da tática militar, pelo menos da capacidade humana de resistir e se superar (id., ibid., p. 129).

A mudança de perspectiva na interpretação da retirada acompanha uma transformação no posicionamento subjetivo:

[...] Os soldados obedeciam, acho que porque agora eu também agia como um oficial (id., ibid., p. 108).

[...] hoje, quase trinta anos passados [...] penso que aquela campanha foi a melhor coisa que fiz na vida. Salvei crianças e mulheres da morte, cumpri meu dever como soldado, ajudando a marcar, com meus pés, uma fronteira nacional. Fui até o fim, quando pensava que não podia dar mais um passo. Fui oficial respeitado pelos soldados debaixo do fogo, e pelos doentes a gemer na agonia, e pelos médicos e cozinheiros; fui enfim um cavalheiro – por que não? – a manter alto o estandarte do exemplo; principalmente graças, reconheço, ao exemplo do tenente Taunay (id., ibid., p. 140-141).

[...] relato que faço para tirar do peito minha lança; ou, como gostaria Taunay, por uma questão de honra (id., ibid., p. 142).

A retirada da Laguna e Questão de honra são obras que testemunham o valor da narrativa como possibilitadora de um reposicionamento do sujeito diante da História e da história pessoal.

De um contexto de guerra – a oficial e a particular – ambas as narrativas desdobram a produção de algo outro. A narrativa permite recompor a posição subjetiva: pacificar, redimir, humanizar. Seu efeito é transformador. Assim se faz a mudança de destino.

O desejo do sujeito é o desejo do Outro, esta é a fórmula da constituição subjetiva, bem como da transferência como transmissão vinda de um Outro. A transferência é o operador da transmissão essencial ao desejo. O nascimento para o desejo só pode advir a partir de um outro desejo, do desejo no Outro.

Nesta narrativa, o desejo de Taunay opera como desejo do Outro para Rufino, possibilitando-lhe revisar seu projeto de ódio (seu “romance”) e produzir sua versão particular (seu “conto”), em parceria com o relato do Outro.

A narrativa de Pellegrini, a meu ver, potencializada pela forma escolhida da intertextualidade, entrelaça admiravelmente a questão do laço com o outro, em suas expressões de rivalidade hostil ou de convergência fraterna, e o lugar

da palavra como mediadora, como intérprete e como transformadora, como autorização do sujeito.

Ao se perguntar como é possível uma sociedade humana, Moustapha Safouan (1993) aponta a necessária aliança de cada um de seus membros à ordem simbólica:

Sem essa ordem que determina um limite à rivalidade, a própria rivalidade se transformaria em morte universal: pois ela não é rivalidade por nenhum objeto, mas por nada, ou, o que dá no mesmo, é rivalidade por ser (p. 107).

Ele diz também que a ordem simbólica não tem nada de especialmente pacificante, mas sem ela teremos, em vez da guerra, o genocídio generalizado e que hoje caminharíamos para isto.

Safouan conta que, numa supervisão com Lacan, a sua pergunta sobre onde estaria o pai (no relato que apresentara de uma sessão com um analisante), Lacan respondeu: “Ora, é ele que mantém o equilíbrio entre vocês dois”. E acrescentou: “Pois entre dois sujeitos só existe a palavra ou a morte” (Safouan, 1993, p. 9).

A palavra é, assim, condição de inclusão.

REFERÊNCIAS

- JULIEN, Philippe. Atualidade de uma clínica lacaniana. *Revista Internacional*, n. 1. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 8. A Transferência. 1960-1*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.
- PELLEGRINI, Domingos. *Questão de honra*. São Paulo: Moderna, 1999.
- SAFOUAN, Moustapha. *A palavra ou a morte. Como é possível uma sociedade humana*. Campinas: Papyrus, 1993.
- TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. *A retirada da Laguna*. Tradução e organização Sergio Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TEXTOS

**EM BUSCA DO
NARRADOR PERDIDO
REFLEXÕES SOBRE
A CLÍNICA DA MELANCOLIA**

Maria Rosane Pereira Pinto¹

RESUMO

O sujeito em sofrimento melancólico, com precariedade discursiva, tem essencialmente uma dificuldade: ser alguém que diz eu, que é a definição proustiana de narrador. Um caso clínico no qual a dificuldade narrativa da paciente está associada a uma perda, na infância, da capacidade de escrever, nos permite examinar essa precariedade discursiva. O processo analítico da paciente, tendo passado pela produção de material escrito, proporcionou o deslocamento subjetivo da posição melancólica para a posição do luto, condição da possibilidade narrativa, pela retomada que o sujeito faz de sua história.

PALAVRAS-CHAVE: melancolia, escrita, aprendizagem, perda, identificação.

**IN SEARCH OF THE LOST NARRATOR
REFLECTIONS UPON THE CLINIC OF MELANCHOLIA**

ABSTRACT

The subject in melancholic suffering, with discursive precariousness, has essentially one difficulty: being someone who says I, which is Proust's definition of narrator. A clinical case in which the patient's narrative difficulty is associated to a loss, in childhood, of the writing capacity, allows us to examine this discursive precariousness. The patient's psychoanalytic process, having gone through written material production, permitted the subjective passage from the melancholic position to a mourning position, condition of the narrative possibility, by the retake that the patient does of ones history.

KEYWORDS: melancholia, writing, learning, loss, identification.

¹ Psicanalista; Membro da *Association Lacanienne Internationale* (Paris), da *Association Psychanalyse et Médecine* (Paris). Diretora clínica do Instituto Jean Bergès – Clínica e Centro de Estudos em Psicanálise e Medicina (Lajeado-RS). E-mail: rosane.p@terra.com.br

Gostaria de, em primeiro lugar, dizer algumas palavras a respeito da escolha do título deste trabalho. *Em busca do narrador perdido* deixa evidente a influência da literatura, mais precisamente da obra de Proust ([1954] 1981), *Em busca do tempo perdido*. Mas em termos de influência, poderíamos talvez dizer o mesmo quanto ao título desta jornada, já que a idéia de narrativa sempre evoca a ficção ou certa relação estética com a realidade.

De minha parte, a evocação da *busca* proustiana está ligada ao acontecimento clínico do sujeito em sofrimento melancólico, cuja possibilidade de enunciação se encontra, digamos, quase em seu grau zero.

Proust define sua *busca* como uma narrativa a partir de *alguém que diz eu* e podemos definir o sujeito melancólico como aquele que não consegue assumir a enunciação desse *eu*, pois, como preconizou Freud ([1917]1988), o que aparece na fala do melancólico é a perda relativa a seu eu.

Neste ponto, uma questão se coloca: a de saber o que um sujeito melancólico pode ter de proustiano, ou seja, em que medida Proust nos ajudaria a entender a melancolia. Antes de tentar uma resposta, assinalemos que nos interessa aqui, a respeito de Proust, não um comentário de sua obra, mas, sim, alguns dados da história da elaboração propriamente dita da obra.

Primeiro, o fato de sua obra ser o resultado da história de sua doença, como muitos estudiosos interpretam, ser secundário com relação à hipótese de essa obra ter sido a travessia de um trabalho de luto, como outros biógrafos consideram². Com efeito, Proust sofria de asma desde os 10 anos de idade e é verdade que depois da morte de sua mãe, em 1905, ele sofre o agravamento de seu estado de saúde. E começa a escrever sua *busca* três anos depois dessa morte, em 1908.

O que se depreende da leitura da correspondência de Marcel Proust é que a desolação pela perda, a dor, ele as conserva em sua obra. É pela dor que Proust realmente se lembra de sua mãe, e ele decide continuar sofrendo essa dor para não a esquecer. Ele se apega a essa dor escrevendo, como se sua escritura fosse, ela mesma, uma lembrança viva de sua mãe. E chega a afirmar, em uma carta a Alphonse Daudet, que a sua produção escrita lhe devolve, de certo modo, o verdadeiro rosto de sua mãe³.

² Como por exemplo Léon Tauman em *Marcel Proust, une vie et une synthèse*,(1949) e Thierry Laget em *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*(1992).

³ Carta comentada por Léon Tauman, em *Marcel Proust, une vie et une synthèse* (1949).

A respeito da relação da obra de Proust com o luto de sua mãe, um biógrafo e estudioso de sua obra, Léon Tauman (1945), examinando a correspondência de Proust, assinala que:

...sua força de evocação extrema, seu apelo profundo à memória despertava lamentos cruéis, dilaceramentos, remorsos. E quanto mais cruéis e dolorosos eram esses lamentos, mais ele se agarrava a eles e queria senti-los cada vez mais solidamente cravados nele mesmo, como garfos cavando a memória.⁴ (Léon Tauman, *Marcel Proust, une vie et une synthèse*, 1945, p. 51).

O segundo ponto de interesse para nossa reflexão é que o narrador proustiano nos coloca diante do drama da impossibilidade de escrever, impossibilidade dolorosa que aparece em vários momentos da *busca* e que só se dissipa no *tempo redescoberto*, quando o narrador está, na reclusão em que sua doença o coloca, escrevendo sua obra.

O terceiro ponto é a idéia segundo a qual a *busca do tempo perdido* pode ser considerada como uma carta que Marcel Proust teria escrito à sua mãe. Essa é uma das principais teses do livro *Maman*, de Michel Schneider (2000).

Assim, apego à lembrança da mãe, tentativa de trabalho de luto, elaborando a dor da perda na dor de escrever, dificuldade de escrever que percorre toda a existência do narrador, e finalmente, a produção de uma obra que teria o valor de uma carta à mãe. De que maneira esses dados nos remetem à clínica da melancolia?

Retomando então a questão que nos ocupa, tenhamos presente que não se trata aqui de saber o que Proust teria de melancólico, mas, sim, o que um melancólico poderia ter de proustiano. Insisto nesse ponto porque justamente foi a escuta de uma paciente melancólica que me levou a pensar na obra proustiana, e não o contrário.

Pois bem, essa paciente, cuja história clínica, por motivos óbvios, só pode ser aqui abordada muito sinteticamente e no que diz respeito ao tema que hoje discutimos, ensinou-me, nos doze anos de sua análise, que ainda está em curso, muitas coisas a respeito da função do escrito na construção

⁴ Tradução nossa.

da possibilidade de enunciar um *eu* e da função da carta no que seria uma elaboração da dor da perda.

No que concerne à fenomenologia do caso, pode-se dizer que se tratava, quando de seu ingresso na análise, de um caso clássico, tanto do ponto de vista de *Luto e melancolia*, de Freud (1917/1988), quanto dos quadros clínicos descritos pela psiquiatria do início do século XX. Ou seja, anorexia grave, estado de estupor, inibição extrema da ação e da fala, etc. Aos trinta anos, era sua terceira tentativa de suicídio seguida de internação. A anamnese psiquiátrica referia uma história de suicídios no círculo familiar e afetivo: o irmão da mãe, o pai da paciente, quando esta tinha dez anos de idade e, por último, o namorado da paciente. Havia sido uma menina retraída, calada e com tendência ao isolamento. Abandonou os estudos aos 15 anos, por importantes dificuldades de aprendizado, e nesse mesmo ano foi que tentou o suicídio pela primeira vez.

Tendo seu estado de estupor cedido, venho vê-la pela primeira vez, e a única coisa que podia dizer-me era que lamentava “ter mais uma vez fracassado em cumprir seu destino”. Mas, enfim, depois da internação, a análise começa e, durante um bom lapso de tempo, não há palavra alguma em jogo, apenas sucessivas sessões de silêncio absoluto.

Em uma saída de sessão, finalmente ela me diz que lamenta “não ter história da qual se lembrar na análise, não ter memória, tudo é apenas morte e vazio, e seria melhor que desistíssemos”. Eu lhe digo que não é preciso que ela tenha uma história, pois ela está ali para escrevê-la, que é para isso que a espero em cada sessão. Disse isso de maneira metafórica, e continuamos o trabalho. Algum tempo depois, ela me surpreende, entregando-me, no início da sessão, um envelope, dizendo “escrevi para você”.

Guardei-me de ler a carta em sessão, preferindo privilegiar o que ali poderia ser dito daquele escrito. Efetivamente, ela me conta então que abandonara os estudos precocemente porque quando da morte de seu pai ela havia perdido a capacidade de escrever, “se desalfabetizara”, perdera a letra, e mesmo sua leitura era extremamente precária. Os cinco anos que se seguiram foram de um esforço enorme para recuperar parte do nível de escrita e leitura que possuía aos onze anos, e tinha o sentimento de haver recuperado muito pouco disso, de modo que sua escolaridade havia se transformado em dolorosa humilhação, o que a fez desistir.

De fato, a leitura de sua carta me impressionou pela precariedade de sua quase ilegível e trêmula caligrafia. Eram frases curtas, desconexas e repetidas, separadas por pequenos travessões, em lugar de pontos, como se houvesse alguma hesitação em terminá-las.

A partir dessa primeira carta, ela começa a falar em análise, embora na maior parte do tempo o silêncio predominasse. Contudo, ela pareceu decidida a escrever-me uma carta entre cada sessão e, com o tempo (bem entendido muito tempo), sua escrita foi se tornando mais nuançada, mais clara e firme, e sua fala era cada vez menos a *cópia fiel*, como ela dizia, que ela conseguia fazer da realidade nas suas cartas. Quer dizer que havia lapsos de fala que não eram os mesmos da escrita, havia uma progressiva disparidade entre o que ela escrevia e o que dizia em sessão, por vezes mesmo nenhuma relação entre o que ela podia trazer na sua fala e o que trazia em seu escrito. Mas o fato é que ela assumiu uma postura de precisar escrever a carta para poder falar em sessão, e quanto mais o conteúdo de sua fala se distanciava do que escrevia, mais ela falava do escrito como uma lembrança que gostaria de entender melhor, mas já não podia, pois não lhe pertencia mais.

Hoje em dia, essa paciente se refere a suas cartas como a memória de sua análise, e continua escrevendo cartas regulares entre uma sessão e outra. Frases longas, por vezes muito longas mesmo, com pontos, com vírgulas, com o ritmo narrativo de uma carta na qual, como dizia Proust, alguém diz *eu* e se dirige a um *tu*, falando dos *outros*. São lembranças dolorosas dos períodos de luto em família, comentários de sua vida cotidiana de trabalho, assim como de desastrosos encontros familiares ou sociais; enfim, queixas que, em sua fala, aparecem em ordem diferente, tanto de importância quanto de narrativa, e das quais sua interpretação varia de uma sessão a outra, não se fixando em um registro escrito. O mais importante é que ela frequentemente enuncia “eu me lembro assim”, e que o tempo, a partir do escrito, passou a ser uma experiência da fala. E nessa fala, a dimensão da ambivalência entre amor e ódio em relação ao que ela chama de *seus mortos* pôde ter lugar.

Minha hipótese é de que a carta escrita teve, nessa dimensão transferencial, a função de um objeto a ser perdido, uma possibilidade de acesso ao simbólico, não se tratando mais de uma perda da letra em seu real, como na infância da paciente. De certo modo, é como se ela escrevesse para esquecer o que escreveu e construir disso uma lembrança em sua fala. Digamos que, como na elaboração da obra de Proust, a carta, enquanto objeto, foi algo que lhe permitiu elaborar a dor da perda na dor de escrever. Ao mesmo tempo em que essa elaboração se dava, criava-se, para essa paciente, a possibilidade de endereçar-se a esse objeto perdido, fazendo dele um outro, de cuja sombra seu *eu* se

liberaria⁵.

Entretanto, o que seria para o narrador da busca proustiana a dificuldade de escrever não pode ser considerado aqui como algo análogo à perda da capacidade de escrever seguida de uma dificuldade em recuperá-la, como no caso dessa paciente. Aliás, a busca proustiana nos interessa aqui como ponto de partida para pensarmos a especificidade desse caso, mas evidentemente temos que dar um passo em direção à psicanálise freudiana para tentarmos uma reflexão sobre o que estaria em jogo na dificuldade de escrita em relação à melancolia dessa paciente. Para isso, escolhi apoiar-me em algumas teses de Jean Bergès e de Gabriel Balbo, que considero como dois grandes clínicos e estudiosos, tanto da melancolia quanto das dificuldades da aprendizagem e da escrita, e que me ajudaram a elucidar algumas questões pertinentes ao caso.

E uma vez que estamos tomando as coisas do ponto de vista da narrativa. Parece-me que, para além da questão de fundo, a questão de forma da primeira carta escrita dessa paciente não é nada negligenciável. Refiro-me à sua dificuldade com a pontuação das frases, dificuldade que, ao primeiro olhar, pareceria um lapso de escrita. Mas na verdade era algo que ela conservava desde a infância. E o que são os pontos, para uma criança, senão a imposição de um silêncio na escrita?

Jean Bergès (1997) considera, em seu artigo sobre a pontuação na infância, que o silêncio da pontuação é o silêncio daquilo que, por ser recalcado, daquilo que a criança *sabia antes*, vem conferir a quantidade simbólica do saber do que vai ser escrito. Assim, se é através da escrita que a criança toma contato com o real da pontuação, real que vem conferir quantidade simbólica do saber

⁵ Conforme preconizou Freud em *Luto e melancolia* (1917), em suas conclusões finais, quando levanta a hipótese segundo a qual, do mesmo modo que o trabalho de luto leva o eu a renunciar ao objeto declarando-o morto e oferecendo ao eu o prêmio de continuar vivendo, no trabalho da melancolia cada combate de ambivalência, um a um, vai fazendo ceder a fixação da libido ao objeto, desvalorizando-o até o ponto de abatê-lo. Para Freud, isso torna possível pensar que, provavelmente, no inconsciente, o processo se termine quando a fúria em relação ao objeto esteja esgotada ou quando ele seja abandonado como sem valor. Freud não sabe afirmar qual das duas possibilidades pode preponderar para o final da melancolia, mas ele indica que, em consequência de uma dessas possibilidades, uma vez terminada a melancolia, o eu pode gozar da satisfação de se reconhecer legitimamente como melhor que o objeto, como superior ao objeto. Tais considerações de Freud são, parece-nos, de grande atualidade e importância para a clínica da melancolia.

que vai ser escrito, não nos surpreende que dificuldade de escrever e dificuldade de pontuar estejam, nesse caso, juntas.

Com relação a essa capacidade de escrever perdida, que considero ter sido o que minha paciente buscou na análise, relendo um artigo de Gabriel Balbo (1999) sobre depressão e melancolia, chamou-me a atenção o que este autor diz a respeito da língua e da escrita, que ele chama de escritura. Depois de examinar exaustivamente a relação da língua, mais particularmente da língua latina com a melancolia, ele assinala que o lugar da língua é o grande Outro, e que o objeto *a* de seu gozo é a escritura. E quando o melancólico se enfurece inconscientemente com o objeto *a* da língua, logo, com a escritura, é a sombra desse objeto, quer dizer, a sombra da escritura que cai sobre seu eu, quer dizer, sobre a palavra que é a sua. Segundo Balbo, essa queda, que se origina nesse objeto, basta para desvendar os dois traços de toda depressão grave e de toda melancolia: primeiro, a forclusão do Nome-do-Pai – de jeito nenhum continuar se assujeitando à língua dos ancestrais. E, segundo, abandono do laço social para reencontrar uma língua privada; logo, uma relação estritamente binária com o grande Outro materno. E Balbo sublinha o quanto é importante, na direção de cura da melancolia, que o sujeito possa produzir material escrito *fora da sessão*, pois essa exterioridade é essencial para passar de uma transferência binária a uma transferência ternária, preparando o retorno à lei comum – a lei da escritura. Essa produção deve ser investida como momento de virada na análise, pois ela possibilita o retorno do sujeito à troca com o outro, ou seja, por onde ele faz luto daquilo ao qual ele havia regressado para sustentar seu gozo.

No que concerne ao caso que nos ocupa, parece-me que o suicídio do pai da paciente a reenviou ao silêncio materno, silêncio de lutos impossíveis. Assim, a morte desse pai a colocou, menina, novamente em uma relação binária com esse Outro materno em sua própria precariedade. Na perda da capacidade de escrever e na dificuldade de reaprendizagem dessa capacidade encontrava-se a medida dessa precariedade, que, na verdade, assim se atualizava para ela. Sabemos o quanto na melancolia está em jogo a precariedade do olhar e da voz materna na experiência do estágio do espelho, decisiva para a constituição do eu.

E também as dificuldades de aprendizagem nunca estão dissociadas de restos importantes dessa experiência. A criança que *não entende*, na verdade não escuta o que lhe está sendo ensinado. Jean Bergès (2001) tinha razão em afirmar que essa criança está ali, alheia ao ambiente escolar e à aprendizagem, sem poder escutar e entender o que diz seu professor porque ela está, segundo sua expressão, *em busca da voz materna perdida*.

A escola é o que se interpõe, segundo Bergès, nos *complexos familiares*. Do mesmo modo como quando ao nascer, querendo ou não, tudo em torno do filhote do homem fala, na escola, tudo em volta da criança fala e escreve. É ali que ela encontra a linguagem escrita com sua implicação no simbólico. Esse é o momento em que se desvela a qualidade da experiência especular, experiência que tem valor de luto inaugural para o sujeito que ali se constitui.

Quando a criança em jubilação diante do espelho se vira para confirmar a presença da mãe como testemunha da descoberta de sua própria imagem, nesse movimento ela perde sua própria imagem e a imagem da mãe. A partir dessa falha primordial do imaginário, é a palavra da mãe nomeando a criança e validando sua descoberta que vai fazer com que ela tenha acesso ao simbólico. Essa experiência de luto inaugural vai decidir a possibilidade de luto da voz materna nessa espécie de segunda edição da experiência especular, que é a escola, para aprender com a voz do outro, que é o professor, por exemplo, e identificar-se com seus pequenos outros em aprendizagem. Ou seja, a criança vai exercer ali sua capacidade de socialização, para a qual a experiência do espelho serviu de matriz simbólica, como preconizou Lacan. E, evidentemente, a aprendizagem da escrita está inscrita nessa lei comum da qual nos fala Balbo, e isso supõe a possibilidade de identificação, de constituição dos pequenos outros, ali onde a língua faz laço social.

O que acontece quando esse olhar e essa voz se constituem precariamente como perdidos? Pois afinal, para que haja queda desses objetos *a*, que são a voz e o olhar, é preciso que eles primeiro se constituam como tais. Logo, uma precariedade constitutiva engendra uma precariedade de acesso ao simbólico, uma relação bastante dramática com a perda, o que resulta na impossibilidade de luto, que é o caso do sujeito melancólico.

Depois de doze anos escutando essa paciente, arrisco-me a formular a hipótese segundo a qual, seguindo a problemática precariedade de sua experiência especular, faltava-lhe, no momento da perda do pai, o olhar e a voz maternos suficientemente constituídos, logo perdidos, que lhe permitissem fazer um trabalho de luto. O que até ali fora precário, digamos assim, tornou-se pura ausência e puro silêncio. Ausência e silêncio colocando em falência o saber da criança, até então frágil e doravante perdido. Continuar escrevendo e aprendendo equivalia a ter que suportar a dor de uma perda impossível de ser vivida, o que chegou ao limite do insuportável, com sua retirada da vida escolar e sua primeira tentativa de suicídio, numa espécie de busca de transformar-se ela mesma em letra morta.

A retomada da capacidade de escrever, e de escrever algo endereçado a um outro na dimensão transferencial foi, na verdade, um processo lento e difícil, marcado por muitos silêncios, silêncios que suas cartas foram gradualmente interrompendo para dar lugar a sua palavra. Durante esse processo, era como se cada linha escrita tivesse a função de construir para ela uma imagem do rosto materno, rosto que supõe um olhar e uma palavra enunciada que o escrito colocaria em queda. Constituir para perder, um rosto e uma voz dos quais ela poderia então fazer luto, transformar em lembrança. Nesse sentido, cada palavra escrita era como um garfo cavando a memória, como vimos antes em relação a Proust.

Esse tempo de compreender, no qual parece atualmente estar se situando sua análise, é o tempo do “eu me lembro assim”, sem importar tanto que seu escrito seja o que ela realmente está dizendo. Talvez por isso ela possa atribuir a suas cartas o estatuto de memória de sua análise, pois onde antes ela apenas percebia vazio e morte hoje está a palavra enunciada da qual ela é sujeito. Um sujeito em sofrimento, mas um sujeito que se apropria e se responsabiliza por seu sofrimento, cujo trabalho de análise é um trabalho progressivo de renúncia ao gozo e a assunção de sua relação com o simbólico. Ou seja, assunção de uma palavra pontuada pelo tempo, pois todo narrador que diz *eu* constrói uma memória.

E mesmo se a narrativa dessa paciente é muitas vezes, como ela mesma diz, “uma cópia fiel da realidade”, quando se refere ao caráter por vezes excessivamente descritivo de seus relatos em análise, é suficiente para colocá-la em uma incursão subjetiva no tempo.

Para concluir, gostaria de retomar o viés da elaboração da *busca proustiana*, que serviu de ponto de partida para essas reflexões. É importante assinalar que, apesar de não haver semelhança ou analogia, pelo menos do ponto de vista estético, entre as cartas escritas por uma paciente melancólica e uma obra literária como *Em busca do tempo perdido*, de Proust, vários elementos de elaboração, no entanto, se encontram. Do mesmo modo como, para Marcel Proust, escrever sua obra era construir o verdadeiro rosto da mãe para conservá-lo como uma lembrança perene, para minha paciente, escrever suas cartas era o equivalente a construir o rosto materno para transformá-lo em lembrança. Como eu disse antes, quando essa paciente efetivamente ingressou na análise, foi em busca de um saber perdido, saber inconsciente que a possibilidade de escrever, no espaço transferencial, lhe restituiu. Com isso, ela se reapropriou da possibilidade de dizer *eu* e de construir sua memória através da escrita, o que a situou como sujeito de uma narrativa.

■ TEXTOS

A partir disso, mesmo se a forma de elaboração da realidade na análise não é, e, aliás, nem deve ser, a mesma da ficção literária, o que importa é que uma narrativa, mesmo que seja cópia fiel da realidade, esteja sempre inscrita em uma realidade que é engendrada a partir de certa relação entre impressões múltiplas, nas quais nosso passado se mistura misteriosamente com o presente no qual estamos mergulhados e com o futuro no qual nos lançamos. Nesse sentido, a dimensão do tempo perdido também estava em jogo quando essa paciente veio à análise, segundo minha hipótese, em busca do narrador perdido.

REFERÊNCIAS

- BALBO, Gabriel. Le démon du midi. *Journal Français de Psychiatrie*, Les Dépressions II, Paris, n. 8, p. 55-58, segundo trimestre de 1999.
- BERGÈS, Jean. La ponctuation chez l'enfant. Le discours psychanalytique – la ponctuation – *Revue de l'Association Freudienne Internationale*, Paris, n.18, p. 179, 1997.
- BERGÈS, Jean. Pourquoi cinq fois plus de garçons n'apprennent pas? *Journal Français de Psychiatrie*, Que nous apprennent les enfants qui n'apprennent pas? Paris, n. 15, p. 38, 2001.
- FREUD, Sigmund. Deuil et mélancolie. *Œuvres complètes*. Paris: PUF, 1988.
- LAGET, Thierry. *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Éditions Gallimard, 1954.
- SCHNEIDER, Michel. *Maman*. Paris: Galimard, 1999.
- TAUMAN, Léon. *Marcel Proust, une vie et une synthèse*. Paris: Librairie Armand Colin, 1949.

TEXTOS

O LIMITE DA METÁFORA

Elaine Starosta Foguel¹

RESUMO

Partindo da diferença apontada por Freud entre a narrativa sistemática e a experiência do tratamento psicanalítico, o texto trata das dimensões da fala durante a sessão analítica, situando o uso da narrativa para a psicanálise e seu efeito na análise, marcando a especificidade do uso da fala na transferência.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, psicanálise, fala, transferência.

THE LIMIT OF THE METAPHOR

ABSTRACT

From the difference indicated by Freud between the systematic narrative and the experience of the psychoanalytical treatment, the text approaches the speech dimensions during the analytical session situating the narrative use in psychoanalysis and its effect upon the analysis, marking the specificity of the speech usage in transference.

KEYWORDS: narrative, psychoanalysis, speech, transference.

¹ Psicanalista; Membro correspondente da APPOA; Especialista em Clínica da Dor pela Unifacs (Salvador). Psicanalista do Centro de Dor do Hospital das Clínicas da UFBA. Mestranda em Filosofia da Ciência no Instituto de Física da UFBA. elainefoguel@terra.com.br

A proposta da discussão da narrativa é instigante, principalmente porque *narrativa* não é um conceito nem um constructo da psicanálise. Freud propõe a livre associação do analisante em contraponto à escuta livre e flutuante do psicanalista; Lacan teoriza sobre a função e o campo da *fala* e da *linguagem* na psicanálise. Será que a fala que acontece na análise pode ser superposta à narrativa?

Na *Edição eletrônica da obras completas* de Freud, encontramos cerca de 25 resultados para a pesquisa sobre narrativa, geralmente referidas a situações bem específicas, tais como a narrativa de uma lembrança, de um sonho, e principalmente quando Freud se refere a uma obra literária, como por exemplo, no ensaio *O estranho*:

Hoffmann é o mestre incomparável do estranho na literatura. Sua novela *Die Elixire des Teufels* [*O elixir do Diabo*] contém toda uma série de temas a que se é tentado a atribuir o efeito estranho da narrativa; mas é uma história por demais obscura e intrincada para que nos aventuremos a um sumário da mesma. (Freud, 1919, ed. eletrônica).

Sobre a questão da narrativa no tratamento, Freud adverte no texto técnico *Sobre o início do tratamento*:

Os pacientes que datam sua enfermidade de um momento específico geralmente se concentram na causa precipitante. Outros, que por si reconhecem a vinculação entre sua neurose e a infância, amiúde começam pelo relato de toda a história de sua vida. Nunca se deve esperar uma narrativa sistemática e nada deve ser feito para incentivá-la. Cada pormenor da história terá de ser repetido mais tarde e é apenas com estas repetições que aparecerá material adicional para suprir as importantes associações que são desconhecidas do paciente.

Há pacientes que, desde as primeiras horas, preparam com cuidado o que irão comunicar, aparentemente de maneira a se certificarem de que estão fazendo o melhor uso do tempo dedicado ao tratamento. O que assim se disfarça como avidez é resistência. Qualquer preparação deste tipo não deve ser recomendada, pois ela é empregada apenas para impedir que pensamentos desagradáveis venham à superfície (Freud, 1913, ed. eletrônica).

Dessa forma, tomando o que nos aponta Freud sobre a diferença que há entre uma narrativa sistemática e a experiência do tratamento psicanalítico, a contribuição que trazemos a este debate é sobre as dimensões da *fala* durante a sessão de psicanálise. Se Freud não usou o termo *narrativa* e cunhou a ex-

pressão *livre associação*, certamente foi para especificar que, no tratamento, tanto o paciente quanto o analisante devem se livrar das tentações da narrativa estruturada e compreensível, para deixar que a verdade se construa na medida em que o *erro* na fala surpreenda a cena da análise.

As dimensões da fala no tratamento estão subordinadas ao *discurso do analista*, que estrutura a experiência do tratamento.

I – O analisante fala desde que haja *suposição de saber*, e o tratamento só ocorre se o psicanalista dirigir cada sessão ou com seu silêncio, ou com perguntas, ou com alguma intervenção significativa, que poderá inclusive ser o corte da própria sessão. Na psicanálise, a palavra é regida pela ética e pelo dispositivo da transferência.

II – Porque o psicanalista dirige o tratamento, a estrutura temporal do texto que o analisando fala – e que o analista lê – segue a lógica do trauma freudiano, de fazer efeito subjetivo *a posteriori*.

III – Por sua vez, o tempo do *Nachträglich* liga-se ao funcionamento da linguagem e do desejo na medida em que a constituição do sujeito se subordina aos significantes que vêm do Outro. Isso é uma dupla reviravolta no sentido aparente da narrativa – a do tempo – formalizada desde o início por Freud, no caso Emma, na Parte II do *Projeto para uma psicologia* (Freud, (1950 [1895]) e a reviravolta de direção na constituição pulsional. Lacan mostra, no grafo do desejo (Lacan, 1998, p.831), que o significante do desejo do Outro marca lugares de gozo no corpo do *infans*, através da complexa dinâmica da demanda e do desejo que se instaura entre adulto e bebê, resultando numa topologia moebiana de relação. Então, o tempo dos efeitos da fala se darão *a posteriori*, e a mudança subjetiva também, no sentido contrário ao do encadeamento da voz.

IV – As dimensões da fala na sessão analítica estão enodadas de forma borromeana, o que nos leva a não subjugar nenhum dos funcionamentos da linguagem: o Real, o Simbólico e o Imaginário no que é falado e *no que não é dito*; o esquecimento da palavra no meio da frase, o ato falho, o relato das imagens do sonho, fazem do texto analítico um produto único, um *artefato* proveniente do *dispositivo analítico*.

V – Na última parte do seu ensino, Lacan explicita três modalidades de gozo localizáveis na *fala*, na sessão de psicanálise:

O *Gozo do Outro* aparece como a suposição imaginária de que o Outro é feliz, o que potencializa o sofrimento neurótico e exige do analista extrema abstinência. O G(A) só vai ser barrado na medida da construção do fantasma ($\$ \langle a \rangle a$, $a \langle \rangle \$$), que possibilitará a retomada das operações de falta no tratamento, isso é da reinscrição do complexo de castração.

O *gozo fálico* é o gozo possível ao falante e se exerce no âmbito das leis da linguagem, modulado pelo significante fálico. O gozo fálico se dá sob várias perspectivas gozosas na sessão: falar, brincar com as palavras, com a entonação, com a própria voz (como os nenezinhos com a lalação), a de servir-se da pulsão evocante – (não esqueçamos dos analisantes afinados e outros nem tanto, que cantam pedaços de canções na sessão), o gozo do relato, da repetição, da elaboração e da construção. O gozo de dizer numa sessão, desdizer na outra. Mas há outras formas do gozo fálico que o analisante deverá conquistar e realizar *na sua vida*: a possibilidade de gozar sexualmente sem se estropiar (sem cortar algum membro ou aleijar-se, mutilar-se, fatigar-se em demasia); e, enfim, a possibilidade da sublimação, quando a castração permite o acesso ao trabalho e o acesso ao laço social (mas não como *work-a-holic*, que não é sublimação, é um sintoma obsessivo). Vale lembrar, ao mencionar o gozo fálico, que a sublimação é o quarto destino da pulsão, e que o artigo metapsicológico referente ao assunto não nos chegou, infelizmente.

O terceiro tipo de gozo, que nos interessa especialmente no tema desta jornada, foi o que possibilitou a Freud descobrir a cura pela palavra: é o *gozo do sentido*, *jouis-sens* (Lacan, 1993, p.25), que Freud detectou nas pacientes não-hipnotizáveis nos últimos quinze anos do século XIX. Na conferência *O sentido dos sintomas*, Freud diz claramente que “os sintomas neuróticos têm, portanto, um sentido, como as parapraxias e os sonhos, e, como estes, têm uma conexão com a vida de quem os produz” (Freud, 1917, ed. eletrônica). Além disso, na mesma conferência, temos que, no tratamento psicanalítico:

O sentido de um sintoma, conforme verificamos, possui determinada conexão com a experiência do paciente. Quanto mais individual for a forma dos sintomas, mais motivos teremos para esperar que seremos capazes de estabelecer esta conexão (Freud, 1917, ed. eletrônica).

O trabalho analítico sobre o sentido tem importância em toda a psicanálise, e por essa razão deve ser articulado teoricamente, sob pena de tornar-se um gozo na transferência, um fim em si mesmo, e um instrumento de repetição sem corte da neurose, o que coloca o tratamento em risco.

Lacan, no seminário RSI, na aula de 10 de dezembro de 1974, faz uma chamada aos analistas dizendo:

Que história é essa de sentido? Sobretudo, se vocês introduzirem aí o que eu me esforço em lhes fazer sentir. [...] É que, no que diz respeito à prática analítica, pois é daí que vocês operam, mas por outro lado, é para reduzir este sentido que vocês operam (Lacan, 1974-75, p.3).

A busca do sentido se dá na linguagem, através do funcionamento simbólico de substituição metafórica e deslizamento metonímico, conjugado ao gozo imaginário da compreensão e do auto-conhecimento. Essa prática tende a alienar perigosamente o sujeito do objeto real que o causa, e provoca interpretações que tendem ao pior, pois não implicam o sujeito no seu sofrimento.

Mais uma vez, compete ao analista dirigir a busca do efeito de sentido, para que o analisante construa em palavras o fantasma que o faz *abjeto*. Sem o que as análises se dirigem a um pântano, onde nenhum terreno é conquistado aos mares pulsionais, isto é, onde não se verifica a construção de dique de proteção aos açoites do real. A metáfora freudiana, de ganhar terra aos mares, como nos diques construídos na Holanda, tem uma contrapartida em *Lituraterre*, quando Lacan propõe: “A letra, não é ela... litoral propriamente, seja expressando que um domínio inteiro faz fronteira ao outro, por eles serem estrangeiros a ponto de não serem recíprocos?” (Lacan, 2003, p.14).

Se o tratamento permitir que a fala deslize sem cessar na metonímia do sentido e na busca de metáforas de metáforas, o efeito que se dá é a alienação na transferência imaginária, e nenhuma possibilidade de fim de análise. Não se trata de eliminar o sentido, mas, sim, de depurar o sentido real que está em jogo. Em RSI, na aula de 11 de fevereiro de 1975, Lacan especifica a direção do tratamento no que concerne ao sentido: “Diria que consiste, esse efeito de sentido, em estreitá-lo, mas é claro, com a condição de que seja da boa maneira, a saber, estreitá-lo num nó, e não qualquer um” (Lacan, 1974, p.29).

Na primeira consulta, uma pessoa que vinha de outros tratamentos fala que se encontra faz tempo muito deprimida, angustiada e paralisada diante de impasses da vida profissional. Ela fala que “minha criança está ferida”. Onde veio essa imagem? É a evidência de uma construção inflacionada pelo efeito de sentido imaginário das psicoterapias que ela freqüentou por um tempo; é uma espécie de tautologia que tende ao infinito, uma compreensão imaginária e evitativa da causa, na qual o sujeito se infantiliza e se exime do gozo que usufrui na sua posição diante do Outro. É como se essas palavras fossem ao mesmo tempo a causa, a compreensão e a explicação do sofrimento, mas sem efeito de interpretação. A analista não aceitou “compreender” essa fala, e veio a pergunta simples: “O que é isso, minha criança ferida?” que teve na analisante um “efeito-surpresa” de não ter sido “compreendida”, e o reenvio da questão a ser analisada, não a partir do gozo do sentido, mas a partir do gozo do sujeito.

Na mostraçãõ do nó borromeu vemos que o lugar em que se dá o sentido, na junção dos funcionamentos simbólico e real, há também um encontro com o centro do nó, lugar do *objeto a*. Na mostraçãõ planificada do nó borromeu fica evidente que o lugar central do *objeto a* “corta” a completude do sentido que

está localizado no encontro dos funcionamentos simbólico e imaginário. É nessa direção – do real que está em causa – que a intervenção do analista busca estreitar o sentido, e onde é possível que haja corte do efeito de sentido imaginário, cuja produção dever ser evitada na sessão da análise.

A tarefa se impõe ao analista: evitar a busca de sentido que “engorda” o sintoma e aliena o analisante na transferência. Isso ocorre quando há incentivo desavisado e indiscriminado de associações de idéias e palavras em torno do significado do sintoma e mesmo de um sonho; ao mesmo tempo, o tratamento se dirige a estreitar o sentido no nó, em direção ao real. Essa recomendação de Lacan nos leva necessariamente a retomar as questões das intervenções do analista e do momento do corte da sessão.

REFERÊNCIAS

- FREUD, Sigmund. Proyecto de psicología (1950 [1895]). In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996, v. 1.
- FREUD, Sigmund. O estranho [1919]. *Edição eletrônica das obras completas de Freud*. Rio de Janeiro: Imago [s. d.].
- FREUD, Sigmund. Sobre o início do tratamento [1913]. *Edição eletrônica das obras completas de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. O sentido dos sintomas (1917 [1916- 17]). *Edição eletrônica das obras completas de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. O seminário: RSI (1974-75). (Versão não publicada).
- LACAN, Jacques. Lituraterre. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- LACAN, Jacques. *Televisão*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

TEXTOS

MIL E UMA LUAS

Maria Auxiliadora Pastor Sudbrack¹

RESUMO

O artigo analisa o desenrolar da narrativa de As mil e uma noites, aproximando-o ao do transcurso de uma cura, na qual, assim como Šahrazad, o sujeito se inventa, ao mesmo tempo que é inventado pela relação ao Outro, quando arrisca-se a tomar a palavra.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, invenção, sintoma, mulher.

A THOUSAND AND ONE MOONS

ABSTRACT

The article analyses the unfolding of the Thousand and one nights narrative, approaching it to the course of a cure, in which, as well as Šahrazad, the subject invents oneself, at the same time in which she is invented by the relation to the Other, when she risks taking the word.

KEYWORDS: narrative, invention, symptom, woman.

¹ Psicanalista; Membro da APPOA. E-mail: sudbrack.ez@terra.com.br

*Sim, adoro as luas. São tão lindas e poéticas! Delas queria
cinco ou seis; não dormiria mais e não me cansaria
de as olhar, deitada na relva dos taludes.
As estrelas também são lindas.
Gostaria de obter uma para pôr nos meus cabelos...*
Mark Twain

Lua? Mil e uma luas? Ora, ela representa o desejo que acompanha os amantes, os namorados, excita o desejo, estimula os encontros... por isso... a lua se ilumina quando o sol se deita...

“E, enquanto eu sondava aquela mina
Das luas todas da mitologia,
Ali estava, na virada da esquina,
A lua celestial de cada dia”.
J.L.Borges, A lua, 1960

A literatura é privilegiada, pois ela nos possibilita uma entrada para penetrar nas entranhas do psiquismo humano.

Jorge Luis Borges (1983) tem toda razão quando afirma que o livro das *Mil e uma noites* é de leitura fascinante, cujo título ele considerava “o mais belo de toda a literatura”, porque nele se percebia certa magia ligada a um distante mistério, como se a idéia do Oriente nos carregasse para algo vasto, desconhecido, maravilhoso, infinito...

O livro das *Mil e uma noites* apresenta-nos muitas histórias, a começar pela história de suas histórias. Uma de suas singularidades são as inúmeras narrativas que ali estão presentes e que não são assinadas por nenhum autor. Seus começos são indeterminados, suas origens perdem-se em impossíveis espaços do tempo, fruto de milhares de autores desconhecidos; daí porque a história desse livro só pode ser pensada através de fragmentos remotos de manuscritos muito antigos e incompletos que sobreviveram por acaso, além das compilações posteriores. Sabe-se, entretanto, que pelo século IX d.C. já circulava uma obra com título e características semelhantes, conforme nos informa Jarouche (2005).

Supõe-se que em seu primeiro estágio o livro teria surgido de uma matriz iraquiana, provinda de textos de origem persa, expandidos posteriormente pela Síria e pelo Egito.

Outro aspecto importante se refere aos contadores noturnos de histórias, os *confabulatores nocturni*: eram pessoas que, através de fábulas forjadas, aproximavam-se dos reis, narrando-as para eles. Alexandre da Macedônia é tido como o primeiro a passar as noites entretido, ouvindo essas histórias, as quais, ao mesmo tempo que o divertiam, lhe garantiam a proteção de que ne-

cessitava para agüentar a vigília nas longas noites de campanha militar (Borges, 1983).

Ora, esses contadores utilizavam-se de recursos como o da regressão temporal linear, que consistia no encadeamento de versões de testemunhas no estilo: “ouvi de fulano, que ouviu de beltrano, que ouviu de sicrano...”, como também da dispersão geográfica: “que estive em tal lugar...”, procedimentos esses que determinavam variedade e contradição, sucedendo-se em diferentes relatos sobre um único acontecimento.

Constatando que essas histórias e fábulas noturnas costumavam ser muito apreciadas pelos califas e reis da época, os livreiros começaram a fazer edições, coletâneas e a acrescentar, por volta de 908 d. C., novos elementos aos textos. A primeira elaboração das *Mil (e uma) noites* apresentou como traços distintivos: uma narradora feminina e o período noturno para o ato narrativo. Surge, então, Šahrazad².

Vejam se essas origens indeterminadas das noites não nos traz à lembrança aquelas palavras que Lacan, proferia nos primeiros tempos de seu ensino:

O inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado com uma mentira, é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar, qual seja:

- nos monumentos: isto é, o núcleo histórico da neurose, em que o sintoma histórico mostra a estrutura de uma linguagem e se decifra como uma inscrição, que, uma vez recolhida, pode ser destruída sem perda grave;
- nos documentos de arquivo, também: são as lembranças de minha infância, tão impenetráveis quanto eles, quando não lhes conheço a procedência;
- na evolução semântica: e isso corresponde ao estoque e às acepções do vocabulário que me é particular, bem como ao estilo de minha vida e ao meu caráter;
- nas tradições, igualmente, ou seja, nas lendas que sob forma heroicizada veiculam minha história;
- nos vestígios, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos

²A grafia dos nomes próprios árabes – ex.: *Šahrâzâd* e outros –, foi uniformizada na forma proposta por M.M.Jarouche, no *Livro das mil e uma noites*, 2005.

capítulos que o enquadram, e cujo sentido minha exegese restabelecerá (Lacan, 1998, p. 260).

Em 1704, Antoine Galland, orientalista francês, publicou a primeira tradução das *1001 noites* em língua ocidental. Borges (1983) comenta que na hora em que alguém na França começa a ler o livro das *Noites*, é justamente aí que podemos apontar e antecipar o início do movimento romântico. A partir de então, aparecem outros tradutores com novas e distintas edições – como Burton, Lane, Pane, Madrus, Henning, Littmann, Weil... –, inevitavelmente marcadas pelas diferenças de seus estilos, das quais renasceram versões diversas, de modo que poderíamos falar em muitos livros chamados *As mil e uma noites*.

A estrutura do livro baseia-se em situação de um império de reis poderosos, cujas rainhas representam, por seus adultérios, o colapso iminente do reino. Segue-se o assassinato, por ordem do rei, de todas as virgens e o aparecimento da narradora feminina Šahrazad, valorizada, além de sua beleza, por suas qualidades intelectuais e culturais:

Tinha lido livros de compilações, de sabedoria, de medicina; decorara poesias e crônicas históricas, conhecia os dizeres de toda gente como dos sábios e dos reis, era conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido (Livro, 2005, p. 25).

Ela será, pois, a encarregada de salvar as mulheres e, conseqüentemente, o reino, do desequilíbrio real. Para tanto, ela vai utilizar todos os seus conhecimentos, priorizando a fábula, não sem retirar desta seu valor didático e moralizante, ou seja, ao invés de deixar subentendido em seus relatos: “faça isto e lhe acontecerá aquilo”, ela mudará para “faça isto se você gostar do que eu lhe disser” (Livro, 2005, p. 26).

As palavras de Šahrazad são palavras abertas que se deslocam em uma grande cadeia metonímica, movida pelo desejo, participando da linguagem por sua ambigüidade semântica, o que nos leva de volta a Freud e também a Lacan, que legitimam as formas de leitura tão características da psicanálise, tais como: o deslocamento das ênfases para que melhor se ouça o real da matriz rítmica; o rompimento das ligações visíveis, para que fiquem mais visíveis as ligações reais; o dissipar das significações articuladas e completas, para que o sentido emerja, sempre lacunar (Milner, 1995).

As *Mil e uma noites* iniciam louvando a Deus, ao apresentar o livro que tem por meta o

benefício de quem o lê, por suas histórias serem plenas de decoro com agudos significados, onde se aprende a arte de bem falar e

tomar ciência do que sucedeu com os reis desde o início dos tempos, contendo histórias excelentes onde aprenderão, inclusive, a não se enredar em ardil algum; ele os levará ao deleite e à felicidade nos momentos de amargura provocados pelas vicissitudes da fortuna, encoberta de sedutora perversidade (Livro, 2005, p. 39).

Narra, Jarouche, que em tempos remotos no reino da Sassânida, lá por 226- 641 d.C., na Pérsia, Índia e Indochina, havia dois reis irmãos: Šahriyar, grande cavaleiro, conquistador de terras, e Šahzaman, mais moço, a quem seu irmão doou parte de seu reino. Após dez anos, Šahriyar, saudoso do irmão, mandou seu vizir, pai de Šahrazad e de Dinarzad, até ao reino de Šahzaman, apresentar-se a ele com uma carta, na qual rogava que viesse visitá-lo. Šahzaman, cheio de felicidade, aceitou a proposta e rapidamente preparou-se para a viagem, indo encontrar-se com o vizir nas periferias da cidade.

Entretanto, lembrando-se de que não conseguira avistar-se com a rainha, retornou ao palácio para dar-lhe um beijo de despedida. Encontrou-a em sua cama, deitada com um dos rapazes da cozinha. Enfurecido, pensou: “que acontecerá então quando eu estiver fora de meu reino? Pois não é mesmo possível confiar nas mulheres! Mesmo tendo o poder de rei, minha mulher me trai! E isso se abateu sobre mim!” Cheio de ódio, golpeou os dois e os atirou em um abismo.

Com o coração cheio de amargura chegou ao palácio do irmão, que o instalou confortavelmente no palácio ao lado do seu, não sem perguntar-lhe a razão de tanto abatimento, recebendo, porém, do triste Šahzaman resposta evasiva.

Algum tempo depois, Šahriyar teve que afastar-se por uns dias do palácio sem a companhia de Šahzaman. De sua janela este tinha a visão dos jardins de ambos os palácios. Absorto em seus tristes pensamentos, avistou, no jardim contíguo, uma porta secreta abrir-se e sair de lá a rainha, sua cunhada, entre vinte criadas, dez brancas e dez pretas. Estas últimas se desembaraçaram de suas roupas e se transformaram em dez escravos pretos, entregando-se todos a seguir a intensa orgia, inclusive a rainha e seu amante. Passado um tempo, vestiram-se como tinham chegado e desapareceram pela mesma porta.

“– Se meu irmão, pensou ele, o maior rei da terra, é traído por sua esposa e concubinas, minha desgraça é menor do que a dele... percebo agora que qualquer um pode ser atingido”.

Com esse pensamento, Šahzaman, dissipando suas mágoas, foi aos poucos recobrando sua saudável cor facial. No retorno do irmão, encorajou-se

em relatar-lhe a causa de suas tristezas, inclusive sobre o que havia presenciado nos jardins do palácio.

Nessa noite, Šahriyar, cheio de ódio, surpreendeu a rainha na mesma cena. Seu desespero chegou a tal limite que o levou a afastar-se do reino, vivendo como um errante, sem rumo certo. Entretanto, o que viu em suas andanças por outras terras foram também situações terríveis. Resolveu voltar para seu reino, trazendo com ele, porém, a resolução de nunca mais tomar mulher alguma em casamento.

Sua primeira resolução ao chegar foi ordenar a seu vizir-mor, pai de Šahrazad e Dinarzad, que matasse a sua rainha. E o próprio rei se encarregou de eliminar todas as criadas que a tinham servido.

– “Não existe sobre a face da terra nenhuma mulher liberta!”, exclamou. E resolveu não mais se manter ligado a uma esposa senão por uma única noite: pelo amanhecer, mandaria decapitá-la, ficando a salvo de suas traições... E assim prosseguiu, dia após dia, estabelecendo a morte real como solução.

A partir de então, o rei providenciou que seu vizir saísse em busca de novas esposas, filhas de nobres, comerciantes, militares... e o reino foi ficando cada vez mais vazio de jovens mulheres, cujas mães choravam e os pais, desesperados, rogavam pragas contra seu próprio rei.

“Quando somos incapazes de inventar um futuro, ressuscitamos um morto” (Calligaris, Folha de São Paulo, 2005. O grifo é meu).

É, pois, nesse momento que Šahrazad, a culta e bela, se apresenta ao pai e vizir, pedindo-lhe que a leve ao rei para anunciá-la como sua próxima esposa. Ante as respostas dele, reiteradamente negativas, ela insiste:

– Eu gostaria que você me casasse com o rei Šahriyar, porque ou me converto em um motivo para a salvação das pessoas ou morro e me acabo, tornando-me igual a quem morreu e acabou. Se você continuar negando, eu entrarei no palácio, às escondidas de seus olhos, e direi a ele que você não me permitiu, mostrando-se avaro para com o seu rei.

Ante a surpresa alegre do rei, responde o vizir: “– ... Mas ela quer estar com o senhor...”

Šahrazad apressa-se a combinar com Dinarzad:

– Minha irmã, assim que eu subir até o rei vou mandar chamá-la. Você subirá e quando você vir que o rei já se satisfaz, diga-me: irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma história. Então eu contarei a vocês histórias que serão motivo de minha salvação e da liberdade de toda esta nação, pois farão o rei abandonar o costume de matar suas mulheres.

Assim, ao encontrar-se com o rei nos seus aposentos, Šahrazad começa a chorar, dizendo-lhe:

– Tenho uma irmã e gostaria que pudéssemos nos despedir nesta noite, antes do amanhecer. O rei então mandou chamar Dinarzad, que se apresentou e dormiu sob a cama.

Quando a noite ficou mais adiantada, Dinarzad esperou o momento oportuno como combinara e falou:

– Minha irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte uma de suas belas historinhas com as quais costumávamos atravessar nossos serões, para que eu possa despedir-me de você antes do amanhecer, pois não sei o que vai lhe acontecer amanhã. Então, Šahrazad disse ao rei Šahriyar: Com a sua permissão eu contarei. Ele respondeu: Permissão concedida. Šahrazad ficou contente e disse: Ouça...

Šahrazad inicia sua primeira história, *O mercador e o gênio*:

– Conta-se, ó rei venturoso, de parecer bem orientado, que certo mercador vivia em próspera condição, com abundantes cabedais, dadivoso, proprietário de escravos e servos, de muitas mulheres e filhos, em muitas terras ele investira. Em dada manhã... [...]

E assim Šahrazad foi narrando a viagem que o mercador fez para visitar suas terras, sua parada num oásis para comer tâmaras, o aparecimento de um gênio e a acusação deste ao viajante, perplexo e injustiçado, do feito de ele ter matado seu filho, e por isso a decorrente sentença de morte: “– É imperioso que eu o mate, assim como você matou o meu filho, diz o Gênio, a morte se paga com a morte.”

Lamentando-se o mercador recita uns versos:

O tempo é composto de dois dias, um seguro, outro ameaçador,
e a vida é composta de duas partes, uma pura, outra turva.[...]
De tantas plantas verdes e secas existentes sobre a terra,
somente se apedrejam aquelas que tem frutas;
nos céus existem incontáveis estrelas,
mas em eclipse só entram o sol e a lua.
Pois é, você pensa bem dos dias quando tudo vai bem,
e não teme as reviravoltas que o destino reserva; [...]

– É absolutamente imperioso matar-me? pergunta o mercador.

– Sim, é imperioso matá-lo, mesmo que chore sangue..., respon-
de-lhe o Gênio.

E tornou erguer a espada para golpeá-lo.

Então a aurora alcançou Šahrazad e ela parou de falar. Chegara a hora de sua morte, porém a mente do rei ficara ocupada com o desenrolar da história. Dinarzad diz à irmã:

– Como são belas e espantosas as suas histórias!

– Isso não é nada perto do que vou contar na próxima noite, caso eu viva e caso o rei me poupe. A continuação da história é melhor e mais espantosa do que o relato de hoje, – respondeu Šahrazad. E o rei pensou: – Por Deus, que não a matarei até escutar o restante da história. Mas na próxima noite, sim, não a pouparei...

E mais um sol passou, a lua brilhou, a noite chegou, e Dinarzad pede mais uma história... o rei diz: Que seja a conclusão da história do gênio e do mercador, já que o meu coração está ocupado com ela, ao que Šahrazad responde: Com muito gosto, honra e orgulho, ó rei venturoso.

E começa: Conta-se, ó rei venturoso e de correto parecer, que quando o gênio ergueu a mão com a espada, o mercador lhe perguntou: - E por que você não me concede um prazo para que eu possa... (Livro, 2005, p. 39-61).

Aí está, nesse quadro central, a estrutura básica do livro. A partir de então, esse tema continuará se repetindo em todas as narrativas, junto com as noites que vão se passando e, com elas, as histórias dentro das histórias, os sonhos dentro dos sonhos, formando um emaranhado de teias que a arguta Šahrazad consegue manter abertas, na mesma medida em que seus personagens vão se substituindo no centro de uma rede de relações, que aguçam o desejo para se continuar na próxima história.

As palavras de Šahrazad são movidas pelo desejo...

O texto das *Mil e uma noites nos* remete a uma escrita de teor psicanalítico: ao pensarmos as falas de Šahrazad como o transcurso de uma cura, observa-se que ela consegue, através das palavras, inventar uma via para salvar a si e, com ela, as outras mulheres, do risco iminente da morte real, fazendo uso de um corte, simbólico, preciso na narrativa noturna, justo em seu momento crucial.

É curioso que, a cada noite, o tema dos contos vai sempre repetindo a própria história de Šahriyar, num mesmo ritmo da repetição sintomática, em que seu próprio sintoma aparece cotidianamente nas diferentes narrativas. Dessa forma, alguém é condenado injustamente à morte, porém, para sobreviver *inventará* um uso inteligente da palavra, um enigma, cuja solução se esclarecerá sempre no início da próxima história, provocando inevitavelmente o apelo de sua continuidade.

O ator e diretor de cinema e televisão, o gaúcho Paulo José, ao ser questionado sobre seus diferentes personagens, afirma que eles são sempre “um, o mesmo”, pois o ator expressa-se com seu estilo, com seu modo de ser e, podemos acrescentar, com o seu jeito característico de lidar com seu sintoma.

Lacan (2005), no *Sinthome*, lição do dia 18/11/75, citando Mark Twain, em *Diário de Adão e Eva*, refere o nome Eva, Eve, como *Evie*, incorporando do francês *vie*, vida, uma *e vie*, mas também *evita*, num espanhol carinhoso. *E vita*, “a mãe dos vivos”³, que abarca vida e também a fala, porém, de uma forma singular; *Evie*, singular por sua loquacidade, por seu humor curioso, imediatamente dona da língua, e por sua operação de dar nomes aos animais apresentados por Deus.

É ela quem vai se relacionar com a serpente, através de palavras humoradas. A serpente do pecado (ingl. *sin*), da “primeira falta”, da castração, que motivou a sua expulsão do paraíso, desliza do sintoma para o *sinthome*: Deus criou, *Evie* nominou. Dessa forma, o encontro entre Adão e *Evie* não privilegiou uma situação de perfeição idílica de paraíso, mas, sim, pontuou-se sobre a falta, ou seja, pela linguagem e pela nomenclatura através da invenção. O que nos leva a pensar que o sujeito cria, não para se completar, mas, ao contrário, para continuar sustentando a falta.

Prefácio de Adão:

Eu devia lembrar-me de que ela é muito jovem, uma criança realmente... Vejo-a curiosa, vivacíssima e cheia de avidez. O mundo lhe aparece como prodígio, maravilha, mistério, encantamento. A alegria a exalta desde que encontre uma flor desconhecida; não pára de a acariciar, de a admirar, de a respirar, de lhe falar dirigindo-lhe mil nomezinhos... São-me indiferentes os animais, mas para ela não: acolhe a todos, a todos se afeiçoa e acredita-os tesouros (Twain, [s. d.], p. 62).

Lacan apresenta *Evie* como a única que possui o traço de ser completa, porém... não, dizia ele que a mulher é “não-toda”, porque é dividida, barrada, *A mulher*, inclusive, para afirmar isso, baseava-se em Freud ao assinalar nela a divisão libidinal marcada entre o clitóris e a vagina, em função da ausência de um órgão externo, contrastando com o lugar diferente do pênis masculino, simbolizado pelo falo. Por isso, “a mulher não existe”, concluía ele, como “totalida-

³“Eva, em hebreu, *havva* (*javá*), “que dá vida”, de *jai*, “vida, por ser Eva, mãe de todos os viventes (*Gênesis* III, 20). Trata-se de uma das muitas etimologias populares da Bíblia. Os judeus alexandrinos traduziram Eva como Ζωή (*Zoé*) “vida” em grego. Confere: Chaim, Zoila, Vital, Viviana (Tibón, 1986, p. 96).

de não existe”, só podemos caracterizá-la como “não-toda”, exceto Evie. Ela foi a única, única a ter sido possuída, por ter experimentado o fruto da árvore proibida, a da ciência. “*A* mulher da qual se trata é o que a implica em *um outro nome de Deus*, e é no que ela não existe” (Lacan, 2005, lição de 18/11/75).

[...] mas então por que o amo? – pergunta-se Eva –, acredito que simplesmente porque é um homem... A vida sem ele não seria vida... e como a suportaria eu? Essa oração é também imortal e incessantemente a repetição os lábios de minhas filhas, enquanto as houver no mundo.

Sou a primeira mulher e estarei presente e viva na última mulher que existir (Twain, [s. d.], p.77).

Evie, portanto, apresenta essa notável característica, a de não ser sucessor de nenhuma outra, ser singular, isto é, a de não ser um caso particular no geral, em que o um se inscreve no outro, mas, sim, a que se encontra na singularidade, aquela que se distingue, como o *sinthome*, que é também singular, *invenção*, supleção.

Podemos aqui aproveitar o pensamento dos lógicos, como o de Peano, a respeito dos axiomas dos números inteiros naturais, o qual, tomando a singularidade do zero e sua inscrição como o primeiro, o um, funda a série do inteiros naturais, $n+1$, ao mostrar o zero como o único que não é sucessor de nenhum outro número. Nesse momento, é possível fazer uma relação com a direção da cura psicanalítica, retomando o aforisma da não-relação sexual, ou seja, da não-existência da equivalência, única redução em que se sustenta o *parlêtre*, o *falaser*, o ser humano.

É do *sinthoma* que o outro sexo é sustentado [...] Se *uma* mulher é um *sinthoma* para *todo* homem, fica perfeitamente claro que é preciso achar *um outro nome* para o que é um homem para uma mulher, já que o *sinthoma* se caracteriza pela não equivalência (Lacan, 2005, lição de 17/02/76).

Portanto, o inverso não é verdadeiro, para uma mulher um homem pode ser um estrago, uma aflição, “tudo o que vocês quiserem”, mas não um *sinthoma* em que não existe reciprocidade.

Por outro lado, Lacan afirmava ser o *objeto* a sua única invenção, *invenire* ou aquilo que *ad-ven* como por acaso, da forma do *savoir-faire*, origem do *sinthoma*.

Que a absorção libidinal por parte do discurso do Outro, capaz de sustentar-se na metáfora do sintoma, possa dar lugar à supleção conotada pelo *sinthoma*, como alheio a qualquer metáfora, a qualquer substituição (Harari, 2003, p. 53).

Assim, no processo da cura, para poder acontecer esse desenlace, é preciso “reenosar”, para que o analisante consiga enlaçar seu desejo a algo que lhe torne o gozo da vida mais acessível. É preciso que se dê um corte para enlaçar-se à vida, algo que lhe proporcione a emersão de um artifício, que produza uma invenção qualquer, que opere uma mudança de sua posição subjetiva, sem o que continuará desaviado, apartado da vida.

Depois das três consistências borromeanas RSI, Lacan, em 1975-6, se propõe a investigar a sequência 4,5,6, porém se detém apenas na 4. Esta compõe-se de três aros soltos e superpostos, amarrados por um quarto aro, o qual vai introduzir uma heterogeneidade, visto que este último realiza quatro cruzamentos com apenas um dos aros, marcando um lugar diferencial. Algo amarra, porém a preço de desequilibrar-se, e a esse algo Lacan dá o nome de *sinthome*, que vai dar conta da invenção, denominada por ele de clínica da *supleção* (Harari, 2003, p. 52-54).

Šahrazad é exemplar nesse aspecto: ela, através de sua arte de contar histórias, coloca-se como objeto a, causa de desejo. Seguindo o *Banquete*, ou *O convite de amor*, de Platão (1954), e tomando-o numa leitura psicanalítica (Lacan, 1988), podemos pensar que os quatro personagens centrais das Mil e uma noites possam se condensar em dois: Šahrazad-Dinarzad e Šahriyar-Šahzaman, posicionando-se nos lugares de: *amador-erastés*, o que ama, e de *amável-eromenós*, o que é amado (Lacan, 1991).

Inicialmente, como amador, ela parte no lugar de sujeito-suposto-saber, tomando a iniciativa do trabalho, abrindo os caminhos da transferência ($a \rightarrow \mathcal{S}$), o que provocará uma nova operação, isto é, uma torção, um cruzamento de lugares em que, num processo de troca, Šahriyar passa para o lugar de desejante, de amador, e Šahrazad para o de amável, de desejável.

Eis o discurso do analista, ponto de transferência.

Enfim, a história de Šahrazad pode se resumir nas tortuosas vicissitudes de uma análise.

Na última história, Šahrazad apresenta a Šahriyar seu filho, gerado durante esse tempo. Šahriyar recebe a paternidade com orgulho e fala-lhe, então, com sua própria voz :

Você veio até mim, sabendo que escondia meu destino, seu saber aparentemente lhe salvará a vida, mas na verdade me matará. O risco de vida do qual nunca me senti próximo, é só meu a partir de agora, passo agora a cada instante a correr o risco de viver.

Ao levantar o véu que esconde seu sorriso, não podia imaginar que ele também escondia palavras, muito menos que elas fossem as minhas. Eu lhe ouvirei, então, para que lhe escutando escute a

mim mesmo. E a cada noite, meu amor por você se renovará, porque estarei renovado e você será outra, uma outra diferente daquela da noite anterior.

Meus dias, Šahrazad, tornaram-se uma infinita espera, a espera que venha a noite, que não é uma, mas mil e uma. Eu lhe ouvirei, então, meu amor infinito.

Impossível viver com essa turbulência no meu peito, mas, como é possível, a partir de agora, viver sem isso?" [...] (Jorge, 1988, p. 119)⁴.

Chegam bem os versos de Caio Fernando Abreu:

teu outro é meu destino
meu outro é tua origem
meu destino é teu outro
teu ego é minha origem
meu ego é o teu destino
e teu destino, meu ego

as luas passeiam juntas
o sol encontra saturno
vênus visita as reuniões
marte agita teu destino
vênus clareia os amores
marte impulsiona o meu eu

há estranhas harmonias
entre as sombras, entre as luzes
há secretas ressonâncias
[...] (Abreu, 2006)

Borges (1983) comenta que a beleza do título, *Mil e uma noites*, talvez seja devida à palavra "mil", tomada para nós quase como sinônimo de infinito. Falar em mil noites, diz ele, é falar em inumeráveis, infinitas noites, dizer "mil e uma noites" é acrescentar uma além do infinito. É quando lhe vem a lembrança da dedicatória que Heine fez a uma mulher: "Eu te amarei eternamente e ainda depois..." (p. 75).

⁴ Único lugar onde encontrei essas belas palavras.

Dizem os árabes que ninguém consegue
Ler até o fim esse Livro das Noites.
As Noites são o Tempo, o que não dorme.
Segue a leitura enquanto morre o dia
E Šahrazad te contará a tua história...
(Borges, 1977, p. 187)

E então a aurora foi chegando... o sol nasceu... a lua apagou... amanheceu...

REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, A. *As mil e uma noites*. Tradução da versão inglesa de Dawood baseada no texto de Macnaghten. Rio de Janeiro: Anima Produções Artísticas e Culturais, 1986.
- ABREU, C. F., Astrológico. *Zero Hora*, Caderno Cultura, Porto Alegre, 11 fev. 2006.
- BORGES, J., L. *As mil e uma noites*. In: BORGES. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- BORGES, J., L. O fazedor (1960). In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2.
- BORGES, J. L. Metáforas das Mil e uma noites (1977). In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Max Limonad, 1999. v. 3.
- BORGES, J.L. Os tradutores das Mil e uma noites (1936). In: _____. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999, v. 1, p.438-457.
- CALLIGARIS, C. O estrago do mensalão. *Folha de São Paulo*, 23 jun. 2005.
- DINIZ, A. *As mil e uma noites*. 16. ed. Versão: Galland, A. Apresentação: Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. 2 v.
- GALLAND, A. *As mil e uma noites*. Contos árabes. Tradução de Diniz, A., ilustração N. Mengden. São Paulo: Edigraf, [s.d.] 8 v.
- HARARI, R. *As dissipações do inconsciente*. Porto Alegre: CMC, 2003.
- LIVRO das mil e uma noites. Volume 1 – ramo sírio. Introdução, notas, apêndice e tradução de Mamede Mustafá Jarouche. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- JORGE, M.A.C. A bela diferente. In: *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- LACAN, J. A ética da psicanálise. *O seminário*. Livro 7. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- LACAN, J. A transferência. *O seminário*. Livro 8. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACAN, J. Le sinthome (1975-76). *Le séminaire*. Livre XXIII. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- MILNER, J.C. *A obra clara*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

■ TEXTOS

PLATÃO, Banquete. In: _____. *Diálogos*. Tradução de Jorge Paleikat. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1954.

TIBÓN, G. *Diccionario de nombres propios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

TWAIN, Mark. Diário de Adão e Eva. In: *Os melhores contos de Mark Twain*, São Paulo: Círculo do Livro. [s.d.].

TEXTOS

**NARRATIVAS EM CENA:
DESEJO E CRIAÇÃO NO
PROCESSO DA *PERFORMANCE***

Ângela Lângaro Becker¹

RESUMO

Apoiando-se no conceito psicanalítico de corpo pulsional, o artigo analisa a performance, arte cênica contemporânea, como um tipo específico de narrativa através da qual o sujeito moderno atualiza seus impasses subjetivos concernentes à relação ao Outro e ao desejo.

PALAVRAS-CHAVE: *performance, pulsão, narrativa, imagem, desejo.*

**NARRATIVES ON SCENE: DESIRE AND CREATION
IN THE PROCESS OF PERFORMANCE**

ABSTRACT

Based on the psychoanalytical concept of drive body, this article analyses performace, contemporary scenic art, as a specific kind of narrative through wich the modern subject brings up to date his subjective doubts, in relation to Other and to desire.

KEYWORDS: *performance, drive, narrative, image, desire.*

¹ Psicanalista da Associação Psicanalítica de Porto alegre; Mestre em Psicologia Social e Institucional/ UFRGS; Coordenadora do seminário Criações Cênicas, uma visão psicanalítica; Integrante do Grupo Meme (Grupo de pesquisa do Movimento). E-mail: angelalb@vant.com.br



Foto do espetáculo *BU*. Fotógrafo Fábio Zambom

O tema que trago aqui para debater vem de um trabalho recentemente iniciado de assessoria a um grupo de bailarinos contemporâneos, especialmente na produção de *performances*. Portanto, minhas reflexões psicanalíticas neste campo são iniciais. Mesmo assim, me propus a compartilhar essa tentativa de pensar a narrativa numa forma de expressão que não se reduz a palavras, mas toma mais amplamente o campo da linguagem.

As imagens que o leitor encontra nesse texto são fotos feitas durante ensaio e espetáculo de uma *performance* apresentada pelo Grupo Meme – Grupo de Pesquisa do Movimento – coordenado pelo coreógrafo Paulo Laco Guimarães.

Quando se pensa que uma narrativa pode ser feita também através de imagens, isso nos remete à idéia de que não há escrita sem corpo. Isso, porque a condição de humanidade provém de um corpo pulsional e não orgânico, um corpo resultante da nossa relação com o outro, corpo relacional, aquele que fala. Se há corpo falante ou escrevente é porque nele há buracos através dos quais a relação com o outro acontece, desenhando-lhe bordas que provocam rompimento nas linhas que separam o interior e o exterior. A exterioridade corporal faz parte da constituição de uma imagem, que é cons-truída na medida em que esse corpo é olhado e falado pelo outro.

Quando Lacan (1985) nos fala dos dois fundamentais objetos da pulsão responsáveis pela estruturação dessas primeiras identificações – a voz e o olhar –, nos diz que o campo do sujeito é olhar o que o olho não vê e escutar o que o ouvido não ouve. Para que isso tome lugar, é preciso desmaterializar o corpo e encobrir o seu Real com véus tecidos pelo gesto e pela palavra, dando lugar ao

desejo. Se tomarmos a dança, a *performance* ou o teatro como criações que podem ser preservadoras desse véu, então podemos considerá-las também preservadoras do sujeito.

Todos nós temos, em maior ou menor medida, certo estranhamento com nosso próprio corpo. É um mal-estar cada vez mais referido na contemporaneidade. Mas, na medida em que não há nada de natural na nossa constituição como sujeitos, isto é, se o que pulsiona em nós é do relacional e não do natural, ficamos sempre às voltas com um resto que não se sustenta através de imagens ou símbolos. Então, é preciso, constantemente refazer nossas referências na relação com o Outro. E este é o trabalho da arte: oferecer uma possibilidade de resignificação deste vazio de sentido, oferecendo-o ao olhar do Outro, como abertura de significações.

Poderíamos pensar que é através do *olhar* e da *voz* que duas formas fundamentais de expressão situam o sujeito em relação a um amparo corporal: a música e a escrita. A dança poderia compor esses dois lugares na medida em que faz a escrita através do corpo, que é conduzida pela voz do Outro, a música. Da mesma forma, escrevemos nossa história através de nossos gestos, nossa postura, nossa mímica, nossa dança cotidiana.

Assim como a escrita literária ou de diários íntimos, ou mesmo *blogs* e a correspondência pela internet tornaram-se fundamentais para o refazer-se através de um relato oferecido ao Outro, podemos considerar que também corporalmente multiplicou-se o lugar dessas tentativas de refazer bordas. Buscar reconstituir suportes ao nosso corpo é ocupar-se de um fundamento narcísico através das identificações por onde o traço unário se sustenta. É o olhar do Outro que faz a inscrição no corpo e esse é o fundamento da escrita. Olhar do outro que inscreve o sujeito na medida em que lê a escritura, encaminhando assim, um destino.

Todo sujeito contemporâneo se faz na medida em que se situa, através de um estilo próprio, como personagem central do romance de sua própria vida, como refere M. Rita Kehl (2001). Poderíamos considerar que a literatura é uma das vias privilegiadas desta construção. E como pensar nesta construção como expressão artística? A ficção oferecida pela arte não remeteria a um Real que pode estar descrito na forma de relato, da mesma forma que através de uma coreografia composta das imagens corporais?

Freud (1908) fala de nossas primeiras narrativas no seu texto *Teorias sexuais infantis*, quando descreve as cenas imaginadas pelas crianças que tentam dar conta de suas origens. Suas ficções são atravessadas pelo funcionamento corporal através das pulsões que sustentam a relação entre o bebê e a mãe. Na *Novela familiar do neurótico* (Freud, 1908), novamente a necessidade

de uma ficção se produz para dar conta da origem questionada, Nesta produz-se uma cena que tenta reinserir o sujeito numa ordem simbólica a partir de um lugar mais privilegiado do que aquele supostamente determinado por sua origem. Também nesse momento, o que convoca o sujeito a buscar o amparo de uma ficção são as mudanças na imagem corporal a partir de uma convocação do Outro a assumir uma posição sexuada. Palavras imagéticas, imagens faladas, não há ficção sem corpo.

Devemos também levar em conta que estamos num tempo em que o corpo é, como nunca, reconhecido como expressão de nossas identificações. O ser humano contemporâneo é convocado constantemente a padronizar-se, o que atinge especialmente sua imagem corporal, provocando a impossibilidade de fabricá-la de modo singular, mas encobrendo especialmente o lugar do enigma em cada gesto. A imagem do homem atual é produzida para o espetáculo. É sob esta lógica que o homem contemporâneo hoje é olhado, a lógica da mostraçã, onde no lugar do Outro há um olhar totalitário e anônimo. Didier Weil (1999) nos diz que a humanidade se livrou do olhar divino, que provocava a culpa e criou um olhar que não julga, mas é igualmente onipotente e ainda mais poderoso, pois propõe modelos ideais e acabados.

O trabalho do psicanalista, diante desse contexto, é oferecer uma escuta que possa marcar a diferença entre a cena proposta para o espetáculo da mídia e uma outra cena, que pode compor a narrativa de cada um. Isso é o mesmo que oferecer, através da escuta, o terceiro tempo de um olhar que não sabe e não quer tudo conhecer, mas que pode, sim, reconhecer que há algo de invisível no sujeito. Poderíamos dizer que muitas narrativas que escutamos no consultório estão mais próximas da cena do que do relato. Escutar essas narrativas encenadas é levar em conta que se fala a partir do real do corpo.

A escuta do psicanalista se daria apenas numa situação de consultório? O que dizer das demandas cada vez mais freqüentes da assessoria de psicanalistas em produções como cinema, teatro ou dança? Longe de tomar a expressão artística como substituto da clínica, proponho lançar um olhar clínico sobre ela, mais especificamente sobre a arte da *performance*, nascida quase na contemporaneidade da psicanálise.

Desde o início do século, o corpo da medicina fica abalado como cenário principal e, no seu lugar, aparece o corpo da histérica, em que o prazer concebido como sendo do psíquico fica distante das satisfações fisiológicas. Este corpo ficcional e dramático da histérica apresenta o eu como ficção, uma ficção imagética, de superfície. Este é o corpo do mal-estar, do inacabamento. Não há completude entre o gesto e a fala.

É na valorização dessa incompletude que questiona o acabado, o padro-

nizado e o sacralizado que surge a *performance*. Ela é considerada uma arte de fronteira, pois não apenas desafia os limites que separam as diferentes expressões artísticas, como teatro, dança, música e artes visuais, como também rompe com a fronteira entre a vida e a arte, de modo a diluir a separação entre ator e personagem, ator e público, e arte e cotidiano. A *performance*, diferente do teatro tradicional, se constitui pelo espontâneo ou improvisado, em detrimento do ensaiado, elaborado. Também retira a arte dos lugares que a idealizam e a preservam da interferência do olhar do espectador, como museus ou teatros, e a inclui nos lugares banais, ritualizando os atos do cotidiano. Os lugares sacralizados são considerados lugares mortos, não provocam modificações nem no público, nem no espetáculo. A *performance* é resultado da tentativa deste desgarramento da tradição, que impõe um sentido que já não tem lugar na modernidade. A autoria da sua ficção inclui o Outro, que é interpelado a ser atravessado, como espectador. Ao mesmo tempo que desconstrói o sentido da tradição, pois através da decomposição da linguagem teatral ela alinhava um novo amparo simbólico na convocação do desejo do Outro. A imagem corporal, que na modernidade é um dos pólos centrais de referência egóica, é retirada de sua posição anterior, provocando a angústia do enigma. Por isso, ousou tomar a *performance* como expressão dessa nova apresentação de si do homem moderno, expressão que coloca em cena uma nova leitura do corpo da histeria, como corpo de expressão de subjetividade, corpo pulsional.

Renato Cohen (1989) diz que a *performance* é entropia. Entropia como desorganização para a criação. O que organiza, diz ele, é o olhar de quem assiste, olhar do Outro, o que possibilita construir uma imagem de si. A *performance* traz essa busca de desorganização a cada tempo e a cada espaço, fazendo do espectador esse Outro que o reorganiza através do seu olhar.

A imagem construída no espelho, conforme nos lembra Lacan (1949), não pode permanecer por muito tempo como unidade. O corpo não é unidade permanente onde se ancoram os "eus". Só faz memória de forma fragmentada, através do reflexo do Outro. A efemeridade dessa imagem é o que fica narrado no processo da *performance*, pois esta não oferece uma significação objetivável, e os movimentos não estão sujeitos aos códigos que possam determiná-los. Assim, essa forma de expressão contemporânea fabrica um tipo de narrativa em que palavras e imagens estão presentes, e na qual os elementos de uma narrativa mais próxima à associação livre expõem o sujeito como despencado de um trono metafísico, perdido de sua consistência e de sua estabilidade terrenas. Um sujeito que precisa recriar-se a cada dia, numa imagem que nunca ganha consistência, mas busca apropriar-se de si oferecendo-se constantemente ao olhar do Outro.

A importância em considerar as criações cênicas como uma das formas atuais de narrativa é pensar sua aproximação com a ética analítica, já que Lacan (1988) nos explicita, no seminário da *Ética*, que é a estrutura da tragédia que nos fala do alcance da ética. É na tragédia que o apelo amoroso aparece na forma de ser levado até o limite e de provocar um rompimento, no lugar de obturar a falta através da relação de objeto. O amor, na tragédia, desafia esse limite na tentativa de ultrapassá-lo até provocar essa ruptura. Aí fica então revelada a desmedida que existe na pretensão de preencher a falta através de um valor, de um sentido ou de um objeto.

Conforme Lacan (1988), no seminário sobre *A ética da psicanálise*:

[...] a tragédia está presente no primeiro plano de nossa experiência, a dos analistas, como é manifesto nas referências que Freud – impelido pela necessidade dos bens oferecidos por seu conteúdo mítico – encontrou em Édipo, mas também em outras tragédias. [...] a tragédia se encontra na raiz de nossa experiência (p. 296).

A imagem central que dissipa todas as outras é a beleza. O efeito do belo no desejo é a questão central da essência da tragédia. Esse efeito é o de sustentar o desejo, revelando o belo na sua condição de engodo, isto é, que na comoção despertada, não há objeto algum. O que está em jogo no belo é a questão da morte. A beleza aponta para a segunda morte:

“Se Hamlet se detém no momento de matar Claudius, é por se preocupar com esse ponto preciso que tento definir – não lhe basta matá-lo, ele quer para ele a morte eterna do inferno” (p. 304). É preciso fazer uma ultrapassagem da morte, revelando esse Real. Por isso, a emoção fica a cargo do coro, na tragédia. O coro sente pelo espectador. Mesmo que não se emocione, o espectador não pode deixar de ficar fascinado com a beleza. Essa imagem privilegiada não se confunde com o conjunto do espetáculo. A função do belo traz algo luminoso que não se deixa tocar nem pelo temor nem pela piedade.

Na aproximação com a clínica, o relato do analisante que está inicialmente na posição do coro, sustentado pela transferência, faz o processo de transpor a fenda pelo corte com o natural, na direção do vazio e do sem-sentido, como o destaque do herói na sua saída do coro. Sua narrativa aproxima-se do belo, através da sustentação de um desejo sem objeto, possibilitando uma criação que o retira do simples lugar de personagem, colocando-o no lugar da autoria.

Digamos que a estrutura da tragédia ainda se encontra presente neste tipo de expressão que é a *performance*, só que seus lugares não são os mesmos. “Tudo se equivale, tudo está sempre ali. Simplesmente, nem sempre no mesmo lugar” (Lacan, 1986, p.353).

Para a *performance*, diferente do teatro tradicional, o lugar do Outro é fundamental. Ele é co-autor do espetáculo, na medida em que está misturado na cena. A improvisação, o local indefinido, o texto espontâneo convocam ao aqui e agora, expõem o vazio de sentido e mantêm o lugar do enigma. Dessa forma, o *performer*, assim como o herói trágico, encena a queda do pai. Mas vai além, jogando com seu próprio corpo a superação da finitude. Não mais encena a falta do pai, mas expõe sua própria imagem corporal, como ator e não como personagem, no plano do belo, que eterniza o desejo. Belo, este, que se diferencia da beleza clássica ou romântica, mas que cumpre sua função na abertura ao Real, de forma que a morte possa aí estar incluída.

A narrativa presente numa *performance* é a de fazer-se representar em *outra cena*, sem que se saiba previamente que cena será esta. Outra cena em que as sombras do imaginário possam dar lugar ao desejo puro, que é o desejo de morte. Morte da coisa, para que deslize o simbólico. Sustentar o invisível, o inaudível e o imaterial, de modo que artista e espectador sejam co-autores de uma ficção cuja beleza, na sua função de tornar a morte mais tangível, possibilite ao sujeito ser outro.

À luz da beleza dessas imagens e no empréstimo dessa voz, convido-os a comporem suas próprias ficções para, junto comigo, reescrevermos esta narrativa.



Foto do espetáculo *BU*. Fotógrafo Fábio Zambom

REFERÊNCIAS

- ASSOUN, Paul-Laurent. *O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 1999.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREUD, Sigmund. Teorias sexuais infantis (1908). In: _____. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. v. 2.
- _____. Mais além do princípio do prazer (1919). In: _____. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. v. 3.
- _____. A novela familiar do neurótico (1908). In : _____. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. v.2.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KEHL, Maria Rita. Minha vida daria um romance. In: *Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 2001.
- LACAN, J. Jacques. *O seminário: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- _____. O estádio do espelho como formador da função do eu (1949). In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- _____. *O seminário: livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- MELLO, Denise Maurano. *A face oculta do amor*. Rio de Janeiro: Ed. UFJF, 2001.
- PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.
- WEILL, Alain Didier. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 1999.

INVENÇÃO POSSÍVEL DE SI NUM ESPAÇO VIRTUAL¹

Rosane Palacci Santos²

RESUMO

O texto estabelece diálogo entre as novas tecnologias de comunicação (Internet, cyberspaço, blogs, weblogs) e sua relação com o sujeito adolescente. Considerando a prática de meninas adolescentes de escreverem diários, e trazendo esta prática para os dias de hoje, quando ela se dá através dos weblogs, o trabalho interroga o papel destas novas formas de escrever(-se) no processo de invenção de si na adolescência.

PALAVRAS-CHAVE: internet, adolescência, diários.

POSSIBLE SELF INVENTION IN A VIRTUAL SPACE

BSTRACT

The text proposes a dialogue between the new communication technologies (Internet, cyberspace, blogs, weblogs) and its relation with the adolescent subject. Considering the adolescent girls practice of writing diaries, and bringing this practice nowadays, when it occurs through the weblogs, these article questions the role of these new forms of writing (themselves) in the process of self invention in adolescence.

KEYWORDS: internet, adolescence, diaries.

¹ Texto oriundo da minha tese de doutorado defendida na FAMECOS/PUC-RS em março/2005. Nela entrevistei 11 meninas que escreviam diários e 11 que faziam seu *blog*.

² Membro da APPOA, docente da Faculdade de Comunicação Social da PUCRS, Doutora em Comunicação Social pela mesma instituição. E-mail: rosanepalacci@uol.com.br

Internet, ciberespaço, comunidades virtuais, *blogs*, *fotologs*, *Orkut*, estas e tantas outras são palavras que estão cada vez mais presentes em nossos discursos nestes anos iniciais do século XXI. Conta-se, a partir da evolução de tecnologias digitais, com novas ferramentas, o que redundará na constante evolução e aparecimento de novos espaços de convivência, de simulações, expandindo nossa imaginação; enfim novas linguagens se fazem possíveis para os homens da contemporaneidade.

Estes avanços não são sem efeito para os homens que os inventam: transformam-se a cada novo artefato, a cada nova possibilidade de linguagem que determina suas condições de estar no mundo, de estar em convívio com os demais no seu tempo. Na tentativa de transcender seu tempo-espaço, desejo nada novo entre os seres humanos, encontra, de alguma forma, um espaço para tal a partir das ferramentas disponibilizadas pelas novas tecnologias.

Conhecer a interação e a apropriação de sujeitos, em particular as adolescentes, com as ferramentas disponibilizadas pelas novas tecnologias, foi a partida para este ensaio. O conhecimento sobre o ciberespaço, a cultura que nele se desenrola e as formas de atuação inventadas pelos homens foram aqui os focos norteadores.

Investigar sobre o espaço aberto da internet e as ferramentas disponíveis nesta nova esfera de sociabilidade interessa, pois a partir daí novas perspectivas se abrem, conhecendo-se diferentes possibilidades de convivência e trocas humanas.

Assim, debruçei-me sobre a intrigante questão a respeito da forma como os homens lidam com suas novas e diferentes invenções e, mais do que isso, com a idéia de que este homem é também inventado por elas, percurso trilhado com afincos – embora sempre algo neste percurso possa escapar, já que a intersecção aqui objeto de estudo está em constante mutação. As invenções não cessam de serem inventadas, os homens não cessam de se inventarem junto com suas invenções.

De outro lado, ou mais próximo da questão do sujeito, do intrapsíquico, intrigava-me a passagem que os seres humanos fazem, cada vez com menos rituais com os quais contar para marcá-la, de sua vida tutelada para uma vida adulta, de responsabilidades. A adolescência é tempo-espaço de cada sujeito muito particular e no qual podemos encontrar uma mostra do funcionamento dos grupos e da sociabilidade humana.

Tem-se, então, uma tecnologia criada pelos homens que os torna diferentes, num dos vértices desta minha produção; no outro, o conhecimento sobre a constituição do sujeito adolescente e as vicissitudes desse processo, dessa

passagem da vida. Novas tecnologias e sujeitos na adolescência: transformação no âmbito cultural – intersíquico – e transformação no âmbito pessoal – intrapsíquico. É da articulação destas duas faces que aqui pretendo falar.

Busquei saber da adolescência por acreditar nela como um momento da vida no qual as revoltas ainda não estão adormecidas, ainda estão visíveis. Como se sabe, esses sujeitos são receptivos às novidades e as incorporam facilmente a seus cotidianos. Conhecer os efeitos das novas tecnologias sobre os adolescentes do século XXI propiciou perseguir a idéia de que uma nova produção de sentido ali pudesse ser vislumbrada.

E trilhar esse caminho me foi possível, pois pude contar com a disponibilidade de algumas adolescentes que, nas entrevistas realizadas, mostraram-se interessadas em contar de si. Também me foi franqueado este caminho, que acredito importante, o de escutar alguém sobre sua própria produção, lugar de enunciação do sujeito, devido a minha formação na encruzilhada entre as áreas de conhecimento da Psicanálise e da Comunicação Social. Ou seja, o lugar de onde posso algo dizer identifica-se ao espaço que hoje se denomina transdisciplinas ou interdisciplinas, dívida e legado simbólico que me acompanha.

A partir dessas amarrações, destaco a idéia de que o homem se transforma mudando seus artefatos; sua linguagem diz de seu momento contemporâneo. A escrita, processo de enunciação dos sujeitos, é um dos seus principais instrumentos, com o qual muda paisagens, transcende ao seu espaço, resiste ao tempo, se faz para além de seu corpo finito.

A feitura de um diário sempre foi algo fundamental para meninas adolescentes. Na adolescência, os sujeitos estão a erigir um novo estatuto, aquele não mais dado *a priori* pelo lugar de crianças junto a seus pais. Precisam buscar um novo lugar, um lugar no social, que os faça sujeitos desejantes perante os outros. Essa passagem não é feita sem percalços, e, para que estes sejam minimizados, os sujeitos adolescentes se colocam na tarefa de experimentar, de ensaiar um possível lugar na cultura.

Assim, as tecnologias que expandem, por assim dizer, o mundo virtual, têm um atrativo extra para as adolescentes, sedentas pela experimentação: nele simulam papéis, identificações possíveis.

Desde esse entendimento, interessaram-me em particular as formas como as adolescentes se apropriam do novo. E uma das apropriações do espaço aberto pela internet – com a invenção de novas ferramentas – se deu com a criação dos diários *on-line*, diários parecidos com aqueles existentes há séculos, com a especificidade de serem feitos digitalmente e disponibilizados

na rede internacional de computadores. Embora não tenham inventado, por assim dizer, esses diários, são as adolescentes que os produzem em maior número na atualidade.

As possibilidades que o mundo atual, de mudanças tecnológicas espantosas, oferece aos adolescentes também interferirá significativamente sobre sua imagem e posterior posição de adulto.

E é por isso que se tornam tão importantes os iguais, aquele grupo de amigos, ou o amigo, com o qual podem dividir sua intimidade nesse tempo-passagem que parece eterno e único na adolescência.

A emergência de identificação que dê conta deste novo corpo de adulto, a emergência de novos referenciais que não mais o oferecido pelos pais da infância faz com que a adesão ao grupo de iguais, com um líder que pode ser ora um, ora outro, seja tão característica dessa fase. Além disso, também os heróis distantes serão cultuados – roqueiros, novos messias, esportistas, astros de televisão, heróis virtuais dos video-games, etc.

Entretanto, paradoxalmente, o adolescente também tenderá para momentos de isolamento, quando estará então recolhido ao seu espaço particular, exigido com tanta ênfase; estará recolhido a escrever seu diário inescrutável, suas poesias impúblicas. Ou, quem sabe, públicas em espaços inacessíveis para aqueles próximos, para os seus íntimos familiares.

Com isso, tentará diferenciar-se do outro: ao mesmo tempo em que nele se referencia quando em bandos, precisa dele se diferenciar para ser alguém. É preciso ser diferente, mas com algo em comum. Se o trabalho do adolescente é um inventar-se, inventar para si um eu diferente daquele da infância, este trabalho só é possível se testemunhado por outro.

Com as aparentes, inegáveis mudanças corporais, se altera também a auto-imagem do sujeito. Esta nova auto-imagem deverá ser formada a partir da interação com os outros. Assim, o adolescente sai em busca, com toda a sua labilidade, de respostas, referências, que o afirmem como sujeito adulto. Entretanto, essa busca já começa, de alguma forma, frustrada: as promessas, feitas na infância, de postergação – mais tarde terás o amor de uma mulher, mais tarde serás aquele que terá o poder – são agora vistas como falaciosas.

Os pais, olhados de baixo, pareciam grandes, imensos, poderosos. Quando, entretanto, vistos do mesmo nível, mostram-se falidos, pouco heróis, pouco capazes de dar respostas e de sustentar a promessa anteriormente feita.

Para o psicanalista Contardo Calligaris (2000), esses pais, entretanto, poderiam ser aqueles que responderiam ao pedido dos adolescentes no sentido

de saírem da dimensão mais íntima da casa, para se fazerem na comunidade. A adolescência é um período de moratória para o sujeito, já que, mesmo que se sinta capaz física e intelectualmente de responder às exigências sociais, não lhe é dado esse direito. Nas sociedades tradicionais, o adolescente podia contar com os rituais – como usar calças compridas, a crisma ou o *bar mitzvah*, por exemplo – para permitir-lhe a passagem para o mundo dos adultos. Sem isso, o adolescente vive o incômodo tempo de moratória, o tempo do “ainda não”, sem o limite, sem a fronteira prospectiva que o ritual pontuava.

Para além disso, esse mesmo sujeito se vê tomado como ideal entre todos – pelos menos entre os ocidentais. Pedem para ser aceitos como adultos, mas esse pedido é endereçado a adultos que os têm como modelos de felicidade. A adolescência se tornou um ideal cultural. Como pode o sujeito dela querer sair?

Assim, o mundo real pelo qual deve circular o adolescente lhe reconhece um lugar, lugar que ele tanto desejava, mas não aquele de adulto. O que pode, para alguns, ser bastante angustiante. Como entrar num mercado de trabalho no qual seu próprio pai tem dificuldades para permanecer? Como decidir-se por um futuro, se todos os referenciais anteriores caíram por terra? Como abdicar da inseqüência, se seus próprios pais parecem muitas vezes perdidos em ilusões melancólicas? Como não ser um adicto, quando o que se espera dele é que tenha coisas, que consuma marcas, objetos, pessoas?

Talvez uma das possíveis saídas, para aqueles que têm acesso a elas, seja o mundo virtual. Segundo Baudrillard (1997), esse mundo seria hoje mais atraente e mais presente para os homens do que sua própria realidade.

O adolescente, frente a esse mundo em veloz transformação, agrega novas questões ao problema. Se a utilização da nova tecnologia pode levar esses sujeitos a certo isolamento, a internet talvez venha a ser também um veículo de aproximação, de encontro entre as pessoas, propiciando conhecimentos, trocas de experiências e sentimentos, que não teriam outro lugar, outro espaço. E até mesmo, como aponta Lévy (1999), esse novo meio, assim como o telefone, viabiliza encontros reais que não aconteceriam sem sua existência, ou seriam mais difíceis de ocorrer.

Se juntarmos a atração exercida pelas tecnologias de suporte digital com as características vivenciadas pelo adolescente, podemos pensar em uma possibilidade de explicação para a sua grande adesão às ferramentas disponibilizadas pela cibertecnologia. O ciberespaço pode estar sendo um lugar de invenção e experimentação para adolescentes, algo importante para

esses sujeitos, já que é através desse trabalho que ele pode se fazer sujeito desejante.

Uma das formas de apropriação desse espaço que tem chamado bastante a atenção dos pesquisadores da área de comunicação e também da grande mídia é aquela representada pela ferramenta denominada *weblog*.

O fenômeno dos diários *on-line*, ou *weblogs*, escritos por meninas adolescentes levantou em mim questionamentos que indicaram um caminho de pesquisa. Se o diário pode ser tomado como uma escrita que inventa alguém para si mesmo, algo primordial na adolescência, essa invenção de si mesmo parece, a princípio, ser feita em local restrito, no âmbito protegido da casa. Mesmo sendo esses diários em papel endereçados a um outro, esse endereçamento era inventado, simulado, em espaço privado, íntimo.

Já com os *blogs*, essa invenção de si, feita por meninas adolescentes, encontra um novo espaço, o espaço aberto pelo ciber mundo das novas tecnologias, um espaço de escrever-se perante “todos”. Entretanto, suas autoras lançam mão de uma linguagem como que cifrada, endereçada a outros, mas não a todos. Os íntimos seriam aqueles aqui excluídos. O grupo de pares, de amigos, compartilhariam dessa linguagem, enquanto aqueles que até então eram referência, os pais, não são convidados a circular por esse mundo novo. Não é sem certo desconforto que algumas adolescentes referem a proximidade de seus pais com as novas tecnologias, e menos ainda, quando relatam que sabem que um deles leu seu *blog*.

Quanto a essa invenção de si com o testemunho de outros, percebe-se, a partir de suas falas, que esse é um desejo, o de experimentar o efeito de sua invenção em um espaço público. Mas atenção: esses outros a que se endereça a adolescente que escreve seu *blog* têm nele um espaço de resposta. Esperam, essas adolescentes, com seu ato, encontrar do lado de lá da porta alguma demanda, alguma resposta que lhes indique o que quer o outro de sua cultura, qual será o mosaico identificatório de si que irá ser respaldado como aquele aceito socialmente e que lhe dará um lugar perspectivo no mundo dos adultos.

Assim como as adolescentes que escrevem diários em papel, quando esquecem “sem querer” seu diário num espaço da casa destinado ao convívio com os demais, como a sala da casa, ensaiando um pedido de resposta do lado do outro, assim também as adolescentes que escrevem *blogs* deixam, também “sem querer”, escapar algo de sua intimidade em um espaço entendido como acessível a todos. Entretanto, tanto em um caso como em outro, pode-se ainda pensar que estamos no estatuto da tentativa, do ensaio – ao menos é o que afirmam as adolescentes nas entrelinhas de suas falas.

Por outro lado, tem-se de entender diferentemente o ato de produção dessas duas formas de diários de adolescentes, já que, como se pode perceber em suas próprias falas, têm os *blogs* um maior enlace com o social, a rua, lugar a que pretendem aceder as adolescentes, num futuro próximo.

Assim, tanto o diário *on-line* quanto o diário escrito no caderninho têm o estatuto de fundação para as adolescentes. Entretanto, aquelas que os veiculam na internet parecem estar antecipando as marcas dessa passagem, parecem buscar, com a inserção de sua produção na rede, uma pista, uma luz que indique o percurso do túnel e a abertura ao seu final.

A hipótese da qual parti teve de ser relativizada, após ser trabalhada. Isso, porque acreditava que o lugar propiciado pelo ciber mundo era de fato aquele de experiência um pouco diferente daquela vivida pela adolescente que escreve um diário em papel.

O novo veículo que transporta as passagens do dia-a-dia das adolescentes coloca-as, por assim dizer, já um pouco na rua, no social, frente a um outro. Mas a discussão poderia avançar se se pensasse quem é este outro? O outro semelhante do grupo de amigos, ou o grande outro, aquele que lhe dará um lugar no social? Esses dois endereços parecem estar presentes no encaminhamento que fazem as adolescentes de sua produção de um *blog*.

Com uma escrita íntima, em um meio público, há como que a exposição das entranhas. Parecem misturar-se o dentro e o fora. Entretanto, essa é a árdua tarefa em que tem de se colocar o sujeito na adolescência, momento de passagem, passagem do lugar familiar para o lugar social, público. E é essa tarefa feita a partir da produção de um diário *on-line*, que é cumprida de forma a antecipar esta passagem, pelas adolescentes que optaram por descrever seu dia-a-dia, suas venturas e desventuras, seu mosaico de pedacinhos tão importantes, na internet.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1997.
- CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

CRÔNICA DA ADOLESCÊNCIA CONTEMPORÂNEA

Roselene Gurski¹

RESUMO

Este artigo busca interrogar as condições sociais que dificultam a elaboração do adolecer na atualidade. Interrogamos se há, em nosso laço social, facilitação da “tendência ao agir”, presente nos episódios de violência juvenil crescente. Uma das hipóteses é de que a urgência da representação de si, tão necessária aos jovens, somada ao empobrecimento das condições de construção da experiência, tenha acabado por incrementar a urgência do agir na adolescência de nosso tempo, levando-os, muitas vezes, a apelar para o real como forma de inscrição de si.

PALAVRAS-CHAVE: *adolescência, representação, experiência.*

ABSTRACT

The intent of this article is to inquire those social conditions that make the elaboration of becoming adolescent difficult in the present. We inquire whether there is, in our social bonding, a facilitation of the “tendency towards acting”, which is present in the episodes of increasing youth violence. One of the hypothesis is that the urgency of the representation of the self, so necessary to the youngsters, added to the impoverishment of the conditions for construction of experiences, ended on incrementing the urgency for acting in the adolescence of our times, taking them, many times, to appeal to the real as a form of inscription of the self.

KEYWORDS: *adolescence, representation, experience.*

¹ Psicóloga e Psicanalista; Membro da APPOA; Mestre em Psicologia do Desenvolvimento pela UFRGS; Coordenadora da Clínica Maud Mannoni – atendimento, ensino e pesquisa. E-mail: roselenegurski@terra.com.br.

[...] ele estava aleijado, mas apenas seu corpo estava ferido... não é simples, nem algo fácil de explicar. Vamos deixar assim, diz ela e fecha o livro sagrado de mentiras. Ela cobre seus olhos (*Aos treze*, 2003).

Com essas palavras poéticas, Tracy, a protagonista do filme *Aos treze*², revela-nos ao que iremos assistir nos 100 minutos que darão seqüência à cena, o adolecer de jovens urbanos nas grandes cidades. Essa poesia, que foi lida para a mãe ao início da narrativa, apresenta um saber ainda não sabido sobre sua nova posição: *ela quer abandonar as mentiras e sabe que tem pela frente um enigma que não é simples, nem fácil de explicar...*

Podemos considerar *Aos treze* como uma espécie de crônica da adolescência contemporânea. Através da trajetória de uma menina de 13 anos, típica de um subúrbio de Los Angeles, conhecemos alguns dos dispositivos que a cultura atual disponibiliza aos jovens a fim de se edificarem subjetivamente.

Sabemos o quanto o enredo adolescente é paradigmático da torção entre o social e o psíquico. Isso, porque, apesar da urgência do drama particular dos jovens, a adolescência põe em causa o laço social no sentido de revelar, a cada tempo, a atualidade do mal-estar na cultura. Conforme o psicanalista Rudolfo Ruffino (1995), as diferentes formas de viver a adolescência, em cada tempo sócio-histórico, demonstram que na subjetivação restam as marcas que ficam do que se materializou da história em uma subjetividade.

Lembramos, porém, que não pretendemos estabelecer relações causais entre a ordem socioeconômica e as subjetividades contemporâneas, mas, sim, dimensionar esta discussão a partir da noção de que o sujeito e suas construções são uma realidade psíquica e histórico-cultural, não constituindo algo invariável no tempo e no espaço (Costa, 2003). Portanto, ao invés de estabelecer possíveis causalidades para comportamentos e estados de nossos jovens, nossa idéia é pensar em quais condições sociais e culturais os adolescentes de nosso tempo atravessam o labirinto que os conduz ao ingresso no mundo adulto.

² *Aos treze*, o polêmico filme da estreante Catherine Hardwicke, obteve, em 2003, o prêmio de melhor direção no Festival de Sundance. O interessante desta narrativa é o fato de o roteiro ter sido escrito pela diretora em parceria com a dona da história – Nikki Reed (*Tracy*, no filme) –, sua ex-enteada. Quando Catherine descobriu o interesse da jovem em representar, tomou a iniciativa de oferecer-lhe outra forma de inscrição, longe do mundo das drogas e do consumo desenfreado, no qual a adolescente de 13 anos estava imersa.

O filme inicia mostrando todo o edulcoramento da vida de Tracy, pautada, principalmente, pela relação ainda bastante infantil que mantém com a mãe. Com o quarto repleto de ursinhos, seu universo limita-se aos trabalhos na escola, aos passeios com o cachorro e ao idílio que ainda vive por conta dessa relação. Entretanto, a bem de deflorar a *dolce vita* de nossa pequena protagonista, o diretor serve-se, de maneira bastante interessante, de duas cenas, nas quais anuncia que uma crise-mudança vai acontecer.

Em uma delas, em meio ao turbilhão do corredor escolar, Tracy, ao ser chamada de *vadia*, defronta-se com um novo saber. Nessa cena aparece boa dose de seu estranhamento com esse “novo” lugar apontado pelo Outro³ – fala que vem do exterior e que parece soar como o estranho-familiar⁴. Pois será deste *não saber-sabido* que tratará a cena seguinte, que, aliás, precede toda a transformação da personagem: a cena narra, com detalhes, o momento em que Tracy olha para o olhar dos rapazes da escola e encontra a figura de Evie, momento no qual parece dar-se conta da existência de algo que até então era negligenciado por ela – o saber sobre o sexual. Ela olha, vidrada, para o objeto de desejo dos meninos, absolutamente fascinada pelo que a visão lhe revela; nas suas palavras, “*a mulher maravilha*”. Tracy parece encontrar aquilo que toda adolescente demanda psiquicamente aos 13 anos, um outro espelho onde se mirar. Tracy, que ainda possui um corpo que mal suporta os indícios da puberdade, bastante incipiente para dar conta de uma posição sexuada, vai buscar na garota cheia de curvas, cobiçada pelos meninos da escola, o apoio para situar-se em um universo ainda muito estranho para ela.

Bom, daí em diante, o filme narra com todas as particularidades de nossa cultura atual, os itens necessários ao passaporte de Tracy para sair do açucarado mundo infantil e reinscrever simbolicamente o novo corpo que surge através do uso de drogas, do sexo fácil, do consumo de objetos e, claro, da produção de atos delinquentes.

A PASSAGEM ADOLESCENTE

Passemos ao trato da questão mais cara ao adolecer: o real das mudanças pubertárias e as novas demandas do Outro social⁵ frente a essas dife-

³ Outro: instância simbólica e, portanto, da linguagem que determina o sujeito, sendo de natureza anterior e exterior (ao sujeito). Lugar da palavra, do tesouro dos significantes.

⁴ Noção desenvolvida por Freud [(1905) 1977] no livro dos chistes, presente no famoso exemplo do *familiário*.

⁵ Utilizamos aqui a expressão Outro social, referindo-nos ao lugar da linguagem enquanto instância simbólica da cultura, doador de significantes, por excelência.

renças. Do que afinal fala Tracy em sua poesia, se não do caráter traumático do encontro com o sexo? Enigma do corpo, que alguns púberes realmente vivem como um “ferimento”. Sabemos que na puberdade essa questão é recoberta por um real nada fácil de ser vivido, quiçá de ser explicado; segundo suas palavras poéticas, o melhor seria *cobrir os olhos* e seguir na esteira das mentiras, das crenças infantis, protegida sob o manto dos pais poderosos da infância.

A necessidade de dar conta de si, em meio a todo o mal-estar que produz o si-mesmo nesse período, é uma das situações injuntivas que pressionam os recentes ex-púberes. A saída da latência libidinal e a eclosão da puberdade são as grandes produtoras da espécie de pane adolescente. Confrontados com o fim do idílio infantil, perguntam-se como dar conta desse turbilhão físico e social de novas exigências. Pois será exatamente nesse tempo, conhecido culturalmente como uma espécie de moratória social, que poderá ser tecido um lugar desde o qual se fazer representar frente ao Outro.

Sabemos que a turma de amigos é fundamental para tecer esse novo espaço psíquico. Através dos traços emprestados pelo grupo, o adolescente vai construindo um lugar identitário, distante da família e dos pais. No filme, vemos Tracy buscar a distância em relação à mãe via o espelhamento que arma na relação com a amiga Evie. Pela necessidade de se contrapor de forma contundente, de situar um lugar para si, Tracy leva Evie para morar em sua casa. Nesse sentido, a protagonista fez de Evie a imagem de espelhamento e o apoio necessário para realizar a difícil separação da mãe.

Sublinhamos que as identificações imaginárias da adolescência, principalmente da adolescência feminina, apesar de conterem o dialeto da histeria, ao interrogar acerca de “o que é uma mulher”, também são responsáveis por fundar um lugar de possibilidade subjetiva, na medida em que este “outro” espelho onde se mirar constitui um lugar distante dos pais da infância. É o que Rassial (1999) chama de pane na identificação adolescente, quando se eclipsa a relação do adolescente com os pais como referentes unívocos de representação do Outro.

O interessante é que, no início, a mãe aparece chamando Tracy de nenê e isso não parece lhe fazer questão. Entretanto, após a seqüência em que entendemos que Tracy acede a outra posição com relação ao saber sobre o sexual, ela, frente ao significante “nenê”, reage jogando no lixo as roupas que costumava usar, dando uma idéia de que essas poderiam associá-la com o lugar da infância. Vai, então, às compras com a mãe e produz, através de um vestuário marcado por linhas de irreverência e sedução, esse novo lugar. Tracy quer descolar-se da imagem do bebê de sua mãe para experi-

mentar outra forma de habitar seu (novo) ser, longe do já conhecido território materno.

Sabemos que é no trabalho de tecer um lugar para si a partir dos significantes ofertados pela cultura familiar e social de seu tempo que o adolescente vai tramando os delicados fios da teia de ficção, cuja finalidade é sempre a constituição de um lugar desde o qual se fazer representar. Maria Rita Kehl (2004) no texto *A juventude como sintoma da cultura*, diz que a delinquência, por exemplo, tão presente nos comportamentos dos jovens de nosso tempo, representa o que ela vem chamando de *teenagização* da cultura ocidental. Ou seja, o adolescente sem lei é produto de uma sociedade em que o lugar do adulto parece estar vago. Maria Rita (2004) argumenta que o ideal de perfeição de nossa época reside no índice de juventude corporal e emocional que o sujeito porta e que tal situação acaba por produzir no jovem um estado de desamparo de valores e parâmetros de como se orientar minimamente na vida e no mundo, já que esse ideal aponta para o excesso de presente, não balizando perspectiva de futuro.

Quer dizer, além das dificuldades próprias do adolecer, se somos uma “cultura de jovens há mais de 40 anos”, conforme diz Maria Rita (2004), como fazem os jovens de hoje para diferenciar-se de seus genitores e formular algo novo e próprio?

A JUVENILIZAÇÃO DA CULTURA E SEUS EFEITOS PARA A TRANSMISSÃO DA EXPERIÊNCIA

Sabemos que a necessidade de distância em relação àqueles que foram, por toda a infância, os representantes encarnados do Outro é o que empresta ao mundo social todo colorido e intensidade que só um adolescente sabe “ver”. A avidez pela diferenciação, marcada pela necessidade de se ver reconhecido por “outros” olhos é, muitas vezes, o termômetro da ligação com os pais e da dependência em relação a eles. Nesse sentido, quanto maior a idealização dos pais, maior a dose de agressivização⁶ necessária para realizar essa operação psíquica.

Dessa forma, pensamos que o importante de problematizar, a partir desta narrativa e do que temos visto na clínica com adolescentes e jovens, é que a juvenilização da cultura não permite, muitas vezes, a distância necessária para

⁶Jerusalinsky (1996) sugere o uso da expressão “agressivização” em lugar de agressividade, quando se tratar da agressividade-hostilidade utilizada como operação psíquica (estrutural) necessária à demarcação dos espaços corporal e psíquico.

a criação do “novo” em termos subjetivos. No filme, a mãe de Tracy, assim como outros adultos cuidadores presentes na narrativa, são mostrados como velhos adolescentes, tipificados de forma muito semelhante aos jovens: eles fumam maconha, bebem em excesso, tatuam seus corpos; enfim, parecem tão jogados na dimensão imaginária do gozo ilimitado quanto os filhos.

Neste recorte, não poderia deixar de trazer os comentários que Hannah Arendt (2001), no magistral texto *A crise da educação*, tece acerca do tema da educação na modernidade. A filósofa pergunta-se acerca dos aspectos do mundo moderno e de sua crise que estão implicados na crise educacional. Sem meias palavras e com toda contundência que caracteriza seu ideário, sublinha que a crise de educação e de autoridade deve-se ao fato de os adultos não mais assumirem a responsabilidade pelo mundo ao qual trouxeram as crianças. Ela sugere que a autonomia excessiva das crianças, preconizada na modernidade, acabou por erodir a noção de responsabilidade e de autoridade dos adultos com suas proles. Diz:

(...) qualquer pessoa que se recuse a assumir a responsabilidade coletiva pelo mundo não deveria ter crianças, e é preciso proibi-la de tomar parte em sua educação (Arendt, p. 239).

É importante sublinhar que a responsabilidade reclamada por Arendt (2001) refere-se a uma postura de cuidado e proteção com aqueles que estão chegando ao mundo, não no sentido de poupar esforços dos jovens, mas, sim, no sentido de transmitir a dimensão da experiência na vivência, compreendendo a responsabilidade coletiva pelo mundo como a preocupação em manter o elo entre passado, presente e futuro.

Pensamos que é exatamente na medida da ausência dessas transmissões que surge a face mais doída do desamparo juvenil. Na angústia de dar consistência a este *outro* lugar, vemos Tracy lançar-se na procura de espaços fora de casa e da família, servindo-se das insígnias que a cultura oferta para tal. Com isso, Tracy ensaia seu caminho na passagem do Outro familiar ao Outro social. Nosso recorte para pensar o que estamos chamando de “crônica da adolescência contemporânea” é exatamente a forma como os jovens vêm vivenciando essa experiência de passagem, já que há uma forte dose de *real* nos dispositivos que atualmente utilizam para realizar tal operação.

Na trajetória da protagonista do filme vemos o quanto ela acaba por tomar desígnios que podem ser associados com uma vida sexual e amorosa líquida, usando aqui uma metáfora de Bauman (2004) para designar a intolerância com laços mais sólidos e duráveis, típica de nosso tempo. Na narrativa, aliás, as trocas amorosas entre os adolescentes têm a estética de um *vídeo-clip*, as cenas são mostradas em meio ao colorido de águas, passos de dança

e ritmos musicais acompanhados de uma superdose de sensualidade. As trocas entre eles se dão no oferecimento de corpos e objetos, sem nenhuma profundidade. O enredo do filme leva-nos rapidamente a associar o consumismo desenfreado, o uso de drogas e a labilidade de relacionamentos apresentados pela jovem como efeito das representações discursivas de nosso tempo. Os adultos do filme, como já referido, são, de forma geral, drogaditos⁷ de substâncias psicoativas ou de objetos de consumo. Afora isso, em inúmeras cenas, a câmera mostra *outdoors* de corpos nus, apelos de sexo explícito, sujeitos tatuados – como o cenário da vida da adolescente. Tudo isso num *mix* do que temos nas prateleiras de nossa cultura em termos de objetos físicos e sociais.

A fim de problematizar essa espécie de superficialidade das relações de nosso tempo e seus efeitos para a constituição da adolescência contemporânea, trazemos alguns elementos de uma discussão ensejada por Walter Benjamin, ainda na década de 30.

No texto *Experiência e pobreza*, de 1933, e no texto *O narrador*, de 1936, Benjamin (1994) reclama a ausência da arte de narrar nas relações interpessoais da época. O pensador perguntava-se onde estava a experiência presente nos provérbios, lendas e mitos transmitidos pelos mais velhos aos mais jovens. Dizia que já não se encontravam mais pessoas que invocassem sua experiência para lidar com os impasses da vida dos jovens. Tal observação o levou a concluir que a dimensão da experiência na vida do homem moderno estava empobrecida. Benjamin (1994) dizia que no mundo moderno temos muitas informações para trocar, mas poucas histórias para contar. Ele costumava também reclamar que a sabedoria – enquanto lado épico da verdade – estava em extinção em função da estrutura do pensamento científico que privilegia a troca da informação em detrimento de histórias mais pessoais. Para Benjamin (1994), o formato narrativo da informação, tão privilegiado em nosso tempo, acaba por impor um sentido ao leitor, deixando-o sem oportunidade de interpretar, dispensando formas mais artesanais de transmissão.

Nas palavras de Maria Rita Kehl (2001), aquilo que chamamos de experiência não se constitui quando se vive, mas quando se transmite. Neste sentido,

⁷ Utilizamos a noção de drogaditos de tóxicos-objetos de consumo no sentido de que a sociedade de consumo pode ser considerada uma sociedade aditiva (Calligaris, 1992; Betts, 2004).

Tracy, ao início do filme, solicita que sua mãe sente para escutar seus versos, num pedido explícito para que a mãe, de alguma forma, possa testemunhar o que extraía como “saber de suas experiências” (Larrosa, 2002). Este é um momento muito interessante, no qual a mãe, em meio à aceleração de seu dia, é interrompida por um chamado para o qual não parece conseguir dar o devido sentido. Ela escuta os versos de Tracy e, de forma assustada, comenta: “é pesada, me assusta um pouco, mas é bonita”; para em seguida retomar a velocidade de seus afazeres.

Essa situação me faz recordar uma paciente de 17 anos que, desde seus tenros 13 anos, era incentivada pela família a seguir a carreira de modelo fotográfica. Uma menina de beleza contemporânea, esculpida pela estética da magreza, cuja anorexia só pôde ser percebida pela família depois de ela deixar uma parte de si nas centenas de dietas rigorosamente obedecidas. Ou seja, o que é que não pode ser visto-sabido por estes pais de adolescentes que se colocam nas mais diferentes situações de risco? Que transmissão parece estar destituída de autoridade?

A ADOLESCÊNCIA CONTEMPORÂNEA E FORMAS DE REPRESENTAÇÃO⁸ DE SI

Destacamos a facilidade com que a protagonista entra na dimensão do furto. Fascinada com a imagem que denominou de “mulher maravilha”, aquela que sabe do que precisa, após chocar-se com o dia de compras das novas amigas, não vacila muito em furto a primeira carteira com dinheiro que vê pela frente, dando ao dinheiro roubado o destino das compras. Aqui nos perguntamos, que formas de representação de si a cultura atual coloca à disposição de

⁸Sublinhamos que utilizamos a noção de representação desde a psicanálise, onde consideramos que a representação de si responde à necessidade de o sujeito pulsional representar-se através de produções que marquem seu lugar singular. No caso dos adolescentes, o terremoto hormonal do qual são vítimas produz mudanças corpóreas que, se não são as protagonistas do adolescimento, ao menos, funcionam como detonadoras de uma mudança do olhar do Outro social. Isso significa que os traços que constituíam o sujeito da infância, colado ao olhar parental, passam a ser insuficientes para dar conta dessa nova relação do Eu com o Outro. Nesse sentido, apesar de entender todas as dificuldades próprias ao processo de constituição de um território e suas fronteiras na adolescência, nossa questão recai sobre as condições que a cultura atual oferece como suporte dessa espécie de urgência de representação que ocorre nesse período. Para mais detalhes acerca da temática, ver *Mello* (2004).

nossos jovens? Será que o esvaziamento da dimensão da experiência abre um vácuo na constituição do sujeito, cujo espaço acaba sendo preenchido pelo consumo de objetos lícitos e ilícitos, funcionando então como recursos de representação?

Rassial (1999) sugere que as práticas delinqüentes dos bandos adolescentes fazem função semelhante às das tribos primordiais, constituindo ponto de referência de uma outra dimensão do sujeito. Importa perceber que as sociedades fundadas na transmissão oral preservavam nos ritos de iniciação o espaço potencial do não-lugar da adolescência (p. 62), produzindo com isso uma forma de o sujeito se apaziguar com seus traços inéditos, já que a chegada do novo corpo era coroada com um lugar comunitário – operação social que realizava certa economia psíquica do sujeito –, enquanto nossa cultura carece de ritos de passagem que produzam lugares simbolicamente consistentes a ponto de gerarem a transicionalidade necessária a esse momento de passagem. Quer dizer, hoje, que subtraídos dessas práticas ritualísticas, pelas novas configurações da modernidade, os jovens parecem adolecer delinqüindo e consumindo objetos como forma de operar psicologicamente com as mudanças pubertárias.

O interessante, tomando a narrativa em questão, é que a operação psíquica da adolescência foi vivida pela personagem através do processo de entrega à delinqüência e às marcas no corpo, seja através das tatuagens, dos *piercings* ou mesmo dos episódios de automutilação.

Segundo Ana Costa (2003) “o repertório de traços que suportam o olhar de nosso corpo é bastante variado e se modifica conforme a cultura” (p. 9). Em vista disso, pode-se pensar que a organização da vida contemporânea, a partir de espaços urbanos e sociais que incrementam, de alguma forma, o anonimato, produz a busca ativa de um valor marginal como forma de singularização do sujeito. Para Ana Costa (2003), são essas condições que transformam o valor das marcas corporais em nosso tempo, fazendo com que as tatuagens e *piercings* que, na Idade Média, sinalizavam desonra e infâmia, se disseminem como marcas de singularização na adolescência contemporânea.

Além das marcas corpóreas ornamentais, Tracy, de tempos em tempos, trancava-se no banheiro e cortava seus pulsos, num ato explícito de automutilação. Interessante pensar nos cortes que fazia em sua própria carne como expressão da ausência de alteridade, tão necessária na adolescência.

Impossível não recordar a fala de Hannah Arendt (2001), quando sugere a importância de uma dose de conservadorismo na educação. Para a filósofa, a condição para que se produza o *novo* é que aquele que chega ao

mundo, se encontre com o *velho*. Obviamente, problematiza esta questão dizendo que, na modernidade, essa medida de conservadorismo acaba sem espaço, pois a crise da educação é produto da crise de autoridade e, portanto, da crise da tradição, quando o que está em crise é a forma como se olha para o passado.

Ora, no momento em que os adultos de uma sociedade se juvenilizam através de comportamentos e condutas, e que os ideais do imaginário cultural passam a valorizar a juventude e seus atributos, é como se todos constituíssem uma comunidade de iguais, desaparecendo a dose de distância geracional necessária para, como diz Arendt (2001), emergir o novo da geração vindoura. Nesse sentido, não é de estranhar a espécie de limbo no qual se encontram muitos jovens, como se sofressem da impossibilidade de se inscrever através de outras insígnias que não as associadas ao gozo imediato e sem limites proposto em nossa época.

Não é à toa que Tracy, em sua busca de marcas que a representem em um outro lugar, fora de casa e do olhar da mãe, entende, rapidamente, que o consumo de pessoas e objetos a engrandece no mercado das relações com outros jovens. Na busca deles, ela topa roubar, drogar-se, promiscuir-se, revelando nesses comportamentos uma das formas de representação de si utilizadas por alguns jovens do tempo social atual.

Alfredo Jerusalinsky (2004), quando discute a pregnância das “perfurações” de nossa época, assinala que um dos problemas da atualidade é a ausência de uma linha de futuro “na qual os códigos que mapeiam nossos objetos faltantes não têm espaço, nem tempo para se desdobrar” (p. 16). Como se houvesse uma espécie de vácuo simbólico na ordenação das referências possíveis a fim de orientar o sujeito na trilha de seu desejo.

Nesse sentido, destacamos a premissa já consagrada de que a estrutura social lega as condições nas quais os sujeitos se constituem; isso, porque não há subjetividade que se organize fora do laço social. Assim, antes de se tomar de pânico com o tipo de inscrição juvenil de nossa época, é preciso olhar para a ordem simbólica que organiza nossa cultura. Como diz Contardo Calligaris (1991), quando a estrutura social falha em oferecer ao sujeito um lugar simbólico desde o qual se inscrever, nasce um cenário fértil para atos, por exemplo, da ordem da delinquência.

Realmente, parece que a cultura atual, na medida em que não sinaliza os limites ao gozo, de alguma forma incita os adolescentes, que claudicam entre a integração e a marginalidade social, a experimentar o “si mesmo” com a própria carne. Nessas condições, a dificuldade de simbolizar a lei leva muitos deles a se exporem ao encontro com a dimensão brutal do limite, seja pela via

da criminalidade, seja pelas diferentes expressões da *paixão pelo real* (Zizek, 2003).

JUVENTUDE, INSCRIÇÃO DE SI E CULTURA ATUAL

Alguns acontecimentos de nosso tempo social parecem revelar uma espécie de ausência de condições que sustentem a *inscrição de si* a partir de atos que não sejam da ordem do *real*. Os massacres juvenis, protagonizados por estudantes de diferentes latitudes constituem um exemplo que demonstra que a passagem ao ato representada pelas matanças diz da necessidade de um ato simbólico o suficiente para oferecer um reconhecimento que não é possível por outras vias. O jovem alemão de 19 anos que, em abril de 2002, realizou o assassinato em série de colegas e professores, na pequena cidade de Erfurt, antiga Alemanha Oriental, disse aos colegas na manhã do massacre: “Um dia quero que todos saibam o meu nome. Quero ser famoso”. Da mesma forma, os estudantes americanos Eric e Dylan – que em abril de 1999 ensejaram a maior chacina na onda de tiroteios em escolas americanas -, dias antes da tragédia, disseram a um amigo que queriam “fazer algo notável, para que fossem sempre lembrados” (Gurski, 2002).

Não podemos esquecer que o ato delinqüente porta a esperança de fundar um lugar de reconhecimento, legitimando o sujeito que o comete. Ora, quando o sujeito não encontra, no tecido social, meios de se fazer representar, acaba, muitas vezes, buscando vias extremas de acesso ao reconhecimento. De acordo com Lacan, quando os laços sociais são reais, os atos precisam ser simbólicos a fim de garantir um lugar de representação ao sujeito.

No texto em que Maria Rita Kehl (apud Costa, 2001) diz que o vivido que permanece incomunicável não pode ser chamado de experiência, ela também sugere que o narrador reclamado por Benjamim é aquele capaz de transmitir, através de marcas próprias, o que foi compartilhado por sua comunidade. Quer dizer, aquele que pode fazer a transmissão geracional, colocando-se como sujeito de sua narrativa, na medida em que extraiu um saber do que viveu, como diferença, junto aos seus contemporâneos.

Interessante pensar que tipo de transmissão os mais novos podem receber quando a juventude se torna eterna para aqueles que deveriam estar no lugar dos “adultos”. Quer dizer, o empobrecimento das condições da vivência e da transmissão da experiência parece ser um dos sintomas da juvenilização da cultura, cujo efeito para os jovens é essa espécie de vácuo moral no sentido de valores e formulação de perspectivas de vida (Kehl, 2004). Dito de outra forma, se não há uma operação de diferença entre as gerações, apaga-se a dimen-

são da tradição. Ora, sabemos que na estruturação psíquica, o Nome-do-Pai é o responsável pela transmissão da tradição e, portanto, do elo entre o passado, o presente e o futuro. Conforme coloca Eda Tavares (2003) “se não houvesse tradição, não haveria enigma de origem a ser buscado e revelado”. Isso, porque na medida em que se apagam os vestígios do passado perde-se a noção do valor da origem na constituição de um saber possível para sustentar a vida e suas inscrições.

Nesse diapasão, a fascinação que os objetos de consumo e as drogas hoje produzem parece proporcional ao vazio de valor de sujeito, presente no que identificamos como certa desvalorização da experiência enquanto produtora de subjetividade. Ora, sabemos que a lógica de mercado e as práticas de consumo acabam por ocupar esse lugar vago, incitando a relação com os objetos como solução subjetiva para o drama da significação indeterminado de todo mortal, questão que na adolescência, como já tratado, agudiza-se em função da demanda urgente de representação de si (Calligaris, 1992-93; Kehl, 2004).

Num cenário ainda mais dramático, podemos pensar que a oferta de objetos como solução de gozo imediato não deixa de apontar para a droga enquanto alternativa socialmente viável, a fim de entorpecer os nós da subjetivação adolescente. Nas palavras de Diana Corso (1999), o encontro com o objeto loló, coca, *crack* ou outro, liquida qualquer impasse sobre a origem e o destino pois: “o circuito é curto e auto-suficiente, esgota-se na vida fugaz do prazer toxicômano e do próprio drogado, o tempo é instantâneo, o passado sem importância e o futuro acaba sendo o agora”.

Em direção semelhante, Alfredo Jerusalinsky sustenta que em nosso tempo:

[...] as referências fálicas se diluem numa infinidade de recortes, cuja equivalência de valor se mede pelo gozo [...] o que quer dizer que o sujeito se vê obrigado a trocar de *sinthome* a cada passo. Não sendo de estranhar então que ele deva apelar a escrever sobre seu próprio corpo as marcas que o identifiquem (2004, p.15 e 16).

Não precisamos ir muito longe para perceber que a liquidez subjetiva que daí decorre, associada a uma realidade social cada vez mais caótica e excludente e ao declínio acentuado da esfera pública como espaço possível de legitimação e representação do sujeito, produz o limbo no qual muitos jovens acabam metidos.

Juntando-nos então a Walter Benjamim (1994) quando reclama do empobrecimento das condições para que se dê a experiência, nos perguntamos se a

paixão pelo real e certa facilidade para protagonizar atos de extrema brutalidade e violência que alguns jovens da atualidade apresentam poderia estar revelando o empobrecimento dessa mesma experiência e de sua transmissão. Se tal hipótese se confirma, penso que resta aos analistas que se ocupam dessa clínica inspirar-se no lugar do artesão benjaminiano: aquele que, ouvindo e retransmitindo as histórias de seu meio, permite a ampliação das significações, autorizando com isso que se imprimam as marcas do narrador – questão que, ao valorizar a tradição, opera sobre o que chamávamos de vácuo simbólico –, reconstituindo assim o elo entre passado, presente e futuro.

Voltando ao filme que ensejou este escrito, parece que a inscrição de Nikki⁹ aconteceu na medida em que um adulto se dispôs a escutar e legitimar seu desejo de representar Isso, de modo tal que ela, narrando seus dramas e imprimindo suas marcas, pudesse ali, na escrita do roteiro, encontrar uma outra forma de se inscrever que não através das drogas e do consumo obstinado. Segundo Catherine, a diretora do filme, a feitura do roteiro para Nikki serviu como uma “terapia criativa” (*Zero Hora*, 7 dez. 2003). Nós, aqui, que tomamos o surgimento da psicanálise, na modernidade, como forma de reconstituir as condições necessárias para que se dê a experiência, poderíamos pensar a trajetória que levou Nikki à escrita deste roteiro como um efeito de análise, ou ainda de como uma narrativa pode alterar um destino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas – magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BETTS, Jaime. Sociedade de consumo e toxicomanias – consumir ou não ser. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 26, p.65-81, abr. 2004.
- CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil: notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil*. São Paulo: Escuta, 1991.
- _____. A escuta do sintoma social. *Anuário Brasileiro de Psicanálise*. Rio de Janeiro, s. n., 1992/93.

⁹ Relembrando, Nikki Reed é a dona da história que originou o roteiro; no filme sua história é contada através da personagem de Tracy. Ver nota de rodapé 2.

- CORSO, Diana. País dos expostos. In: SOUZA, Edson Luis André (Org.) *Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil*. Porto Alegre: Porto Alegre, 1999, p. 275-299.
- COSTA, Ana Maria. *Corpo e escrita – relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- _____. *Tatuagem e marcas corporais*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- COSTA, Jurandir Freire. *Subjetividade exterior*. Disponível em http://www.jfreirecosta.hpg.ig.com.br/ciencia_e_educacao/9/Artigos/subjetividade.html. Acesso em 27 de julho de 2003.
- FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905) In _____. *Edição standart das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, v. 8.
- GURSKI, Roselene. Os meninos de Preto. *Zero Hora*, Porto Alegre, 31 maio 2002, Seção Opinião.
- JERUSALINSKY, Alfredo. Perfurações. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n.27, p.9-17, set. 2004.
- _____. Somos todos violentos? *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 12, p.7-9, 1996.
- KEHL, Maria Rita. In: COSTA, Ana Maria. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001, p.11-24.
- _____. A juventude como sintoma da cultura. In: NOVAES, Regina; VANNUCHI, Paulo (Org.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p.89-114.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n. 19, jan. 2002.
- MELLO, Eliana Dable. O espaço público na passagem adolescente. In: Associação Psicanalítica de Porto Alegre (Org.). *Adolescência: um problema da fronteiras*. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2004, p.57-69.
- RASSIAL, Jean-Jaques. *O adolescente e o psicanalista*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- RUFFINO, Rudolfo. Adolescência: notas em torno de um impasse. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n.11, p.41-46, nov/1995.
- TAVARES, Eda. Admirável mundo novo. In: . GURSKI, Roselene; RODRIGUES, Fátima (Org.). *Educação e função paterna*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!*. São Paulo: Boitempo, 2003.