

ALEGORIA DA ANGÚSTIA

**Um estudo sobre a função da angústia
e o desassossego na literatura**

UF  **B** Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia

REITOR

Sílvio Luiz Oliveira Soglia

VICE-REITORA

Georgina Gonçalves dos Santos



Editora UFRB

SUPERINTENDENTE

Sérgio Augusto Soares Mattos

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Américo Almassy Júnior

Celso Luiz Borges de Oliveira

Geovana da Paz Monteiro

Jeane Saskya Campos Tavares

Léa Araújo de Carvalho

Nadja Vladi Cardoso Gumes

Sérgio Augusto Soares Mattos (presidente)

Silvana Lúcia da Silva Lima

Wilson Rogério Penteadó Júnior

SUPLENTE

Carlos Alfredo Lopes de Carvalho

Robério Marcelo Ribeiro

Rosineide Pereira Mubarack Garcia

EDITORA FILIADA À



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Hugo Juliano Duarte Matias

ALEGORIA DA ANGÚSTIA

**Um estudo sobre a função da angústia
e o desassossego na literatura**



Editora UFRB

Cruz das Almas/Bahia – 2019

Copyright©2019 Hugo Juliano Duarte Matias

Direitos para esta edição cedidos à EDUFRB.

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica:

Etevaldo Gomes de Meneses

Revisão, normatização técnica:

Reginaldo Vasconcelos

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

M378a Matias, Hugo Juliano Duarte

Alegoria da angústia: um estudo sobre a função da angústia e o desassossego na literatura / Hugo Juliano Duarte Matias - Cruz das Almas/BA: UFRB, 2019.

178 p.

ISBN: 978-85-5971-089-2

1. Psicologia e literatura 2. Angústia 3. Trauma
4. Metapsicologia I. Título.

CDD 159.942

Ficha Catalográfica elaborada por Ivete Castro CRB/1073



Editora UFRB

Rua Rui Barbosa, 710 – Centro
44380-000 Cruz das Almas – BA

Tel.: (75)3621-7672

editora@reitoria.ufrb.edu.br

www.ufrb.edu.br/editora

www.facebook.com/editoraufrb

Para Anaxsandra, minha esposa
e para HJ II e Olívia, meus filhos,
todos carne da minha carne e osso dos meus ossos.

AGRADECIMENTOS

Este livro é resultado de uma pesquisa desenvolvida durante doutorado em Psicologia Clínica e Cultura. Ela foi financiada pela Capes, sob a forma de uma bolsa de estudos, pelo que sou grato. Também preciso reconhecer a valiosíssima contribuição do Prof. Dr. Augusto Monnerat Celes, a Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard e a Profa. Dra. Terezinha de Camargo Viana, cujo ensino foi instigante e decisivo durante este período. Também a Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin, cujo prazer e empolgação com a literatura me marcou de modo tão grave. Por fim, à Profa. Dra. Tania Cristina Rivera, orientadora neste trabalho, pelas questões cortantes, pela escuta atenta e interessada, pela interlocução tão proveitosa e paciente.

SUMÁRIO

Apresentação	9
A função da angústia	13
A angústia em dois registros	18
Angústia e o real, entre excesso e perda.....	33
A função da angústia em causa: olhar e violência	49
A angústia entre o trauma e a escrita.....	71
A literatura como campo	85
<i>Ad angusta per angusta</i>	88
Alegoria, escrita e psicanálise	93
<i>Aliud dicitur, aliud demonstratur</i>	99
<i>Verba volant, scripta manent</i>	104
<i>Cominus et eminus</i>	113
A angústia na literatura	125
A fissura do espaço	130
A fissura do tempo.....	139
A literatura e o metabolismo da angústia	151
Osman Lins e a literatura como selva	153
Da função da angústia ao desassossego na literatura.....	157
Referências	161

APRESENTAÇÃO

Há uma literatura cujo efeito é desconfiança. Trata-se de uma experiência que nem sempre é agradável, e também não é sempre que nos traz alguma vantagem, ao contrário do que muito se diz acerca das virtudes da suspeita. Seria gratuita essa literatura não fosse por um ganho que ela oferece: arranjar, com agitação, muito com o sentimento de não saber o que fazer, as condições para uma travessia.

Essa literatura é desassossego. Não apenas porque o produz; mais especificamente porque o configura, porque o demonstra, porque o realiza no modo das palavras. O desassossego nos parece uma figura do deslocamento, da peregrinação, e é isto que tem uma função. A mesma função na literatura que a angústia no psiquismo – assim o propomos. Ambos, desassossego e angústia, cada um em seu próprio terreno, servem para não sermos encontrados no mesmo lugar, para os encontros que podem ser bons ou maus, afortunados ou desafortunados, com aquilo que na vida nos acossa. A angústia testemunha a impossibilidade do psiquismo em atender às exigências que lhe chegam. Trata-se de uma sobra de energia psíquica, de um resto pulsional que sobeja do trabalho em que ela – a pulsão – foi conquistada para a vida psíquica. Trata-se do metabolismo da própria pulsão – metabolismo é outro nome para o que chamamos travessia. Este é o tema do primeiro capítulo do texto que se segue: o surgimento da angústia como figura teórica e clínica é apresentado como o momento de corte a partir do qual se inicia esta investigação. Além disso, esse primeiro capítulo explora, nas obras de Freud e Lacan, o que seria a função da angústia e como ela se articula com outros fenômenos da clínica e com algumas ferramentas da teoria psicanalítica. A função da angústia é, então, comparada nos modos como se apresenta nos diversos modelos explicativos que lhe oferecem inteligibilidade e, nesse processo, se constrói o referencial teórico pelo qual perseguimos o nosso objetivo, a saber, apresentar o desassossego na literatura em sua relação analógica com a função da angústia, o que nos permite investigar esta por meio daquela.

O desassossego é, portanto, um fenômeno que concerne à escrita literária, mas cuja estrutura é correlata à da angústia, de tal modo que faz à literatura aquilo que a angústia faz ao corpo ou ao pensamento. Assim, ele oferece contornos convenientes à viabilidade de consecução de nosso objetivo de pesquisa. Ainda neste capítulo, portanto, uma hipótese “instrumental” é delineada, a de que a literatura interessa ao estudo da função da angústia, à medida que seria a escrita um campo em que é possível à angústia antecipar-se à ameaça de esquecimento do trauma, isto é, de um risco de surpresa no mau encontro com o real. Assim se define a função da angústia, ao mesmo tempo em que se estabelece o seu vínculo ao campo da escrita.

No capítulo seguinte se oferecem algumas indicações do próprio percurso de investigação, isto é, um método. Os elementos fundamentais da caminhada feita e mais algumas indicações do tipo de trabalho que se realizou com a escrita literária, tomada não como objeto, mas como campo de investigação – é preciso enfatizar mais uma vez. Assim, primeiramente se estabelece de que modo a literatura é abordada, desde uma perspectiva psicanalítica, e se apresentam os operadores metodológicos, o referencial analítico que orienta a investigação e, principalmente, os conceitos da teoria, assim como os dispositivos da clínica que servem à leitura empreendida. De modo simples e nuclear, a intenção é recolher os testemunhos do inconsciente, tratar a experiência de leitura, transformar o que é funcionamento em estrutura.

A língua, em sua incidência como literatura, nos agenciamentos próprios do que em seu interior poderíamos dizer que pulsa, viabiliza a investigação da relação entre angústia e literatura. Estamos falando da natureza alegórica, estrutural e constitutivamente alegórica da arte, de modo geral, e, em particular, da escrita literária. Essa afirmação é desenvolvida no terceiro capítulo. Nele definimos alegoria e pretendemos desmontar o seu mecanismo, sua estrutura profunda. O campo da retórica condiciona o tratamento dado à alegoria, mas apenas como uma passagem para que ela possa ser pensada, no campo da psicanálise, como um operador da “imitação” do funcionamento da angústia no interior da literatura. O que propomos é que o desassossego

pode ser apresentado como uma alegoria da angústia. A angústia, que não faz discurso, mas o exige, é reencontrada, como é possível, sob a forma do desassossego, a forma pela qual ela pode se inscrever no discurso, se constituir escrita. Assim, o conceito de escrita é construído no interior de nosso referencial analítico pelo recurso à ideia de alegoria, a alegoria em sua virtude de servir à formalização dos impasses na arte.

No quarto capítulo são apresentados os resultados da análise, propriamente dita, do texto *Avalovara*, de Osman Lins, por nós escolhido como campo de investigação. O que nos interessa não é tanto o conteúdo dessa obra, senão os procedimentos por ele empregados, sob a suposição de que seriam os procedimentos a revelar formas variadas de concernir um trabalho de angústia pela escrita. A hipótese a ser verificada neste capítulo é de que a própria angústia é alegorizada sob a forma de um desassossego da escrita, algo como uma necessidade de estranhamento canônico e a conseqüente transmissão de inquietude ao leitor por meio das formas literárias alcançadas. Não apenas a angústia como efeito alcançado no processo de leitura. Principalmente, a angústia como ontologia dessa escrita desassossegada.

A análise da angústia pelo recurso ao texto de *Avalovara* se concentrou em duas grandes dimensões que são problematizadas nessa obra: o espaço e o tempo, elementos fundamentais da literatura como representação. Pela exploração desses dois elementos, a possibilidade de representação é levada ao seu limite, até o ponto em que seus primeiros vacilos se produzem. Essas duas dimensões são exploradas no uso que o texto faz de seus recursos estilísticos com que cria experiências inesperadas de leitura: as hipopitoses e ecfrases, os ornamentos e sua preocupação com simetria, equilíbrio, proporção e ritmo, a montagem rigorosa e ao mesmo tempo hiperbólica e enigmática das cenas, das imagens e personagens, dos espaços. Do mesmo modo, quanto ao tempo, as diversas formas de recursividade, repetição, simultaneidade, assim como a descontinuidade são um princípio de construção da experiência de tempo na leitura. De modo geral, o aperspectivismo de tempo e espaço, a transitividade entre ordem e conquista ou reconquista

Alegoria da angústia

de tempo e espaço, por um lado, e a indiferenciação, a fragmentação e a anarquia das formas, por outro, são a grande tensão que o texto pretende sustentar, o mecanismo de articulação em que os impasses funcionam, de modo a configurar o desassossego da obra.

Por fim, no último capítulo, se pretende que tenham sido extraídas do teste de nossas hipóteses acerca da angústia e seu correlato na literatura as suas consequências para a avaliação dos modos atuais de metabolismo – por assim dizer – da angústia na cultura contemporânea. Isso deve conduzir a contribuições à crítica da cultura que tem sido realizada por analistas, assim como contribuições, que seriam acidentais, mas nem tanto, à crítica literária do autor posto em questão. Talvez – e isso seria muito gratificante – também se possa conseguir disso alguma orientação clínica para o analista que, em seu trabalho, encontra qualquer dificuldade em lidar com as formas pelas quais a angústia se lhe apresenta em seu trabalho, formas que, isso nos parece certo, têm mudado ao longo do tempo e que, por isso, não têm sido as mesmas desde que a função da angústia cumpre algum propósito entre os destinos do psiquismo nos dias em que estamos.

A FUNÇÃO DA ANGÚSTIA

A modernidade assume formas peculiares, nos dias de hoje, as quais, embora já estivessem anunciadas desde seu advento, causam surpresa e comoção. É evidente que, em nossa sociedade, todo tipo de transformação cultural ocorre com muito mais rapidez. Se olharmos com atenção para esses fenômenos de mudança, também perceberemos que outra de suas características marcantes é a sua profundidade. Zygmunt Bauman (2001) adverte, acerca do momento em que vivemos, sobre a sua característica de liquidez marcante. Esta é uma metáfora eloquente para dizer da mobilidade de nossas instituições, da difícil fixação de nossas biografias, da aparência indefinida de nosso mundo. E esse é um processo que sofre ainda novos agravos, testemunhados, é certo, nas últimas décadas. Segundo ele, as “forças de liquefação”, postas em movimento pela vocação da modernidade – é preciso ressaltar – pelas quais foram promovidas as grandes transformações culturais, sociais, econômicas e políticas dos últimos séculos, ganharam recentemente um novo ímpeto e um novo alvo. Se em outro momento essas forças faziam pressão aos sistemas sociais, à política, etc., ameaçam agora, também, “os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas” (p. 12). Isso significa que o que notamos acerca das grandes mudanças de nosso tempo também pode ser observado no detalhe de nossas próprias vidas individuais, aliás, no modo como elas se articulam, ou se articulariam, umas às outras. Tais forças têm operado no enfraquecimento das instituições herdadas das sociedades tradicionais, as poucas que ainda conhecermos, as quais têm função estruturante nos modelos e processos de subjetivação, ora capturados em sequências de ruptura e reordenação.

A liquefação do mundo de outrora, a liquidez do mundo em que vivemos, aí está a fonte da vertigem do homem contemporâneo. Este é um sintoma generalizado, assim o supomos, do que dão testemunho abundante as mais diversas produções culturais – da arte ao pensamento teórico, e mesmo as novas formas de vínculo social e de vida institucional

são leves e rarefeitas. E como é comum à vertigem do movimento e da rapidez, às vezes é sentida como algo agradável, outras vezes, nem tanto.

Toda essa profusão de rupturas tem que ver com certa desintegração da anterior unidade da vida humana. Como aponta Giddens (2002), a modernidade, desde seu início, sofre o efeito de três mecanismos assim orientados. Em primeiro lugar, uma separação entre tempo e espaço, consequência, por assim dizer, da ampliação do alcance da experiência humana, isto é, do fato de que as relações sociais, na modernidade, foram estendidas por tempos mais longos e espaços mais longínquos, produzindo descontinuidade entre essas dimensões da vida. Estamos conectados com os mais diversos tempos como nunca estivemos antes; nossa experiência facilmente se estende para o passado ou para o futuro por causa da capacidade de lembrar ou de antecipar eventos. Se a experiência se estende para o passado e para o futuro, é o presente que se torna mais largo. Assim, a unidade entre tempo e espaço se tornou dispensável para comportar as relações sociais. Uma pessoa pode interagir com outra, mesmo que esteja a milhares de quilômetros dela, ou as duas podem sustentar uma interação, mesmo que não estejam atuando ao mesmo tempo, porque a tecnologia, por exemplo, nos permite interromper e retomar a interação com grande eficácia, sob a condição de que o tempo seja este, o do relógio, assim como o espaço seja o do mapa, abstrações que acolhem novas formas de coordenação das relações sociais. A interação entre pessoas pode ser sincronizada de diversas maneiras, porque marcamos o tempo segundo um padrão de referência comum bastante eficaz. Ela também pode ser coordenada em um plano de orientação espacial absolutamente racional e funcional. Tempo e espaço podem ser combinados, descombinados, recombinados à vontade. A co-presença e a situacionalidade não são mais condição necessária para sustentar a interação social.

Em segundo lugar, a modernidade produziu também mecanismos de desencaixe de suas instituições, os quais desenraizam a experiência humana de sua dimensão concreta, transportando-a para o interior de sistemas abstratos. Exemplo disso é o sistema monetário, que permite trocas as

mais variadas, de bens ou serviços, sem nenhum tipo de constrangimento de fronteira, sem a exigência de qualquer vínculo material e palpável entre os que trocam, a não ser a entidade absolutamente virtual que é o crédito. Em nossa vida comum, não trocamos coisas, às quais se ligam valores. Trocamos valores, eventualmente, acompanhados por coisas. Não é à toa que é tão difícil acompanhar os rumos da economia na maior parte dos lugares: isso se deve a grande abstração das práticas de troca envolvidas. Assim, a confiança necessária para sustentar a interação social, antes investida em pessoas as quais se viam, ou coisas que se podiam pesar e cheirar, ou mesmo instituições, por assim dizer, “concretas e palpáveis”, agora pode ser investida por alguém em uma pessoa ou instituição com a qual ele teve muito pouco contato anterior, desconectada de sua experiência concreta, sobre a qual ele mesmo sabe muito pouco, ou mesmo nada. E note-se que são exemplos disso a instituição médica, jurídica etc. Confiamos as nossas vidas e a nossa felicidade sem sabermos muito bem em quê. Intimamente relacionados e co-dependentes da separação entre espaço e tempo, esses mecanismos de desençaixe afastam o homem moderno das formas de conhecimento pré-estabelecido em seu próprio espaço vital ou no de sua comunidade, levando-o em direção a uma cultura pós-tradicional, extremamente fluida e desmaterializada.

O terceiro mecanismo, a reflexividade das instituições, acelera esse movimento. Será necessário, aqui, fazer uma ressalva. Diferentemente do controle reflexivo da ação, a reflexividade das instituições não é contingente, mas constitutiva de um modo de agir do homem moderno. Enquanto age, alguém pode se aperceber ou não do rumo, das razões ou consequências de sua ação. Por outro lado, as instituições modernas, sem o arrimo da tradição, sustentam suas práticas no conhecimento constantemente transformado pela sociedade moderna. Portanto, o homem moderno, que recorre às instituições de sua cultura para orientar a sua ação, também se entrega à influência do conhecimento sobre as próprias instituições para orientar sua ação, o que demanda sempre a novidade e se opõe à sedimentação de quaisquer formas de ação. As instituições carregam em sua própria estrutura mecanismos

de automonitoramento e autocorreção, por cuja ação constantemente se reformam, e assim dinamizam toda a organização social. Elas influenciam e se deixam influenciar pela sociedade em que se inserem, e o que elas trocam com a sociedade é conhecimento, sempre renovado pela avidéz da certeza, mais uma certeza que nunca chega a ser, que nunca se apresenta. Assim, essas instituições não podem mais conviver com o conhecimento tradicional, corroído pela dúvida constitutiva de sua natureza racionalizante.

Mesmo assim, e com tudo isso, é importante frisar que este momento da modernidade não se caracteriza somente como uma experiência fragmentária. É também uma experiência em que a humanidade se observa como um “nós”, como uma comunidade global. Isso certamente é efeito da multiplicidade de abstrações em que a modernidade tardia se constitui. Paradoxalmente, talvez haja cada vez menos espaço para a percepção de “outros”. Nos dias de hoje, o encontro com a alteridade, muito embora seja celebrado ou lamentado em qualquer lugar, apesar de todo o conhecimento acumulado e de toda reflexividade moderna, produz susto e apreensão.

Mesmo assim, não obstante o seu dinamismo e fluidez, toda a dificuldade de apreensão, há algumas constantes na experiência moderna, uma das quais constitui justamente o tema aqui em foco. Ora, a despeito da direção tomada nos mais diversos movimentos da história recente, de suas idas e vindas, dos mais absurdos retrocessos ou mesmo dos avanços patentes que concernem às conquistas humanas; e ainda que nesse vai-e-vem, ou nesse progresso – chamemos assim – se tenham tornado bem sofisticadas as muito variadas formas pelas quais se pretende tranquilizar a humanidade de sua experiência de viver, a angústia tem marcado e marca essa experiência com as insígnias da fragilidade, pelas quais sofremos de certo saber acerca de nossa condição.

É irônico e, mesmo assim, é exato dizer que a angústia é uma das coisas que ainda dão unidade à frágil experiência moderna. Nossa existência é precária, e saber sobre isso nos une e envolve uma parcela de angústia. Ainda que o surgimento da experiência de angústia não possa ser localizado na História, seu efeito sobre o pensamento e a vida espiritual de uma grande

parte das sociedades ocidentais, no entanto, é, com toda certeza, moderno. Segundo Baas (2000), foi a modernidade, não em seu início, mas somente com Kierkegaard, que reproduziu a angústia como figura do pensamento, como conceito. O significado dessa inflexão tem que ver justamente com aquilo que o pensamento de Kierkegaard representa para a filosofia, a saber, a denúncia dos fracassos produzidos pelos últimos grandes esforços de construção de sistemas filosóficos abrangentes. O problema da verdade, que tem marcado a cultura moderna como um projeto epistêmico, foi redimensionado e realocado do espaço do conhecimento para o campo da existência, o que deu um papel à angústia como conceito, sob a forma de testemunho da **verdade do sujeito**.

É preciso notar que a verdade do sujeito é diferente da simples verdade. A verdade do sujeito consiste naquilo que se pode dizer como verdade, mas que concerne à existência concreta de um sujeito, a qual está aberta à possibilidade. A verdade sobre o que é um sujeito, que se dá conta de existir, é descoberta em meio à angústia, por um ato desse sujeito. Para Kierkegaard, a angústia seria o afeto puro diante da abertura daquele que existe ao ser. Foi primeiro a filosofia que relacionou a angústia e a verdade em sua dimensão mais subjetiva, não uma subjetividade transcendental, como se propunha no sistema cartesiano e em outros sistemas filosóficos modernos, mas uma subjetividade encarnada. Contudo, não foi a última. Parece ter sido, de modo semelhante ao que ocorreu com a filosofia, que a psicanálise teve de lidar com a angústia. Mas, diferentemente do que ocorreu com a filosofia, a psicanálise recebeu a angústia entre os fatos da clínica, assim como entre os enigmas da verdade do sujeito, ou seja, não mais como testemunho, agora como testemunha. Desse modo, essa testemunha, pela maneira como foi recebida no interior do dispositivo analítico, ganha um encaminhamento diferente daquele do “conceito”, na filosofia.

A angústia é central, um dos fulcros do pensamento e das práticas simbólicas modernas, por isso se impôs como tema da crítica da cultura moderna. No que concerne à psicanálise, é inegável que isso se deu, num instante inaugural, sob as condições que lhe ofereciam, a Freud,

o seu próprio tempo. Essas condições configuraram a escuta pela qual a angústia foi acolhida, pelo que somos conduzidos a ponderar o alcance de tais processos históricos sobre o funcionamento da angústia. Assim, a angústia marca a experiência moderna, e a psicanálise, que é produto dessa experiência, é também marcada pela angústia. Não apenas nos primórdios da modernidade e da psicanálise, mas ainda agora. A questão que se abre ao analista, e não apenas a ele, é: por que insiste essa marca de nosso tempo? “Deve haver uma razão para isso”, propõe Lacan (1963/2005a, p. 48), fazendo ressoar a indicação freudiana, tão precisa quanto reticente, segundo a qual a dor e a angústia não se podem dispensar em sua qualidade de advertências (FREUD, 1930/1996).

Com isso, a partir da psicanálise temos notícia de uma dependência – na verdade, confronto – entre a historicidade da experiência humana e a operatividade da angústia. Trata-se, portanto, da função da angústia, não somente de como funciona, mas – e principalmente – por que funciona. Por fim, não somente uma questão sobre por que funciona, senão aquilo que de fato aqui se persegue: a sua razão se renova? Por que, e como?

A angústia em dois registros

Quando fala a alma, ah, então já não fala a alma
– Schiller

A ideia segundo a qual se deve tratar da angústia como uma função é, num certo sentido, tardia em Freud. Compõe o que ficou conhecido como sua segunda teoria sobre a angústia. No entanto, ela é fundamental para que se possa compreender todo o trajeto por ele percorrido em sua investigação. Do mesmo modo, tal ideia é o que estrutura o percurso lacaniano de investigação sobre a angústia.

Investigação *sobre* a angústia não é a expressão correta para designar aquilo que realizou Lacan, tampouco Freud, no que concerne aos papéis teórico e clínico desempenhados pela angústia. Isso tornaria a angústia

um objeto a ser conhecido. Trata-se aqui da diferença entre a angústia na filosofia e na psicanálise, indicada aqui pela distinção entre **testamento** e **testemunha** – apenas aludida acima. Assim, o testamento somente é efetivo na ausência de quem ele representa. Ora, o testamento é o conceito, e o conceito realiza uma operação de captura simbólica daquilo que não mais se apresenta, daquilo que não está lá, a própria angústia ou o que lhe causa. Por isso, na filosofia de Kierkegaard, a angústia não é um objeto para o conhecimento. O conceito opera uma substituição e, desse modo, condiciona os benefícios para a teorização filosófica, sem cuja ausência do que é designado não poderiam ser outorgados. Uma filosofia, qualquer que seja ela, somente é possível depois da angústia. Esse benefício consiste apenas no que Kierkegaard foi capaz de indicar, o que na verdade não foi pouca coisa, tendo em conta o poder de sua crítica ao pensamento totalizante dos sistemas filosóficos que ele confrontou. O que ele indicou foi um embaraço. É assim que Lacan (1963/2005a, p. 362) interpreta o conceito de angústia de Kierkegaard, como um embaraço no campo da filosofia, um embaraço ao pensamento, por sua natureza *sui generis*, mas um embaraço que dá o que pensar. Aliás, uma filosofia do embaraço. O conceito de angústia seria algo que se localiza num limiar e faz mediação à coisa mesma, essa que garante a verdade do sujeito. Sob a referência kierkegaardiana (uma das principais coordenadas oferecidas por Lacan), o que comparece é *Begrebet Angest* – “conceito angústia” – e isso sugere¹ algo muito diferente de conceito *de* angústia, pois esta expressão permite a suposição de que o conceito é diferente da angústia, ela mesma, e a toma como referente. A expressão de Kierkegaard (1844/2010), pelo contrário, provavelmente pretende que a única realidade da angústia a que se refere é a do conceito. Desde a filosofia, ele não acessa a angústia, a angústia não é o seu tema, a angústia não está lá, e, mesmo assim, a angústia faz uma entrada na cultura moderna, por meio de Kierkegaard, de sua filosofia quebrada. Assim o toma Lacan (1970/1992) quando comenta

1 Ver nota do tradutor brasileiro na página 44 de Kierkegaard, S. **O conceito de angústia**. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2010. (Originalmente publicado em 1844).

que a aparição que aí se faz é a do conceito, o que, relativamente ao seu enquadre histórico, de modo algum é gratuito. Por isso, a relação entre o “conceito angústia” e a angústia – tal como surge no discurso analítico – é de disjunção exclusiva. Desse modo, ou não estamos diante da função ou não estamos diante do conceito, pois o testemunho não acompanha o real, mas opera em sua ausência, ao passo que a testemunha acompanha o real e nisso se constitui sua garantia. A angústia, tal como comparece na clínica psicanalítica, e não apenas um simulacro seu, é a testemunha da verdade do sujeito. Se estamos diante da angústia, estamos diante da verdade do sujeito. Por isso, a angústia é a testemunha dessa verdade.

Freud (1926/1996) parece deduzir da origem e estrutura da angústia a sua função, contudo, mais provavelmente, o movimento realizado por ele, ao longo de seu percurso, seguiu a direção inversa. É isso que Lacan (1963/2005a) esclarece com o seu seminário que trata da angústia. Na verdade, a angústia é ali tomada como uma via de trabalho (MILLER, 2005a), um percurso, um caminho de pistas a seguir, ou uma testemunha convocando o trabalho do analista ali mesmo onde ela aparece ou é antecipada, seja por sintomas, inibições etc.

Aqui é preciso pontuar o que constitui uma demonstração preliminar das inflexões históricas da função da angústia, em seu efeito sobre o discurso filosófico e sobre o discurso analítico. No discurso filosófico, a angústia se faz notar na medida em que se torna eclipsada pelo próprio discurso, ou nos termos de sua ruidosa evitação. Era isso que havia de sistemático na filosofia até Kierkegaard, essa evitação da angústia. Então, que função desempenhava a angústia na filosofia até Kierkegaard? A de algo a ser evitado, uma coordenada em um mapa pelo qual alguém se desvia de abismos. O que Kierkegaard faz pela filosofia? Aponta o fato de que a filosofia não conhecerá o mundo sem olhar para os seus abismos, ainda que isso provoque alguma vertigem. No discurso analítico, diferentemente, a angústia alimenta um trabalho de cura que não cessa de se reinventar sob a exigência de seus próprios impasses. O que isso significa é precisamente o que se pretende indicar. Mais uma vez, na filosofia e na psicanálise, esses

são dois movimentos que se sucedem e, ambos, condicionados pelo lugar da angústia na modernidade, não mais o lugar do silêncio. Ora, o recorte que nos interessa é o analítico, pelo que importa esclarecer a natureza do trabalho que a angústia põe em movimento.

O recorte analítico não deixa de ser – é preciso que se diga mais uma vez – uma versão da verdade do sujeito tal como é testemunhada pela angústia. É preciso esclarecer que nem o sujeito de que se trata tem consistência fenomênica ou ontológica, tampouco a angústia, sua testemunha. A escuta analítica acolhe o testemunho da angústia como de algo que está fora do registro fenomênico, isto é, a verdade metapsicológica. É nesse campo que tanto o trabalho freudiano como o lacaniano produziram seus achados. Dentre as bruxas freudianas, os três registros de sua metapsicologia, a saber, tópico, dinâmico e econômico, é sob a perspectiva econômica que a angústia é finalmente descrita quanto à sua origem, estrutura e função², o que se ratifica na leitura lacaniana, já que, para Lacan (1970/1992), “trata-se de economia” (p. 136). Aqui, portanto, o que primeiramente se propõe é a construção de um esquema interpretativo que nos permita lidar com os problemas que concernem mais diretamente nosso objetivo, que é o estudo da função da angústia, mas dando à angústia um quadro de referência econômico mais amplo na teoria freudiana.

Tratemos então do desenvolvimento das teorias freudianas da angústia. É fundamental estabelecer que desde o início de suas formulações, Freud apresenta a angústia como algo que “surge por transformação a partir da tensão sexual acumulada” (FREUD, 1894/1996, p. 237). Isto é, quando a pessoa se torna incapaz, por certas contingências, de obter satisfação sexual, a tensão resultante é experimentada como angústia e pode dar origem a diversos sintomas psicológicos. Esta é uma formulação simples, na verdade seminal, que sequer era original – era o fundamento das hipóteses vigentes sobre a neurastenia – mas que lhe serve como alicerce

2 Ainda que a assim chamada segunda teoria da angústia comporte um forte viés dinâmico, como será demonstrado, sua orientação é, também, essencialmente econômica.

para os primeiros avanços teórico-clínicos. E assim, desde o princípio, Freud insere a angústia num registro econômico. Não apenas isso – note-se – a impossibilidade de escoamento dessa tensão acumulada, por vias psíquicas, constituía a principal condição para se configurar o estado de angústia. Segundo Strachey (1969/1996), é desta concepção que descendem diretamente as proposições posteriores acerca da situação traumática em sua relação com a angústia. Antes disso, porém, a ideia de angústia como estado de tensão acumulada se fez presente nas formulações sobre a situação de perigo para o psiquismo, definida como “perturbação na economia da libido narcísica” (FREUD, 1926/1996, p. 134) ou, de outro modo, como “não satisfação” (p. 136).

Assim, esquematicamente, Freud propõe, a princípio, que a angústia é tensão psíquica acumulada; em seguida, que sob certas contingências, a energia psíquica dessa tensão estaria impossibilitada de tramitar pelo aparelho mental, pondo em risco o próprio aparelho; e é por essa via que Freud articula a angústia à situação traumática. Esta cadeia de raciocínio – da tensão acumulada à impossibilidade de escoamento, por conseguinte, ao risco para o aparelho mental – renunciava o estatuto de função da angústia, e se confirmou, de modo definitivo, em *Inibição, sintoma e angústia* (FREUD, 1926/1996)³, em que se diz que esta função não pode ser outra senão a de sinalizar uma situação de perigo. Esta última afirmação sobre a função da angústia acrescenta um pequeno detalhe que faz uma grande diferença, pois inscreve a angústia também num outro registro metapsicológico, a saber, o dinâmico. Ela também altera um pouco a relação entre a angústia e o trauma. Desde este ponto, para que estes detalhes possam ser mais claramente notados, faz-se necessário o quadro de referência já aludido, apresentado de maneira mais esquemática.

3 Muito embora a edição de referência para as citações das obras de Freud, pelas facilidades que isso oferece, seja a *Standard* Brasileira – que consta entre as Referências bibliográficas – esta versão foi frequentemente comparada com a tradução, para o castelhano, de José Etcheverry e, eventualmente, com o texto alemão. Em função disso e de nossas preferências de tradução, observar-se-ão algumas divergências entre o texto das citações diretas e o texto da versão brasileira, o que inclui o texto dos títulos das obras mencionadas.

O que caracteriza, então, a primeira teoria freudiana da angústia é sua formulação em termos econômicos (não escoamento), assim como o que caracterizará a segunda teoria é sua formulação em termos dinâmico-estruturais (sinal). Essas duas formulações não se excluem ou substituem, mas parecem se sobrepor em diversos pontos e se associam em diferentes momentos do trabalho teórico freudiano (HANS, 1999). A sua primeira teoria foi gestada no contexto da pesquisa nosográfica pela qual Freud pretendia isolar a neurose de angústia. Para isso, ele se aproveitou das descrições anteriores da neurastenia como efeito do esgotamento sexual, às quais compara o seu modelo da neurose de angústia (FREUD, 1895a/1996). Sendo a angústia transformação de energia sexual livre e fluante, ela acaba se fixando em acessos de angústia, vertigens, expectativas ansiosas etc., ou em representações específicas, pelo que produz fobias.

Muito embora o modelo neurastênico da angústia funcione sob efeito do paradigma fisiológico, a indicação da falta de competência para elaborar psiquicamente a excitação de origem somática e sexual (o que produz a angústia propriamente dita) abre espaço para a incidência psicológica nesse modelo. Trata-se da intervenção aí do conceito de libido – energia sexual. Na neurose de angústia, à medida que se acumula a excitação somática, declina a libido. Essa perturbação econômica em que consiste a angústia faz dela um índice da inadequação do processo de elaboração psíquica dessa energia (o que tornaria esta energia disponível ao circuito ordinário de investimento da libido). Por outro lado, ela também testemunha um processo rudimentar de elaboração de energia, justamente aquilo pelo que se produz a angústia como afeto, assim sustenta Laplanche (1993): uma elaboração precária.

A angústia estudada no contexto das considerações sobre o sonho, por exemplo, revela o caráter excessivo da excitação sexual, o que Laplanche (1993) descreve como violência. Lembremos de que o sonho teria por função manter dormindo a pessoa que sonha. O sonho seria a realização velada de um desejo recalcado (um desejo de natureza sexual). Entretanto, como algo que fora recalcado retorna no sonho, isso produz angústia.

É a angústia que, num momento de sua culminância durante um sonho, provoca o despertar e, portanto, opera o vacilo da função de proteção do sono dessa formação do inconsciente. Já no estudo do sintoma fóbico, de extrema importância para a compreensão da evolução da teoria freudiana da angústia, esta assume caráter um pouco diferenciado. A angústia opera como um marcador, fixada em uma representação consciente, mas ao mesmo tempo atrelada a uma ameaça pulsional interna. Desse modo, a representação consciente assume significação fóbica e opera como ameaça externa, mas ela é, na verdade, angustiante, por sua ligação a uma ameaça pulsional interna, embora não percebida como tal. A metapsicologia do recalque e da montagem do sintoma fóbico, tal como é apresentada no artigo sobre o inconsciente (FREUD, 1915a/1996), impõem ao trabalho freudiano alguns desvios que antecipam aquela que será a sua segunda teoria da angústia, a saber, da angústia como sinal.

A segunda teoria é desenvolvida principalmente em *Inibição, sintoma e angústia*. Neste texto, Freud (1926/1996) se ocupa do trabalho de rever a relação entre a angústia e os processos defensivos – sendo o recalque o principal deles. Ele havia proposto que a angústia seria uma consequência do recalque (FREUD, 1915b/1996), isto é, que a perturbação econômica em que consiste a angústia seria efeito do corte entre libido e representação operado pelo recalque. No entanto, ele mesmo levanta evidências clínicas para o modelo metapsicológico segundo o qual a angústia deve causar o recalque – recalque secundário, é preciso frisar (HANS, 1999). Assim, diante da aparente relação exclusiva entre os modelos e, portanto, sua contradição, o escrúpulo freudiano o faz decidir provisoriamente pela operatividade recalcante da angústia em detrimento da primeira hipótese, ou seja, Freud prefere pensar que a angústia causa o recalque, e não o contrário. Reconheçam-se aí as inflexões do paradigma de sua segunda tópica⁴, já que Freud (1926/1996) reavalia o lugar do Eu, aliás, é o Eu que

4 No que ficou conhecida como primeira tópica freudiana, Freud descreve os lugares (tópicos) do aparelho psíquico como sistema inconsciente (Ics) e sistema pré-consciente/consciente (Pcs/Cs). Na segunda tópica, a descrição do aparelho mental recorre ao Eu (*Ich*), Supereu (*Überich*) e Isso (*Es*).

se torna lugar e produtor da angústia. Na segunda teoria, a angústia se destaca como uma antecipação e proteção diante de um perigo econômico; ela está relacionada à ameaça de castração. Essa teoria, em que a angústia se faz sinal, símbolo, é a que confere o caráter “funcional” da angústia.

Contudo, a segunda teoria depende de um acréscimo interessante e importante: a produção da angústia como sinal se faz em dois momentos. É preciso que se pense num momento inicial, em que o psiquismo é invadido por um excesso de energia sexual e isso implica ameaça real ao psiquismo, e um segundo momento, que mimetiza o primeiro, em menor grau, com a finalidade de que o psiquismo se prepare para uma ameaça eventual. É só nesse segundo momento que a angústia poderia funcionar como sinal. A princípio, parece uma teoria muito diferente da primeira. Não obstante, a postulação de diferentes processos de produção de angústia, um arcaico e original, e outro como que uma reedição desse processo com função de proteger, faz supor um esforço freudiano pela sustentação de suas duas teorias em um modelo mais abrangente. A angústia como trauma (primeira teoria) e a angústia como sinal (segunda teoria) seriam reunidas num modelo em que se fala de angústia real (elemento da primeira teoria) e angústia automática (elemento da segunda teoria). Esse modelo evita tornar a angústia em apenas um mecanismo de adestramento, e sustenta na tensão entre as formas de descrição e os modos de operatividade da angústia (real e automática) o seu estatuto de testemunho de uma verdade, a do desejo como inconciliável (LAPLANCHE, 1993).

Uma dimensão da angústia na teoria freudiana que é preciso ter em conta ainda concerne à semântica mais elementar do uso que ele faz da palavra *Angst* (traduzida geralmente por angústia no contexto das escolas francesa e espanhola, e por ansiedade no contexto das escolas inglesas⁵). Mais de uma vez, Freud distingue semanticamente, em seus textos, as palavras *Angst*, *Furcht* e *Schreck* (FREUD, 1917b/1996; 1920/1996).

5 Hans (1996) observa que, muito embora a tradução mais adequada seja medo, a literatura técnica do campo médico-psiquiátrico muito antes de Freud e da psicanálise consagrou os termos angústia e ansiedade e, por essa razão seria difícil recomendar uma outra tradução.

A distinção fundamental entre *Angst* e *Furcht* concerne à existência de um objeto específico, o que é próprio de *Furcht* (significa, portanto, o terror diante de algum objeto bem definido), enquanto *Angst* designa frequentemente o estado de comoção e/ou antecipação por vezes inespecífica de um perigo (o que poderia ser traduzido simplesmente por medo, segundo HANS, 1996). Já a distinção entre *Angst* e *Schreck* parece concernir ao campo da economia. Freud sustenta que *Schreck* designa o efeito produzido em alguém quando, diante de um perigo, não está protegido contra a soma de excitação que o acomete. Esta ideia, segundo Laplanche (1993), aparece nos *Estudos sobre a histeria* como condição para a impossibilidade de ab-reação, no *Projeto* como transbordamento e no *Além do princípio de prazer* como traumatismo. Neste último caso, a *Angst* que se lhe antecipa aparece como preparação e proteção. Quase que nos termos dessa mesma relação entre *Schreck* e *Angst*, podemos ler também o caso do Homem dos Lobos. O susto, *Schreck*, funciona como um modelo para o entendimento do trauma, segundo a ideia de que um excesso energético, de origem interna ou externa, causa danos ao aparelho psíquico (autotraumatismo, portanto, quando se trata de um excesso energético de origem interna). Neste mesmo modelo tem um papel a angústia, como desempenhando uma tentativa de metabolização do traumático.

Esta é mais uma evidência de que as duas teorias freudianas da angústia, ao longo de quase todo o percurso de sua elaboração, não podem ser facilmente separadas. Ao mesmo tempo em que o susto indica o fracasso do aparelho, que o trauma indica a falta subjetiva e a vitória do econômico, do autotraumatismo, a angústia cumpre o papel de simbolização – pois se antecipa, como sinal, a qualquer nova situação traumática – tão precária que se pode formular quase que inteiramente em linguagem econômica.

Parece oportuno inserir a discussão construída até aqui, sobre a angústia na evolução do pensamento freudiano, num quadro mais abrangente que descreva a sua concepção econômica do aparelho mental, a fim de

esclarecer certas nuances da função da angústia. Ora, os processos relativos à economia pulsional que concernem à vida mental dos neuróticos foram detalhadamente descritos por Freud (1911/1996) em sua apresentação dos princípios que organizam os acontecimentos psíquicos, os quais dão conta da quantidade de estimulação que circula no aparelho mental. Partindo da hipótese que identifica a redução de tensão no aparelho ao prazer e o seu acúmulo ao desprazer, Freud propôs a existência de dois princípios: de prazer e de realidade. O primeiro deles, e mais primitivo – assim podemos dizer – é figura da tendência à esquiva do desprazer e busca de prazer pelo aparelho mental em sua tarefa de encaminhar os montantes de estimulação interna para o escoamento, isto é, dar tramitação à pulsão sexual que chega ao aparelho mental. O processo mental que corresponde ao princípio de prazer é chamado por Freud de processo primário, e está comprometido com a satisfação pulsional pela descarga imediata. A função do princípio do prazer, portanto, seria manter o mínimo de excitação e garantir estabilidade ao psiquismo, de modo que qualquer operação em contrário seria considerada disfuncional. Seu funcionamento, no entanto, não garante sempre o escoamento, sob a forma da satisfação pulsional. De duas maneiras ele falha. Em primeiro lugar, o princípio de prazer falha ao buscar reinvestir energia sexual em uma representação mnemônica de um objeto com o qual o prazer já foi obtido anteriormente. Isto põe o aparelho sob o risco de sua desconexão com a realidade, o que tornaria impossível a sua sobrevivência. Este é o fracasso da via alucinatória. Por este motivo, o aparelho mental é conduzido a buscar na transformação da realidade externa a maneira pela qual realiza sua satisfação. Contudo, as contingências externas ao psiquismo eventualmente não o favorecem nessa aspiração, e nisso consiste a segunda maneira pela qual o princípio de prazer fracassa, quando encontra os obstáculos da realidade. É aí que entram em cena processos psíquicos secundários, cuja eficácia consiste no adiamento da satisfação com o fim de torná-la flexível a tais contingências. Para isso, é preciso fazer a energia pulsional tramitar no interior do aparelho mental, percorrendo as ligações que o próprio aparelho se

Alegoria da angústia

encarrega de produzir entre as ideias. Isto é, sob a influência do princípio de realidade, a pulsão sexual precisa ser ligada. O que marca a passagem entre os dois princípios que organizam os acontecimentos psíquicos é mesmo a mediação necessária à garantia dessa satisfação. Abaixo (Figura 1) apresentamos uma descrição esquemática da relação entre esses processos. É preciso ler essa representação da esquerda para a direita, pois essa é a direção em que o funcionamento psíquico se moveria segundo a descrição freudiana, isto é, quando o processo primário falha, entra em cena o processo secundário.

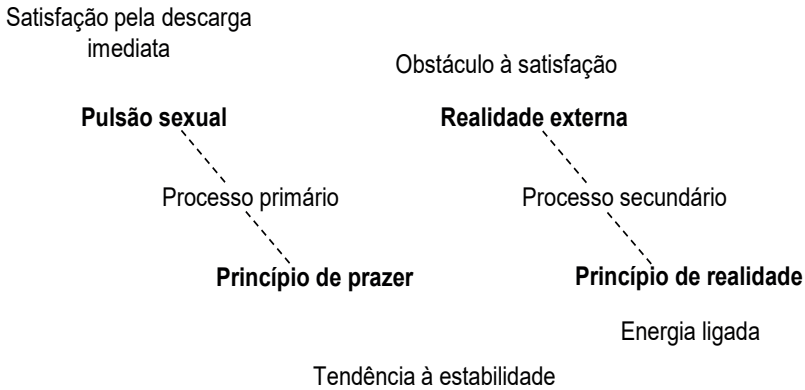


Figura 1

O pensamento é a mediação por excelência no processo secundário. Segundo a formulação freudiana, o pensar consiste na tolerância, até certo limiar, de um acúmulo de estimulação interna, o que o aparelho realiza deslocando energia pulsional circulante no aparelho para alimentar o “agir por ensaios” (FREUD, 1911/1996, p. 240) que o pensar alcança. Quando pensamos estamos ensaiando o agir pelo qual obteríamos satisfação pulsional. Isso implica que a energia que circulava livremente no aparelho é, com isso, apanhada em cadeias de tramitação que permitem o adiamento de sua descarga. Esse pensamento não reconhece, desde o início, tampouco passa a reconhecê-las sempre, as pressões do mundo

externo, de modo que muitas vezes não se submete ao teste de realidade dos meios alternativos que propõe à satisfação. Tal é o caso da fantasia, uma das maneiras do pensar. Por sua relação com as pulsões sexuais – principalmente – e devido à característica originalmente auto-erótica destas pulsões, a fantasia se torna menos sujeita à frustração, portanto, menos sujeita ao princípio de realidade. A fantasia é capturada pela tendência de satisfação imediata do princípio de prazer. Em todo caso, a ação do mesmo princípio de prazer provoca, a partir de certo ponto, o recalca-mento das pulsões sexuais, por causa da necessidade de evitar o acúmulo de excitação e o consequente desprazer. Com elas, também as fantasias sexuais são recalçadas, pela mesma razão, já que essas fantasias vão se inviabilizando cada vez mais. A satisfação dessas fantasias, sob o efeito dos modos posteriores de relação objetual, cada vez mais restringida pela operação de ideais da cultura, pelas contingências da realidade, poderia provocar desprazer.

No artigo *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1920/1996), são retomadas as considerações já apresentadas, principalmente em 1911, sobre a economia pulsional. Ali, entretanto, os mais importantes postulados se tornam objeto de problemática, de maneira que conduzem Freud à reorientação radical de seu entendimento. Ora, entre o princípio de prazer e o de realidade há uma relação de evidente continuidade, pelo que este seria, na verdade, uma extensão daquele. Contudo, se o aparelho estivesse plenamente submetido ao princípio de prazer, as experiências prazerosas deveriam ser mais numerosas do que o são em verdade. É preciso, por conseguinte, supor – tal é o juízo freudiano – que no próprio aparelho mental há forças que fazem oposição ao princípio de prazer, as quais não foram ainda elucidadas.

Consideremos as fontes de desprazer relativas a conflitos e cisões no interior do próprio aparelho, isto é, há pulsões que, pela decalagem própria de seu aparecimento e desenvolvimento, fazem ao aparelho exigências de satisfação inconciliáveis, e, nessa mesma medida, põem em risco a unidade do Eu. Assim, algumas dessas moções pulsionais se tornam

objeto de recalque. Essas moções, retidas sob a ação do recalque, ainda conseguem produzir formas indiretas ou substitutivas de satisfação, de modo que causam desprazer ao Eu. Isso provoca rupturas no processo orientado pelo princípio de prazer, que, nos neuróticos, por exemplo, promove formas de satisfação que não podem ser sentidas como prazerosas, e acabam sendo percebidas como desprazerosas. Ora, tal situação somente é inteligível se tivermos em conta que prazer e desprazer são sensações produzidas no Eu, para dar conta do manejo dos processos de satisfação pulsional. Com isso, uma forma de satisfação pode levar ao desprazer. Contudo, há certas situações que não podem ser explicadas pela intervenção desses dois princípios, de que são exemplo os sonhos traumáticos que se repetem, o jogo do *Fort-Da*, observado por Freud em uma criança – seu neto – e a compulsão à repetição. O que essas situações têm em comum é uma forma de cumprir-se a exigência pulsional que, de nenhum modo, pode ser referida ao prazer, que deve ser mais primitiva que o princípio do prazer, ou mais além dele. Nessas situações estariam em jogo somas excessivas de excitação e uma energia não ligada que colocaria em risco o aparelho psíquico, e cuja fonte é endógena. Tratar-se-ia do excesso pulsional. A defesa que o aparelho executa é a ligação dessa energia, e para isso não pode contar com o princípio do prazer, tampouco com o princípio de realidade.

A pulsão que Freud imagina ser a fonte desse excessivo pulsional deve ter características diferentes daquelas que ele supunha a todas as pulsões e, principalmente, à pulsão sexual. Ora, as pulsões sexuais como que buscam satisfação e se ligam a um objeto e outro. Elas exercem pressão constante e põem o aparelho psíquico em movimento. Já as pulsões que Freud precisa postular para explicar os fatos clínicos acima mencionados funcionariam de modo diverso, pois deveriam pretender a descarga total e imediata, o que implicaria a morte do aparelho, que se alimenta, ele mesmo, da energia que as próprias pulsões lhe fornecem. Por tais características elas seriam as pulsões de morte, as mais fundamentais de todas as pulsões. Assim, parece se tornar mais definida a natureza

da pulsão sexual. Deve haver pulsões com uma qualidade diferente das pulsões de morte, que modalizariam a tendência à extinção da própria pulsão, segundo o princípio da descarga total e imediata, chamado por Freud de princípio de Nirvana. Essas pulsões – as pulsões sexuais – devem produzir o adiamento da extinção da pulsão, delimitando a satisfação sob condição determinada. Assim, essa pulsão constituiria uma resistência ao fim pulsional primitivo e originário. Essa qualidade pertenceria às pulsões sexuais. A consideração de sua nova dualidade pulsional fez Freud reexaminar alguns problemas cruciais de sua clínica. Um deles é a aparente tendência ao esgotamento das pulsões sexuais e do princípio de prazer, seu processo mental correspondente. Na verdade, essa tendência passa a ser identificado ao princípio de nirvana, e, por conseguinte, à pulsão de morte.

A pulsão de morte deve ser transformada, resistida, sob pena de não sobreviver ao aparelho mental. A exigência de trabalho que representa a pulsão de morte – da pulsão em seu estado primordial – é, portanto, a tarefa de ligação. É esse propósito que cumprem as pulsões sexuais, ou a sexualização das pulsões. Essa tarefa é anterior, primeira, e garante a possibilidade de operação do princípio do prazer sobre essa excitação sexualizada, a possibilidade de proporcionar a tramitação da pulsão por vias de ligação que adiem relativamente a satisfação, de modo a evitar o colapso do aparelho. Esse seria o papel desempenhado pela fantasia em sua função na sexualização da pulsão de morte (COUTINHO JORGE, 2005), uma fantasia anterior àquela já discutida, uma fantasia originária, “funda-mental”. No processo de ligação, o prazer não ocupa o papel mais importante; entra em cena a necessidade de proteção do aparelho psíquico. Portanto, duas transformações importantes da descrição freudiana da economia pulsional: o fato de que não se pode mais identificar energia livre e energia ligada, respectivamente, a processo primário e processo secundário, já que – e esta seria a segunda transformação – haveria um trabalho de ligação anterior ao princípio de prazer, em cujo processo se admite alguma proporção de angústia.

O tema da mescla de pulsões, ou da sexualização da pulsão, é diretamente abordado em *O problema econômico do masoquismo* (FREUD, 1924a/1996). Neste texto, a relação entre masoquismo e princípio de prazer é ponto fulcral da redescritção de seu modelo econômico para o psiquismo. Ali se admite a existência de uma vertente propriamente masoquista da pulsão, cuja satisfação está associada imediatamente à dor e ao desprazer. Até então, o princípio de prazer dava inteligibilidade ao funcionamento mental. A ligação, ora ignorada, entre masoquismo e pulsão é não somente enigmática desde um ponto de vista econômico, mas parece mesmo, em certa medida, perigosa às condições de sustentação do aparelho psíquico, totalmente estranho a ele; e de tal modo que se descobre, de fato, uma dessimetria entre masoquismo e aquilo que parecia a sua contrapartida lógica, o sadismo. Este, ao contrário do masoquismo, se orienta, como os outros fenômenos psíquicos, pela relação entre satisfação e prazer pela descarga. Ora, tanto princípio de prazer quanto pulsões de vida, de algum modo, aceitam a orientação da satisfação no sentido da conservação do próprio psiquismo, para a qual masoquismo e pulsão de morte não estariam disponíveis. Freud desfaz a identificação anteriormente aventada entre princípio de prazer e de nirvana, pois isso implicaria a coincidência de qualquer forma de prazer com a diminuição da excitação e qualquer forma de desprazer com o seu aumento. De fato, o princípio de nirvana coincide com a meta das pulsões de morte, cuja exigência orienta para a produção de um estado de esgotamento energético do aparelho, ao mesmo tempo em que alerta contra as exigências das pulsões de vida – libido – que trabalham na direção oposta, não apenas tolerando, mas produzindo certas quantidades de excitação. Isso não pode ser correto porque, se se entendem as diferenças da magnitude do estímulo como engendrando aumento e diminuição de tensão, nem sempre esse aumento corresponde a desprazer, assim como nem sempre a sua diminuição corresponde ao prazer. Aqui acrescentamos ao esquema anterior o funcionamento do aparelho em repetição, a pulsão de morte, o princípio do nirvana e a tendência ao esgotamento (Figura 2).

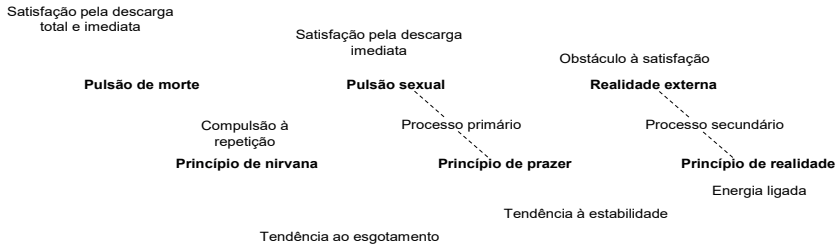


Figura 2

Conclui-se, de qualquer forma, que o princípio do prazer deriva do princípio do nirvana, sendo este mais primitivo, assim como as pulsões de morte o são em relação às pulsões sexuais. Freud (1924a/1996) argumenta que essa operação somente poderia ter sido possível pela influência da própria pulsão sexual sobre a pulsão de morte. As pulsões e os processos que lhes correspondem não se anulam nem se substituem, mas convivem no interior do aparelho, e de tal modo que, vez por outra, provocam certos conflitos entre suas formas de exigência de trabalho. Sendo assim, não é o princípio de prazer o guardião da vida, pois todos esses agentes concorrem para o mesmo fim, que não é guardar a vida, mas assegurar certo percurso vital. Isso se opera pelo fato de a libido conduzir a pulsão de morte a um desvio, pelo que esta é lançada ao contato com a realidade externa e, então, toma a qualidade de uma vontade de poder. Tal é o efeito da sexualização da pulsão de morte, engendrando a meta sádica. Contudo, porque a mescla de pulsões não consegue exteriorização completa, ainda sexualizada, ela incide sobre o próprio aparelho mental desde o seu interior, o que produz uma meta pulsional essencialmente masoquista, o masoquismo erógeno, que permanece como originário, testemunho e resquício de uma ligação anterior entre Eros e pulsão de morte. Essa é, então, uma hipótese a respeito do domínio exercido pela libido sobre a pulsão de morte.

Angústia e o real, entre excesso e perda

Todos retrocedemos ante a luz meridiana da verdade

– Max Müller

É preciso agora sumarizar a descrição do modelo econômico até aqui reconstruída. Para isso, desenvolvamos nossa representação esquemática do aparelho psíquico pensada, sobretudo, nos termos que lhe confere a proposta freudiana em *Sobre o narcisismo* (FREUD, 1914a/1996), segundo a qual toma o aparelho mental como

um dispositivo destinado a dominar⁶ as excitações que de outra forma seriam sentidas como aflitivas ou teriam efeitos patogênicos. Esse trabalho realizado pelo aparelho mental auxilia de forma marcante um escoamento das excitações que são incapazes de descarga direta para fora, ou para as quais tal descarga é, no momento, indesejável (p. 92).

É preciso lembrar que a conclusão obtida até aqui é de que há uma função primordial, da qual está mais próxima a pulsão de morte, mas que pode ser encontrada também nas pulsões sexuais, que é a função de retorno do organismo ao inanimado, de alívio final da tensão em que consiste a própria vida. Embora as pulsões e os processos psíquicos correspondentes estejam submetidos (FREUD, 1920/1996) a essa mesma função de retorno ao inanimado, ela se manifesta de modos diferentes nas formas de exigência de cada pulsão e nas tendências representadas pelos variados princípios que organizam o acontecer psíquico (ver Figura 2 acima). O vínculo entre cada forma de exigência pulsional e o princípio correspondente delimita, nesta representação esquemática logo abaixo (Figura 3), uma zona de influência de um processo particular – demarcada por um quadrilátero como se vê abaixo. A primeira dessas zonas é aquela designada pela compulsão à repetição. Ela demarca a relação entre pulsão de morte e princípio do nirvana, tal como é descrita em *Além do princípio de prazer* (FREUD, 1920/1996); a segunda zona de influência é aquela inscrita como processo primário, para a relação entre pulsão sexual e princípio de prazer; e a terceira zona de influência está inscrita como processo secundário, para a relação entre pulsão sexual, sob a influência da realidade externa, e princípio de realidade (FREUD, 1911/1996).

6 O verbo aqui é *benötigen*: indica, principalmente, a dificuldade de lidar satisfatoriamente com o excesso de estimulação que chega ao aparelho mental. É importante salientar – em função do que se segue na argumentação aqui perseguida – que esse é um dos verbos em alemão que sugerem a ideia de violência.

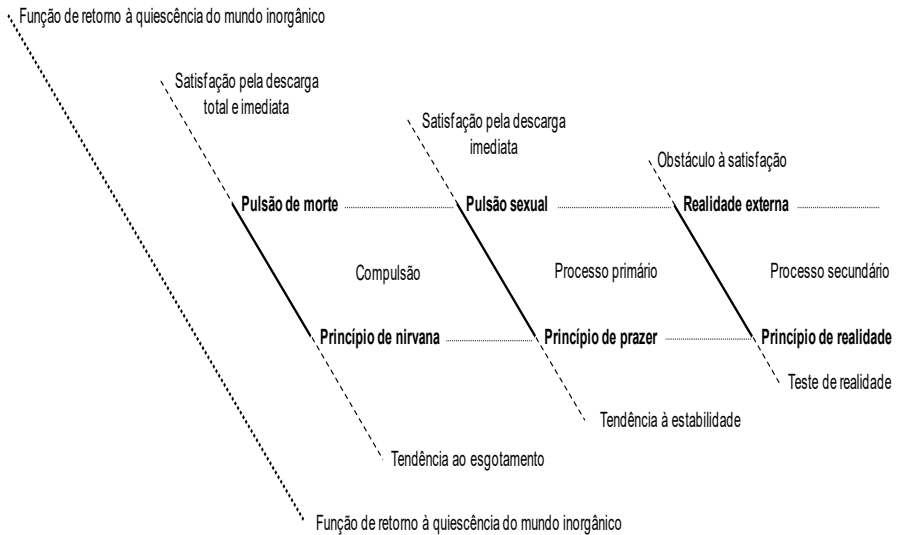


Figura 3

Esta é uma representação esquemática do aparelho mental, uma espécie de máquina que metaboliza montantes de energia pulsional de diferentes maneiras. Lendo-se este esquema da esquerda para a direita devemos notar que os princípios mais abrangentes e primitivos situam-se à esquerda. Assim temos uma tendência original ao esgotamento, que exige descarga total e imediata. Esta tendência é transformada em outra, uma tendência à estabilidade, a qual corresponde uma exigência de descarga imediata, mas não total. Por fim, esta mesma tendência à estabilidade é, para fins de preservação do aparelho mental, limitada por um teste de realidade, em função de obstáculos de diversas naturezas à possibilidade de satisfação imediata. Esse esquema permite apontar, de modo mais claro, o que, segundo Dor (1991), diz respeito ao caráter paradoxal da economia pulsional. Ela determina, ao mesmo tempo, as formas que assumem a sua própria ordem e desordem. Segundo ele, o aparelho psíquico, sob essa descrição, se comporta como uma máquina biológica⁷, cujo trabalho

⁷ Talvez seja importante frisar que essa é uma descrição analógica do funcionamento mental, que tem raízes na metapsicologia freudiana, e corresponde aos fins teóricos que Freud buscou e ainda buscam os analistas.

transforma parte da energia que recebe com o fim de manter as condições de sua própria existência. Intervém nesse processo a tensão entre entropia – que representa a medida de desordem no aparelho – e entropia negativa – que representa a medida de ordem. Entropia e entropia negativa metaforizam aqui, respectivamente, (a) a invasão do aparelho por somas excessivas de energia pulsional – ou o seu esgotamento, o que se constitui como desordem, risco ao funcionamento e existência do próprio aparelho – e (b) o trabalho realizado para a produção da satisfação pulsional, de modo a produzir estabilidade, ordem, isto é, de modo que a energia não se acumule nem se esgote. Assim, entropia e entropia negativa são metáforas que não apenas destacam a dimensão econômica do aparelho mental, mas o fato importantíssimo de que, nele, a energia pulsional assume diferentes formas, as quais se encontram, se enfrentam e combatem. Cada processo nessa economia representa entropia a ser compensada pelo processo que lhe sucede. Isso é representado graficamente acima. É preciso notar justamente aquilo que Freud pretendia indicar com sua metáfora econômica, a saber, as trocas, a circulação, o fluxo de energia, o que não pode ser apreendido de maneira simples.

Tomemos como exemplo a própria pulsão no modelo acima apresentado: a pulsão de morte representa entropia e a pulsão sexual, que lhe sucede, lhe resiste e transforma, representando entropia negativa, e intervém contra a capacidade desordenadora e mortífera da pulsão de morte. Se a pulsão de morte representa entropia é porque ela opera não apenas como energia desligada – isto significa, sem vias de tramitação no aparelho mental, ou possibilidades de escoamento – mas como força de desligamento. A pulsão sexual opera ligação, portanto, entropia negativa em relação à pulsão de morte, força de ligação; contudo, em sua relação específica à pulsão de morte. A realidade externa, no texto freudiano, pode ser pensada como função do real, desse modo, uma instância do aparelho, como propomos no modelo acima. Lembremos, não obstante, que o real, em Freud, não é um conceito simples muito menos unívoco, também como já indicado. A função do real aqui é mais uma instância do próprio

aparelho mental em ação. Em sua relação com a pulsão sexual, a função do real opera como entropia negativa. Isto significa que, se na relação com a pulsão de morte a pulsão sexual opera como entropia negativa, há nela uma dimensão de entropia, que deve ser compensada pela realidade (mais uma vez, função do psiquismo).

Assim, o aparelho está em constante trabalho de estabilização, que serve tão-somente ao adiamento da morte do próprio aparelho, pelo que assegura o percurso vital mencionado por Freud (1920/1996). Isso deve tornar mais inteligível a proposta freudiana de que a pulsão de morte, entropia, levará inexoravelmente o aparelho ao seu ocaso. Também nos serve para compreender que, assim como o aparelho mental, em sua dimensão econômica, se comporta paradoxalmente, assim também a angústia guarda essa mesma característica, operando, ao mesmo tempo, entropia e entropia negativa, como se verá logo em seguida. É preciso, não obstante, apontar aqui uma advertência. Pois se falamos de entropia isso não pode indicar outra coisa senão que ela surge, em sua condição analógica, do interior da situação analítica e do confronto com as suas antinomias (LACAN, 1955/1985, p. 149 et seq.). Entropia e entropia negativa não designam apenas características abstratas das relações entre dimensões do aparelho mental. Designam os termos do gozo e da castração na fala dos sujeitos em análise, isto é, aquilo a que, em sessões de análise, os analisantes se referem ao tentar articular o que na experiência lhes escapa da fala, ou ainda, ao tentar articular em palavras o que se pode dizer do prazer no corpo. Trata-se do trabalho de elaboração psíquica que cumpre ao analisante e isso designamos pelo trabalho realizado pelo aparelho mental. Embora operadores teóricos, entropia e entropia negativa são ideias concebidas a partir da clínica. Desse modo, se a pulsão de morte nos aponta entropia, é como símbolo de uma perda ou de um gozo, de que algo permanece em região sombria para o analisante, e não apenas que a máquina funciona.

Ora, podemos também apontar, nesse esquema, **regiões de transição**, em que o trabalho psíquico se realiza com maior esforço, onde o metabolismo do excessivo pulsional é mais intrincado. A primeira dessas

regiões corresponde à incidência da pulsão de morte antes que esteja operando o princípio de nirvana, ou seja, antes que o aparelho disponha de quaisquer mecanismos de descarga pulsional. Trata-se de algo que pode apenas ser suposto, portanto não se vincula a um fato da clínica *stricto sensu*. Mas deve ser suposto para dar estabilidade ao modelo freudiano (aqui a nossa abordagem segue uma orientação quase hermenêutica). Essa região, portanto, pertencerá à mítica freudiana.

Podemos supor que Freud, em *Inibição, sintoma e angústia* (1926/1996), descreve a experiência (traumática) do nascimento e indica a existência dessa região: num momento que é primordial, a criança não dispõe de nenhum recurso para se livrar da energia pela qual é invadida; ela apenas sofre essa invasão. Essa energia, que é pulsional, somente pode ser pensada como pulsão de morte, por seus efeitos e porque neste momento primordial seria absurdo recorrer ao paradigma da pulsão sexual sem o que lhe seria essencial, um esquema de satisfação, o que por definição excluirmos, e o próprio Freud (1926/1996) o exclui desse momento. Sequer um mecanismo de descarga que mortiferamente operasse o esgotamento da energia pulsional (o princípio de nirvana) intervém aqui. Esse modelo será aproveitado por ele para designar o trauma. O trauma, podemos dizer assim, do mesmo modo que em medicina, em que designa tanto a situação que produziu a ferida como a própria ferida que desta situação decorre, corresponde aqui à própria situação de invasão do psiquismo e à consequência dessa invasão do excessivo pulsional.

A segunda dentre essas regiões corresponde à incidência da pulsão sexual lá onde a pulsão de morte atua, produzindo uma mescla, a sexualização da pulsão de morte. A terceira região sombria corresponde à influência da pulsão sexual onde o princípio de prazer é inoperante. É como que uma atualização do trauma anterior, por causa de sua homologia àquela região em todas as suas condições estruturais; esta é a região da angústia, por exemplo, aquela relacionada à castração. Note-se, desde já, haver um princípio analógico que reedita a estrutura dessas regiões de que falamos quando a estrutura das condições é semelhante. Na quarta

região, a realidade incide na qualidade de obstáculo à satisfação da pulsão sexual, exigindo do aparelho que dê tramitação ao pulsional, ligando sua energia. A quinta região corresponde à elaboração psíquica ainda sem o apoio e a intervenção do princípio de realidade. Tal elaboração produz a fantasia, como uma forma de pensamento ainda sob a influência do princípio de prazer.



Figura 4

Note-se que as cinco regiões indicadas como (a) trauma, (b) sexualização, (c) angústia, (d) ligação e (e) fantasia, todas elas circunscritas à intervenção do aparelho psíquico, no interior de sua área de trabalho, são, contudo, **regiões sombrias**, em que o trabalho se realiza de modo limítrofe. São regiões de gasto, de perda de sentido no que concerne à situação analítica e que, ao mesmo tempo, conduzem os analistas a recuar, no campo da construção de mitos, da investigação das condições lógicas de apreensão fenomênica de sua clínica, por exemplo, o sentido de seu trabalho e de sua orientação ética. São regiões de perda de sentido para os analistas porque são também regiões de perda de sentido para os analisantes, portanto, onde a fala é mais difícil de interpretar e também de se articular. Não somente a fala, mas todas as formações do inconsciente

que servem como material de análise. Ao mesmo tempo, são regiões de incidência do excesso pulsional. Isso as coloca em circunstância paradoxal (perda/excesso), por um lado, e, por outro, revela vínculo estreito entre todas essas regiões, pois há relações analógicas entre (a) trauma, (c) angústia e (e) fantasia, assim como entre (b) sexualização e (d) ligação, aquela de que se trata no esquema acima.

É com essa indicação que retomamos a questão sobre a função da angústia deixada em aberto anteriormente: em que sentido ela consiste em ser sinal? Ora, a angústia é sinal de uma situação de perigo que, como vimos, consiste no acúmulo de excitação, uma sobrecarga de exigência pulsional, o que também corresponde à não satisfação. Esta é a configuração da situação traumática, a situação de completo desamparo do aparelho psíquico diante do excesso pulsional, a incapacidade de lhe conduzir a qualquer forma de tramitação ou satisfação. A angústia automática produzida na situação originária de trauma – portando, consequência do trauma – sob ameaça da pulsão mortífera, é apenas suposta por Freud (1926/1996), e este teria sido o evento psíquico que serviria de protótipo para a produção posterior do sinal de angústia – ao que de fato a clínica assiste – diante da (*voretwas*) iminência de invasão do excessivo pulsional. Embora possa ser considerada, em certo sentido, o oposto da angústia sinal, a angústia automática, mítica, funciona como paradigma para o entendimento da angústia-sinal, fenômeno clínico.

angústia automática = | ≠ angústia-sinal

Assim, se a angústia-sinal aponta para a angústia automática, aponta também o trauma, mas em sentidos absolutamente opostos:

trauma → [angústia automática] ← angústia-sinal

Assoun (1996) sublinha o fato de que a postulação freudiana da angústia como sinal implica, como corolários, (1) a atribuição da categoria

de “símbolo mnésico” à angústia, e (2) que ela é inserida em alguma cadeia de trabalho psíquico, à maneira de um “pensamento de angústia” (p. 161), nos mesmos termos em que o pensamento é uma forma de fazer tramitar energia livre no aparelho. Então, temos que trauma e angústia, sem serem iguais, partilham condições econômicas semelhantes, analógicas, e estão conectados por algum modo de vínculo mnésico que conta com a mediação da suposta angústia automática. Além do vínculo mnésico, uma semelhança estrutural e econômica: ambos, trauma e angústia, testemunham o desamparo do psiquismo frente à exigência pulsional, no entanto, sob a condição de que a angústia imita o trauma.

Se, por um lado, a angústia (-sinal) aponta para o trauma e mantém com ele uma relação analógica, por outro lado a posição da angústia na cadeia de eventos ordenada pelo aparelho psíquico determina para ela a tarefa de acionar trabalho mental, sendo este, precisamente, o aspecto principal do vínculo analógico entre ela e a fantasia. Conforme já estabelecemos, pelo recurso da fantasia o aparelho mental dá tramitação a uma soma de libido que não pode ser escoada nas relações com o mundo externo, isto é, trata-se de mais uma forma pela qual o psiquismo lida com o excedente. Por conseguinte, ao mesmo tempo em que ambas se constituem como alternativas de manejo das carências e desacertos do aparelho mental, a fantasia testemunha o fracasso do princípio de realidade – conforme já vimos – do mesmo modo que, tudo o indica, a angústia testemunha o fracasso do princípio do prazer – como agora está claro. Angústia e fantasia são as evidências mais contundentes da entropia irreduzível, da impossibilidade estrutural de ab-reação do trauma (FREUD, 1926/1996, p. 137), ou do desamparo irreversível, irreparável e irremittente do aparelho mental.

Desse modo, devemos notar a sequência de modos de operar do aparelho mental em nossa descrição esquemática como caracterizada por analogias importantes (Figura 5, abaixo). Devemos ponderar em que essas analogias esclarecem o sentido em que a angústia desempenha uma função no aparelho mental, assim como o modo como a angústia funciona.

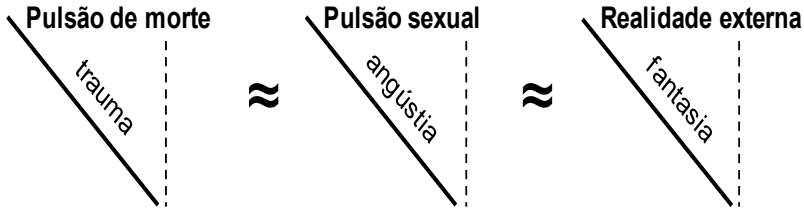


Figura 5

A angústia, não obstante, é o sinal por excelência, o que não engana (LACAN, 1963/2005a), na medida em que aponta a verdade do sujeito que, agora o compreendemos, concerne à verdade da pulsão, ou da falta que constitui de modo necessário sua representação no psiquismo, a verdade da sexualidade (LACAN, 1963/2005a, p. 293). O testemunho da angústia é o da verdade do sujeito; a sua verdade é a verdade da pulsão, da sexualidade, do desamparo. Muito precisamente, na angústia, não se trata de significante, algo simplesmente arbitrário e que produz sentido em uma sequência com outros significantes. Trata-se, isto sim, de sinal, pois é como algo que se sente, uma presença; “a angústia é a afecção que nos abandona à verdade” (BAAS, 2000, p. 281). Sendo a angústia ao mesmo tempo entropia, é excesso e também perda. No que respeita à situação analítica em que se inscreve, região sombria, a angústia é perda, pois a verdade do sujeito, ali, sob o sinal da angústia, comparece como que adiante do silêncio, faltam as palavras, vacila o sentido, isto é, por muitas vezes, a angústia é o que precede e configura o silêncio do analisante em análise. Endereçada a outro, a causa da angústia, como enigma a ser dissolvido pelo saber suposto àquele a quem se demanda cura, é o que põe em movimento a análise (VIEIRA, 2001), produz a fala e faz abundar, no mesmo movimento em que a própria angústia, indicando a verdade, interrompe a fala do sujeito diante da presença do analista (LACAN, 1954/1986). A angústia é perda e excesso também de fala.

Essa ambigüidade muito manifesta da angústia – ou ambivalência – entre excesso e perda, é fundamental para a sua compreensão. Temos aí os dois pontos entre os quais se opera uma passagem, cujo ponto médio é a angústia, ponto de metabolismo, pois o excesso é feito perda, e assim se faz por força da irreducibilidade da pulsão, contra a qual as defesas psíquicas são “particularmente inadequadas” (FREUD, 1938/1996, p. 213). Nem todo o excesso pulsional poderá ser metabolizado pelo aparelho, nem tudo poderá ser ligado, sexualizado. Uma medida das moções pulsionais mortíferas que invadem o aparelho permanecerá, irremediavelmente, como entropia. Vejamos como ocorre.

Na relação com a realidade⁸ (das relações corporais, mas também, social, cultural, etc.), o psiquismo produz um dispositivo bastante sofisticado para o manejo da exigência pulsional que, note-se, é de origem interna. Sob a vigência da organização fálica da libido⁹ e a influência do complexo de Édipo, o aparelho consegue metabolizar, com algum sucesso, esse excedente pulsional. E pela intervenção do complexo de castração, consegue fazer resistência à entropia. Em maiores detalhes: lembremos que a entropia corresponde à medida de desordem do aparelho psíquico e uma das formas dessa desordem é pelo excesso pulsional. Esse excesso pulsional ocorre pela invasão do psiquismo e por sua incapacidade para fazer tramitar a energia que já circula em seu interior. Freud (1923/1996; 1924b/1996) delineia a existência desta fase da organização sexual – a organização fálica – cujas disposições giram em torno do primado de uma genitalidade diferenciada, sobremaneira daquela sexualidade

8 Esta realidade de que se trata aqui tem seu estatuto muito mais complexo e indefinido que aquela mencionada até aqui em alguns momentos, ou seja, na maior parte das vezes relacionada ao mundo externo. Não custa sempre lembrar a complexidade e multiplicidade de formas pelas quais Freud se refere à realidade. Estamos falando agora de algo entre a realidade puramente psíquica, a realidade do aparelho mental, e o mundo externo como realidade para o psiquismo.

9 Quando a libido, a energia sexual, é investida em objetos sob a influência de símbolos de potência de natureza fálica. Lembremos também de que quando se fala em objetos, na psicanálise, esses objetos são pessoas ou estão ligados a pessoas em meio a relações de amor.

caracteristicamente adulta. Ela se organiza sob a primazia exclusiva do órgão genital masculino, construído principalmente com os elementos imaginários do pensamento infantil: trata-se do falo, objeto por meio do qual se poderia obter satisfação pulsional, objeto por cuja mediação se poderia fazer frente à entropia no psiquismo. Somente em relação à lógica fálica, segundo a qual as pessoas se distinguem, não em relação a masculinidade e feminilidade, mas em relação à posse ou não do falo, é que o complexo de castração assume todo o seu sentido.

O efeito do complexo de castração sobre a lógica fálica depende de uma suposição da criança para explicar a falta do pênis em algumas pessoas. É importante, no desenvolvimento desse processo – que resulta na superação da organização fálica – o pensamento segundo o qual a falta do pênis seria resultado de uma punição, infligida a algumas pessoas, por terem sustentado moções de satisfação inadmissíveis, as quais a própria criança também cultiva. As próprias mulheres – mormente a mãe – vistas como castradas, sustentam a ameaça de castração, e anunciam esse interdito da satisfação fálica sustentadas na autoridade de uma figura paterna. É preciso notar que a suposição de eficácia do falo para sustentar a possibilidade de satisfação é produzida fantasisticamente, e é, portanto, uma fantasia que é ameaçada pela possibilidade de castração.

Assim, o paradigma da angústia como perda pode ser encontrado na angústia de castração. A perda é, por exemplo, perda de sentido (por isso a suplência da fantasia), entropia, e também sentido da perda (a fantasia transforma o que é na verdade uma impossibilidade em uma contingência), e assim toma o modo de funcionar da entropia negativa.

No primeiro momento dos processos de simbolização do interdito à satisfação fálica, aquele que implica a ameaça de castração, o pai aparece como aquele que priva o sujeito dessa possibilidade de satisfação. Ora, tal possibilidade estaria também intrinsecamente relacionada ao complexo de Édipo, nos termos de sua impossibilidade interna, por cuja ligação ambos – o complexo de Édipo e a organização fálica – sucumbem sob a operação do complexo de castração. Nessa operação, diversas outras experiências

de limites às possibilidades de satisfação em fases da organização libidinal anteriores, situações de perda de objeto de satisfação, são então significadas retroativamente – segundo a ideia de *nachträglich*, o *a posteriori* ou só-depois freudiano. Esse processo atualiza ou rememora uma situação análoga ao trauma, à angústia automática, quando faltavam recursos para a descarga, para a satisfação pulsional, momentos de acúmulo, de maior entropia.

A partir desse momento, se farão particularmente úteis o vocabulário e os modelos teóricos lacanianos para o detalhamento dessas operações. Se, como propunha Lacan (1963/2005a), esses objetos que marcam outras formas de organização libidinal se perdem, e todos podem ser colocados juntos em uma série (seio, fezes, falo, olhar e voz, versões do objeto *a*, objetos imaginários ligados ao Eu), é porque são cedíveis, todos eles. Mais uma vez, se é possível que eles se soltem do corpo – do corpo como unidade imaginária – e ficamos sem eles para a satisfação da exigência pulsional que nos invade, este é o fundamento para a experiência de desamparo.

Assim, Lacan (1963/2005a) sugere que estar diante desses objetos, sob os efeitos da aparição de *a*, a saber, sob efeito da ligação de todas essas formas de perda em uma série histórica, em uma mesma estrutura, estar diante de cada um deles sob a iminência de perdê-los, corresponde ao “momento do desvelamento do traumático” (p. 339), nada mais do que o desvelamento da impossibilidade de fazer frente, de maneira eficaz, à entropia. Não temos escapatória, pois a satisfação plena está interdita para sempre. A angústia permanece, por essa razão, excesso, ou gozo.

Aliás, ainda segundo Lacan (1963/2005a), o objeto fálico, especificamente, suporta a função do objeto *a* representando-o como falta, ou seja, a satisfação é impossível porque o seu objeto, que deveria estar lá não está por alguma contingência. Esta é a significação que torna possível as fantasias fálicas e, portanto, a tramitação da pulsão sexual em jogo. Esta operação articula, por conseguinte, desejo e gozo: desejo como função da falta, mas da falta metabolizada, simbolizada como perda. Não haveria desejo diante do impossível como tal, mas o desejo é impossível no contexto de uma fantasia em que o objeto de satisfação que não está lá,

não está por ter-se perdido. No entanto, gozo onde não haveria a falta, pelo contrário, no corpo em que não falta, em que a pulsão seria capaz de um curto-circuito, onde haveria excesso.

Segundo a descrição freudiana para o desenvolvimento habitual desse processo de articulação entre desejo e gozo, o conflito entre o amor incestuoso surgido no interior do complexo de Édipo e o interesse narcísico dirigido ao falo é resolvido pelo predomínio do narcisismo, pelo qual a criança aceita a interdição da satisfação fálica neste momento, na condição de sustentá-la como promessa, e desinveste os pais. Com isso, o investimento objetal neles é transformado em identificação, o que condiciona as possibilidades posteriores de satisfação, pois também aquela autoridade paterna é reconstruída subjetivamente, e isso perpetua a proibição do incesto. Nesse processo, as novas possibilidades de satisfação são redeseenhadas sob o paradigma fálico, o que, após um período de latência, vem a se constituir como organização genital, herdeira nostálgica da satisfação fálica e fadada também ao fracasso, juntamente com as outras formas anteriores de organização. Isso representa muito bem a subjetivação neurótica, como uma falha do processo, cheia de consequências, que Freud descreve como “uma luta do Eu contra as exigências da função sexual” (FREUD, 1925a/1996, p. 286).

Com isso, o complexo de castração exerce seus efeitos, não somente como ameaça de perda do falo – numa relação com a realidade externa – mas como arauto da insuficiência do próprio aparelho psíquico em dar tramitação completa, destino final a todas as pulsões que o invadem, isto é, do desamparo do psiquismo diante da pulsão (CELES, 1995). É a castração, ou melhor, sua angústia, que mobiliza os *détours* de que fala Freud (1938/1996), sofridos pela exigência de satisfação pulsional; ela é a operadora da insistência estrutural da ameaça de dissolução do aparelho mental. (VIEIRA, 2001, p. 64).

Angústia e castração são indissociáveis, no entanto, a castração é produto final dos efeitos da contingência do mundo, isto é, produto de uma fantasia que associa significação fantasiada da potência como virtualidade

e as contingências igualmente fantásticas da relação do sujeito com o mundo, ambas as condições que se associam, estruturadas, não obstante, pelo aparelho mental. Ora, nessa região que não é dentro nem fora do aparelho mental é que a angústia se posiciona como mediatriz, marca e sinal do corte (*Caesur*) nos limites da passagem do excesso à perda. Ela inscreve o aparelho na situação de passagem marcada por uma espécie de disjunção conjuntiva, como bem o aponta Saliba (2006), a angústia é “ou”, no modo como simultaneamente articula e separa; ela é oscilação, não obstante seja, ao mesmo tempo, articulação: narcisismo ou satisfação → nem um nem outro, ou um ou outro, um e outro. Entre $S(A)$ e $S\hat{O}a$, isto é, entre o desejo do Outro e a fantasia, como apontaria Lacan (1963/2005a), para quem o desejo do Outro é o nome desse excesso pulsional (RABINOVICH, 1995/2005).

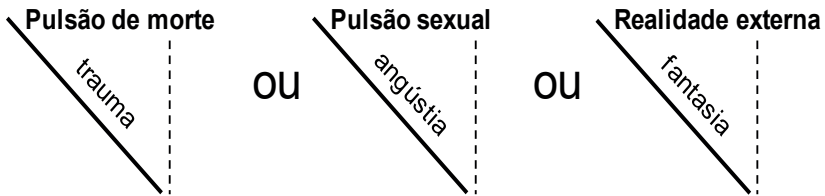


Figura 6

Note-se como o raciocínio freudiano, que parece circular aqui, revela essa estrutura de disjunção conjuntiva, como aqui o propomos. Este é um trecho de *Inibição, sintoma e angústia*:

Quando a criança houver descoberto pela experiência que um objeto externo perceptível pode pôr termo à situação perigosa que lembra o nascimento, o conteúdo do perigo que ela teme é deslocado da situação econômica para a condição que determinou essa situação, a saber, a perda do objeto (FREUD, 1926/1996, p. 136).

Aqui é preciso ponderar o conteúdo da formulação freudiana. Ele investiga a relação entre a angústia automática, causada pelo traumatismo do nascimento, e a posterior situação de perigo, também causadora de angústia. Freud parece estar simplesmente distinguindo os dois momentos,

ao passo que também pretende demonstrar a continuidade entre eles. Contudo, trata-se, na verdade, de um movimento dialético entre uma situação e outra. O objeto é descoberto posteriormente, mas já na condição de perdido. No meio do raciocínio, esse mesmo objeto passa da condição (a) de remédio “à situação perigosa” para a condição (b) de causa do perigo, no segundo momento, como perda de objeto. O raciocínio é dialético já que, justamente por não haver continuidade entre o psíquico e o que lhe é anterior – a saber, a existência mítica do sujeito como sujeito do gozo, antes de seu encontro com o Outro – que o psiquismo forja uma continuidade, precisamente aquilo a que se refere Freud (1926/1996) quando diz “há muito mais continuidade” (p. 136).

Note-se que a ausência da mãe como objeto caracteriza a situação anterior, e também uma ausência da mãe como objeto caracteriza a situação de perigo para o psiquismo; a diferença entre os dois momentos é a cesura, a separação, que inverte os termos da experiência subjetiva num movimento necessário à abertura da clínica ao mito – aquilo que seria anterior ao psiquismo – pelo que a descontinuidade é, na verdade, continuidade. Mais uma vez, uma explicação em maiores detalhes será útil: aquela mãe que satisfazia todas as necessidades do feto com os recursos de seu corpo, e por isso mesmo não estava na cena do sujeito do gozo, deverá fazê-lo, após o corte, “por outros meios”, o que significa que, desde então, ela terá que se virar. Quando ela aparece na cena para o pequeno sujeito que não é mais sujeito do gozo, é com o mesmo corpo que terá de satisfazer suas as exigências. Contudo, o corpo da mãe já não será um objeto para a plena satisfação das mesmas exigências pulsionais, simplesmente porque as mesmas condições não estão dadas. O corte, a separação entre mãe e bebê, ao mesmo tempo e com o mesmo movimento, inseriu e retirou a mãe de cena. No exato momento em que a mãe se faz objeto já é como objeto perdido. Descontinuidade porque antes a mãe não era exatamente objeto, pois integrava a mesma estrutura vital do sujeito do gozo, e depois passa a ser um objeto. Continuidade porque quando a mãe comparece como objeto perdido, descobre-se que ela sempre esteve perdida como

objeto, e este é o paradigma para todas as outras reedições de perda de objeto com as quais cada sujeito irá se deparar.

O sujeito, aponta Freud (1926/1996), deu um grande passo em direção ao que, posteriormente, se realizará na forma de “trabalho de renúncia”, aquele operado pelo complexo de castração, ou seja, converter a impossibilidade de satisfação completa e o conseqüente fracasso do aparelho em algo que devolva ao psiquismo o movimento. Este passo consistiu em fazer com que as vias de escoamento organizadas pelo aparelho mental passem pelo objeto – função do corte de que a angústia é sinal – com o que a passagem do excesso à perda ganha sentido na teoria.

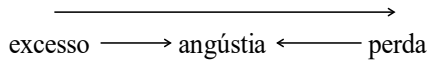


Figura 7

Na condição de sinal, a angústia aciona, mas também alimenta, em seu aspecto energético, o trabalho de produzir um circuito pulsional que passe pelo objeto. Assim, tomamos por sua função, a função da angústia, o fato de que ela faz funcionar algo e passamos a examinar o quê e como desse funcionamento.

A função da angústia em causa: olhar e violência

*Entre todas as coisas criadas, nenhuma há mais
 desarrazoada no mundo, nenhuma mais perversa que os olhos.
 E por quê? Porque são tais que veem para chorar*
 – Pe. Antônio Vieira

Com o objetivo de explorar essas últimas indicações acerca da função da angústia é preciso considerar a ocorrência, em Freud, de outros modelos descritivos e explicativos para a figura teórica do trauma, além do modelo do nascimento. A ideia de trauma, sabe-se, é algo que aparece muito cedo nos trabalhos freudianos, inclusive como primeira

explicação para a neurose. Neste momento, trata-se da sedução da criança pelo adulto, uma hipótese logo abandonada, do que temos o testemunho na clássica afirmação: “não acredito mais na minha *Neurotica*” (FREUD, 1897/1996, p. 309). Contudo, essa hipótese nunca abandonou o trabalho freudiano sobre o tema da origem da estrutura do psiquismo, sendo ainda contada entre as mais perseguidas por ele – “*presque angoissé*”, diria Lacan (1964/1998, p. 56) – na busca da cena traumática; contudo repensada nos termos de uma hipótese filogenética. Tal movimento pode ser muito bem representado nas duas grandes linhas de pesquisa desenvolvidas por Freud neste campo: o “mito científico” (FREUD, 1921/1996, p. 146) do pai da horda primitiva (*Vater der Urhorde*) e o tema da cena originária (*Urszene*). O denominador comum aos temas do trauma da sedução, do pai da horda primitiva e da cena originária concerne intimamente ao modelo de trauma pelo qual doravante orientar-nos-emos: a relação entre sexualidade e violência.

A violência é algo que atravessa toda a obra freudiana, e não se pode dizer que é apenas um tema de suas considerações senão em alguns poucos momentos. Ela é, na verdade, na maior parte das vezes, um fenômeno com que ele se depara em sua clínica. Sob essa condição, de modo algum pode ser entendida como algo secundário. Sua importância é tanta que impõe um conjunto amplo de exigências ao trabalho teórico de Freud, cujos resultados se podem achar dispersos nas sucessivas descrições que faz dos processos de constituição psíquica, em suas considerações sobre o ato, sobre certos processos defensivos, a fantasia, o par sadismo-masochismo e, principalmente, sua metapsicologia das pulsões. O termo violência¹⁰, entretanto, em nenhum momento é claramente definido, muito provavelmente em função de que não se julgava necessário. Ele ocorre na obra de Freud designando o caráter impetuoso com que se realiza algum processo e, na maior parte das vezes em que se refere à ação de alguém, assinala alguma forma de coação, exercício de poder e domínio pela força. No que concerne aos seus efeitos sobre o psiquismo e sua importância

10 Principalmente *Gewalt* e seus derivados.

para o trabalho clínico¹¹, Freud leva em consideração tanto a violência de fato praticada como a somente pretendida, imaginada ou fantasiada. De fato, Freud (1915c/1996) escreveu que “o sadismo consiste no exercício de violência *ou* poder¹² sobre uma outra pessoa como objeto” (p. 133, grifo nosso), o que sugere a equivalência aqui defendida. Não custa lembrar que o mesmo Freud (1915c/1996) deixa claro que a dor e o dano não entram aí em jogo desde o início, e isso nos leva a crer que nessa violência (*Gewalttätigkeit*) restaria o que é essencial, o poder, o domínio, é disso que se trata.

Ora, não se pode ignorar, mesmo assim, o vínculo íntimo entre a violência, definida nos termos acima – isto é, exercício de poder e domínio – e a agressão, já que uma participa da outra e muitas vezes se confundem no vocabulário freudiano. Por outro lado, outra relação muito menos óbvia também se insinua no texto dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, 1905a/1996), a propósito das diversas formas de relação entre a vida pulsional e a sexualidade. Estamos falando do vínculo íntimo entre ver e dominar.

De fato, Freud (1905a/1996) associa constantemente a pulsão de ver (*Schautrieb*) com a pulsão de agressividade (*Aggressionstrieb*), e não somente nos seus *Três ensaios*. A princípio, porque as duas guardam diversas semelhanças e revelam, por assim dizer, a própria gramática da pulsão, ou o circuito pulsional em seu funcionamento, no modo como sugerem os movimentos pelos quais, para obter satisfação, a própria pulsão faz uma volta em torno do seu objeto. Ao mesmo tempo, também se constituem como signos da resistência da noção de pulsão ao trabalho teórico freudiano. Não é sem propósito, portanto, que essa associação retorna no artigo em que Freud (1915c/1996) tenta dar forma mais nítida ao conceito de pulsão. Lá, o seu circuito é esclarecido nos modos de destinos da pulsão – a inversão de seu conteúdo e a reversão sobre a própria pessoa – e, mais uma vez, a agressão e o olhar são tomados, simultaneamente, como modelos.

11 Por exemplo, com respeito à relação entre violência e sentimento de culpa, discutida por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930).

12 *Machtbetätigung*.

Em sua análise do amor, de seu desenvolvimento e de sua progressiva distinção do ódio, no percurso que é o da passagem do amor narcísico ao amor objetal, Freud (1915c/1996) menciona que, sob a organização oral da libido, a relação do sujeito para com o objeto é a de incorporar ou devorar, sendo esta uma finalidade para a satisfação de pulsões sexuais, e sob a organização sádico-anal, trata-se de uma “ânsia de dominar”, isto é, *Bemächtigungsdrang* (FREUD, 1915c/1996, p. 143)¹³. O caminho que condiciona as transformações do amor, então, seria aquele em que a pulsão é, inicialmente, auto-erótica e que, posteriormente, encontraria no outro o seu objeto e o enlaçaria no seu próprio circuito de satisfação. Ora, o mesmo sucede à pulsão escópica, cuja origem é auto-erótica e, posteriormente, objetal. Mais que isso, a satisfação que se cumpre pela conquista e domínio (*Bemächtigung*) do objeto, que a pulsão sexual encontra sob a organização sádico-anal, parece ser um ponto de convergência entre *Schautrieb* e *Aggressionstrieb*. Note-se ainda que nos *Três ensaios* essa relação entre o ver e o conquistar é estabelecida por outra evidência, a pulsão de saber (*Wissentrieb*). Sendo a *Schautrieb* o que estaria em sua origem, fornecendo-lhe a sua energia, é pelo alcance desta sobre a pulsão de conquista, domínio ou apoderamento (*Bemächtigungstrieb*) que se configura a pulsão de saber. Nas primeiras edições dos *Três ensaios*, Freud apresenta muito diretamente essa ideia em palavras que são, no entanto, retiradas do texto em 1915 – edição posterior. Ele escrevia, segundo nos informa nota de Strachey, “a observação nos ensina, entretanto, que o desenvolvimento sexual e o desenvolvimento das pulsões escopofílica e de crueldade estão sujeitos a influências recíprocas que restringem a suposta independência das duas classes de pulsões” (FREUD, 1905a/1996, p. 182). Pelo que temos diante de nós uma pequena indicação freudiana para investigar aquilo que postulava Jean Paris (1965), isto é, que ver é conquistar.

Assim, pulsão de ver e de agressividade se afetariam mutuamente em função do que seria – admitamos mesmo que provisoriamente – sua

13 Com respeito a esse termo, é preciso lembrar que o sentido de *sichbemächtigen* (dominar) está intimamente relacionado a uma dominação obtida por meio da força. Trata-se mesmo do domínio de um objeto de que faz parte a violência (HANS, 1996).

origem comum, a pulsão para conquistar e dominar (*Bemächtigungstrieb*). Ao que parece, Freud teria voltado atrás por dois motivos: (1) a dificuldade de sustentá-la como uma pulsão não sexual; (2) em função de que, em 1915¹⁴, ao elaborar com maior clareza sua teoria da pulsão, chegou a uma hipótese sobre o par sadismo-masiquismo que desfez o paralelo entre a pulsão de crueldade e a pulsão escópica, pois, relativamente à moção de crueldade – propriamente dita – não haveria uma fase anterior àquela em que o sujeito se volta para o outro como objeto, fase auto-erótica. Desse modo, essa pulsão teria perdido de maneira quase completa a sua importância metapsicológica. Não apenas isso: segundo Denis (1992), Freud teria abandonado o esforço de teorização metapsicológica da pulsão de conquista e domínio no contexto de sua polêmica com Adler e Jung, em que estaria ameaçado o conceito de libido em sua relação estrita à pulsão sexual (teorizar aquela pulsão, de natureza não sexual, poderia contribuir para isso). O próprio Denis (1992) sugere que, tendo em vista a função da pulsão de conquista e domínio no texto dos *Três ensaios*, é preciso sustentar sua importância para a psicanálise.

Os dois problemas acima apontados são tratados mais uma vez em texto posterior, *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1920/1996). O problema da explicação de uma suposta *Bemächtigungstrieb* é abordado a propósito da apresentação do bem conhecido jogo do *Fort-Da*. Com relação a esse jogo, em que o menino lança longe de si e para fora da vista um carretel preso em um barbante, Freud o interpreta como representando a sua mãe, cuja ausência o menino experienciava de forma desprazerosa e passiva e, no entanto, isso se constituía como condição para a obtenção de prazer pelo reaparecimento do carretel, o que representava o retorno da mãe. Contudo, a primeira parte da brincadeira era a mais frequente e, muitas vezes, desacompanhada da segunda parte, e isso constitui problema por sua contradição com o princípio do prazer. Ora, se o princípio de prazer, como antes concebido por Freud, governasse esse jogo, ele deveria ocorrer sempre, ou preferencialmente, em sua forma completa, com a obtenção de prazer ao seu final.

14 Ano em que o trecho acima aludido é retirado dos *Três ensaios* e também o ano em que foi publicado o texto *A pulsão e seus destinos*.

A explicação levantada por Freud, então, é a de que se tratava de uma encenação comprometida com a satisfação da *Bemächtigungstrieb*¹⁵, cuja operação instituiria o sujeito em uma posição ativa frente à situação e ao objeto – embora não tão simplesmente quanto neste momento se possa formular. Essa hipótese subverte a ideia de princípio de prazer, mas explica satisfatoriamente a maior importância da primeira parte do jogo, como se verá. Esse procedimento para a obtenção de satisfação seria o mesmo no sonho traumático e na compulsão a repetir, todos eles eventos que tornam problemática a concepção anterior de Freud sobre o aparelho mental, antes de considerar a hipótese da pulsão de morte e antes de refinar seu modelo acerca dos princípios que governam os acontecimentos psíquicos. Algo de traumático sempre estaria por trás desse comportamento compulsivo, esse do jogo do *Fort-Da*, pois concerne a um mecanismo do aparelho psíquico para restabelecer sua própria viabilidade econômica que a grande quantidade de excitação de origem traumática teria colocado em risco. O mesmo estaria acontecendo nos sonhos traumáticos e na compulsão à repetição. Esse mecanismo visa a produzir ligação para as somas de excitação que o invadem, oferecendo a possibilidade de tramitação. Com isso, o seu estatuto se particulariza, se autonomiza de modo impensado. A pulsão de conquista, ou esse modo de satisfação pulsional, é necessária para ligar, sexualizar energia anárquica, destrutiva, mortífera. Trata-se de uma mediação pulsional sem a qual a pulsão, em vez de alimentar, fazer exigência de trabalho ao psiquismo, o poria em curto-circuito. Assim, a pulsão de conquista é estrutural e anterior, em sentido lógico, à pulsão sexual; na verdade, o seu papel é estruturante. Sendo assim, essa *Bemächtigungstrieb*, em sua anterioridade estrutural, se mostra pulsão da pulsão, relação a si da pulsão – como propõe Derrida (1980/2007) – isto é, esse *Bemächtigung* se fazendo o que é suposto concernir à própria *Trieb* como “deriva do gozo” (LACAN, 1973/1983, p. 153). Pulsão conquista pulsão, para viabilizar o aparelho psíquico, garantir o percurso na energia pulsional e o percurso vital do aparelho.

15 Como tradução, sugiro também “pulsão de apoderamento”, como classicamente se recomenda, mas prefiro “pulsão de conquista”. Em todo caso, uso com frequência o termo em alemão para que o leitor decida o que lhe parece melhor.

Aqui é importante mencionar que outra palavra pela qual Freud transmite, com frequência, a ideia de domínio e conquista, às vezes violência, é *Bewältigung* – muito semelhante a *Bemächtigung*, e a esta associada por Laplanche e Pontalis (1967/1991) – que em seu léxico está geralmente – mas nem sempre – associada a *Bändigung* e *Bindung* (ligação), em contextos em que se trata de uma ligação de estimulação de origem interna ou externa para o seu controle pelo psiquismo. Teríamos a princípio um paralelo disso no *Bemächtigung*, em que o que se conquista e domina é o objeto. No entanto, as indicações freudianas são imprecisas e em muitos momentos esses dois termos se confundem na semântica do domínio da excitação.

Freud (1920/1996) nos apresenta a hipótese segundo a qual a criança durante sua brincadeira de lançar e reaver o carretel estaria satisfazendo essa *Bemächtigungstrieb*. Tratar-se-ia aí de um trabalho sobre um objeto, de uma transformação de sua própria posição relativa a ele e à situação, da passividade à atividade. Em seguida, nos diz que, nessa mesma brincadeira, a criança adquire *Bewältigung* (domínio, controle ou maestria), isto é, o poder lidar com a impressão forte deixada pelo episódio que desencadeou todo o processo, a ausência da mãe (objeto). E isso ela o faz enlaçando (*binden*), de alguma forma, a excitação pulsional, de modo a promover a viabilidade do processo primário e, *a fortiori*, do processo secundário. *Bemächtigung*, *Bewältigung* e *Bändigung* estão associados neste texto, desempenhando cada um desses processos um papel no enfrentamento do traumatismo.

A exigência de trabalho da pulsão de morte ao aparelho psíquico é uma exigência de ligação, de sua inserção em um circuito de tramitação, que é o circuito da pulsão sexual – que Freud já havia esclarecido. Assim, podemos pensar que a *Bemächtigungstrieb* é uma mediação pulsional, entre a pulsão de morte e a pulsão sexual, e nisso consiste a sua especificidade em relação a *Bewältigung* e *Bändigung*. O fato de ter perdido o seu estatuto de pulsão autônoma neste texto, em que Freud reconhece a atopia excepcional da *Bemächtigungstrieb* (ASSOUN, 1989), lhe condiciona novos contornos: de funcionamento pulsional, mediação. Agora, retomando uma pequena parte, um pequeno detalhe do esquema que estamos montando, é preciso destacar onde a *Bemächtigungstrieb* opera, conforme vemos logo abaixo.

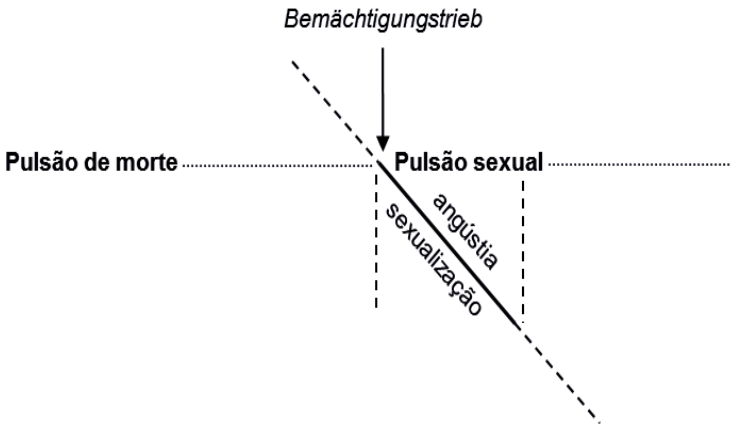


Figura 8

Haveria, portanto, um vetor de conquista e domínio de objeto na pulsão de maneira geral (DENIS, 1992), e a sua operatividade, se é que assim podemos dizer, consiste na construção de marcos para o circuito pulsional, um percurso, isto é, a constituição de objetos – pelo que se opera a travessia da posição passiva para a ativa. Talvez seja esse o mecanismo em questão quando Freud alude à projeção (*Projektion*¹⁶), como a operação pela qual o aparelho lida com uma estimulação de origem interna como se ela fosse externa, e isso aproxima ainda mais *Bemächtigung* de *Bewältigung*. Projetando as suas próprias exigências de trabalho interno na estrutura do espaço externo, ou da realidade, como poderíamos dizer, o aparelho mental arranja meios de lidar com essas exigências.

A postulação freudiana segundo a qual o aparelho pode lidar com estimulação interna como se fosse externa torna problemática a ideia de realidade, principalmente a ideia de realidade como espaço de vida. Não podemos mais supor qualquer objetividade à sua ideia de realidade. Com o recurso ao mecanismo da projeção, podemos pensar a realidade como correspondente a um espaço, na verdade, descontínuo, rompido pela

16 De origem latina – *proiacere* –, lançar fora, diante.

intervenção de pelo menos dois écrans (PASCHE, 2000), sendo pelo menos um deles de responsabilidade direta do aparelho mental, para seu propósito de lidar com o excesso de estimulação interna. Desse modo, o traumático se desloca entre registros ou écrans, pelo que também se transforma.

Com o recurso que essa compreensão da *Bemächtigungstrieb* nos oferece, examinemos novamente o jogo do *Fort-Da*

O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua cortina encortinada, de maneira que aquele *desaparecia* por entre as cortinas ao mesmo tempo que o menino proferia o seu expressivo ‘o-o-ó’. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu *reaparecimento* com um alegre ‘da’ (‘ali’)... grande realização cultural da criança, a renúncia pulsional (FREUD, 1920/1996, p. 26, grifos nossos).

Nesse texto, há um jogo de palavras que merece atenção particular, pois nos revela, podemos supor, o mecanismo fundamental da projecção em sua função de oferecer condições para a satisfação da *Bemächtigungstrieb*. Trata-se de *verschwinden* (desaparecer) e *erscheinen* (reaparecer). Não somente esses dois verbos trazem consigo sentidos próximos da ideia de ver, do que é visto ou da ideia de não ver, do que não é visto, mas também têm a mesma raiz do verbo *schauen* (ver ou olhar). O verbo *verschwinden*, que é utilizado para conotar o desaparecimento do objeto que representava a mãe, é quase sinônimo do verbo *schwinden*, que também significa desaparecer. A diferença entre os dois verbos é que o primeiro remete a um desaparecimento completo, total, de extinção, enquanto o segundo não traz esse reforço da ideia do desaparecer. Sabemos que Freud concluiu este texto ao mesmo tempo em que escrevia *O estranho* (FREUD, 1919/1996), artigo em que extrai consequências importantes da intervenção do prefixo *Un-* sobre a palavra *heimlich*, a saber, que esse prefixo seria indicador da incidência do recalque¹⁷. Aqui, o prefixo *Ver-* tem uma importância. Segundo Hans (1996), ele indica um prolongamento temporal ou espacial da ação designada pelo verbo que transforma, e sugere também a sua

17 Isso pode remeter a algum trabalho com o texto sobre *A negativa* (FREUD, 1925b/1996).

intensificação, por vezes, excessiva. Sobre ele, dizia Lacan (1957/1995) ser fundamental ao vocabulário psicanalítico, sendo também elevado à categoria de função, por Assoun (1996), estruturante de quatro operações fundamentais da lógica de ação do aparelho mental: *Verdrängung* (recalque), *Verneinung* (denegação), *Verleugnung* (recusa ou desmentido) e *Verwerfung* (rejeição ou forclusão). Quanto a *verschwinden*, o prefixo indica justamente uma negatividade que se acrescenta, assim como uma ideia de finalização, ou de excesso. Tratar-se-ia então do banimento de algo. Inicialmente, o carretel foi banido.

Por outro lado, isso que fora banido retorna – seria de se esperar? – e para dizer desse retorno, o verbo *erscheinen*. Essa palavra também tem como quase-sinônimo, muito próximo, outra que se forma apenas pela subtração do prefixo: *scheinen*, cujos significados variam entre brilhar, brilhante, radiante e também assemelhar-se, parecer; enquanto o primeiro verbo – *erscheinen* – guarda um sentido mais próximo ao de aparição, comparecimento, fazer-se presente e visível. Ora, o prefixo *Er-*, por seu turno, produz verbos com objeto acusativo, e sugere um atravessamento até a consequência final da ação. Por outro lado, *schein*, quando utilizado na formação de alguns outros verbos, lhes confere geralmente um sentido relacionado àquilo que não é real, mas ilusório, situações em que prevalece, então, a conotação de aparência, simulacro e dissimulação que o verbo *scheinen* comporta. Assim, aquilo que fora banido não retorna como o mesmo, mas como uma aparição dominada, apta à produção do prazer. *Erscheinung* é apontado por Lacan (1960/1997) em sua relação com a *Vorstellung* freudiana, isto é, em sua dimensão decepcionante relacionada à composição imaginária do objeto, seu caráter de “substância da aparência” e de “material de um engodo vital” (p. 79). Levemos adiante essa leitura do texto freudiano e veremos que o que transforma aquilo que desaparecia naquilo que reaparece é a incidência de uma cortina (*Vorhang*¹⁸), que barra a visão daquilo que foi banido. Ora, se estamos recolhendo as consequências

18 Estamos nos referindo ao fato de que na descrição freudiana, trata-se de uma “caminha *encortinada*” (*verbängten*).

mais oblíquas de um trabalho de escuta à escrita freudiana, não podemos deixar de anotar o fato de ser *Vorhang* a cortina em que se projetam as imagens do cinema e também o pano que esconde a cena (*Schauplatz*) no teatro. Não são esses os elementos fundamentais da revelação freudiana? O *Ver-* do *Verdrängung* funcionando como um véu (*Vorhang*) que obstrui o vislumbre de uma outra *Schauplatz* – uma outra cena¹⁹.

A cortina é usada também por Lacan para explicar a possibilidade de encontro entre sujeito e objeto. Segundo ele, trata-se de uma operação de engodo: “ao querer enganar um homem, o que lhe apresentamos é a pintura de uma cortina (*voile*), quer dizer, de algo cujo mais-além ele quer ver” (LACAN, 1964/1998, p. 109). Aqui, a cortina funciona como uma distração. Querendo saber o que há por trás da cortina, o que vê a pintura da cortina não se dá conta de que se trata de uma pintura. Esta é uma menção anedótica a caso muito conhecido da história da grande habilidade técnica dos pintores da antiguidade, um exemplo de sua capacidade de enganar. Ora, a função da cortina não é esconder qualquer coisa, mas, como anteparo, realizar uma mediação entre esse mais-além (*au-delà, jenseits*) e o mundo como aquém, o lado do sujeito, o mundo que recebe os objetos reaparecidos de detrás desse véu. A imanência desses objetos depende da ação pacificadora do véu, algo que é mais do que uma simples simbolização que se realiza na oposição entre *fort* e *da*, como vimos já pouco acima. Segundo Lacan (1957/1995), a respeito da construção do objeto fetiche,

Sobre o véu pode se estampar, isto é, instaurar como captura imaginária e lugar do desejo, a relação a um mais-além, que é fundamental em toda instauração da relação simbólica. Trata-se aqui na descida ao plano imaginário do ritmo ternário sujeito-objeto-mais além, fundamental da relação simbólica. Em outras palavras, na função do véu [*voile*], trata-se da projeção [*projection*] da posição intermediária do objeto (p. 159).

Recordemos o que é o objeto fetiche, em linhas muito gerais e muito superficialmente, é algo que funciona substituindo o que de fato seria o objeto de desejo em uma relação sinediótica. Parece-me paradigmático

19 A “outra cena” é uma expressão lapidar pela qual Freud designou, memoravelmente, o inconsciente.

do fetichista que se interessa por pelos pubianos femininos, justamente porque eles se interpõem entre sua visão e aquilo de que ele não quer saber, a castração. Esta função de “ídolo da ausência” (p. 157) desta cortina de que ele trata aqui parece ser, contudo, a mesma que evocamos em nossa discussão, se a tomamos na vertente pré-edípica da exposição lacaniana. O que se desenha, então, é a grande diferença entre *fort* e *da* como dois momentos de realização nesta função, a função do véu ou da cortina.

Há, na verdade, uma dessimetria entre esses dois momentos. O primeiro momento é aquele em que intervém a falha aberta pela ausência da mãe – *fort*, que quer dizer, longe – pois aí o que a criança vive é a situação em que uma parcela de seus domínios dela mesma se afasta, sulcando o campo de possibilidades de sua satisfação. O carretel que a criança lança para fora de seu domínio não pode ser exatamente uma versão em miniatura da mãe, senão “alguma coisinha do sujeito que se destaca embora ainda sendo bem dele, que ele ainda segura” (LACAN, 1964/1998, p. 63). Isto confere ao carretel, em sua qualidade de objeto, o primeiro grau da transicionalidade a ele imputada por Lacan (1959).

No entanto, justamente porque o objeto – este que carregava o braço do sujeito – desapareceu no espaço vácuo aberto pelo Outro, porque não está aqui e aqui não pode pertencer, é que Lacan (1964/1998) menciona o *fort* como essencialmente marcado pelos mecanismos da alienação. O carretel lançado para longe de si, que em sua qualidade de objeto transicional carrega algo do ser do menino, é lançado no campo da alteridade radical, no campo do Outro. Por este motivo ele rejeita a ideia de que aí se trataria de “exercício de dominação”.

Contudo, afirmava Lacan (1963/2005a), no seminário sobre a angústia, ser esse joguinho, justamente, “o primeiro exercício de dominação” (p. 76). O que poderia, então, significar dominação num contexto e outro? Neste seminário, sobre a angústia, o exercício de dominação já não corresponde a uma suposta reserva de autodeterminação; pelo contrário, tendo sido a criança submetida às vicissitudes da demanda e tendo sido fisgada em sua rede, o espaço vácuo aberto pelo Outro é o vazio a ser

por ela preservado, como lugar de possibilidade de sua assunção como desejante. O objeto perdido é aquele que pode ser recuperado no campo do desejo, no lugar do objeto do desejo. É por esse lugar que luta aquilo que advirá como sujeito, com os recursos de que dispõe, e não há nada aí que se assemelhe à escolha em que frequentemente pensamos; há, isto sim, um primeiro aceno do *Dasein* – do ser-aí – já como perdido de si, isto é, em sua origem, em seu momento de objeto *a* (LACAN, 1967). Muito embora com a mesma cara, não terá o mesmo estatuto quando de seu retorno, este objeto, como demonstra Lacan (1962) aludindo à relação entre o “é” que liga as duas aparições sucessivas do carretel – o carretel é o carretel – e sua, também intermediária, desapareição. Trata-se de uma operação explorada por Lacan em sua investigação acerca da identificação. Em outras palavras, se digo “o carretel é o carretel”, essa oração somente tem significado se o primeiro carretel, embora seja o mesmo que o segundo, já não seja a ele idêntico. Se preciso dizer que “o carretel é o carretel” somente pode se dever ao fato de que o reconhecimento do carretel como carretel se tornou problemático. Sem o desaparecimento do carretel embaixo da cortina, não seria necessária, oportuna ou logicamente possível o mecanismo de identificação. Mais diretamente, na identificação eu comparo o que é com o que é e, se se trata do mesmo na comparação, eu comparo o que é antes com o que é depois. Entre antes e depois deve haver não apenas um lapso de tempo, mas um lapso de presença. Por essa razão, e por contra intuitivo que pareça, a relação de identidade entre as aparições é sustentada pela diferença (!) produzida no momento de desapareição, o que também sustenta a dimensão predominantemente imaginária da segunda aparição – a rigor, única aparição do objeto como objeto imaginário – o que corresponde ao segundo momento do *Fort-Da*. Entre um momento e outro não é que não se tenha perdido nada, mas justamente nada é o que se perde atrás da cortina. Esta filigrana que distingue o excesso da falta, gozo e castração, real e imaginário.

O que este joguinho nos ensina, afinal de contas, não é outra coisa senão que o sujeito, conforme acede ao campo do Outro, para que ali se

guarde a sua vida, é captado num traçado centrífugo, no qual estaria completamente desamparado não fosse a operação pela qual o sujeito se separa da reserva libidinal, mais uma vez o apontamos, feita objeto, que para ele representava um risco interno, “em razão de permanecer profundamente investido no nível do próprio corpo, do narcisismo primário, daquilo a que chamamos auto-erotismo, de um gozo autista” (LACAN, 1963/2005a, p. 55). Ela representa risco por ser o que produz as fissuras na imagem precoce e desorganizada do próprio corpo, aquela do momento anterior à formação da imagem especular. Esta imagem implica agressividade, essa “possibilidade sempre aberta ao sujeito, de um auto-quebramento, de um auto-dilaceramento, de uma auto-mordida” (LACAN, 1961/1992, p. 341). Ora, tal reserva não se transfere para o que retorna como imagem, porque não pode ser projetada sobre ela. Trata-se do objeto *a*, como já dizíamos e, com isso, descobrimos o parentesco entre a última versão do esquema ótico lacaniano e aquilo que realiza o *Fort-Da*, conforme o esquema logo abaixo (Figura 9). O que ele pretende sugerir é que o que é enviado para trás do véu não é o mesmo que retorna e não se chega ao que desapareceu no momento do *Fort* apenas somando o que retorna com o que teria se perdido por trás do véu. Este é um processo de perda irreparável, portanto, de transformação que ocorre entre um registro de outro.

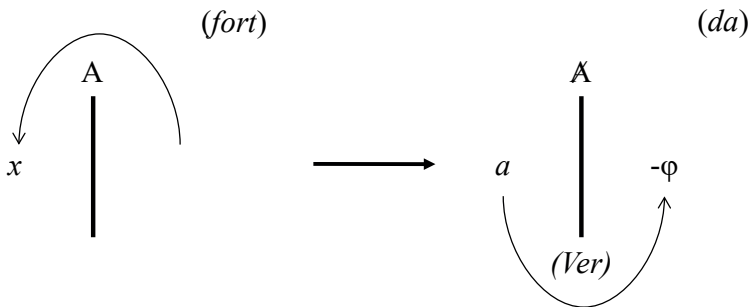


Figura 9

Tomamos como modelo de operação da *Bemächtigungstrieb* a projeção e o que se mostrou mais fundamental em sua realização é a constituição

de um véu. Este véu é o que comanda as funções do desaparecer e do aparecer, nesta mesma ordem lógica – não necessariamente cronológica – ou de um veto ao que não pode aparecer na imagem, ainda que se lhe convoque, ao mesmo tempo em que estrutura “a possibilidade de uma aparição” (LACAN, 1963/2005a, p. 55).

A projeção, cuja estrutura elementar descrevemos com a seqüência *verschwinden-erscheinen*, somente se completa pela intervenção do que ela tem por função obturar, do que protege, em sua função imaginária (LACAN, 1960/1998), em sua ação de barreira anti-estímulo, para-gozo, o objeto destacado, cedível, do sujeito como condição para ascender sua imagem pacificada. Assim, a seqüência completa deveria indicar o que é sua função barrar, este objeto: *schauen*. Um objeto que não é fenomênico, que se inscreve não no campo da objetividade, mas da objetividade (LACAN, 1963/2005a).

Desse modo, a cadeia composta por *schauen-verschwinden-erscheinen* descreve o circuito de satisfação da *Bemächtigungstrieb* aqui, oferecendo situação propícia à operatividade do princípio de prazer, definindo marcos para o percurso pulsional em sua passagem pelo campo da alteridade, e pela intervenção do mecanismo de projeção, que refaz a eficácia da barreira anti-estímulo pela construção de uma imagem do objeto. O essencial de uma projeção é, num certo sentido, negação – negação da pulsão em sua natureza primeira – mais especificamente, mediação pulsional. Sua função é redirecionar a pulsão de sua orientação para o interior (orientação autodilacerante) para o exterior, numa inversão pulsional fundamental. Reorientando a violência pulsional para um objeto externo, a projeção opera ao mesmo tempo “um ato de salvaguarda do aparelho psíquico e o ato constitutivo do objeto externo” (ROSENBERG, 2000, p. 809). O limite desse mecanismo – é preciso dizer para que o compreendamos melhor – é, portanto, o masoquismo irreduzível.

É interessante notar que a operação animada pela *Bemächtigungstrieb* arranca do *schauen* as condições de produção de imagens, isto é, do ver, o que se converte, de fato, numa operação de viabilização do aparelho

psíquico. Quanto a isso, lembremos a definição de aparelho mental acima aludida – dispositivo de conquista e domínio de somas de excitação que perturbam à medida que se acumulam – em que Freud (1914a/1996, p. 92) já propunha a relação entre a necessidade de poder e conquista sobre as somas de excitação que acoçam o aparelho psíquico e as possibilidades de sua estabilização. Por fim, a ligação entre o campo da violência e do olhar, é preciso que se sublinhe, se insinua tão íntima quanto o sugere o próprio campo da linguagem. *Macht* – que é o radical da palavra *Bemächtigung* – em sua etimologia árabe, *majd* ou *mjd*, cujo espectro de significação comporta as ideias de brilho, esplendor, glória, é também, sob certa inflexão, *ver*.

Retomamos a nossa representação esquemática (Figura 10) para acrescentar que a *Bemächtigungstrieb* opera na sexualização da pulsão de morte e podemos entender isso com o auxílio do paradigma da pulsão de ver, no momento como ela é transformada e viabilizada. Ver é uma forma de conquistar, assim o entendemos.

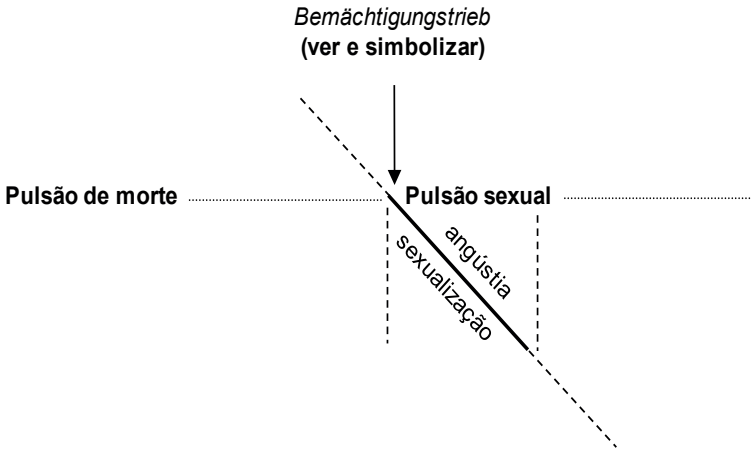


Figura 10

Há outros modos pelos quais Freud explora todo esse processo. O trabalho de sonho é um outro exemplo de intervenção do mecanismo de projeção (FREUD, 1916a/1996), quase que nos mesmos termos anterior-

mente formulados, isto é, uma exteriorização de uma perturbação interior. E no sonho, indubitavelmente, se trata do olhar e das imagens, como o revela a análise do Homem dos Lobos (FREUD, 1918/1996), em que, mais uma vez, o campo do olhar e da violência se mostram interdependentes.

No relato do caso clínico do Homem dos Lobos encontramos uma estrutura muitíssimo semelhante àquela já descrita para a compreensão do jogo do *Fort-Da*. Nele, Freud (1918/1996) analisa o sonho angustiado de um paciente seu em que uma janela se abre para a cena em que, de cima de uma árvore, aquele que sonha é olhado por uma matilha de lobos. Depois de um processo analítico longo e intenso, Freud chegou à construção do que ele determinou ser a cena originária (*Urszene*) do coito dos pais (suporte traumático do sonho, aquele algo terrível em torno do que girava a análise), em que o menino, aquele que sonha e relata o sonho em análise, comparece como um espectador. Não se pode dizer que o olhar entra aí apenas como o que se lança do espectador à cena – o olhar do menino que se projeta pela janela – pois, com efeito, entra em cena, esse olhar, de modo obtuso. A janela que se abre, por exemplo, corresponde ao olhar, segundo Freud, assim como também o olhar surge, de outro modo, projetado nos lobos – os lobos olham quem olha pela janela que é a janela. Os efeitos do olhar, no que ele realiza de ligação entre o sujeito e essa cena – ao mesmo tempo, de conteúdo sexual e agressivo – seriam as somas de excitação com as quais o aparelho não pode lidar, suscitando angústia.

Sabemos que a relação entre a observação do coito dos pais, a suposição de violência por parte da criança que observa e a produção de angústia, ao que parece, já ocorria nas formulações apresentadas em *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 1900/1996). Essa mesma relação entre esses mesmos três elementos também aparece em outros textos, sob a forma de um item importante das teorias sexuais infantis, a saber, a concepção sádica do coito (Freud, 1908a/1996). Mas com relação ao texto de

A interpretação dos sonhos, algo de particular interesse é que a angústia antecipe o despertar. Sabemos, com Lacan (1964/1998), que esse é o momento em que a função do sonho se inverte – de guardião do sono ao que perturba – por efeito da invasão, nesta cena, do que é irredutível à sua montagem, o real. No sonho de ser olhado pelos lobos, o que invade a cena é o olhar, matizado de violência, o diante-de-quê da angústia desse sonho, e como a função do sonho se inverteu, também foi invertido o olhar, pois o que olhava passou a ser olhado. O olhar, assim, passou a ocupar o lugar, o diante-de-quê da angústia.

Ora, quanto ao olhar, Freud (1910a/1996) argumenta – no que concerne a algumas perturbações psicogênicas da visão – ser o olho, como órgão, o palco de uma disputa entre moções do Eu e moções recalçadas, ou melhor, ele seria o território dessa disputa, pelo que, no final, acaba dividido, para o prejuízo da visão, que depende de um centramento de todas as funções relacionadas ao olho. Poderíamos pensar nisso como uma proto-formulação do que seria o olhar como objeto separado. Freud (1915c/1996) escreve, sugestivamente, que na pulsão de olhar, “embora o objeto também seja, no início, *uma parte do próprio corpo*, ele não é o olho em si” (FREUD, 1915c/1996, p. 137, grifo nosso)²⁰. É preciso considerar, também, que o olhar é algo que se separa sob exigências do investimento pulsional sobre o Eu. No texto sobre o narcisismo, Freud (1914a/1996) sugere que o aparelho psíquico, em sua tarefa de zelar pela satisfação de natureza narcísica, destacaria uma instância para a observação do próprio Eu, medindo-o pelo ideal-do-Eu. Essa função de auto-observação, de fato, seria tão destacada que estaria ainda na base do delírio de ser observado, e não somente no delírio. Do mesmo modo, no próprio sonho estaria presente uma função semelhante, destacada e de auto-observação, de forma que a imagem do sonho é uma imagem descentrada, oblíqua²¹.

20 É preciso lembrar que aqui Freud trabalha com a hipótese segundo a qual na pulsão, em seu estágio auto-erótico, fonte e objeto da pulsão coincidiriam. Por isso a ressalva quanto à relação entre o olho e a pulsão escópica e seu paralelo com a pulsão sádica.

21 Lembremos que, nos sonhos, a nossa imagem, a imagem do nosso corpo, comparece na cena, o que não seria possível se essa imagem convergisse para os nossos próprios olhos.

Por tudo isso, o olhar, não o olho ou a cena, mas o olhar é que deve ser pensado como objeto.

O olhar multiplicado no sonho com os lobos teria captado de modo compacto – o que teria relação com a imobilidade que se destaca no sonho – o circuito pulsional de que a cena do coito dos pais oferece uma imagem estendida. E esse circuito seria aquele descrito por Freud (1915c/1996) como sendo o do olhar-se/olhar/ser olhado, ou ainda, como indica Lacan (1964/1998), olhar-se/olhar/fazer-se olhar, sublinhando, desse modo, a onipresença da dimensão de atividade que concerne sempre à pulsão em seu circuito. O “fazer-se olhar” se confirma no relato segundo o qual o menino – o Homem dos Lobos – que observava o coito dos pais garantiu que se o vissem pelo ato de evacuar. Foi como esse recurso que ele garantiu a atenção, o olhar sobre ele mesmo nesta cena. O “olhar-se”, de um momento anterior àquele de onde parece iniciar-se a cena, isto é, da observação do coito, tem autorizada a sua suposição pelo efeito de injúria narcísica que do momento de olhar se pode deduzir, sendo este o fundamento da compaixão do menino sentida pelo pai, cujo pênis havia desaparecido. O olhar, no circuito aqui descrito – todo ele contido no desenrolar-se da cena originária – se presentifica no momento traumático, por ser aquele da culminação da captura do sujeito no campo do Outro. Um circuito que pode ser descrito nos termos em que Lacan (1964/1998, p. 169) o formulou (Figura 11, abaixo).

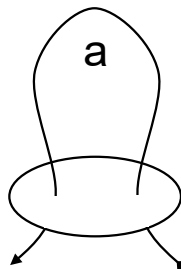


Figura 11

Ora, assim como o sol e a morte – se nos permita acrescentar à verdade da formulação de La Rochefoucauld – também “o olhar” não se pode olhar de frente, principalmente nesse momento de “periélio” em que se manifesta o objeto *a* na cena traumática. Embora seja o menino o espectador, não é propriamente o espectador que olha. Diz-nos Lacan (1964/1998) que o olhar é o que nos alcança de fora, como a fascinação de uma luz, uma “luz violenta” (LACAN, 1961/2003, 185); ela, na verdade, ofusca e confunde o espectador, ao mesmo tempo em que o atrai, proveniente de um ponto de vazamento, cujo brilho encandeia, no que seria uma tela refletora do Outro, pelo que surpreende o Eu do espectador e balança sua imagem (NASIO, 1995). O traumatismo que aqui se opera é o da separação entre o sujeito e o seu olhar, pelo efeito de elisão do sujeito, de sua afânise. Quanto a isso, lembra Lacan (1952) que aí se produz uma angústia fundamental por encontrar-se o sujeito em estado de sua absoluta passivização, reduzido a um olhar.

Em *A pulsão e seus destinos*, Freud (1915c/1996) descreve o percurso da pulsão mencionando as posições que o sujeito assume em relação aos modos de sua satisfação, e o faz descrevendo, ao modo de uma gramática, os percursos da pulsão de ver, entre voyeurismo e exibicionismo. Ele ilustra essas fases ou posições subjetivas com frases que designariam o sujeito em cada uma delas, por exemplo em uma fase passiva e em uma fase ativa. Comentando a gramática do circuito pulsional em Freud, Lacan retoma uma famosa ilustração freudiana e sugere que onde se traduzia por “alguém olhando um órgão sexual”, a expressão freudiana (α) *Selbstlein Sexualgliedbeschauen* poderia indicar “ele se olha em seu órgão sexual” (LACAN, 1964/1998, p. 184).

Esta indicação tornaria mais preciso o momento seguinte da pulsão escópica, aquele da cena originária: “ele se olha no objeto que é o outro” – (β) *Selbstfremdes Objektbeschauen*. É aí que o sujeito se (des)encontra. Por outro lado, se há passivização nessa cena, não pode ser atribuída a esta formulação, tampouco a qualquer outra das duas: (α), (γ). A quarta fórmula, aquela que Freud (1915c/1996) não chega a designar por uma letra,

que indicaremos aqui por (x), ele a apresenta como equivalente, em uma dimensão, a (α), e em outra dimensão, a (γ). Embora (x) não tenha sido explorada em sua relação com (β), propomos que justamente nessa relação ela corresponda à simultânea passivização na cena, o que, com efeito, “isso mostra” no sonho: “o membro sexual se faz olhar por alguém” – (x) *Sexualglied von eigener Person beschautmachen*²².



Figura 12

A formulação designada em (β) se constitui como núcleo de um dispositivo dessubjetivante das fantasias que se produzem em conexão com a cena originária, o que faz delas roteiros de múltiplas entradas, como propõem Laplanche e Pontalis (1964/1988), em que aquele que conta ou recupera suas fantasias pode “interpretar” o sujeito, o objeto e até mesmo o verbo em qualquer formulação linguajeira da fantasia. Assim, Freud aponta o fato de que a criança se coloca tanto na posição de satisfazer o pai como a de satisfazer-se com a mãe, identificando-se a um e a outro, ou, mais precisamente, identificando-se ora com o órgão sexual masculino, ora com o feminino (FREUD, 1918/1996, p. 108-9). É ao identificar-se com o órgão que o sujeito se separa do próprio olhar, quando a formulação (x) passa a operar, e quando a passivização se torna mais traumática, quando o Eu se torna vulnerável a toda contingência e surpresa do movimento do órgão sexual. Capturado pelo Outro e sob seu domínio – o que o verbo *machen*, em sua ligação com *Macht*, outra vez insinua – ele está assujeitado à possibilidade de sua própria afânise, a qual se ligou ao desaparecimento do órgão sexual do pai engolido pelo da mãe, isto é, a angústia se produz por simpatia, em um artifício análogo àquele descrito para o jogo do *Fort-Da*: *verschwinden-erscheinen*.

22 Também a substituição de *werden* por *machen* segue a indicação lacaniana.

durante a cópula, na cena originária, ele observa o pênis desaparecer, que sentira pena do pai por causa disso e que se alegrara com o reaparecimento daquilo que achara que estava perdido. Ali estava, portanto, um impulso emocional recente partindo uma vez mais da cena originária. Ademais, a origem narcísica da compaixão (FREUD, 1918/1996, p. 96).

Uma outra analogia pode ser útil para esclarecer todo o processo que se pretende indicar. O trauma aí encenado, causado pelo objeto olhar que comparece na cena originária e, posteriormente no sonho, aquele que convoca uma pulsão de conquista, tem a estrutura da trama trágica segundo a concepção aristotélica, que mói os afetos nas engrenagens de seu mecanismo. A referência aqui é à tragédia em sua concepção clássica. O mau encontro, a *distuquia* a que alude Lacan (1964/1998) parece ser aquela mesma que na “Poética” realiza a *psuchagoge* de Aristóteles (2007), isto é, a captura da alma. É assistindo o infortúnio do herói trágico que somos tomados pela trama que se nos apresenta. Ela, a trama, induz *eleosefobos* – respectivamente, compaixão (*Mitleid*, no modo como Freud a apresenta na descrição da lembrança traumática do Homem dos Lobos) relativa ao pai e o terror (*Schreck*) a ele associado, em Freud (1918/1996). Importante lembrar o papel já destacado que desempenha *Schreck* no modelo freudiano do trauma e no modo como isso se articula à angústia.

Desse modo, assim como compaixão e terror atraem a audiência para a cena da tragédia e, com isso, cria condições para que os afetos dessa mesma audiência sejam purgados na própria cena e pela participação que é possível que quem a ela assiste, compaixão e terror são os mesmos afetos que na cena traumática capturam o Homem dos Lobos, capturam-no subjetivamente. A cena se mostra uma construção também para o próprio Homem dos Lobos, estruturada como fantasia, mas que indica algo além dela. Por fim, desvela-se, com isso o fato de que “se a cena primitiva é traumática, não é a empatia sexual que sustenta as modulações do analisável, mas um *fato factício*... a *estranheza* da cena do desaparecimento e do reaparecimento do pênis” (LACAN, 1964/1998, p. 71, grifo nosso).

Esta cena já seria, então, o que podemos conceber como uma narrativa mínima, a narrativa da perda do objeto, tanto quanto o jogo do

Fort-Da é uma narrativa mínima, nas palavras de Eagleton (1983/2006). E esta é a estruturada fantasia originária (*Urphantasié*). Se ela é angustiante é por estar situada/sitiada nas bordas do representável. A despeito da veracidade histórica ou material da cena como experiência, o que temos é que lá onde está o olhar não se encontra o sujeito, de onde se obteria um vislumbre do gozo do pai também se contempla a castração da mãe. O significado psíquico desta **aporia imagética** não será outro senão a do gozo como inacessível, de sua impossibilidade – gozo e castração não podem ser simultâneos – de modo que a condição do ascender subjetivo é a deposição do olhar, operação inescapável relacionada à castração que o próprio olhar implica – *dompte-regard*, como nos termos em que Lacan (1964/1998) nos apresenta toda essa problemática. Essa é a mesma condição pela qual a constituição de imagens, e de imagens do Eu, é possível, já que o sujeito precisa preservar-se da angústia da castração, e o faz elidindo-se do campo do olhar e da impossibilidade que nele é determinada. Essa operação é a mesma pela qual Lacan (1964/1998) apreende o olhar como uma versão do objeto *a*. Segundo ele, “o objeto *a* é aquilo que falta, é não especular, não é apreensível na imagem” (LACAN, 1963/2005a, p. 278), e, por isso mesmo, “é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão” (LACAN, 1964/1998, p. 101).

A angústia entre o trauma e a escrita

Eu sou o Senhor que te tirei de Ur
– Gênesis 15,7

No jogo do *Fort-Da* e na cena originária o que temos é, de um modo ou de outro, a operação da angústia em que se realiza renúncia pulsional (Freud, 1920/1996) e o repúdio à obtenção de satisfação sexual com o pai (Freud, 1918/1996), isto é, a evitação do gozo – para usar a terminologia lacaniana. Esta operação – se é que podemos tratá-la assim – é equiparada, dentro do esquema freudiano, a uma grande realização cultural, o que

localiza a separação e barramento do olhar num plano de maior abrangência que aquele da história individual. A história da civilização – assim é o enquadre configurado por Freud – é também uma história em que os homens saem de sua condição de passividade absoluta para outra em que dispõem de recursos variados para a garantia de sua vida.

Nesta passagem, operada justamente por um ato de extrema violência – o assassinato do pai – teria surgido uma espécie de contrato em que todos “contribuíram com um sacrifício de suas pulsões” para que ninguém estivesse “à mercê da *violência bruta* [*roben Gewalt*]” (Freud, 1930/1996, p. 102, grifo nosso) por parte de outra pessoa. Estamos nos referindo aqui ao mito construído por Freud (1914b/1996) para dar conta do processo civilizatório fundamental, em *Totem e tabu*, a saber, o mito do assassinato do pai da horda. A violência, em tais narrativas (cena originária da história individual ou da civilização) está ligada à satisfação pulsional, assim como a renúncia a esta sustenta a cultura.

Na interpretação freudiana, somente é possível a cultura onde a violência é submetida a alguma “ordem”, a alguma lei. Obviamente, a renúncia pulsional, ainda que a contenha, de modo algum expurgou a violência da cultura – que já se constituía como seu fundamento e se mantém na condição de seu arrimo – pois a própria sociedade deve se utilizar dela para prevenir e punir a transgressão e o crime, e mesmo assim, conforme o próprio Freud (1930/1996), “a lei não é capaz de deitar a mão sobre as manifestações mais cautelosas e refinadas da agressividade humana” (p. 117). Ora, isto é índice de que tal renúncia não se faz de modo tranquilo. Há, de fato, alguma coisa que permanece além do domínio da cultura, que acossa o sujeito, que produz justamente o mal-estar, e essa é a principal linha de argumentação em *Mal estar na cultura*.

De modo análogo àquele que descrevemos para o funcionamento do aparelho mental, por um lado, as forças eróticas, alimentadas pela pulsão sexual, que tendem a produzir ligações e laços entre as pessoas, se orientam como forças civilizatórias; por outro, a pulsão de morte assume a qualidade destrutiva, fazendo empuxo à desagregação. Sabemos que

não há equilíbrio e simetria entre essas forças, já que mesmo as pulsões sexuais subsistem sob o signo do que opera silenciosamente. Assim, algo acaba sendo refratado, como o indica Assoun (1993), na “luta da espécie humana pela vida” (Freud, 1930/1996, p. 126). Aquilo que fica de fora e não pode ser recoberto pelo dossel cultural é o mesmo objeto produzido no encontro entre pulsão sexual e pulsão de morte, objeto do gozo pulsional, sobre cuja exclusão se funda, de fato, a civilização. Isso que se exclui da civilização é o que não cessa de retornar, sob a forma de necessidade de domínio, que toma o semelhante, o próximo:

os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém sobre quem tenta satisfazer sua agressividade, explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo (Freud, 1930/1996, p. 116).

É preciso retomar aqui um processo fundamental que concerne a essa exclusão, a esse deixar de fora da realidade mental construída por nós a vertente destrutiva da pulsão. A violência, parte dela sob a forma de mescla entre pulsão sexual e de morte, de algum modo não se projeta, isto é, não se dá a todo aquele processo já mencionado em que o aparelho constrói caminhos para tramitação pulsional e descarrega a tensão produzida em contornar objetos externos, como marcos em um percurso pulsional. Em todo caso, de algum modo a violência deve contribuir para a sustentação da cultura, segundo a proposta freudiana. Trata-se da tese segundo a qual a pulsão destrutiva se torna sentimento de culpa, algum tipo de violência autodirigida, exercida sobre o Eu por uma instância surgida nesse processo de inscrição da impossibilidade, da renúncia: o Supereu. Esta instância funciona como uma espécie de garantia daquela renúncia pulsional que torna possível a civilização. No entanto, esta é uma garantia que não opera pela limitação pura e simples das formas de satisfação, mas de uma transformação dessas mesmas formas de satisfação em outras. Não é preciso uma leitura

muito detalhada desse texto em Freud para que se perceba que o Supereu é a instância que herda o exercício da violência, a qual se realiza sobre o próprio Eu. O Supereu, na descrição freudiana, é o produto da introjeção de uma figura de autoridade, ou, se quisermos, a construção interna de um mecanismo de censura, mas com qualidades tais que pode promover até mesmo a punição do Eu, infligir-lhe sofrimento sob a forma de angústia.

É preciso notar que os instrumentos de exercício de censura pelo Supereu são muito específicos, decorrência da forma como essa instância se faz herdeira de uma autoridade, do tipo de pulsão que a alimenta. A função do Supereu “consiste em manter a *vigilância*²³ sobre as ações e as intenções do Eu e julgá-las” (FREUD, 1930/1996, p. 139, grifo nosso). Aqui, a metáfora freudiana descreve o Supereu como aquilo que observa o Eu, como um olhar que lhe desvela as ações, mas que penetra também suas intenções. Essa é uma propriedade que diferencia o funcionamento do Supereu de outros mecanismos do aparelho psíquico em sua capacidade de produzir angústia, já que “aqui, a renúncia pulsional não basta, pois o desejo persiste e *não pode ser escondido*²⁴ do Supereu. Assim, a despeito da renúncia efetuada, ocorre um sentimento de culpa” (FREUD, 1930/1996, p. 131, grifo nosso).

A forte impressão que causa essa descrição do Supereu é a de que a angústia – aqui, índice de gozo – parece ser decorrência de alguma forma de exposição dos desejos. Ora, o fato de que a culpa se produz em relação às características escópicas do Supereu sugere que a pulsão escópica é transformada no processo civilizatório. Mais que isso, pois Freud apresenta o Supereu como operador de algum tipo de excesso, produzindo o que ele chama de “grande desvantagem econômica” (FREUD, 1930/1996, p. 131), um desequilíbrio que se relaciona a este objeto refratário à cultura que é o objeto olhar, em sua dimensão mais pulsional. O olhar como objeto que retorna de fora da cultura, na ação do Supereu, e produz mal-estar.

A indicação freudiana mais surpreendente quanto a isso é a de que

23 *Überwachen* – vigiar, ficar de olho em, supervisionar. Atenção para o prefixo *Über*, o mesmo para Supereu (*Über-Ich*)

24 A palavra para escondido é *verheimlichen*. Considere-se, a despeito deste verbo, o papel desempenhado pelo mesmo prefixo *Ver-*, já aludido.

A analogia entre o processo civilizatório e o caminho do desenvolvimento individual é passível de ser ampliada sob um aspecto importante. Pode-se afirmar que também a comunidade desenvolve um Supereu sob cuja influência se produz a evolução cultural. Constituiria tarefa tentadora para todo aquele que tenha um conhecimento das civilizações humanas, acompanhar pormenorizadamente essa analogia. Limitar-me-ei a apresentar alguns pontos mais notáveis. O Supereu de uma época de civilização tem origem semelhante à do Supereu de um indivíduo (Freud, 1930/1996, p. 144).

Se tomarmos isso como um programa de pesquisa, não será difícil encontrar na cultura um caminho a ser percorrido. Lembremos, então, de algo que permanece como apenas sugerido no texto *Moisés e o monoteísmo* (FREUD, 1939/1996). Ali, nos é apresentada a proposta segundo a qual “a proibição mosaica contra adorar a Deus numa forma visível” (FREUD, 1939/1996, p. 129) teve importante papel no processo de desenvolvimento espiritual do povo hebreu. Essa proposta certamente se insere num contexto em que Freud discute avanços como esse, por um lado, segundo a ideia de abandono da sensualidade em sua via cultural (e com ela, em alguma medida, a violência que isso deve envolver), e, por outro lado, segundo a ideia de renúncia pulsional. Lembremos ainda que, neste mesmo texto, Freud sugere uma analogia entre o desenvolvimento espiritual/cultural do povo hebreu e o desenvolvimento psíquico, e também que o início desse processo evolutivo é situado no trauma. E o trauma, também ali, se define como algo concernido por “impressões de natureza sexual e agressiva [...] principalmente de algo visto ou ouvido” (FREUD, 1939/1996, p. 89).

Lacan (1963/2005b) esclarece as ponderações freudianas sugeridas naquela analogia entre o destino do povo hebreu, sob a orientação de Moisés, e os destinos da pulsão no psiquismo. Ele aponta para o fato de que o gozo de Deus é justamente aquilo de que o povo hebreu foi excluído em função da herança de seu nome (LACAN, 1963/2005b), isto é, a plena satisfação de ver a Deus e de simplesmente pretender a isso foi interdita como condição de que o povo fosse tornado o povo de Deus, herdando o seu nome, um símbolo de sua presença quando ele está ausente. Ora, Deus se retira de seu mundo, do mundo visível, e passa ao mundo

espiritual²⁵, de modo que o seu nome é a sombra de si que marca essa hiância, que é a sua “presença ausente”. Esse atributo do nome, de que Freud (1939/1996) nos lembra repetidas vezes como sendo a marca do povo hebreu como escolhido, é, afinal de contas, o que sustenta a imagem que o povo hebreu tem de si.

Essas postulações não devem ser estranhas à discussão anterior sobre as operações de que o caso clínico do Homem dos Lobos nos dava notícia. Seus sintomas obsessivos relacionados aos ritos religiosos apontam em direção a algo semelhante. Se a consistência das imagens no sonho do Homem dos Lobos depende de que o olhar a cena originária tenha sido recalcado pela ameaça de castração que ela representa, e assim permaneça, disso deduzimos o mesmo do que é sugerido em *Moisés e o monoteísmo* (Freud, 1939/1996), isto é, que “a consistência do campo visual [...] supõe a metáfora paterna, o Nome-do-Pai” (MILLER, 2005b, p. 317). E, no entanto, é necessário, com Lacan, precisar ainda mais algumas nuances desse raciocínio: esse Pai que goza e opera a castração somente pode ser apreendido como Pai-suposto-gozar, isto é, não um Pai que está ali, visível, mas o Pai morto/ausente, pois em sua agência – estrutural diria Lacan – ele não faz mais do que mascarar o real do gozo como impossível, operando a sua inscrição simbólica. O Pai morto/ausente é aquele que funciona como um símbolo. De modo que esse Pai real, o Pai do gozo, “nada mais é que um efeito da linguagem, e não tem outro real” (LACAN, 1970/1992, p. 120), um nome. O Pai do gozo, glorioso em sua potência, é uma necessidade lógica se estamos diante da eficácia de seu nome em barrar o gozo do sujeito. Deve ter havido esse Pai real para que o seu símbolo opere.

Esse raciocínio esclarece o sentido do “romance histórico” montado por Freud (1939/1996). Moisés era a figura que representava para o povo hebreu a restrição à satisfação pulsional, portanto, a necessidade de renúncia pulsional. Uma figura do Pai. As exigências rituais que sua religião impunha eram exigências que barravam o acesso do povo ao gozo

25 A visão indireta da presença de Deus no monte Horebe quase destruiu o povo hebreu e por isso Deus sustenta a Sua presença no meio do povo de modo indireto, por meio de Seus símbolos, dentre os quais o mais importante é o Seu próprio nome.

de Deus, uma prática ritual inversa àquela dos outros povos com que tinha contato. Isso teria levado ao assassinato de Moisés pelo povo e, no entanto, sua figura retorna como culpa na tradição oral judaica, e é por intermédio desta que a culpa se incorpora a apenas uma das tradições da escrita hebraica (javista) e é rechaçada por outra (eloísta).

À época de Freud, os estudiosos das Escrituras hebraicas – especificamente, aqueles que estudavam os primeiros livros do cânon hebraico – haviam popularizado uma hipótese sobre a forma que essas Escrituras haviam tomado ao longo do tempo, conhecida como hipótese documentária. Segundo ela, a forma gramatical, as características léxicas, o estilo e a teologia desses livros eram consistentemente semelhantes entre certas porções e diferentes das demais, como se os livros tivessem sido compilados em pelo menos quatro camadas literárias distintas, cada uma com características próprias segundo os parâmetros já aludidos. Essas camadas ainda pareciam ser de momentos históricos diferentes do desenvolvimento da religião e cultura hebraica (portanto, umas mais primitivas que as outras). Por tanto, a hipótese documentária sugeria quatro fontes diferentes que se mesclaram para dar a forma final dos primeiros livros da Bíblia hebraica. Uma dessas fontes, a mais antiga, geralmente designada como J, identifica-se ao culto a YAHWEH, por isso, javista; outra delas, geralmente designada por E, identifica-se ao culto de Eloí, por isso, eloísta.

Um dos estudiosos que endossava essa perspectiva, Ernest Sellin, chegou mesmo a sugerir que havia evidências textuais do suposto assassinato de Moisés pelo povo, e isso produziu grande excitação em Freud, pois parecia confirmar na história as suas suposições. No entanto, antes mesmo da publicação por Freud de seu livro sobre Moisés, Sellin já havia desistido de sua hipótese. Mesmo assim, Freud insistiu nela, o que significou que ela funcionava muito bem, mesmo que como mito. Essa hipótese permitiria a Freud explicar, com o seu modelo metapsicológico, a Escritura Hebraica e a própria religião mosaica. Como essas duas tradições em conflito (javista e eloísta) são incorporadas pelo cânon escrito hebreu, o domínio de uma delas sobre a outra é o que provocará, nos processos de

transcrição pelos quais a tradição escrita era transmitida, o recalque dessa culpa e a sedimentação da lei que proíbe a adoração de Deus sob formas visíveis e que exige a adoração a um único Deus. O traumático da cena do assassinato de Moisés é justamente o que exige e ordena todo o trabalho de escrita, ao mesmo tempo em que opera o recalque do olhar; antes, a deposição do olhar é a assunção da lei.

A desmaterialização de Deus trouxe uma nova e valiosa contribuição para o secreto tesouro desse povo... sua literatura... A precedência concedida aos labores intelectuais através de cerca de dois mil anos na vida do povo judeu teve naturalmente o seu efeito. Ela ajudou a controlar a brutalidade e a tendência à violência (FREUD, 1930/1996, p. 129).

Note o raciocínio de Freud: (a) a religião mosaica exigia a paternidade exclusiva na relação entre o povo e o seu Deus, assim como interditava a sensualidade nessa relação; (b) tal exigência levou à revolta do povo e ao assassinato de Moisés; (c) esse assassinato retornou sob a forma de sentimento de culpa – uma variação tópica da angústia, segundo o que propõe o próprio Freud (1930/996) – e, juntamente com ele, a religião mosaica; (d) este sentimento de culpa foi primeiramente incorporado à uma das tradições orais dos hebreus e, posteriormente, a uma de suas tradições escritas; (f) durante o processo de compilação das diversas tradições escritas, o mecanismo de edição em que esta culpa foi apagada dos textos operou, segundo Freud, como o recalque (*Verdrängung*); (g) essa edição/recalque permitiu a unificação das tradições escritas entre os hebreus e o desenvolvimento desse povo como uma “comunidade do livro”; (h) uma das consequências desse desenvolvimento foi o abandono de sua belicosidade ou agressividade. A citação acima resume o raciocínio assim: (a) a desmaterialização de Deus – deposição do olhar, renúncia pulsional – permitiu aos hebreus a sua literatura; (b) a sua literatura – em que operava o recalque da culpa – substituiu a violência e agressividade do povo.

Essa hipótese complexa não parece ter nenhum mérito para estabelecer a história do povo hebreu ou da religião mosaica, mas é valiosa para compreendermos como se imbricam, no pensamento freudiano, a sua metapsicologia, sua clínica da angústia e suas ideias sobre a escrita literária.

Parece claro que a pulsão escópica e a pulsão de conquista desempenham papel importante nisso tipo.

Esta relação com o campo escópico não é válida apenas na história do povo hebreu, ainda que esteja a ela fortemente associada, como o sugere, por exemplo, a discussão estética concernente ao tema do sublime que, conforme Seligmann-Silva (2000), “desdobra o *tópos* bíblico da proibição da imagem divina” (p. 80). É preciso lembrar que também entre os gregos – para citar outro exemplo importante – a imagem dos deuses não se podia ver: “são terríveis os deuses se às claras se mostram”²⁶. A própria estrutura do teatro grego, não sendo pura mostraçã, implica uma dimensão proibida do olhar, um lugar do teatro nomeado por Azevedo (2001a) de *opísio-skénion* – mais simplesmente, ob-sceno – lugar invisível onde se realizam as ações vetadas naquele que é o lugar visível a que este se opõe, o mais conhecido proscênio. Conforme Azevedo (2001a), na estrutura da cena do teatro grego intervém um dispositivo análogo ao Nome-do-Pai que garante a representação pelo operar da lei que ordena as condições de sua possibilidade. Com isso, o ob-sceno se torna o lugar que guarda o proibido e o irrealizável, os quais, no entanto, fazem andar a cena, que sempre recebe da ob-scena algo da ordem de um saber. Ainda que no trabalho de Azevedo (2001a) ela tenha tratado dessa estrutura na *Oréstia* de Ésquilo, o *Édipo Rei* de Sófocles nos oferece uma demonstração eloquente deste dispositivo para um texto mais conhecido. Do interior do palácio vem um criado e anuncia na cena: “Vimos, então, coisas terríveis”²⁷, e o que ele viu é apenas falado na cena: Jocasta é morta e Édipo perfura os próprios olhos. O ob-sceno guarda a visão de uma violência irrealizável como representação, uma “visão impossível”, como diria Lacan (1963/2005, p. 180), sendo este o momento da angústia. Não é que o teatro não possa mostrar uma morte e um cegamento. É preciso notar que aí temos duas figuras da castração às quais a letra do texto de Sófocles faz justiça. Da castração, nós temos notícia.

26 *Ilíada*, canto XX, verso 130 – tradução de Haroldo de Campos.

27 *Édipo Rei*, verso 1502 – tradução de Mário da Gama Kury.

Herdeira de tal processo, isto é, do veto às imagens numinosas e terrificantes, é o que poderíamos chamar de teologia da imagem. Debray (1992) nos lembra o fato de que há uma relação de muita proximidade entre ela, a teologia da imagem, e a violência – que a habita – o que a história dos iconoclastos evidencia. Talvez num raciocínio orientado à semelhança do freudiano, ele sugere que o que hoje chamamos de arte seria resultado do que sobrou às imagens separadas de seu poder de salvação ou danação, de seu caráter epifânico, sem o quê essas imagens se constituem como apenas promessas ou ameaças, *trompe-l'oeil*. O interessante é que – podemos ler em Debray (1992) – a desmaterialização desse numinoso, assim, deu lugar à escrita e, por conseguinte, por efeito de haver uma escrita, a própria imagem, ainda que parcialmente, foi separada do campo escópico. Tudo o indica, ela precisa ser.

É necessário esclarecer, por fim, que essa cena do assassinato, assim como a cena originária, não é somente o que exige trabalho, senão produto de alguma forma de trabalho também já realizado. Freud (1939/1996) nos remete à cena do assassinato na medida em que aos poucos configura o que são interstícios, entre os traços de que dispõe, e faz o mesmo para produzir a cena originária no caso do Homem dos Lobos. Essa é a construção de que nos fala (FREUD, 1937/1996). A construção, produzida em seções de análise, é aquilo que se produz de sentido quando o analisante não consegue mais lembrar, ou seja, o que vem em lugar de uma lembrança e produz seus efeitos, ou cuja eficácia reside nos “elementos de verdade” que traz à tona e nos “fragmentos de experiência perdida” que recupera (FREUD, 1937/1996, p. 286). Desse modo, as cenas, nenhuma delas constitui de qualquer modo o real, mas, ao que parece, a ele se referem.

O mais arcaico que parece haver, que deve estar por trás das cenas traumáticas, são as impressões (*Eindrücke*) já referidas, aquelas relacionadas às feridas narcísicas, que comparecem tanto no relato de caso do Homem dos Lobos (FREUD, 1918/1996) quanto no *Moisés e o monoteísmo* (FREUD,

1939/1996). Essas impressões, como o propõe Lejarraga (1996), resultam de um sobre-vestimento do aparelho perceptual – referido em Freud (1985/1996) como neurônios φ em seu *Projeto* – produzido por somas de excitação provenientes do interior, isto é, de origem pulsional, daí o seu caráter traumático. Por sua natureza, elas se constituem como marcas da experiência que não se inscrevem como lembranças, senão como sinal do acontecimento, sendo elas mesmas não representáveis, tanto quanto o acontecimento de que seriam índice – supondo que ele tenha havido, já que o próprio Freud conclui sobre isso com o seu *non liquet*. Assim, essas impressões corresponderiam a somas de excitação não ligada. Essas proposições, no entanto, acabam se aproximando muito da própria ideia de angústia automática – muito embora Lejarraga (1996) aparentemente não se dê conta disso –, principalmente se levarmos em consideração a proposta já aludida de Assoun (1996), da angústia como “símbolo mnêmico”. Em todo caso, é certo que a impressão participa do circuito da memória, e não o faz de qualquer modo. Diz-nos Freud (1895b/1996), “a memória de uma experiência (isto é, sua força eficaz contínua) depende de um fator que se pode chamar de magnitude da impressão e da frequência com que a mesma impressão se repete” (p. 352-3).

Ora, devemos entender a invasão do psiquismo pelo excesso pulsional sob a etiqueta da pulsão de morte. Seria impróprio associar uma magnitude excessiva de excitação a uma força também excessiva da memória? Neste caso, essa força ou poder, *Macht*, estaria por trás do vazamento alucinatório da impressão traumática, por exemplo, no sonho de trauma. Lejarraga (1996) cita, inclusive, um texto de Enriquez (1978), em que esta argumenta que na mediação do intolerável e do inefável para a ordem do que tem tramitação no psiquismo, é a figurabilidade dessa impressão que realiza a passagem. Essa seria a operação da própria angústia na sexualização da pulsão de morte. Isso validaria, de alguma forma, o esquema há pouco aludido na Figura 10.

Contudo, na interpretação de Lejarraga (1996), essa figurabilidade consistiria na produção de imagens, o que parece equivocado. Por mais

que não se possa negar ao visível a condição de elemento fundamental do sonho, a ideia de imagem não a apresenta adequadamente. É que se se trata de figurabilidade, é porque o espaço em que ocorre o sonho, as cenas de que falamos, concernem a um espaço que é, portanto, cênico, diferentemente do espaço da imagem, aquele com o qual a associamos, como sendo o espaço sensível. Não que o sensível mesmo tenha algum papel aqui quanto a essa diferença, mas é que a figurabilidade se distingue da imagem por transgredir tudo aquilo que a esta oferece viabilidade. Segundo Lyotard (1971), pelo fato de se realizar no campo do inconsciente, a figurabilidade ali se enoda ao desejo pela transgressão do objeto, da forma e do espaço. Ele chama a atenção para considerarmos a figura à medida que ela vem em lugar do desejo, ao pé da letra, aliás, sendo o pé da letra, de fato, a figura. Isto significa que Lyotard (1971) reconhece à figurabilidade a sua dependência ao desejo e ao significante, muitas vezes, sua dependência a algo mais real, como a letra.

O próprio Freud (1900/1996) o indica, o sonho é feito de uma escrita pictográfica (*Bilderschrift*), escrita figural, para o que Derrida (1971) aponta, algo a ser lido. E não apenas isso, mas o seu arranjo não pode ser reduzido da figura ao símbolo ou do símbolo à figura. O espaço cênico do sonho, em seu policentrismo enfatizado tanto por Lyotard (1971) quanto por Derrida (1971), o mesmo a que aludimos em nosso exame do olhar no sonho da observação dos lobos, permanece inconciliável à linearidade da representação do discurso verbal, e isso revela um verdadeiro híbrido, cuja linguagem permanece de escritura, arcaica para Derrida (1971). Isso faz do sonho também um enigma figural (*Bilderrätse*), pelo que Freud (1900/1996) o expressa, algo que a **aporia imagética** que apontávamos anteriormente ressoa, entre o umbigo do sonho (FREUD, 1900/1996) e o carvão enigmático da cena originária (LACAN, 1959).

Com isso, temos que o trauma somente se apresenta como rastro, pelo que não se apresenta, mas desaparece, e é disso que temos notícia. Do trauma mesmo não sabemos e não podemos saber, somente de sua escrita, ou transcrição, resíduo vestigial, lacuna. O trauma permanece fato

factício, impossível de ser reencontrado, senão em sua verdade, o que somente pode ser efeito de uma escrita. É nessa medida em que a escrita se diferencia sobremaneira do próprio campo que ela contorna, e desse campo o que a escrita recorta é, na verdade, algo não havido, pelo que articula a própria dimensão do mítico. Isso Lacan (1971/2009) o discute sob a hipótese de que o campo do gozo se articula somente a partir da escrita. O campo da linguagem, a estrutura de ficção que impõe a tudo que articula, instaura o que ele chama de “diz-mansão da verdade” (LACAN, 1971/2009, p. 63), ou seja, ele estabelece a possibilidade de que sejamos levados pela cadeia simbólica a supor o que da experiência fica sempre de fora, que é a relação sexual, o próprio gozo sexual. Esse é o campo da lógica, da escrita, que Freud (1914b/1996) soube desenvolver, pelo que chegou ao mito do Pai do gozo que, morto, se faz Nome-do-Pai, mero efeito de linguagem, operação estrutural, dedutível.

Não se sponha, portanto, que se trate de resíduo do que foi uma presença. Isso é simples efeito de ter havido uma escrita, desde sempre reencontrada e sempre como proteção contra aquilo de que não sabemos e de que não podemos saber. Adicionemos a essas fórmulas a dimensão temporal de nossa existência e de todas as formas de padecimento, o trauma é algo que deve ter havido e ao qual é preciso se antecipar, para o qual temos de estar preparados para que não nos pegue de surpresa e de novo nos assole. A escrita articula esse suposto-havido e, por isso, tanto se lembra dele como a ele se antecipa. De modo que “não há escrita que não se constitua como uma proteção” (DERRIDA, 1971, p. 218). Ora, trata-se aí, nessa proteção, da angústia que se antecipa à ameaça também do esquecimento do trauma, do risco de ser novamente pego de surpresa no mau encontro com o real. Há, portanto, uma analogia funcional e estrutural entre um certo tipo de escrita e a angústia.

É preciso indicar, com Seligmann-Silva (2000), que o trauma seria uma espécie de ferida da memória. Assim, o trauma não seria propriamente uma memória, mas o não havido em torno do qual ela se constrói e, do mesmo modo, a angústia também não seria memória, mas na memória

Alegoria da angústia

alguma coisa que a ela se adianta. Sendo o real a morte do aparelho, a angústia é “a vida do real” (SALIBA, 2006, p. 76), e na angústia a escrita, essa escrita, visita a verdade do trauma, em sua ausência, a verdade de um aparelho mental que manca, de nossa fragilidade. Assim escreve Freud (1918/1996): “O rompimento do véu era análogo à abertura dos seus olhos e à abertura da janela. A cena originária transformara-se na condição necessária para a sua recuperação” (p. 108). O véu aqui, nas formulações do próprio Homem dos Lobos, está conectado com o tema de seu renascimento, pelo que este é um dos casos prototípicos em que o revisitar o trauma é atravessado por um “desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68). Encontramos nessa falta que condensa o miolo do trauma a possibilidade de cura e “a angústia é a única a almejar a verdade dessa falta” (LACAN, 1963/2005, p. 253).

A LITERATURA COMO CAMPO

A operatividade da função simbólica, como vimos, é condição *sine qua non* da estabilização do registro imaginário, do campo do sentido. Ela consiste no processo pelo qual as somas de excitação encontram meios de tramitar no aparelho mental, investindo sequencialmente diversos elementos organizados em cadeia – isto é o pensamento, como já vimos. Essa mesma função, como vimos, transforma a um só tempo tanto a pulsão escópica e quanto a pulsão de conquistar, ou melhor, lhes oferece uma gramática, um conjunto de possibilidades de percurso para a satisfação pulsional. Ela permite que o sujeito se posicione de modos variados em relação aos objetos com os quais a satisfação é viável, ainda que sempre parcial. Nos mitos freudianos até aqui estudados, essa satisfação apenas parcial – e, por esta razão, viável – depende da eficácia de um símbolo, do pai que não está. Ele não está porque foi morto, porque se retirou; em todo caso, uma figura terrível substituída por um símbolo. A função simbólica somente é possível porque este símbolo ocupa, em relação a outros símbolos, uma posição privilegiada, aquela onde estaria o objeto com o qual a pulsão cumpriria o seu destino mais fundamental. Todos os outros símbolos se ordenam em relação a este símbolo específico, o que impõe ao conjunto dos símbolos a estrutura de uma cadeia.

Como vimos, o pensar como que pacifica a violência das pulsões mais primitivas, como um canal para águas turbulentas, de grande volume e ímpeto. Mas o pensar aqui não se refere à atividade privada da mente. Ele é apenas uma figura de todo o campo do *logos*, do discurso ou da palavra, todo um conjunto de práticas simbólicas que realizam essa função. No campo do *logos*, onde opera o registro simbólico, quanto mais se avança, menos se encontra a dimensão da violência. Ora, não é estranha a Freud a ideia segundo a qual a palavra pode vir a substituir o ato de violência, sendo aliás o que estaria na origem da possibilidade da cultura e da civilização. Freud (1893/1996), citando Hughlings Jackson sugere que “o primeiro homem a desfechar contra seu inimigo um insulto, em vez de

uma lança, foi o fundador da civilização” (p. 45). Do mesmo modo, para Lacan (1958/1999), não encontramos a violência, ato de agressão, onde se faz presente a fala. Ainda, “acaso não sabemos que nos confins onde a fala se demite começa o âmbito da violência, e que ela já reina ali, mesmo sem que a provoquemos?” (LACAN, 1956/1998, p. 376). Assim, quanto mais se avança nesse campo, mais distante se está da verdade que a relação com a angústia torna possível, mais o mundo e sua imagem se tornam ordenados, de modo pleno, pacífico e harmônico. São imagens como essas a que Lacan (1964/1998) se refere como sendo pastagem para os olhos, imagens pacificadoras. Destas que Rivera (2008) chama “imagens-muro”, por sua qualidade de ilusão e seu efeito alienante, que falsificam a vida em sua natureza claudicante. Por outro lado, Rivera (2008) as compara ao que seriam “imagens-furo”, heterogeneidade vertiginosa, desilusão fulgurante, se realiza – se assim se pode dizer – na vizinhança da prática simbólica em que consiste a psicanálise, também em seu interesse pelo ponto de constituição do sujeito, na carne do mundo. É do escopo da arte produzir as imagens-furo, sendo essa prática simbólica também um modo de construir proteções, as quais, conforme Recalcati (2005), num jogo de perto-longe (*Fort-Da*) com o real de que falamos, preservam respirável o “ar psíquico” ao mesmo tempo em que buscam a verdade do sujeito.

A relação entre arte e psicanálise pode ser pensada como mais que uma simples vizinhança. A literatura, por exemplo, em sua anterioridade, constituiu, desde o início, a psicanálise, de modo que ainda lhe é interna (RIVERA, 2007). Foi com o recurso à literatura que Freud, em diversos momentos, fez andar a sua própria obra. Foi com os dispositivos nela encontrados que Freud, inúmeras vezes, operou o refinamento de suas hipóteses, de suas ideias, e também de sua clínica. É com isso que a literatura se justifica como instrumento de pesquisa (não objeto, ou não apenas isso), mas também porque em seu seio, no lugar que ela sustenta, também muitos processos de grande importância na pesquisa psicanalítica se fazem presentes. Como afirma Miller (2005a), a ficção literária tem a propriedade de fixar experiências muito fugazes, acerca das quais, de outro modo, não

se poderia dizer muita coisa. Aliás, tais experiências, que ganham uma dimensão muito abrangente na modernidade, têm na ficção literária uma forma privilegiada de fruição, o que Kehl (2001) aponta como dizendo respeito ao “sujeito literário”, que articula, pela mediação de um texto, a sua experiência de mundo e a sua própria intimidade, inventando para si um lugar no mundo. Assim, a literatura também se constitui como campo de pesquisa.

Foi dessa forma que Freud parece ter dado atenção à literatura, assim como Lacan, que fazia não psicobiografia, como afirma em *Lituraterra* (LACAN, 1971/2003), mas fazia com que, da literatura, a psicanálise tivesse algo a receber. Assim como se pesquisa em psicanálise sob transferência às palavras de Freud e Lacan, também ao testemunho que a literatura dá do inconsciente. O que se busca não é tanto o autor, o personagem, as determinações do tempo sobre um ou outro, ou ambos, mas algo que os articula a todos sem se confundir com nenhum, que é o próprio texto, em sua independência constitutiva. Como descreve Mariri (1977), a propósito das tendências mais diversas nos estudos literários sob orientação psicanalítica, trata-se do texto, muito embora ela mesma não faça justiça a essa perspectiva como uma que se dirige à mediação operada pelo texto, naquilo em que ela remete, ao mesmo tempo, ao autor e ao leitor. O sujeito a que isso remete nem é um nem outro. Numa formulação mais precisa, em paráfrase a Bellemin-Noël (1983), o texto “sabe mais” que o autor. Isso tem que ver com a famosa fórmula lacaniana segundo a qual o inconsciente é o discurso do Outro, pois, se é assim, também o autor – o escritor? – foi atravessado por um discurso que o ultrapassa, para além de suas intenções, de sua capacidade de arranjar fórmulas, de configurar expressão.

Todorov (1966/2006) recomenda considerarmos na relação entre o campo de estudos da linguagem e da literatura uma relação de mão dupla, a saber, uma em que o que se apreende da linguagem lança luzes sobre a literatura e vice-versa. Com isso, aponta o fato de que a literatura produz teoria sobre a linguagem. É isso que perseguimos em nosso propósito de

investigar a literatura, para que em sua relação com o discurso do Outro ela indique caminhos que concirnam ao inconsciente, já que “a língua vai onde quer, mas segue as sugestões da literatura” (ECO, 2011a, p. 10). Ora, o que o procedimento de escrita deve operar é “não reproduzir um conteúdo, uma imagem, uma sensação”, o que seria correlato de uma investigação preocupada com os arranjos que faz um autor para expressar-se, “mas imitar um funcionamento” (BELLIMIN-NOËL, 1983, p. 48), pelo que o texto pode remeter, sim, ao inconsciente e os seus agenciamentos. A preocupação é, portanto, o **trabalho** de transformação da experiência em funcionamento, em estrutura, realizado na/pela escrita. Isso não se realiza a despeito do escritor, mas com ele, muito embora, eventualmente, também à sua revelia.

*Ad augusta per angusta*¹

*Há certas empreitadas em que uma desordem
cuidadosa é o método mais eficaz*
– Herman Melville

Mais uma vez, esta que é uma hipótese instrumental em nossa investigação – que adotamos de Bellimin-Noël (1983), ainda que aqui lhe conferindo um papel algo diverso – ou seja, que a escrita possa “imitar um funcionamento”, somente pode ser pensada por força de sua relação intrínseca com a psicanálise. Não apenas que Freud, Lacan e outros analistas tenham se servido da literatura ou que esta participe, de um modo ou de outro, de sua produção, mas que o próprio trabalho teórico da psicanálise, sob a forma de fala e escrita, se realiza sob o agenciamento dessa imitação do inconsciente. Derrida (1980/2007), por exemplo, chegou a demonstrar que no texto em que Freud trata mui detidamente do tema da repetição – *Além do princípio do prazer* (1920) – a própria repetição como funcionamento, no vir/ir/revir do “problema do princípio de prazer”,

1 “Àquilo que é elevado por meio da angústia”.

percorre todo o trabalho de escrita ali realizado. Já indicamos aqui a intuição lacanianiana segundo a qual os trabalhos em que Freud persegue o lugar de fulguração da cena traumática, nos sonhos, nas associações de alguns de seus analisandos, “quase” imita o funcionamento da angústia.

Claro é que esta última é uma referência trazida *cum grano salis*, e talvez alguém venha a persegui-la. Em todo caso, é isto o que se pretende buscar, mas em outro lugar. Dizíamos ser a função da angústia a proteção que ela opera por antecipar-se ao esquecimento do trauma, à surpresa da *distinquía*, do mau encontro com o real, e que a escrita interessa por sua propriedade de poder visitar, na angústia, a verdade do trauma. O avanço feito até aqui permite que tais indicações sejam mais precisas, de modo que se pode fazer corresponder esse “visitar na angústia” ao “imitar o funcionamento da angústia” de que a escrita é capaz, pelo que ela, a escrita, se torna apta a almejar a verdade do trauma.

Dizíamos também que a angústia fundamental, de que todas as formas de angústia são devedoras, se presentifica numa situação de absoluta passividade. Kehl (2000) nos faz notar três figuras dessa situação de absoluta passividade: além da cena traumática, a morte e a mulher, como mãe, as quais não podem ser nunca representadas; e também recomenda a escrita, como “um dos recursos de que podemos nos valer para inverter, ainda que precariamente, a posição passiva” (p. 139). Certamente, a escrita não é o único recurso: fazer-se olhar – no campo do escópico – fazer-se violentar – no campo da violência – são modos de satisfação da *Bemächtigungstrieb* que realizam esta operação de inversão – segundo o raciocínio desenvolvido até o momento. É aqui, portanto, que nos afastamos da argumentação de Kehl (2000), pois o caráter de violência simbólica da literatura² não se reduz à memória da violência, por ensaio, recordação, simulacro de modos de satisfação que tiveram de ser abandonados. Também. Mas essa violência que constitui a literatura concerne um modo atual de satisfação da *Bemächtigungstrieb*. O belo, por exemplo, que na literatura e, de modo geral, na arte se produzem é o resto do processo de domesticação

2 Por ela deduzido de Bataille, de seu livro *A literatura e o mal*.

do terrível. Assim, se pode dizer, com Clancier (1992), que o desejo de escrever se funda na pulsão de conquista e domínio. Ela investiga a obra sartreana como uma escrita que teria sido construída “sobre o esquema estrutural de uma defesa contra a angústia” (CLANCIER, 1992, p. 1459).

Ora, isso de que falamos comparece na clínica. Tomemos o caso que nos relata Quinet (2004), de um psicótico perseguido e atormentado por pássaros, os quais realizam sobre ele a vigilância superegóica, presentificam para ele o olhar diante do qual ele se angustia. Este mesmo homem, sob cuidados terapêuticos, não para de desenhar pássaros, e isso Quinet (2004) interpreta como um procedimento que tenta domesticar, domar, dominar o que o acossa, invertendo sua posição diante do olhar. Há neste caso a produção incessante de marcas, de algum trabalho no real da marca, um fazer que se realiza com o aparelho que Freud designa como sendo o aparelho de que se serve a *Bemächtigungstrieb*, que é o aparelho motor. Trata-se aí, é preciso notar, de um labor, no sentido mais preciso da palavra, que incide sobre o traumático.

Para todos os casos é necessária a visada ao traumático. Ora, por este motivo, as formas canônicas da arte e da literatura, a todo tempo, devem ser postas em questão, na medida em que decantam formas harmonizadas, anódinas, de representação, as quais já não servem ao trabalho de angústia, por seu viés alienante. Jakobson (1935/1983) sugere que a descoberta dos formalistas segundo a qual o desvio e a transformação de um determinado cânon artístico não são importantes para a arte apenas em uma perspectiva diacrônica, mas têm importância fundamental também em perspectiva sincrônica. Por essa razão, desvio e transformação seriam estruturais e constituintes de todo trabalho artístico. Mais radicalmente, Lacan (1977) postula que “a poesia resulta de uma violência” (seminário de 15 de março, inédito) ao uso amadurecido e cristalizado da língua. Sendo assim, ela – a poesia, a literatura – se constituiria uma violência em que a linguagem se revolve de encontro ao próprio interior, e esta ideia certamente ressoa as pontuações de Jakobson (1973), que nos informa sobre o fato de que, sendo o verso o que caracteriza a poesia, e contendo em seu sentido pri-

mitivo – isto é, da palavra *versus* – a ideia de retorno, a poesia seria feita da linguagem do regresso e da repetição, pelo que produz a novidade, em relação próxima – assim pensamos – ao que “não cessa de não se escrever” (LACAN, 1973/1983, p. 127). Com efeito, a poesia e a literatura seriam, no simbólico, o que faz violência à mesma estrutura que o sustenta, o que o leva aos seus limites, revertendo, para fins de proteção, o seu dispositivo, sendo este mesmo um dispositivo de vanguarda intrínseco. Isto significa que a literatura – uma entre outras práticas simbólicas, entre outras formas de arte – faz violência à estrutura que a sustenta, transformando-a a fim de manter ativa a sua função psíquica, de não deixar o aparelho ser pego de surpresa, sem palavras, sem novas palavras ou novas fórmulas, sem saída ou escapatória.

Avançaremos, portanto, em nosso objetivo de investigar a função da angústia, em marcha sobre o campo da literatura. Essa correlação já foi abordada por Caldas (2006) em um estudo sobre a possível ligação entre a angústia e a criação literária. Segundo ela, um estranhamento dos cânones linguísticos pelos quais o mundo é construído pode ser o ponto de partida de um trabalho de produção de literatura. A incerteza relativa à ambiguidade que o estranhamento traz à tona, no processo de refeitura dos tecidos simbólicos do mundo, poderia assim conduzir à radicalidade do engodo simbólico, levando-o, com o imaginário, de vacilo em vacilo, a uma ruptura, e, com isso, produzindo uma certeza desse engodo, no fim do percurso. Já estariam, desde então, os escritores, no campo da angústia, onde o simbólico se deixaria escoar pelo furo que o real produz, pelo colapso de suas bordas. O mesmo ímpeto que os teria levado a esse campo, diferentemente dos modos neuróticos de buscar reparos no simbólico, restar-lhes-ia continuar fazendo com isso.

Nosso percurso, portanto, aquele que propomos aqui, seria o de investigar a função da angústia na imitação dela de que a literatura nos provê. Consequentemente, investigar e criticar a possibilidade desta imitação no campo da literatura, digo, na literatura como campo, conforme temos proposto. Os mecanismos de certa literatura, são os mecanismos

Alegoria da angústia

da pulsão de conquista, mimetizados. Na estrutura do texto uma projeção da experiência, um vislumbre do que precisamos sustentar em termos metapsicológicos, e talvez uma prova de que é necessária uma metapsicologia. Este é um postulado metodológico básico de nossa investigação da função da angústia.

Por fim, a proposta é de que leiamos os textos como quem escuta o inconsciente, aferrados a essa hipótese fundamental, e em atitude de atenção uniformemente suspensa à cadeia significante, assim como aos processos de dispersão do saber dos quais a própria língua se serve, principalmente quando atravessa o poeta, o escritor criativo.

ALEGORIA, ESCRITA E PSICANÁLISE

Segundo Freud (1914b/1996, p. 77), “a projeção de percepções internas para fora é um mecanismo primitivo”, nem sempre comprometido com alguma forma de defesa, que “normalmente desempenha um papel muito grande na determinação da forma que toma nosso mundo exterior”. Se Freud diz aqui que a projeção tem algum papel na constituição do mundo exterior, este não pode ser o mundo objetivo, completamente alheio ao homem. Deve ser o mundo propriamente humano. Mas este mundo em que vivemos, ou seja, este mundo de que temos consciência, embora não seja exatamente equivalente à realidade psíquica, assim o concebemos, de algum modo é pela realidade psíquica afetado. Essa ideia subjaz à argumentação freudiana para explicar, dentro do modelo teórico por ele desenvolvido, o sistema de pensamento totêmico/animista. Ele mesmo compõe sua argumentação de maneira a tornar evidente a analogia desse processo com a montagem do sonho. Já consideramos a natureza cênica e figural do sonho assim como aquilo que explica essa natureza. O que agora se nos aponta é a composição cênica e figural daquilo que Freud por vezes designa realidade externa – algo já tratado aqui – pela intervenção mais abrangente do mecanismo de projeção.

A projeção dessas percepções internas sobre o mundo constitui o cerne de uma das primeiras teorias humanas sobre o mundo, a animista. As percepções internas não são apenas exteriorizadas, mas se entrelaçam de tal forma que compõem este sistema de pensamento, semelhante a outros sistemas de pensamento, à maneira das “visões de mundo” [*Weltanschauung*], semelhante às religiões monoteístas e à ciência moderna – o próprio Freud (1914b/1996) o afirma. Ora, toda forma de pensamento sistemático sofrerá as consequências da radical falta de elementos para a representação completa dos acontecimentos concernentes ao psiquismo, isto é, para a representação da realidade psíquica sob a influência do desejo e do conflito psíquico. Já tratamos disso: a pulsão ela mesma não pode ser representada no psiquismo. Além disso, o desejo não pode ser

completamente consciente, porque ele está intimamente ligado ao que foi recalcado, e ele também denuncia um objeto impossível de ser encontrado ou mesmo representado, do que sabemos a partir da clínica dos sonhos. É disso que a expressão “umbigo do sonho” dá notícia.

Consideremos mais uma vez a famosa fórmula freudiana segundo a qual o sonho é, geralmente, o cumprimento disfarçado de um desejo recalcado (FREUD, 1916c/1996). Ela significa que nos sonhos atuam desejos recalcados sob a condição de que o desejo recalcado seja disfarçado e que o sonhador não se depare com aquilo que do inconsciente retornou. Freud postula uma instância psíquica – chamada por ele, censura – que opera essa deformação do desejo recalcado, que o desfigura. Mesmo assim, a edição desse desejo ainda precisa servir ao trabalho de sonho de modo a que ele produza uma narrativa pacificadora, de modo a que o sonhador continue sonhando, pois essa é a função do sonho. Pois isso, note-se, para que a narrativa do sonho funcione, deve deixar algo de fora, e assim a sua estrutura ficcional, sua natureza factícia, se revelam. Se às vezes nos enganamos e não sabemos se de fato estamos sonhando ou não, não é porque as narrativas são efetivas em suas simulações, mas porque contam com a capacidade sedutora do desejo. O recurso final com que o aparelho mental conta para a proteção contra o retorno do recalcado é a angústia como sinal. Por isso, há sonhos de angústia, quando os disfarces do desejo recalcado não são efetivos. Então, produz-se angústia e o sonho falha em sua função. É no ponto de maior angústia que o sonhador desperta, quando a função do sonho não mais se sustenta.

Então, de que se trata? Tomamos o sonho como paradigma do mecanismo de projeção. E como paradigma de várias outras elaborações do psiquismo, principalmente, as que chamamos elaborações sistemáticas, por causa de sua grande abrangência. E lembremos: a projeção opera quando um acontecimento interno ao psiquismo não pode ser representado. Assim, algo se constrói no “mundo externo” de modo a que o psiquismo possa com isso lidar. Por isso, ao que se projeta faltará coerência, e é também por isso, afirma Freud (1914b/1996), que o protótipo de todo pensamento

sistemático é o processo de elaboração secundária, tão íntimo ao trabalho de sonho. Se o material de que é feito o sonho envolve o desejo, o real do desejo, esse mesmo material é submetido a todo tipo de transformação. Não apenas isso, mas o próprio material resiste à produção de sentido – já que, em última instância, se trata do recalcado. Por isso, o sonho sofre essa outra influência, cujo efeito é evitar a “desconexão e ininteligibilidade” (FREUD, 1914b/1996, p. 105) pelos disfarces proporcionados pelo trabalho do sonho, de modo que a revisão, ou seja, a elaboração secundária, recuperação pacificada do que se lançou de um registro a outro – do inconsciente à realidade – faz parte também do mecanismo de projeção. Assim, afirma Lemaigre (1998) que a projeção é uma operação fundamental do trabalho de sonho, estruturalmente responsável pela formação de sistemas de pensamento, da narrativa do sonho, do que ele deduz que qualquer outro tipo de narrativa também dependerá dessa operação.

Contudo, é preciso considerar também que a mesma projeção, ainda conforme o que já consideramos sobre os termos de sua operação, “testemunha a fragilidade da organização defensiva” (BRUSSET, 2000, p. 705) do aparelho psíquico. Por causa de suas próprias características e também por sua associação aos mecanismos de produção de angústia, ou de sua evitação, quando a projeção contribui para o processo de mediação pulsional e viabilização do mesmo aparelho, ela também dá testemunho da ineficácia estrutural do aparelho psíquico para se defender das exigências internas, pulsionais. Assim também, toda narrativa montada com o auxílio do mecanismo de projeção sofrerá da mesma fragilidade estrutural. Essa fragilidade não consiste em que a narrativa venha facilmente a se desestabilizar ou corromper, mas é que a estrutura de sua composição inevitavelmente a denuncia como montagem, fachada. Interessante é que Freud (1914b/1996), no mesmo texto que agora lemos, denuncia a reversibilidade da narrativa do mundo, isto é, a possível desmontagem da realidade externa. A possível reversão do mundo aos processos endopsíquicos que realmente o constituem se deve ao fato de “os resíduos sensoriais das representações-palavra [*Wortvorstellungen*] terem sido ligados aos processos

internos” (FREUD, 1914b/1996, p.77). A intervenção dessas representações complexas, compósitas, feitas de imagens cinestésicas, visuais e, principalmente, acústicas, que são as representações-palavra, obviamente também ligadas às representações-objeto, engendra a significantização dos mundos, interno e externo, e condiciona essa reversibilidade entre eles.

A impressão que temos inicialmente dessa proposição é que a mais avançada engenhosidade científica é que é capaz de reverter os termos da realidade humana em psicologia, isto é, que a visão de mundo científica, por exemplo, poderia reverter as “distorções” do pensamento animista ou coisa semelhante. E esse é um pensamento sedutor, comum em todos os círculos da vida cotidiana e, é claro, também no meio acadêmico. Mas a chave que o texto aponta não se funda em que um sistema de pensamento venha a agir sobre outro, que o funcionamento mental interfira em nossa visão de mundo, senão que a própria linguagem, as práticas simbólicas que ela torna possível, é que sustentam isso, que o nosso mundo sempre estará marcado pelos mecanismos da projeção. Nossa condição de falantes é que se encarrega disso. Por isso, o pensamento científico, em última instância, não corrige o animismo ou qualquer outra forma de pensamento influenciado por mecanismos inconscientes, dentre os quais a projeção, porque também ele, muito ao contrário do que geralmente supomos, também está sob os efeitos desses mesmos mecanismos. Já nos referimos à descoberta freudiana de que nas propriedades da língua se pode discernir o mecanismo do recalque (FREUD, 1919/1996). Mas ele mencionou, com mais especificidade, essa ideia em seu artigo *A significação antitética das palavras primitivas* (1910b/1996), ao sustentar que a compreensão do desenvolvimento da língua auxiliaria a ciência dos sonhos, a tradução de seus elementos constituintes. Lacan (1957/1998) destaca essa ideia ao apontar o fato de que Freud avança em sua ciência do inconsciente pelo cotejar os sonhos e uma série de considerações sobre os fatos do campo da filologia e da lógica.

O próprio Lacan (1957/1998), no mesmo texto, oferece ilustração da ideia segundo a qual o conhecimento da estrutura da linguagem – isto

é, de certas propriedades da linguagem – oferece entendimento sobre os fatos da vida mental. Trata-se da equiparação bem conhecida entre o sintoma e a metáfora, pois o sintoma analítico, se ele tem um sentido é porque comporta uma mensagem constituída pelos termos de uma cadeia de substituições cuja origem remonta ao trauma sexual; por outro lado, a equiparação entre metonímia e desejo, pois se trata, no desejo, da contiguidade entre todos os termos pelos quais o desejo poderia se realizar, mas nunca se torna apreensível como realizado. Aliás, outra indicação importante que ele faz é a “conaturalidade” entre o mecanismo nomeado por Freud de condensação [*Verdichtung*] e a poesia [*Dichtung*]. Isso não pode ser sem importância!

Freud (1911/1996) sugere que o artista resolve o problema da renúncia pulsional – tarefa de todos nós – pela integração entre princípio de prazer e de realidade, e se isso é possível não se achará outra razão senão no fato de que a realidade do princípio de realidade, como o aponta Lacan (1960/1997), é a realidade que encontra suas “garantias” no mesmo âmbito em que funciona o princípio de prazer, a saber, a subjetividade, o interno ao psiquismo. Por isso, o artista percorre, indo e vindo, os caminhos entre a fantasia e a realidade. Assim, aquela dentre as práticas simbólicas a que o próprio Freud faz constante remissão é a do escritor [*Dichter*], para quem a mente humana é “seu campo mais legítimo” e, por isso, se faz “precursor da ciência” (FREUD, 1907/1996, p. 47), cujo “testemunho deve ser levado em alta conta” (FREUD, 1907/1996, p. 20). Esse testemunho, segundo Lacan (1975/1976) não é outro senão o “testemunho do inconsciente” (p. 21).

Tanto a metáfora como a metonímia são tropos bem conhecidos, figuras da retórica, cuja investigação ocorre principalmente em estudos filológicos e no âmbito da crítica literária, cuja experimentação e deslinde ocorre no escopo do fazer literário, da atividade mesma do escritor. Assim o é, e de tal modo que a perspicácia de Jakobson (1963/2007) – de quem Lacan (1957/1998) colheu tais apontamentos – o levou a considerar o parentesco entre as formações do inconsciente e os desdobramentos históricos da poética. Ele mesmo tentou demonstrar como na poesia são

dominantes os procedimentos metafóricos e na prosa, os metonímicos. Sugere Todorov (1966/2006), em acordo com Jakobson (1963/2007), sobre a estilística da composição poética, que muito da estrutura da literatura corresponde à projeção das propriedades mais elementares da língua, assim como das formas de relação mais fundamentais entre seus elementos. Todorov (1966/2006) deduz essa ideia dos resultados das pesquisas formalistas: por exemplo, ele cita a composição de tipologias narrativas que revelam em seus tipos projeções de propriedades sintáticas da língua, assim como algumas figuras narrativas parecem ser projeções de figuras retóricas.

O sentido da ideia de projeção e o seu mecanismo de funcionamento parecem diferentes quando falamos de suas ocorrências no campo da linguagem e da literatura. Isso parece significar tão-somente uma ampliação da operatividade de certas formas de relação para fazer cópulas entre elementos mais complexos da linguagem. No entanto, é preciso notar que o efeito é sempre o mesmo, a tomada e conquista de algum novo território da realidade, na verdade, novo território da realidade subjetiva, por exemplo, nas possibilidades de arranjo e significação do mundo. Se atentarmos para a correção de sentido aqui operada sobre o entendimento da velha fórmula freudiana segundo a qual a projeção consiste em tratar como externo o que é interno, notaremos que essa diferença entre interno e externo é menos topográfica que topológica. Na projeção se trata, isto sim, de alguma forma de desvio e transformação, de alguma forma de metabolismo. Como já enfatizamos, trata-se da criação de marcos para um percurso, em que há, ao mesmo tempo, algo que se perde e algo que se ganha, inclusive no campo do sentido. Assim, o metabolismo do trauma, seu eclipse e sua reaparição em sintoma, ilustram perfeitamente o que pretendemos com essa ideia de projeção.

Esse metabolismo causa, tanto no sintoma quanto no desejo, o que Lacan (1957/1998) sugere ser o seu caráter enigmático. Assim, no percurso do trauma ao sintoma, no percurso da falta ao desejo, constrói-se um enigma. Segundo ele, isso é consequência da estrutura da própria

cadeia significante, “a possibilidade que eu tenho... de me servir dela para expressar *algo completamente diferente* do que ela diz” (Lacan, 1957/1998, p. 508, grifo nosso). Tal é o caminho que leva à formação dos sintomas, uma série de substituições, de metáforas, sendo que o resultado disso é um ciframento da mensagem do sintoma. Estes que seguem são três índices formais, três indicações de que podemos nos utilizar da figura da alegoria para integrar nossos apontamentos ainda dispersos sobre o mecanismo da projeção. Em primeiro lugar, concernente à série de substituições, para Quintiliano – uma referência importante no texto de Lacan (1957/1998) – a alegoria consiste em uma metáfora continuada¹. Esta é uma definição clássica de alegoria. Em segundo lugar, quanto ao caráter enigmático do sintoma e do desejo, agora nas palavras de Santo Agostinho, todo enigma se constitui como alguma forma de alegoria cuja possibilidade de interpretação ou deciframento foi obscurecida². Em terceiro lugar, acerca da proposição lacaniana sobre uma das funções da linguagem, etimologicamente, a alegoria consiste em falar o outro³, quer dizer, expressar algo e dizer outro.

A alegoria, na retórica antiga, era considerada procedimento construtivo e contada entre as mais diversas modalidades de elocução. O papel que ela desempenhará em nossa argumentação será o de integrar nosso percurso de trabalho com o mecanismo da projeção e com a função da angústia. Para isso serão necessários alguns esclarecimentos acerca de sua natureza e pertinência.

*Aliud dicitur, aliud demonstratur*⁴

Sob a pele das palavras há cifras e códigos

– Carlos Drummond de Andrade

1 *Institutio oratória – allegorian facit continua metaphora.*

2 *De Trinitate – aenigma est obscura allegoria.*

3 *Allós = outro | agourein = falar.*

4 “Uma coisa se diz, outra se demonstra”.

Tratada por todos os grandes retores em todos os períodos da história literária, assim como em diversos outros âmbitos, a alegoria está entre os tropos mais polemizados. Além da definição clássica acima aludida, há outras possibilidades encontradas na retórica antiga que a modificam, ainda que bem pouco, como a definição oferecida por Cícero, em que se trata de um sistema de metáforas⁵, ou aquela encontrada na *Retórica à Herêncio*, segundo a qual a alegoria se compreende como *permutatio*, em um discurso “cujas palavras demonstram uma coisa, o pensamento, outra”⁶. Durante a antiguidade clássica, e ainda muito depois dela, a alegoria era tomada como *ornatus*, acessório ao discurso, em certo sentido, para auxílio e incremento da prática jurídica e enriquecimento da prática poética. O valioso trabalho de Hansen (2006) nos garante boa instrução sobre a alegoria e, por isso, o tomamos como principal referência para o que se segue.

A alegoria, como tropo de transposição que é, depende da relação entre um significante presente (S_2) e um significante ausente (S_1)⁷, sendo o significante ausente suposto por força da relação semântica entre S_2 e outros significantes: $S_1 \rightarrow S_2$ ⁸.

Nesta relação entre S_1 e S_2 podemos vislumbrar toda a problemática concernente a esta figura, a saber, a do sentido próprio e do sentido figurado. É disso que se trata no estudo de qualquer alegoria, um sentido próprio por trás de um sentido figurado. O sentido de S_2 , em uma alegoria, como sentido próprio, é sempre rejeitado por efeito da tensão entre os significantes de uma cadeia de que S_2 faz parte. Outro sentido para S_2 deve ser buscado, o sentido que seria próprio em S_1 , mas que, muito embora compatível com o contexto produzido por outros significantes, seria impertinente designá-lo por S_2 . No entanto, é justamente isso que

5 *De Oratore*.

6 *Retórica à Herêncio – Permutatio est oratio aliud uerbis aliud sententia demonstrans*.

7 Aqui foi invertida propositalmente a notação que ocorre em Hansen (2006) com o fim de que se possa mais facilmente aproximá-la à matemática psicanalítica.

8 Seguindo a notação de referência lacaniana, propomos que o S_2 represente a si mesmo e também, virtualmente, toda a cadeia associativa depois dele. Por isso, quando se escreve S_2 , na fórmula $S_1 \rightarrow S_2$, o que se pretende designar é $S_2, S_3, S_4 \dots S_n$.

faz com que, designado por S_2 , esse seja o seu sentido figurado. Para que funcione o tropo, o sentido figurado não pode ser transformado em próprio, tampouco o sentido próprio pode ser aniquilado. Ambos devem ser mantidos em estado de tensão.

Tomemos um exemplo que Hansen (2006) resgata de Quintiliano, um verso de Horácio: “Ó nave, levam-te ao mar novas ondas”. Sendo este poema intitulado “À República”, sendo o contexto de recepção desse poema conhecido como um período de agitação política e guerra iminente, tanto a nave, o mar e as ondas encontram esse contexto com o qual se põem em tensão, e isso lhes cinde o significado. Essa alegoria se desenvolve no poema e faz proliferarem as cisões também na dimensão sintática da composição dos versos, pois uma vez feita a nave substituto de algo, tornar-se-á sujeito para predicacões mais uma vez metafóricas (“filha de ilustre floresta”, menção àquilo de que é feita a República). A alegoria se desdobra ainda em operações sinedóquicas e metonímicas (“não tens velas inteiras”, menção à falta de governo).

Do mesmo modo, consideremos o caso relatado por Freud (1917b/1996) em que uma mulher que sofria com um sintoma obsessivo interpreta o seu ato compulsivo analogicamente: uma mesa por uma cama e lençóis por uma toalha de mesa etc. Neste caso, outra cena funcionava como sentido próprio daquilo que era figurado pelos elementos do ato compulsivo (arrumar a posição da toalha na mesa). Todos elementos encadeados e não de maneira fortuita, mas facilmente discerníveis pelo lugar-comum indicado por Freud (1917b/1996), o da associação entre cama e mesa no contexto de um casamento, à maneira dos lugares-comuns previstos pela retórica clássica para a montagem de boas alegorias, como era o caso das analogias náuticas.

Não obstante muitos retores sustentem que a alegoria constitui-se como uma forma enrijecida pela intervenção desses lugares-comuns – inclusive alguns modernos, como Perelman e Olbrechts-Tyteca (1988/2000) – é na própria literalidade do texto que achamos os índices dessa tensão que divide semanticamente os significantes entre o sentido imediato e

as suas virtualidades. O próprio, intenção oculta talvez, é, em todo caso, algo a ser deduzido. Muito embora a alegoria, de fato, tenha conquistado o estatuto definitivo de forma flexível somente diante da crítica do Século XX, mesmo assim os retores antigos consideraram a existência da alegoria em diferentes graus de clareza (supondo, é claro, a existência de um grau zero da significação em que a palavra seria totalmente transparente à coisa), pelo que se julgava a sua qualidade.

Assim, a alegoria como mais comumente a conhecemos é *permixta apertis allegoria* (alegoria imperfeita), cujo desenvolvimento comporta alguns índices do sentido próprio que se tornam chave para a inteligibilidade do figurado. A alegoria é discernível em sua imperfeição, aliás, condição de sua abertura. Outra forma de pensar a alegoria é como *tota allegoria* (alegoria perfeita), ou ainda, enigma. Este é o primeiro grau em que os antigos retores encontravam a alegoria (tradição iniciada pelo próprio Quintiliano), em que não se pode encontrar nenhum índice lexical ou qualquer outro da literalidade do dito de que neste se desenvolve um sentido figurado. Esta seria, então, uma alegoria completamente fechada e hermética. Esta estrutura constitui para a alegoria um efeito muito específico sobre as suas condições de recepção, a saber, a *obscuritas* (obscuridade). Por essa razão, o enigma é uma espécie de alegoria, uma forma de dizer o outro, como existem várias.

Há algo de alegórico na estrutura mesma da linguagem. Como afirma Lacan (1957/1998), “o que essa *estrutura da cadeia significante revela* é a possibilidade que eu tenho... de me servir dela para expressar algo completamente diferente do que ela diz” (p. 508, grifo nosso). Esta bem poderia servir como definição de alegoria. Do mesmo modo, enquanto apresentava os fenômenos da linguagem no âmbito da psicose, ele também percebeu algo de enigmático na linguagem, em sua radicalidade, ou seja, o fato de ela sempre ser enigmática é “a característica de todas as palavras da língua fundamental” (LACAN, 1955/1985, 119). A estrutura neurótica revela essa característica, como já se disse, no sintoma. Se o sintoma tem algo de obscuro e opaco é porque lhe falta, em sua linguagem, uma chave para a sua decifração, um acesso à literalidade do trauma. Mas uma alegoria somente

se torna interpretável, um enigma somente se torna decifrável, um sintoma só é tratável sob a condição de que permita uma entrada. Onde se encontra, portanto, o índice da cisão semântica que vimos ser constitutiva da alegoria?

Lacan nos faz notar que a fórmula geral que descreve a composição do relato do sonho, mas que também o ultrapassa, é a fórmula de um enunciado marcado pela especificidade de um índice de enunciação, e nos diz que essa é, na verdade, a fórmula geral do enigma: E_e (LACAN, 1959), fórmula que ele retoma em outros seminários (LACAN, 1970/1992; 1976/2007). A ideia segundo a qual a enunciação é um índice de interpretabilidade é muito antiga, já ocorria em São Tomás de Aquino, inclusive como índice do sentido literal de um texto (ECO, 1989). Lacan, no entanto, radicaliza esta ideia. Isso é apreensível em sua crítica (assim podemos dizer) do relato freudiano – acompanhado de interpretação – do sonho da injeção de Irma. Diante da fórmula da trimetilamina, fulgurante e angustiosa visão de letras, seu completo hermetismo, portanto, da “maneira pela qual ela se enuncia, seu caráter enigmático” (LACAN, 1055/1985, p. 202), temos o testemunho: isso mostra, para além de Freud, o inconsciente ali para a posteridade de quem Freud, de algum modo, esperava uma leitura do sexual inscrito na letra do sonho (a trimetilamina é um subproduto da decomposição do esperma, talvez uma sinédoque deste). Note-se ainda: não há enunciado, nada além da própria palavra, do mesmo simbólico, aquilo em que se constitui a realidade do inconsciente, ou do inconsciente como uma realidade escrita. Não estamos, portanto, no campo da representação, mas do puro representante, da letra. Não há referente fora do próprio simbólico. A realidade do enigma é a enunciação, “uma enunciação da qual não se acha o enunciado” (LACAN, 1976/2007, p. 65).

O simbólico tem, por conseguinte, autonomia em relação ao mundo referencial. Os significantes não se reportam a significados ou a qualquer outra coisa senão ao próprio discurso (LACAN, 1973/1983). As associações que comporta para produzir sentido não se podem medir pela suposta coerência ou solidariedade de natureza entre as ideias que servem à montagem de metáforas, alegorias, enigmas, afinal, nada de natural preside a

substituição metafórica (LACAN, 1961/1998). Aliás, agir assim seria algo contrário aos cânones da retórica clássica, condenável como *mala affectatio* (incongruência – outro grau em que se podia avaliar a abertura da alegoria). Não obstante, foi a intuição estética maneirista e barroca que demonstrou o alcance da virtualidade linguística. Num exemplo extraído de Gregório de Matos: “rio de neve em fogo convertido” e “incêndio em mar de águas disfarçado”, temos que onde a incompatibilidade entre as naturezas das coisas e ideias designadas pelas palavras que compõem as metáforas, onde a dessemelhança entre elas tornaria as metáforas ininteligíveis, o que ela realmente opera é a projeção da virtude poética contra os constrangimentos da razão e imaginação clássicas e neoclássicas. Amplia-se, na verdade, o alcance do pensamento analógico, inaugura-se, como enfatiza Lacan (1961/1998) ao mencionar o caso do menino que diz “o gato faz au-au, o cachorro faz miau-miau” (p. 905). Ora, a metáfora e a alegoria dependem de que os termos escolhidos para a composição poética convenham um ao outro em relação por serem em parte semelhantes e em parte dessemelhantes, e se a dessemelhança toma a proporção que eventualmente toma, é pela suplência que a dimensão alegórica da linguagem faz à sua dimensão metafórica. Aliás, a natureza da alegoria potencializa o princípio metafórico, “simbolismo proposicional analógico” (HANSEN, 2006, p. 82), pois ela não apenas aponta, arbitrária, para um *outro* que está ausente da matéria de sua própria linguagem, além de metafórica, a alegoria é anafórica, pois essa ausência se repete. Por sua necessária e insistente repetição das diferenças no interior do discurso que promove, a alegoria constitui em seu interior um princípio dedutivo que permite recuperar a capacidade de significação de seu texto.

*Verba volant, scripta manent*⁹

Escrever é sempre esconder algo de modo que mais tarde seja descoberto

– Ítalo Calvino

9 “A palavra voa, o escrito permanece”.

Se aceitamos, na linguagem, a sua natureza alegórica, como sugerimos acima, e se ela tem alguma importância para o que discutimos, isso não se deve reduzir a uma propriedade de disfarce apenas. Na verdade, diria Lacan (1957/1998) que a “função mais digna” da fala seria a de “indicar o lugar desse sujeito na busca da verdade” (p. 508). Portanto, concebida assim, a linguagem é vela e desvela, esconde e mostra o sujeito por que estamos interessados, o que produz diferentes implicações para a nossa discussão. Seguindo a questão do enigma, por exemplo, cuja problemática nos trouxe até aqui, a reencontramos na teorização lacaniana como um semi-dizer (LACAN, 1970/1992), cujo dito se diz desde uma posição imaginária, por conseguinte, com estrutura de ficção. É aí que esse dito se faz diz-mansão da verdade¹⁰, ou seja, aquilo que sustenta a verdade. Mas podemos evocar outra forma pela qual a questão da verdade neste campo pode ser colocada, em outro registro, o simbólico, em que a verdade se apresenta como inadequação (SAFATLE, 2006).

Há no interior do processo metafórico, segundo os termos da simbólica lacaniana, um movimento dialético que relaciona símbolo e referência (SAFATLE, 2006): em primeiro lugar, a metáfora opera a negação de construções imaginárias sedimentadas, pelo que ela apenas desloca capital semântico de formas já gastas, e assim ela denuncia a incompetência denotativa da linguagem; em segundo lugar, a metáfora opera a instauração de novas relações entre sistemas de referência, um processo criativo de engendramento de sentido, e não apenas deslocamento, pelo uso muito imprevisto dos recursos de significação, o que revela a competência performativa da linguagem. Desse modo, metáforas desfazem formas canônicas de construção linguística e deslocam significado de um lugar a outro da linguagem; metáforas fazem novas formas de ligar o mundo à linguagem e assim criam sentido. Num caso e noutro, isso somente é possível, ou necessário, porque a linguagem nunca termina o seu trabalho e sempre falha em designar os seus referentes. Esta segunda operação, portanto, se tem algo de positivo no que realiza, não deixa de ser ainda um mecanismo da retórica lacaniana da negação do ser na linguagem.

10 Já exploramos anteriormente esta expressão lacaniana, na página 66.

Conforme o sistema proposto por Dunker (2011), essa primeira operação dialética da simbólica lacaniana se realiza entre o imaginário – registro do sentido – e o simbólico – registro do duplo sentido, da equivocidade – e seu fracasso corresponde ao surgimento do sintoma. Por outro lado, a segunda operação se realiza entre simbólico e real – lugar, não registro, do fora de sentido – e seu fracasso – fracasso estrutural, é preciso enfatizar – corresponde à produção de restos metonímicos, portanto, ao surgimento do desejo. Dunker (2011) acrescenta que a segunda operação, que podemos chamar de nominação, deve ser pensada como concernindo um sistema peculiar de simbolização, um sistema de escrita, diferente do sistema da fala na linguagem, que serve à inscrição no corpo dos conflitos reais como sexuais. Se nessa segunda operação restos se produzem é porque a nominação não pode fazer passar completamente o real do conflito ao psiquismo. Justamente aí temos que a metáfora se comporta como “escritura da verdade como inadequação” (SAFATLE, 2006, p. 107).

Podemos dizer que há dois níveis do enigma como enunciação: esta em que se produz a diz-mansão da verdade, em que o enigma é um semi-dizer; outra em que a enunciação não produz diz-mansão da verdade, porque ex-siste ao dito (LACAN, 1973/2003). Isto significa que ainda que em relação implicativa com o dito, é da mesma resistência que o dito representa a essa enunciação que ele extrai a sua competência para designar. A enunciação ex-siste ao dito, ou seja, a enunciação e o que se diz se implicam mutuamente e, ao mesmo tempo, se excluem. Isso é mais claro no que concerne à escrita. Somos levados a isto: há um nível em que “a enunciação é o enigma elevado à potência da escrita” (LACAN, 1976/2007, p. 150), sendo a escrita como matéria, o que sustenta, a despeito dessa opacidade, o valor de enunciação. Para diferenciarmos esses dois níveis, transformemos um pouco a escrita lacaniana: $E_e \neq E_{-e}$. Como escrito, o enigma se faz outra coisa. O escrito, segundo em relação à linguagem e dela dependente, nada obstante não é a linguagem, mas dela resulta. Por essa relação de ex-sistência ao dito, a escrita permite questionar esta estru-

tura de ficção que é a diz-mansão da verdade. Ora, se a verdade diz “Eu”, à verdade o escrito diz “Tu”, pois ao escrito é possível tomar a verdade como referente (LACAN, 1971/2009).

Em seus últimos seminários, Lacan nos leva a refletir sobre a relação entre fala e escrito, e estabelece hipóteses valiosas. É nesse contexto que ele se serve do escrito para transmissão de seu ensino, em função das propriedades muito específicas que concernem o escrito em sua relação com a linguagem. Uma delas é que algo do que não se pode falar, se pode escrever, isto é, algo do que não pode ser discurso, que não pode ser imaginizado, pode ser escrito. A função do escrito é interrogar a linguagem em seus efeitos, e nisso ela teria algo de real. De fato, ele afirma que a letra e o escrito estão no real, e o significante, no simbólico; por isso podemos pensar o escrito como semblante, como ravinamento, como barranco do significado (LACAN, 19971/2009). O escrito opera como furo na linguagem, pelo que a linguagem opera seu domínio sobre o real, pelo que ela toca o real (LACAN, 1976/2007). Nisso, o escrito revela sua capacidade de prescindir da representação para oferecer um apoio ao pensamento, um apoio real, aquele de uma espécie que somente pode ser articulado pela escrita; e não apenas prescinde da representação, este pensamento, mas cujo suporte se opera “contra um significante para pensar” (LACAN, 1976/2007, p. 151).

Em nota ao texto do seminário *O sintoma*, Miller (LACAN, 1976/2007) nos informa que por trás dessa expressão – “contra um significante” – havia uma reflexão suscitada no mesmo seminário sobre a outra expressão: *ezer kenegdo*, da bíblia hebraica, usualmente traduzida por auxílio idôneo, correspondente, isto é, que Eva, a mulher, seria para Adão uma auxiliadora adequada (cf. Gn 2,18), colocada em face a ele. No entanto, a tradição exegética judaica, por diversas vezes extrai consequências do fato de que o radical *ngd* significa algum tipo de oposição, o que pode designar “em face” ou “contra”, a depender de suas modulações. Se diz que a mulher foi constituída ajuda “contra” o homem, para lhe favorecer, para estar face a ele em seu mérito e se lhe opor ou resistir, para estar contra

ele, em ocasião oportuna, em seu demérito. Note-se que Lacan comenta a importante distinção entre a representação geométrica, que nos coloca face à sua verdade evidente, e o uso que ele faz dos nós (últimos recursos topológicos), em que as evidências são esvaziadas. Os nós, assim como o artifício da escrita posto em funcionamento por Joyce, operam contra a representação, pelo que dão a pensar. Aliás, o verbo *nagad* – de mesma raiz *ngd* – cujas possibilidades de significação lhe são adjacentes, assume o sentido de demonstrar e dar prova escrita de algo, cuja conotação pode assumir a forma de revelar a solução de um enigma, ou simplesmente decifrar (cf. Jz 14,12).

Entre escrita e alegoria parece haver um princípio interpretante que lhes é comum. Em tempo, *allegorein*, em seu uso pelos gregos, significa tanto escrever alegoricamente como interpretar alegoricamente. É o caso de lembrar de uma distinção tão antiga quanto importante, entre (a) alegoria dos poetas – processo construtivo, que envolve letras – e (b) alegoria hermenêutica, ou dos teólogos – um processo de crítica, que toma homens, coisas, acontecimentos, para interpretá-los. Principalmente teólogos, ou místicos, das mais diversas tradições, sustentados pela hipótese da natureza profunda e secreta da linguagem e da linguagem sagrada (SCHOLEM, 1965/2009), pretenderam investigar não apenas textos, mas também a história, sob a referência de um princípio alegórico. A suposição básica, sistematizada, por exemplo, em São Tomás de Aquino (HANSEN, 2006), é que a coisa mesma (*res tantum*) corresponde à vontade e palavra criativa de Deus, e o que existe é seu significado, em seu sentido espiritual conferido pelo próprio Deus; por fim, essa significação é manifesta em sentido literal, isto é, em matéria significante. Não apenas esta última pode ser lida, mas também a história pode ser lida nos significantes de sua narrativa e também na narrativa como tal. Desse modo, e se radicalizarmos esse princípio como fizeram alguns estetas pós-medieval, toda composição literária pode ser pensada como sendo já uma interpretação. A história funciona como mediação para acesso à coisa divina, ou mais simplesmente, a coisa. Assim, a alegorização da História – aquela que

se desenvolve no contexto cristão, principalmente – cumpre o papel de recordação de um saber ausente, o saber da vontade divina, tornando-o em figura (HANSEN, 2006).

Esta concepção de alegoria como hermenêutica já é algo diferente da alegoria praticada em outras escolas mais antigas que as cristãs, como a alegorização rabínica ou a estoíca. Estas duas correntes de pensamento parecem ter produzido o método de Fílon de Alexandria. Em Fílon encontrou Dunker (2011) a matriz de um procedimento que funciona em torno de um princípio paranóico, que deve ser diferenciado da interpretação freudiana. A alegorização inflaciona o sentido naquilo que se toma para interpretar, e este é o cerne da crítica freudiana à interpretação realizada por Jung, o que tornaria Freud um anti-alegorista (REGNAULT, 2001). Por outro lado, o procedimento freudiano, a estratégia por ele empreendida, conforme Dunker (2011), produz uma deflação de sentido, uma redução e, em consequência, estabilização e organização de gozo. Dunker (2011) menciona como exemplo a interpretação de um fetiche, caso muito conhecido apresentado no texto *Fetichismo* (FREUD, 1927/1996). Contudo, o que é salientado como estratégia propriamente freudiana é apenas a sua “atenção ao equívoco metafórico” (DUNKER, 2011, p. 185). O que Dunker (2011) vai delineando de estratégia não-alegórica ou contra-alegórica é na verdade o mecanismo inconsciente de produção do fetiche, que resulta em um rébus, uma forma de alegoria enigmática teorizada no campo da retórica como alegoria a partir da Renascença, quando as concepções de alegoria se transformam radicalmente (HANSEN, 2006). Na composição de um rébus trata-se do funcionamento de um sistema de escrita, aliás, melhor do que qualquer outro procedimento, o rébus revela o funcionamento desse sistema (MACHADO, 2000). Com ele o inconsciente se serve da disponibilidade das representações de palavra (*Wortvorstellung*) para engendrar o pensamento do sonho (LACAN, 1971/2009). Assim, é impreciso dizer que a alegoria desconhece a heterogeneidade entre fala e escrita (DUNKER, 2011), muito ao contrário, ela indica tal diferença operando como mediação entre sistemas.

Há, conforme Allouch (1995), três operações pelas quais se realiza alguma forma de escrita: a transcrição, a tradução e a transliteração. Transcrever seria fazer passar para o escrito algo fora do campo da linguagem (uma operação, talvez, entre o real e o imaginário), como o som ou a imagem, mas isto esbarra na impossibilidade da reprodução de coisa qualquer fora do campo da linguagem em seu interior, de outro modo estaríamos no âmbito de uma teoria realista, representacionista, referencialista da linguagem. Não é o caso. Traduzir seria fazer passar para o escrito algo em relação ao sentido (numa operação, talvez, entre o imaginário e o simbólico), o que tropeça na equivocidade de captura do sentido. Quando se fala em tradução, por exemplo, se fala em tradução literal, o que já denuncia a fragilidade e volatilidade imaginária do sentido. Transliterar seria fazer passar para o escrito algo em referência ao próprio escrito, mas em outro registro (numa operação, talvez, entre o simbólico e o real), o que sofre com o dispêndio e a gratuidade de seu próprio procedimento.

Transcrever, traduzir e transliterar constituem três operações de projeção, no sentido que aqui está sugerido: uma forma de desvio e transformação em que se produzem marcos para mediação pulsional, em um percurso de contorno ao objeto. Tomaremos um exemplo fornecido por Allouch (1995, p. 63 et seq.) e o desenvolveremos para além de seu escopo original. Ele nos conta o relato de um analisando que teve um sonho, que este sonho foi fomentado pela fala de sua esposa e que foi interpretado por um chiste que o próprio analisando produziu quando, outro dia, jantava com a esposa. Ora, tanto o sonho como o chiste estão ligados à economia do escrito (LACAN, 1978).

Este homem ia se deitar com a sua mulher e, estando despido diante dela, ouviu dela: “você engordou”, ao que ele respondeu que começaria uma dieta na segunda-feira. Então ele teve um sonho: alguém carregava um corpo humano dobrado em dois sobre o ombro e depois este corpo aparecia como o corpo de um grande peixe. No dia seguinte, domingo, um dia antes de começar a sua dieta, ele jantava com sua mulher, eles comiam peixe. Ocorreu-lhe o seu sonho e, ao mesmo tempo, um chiste

que interpretava o sonho: o peixe que ele comia (*poisson*, em francês) lhe parecia representar o seu peso (*son poids*), que ele carregava.

Em associação, na análise, o homem lembrou que, quando era criança, a palavra “gordo” era censurada nas lojas de roupas que ele frequentava, e substituída pela palavra “forte”. Esta palavra o incomodava pelo seu tom condescendente e irônico. O seu analista interpreta o efeito da observação da mulher de seu analisando como sendo o de uma castração imaginária. Além disso, o analisando também lembrou que morava na vizinhança de um açougue e que já testemunhara o açougueiro levar nos ombros animais dobrados em dois. Então, ele associou a palavra ombro (*épaule*) ao vocabulário do açougue. Tendo em conta que o corpo carregado era o dele (trata-se de seu peso), surgiu uma outra homofonia de importância para a interpretação do sonho: “eu sou carregado no ombro” (*je suis porté sur l'épaule*) e “eu sou chegado a uma paleta”¹¹. Assim um conflito se torna patente: a satisfação de sua mulher e a de seu paladar.

Trata-se, segundo Allouch (1995), de transliteração no sonho, isto é, passagem de letra (decorrência de serem esses os elementos significantes da linguagem particular do sujeito em questão, isto é, o que não passa para a linguagem geral) à figura, sob a condição de que a linguagem particular desse homem interviesse como rébus de transferência. Até aqui nos trouxe Allouch (1995), mas avancemos ainda mais, se se nos permite. O chiste, mencionado anteriormente, na verdade foi elaborado no mesmo trabalho de sonho, ou, ao menos assim, as condições de sua produção foram amplamente preparadas. Isso não é estranho à descrição freudiana, que prevê a semelhança e até a identidade entre a elaboração onírica e a elaboração do chiste. Aliás, segundo Freud (1905b/1996, p. 157), no chiste, “um pensamento pré-consciente [correspondente à observação da mulher] é abandonado por um momento à revisão do inconsciente [quando encontra diversas associações] e o resultado disso é imediatamente capturado pela percepção consciente”. Neste caso, pensar o chiste é o que nos permite mais claramente articular algo da ordem da economia psíquica.

11 Être porté sur l'épaule é literalmente ser carregado sobre, mas também tem o sentido de “ser chegado a alguma coisa”.

Note-se que o chiste é consentido pelo eu, portanto, deixa passar uma “verdade a calar” (CASTEL, 1996, p. 86), mas cujos termos da confissão foram forjados pelo sujeito arranizador do inconsciente. Vale a pena buscar essa verdade nas linhas do relato da vinheta clínica para encontrar onde se articula aquilo que nos interessa. Quando a mulher diz “você engordou” e a isso o analisando responde prontamente que fará dieta, a fala aqui assume qualquer coisa de imperativo, pois sua obediência lhe confere essa qualidade. Esse imperativo parece ser correlato do mecanismo de produção da imagem de si mesmo carregando o próprio peso, a saber, o peso de um fardo, de uma culpa (*poids de la conscience*), a imagem, portanto, de uma porção de angústia na articulação em dois níveis do circuito da pulsão: um nível do objeto oral e outro do objeto voz. O conflito não é entre satisfazer a mulher e o paladar, mas ceder ao imperativo superegótico ou a uma compulsão no registro oral. Se se pode comer o peixe e brincar à mesa com as palavras é porque o chiste conferiu leveza à situação, inscrevendo o conflito de modo a operar um desvio, à moda daquilo de que fala Freud (1905b/1996), contorno de um impossível, mediação pulsional. Há uma escrita, quando retorna o recalcado nesses termos, isto é, quando como letra retorna o significante recalcado, quando o significante, à deriva, se transmuta em letra (LACAN, 1972/2012). A escrita da pulsão, podemos dizer, ocorreu em duas etapas: (a) a tradução da culpa e da gula, isto é, das versões do mais-de-gozar, da carne e da voz, em peso – ora, com isso elas ganham corpo; (b) a transliteração do peso em peixe. Assim, a cifração do pulsional, neste caso, se deu pela alegorização talvez irônica, talvez “barroca”, da culpa e da gula, não uma escrita conciliatória ou integrativa – já que nela se mantém a contradição, sem que se mantenha o conflito – mas uma escrita que funciona como vau para a travessia de um impasse num ponto da história do sujeito.

Essa escrita realiza, por assim dizer, uma operação muito particular de inscrição, mas o seu fundamento, aquilo sobre o que ela se sustenta, na verdade, o que a empurra é o fato de que o gozo sexual não pode se escrever (LACAN, 19971/2009). Ora, todo escrito parte desse fato,

de que não se poderá escrever como tal a relação sexual, como vemos na vinheta acima referida; do fato de que há um furo na linguagem, na fala. O efeito da incompetência do discurso para dizer da relação sexual, é isto o que chamamos escrita (Lacan, 1973/1983).

*Cominus et minus*¹²

O tempo é este papel em que escrevo

– José Saramago

Retomemos nosso trabalho com a alegoria e consideremos a importante e frutuosa transformação do modo como era concebida. Se durante a antiguidade clássica e a idade média a alegoria se caracterizava por seu registro duplo no campo da retórica, por um lado, e da hermenêutica, por outro, a Renascença se encarregou de tentar reinscrevê-la de outro modo, como ponto de cópula entre os dois registros. Segundo a interpretação neoplatônica de Marsílio Ficino, a alegoria opera onde o conceito encontra o seu limite, para remeter ao irrepresentável que a poesia alcança. A teoria da alegoria passa a concernir de modo mais profundo as questões estéticas. Ela passa a servir à difícil tarefa de construção da inteligibilidade da arte, mas não apenas isso, mais intimamente, ela passa a concernir à arte como mecanismo fundamental de invenção (HANSEN, 2006). A problemática da alegoria se converte, pouco a pouco, na problemática da arte em geral. A teoria de Ficino visa a uma operação de redução (HANSEN, 2006) da multiplicidade das formas artísticas a um princípio fundamental de unificação. O seu trabalho com a recolha das muito diversas formas de aparição do tema da trindade, por exemplo, lembra a tentativa de redução freudiana do tema dos três escrínios (FREUD, 1913/1996). Dentro de seu programa de investigação, o rébus comparece como forma sígnica fundamental, pelo seu caráter compósito e transitivo. A arte para ele é alegórica porque remete ao outro que não pode ser expresso como tal.

12 “De perto e de longe”.

Em muito essas ideias sobre a alegoria remetem à estética romântica, a mesma que se encarregou da difamação da alegoria como forma inferior. O que alimentou o furor difamatório ocorrido durante o romantismo foi a oposição entre alegoria e símbolo, dois conceitos que eram indiscriminados até o Século XVIII (GADAMER, 1960/2005). Enquanto se dizia do símbolo que ele, de maneira exclusiva e orgânica, designava uma ideia elevada, em contraste, a alegoria era considerada vestimenta exterior e gratuita de uma abstração. Por isso, a relação com a ideia, no símbolo é direta e imediata, pura, mas na alegoria é mediada, imprópria e impura, mecânica e artificial. A mediação temporal, o adiamento inerente à representação alegórica, a diminuía como forma artística, para os românticos, e o seu caráter convencional e mecânico – recuperado da retórica clássica, mas congelado para prejuízo da própria alegoria – inflacionam o sentido no campo da representação alegórica, em que tudo pode significar tudo para dar figura esmaecida à mais vigorosa das abstrações.

Ainda conforme Gadamer (1960/2005), se a oposição artística entre alegoria e símbolo ocorreu no campo da filosofia, “a desvalorização da retórica no Século XIX é a consequência necessária da aplicação da teoria da produção inconsciente do gênio” (p. 119). Sabemos que Freud, em seu interesse pelo inconsciente – obviamente, sob inspiração romântica – reencontra a retórica nos procedimentos do modo de operação inconsciente. Muito embora Freud tenha se referido abundantemente ao caráter simbólico dos processos inconscientes, é a alegoria que originalmente estava inscrita à esfera do discurso, do *logos*, enquanto o símbolo estava ligado à esfera do ser, da metafísica. Por essa razão, não se poderia cogitar a interdição da alegoria para enriquecer a teoria psicanalítica como fruto de um “acidente” histórico?

Fato é que a alegoria foi reabilitada pela crítica e no meio artístico. Uma interessante proposta integrativa se encontra em Heidegger (1950/2010), segundo a qual a arte, em sua origem, não pode ser dissociada da materialidade, ou melhor, da coisidade da obra; no entanto, a sua coisidade somente serve à arte à medida que remete a algo outro

em relação à sua própria coisidade. Por outro lado, isso que é outro é integrado, reencontrado, reunido à coisidade da obra de arte, pelo que a obra de arte é alegoria e símbolo: alegoria por trazer e carrear o outro, e símbolo por reuni-lo à coisa na obra de arte (HEIDEGGER, 1950/2010).

A reabilitação da alegoria pela arte e pela crítica contemporâneas foi referida por Owens (1980) – em seu influente artigo sobre o tema – como um verdadeiro impulso alegórico, que marca a estética contemporânea. Ele demonstra isso com referência abundante a artistas dos mais diversos registros da arte, em que tem muita importância reflexões no campo da literatura. Ele retoma a discussão levantada por Jakobson (1960/2007) acerca da função poética – como sendo a de projeção do “princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 1960/2007, p. 130) – e a aproveita para designar a operação geral de projeção do que é estrutura na forma de uma sequência. Nisso essa operação seria essencialmente alegórica. Esse princípio opera nas mais diversas artes a produção de seu espaço e tempo próprios, mas sendo esse princípio centrífugo, ele também arranja as mais diversas transições, na arte contemporânea, entre as muito variadas categorias estéticas, do naturalismo ao expressionismo, do surrealismo ao barroco etc. Por essa virtude, a alegoria acentua a essência pictogramática e hieroglífica da arte contemporânea. O que Owens (1980) sugere é que, na arte, a alegoria participa de certa função de lidar com as contradições do homem contemporâneo, seu mal estar.

A alegoria é cara também a diversos movimentos literários contemporâneos e, principalmente, a algumas escolas de crítica literária, como é o caso da tão influente escola de Yale, em cujo programa a alegoria comparece como único dispositivo retórico a se aproveitar por sua virtude polêmica contra os regimes logocêntricos de leitura (PLEBE & EMANUELE, 1992). Em todo caso, mais do que isso, a alegoria é tomada contemporaneamente em muitos espaços de crítica e teoria literária como um modelo para a compreensão da ontologia da obra literária

(KOTHE, 1986). São abundantes os testemunhos do alcance dessa figura para prover sistemas de inteligibilidade ao literário, como o de Borges (1949/1986) – para quem os romances, de maneira geral, trazem um elemento alegórico – ou Frye (1969) – que aponta a natureza alegórica da literatura – e ainda Todorov (1981) – segundo este, por efeito de sua função interpretante, não há um texto que não seja, de algum modo alegórico. Em todo caso, não é difícil observar: a alegoria conserva à literatura, ainda que sob certas condições, o seu caráter propriamente artístico, em outras palavras, o seu caráter artístico de “indeterminação aberta” (GADAMER, 1998, p. 78).

Referência incontornável para entender a reabilitação da alegoria é o trabalho de Walter Benjamin (1925/1984) sobre a alegoria no drama barroco alemão. Este é considerado o seu trabalho mais difícil e, ao mesmo tempo, o mais importante texto teórico produzido por este místico da linguagem – como o chama Gersom Scholem. Neste texto, a despeito do que o seu título sugere, não se trata apenas do caso particular da alegoria barroca alemã, mas da alegoria como princípio da escrita literária e os efeitos que ela alcança. Ele rejeitou com veemência o esforço romântico por distinguir símbolo e alegoria, no entanto, reconhecendo como exceção o vislumbre dessa distinção no modo como uma e outra se relacionam com o tempo. Efetivamente, a alegoria revela algo em seu caráter ritualístico e petrificado, que é a história como logro. E ela o faz pelo artifício em que sustenta uma contradição, uma dialética que se confunde, segundo o próprio Benjamin (1925/1984), com o que constitui internamente a escrita: o fato de que a mesma escrita não apenas se presta à convenção e à expressão – simultaneamente – mas é a moderna condição, a alegoria, para que isso se realize no campo da arte literária. E isso a alegoria faz pelas artes em geral, inclusive as artes plásticas, já que a alegoria, mesmo na escrita, tende ao visual (foi assim que surgiu a expressão rébus, cuja raiz é a palavra latina para coisa: *res*).

Por essa virtude, a alegoria despedaça a normatividade artística e se faz a arte dos fragmentos da arte. Ela não pretende superações, mas se

realiza na formalização dos impasses, como sugere Kothe (1986), para quem “a alegoria enxuga e concentra contradições: a leitura alegórica discerne e desvela tais contradições” (p. 40). Isso concerne à alegoria literária no barroco de modo muito especial, na tensão entre som e imagem, na tensão entre palavra falada e palavra escrita. A palavra escrita tende a submeter à palavra falada, de que ela mesma extrai o seu vigor, coisificando-a, o que a alegoria radicaliza em seu “princípio dissociativo e pulverizador” (BENJAMIN, 1925/1984, p. 230). Ao mesmo tempo, isso serve à sacralização da palavra, à sua imobilização. Por isso, não se pode compreender o funcionamento alegórico da linguagem escrita sem o auxílio do repertório teológico, particularmente o cristão.

A alegoria é bem-sucedida em seu duplo fracasso de dignificar e garantir a linguagem ou de superá-la em forma mais elevada. Em sua batalha no campo da significação, ela faz cicatrizes na face representacional da linguagem e ruínas no paço em que a verdade faz morada. Na leitura de Benjamin (1925/1984), a alegoria barroca, na medida em que retoma a alegoria da antiguidade, serve à desocultação da história como logro. Kothe (1976) sugere que a história como logro é revelada pela menção, na alegoria barroca, da história não havida, cujo sentido permaneceu sob recalque. Este efeito se produz pela intervenção não apenas dos temas da história velada do sofrimento, mas pelo modo repetitivo em que se arranja o tempo da alegoria barroca, por sua capacidade de inverter a dimensão escatológica do tempo da experiência histórica com a qual a alegoria barroca polemizava.

A dimensão temporal da estrutura da alegoria é outra de suas facetas que lhe confere um papel importante em nossa argumentação. Para isso chama a atenção Man (1969/1986), retomando a discussão sobre símbolo e alegoria. Em sua dimensão temporal, pela temporalidade que a alegoria instaura na escrita literária, ela combate qualquer “desejo de coincidência” (p. 207) do símbolo. A repetição (kierkegaardiana, segundo Man), em que consiste o procedimento alegórico de significação, é que é não coincidente. Juntamente com a alegoria, a ironia (que o próprio Man tem dificuldades

em distinguir da primeira) destrói a pretensão mimética da literatura, de representar organicamente o mundo da vida (talvez evocando o “imundo” lacaniano); a alegoria, especificamente, o faz, dando duração ao que não tem e fazendo colapsar o “tempo imaginário” (MAN, 1969/1986, p. 225) da experiência subjetiva.

Azevedo (2001b) nos faz notar que a alegoria detém a propriedade de realizar quebra de unidade no registro literário, pela intrusão da descontinuidade em seu registro. E isto não implica apenas algo concernente à literatura, mas sugere consequências de maior alcance, a saber, que a alegoria pode fazer funcionar a articulação entre inconsciente, escrita e temporalidade, especificamente em acepção lacaniana (AZEVEDO, 2007). Ora, é por esta dimensão, a do tempo, do tempo da repetição, portanto, em sua dimensão anafórica, tão própria à alegoria, que a escrita literária remete à pulsão (FERREIRA, N. P., 2007), que ela escreve a pulsão como gramática.

Para esclarecer de que modo a escanção do tempo operada pela alegoria na literatura é importante para compreendermos a escrita da pulsão, é preciso visitar a escrita lacaniana tal como ela é apresentada em seu seminário, *R.S.I.* (LACAN, 1975). A pulsão, podemos dizer assim, não coincidindo com o corpo, é o que parte do corpo, como uma perturbação, um despertar, sendo algo a que lhe resistem o simbólico e o imaginário. Nesses outros registros operam formas de defesa contra essa perturbação do corpo como excesso. O que faz furo e ex-siste ao real, Lacan (1975) o nomeia como “vida” e, no que isso se projeta (KAUFMANN, 1996) sobre o registro imaginário, assume a forma de angústia. Como nos faz notar Rabinovich (1995/2005), trata-se aí de acúmulo energético, portanto, da angústia traumática, e se ela invade o psiquismo no registro imaginário é porque faltam ali, para garantir a possibilidade de tramitação pulsional, condições para a produção de objetos contornáveis pela pulsão, para a sua satisfação. Trata-se de uma vacilação da operatividadedaí(a). O caso de Joyce é paradigmático: o que vacila é algo da ordem da imagem do corpo – de que ele diz que

cai – e dos modos pelos quais se poderiam organizar os afetos – como sustenta Lacan (1976/2007). A escrita de Joyce é algo do que ele faz com a angústia (RABINOVICH, 1995/2005).

Agora vejamos: no texto sobre o tempo lógico, Lacan (1945/1998) menciona o que seria a forma ontológica da angústia na moção suspensiva que introduz o momento de concluir – “por medo de que” (Lacan, 1945/1998, p. 207) – do qual brota um ato de afirmação contra um risco de aderência a uma posição imaginária de objeto, isto é, contra o risco de sua passivização. Em outro momento, Lacan (1974) desenvolve a formalização de seu tempo lógico pelo recurso à lógica aristotélica, especificamente, pelo recurso às categorias do possível e do necessário. O possível se refere à contingência da verdade, sob a condição de sua verificação posterior. Ao mesmo tempo em que introduz uma duração, uma dilatação da experiência de relacionar-se com a verdade, também testemunha o seu fracasso. Porge (1998) bem aponta o fato de que essa categoria corresponde ao tempo de parada do sujeito no sofisma, sendo o que cessa, na verdade, o que cessa de se escrever, o que hesita em seu ato, em sua formalização. Já o necessário não se relaciona com a verdade, por tornar o seu conceito completamente trivial. Relaciona-se com a certeza (verdade \neq certeza), na medida em que organiza todo o campo do possível em simultaneidade. Desse modo, o necessário é a abertura da experiência a todo o possível e condiciona a partida, um ato de antecipação contra o risco de identificação imaginária, contra o risco de aderência à posição desolada de mero objeto. Em seu jogo de palavras pelo que articula escrita e tempo, o tempo duplo, o tempo dois, do possível e do necessário, Lacan (1974) identifica o que cessa de se escrever ao possível e o que não cessa de se escrever ao necessário, e o modo como o impossível do real faz aí a sua aparição pelo tempo da expectativa, a saber, que o real é o possível à espera de que se lhe escreva (LACAN, 1977).

A figura abaixo situa na escrita borromeana de Lacan o que pretendemos indicar.

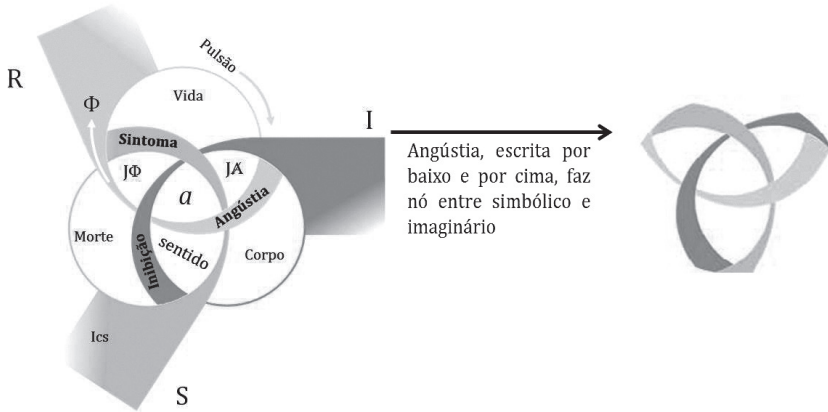


Figura 13

O perto-longe, a discontinuidade introduzida pela alegoria na temporalidade da escrita literária, tal como sugerem Man (1969/1986) e Benjamin (1925/1984) é homóloga ao tempo lógico da experiência subjetiva, tempo da pulsação parada-partida. Do mesmo modo, em ambos os casos, a angústia participa como expectância e trabalho de antecipação, um trabalho de decomposição de posições imaginárias pelo recurso da intervenção do tempo sobre o simbólico. Assim o percebeu Bloom (1973/2002), para quem a literatura, no seu sentido mais apropriado, “é a angústia realizada” (p. 23, grifo nosso), só mesmo eventualmente produzida por pessoas angustiadas. A literatura é angústia realizada porque se constitui como escrita com valor de trauma, ao mesmo tempo em que, assim, torna possível que haja desvios, transformação da potência que ela antecipa. Nesse processo, a escrita opera a decomposição da fala, realiza um forçamento do sentido que ela articula, na região em que se sobrepõem imaginário e simbólico (LACAN, 1975), o que podemos tomar como válido para a escrita de Joyce e também para a própria escrita borromeana (LACAN, 1976/2007).

Este é um princípio importante da última versão da estética lacaniana – se é que se pode falar disso. Para introduzir as estéticas lacanianas como estéticas do real, Safatle (2006) parte da versão oferecida por Lacan da pulsação de morte freudiana. Lacan a transforma, alterando a ideia de morte:

em vez de retorno puro e simples ao inanimado, ele sugere a autodestruição da identidade em sua natureza de autocoincidência simbólico-imaginária. Esse é um processo de subjetivação que a sublimação viabilizaria. Então Safatle (2006) sugere em Lacan três protocolos de sublimação, dentre os quais o último, a literalização, consiste justamente em um trabalho do simbólico com o real como impossível, nada mais do que um “modo de formalização da irreduzibilidade do não conceitual, como pensamento da opacidade” (SAFATLE, 2006, p. 274). Cumpre papel chave nesse protocolo o que Lacan (1975) chama nominação.

Qual o papel da nominação na discussão que Lacan (1975) levanta no contexto de sua escrita do real, isto é, dos seus nós? É que haver três cordas, real, simbólico e imaginário, não basta para que haja uma cadeia, para que haja realidade psíquica. Um quarto termo é necessário para dar estabilidade à estrutura das três cordas, para o que ele propõe o Nome-do-Pai. Rabinovich (1995/2005) levanta a hipótese de que essa intervenção do Nome-do-Pai se realizará sempre pela operação do S_1 , como pai do nome. No entanto, desde que essa operação do S_1 tem mais de um modo de ocorrência – esse é um dos mais fundamentais ensinamentos de Joyce à psicanálise – fala-se então em nomes do pai, tudo aquilo que funciona como quarto termo, que faz furo e produz o enodamento entre real, simbólico e imaginário. Rabinovich (1995/2005), em seu catálogo dos nomes do pai cita o Complexo de Édipo, a realidade psíquica, o sinthoma, o fazer-se um nome e o ego. Cada um deles realiza nominação, funcionando como quarto elemento, e dentre eles – a escrita enigmática de Joyce o ilustra – há os que se realizam pelo recurso à escrita como literalização. A figura abaixo indica que a escrita, uma escrita que é enigma (E_e) sustenta um S_1 , o qual, por sua vez, ordena toda a cadeia.

$$\frac{S_1 \longrightarrow S_2}{E_e}$$

Figura 14

Aqui poderíamos situar uma diferença importante entre metáfora e alegoria: a metáfora, na referência que já conhecemos, permite a possibilidade de significação pela troca de valor entre os significantes (sua substituição), assim como condiciona o deslocamento de libido de um significante a outro. É o que sustenta o simbólico como cadeia, e o seu paradigma é a concatenação. Concatenação e enodamento não são a mesma coisa. Para que haja enodamento é preciso que haja furo (GRANON-LAFONT, 1990), esse furo que opera como o impensável. Há um pensamento opaco na angústia, há uma nominação que concerne à angústia: a angústia é a nominação do real (LACAN, 1975), talvez a nominação desse real que é o Outro (LACAN, 1963/2005a, p. 366), o gozo do Outro sexo, com o qual não há relação possível. Assim é que “nomear é sublimar... abrir passagem para si numa via obstruída” (ANDRÈS, 1996, p. 373). O trabalho de angústia é trabalho de passagem que opera numa falha entre simbólico e imaginário. Por isso a nominação do real é que é angústia, como se vê no patema¹³ lacaniano. O nomear (nominação do real, Nr) opera como quarto elemento, necessário para enodar os três registros do simbólico, imaginário e real (figura 15).

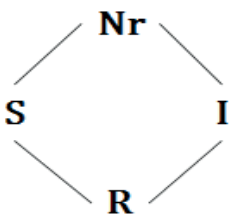


Figura 15

Consideremos que os três registros – imaginário, simbólico e real – correspondem, respectivamente, ao sentido, ao duplo sentido e ao fora-de-sentido. A nominação do real como angústia consistirá numa invasão do fora-de-sentido sobre o sentido, um modo de forçamento à

13 Muito embora seja mais conhecida na terminologia psicanalítica de orientação lacaniana o termo matema, aqui seguimos a proposta de Rabinovich (1995/2005), que fala também em patema.

desidentificação, e isso configura situação traumática (COUTINHO JORGE, 2007). Por outro lado, com isso, essa invasão introduz um enigma (E_e), o que condiciona algum ressarcimento ao simbólico de sua capacidade de equívoco, pela decomposição da fala, pela violência à homeostase da significação e das formas canônicas e sedimentadas da linguagem.

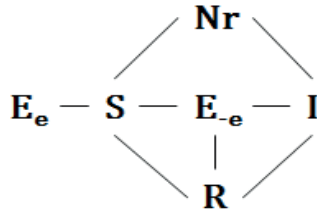


Figura 16

Por seus efeitos sobre a possibilidade de constituição de sentido, por sua temporalidade, a angústia opera como alegoria do trauma, do mesmo modo, como temos sugerido, que o sexual opera como alegoria da morte. Se essas operações de alegorização são possíveis é porque, em algum ponto, se realiza um desvio, um metabolismo pelo mecanismo da projeção. É assim que tanto trauma como morte podem ser literalizados. Não o real, mas a realidade externa, da qual sabemos não ser exatamente externa, é também assim construída pela nominação angustiada e do mesmo modo transformada, siderada, pelo princípio alegórico que opera na escrita.

A ANGÚSTIA NA LITERATURA¹

É chegado o tempo de submetermos o modelo até aqui desenvolvido a algum tipo de teste. De maneira muitíssimo esquemática, dissemos da angústia que ela protege do trauma porque permite ou cria condições para algum domínio e conquista do aparelho psíquico sobre o real da pulsão, e ela o faz impondo ao aparelho uma exigência de trabalho que é o da mediação entre perda e ganho, falta e excesso. Esse é, portanto, um trabalho de memória, mas também de projeção. Sendo ainda, mediação entre perda e ganho de sentido, a angústia faz efeito sobre o campo da linguagem. Também a linguagem, ou mais precisamente, alguns experimentos em literatura, mimetizam a função da angústia, isto é, que assim como a angústia faz algum trabalho de memória e construção na lida com o real da pulsão, a literatura retorna ao fora-de-sentido, faz violência à própria linguagem, pelo que lhe traz renovo e nela reinsere um elemento de vigor. A alegoria, como instrumento teórico, nos permite formalizar todas essas operações: a angústia alegoriza o trauma, e certa literatura alegoriza a angústia. Nos serviremos da literatura de Osman Lins para uma avaliação deste modelo, na verdade, para formalizá-lo, dar a ele maior inteligibilidade.

É preciso dizer as razões da escolha da literatura de Osman Lins. Mais de uma vez, acerca de sua obra, ele afirmou se tratar de um trabalho ao mesmo tempo de resistência e descoberta. Na conjuntura dos anos 60 e 70, em que ponderar o lugar da arte da narrativa parecia necessário e urgente, o seu projeto literário se deparou com um embaraço fundamental, uma crise de representação, o que o fez empreender, dentre outras aventuras, um retorno à estética medieval. Nesse processo se fizeram notar não apenas efeitos sobre a estrutura narrativa de sua obra mais importante – “Avalovara” (LINS, 1973/2005) – mas também “uma maneira muito peculiar de apreender o belo e de alegorizar o mundo” (DALCASNATAGNÉ, 2000, p. 63). Estes são os termos em que a

1 As incursões ao mundo da narrativaosmaniana, aqui apresentadas, devem demais, no que acertam, às proveitosas conversas com a Profa. Dra. Elizabeth Hazin, do Departamento de Teoria Literária da UnB, pelo que somos muito gratos.

crítica tem recebido essa obra, como um testemunho das “origens poéticas romanescas” (ANDRADE, 1987, p. 178). O movimento de retorno não se reduz, como se poderia supor, somente aos temas da narrativa medieval, nem mesmo aos seus recursos formais – o que não deixa de assumir grande importância. Na verdade, parece tratar-se de uma reversão ao que havia de mais primordial nessas origens, a saber, a intensa força criativa resultante do empenho em lidar com o “desconcerto do mundo” (LINS, 1979, p. 146).

O imaginário medieval era povoado de pensamentos acerca do desconcerto do mundo. Disso é um memorável exemplo o *Floreba tolim studium*² – trecho das *Carmina Burana*. Aliás, o poema de Camões – *Esparso ao desconcerto do mundo*³ – também desenvolve o mesmo tema. O tema do “mundo às avessas”, como comenta Curtius (1948/1979), presente em toda a literatura da Idade Média, é indispensável para compreender o particularíssimo progresso das letras nesse período, já que boa parte das grandes conquistas formais herdadas pelo romance que conhecemos se operou como resistência e combate imperioso ao desconcerto. O trabalho de escrita – isto é fundamental para a compreensão da estética medieval – era um trabalho de conquista e ordenamento, um trabalho de ligação, podemos dizer, entre os elementos mais aparentemente dessemelhantes, entre as forças mais imperiosas e desproporcionais, as quais ofereciam risco à própria vida, no contexto da Idade Média. Tal ânimo de domínio se faz notado nas diversificadas e abundantes formas de metaforismo, tão recorrentes e, em certa medida, estruturantes em *Avalovara*, como o metaforismo náutico – que concerne à conquista dos caminhos das águas, nos mares e nos rios – ou o metaforismo livresco – por exemplo, da escrita como trabalho de sulcar a terra, trabalho de inseminar a experiência e, com isso, produzir algo.

2 “Outrora o estudo florescia”.

3 Os bons vi sempre passar/ No mundo graves tormentos;/ E para mais me espan-
tar,/ Os maus vi sempre nadar/ Em mar de contentamentos./ Cuidando alcançar as-
sim/ O bem tão mal ordenado,/ Fui mau, mas fui castigado;/ Assim que só para mim/
Anda o mundo concertado.

Em *Avalovara*, navios e livros são imagens importantes, centrais e eloquentes, metáforas que estruturam o questionamento do gênero romanesco nesta obra. A operação desses dois metaforismos aqui é o confronto da própria ideia de romance com os seus limites (Matias, 2013). Eles se fundem, ou se unem, no metaforismo da escrita como viagem, a grande figura-símbolo nesse texto, disseminada por toda a sua extensão e virtualmente presente em cada um dos eixos narrativos (HAZIN, 2010). Muito mais que isso, sugere Hazin (2010), a ideia de viagem oferece elementos para que se pense *Avalovara* em termos de gênero literário. Não que sirva para decidir o gênero a que pertence, mas certamente “viagem” é o feitiço dessa obra, dessa escrita. Algo muito presente nas influências contraídas pela escrita osmaniana, segundo a proposta de Nitrini (2010). Para ela, Abel, personagem agregador da narrativa em questão, é feito da mesma matéria de Dante – personagem em sua própria *Divina comédia* – Werther – personagem que nomeia a obra de Goethe – e o capitão Ahab – de *Moby Dick*, escrita por Melville. São personagens cada um deles comprometidos com a busca do inapreensível.

Todas essas metáforas, todos esses metaforismos, ao mesmo tempo em que fazem avançar a narrativa, remetem aos princípios de seu funcionamento, pelo que, aos poucos, vão digerindo o próprio fundamento do caráter de ilusão do texto. Neste ponto, o caráter alegórico da escrita em *Avalovara* se torna mais evidente. Contudo não é apenas desse modo que este texto se revela alegórico, como veremos.

Segundo Nitrini (2010), como poucos, Osman Lins empenhou esforços em tratar o problema da escrita literária, e de maneira a participar, como um elo importante, da cadeia de muitas empresas literárias já realizadas antes dele. Também em função de sua pertença a uma tradição de muita força no campo da narrativa, o impulso alegórico em *Avalovara*, do mesmo modo que todos os outros recursos estilísticos de que se serve Osman Lins, não é, de modo algum, gratuito. Muito pelo contrário, a alegoria se constitui, podemos assim dizer, num princípio estruturante das tentativas de conquista empreendidas por este autor justamente do que resiste e sempre resistirá à literatura.

Como sugere Hewitt (1984), o problema de que ele trata é o mesmo que concerne o mais intimamente possível à literatura, a saber, a relação entre as palavras e o que elas não podem dizer. Essa questão é radicalizada na obra e, principalmente, no modo como ali é abordada, pois a tensão entre o exterior e o interior à linguagem é feita motor da composição poético-narrativa em *Avalovara*. Não apenas isso, pois essa tensão não deixa de aparecer inclusive na superfície do texto, o que deixa a obra algo opaca. Por esta razão, até certo ponto, não analisável. Pelo menos não se pode analisá-la sem desfazer o trabalho que Osman Lins pretendia que sua escrita realizasse. O próprio Osman Lins nos adverte sobre a tentativa de esclarecer seu texto, dizendo que seria equivalente a reelaborar o texto de um sonho, pelo que o texto perderia seu vigor originário, sua conexão à fonte mesma de sua própria vitalidade (LINS, 1979). Aliás, o caráter aparentemente confuso, compósito e, ao mesmo tempo, a exuberância da paisagem semiótica do texto – o que o assemelharia ao sonho – é uma característica que, ao mesmo tempo em que faz de *Avalovara* um híbrido, conecta esta obra às demais obras de arte contemporâneas, a sua diversidade genética (PINTO, 2007).

O hibridismo dessa obra ainda não foi totalmente explorado, tampouco o será aqui. Contudo, nossa análise de como este empreendimento literário imita o funcionamento da angústia – este é nosso propósito – se fará pela investigação de como ali se constroem principalmente duas dimensões tão essenciais à estética literária. É tão antiga quanto conhecida e importante a distinção, proposta por Lessing (1766/1998), segundo a qual a estética da pintura se define por sua natureza espacial, assim como a da escrita concerne ao tempo. Pois bem: em Osman Lins, tempo e espaço são essenciais às pretensões estéticas da escrita, mas não funcionam como se poderia esperar. Cada uma dessas dimensões é redefinida, reconquistada para a escrita, e a relação entre as duas é subvertida (FRITOLI, 2006). Nestas duas dimensões exploraremos – à maneira de viajantes – o texto de *Avalovara*.

Toda aproximação ao romance aqui investigado depende, como pretendia o seu autor, de que o consideremos em duas dimensões, que ele definiu no próprio âmbito da forma do texto pelas figuras da espiral e do

quadrado: a espiral figura a força pulsante e recorrente do tempo, como algo a ser perseguido e colonizado pela significação. Cumpre esse papel, na estrutura da obra o quadrado. Por sua vez, o quadrado figura o espaço, serve para ordenar, setorizar, formalizar as diversas voltas do tempo. A quadratura funciona como ponto de basta para a atividade da palavra que inscreve o tempo e a sua força que move. O quadrado é dividido em 25 quadrantes menores, preenchidos com letras de uma frase palindrômica⁴: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Nos informa o autor que esta frase pode ser traduzida como “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O lavrador sustém cuidadosamente o universo em sua órbita” (LINS, 1973/2005, p. 36). Nos dois casos, a frase se refere à posse e ao domínio, uma ideia que traduz o verbo central do palíndromo – TENET – e esse é o propósito que deve cumprir o quadrado em relação à espiral, cuja linha percorre todos os espaços do quadrado, cada um dos quadrantes mais de uma vez. Cada uma das passagens da espiral por um dos quadrantes, por uma das letras, constitui uma linha narrativa no texto de *Avalovara*. Nessa passagem ela arrasta elementos de uma linha narrativa para o interior de outra. É desse modo que se articulam essas duas figuras.

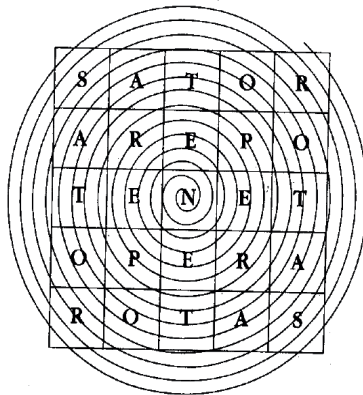


Figura 17

4 O palíndromo é a palavra ou frase que pode ser lida nos dois sentidos, da direita para a esquerda e da esquerda para a direita, sem que mude o dito, sem deixar de ser a mesma palavra ou frase.

Essa figura já poderia ilustrar com clareza a ideia de algo que imita o funcionamento da angústia, um trabalho de inscrição, de conquista da força pulsante, inscrição do tempo da pulsão no espaço do psiquismo. No entanto, como veremos, isso que o rosto da obra, o seu esquema, já prenuncia, toda a sua estrutura o revela com muito mais profundidade e espantosa eloquência.

A fissura do espaço

*Longe de nós resolver o enigma.
A tarefa consiste em ver o enigma*
– Martin Heidegger

Se *Avalovara* pode ser reduzida – não diremos resumida – a um movimento mínimo, trata-se da viagem de Abel, por muitos lugares, e em diversos instantes de sua vida, em busca de sua fortuna, de seu bom encontro. Isto envolve tempo e espaço: mas de que maneira? Com respeito aos espaços, eles são muitos, produzidos no interior do texto. Muitas e frequentes são as descrições de paisagens ao longo do texto, as quais são feitas pela alusão aos menores detalhes, com a mais viva referência à realidade sensível. Pela qualidade de suas descrições é muito celebrado o texto osmaniano, e disso o autor se ocupava, aparentemente, com o mesmo esmero que os antigos poetas latinos que ele lia. Tomados em ornamentar os espaços por eles construídos com proporção, harmonia, ritmo e simetria, os espaços assim construídos não apontavam a realidade vulgar.

O princípio de montagem das cenas no romance envolve movimentos de decifração e de cifragem. Realiza-se, na verdade, quase que como puro exercício de composição e ornamento, e somente sob certa inflexão, só algumas vezes, tais movimentos adquirem funções propriamente dramáticas e muito raramente se deixam completamente absorver à função de situar. Este é o caso da descrição do que o próprio texto chama “cena” e “quadro”: o cais em T. Este é um lugar, um cais em forma de “T”, uma

locação totalmente gratuita na narrativa, e, ao mesmo tempo essencial. Trata-se de um vislumbre dos personagens – podemos dizer – principais: Abel e \heartsuit ⁵. Ali, o autor se exercita na construção de uma bela hipotipose: uma figura de retórica que envolve a capacidade do texto para evocar imagens à memória pela alusão linguajeira. Se quisermos, uma espécie de alegoria. Para ser efetiva, ela deve ser executada de maneira clara e vigorosa, e a ela se opõe a diaptose: quando o texto, em função de sua frouxidão, inadequação e prolixidade, é incapaz de evocar com vividez essas imagens. A diaptose, portanto, consiste no fracasso da linguagem em organizar a imaginação.

Trata-se, na hipotipose, da conquista, pela palavra, da imagem? Talvez em algum lugar, mas não exatamente no modo como Osman Lins se serve desse recurso. Segundo E. M. A. Ferreira (2007), há uma ambivalência fundamental na ecfrase⁶ de maneira geral, o que pode ser aplicado à análise do texto osmaniano. A ecfrase ao mesmo tempo representa as tendências contrárias de iconofilia e iconofobia da escrita literária.

Voltemos ao texto do cais em T. Em vez de uma topografia desagregada, Osman Lins nos oferece à imaginação sugestões bem construídas na proporção de suas partes, na simetria que o texto enfatiza diretamente, assim como ocorre com o ritmo da cena que surge etc. A perfeição imagética da cena vai muito além da precisão das descrições de que é feita: ela consiste também na submissão da imagem evocada aos princípios da montagem do espaço da representação visual – fala-se em distribuição harmoniosa de pesos, linhas de força que atraem a cena e os seus personagens para ocuparem lugares precisos e bem distribuídos sobre os eixos dessa cena. O equilíbrio rigoroso da imagem produz uma inquietante estranheza nos personagens que a contemplam, os quais suspeitam do que veem. Os próprios personagens da cena parecem hesitar e tentar resistir à ordem que a estrutura da cena impõe, à medida que é desenvolvida, elaborada e evolui durante a narrativa.

5 Esta personagem não tem nome a não ser este, o símbolo “ \heartsuit ”.

6 A fórmula linguística que realiza a hipotipose.

E. M. A. Ferreira (2007) se refere a esse procedimento como metalinguístico, pretendendo dizer com isso que Osman Lins realiza uma crítica, interna à linguagem, de seus próprios limites: um sujeito da linguagem tomando a linguagem como objeto. Isso produziria uma dessacralização dos efeitos não notados da linguagem sobre a possibilidade de representação. Não pode ser isso. De fato, a cena descrita do cais em *T* perde o seu caráter aurático pelo simples fato de ser elaborada, não diante dos olhos, mas diante da leitura/escuta do leitor e dos personagens. Não obstante, ao mesmo tempo ganha algo, pois o ritmo da escrita, a proporção com que ela se desenvolve, a sua vibração intrínseca às palavras e sua montagem, recuperam algo para a própria linguagem. O procedimento de desfazer/refazer o espaço pela linguagem visa a garantir para o leitor algo como uma restituição: trata-se da intuição de que o espaço ordenado é efeito de uma “nostalgia”.

Assim, de modo algum é apenas uma denúncia contra a linguagem, o que realiza Osman Lins, com pretensões de dizer a verdade sobre o logro da linguagem. No horizonte disso estaria a transparência da linguagem por efeito de uma referência a ela exterior, e isso é o contrário do que parece buscar Osman Lins. Ou ainda, depurar a linguagem de seus problemas de representação, curá-la. Desde o lugar da linguagem, realizar isso seria impossível, e outro lugar para isso não existe. A linguagem como instrumento não serve a esse propósito, do mesmo modo que a linguagem como objeto seria opaca a essa intenção. O alcance do que pode ser feito do espaço na literatura é este, “não há nenhum espaço real. Trata-se de uma construção puramente verbal soletrada em três dimensões” (LACAN, 1976/2007, p. 83). Não se pode corrigir o espaço literário por referência ao espaço real. Por outro lado, “não existe metalinguagem” (LACAN, 1966/1998, p. 882). Não se pode corrigir o espaço literário por referência aos índices da própria linguagem julgados pelos critérios de verdade da própria linguagem. O efeito da escrita osmaniana é reinserir o espaço literário no circuito de sua reconquista da experiência, isto é, combater a inércia da representação.


Outros meios são ainda acionados. Ecfrases que operam de maneira totalmente diferente, mas com efeitos semelhantes. Há cenários que implicam, muitas vezes, certa inconsistência em sua montagem, o que pode ser visto como defeituoso, e até o próprio mecanismo de seu engendramento, abrupto, no espaço poético diversas vezes desfavorece as condições de sua verossimilhança.

Assim, eu escapo e volto à igreja... Atraem-me, antes, o fogo e os bichos que existem lá dentro. O fogo das velas, do azeite, do incenso. A pomba que esvoaça de um vitral para outro, a tainha nova que se move e nada na pia batismal, o carneiro que bale entre as pernas das pessoas, o touro que não sei onde muge e que espero descobrir, a águia cuja cabeça impiedosa se ergueu no púlpito um instante, dardejando-me com seu rude olho onde brilha o reflexo dos fogos, o leão invisível que está deitado por baixo de algum banco e do qual eu sinto o cheiro forte, um cheiro semelhante ao que há no Martinelli (LINS, 1973/2005, p. 133).

Este trecho ocorre numa sequência de descrições que definiremos como realistas somente em oposição ao estilo fantástico ou maravilhoso, já que se sustentam num acordo entre autor e leitor de compartilharem a mesma realidade com os mesmos elementos. Contudo, sem que nada proponha uma mudança de acordo ou se insinue como uma solicitação de concessão por parte do leitor acerca de aspectos da realidade partilhada, a sequência toma um rumo totalmente inesperado. Num primeiro instante, elementos como esses que ocorrem na sequência mencionada sugeririam uma interpretação alegórica comum, algo que é muito rapidamente frustrado. A decepção aqui poderia funcionar segundo a proposta de Todorov (1981), como índice de uma anti-alegoria. Em sua análise de *O Nariz* (de Gogol), Todorov (1981) sugere que ali o nariz que se desprende e age, ao mesmo tempo em que não causa nenhum assombro nos outros personagens da narrativa, sem que nenhuma explicação possa dar conta disso, funciona simplesmente como um absurdo, algo com que o autor aponta a falta de sentido. Osman Lins não pretende indicar falta de sentido, mas do que é feito o sentido, ou melhor, em relação a que se produz o sentido.

Descrições assim, difíceis de serem refeitas em termos de uma imagem coesa, organizam relações inesperadas entre o próprio romance

e a realidade. Elas desafiam sua própria relação com o real, descrições “de alguns fragmentos à deriva na explosão do mundo... simulando coerência e mesmo certo caráter augural”, mas organizados “segundo as leis da narrativa e com precisão de todo improvável” (LINS, 1973/2005, p. 119). O espaço em *Avalovara* não visa à realidade e também não a rejeita, mas a ultrapassa, atravessa, propondo efeitos outros, obtidos com os mesmos procedimentos de representação que poderiam servir para indicar a realidade. No caso do romance aqui em questão, trata-se, na verdade, de hipérbolos da realidade, as quais pretendem produzir uma atitude contemplativa. Desse modo, o mundo da ficção não dispensa o mundo da experiência; pelo contrário, aquele é dependente deste, pois as condições de verossimilhança que oferece ao mundo da experiência são condição para a **realização** da inverossimilhança da ficção como realidade ficcional. Essa tensão entre os dois mundos, que tende a ser eliminada na narrativa canônica não é, aqui, em momento algum, eliminada; ao contrário, ela é valorizada por sua virtude de oferecer as condições pretendidas para que a própria realidade da experiência seja revisada. A representação, desse modo, conta com a contradição e instabilidade entre expressão e significado.

Uma terceira forma de construir o espaço literário, em Osman Lins, concerne ao modo como são construídos os seus personagens e a relação deles como espaço. A técnica utilizada por Osman Lins faz uma referência ao maneirismo de Giuseppe Arcimboldo, pintor milanês do Século XVI muito conhecido por pintar rostos humanos em hábeis composições feitas de outros objetos, como frutas e flores, animais, outros objetos inanimados, fragmentos do espaço físico etc. Do mesmo modo, Osman Lins produz alguns personagens encarnando-os como figuras compósitas: Cecília feita de personagens, Roos feita de cidades e  feita de palavras. Vejamos um exemplo da representação osmaniana de seus personagens e de sua relação como espaço: “O gato com cabeça de macaco e que ela traz no corpo desde o nascimento salta para a tábua de engomar” (LINS, 1973/2005, p. 113).

Trata-se de uma referência ao gato que compunha o corpo da personagem Gorda, mãe do personagem Abel. É uma referência ao *gataco* – gato com cabeça de macaco. Comenta E. M. A. Ferreira (2003) ser este um ornamento com função icônica, à maneira das iluminuras que ocorriam nos livros medievais. A figura do macaco, nessa iconografia, designava a advertência quanto à dubiedade da representação, neste caso, uma advertência quanto à natureza do corpo, da figura dos personagens que ocorrem em *Avalovara*. O corpo dos personagens nesta obra não é feito segundo os preceitos canônicos que definem a literatura moderna, sua construção é regida por uma espécie de princípio grotesco, que estabelece a abertura e indefinição desse corpo. É desse modo que um gato com cabeça de macaco (figura já grotesca o suficiente para ilustrar esse ponto), pode fazer parte do corpo de alguém e ainda saltar desse corpo na cena acima aludida, como se desse corpo se desprendesse o que já seria difícil de ser a ele atribuído. Por essa razão, um corpo assim montado se desmonta com facilidade. Isso liberta a linguagem do corpo em *Avalovara*. Os corpos desses personagens não são corpos miméticos, antes, sua configuração é antimimética e justamente na medida em que sua linguagem, a linguagem desses corpos, é logológica.

A indiferenciação dos corpos produz efeitos importantes: seu corolário é a problematização da diferença sexual. A personagem Cecília tem feições andróginas e a personagem ♠ é nascida duas vezes, ambas figuras da dubiedade sexual recorrente em *Avalovara*, algo que contagia e se dissemina, atingindo outros elementos da narrativa e do mundo do texto. É assim que o texto leva a crise da representação ao limite da sustentação imaginária pela transformação das redes simbólicas de base. O que a língua estabeleceu como referência é subvertido em nome de um efeito, o regresso à sua própria autonomia delirante. Como já nos advertia Lacan (1973/1983), a escrita surge no *pathos* do discurso, em sua incapacidade para estabelecer a diferença sexual, é aí que incide a linguagem do retorno em *Avalovara*, do retorno contra si mesma. A escrita da diferença sexual é sempre alegórica, alusiva, gorada, como mostra o texto osmaniano.

Note-se como a indiferenciação contagia as palavras em torno dos corpos dos personagens:

Pequenos animais, leves como palavras, voam em torno de mim e de Cecília ou passeiam em nossos corpos: aranhas, grilas, formigas, efeméridos, vespos, vagaluzes, cantáridos, escorpiãs... Planam em cima de nós como se fossem alados, bichos do chão e da água: rãos, lontros, peixes-vacas, emos, búzias, tartarugos, camarãs, arraios, lesmos, calangas, suçuaranos... (LINS, 1973/2005, p. 267-8).

No ato sexual narrado abaixo, o olhar é o objeto decantado do procedimento regressivo da escrita osmaniana ao miolo da representação, isto é, no espaço lógico desenhado pela escrita de Osman Lins, ele, o olhar, arrebatava o seu lugar. Se os corpos não têm limites, se a objetividade do espaço geométrico foi suspensa pela locação imprevista dos ornamentos e a sequência disruptiva das descrições e ecfases, aos personagens são possíveis os deslizamentos segundo as vicissitudes do desejo. O personagem não é mais uma baliza, o narrador também não, a perspectiva é indiscernível porque a representação não tem um centro nem um princípio regulador unificado. Ora, se a cena do mundo ganha estabilidade desde uma perspectiva sexuada, sem essa perspectiva, o mundo se transforma numa coleção de fragmentos, de posições intercambiáveis. Note-se como pulula o olhar nisto que não pode mais ser um quadro.

Vejo-me, primeiro, durante o breve momento em que Cecília, cravando os dentes no meu ombro, ordena rouca: “Mais!”. Vejo-me à sua frente, ambos de pé e nus. Ela segurando uma orquídea contra o peito raso, ostenta o membro sedoso e desejável; sinto, eu, com o peso dos seios, o peso de ser fêmea e espero que Cecília me penetre. Meu pai, alegre, protege-nos com um pálio escarlate e traz no ombro um garço. Vejo-o com o pálio e a ave, vejo-o através dos meus olhos e também com os seus nos vejo (Lins, 1973/2005, p. 267).

Como nos lembra Dunker (2006a), no seminário sobre a angústia, Lacan (1963/2005a) inscreve o trabalho com esta função em uma teoria da corporeidade. Se há desejo é porque há corpo, e se há corpo, é desde sempre referido à fala. O corpo é a entidade fantasmática, agregada, que é movida pelos afetos, de que a angústia é um dos seus tipos. O corpo é possível porque algo é perdido e cedido, um elemento impertinente à

possibilidade de sua organização imaginária, isto é, o que não pode passar à imagem, à imagem unificada e pacífica do corpo-Eu: o que se perde produz um resto no simbólico e o que é cedido, trata-se de um objeto real, objeto da angústia, o mesmo que comparece na fantasia. Antes do corpo, isto é, antes da perda e da cessão, é a carne. A angústia é uma entidade mediana entre corpo e carne, fazendo báscula entre os dois, do mesmo modo que entre o espaço e o que também lhe é anterior. Ora, “antes do espaço, existe um Um que contém a multiplicidade como tal” (LACAN, 1963/2005a, p. 247), e este é o tema até aqui tratado na construção da topologia da escrita osmaniana. O espaço indiferenciado, a carne em vez do corpo, é isso que está no horizonte da escrita.

Lacan (1963/2005a) menciona como paradigma dessa indiferenciação o *Avalokiteshvara*, um bodisatva que esbarrou, no caminho para a iluminação, em seu interesse e amor pela humanidade e sua salvação, que por esta razão se multiplicou em 33.333 versões de si. Ele expôs, no seminário, ilustrações da estátua do *Avalokiteshvara* que ele visitou em Kamakura, no Japão, e que lhe chamou a atenção pela ambiguidade: não se pode saber, pela forma da estátua, para onde apontam seus olhos, não se pode saber se é homem ou mulher. É uma figura da multiplicidade na unidade, que Lacan (1963a/2005) sugere servir para designar alguma dimensão do desejo, justamente na medida em que o seu sexo é “psicologicamente indeterminável” (p. 251). *Avalovara*, palavra que nomeia o texto de Osman Lins, é uma redução do nome desse mesmo bodisatva. No texto, é um pássaro feito de pássaros que visita alguns personagens em momentos cruciais e cumpre o papel de alertar para o grande tema alegórico que se desenvolve no romance, assim como o seu princípio estruturante.

O trecho acima aludido, à maneira da composição da multiplicidade na unidade, revela a estrutura do fantema da cena originária, isto é, a estrutura mínima de articulação da fantasia que, neste caso, configura a fantasia de ser possuído e devorado por um olhar mântico (HARARI, 1997), o olhar mântico de Cecília (LINS, 1973/2005, p. 217), tornado cena na narrativa do personagem Abel. Consideremos a ligação entre

Cecília, feita de animais (leões, principalmente), com a sua mãe (cujo corpo comporta um felino-símio), ambas mulheres fálicas – a androginia de Cecília e, com relação à Gorda, seu ofício e desejo de puta, assim como sua posição de chefe da família. Além do mais, a hostilidade da Gorda por Cecília denuncia transitividade entre as personagens. O pai de Abel, que surge do corpo de Cecília e que, segundo o próprio Abel, não é carnal ou imaginário (LINS, 1973/2005, p. 196), é feito olhar para o ato sexual de Abel e Cecília. Todas as entradas são possíveis nesta cena, além daquelas que já são discerníveis na superfície no texto. O próprio texto assimila Cecília e Abel (LINS, 1973/2005, p. 268): assim, além de serem substituíveis a Gorda e Cecília, são substituíveis, Abel e Cecília. Como Abel, possuído por Cecília, experimenta uma feminilidade “pesada”, talvez seja plausível a transitividade entre a Gorda e Abel. Cecília e o pai de Abel são intercambiáveis pelo simples fato de que ele habita o corpo dela. Por fim, Abel e seu pai trocam de posição no texto da própria narrativa. Todas as posições são possíveis e deslizantes. É, contudo, uma cena impossível desde que o corpo é narcísico, como sugere Freud (1924b/1996).

O trabalho de escrita de Osman é um trabalho de reduzir o espaço geométrico ao espaço indiferenciado, reduzir o corpo dos personagens à carne. Por essa razão, seus personagens e o espaço de sua existência se compõem como rébus, porque a sua linguagem transcritiva – como sugere E. M. A. Ferreira (2007) – não pode atravessar tudo nesta operação de passagem, nesta invasão pretendida do imaginário pelo real (ALLOUCH, 1995). A transcrição, como já vimos, implica uma invasão do real no imaginário, e é um trabalho de angústia (LACAN, 1975). É um trabalho de cifração pulsional (por isso não deixa de ter elementos simbólicos), é também de feitura de “objetos literários”, marcos na escrita da mediação pulsional. Ele introduz hipérboles, justaposições, figuras arcimboldescas, composições logológicas de toda espécie, como ele mesmo afirma, fustigando as palavras, jogando-as umas contra as outras e produzindo demônios inesperados (LINS, 1973/2005, p. 197). Sua intenção é restituir à linguagem romanesca àquilo que ela teria perdido/cedido em sua origem, o que fazia

dela “metáfora imperfeita e viva da Memória” (LINS, 1973/2005, p. 266). Uma vez que ele leve a sua escrita a essa origem, ao *Heim* da linguagem romanesca, não mais localizável, isto é, a morada que essa língua nunca conheceu, a cena do mundo desvanece, figurada na morte de Cecília. Ali, o desassossego (émoi) do corpo que não sabe o que fazer, o desassossego do que, na verdade, é palavra.

Os dentros de Cecília estão vazios... fico de quatro pés, ponho a testa no chão, enfio os dedos nas beiradas do sedenho, e brado, cago, brado, clamo para o mundo, puto soluçando, puto da vida, falo pelo rabo, blasfemo pelo rabo, entre os dentes do cu que a terra come, cago no chão com a boca, todo eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras, dentro da morta, nem eu próprio as reconheço, estranhas, falar é nada e ninguém mais me ouve, eu não me ouço, ninguém mais, ninguém. O mar bate nas pedras (LINS, 1973/2005, p. 291).

A operatividade do corpo como corpo [i(a)] manca. As suas bordas desordenam-se. A escrita produz na carne dos personagens a anarquia dos objetos que se excitam e não se podem conter.

A fissura do tempo

O tempo é a tardança do que se espera

– Martín Fierro

Como designado na retórica antiga, o efeito da ecfrase, quando ela obtém êxito, é o que desde a antiguidade se chamava *phantasia*. Esta é uma tradição que percorre toda a antiguidade clássica e que está presente nos mais importantes retores de forma muito semelhante (RODOLPHO, 2009). Ela fez sua entrada na retórica pela polêmica levantada por Platão, que criticava o efeito, sobre o espírito humano, da aparência das representações imagéticas. Não as condenava simplesmente, mas apontava o fato de que a sua imediaticidade deveria ser questionada, criticada em sua condição de remeter à verdade. Assim, na direção inversa do que se costuma pensar da teoria platônica da aparência, segundo Marques (2005), para Platão, a aparição é um modo do ser, mas um modo imediato, que carece de crítica

e, portanto, deve estar em suspenso, não por ser menos real, mas por não ser suficiente ao conhecimento. Em sua obra contra os sofistas, Platão apresenta a *phantasia* como um *pathos* do discurso. Conforme sua proposta, quando o discurso é interrompido, se torna *doxa*, opinião; e se se mistura aos dados do mundo sensível, à percepção, no âmbito do pensamento, se torna *phantasia* (MARQUES, 2005). Há, portanto, uma dimensão temporal essencial à relação entre a ecfrase e a *phantasia* na proposta platônica, a qual pretendemos aproveitar.

Sem assimilar o pensamento platônico à psicanálise – considerando, no entanto, a proximidade entre ambos – mas aproveitando as deixas que ele oferece, investiguemos a relação da fantasia com o tempo e as consequências disso para a representação. No modelo econômico do aparelho mental que delineávamos anteriormente, a fantasia é efeito da interrupção do trâmite pulsional sobre o pensamento. Ao mesmo tempo, ainda no registro do ensino lacaniano, sabemos que também o discurso, principalmente o discurso, funciona no registro do tempo e necessita de um ponto de basta, de uma interrupção, a função do *nachträglich* freudiano (LACAN, 1958/1999). O mesmo Lacan (1958/1999) nos lembra que a significação não teria lugar na forma temporal da simultaneidade, ao lado de Freud (1908b/1996), para quem a fantasia opera como um fio que costura os três termos da experiência temporal e desdobra-os, passado, presente e futuro. Segundo ele, uma impressão atual evoca a lembrança de um desejo não realizado, cuja realização é projetada no âmbito da imaginação, do futuro.

Segundo a proposta de Freud (1920/1996), o teorema kantiano segundo o qual o tempo seria uma forma prévia e necessária do pensamento não se sustenta diante das descobertas psicanalíticas. O inconsciente, ele o declara, é intemporal, num sentido em que o tempo não altera o seu funcionamento, ou, ao menos, que o modo como os eventos inconscientes se organizam subvertem nossa percepção corriqueira de tempo, de modo que essa ideia de tempo não pode ser aplicada ao inconsciente. No entanto, é certo que, ao menos de um modo, o tempo se faz contar pelo inconsciente, isto é, a demora (FREUD, 1911/1996), que corresponde a

uma precipitação da energia pulsional no abismo da não-satisfação. Na verdade, é quando o desejo pode ser reconhecido como tal, insatisfeito, reinserido no ciclo de suas revoluções cada vez mais abrangentes. Parte dessa energia é investida para organizar novas formas de experiência com o mundo, o que marca a diferença entre o princípio do prazer e o de realidade, o que engendra a experiência temporal como tal. Surge o tempo da espera e da insatisfação, uma de suas formas lógicas é a sequência. Qual o lugar do sujeito nesse processo? Freud (1911/1996) menciona que a própria “escolha pela neurose” deriva do hiato entre a exigência de satisfação e as formas de satisfação adiadas, parciais, isto é, surge o sujeito na mediação pulsional, no trabalho do pensar, por exemplo, que ele identifica à fantasia.

O tempo é mais uma subversão da escrita osmaniana. Entre os dispositivos de sua escrita, pelos quais queria garantir a tensão que lhe era tão cara, tem especial apelo o que ele chamou aperspectivismo. Ele observou que na arte moderna, de maneira geral, e, por conseguinte, também na literatura, a representação ganhou autonomia. A pureza da representação, a clareza e distinção de sua forma, eram alcançados pela produção de um centro, em que sujeito e objeto se encontravam sob o signo da harmonia. A invenção da perspectiva renascentista, em que o sujeito era localizado como observador de uma obra em um único ponto de vista, na opinião de Osman Lins, empobreceu não somente a realidade, mas acabou reificando sujeito, objeto e suas relações. O aperspectivismo significaria, então, uma violência ao que se havia produzido, pela fragmentação do ponto de vista único. Não uma arte que elimina o ponto de vista, mas que o multiplica, ou divide, em benefício do enriquecimento da experiência. Esse dispositivo, já o vimos operar no espaço romanesco, mas a grande invenção seria fazê-lo operar no tempo.

Isso se realizou, por exemplo, nas personagens que se inscrevem no tecido do enredo com entradas muito diversas quanto ao tempo de sua história. E, do mesmo modo, pela disseminação do foco narrativo, da função narrativa em diversos narradores, que se alternam, que se misturam e até se confundem em diversos momentos. A própria referência temporal

também é refeita em outro plano construtivo, algo ainda por se organizar, pelo esforço suplementar da leitura, que exige e demanda. Veja-se abaixo:

Sob o signo de Roos, cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório, posso, ao invés de seguir rumo a Lausanne, estar retornando à fria plataforma descoberta da gare de Lyon. *Se Roos e tu, Abel*, de mãos dadas, *girásseis* entre as gavelas de feno! Teu coração talvez se aquietasse e talvez entrevisses o que procuras em vão (LINS, 1973/2005, p. 30, grifo nosso).

O que poderia ser tomado, com algum esforço, por um movimento reflexivo do personagem Abel enquanto narra o trecho, no contexto de uma composição narrativa cheia de invasões das mais diversas perspectivas, cheia de epifanias do mundo extradiegético e de outros lugares do mundo interior à *Avalovara*, também assume, eventualmente, segundo a leitura que se faça, o caráter de um deslocamento narrativo, de uma aparição. Essa súbita mudança de foco narrativo, se assim o consideramos, pode passar despercebida ao leitor, pode confundir-lo, mas, num caso ou noutro, lhe oferece um desafio que o projeta para fora do espaço narrativo e o faz contemplar desde outro lugar, dentro e fora, ao mesmo tempo, sob forte tensão, diversas possibilidades que se lhe oferecem. A rotatividade do foco narrativo, pois esse é o procedimento de que se trata não apenas aí, mas em diversos outros pontos da narrativa, engendra e agencia a contemporaneidade das cenas e a presentificação do tempo diegético (FRITOLI, 2006). Exemplo disso é o arranjo das transformações de foco narrativo entre as linhas que narram as histórias de Abel com Cecília e com Roos: do narrador não se sabe quando ele vem, vai, de onde, para onde (SOARES, 2007). É um narrador desarraigado.

Isto é certamente um paradoxo, uma diegese presentificada, mas o fato é que a narrativa progride, mas se ela avança é por arrasto, sem o que supúnhamos necessário, a perspectivação temporal. No texto de *Avalovara*, quase todas as cláusulas narrativas têm os seus verbos escritos no presente. É porque há digressões, porque os personagens pensam e avaliam etc., que há também verbos em outros tempos. Assim, as várias cenas, quase todas escritas com verbos no tempo presente, arrastam umas às outras, como

que marcham lado a lado em alguma direção. Bem segundo o esquema enunciado no início do texto, segundo o qual, no movimento da espiral, os quadrantes em que as cenas se inscrevem são visitados e levados. Não se trata apenas de acúmulo de quadros, portanto. Eles se interpenetram sem se integrarem ao fluxo da experiência intuitiva do tempo que caminha do passado para o futuro.

Segundo Soares (2007), a técnica básica em que se sustenta a operação de ruptura do tempo linear e sequencial é a simultaneidade. Na macroestrutura do romance, trata-se da simultaneidade (i) em seu efeito sobre o enredo, isto é, a progressão em arrasto das diversas linhas do enredo; (ii) a reiteração temática em eventos situados muito distantemente. Em sua estrutura nuclear operam como mecanismos da simultaneidade, (iii) no plano da referencialização: a birrefringência dos personagens, dos eventos, etc. (a sua duplicação em entes que coexistem e depois se reúnem, eventualmente); (iv) a distensão dos acontecimentos por efeito da enunciação presente de um narrador épico (Abel).

Tomemos um trecho analisado por Soares (2007) para ilustrar a forma (iv) da técnica da simultaneidade, por seu valor ilustrativo:

O parque de diversões, com as suas luzes perdidas na escuridão circundante, ela e eu no carrossel que **range** em torno do eixo, **rangem** as tábuas do piso se passa algum dos outros raros hóspedes; tendo, sem conseguir, com faca afiada, cortar o olho desorbitado de um boi; a mala de viagem tomba no assoalho, **range** o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes, ouço ou julgo ouvir, rosto contra rosto, um crepitar de chamas, as pranchas de carvalho **rangem** sob nossos pés, não sei se realmente 'r' pronuncia nomes inventados ou se dou forma a vozes que na sua carne, parece, subsistem, propaga-se em ondas amplas o rumor do mar pela costa ainda meio inculta, giramos abraçados no carrossel, **range** o leite vazio e o outro onde estamos; como entender que tão duros instrumentos, os olhos, recuem, queimem-se, tornem-se sobre si mesmos tal um pedaço de seda?; o vento espalha sem constância pelas casas pouco numerosas da praia Grande a música estridente do parque e faz **ranger** a janela grossa, com as aldravas pendentes, o calor do seu rosto advém talvez dos olhos tórridos, desconheço o significado dos nomes que ela escande, de factícia sonoridade latina (mas escande-os?), **rangem** os baús e a cômoda, as luzes inquietas ou circulantes da festa em meio às quais rodamos refletem-se nas

rugosas paredes e no seu rosto, ninguém conhece este olhar que arde e não se extingue, só eu e algum homem a quem ela – em outro seguimento do Tempo – deseje e ame, sua voz é uma aragem e queima-me, **rangem** em mim os ossos, rumor da mala sobre o assoalho no silêncio do ocaso, aves noturnas passam ante a janela e **rangem**, escuras, **rangem** no ar (LINS, 1973/2005, p. p. 21-2, grifo nosso).

Rangem: o carrossel, as tábuas do piso, o mar nas bocas e barrigas dos peixes, as pranchas de carvalho (reiteração), os leitos, a janela grossa, os baús e a cômoda, os ossos de Abel, as aves noturnas. Com todos os verbos no presente, cada ranger que poderia estar sucedendo o outro, na verdade ecoa, ressoa cada um dos anteriores. Cada ranger dura na experiência de Abel que narra, mas também na diegese que assim se desdobra. Não se pode dizer que o tempo passa ou deixa de passar, pois cada rangido range do seu tempo, sem deixar de participar do Tempo. Muito facilmente, o mesmo ranger se projeta sobre as luzes, o vento, as paredes, os olhos, o rosto, sem que notemos, pois a leitura nos confunde. Aliás, Freud (1911/1996) menciona duas funções importantes e contemporâneas ao surgimento do princípio de realidade para gerir o funcionamento psíquico sob esse novo regime de trabalho, a atenção e a notação. A atenção que se antecipa ao real, o que nos encontra do mundo externo, para estarmos preparados, e a notação – sistema de marcação – registra os percursos da consciência na realidade. Essas funções participam do que ele pretende apresentar como senso de realidade. A técnica utilizada aqui por Osman Lins cancela – ou suspende – a operatividade deste princípio e mais uma vez realiza um impulso regressivo com que se compromete sua linguagem. Em nível macroscópico, esse mecanismo organiza (?) o enredo de *Avalovara*.

O tempo dessa narrativa precisa ser constantemente decidido na experiência de ler, de se relacionar com a obra. Não remetendo sempre ao tempo vivido. Como Abel reflete, “nossa existência mesma nem sempre é compreensível; isto por não ser, forçosamente, um evento completo. As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos” (LINS, 1973/2005, p. 32), ou ainda, “pode ser que tudo

exista simultaneamente e que tenhamos do tempo não uma ideia correta ou verdadeira, e sim uma que preserve a nossa integridade” (p. 134).

De certo modo, o romance deve nos oferecer a possibilidade de compreensão do fato de que, para uma ideia correta da vida é preciso uma experiência contra-intuitiva do tempo na leitura, que nos remeta ao que talvez tenha sido o tempo em outro momento da nossa experiência. Essa ideia é adequada ao papel que Osman Lins atribuía a si mesmo e sua escrita, sob influência de Dante, por exemplo, que (nos conta AUERBACH, 1954/2007) se via comissionado por Deus para confrontar os seus contemporâneos acerca de seu próprio estilo de vida. Trata-se, portanto, de um intento de restituição, mais uma vez, ao mundo sensível, de sua própria sensibilidade (do simbólico ao real). Uma sensibilidade avassaladora e vertiginosa, como o é a própria vida. O desvio disso, para a literatura, pode implicar o seu próprio esvaziamento. Osman Lins fala disso como um erro, “ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos – e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras” (LINS, 1973/2005, p. 300). Talvez um exemplo do que possa ter sido esse tempo da escrita se possa encontrar no estilo homérico que, segundo Auerbach (1946/2004), cultivava, muito embora as abundantes interpolações em seu texto, um “presente uniformemente iluminado” (p. 5), bem à semelhança da recomendação freudiana para a escuta clínica, isto é, de uma atenção uniformemente suspensa.

O fato é que a própria ideia de prosa que, conforme Jakobson (1973), é reconhecida por não se deter, porque resolutamente segue em frente, é assim subvertida, tendo em conta que o funcionamento desta escrita depende da reiteração e da volta sobre si mesma. Os dispositivos desta escrita, referentes à posição do narrador e ao tempo que lhe é constitutivo, garantem para o texto a configuração de enigma e a capacidade de incitar o estranho do sujeito surpreendido em sua própria suspensão – risco de *fading*. Toda produção do campo do desejo de constituir a sua posição como narrador, isto é, anuir às convocações que se lhe faziam, depende –

notemos o funcionamento do texto – de que isso seja “fundamentado no tempo da angústia” (Lacan, 1963/2005a), que se lha supere e ultrapasse, e não antes disso.

Lembremos com Freud (1908b/1996), é o desejo que costura as pontas do tempo para produzir a fantasia. Com isso, a percepção do tempo surge no psiquismo de modo simultâneo à fantasia, e não somente isso, a fantasia e o tempo são co-dependentes. Este é justamente o problema que a escrita osmaniana levanta. Segundo Kehl (2007), “o tempo que não passa é um tempo sem prenúncio do devir. Tal estagnação tanto pode ser sentida como mortífera quanto como paradisíaca” (p. 265). Ora, ela é mortífera para a fantasia, pois suspende o desejo em seu circuito. Se o tempo que é de espera, como tempo do desejo, perde a referência metonímica, o que se opera é o congelamento da fantasia como fracasso consumado em responder ao desejo do Outro. A cena da fantasia se fragmenta, precipitando a face abjeta da imagem de si – inquietante estranheza (FREUD, 1919/1996), como na cena da morte de Cecília – imagem derramada, fundamento da experiência terrível de se achar fragmentado ou multiplicado. Ora, sabemos que a escassez de tempo – do tempo como duração – deveria enriquecer a fruição da vida (FREUD, 1916/1996), mas o que aconteceria se, em vez de se tornar escasso, o tempo se tornasse superabundante?

O problema do tempo é fundamental à escrita osmaniana, como já o indicamos, e o tempo tal como indicamos, aquele que concerne ao inconsciente, isto é, como demora, que em seu texto se realiza à maneira da simultaneidade. O interessante, a invenção que incrementa os temas de sua literatura, diz respeito ao fato de que, no interior do que ele faz operar como simultaneidade, se produz justamente a “forma ontológica da angústia” (LACAN, 1945/1998, p. 207), a saber, a motivação para concluir.

Como tema, o tempo da asserção, de seu fracasso, é desenvolvido na linha narrativa que conta a estória de Loreius. Escravo em Pompeia, em 200 a.C., lhe foi prometida a liberdade caso cumprisse a tarefa proposta por seu amo, Publius Ubonius, de encontrar uma frase significativa que pudesse ser lida em qualquer direção e sentido sem que o seu significado

fosse alterado. Loreius resolve, de maneira muito elegante a tarefa, mas adia a entrega de seu resultado, gozando a possessão daquelas palavras aparentemente mágicas. Confessa as palavras no leito de uma prostituta da cidade, chamada Tyche – e esta cena representa o mal encontro, a *distinquía*, o trauma a ser metabolizado. Esta vende o segredo a outra pessoa de modo que ele chega ao poder de Publius Ubonius, o que instaura a nova situação de passividade de Loreius diante de seu senhor. Loreius se mata e Publius sofre de culpa. A frase palindrômica descoberta por Loreius é aquela sobre a qual repousa a estrutura de *Avalovara*: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Ela alegoriza, de maneira mais corriqueira e anódina o que se faz princípio pulsante da escrita osmaniana, a *Bemächtigungstrieb*, ânsia de conquista. Como ele mesmo escreve, exerce “vigilância constante” (LINS, 1973/2005, p. 25) sobre sua obra enquanto ela se produz, se cria.

O aperspectivismo de Osman Lins faz enxerto ao momento de concluir – não o prolonga, mas o distende, de modo que o seu valor puramente lógico se conserva. O tempo da simultaneidade, ou o tempo em sua inflexão co-lateral – nem progressivo (ainda), nem regressivo (sempre), nem estático (nunca) – é aquele que se coloca ao lado do tempo impossível, que vem em lugar do que se realizaria como iminência de desacerto e de desencontro, o que designávamos como espera e que agora apontamos, com Lacan (1964/1998), como *souffrance*. Consideremos sua exposição do sonho do pai que não vê que seu filho está queimando. Neste sonho, Lacan (1964/1998) aponta o real que se deixa entrever na repetição do “não vê que estou ardendo?”, a falha constitutiva do que se desejara como encontro, *distinquía*. O acordar do sonho, pela necessidade de fazer algo e sob a impossibilidade de fazer algo, como bem o indica Caruth (2000), é o lugar do trauma, na repetição da perda do filho que ardia em febre. Ela apresenta a tragédia do sonho como o desencontro do ver e do saber.

Segundo Caruth (2000), no traumático, como *distinquía*, no mal encontro, o essencial é a sua dimensão temporal, que se organiza como um atraso. Essa ideia insere a teoria do trauma no registro de uma teoria

da ação já desenvolvida por Lacan (1945/1998) em seu trabalho com o tempo lógico. Se as duas formas lógicas do tempo são a sequência e a simultaneidade, as possibilidades praxeológicas vinculadas são: o atraso, a antecipação e o justo tempo. Essas três possibilidades da ação equivalem aos três tipos de relação do psiquismo à pulsão esboçados acima, respectivamente: o trauma, a angústia e a fantasia. A angústia permanece em sua função mediana, entre um sujeito que arranja os modos de sua própria viabilização e o sujeito que se extravia alienado ao gozo do Outro. Há um trabalho de angústia que articula tempo e ato. A escrita osmaniana imita a angústia em sua alegoria apofática do tempo do trauma e do tempo da fantasia. Poderíamos retomar aqui Benjamim (1925/1984) em sua proposta para a relação entre escrita alegórica e história: é esta escrita capaz de lidar com a história como fado, de percorrer a história como ruína. Essa é a escrita que, na angústia, disputa com a intensão escatológica da fantasia e a vibração aniquiladora do trauma a escassez de recursos lógico-temporais para sustentar a ação, estruturada desde a posição do sujeito da fala.

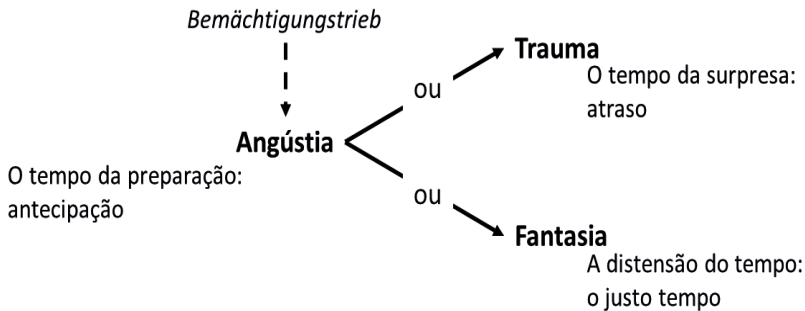


Figura 18

A linguagem alegórica faz colapsar o tempo em sua inscrição imaginária, sem entregá-lo ao desmoronamento no registro do real. Desmantela o tempo e reabre-o, mais uma vez, para novas inscrições.

O mecanismo temporal em *Avalovara* opera um regresso, mas esse regresso não leva à representação precária, simplesmente anti-ilusionista. O retorno que pretende a escrita osmaniana é à operatividade da linguagem

do sobrevivente, daquele que atravessou os mundos e se viu, no mundo em que acorda, desamparado. A descontinuidade, o corte na experiência de travessia é perturbador, pelo simples fato de que o aparelho mental ainda tem de lidar com o que lhe é anterior. O pior ao aparelho, já o sabemos, é a sua própria inércia, o seu trabalho é o de fazer tramitar, por em movimento. Há um saber, portanto, de que o aparelho poderia se servir, um *savoir-y-faire*, para isso. A escrita funciona assim. Freud (1925c/1996) especula que porque não confiamos na nossa memória, escrevemos, por medo de que ela nos falte – neuróticos e normais se engajam nisso. Acrescentamos: também para não confiar. É um ato, que se antecipa aos vacilos da memória. Aliás, como nos lembra Eco (2011b), uma hipotipose, o que inclui a cronografia, pode até criar a memória a ser evocada. Então Freud (1925c/1996) se põe a considerar os aparelhos de escrita – para além do aparelho como materialidade, pensemos nele como, por exemplo, estilo. Eles sofrem de duas desvantagens: (a) se fecham à possibilidade de novos registros ou (b) guardam registros que já não são mais importantes. A escrita osmaniana se pretende como um bloco mágico, ela acolhe diferentes perspectivas simultaneamente – corrigindo a primeira desvantagem – e estas perspectivas se transformam mutuamente – corrigindo a segunda desvantagem. Isso é possível por meio do artifício da transformação da temporalidade canônica nesta escrita, neste aparelho de escrita. Não se trata, de modo algum, de almejar o intemporal inconsciente, mas de restituir o princípio de descontinuidade temporal que rege o aparelho mental em sua tarefa de criar condições para a realidade que experimentamos. A escrita como trabalho de angústia, este aparelho específico de escrita, refaz os nós entre simbólico e imaginário

A pressa cumpre uma função em *Avalovara*, de maneira mais clara desde a morte de Cecília, até a morte de Abel e 'ᵒ. Na última linha narrativa (N) vemos isso com clareza. Não há pontuação ou quaisquer indicativos de interrupção, escanção, suspensão. As últimas suspensões já se fizeram. Por medo de que não se encontrem e não possam se encontrar; por medo de que não se possa concluir com um ponto final ao fim da narrativa,

Alegoria da angústia

de que não se chegue ao Jardim que se buscou, de que não possa conquistar o percurso de sua própria singularidade, por medo de se deixar apreender alienado aos termos de uma autoco incidência organizada pela ordem exterior representada por Olavo Hayano. Assim como o segundo filho de Adão, este Abel se apressa, para se fazer primeiro, sacrificando o próprio corpo na fala. Abel se apressa a concluir o seu ato de narrar.

A LITERATURA E O METABOLISMO DA ANGÚSTIA

A angústia é indispensável como advertência – é preciso retomar a constatação freudiana (FREUD, 1930/1996), pois ela se renova na experiência da contemporaneidade. Ainda que mude a sua forma, ainda que sofra os efeitos das mais diversas estratégias, das mais atuais estratégias de viver, o medo, ou a angústia, nos lembra Bauman (2008), se equivale à nossa própria indefensabilidade. E ainda que estejamos indefesos, não temos de estar desapercibidos. Do mesmo modo que os poetas se antecipam à psicanálise no que concerne ao inconsciente, à própria literatura é possível se antecipar ao infortúnio em seus efeitos, ou à morte, à nossa insuficiência, enfim. Há uma literatura que realiza visitas, de maneira proveitosa, às paragens mais precárias de nossa experiência, de modo a extrair disso o que é possível: uma vereda. Isso significa que um desvio em relação à rota mais curta de restituição do vigor humano ao nada pode ser conquistado, isto é, que de alguma maneira é possível dar um tratamento, afinal de contas, ao que é impossível. Desde que esse desvio não se configure como apenas *divertissement*, pois isso não poderá contornar a angústia. Aliás, é a isso que serve a angústia, essa é sua função, reabrir um caminho. Este tem sido o testemunho da clínica psicanalítica, que há também um trabalho de angústia, e se há o trabalho de angústia não deixa de ser laborioso, pois implica a construção de marcos objetivos para a tramitação pulsional, essa tal vereda de que falamos. O trabalho de fazer marcas é o trabalho de fazer marcos, e assim se articulam escrita e a angústia como funcionamento.

A escrita osmaniana põe em funcionamento a angústia pelos meios que temos indicado até aqui, e o faz atualizando o seu funcionamento. Ora, consideremos a fragmentação da experiência moderna como efeito da separação entre tempo e espaço (BAUMAN, 2001; GIDDENS, 2002), sua consequência é o desenraizamento das possibilidades identificatórias, a fragilização das proteções simbólicas e imaginárias contra o gozo. Badiou (2007) anunciou que o que caracteriza a modernidade em que ora estamos

é o que ele chamou “paixão pelo real”, o que significa um impulso desmascarador, que pretende repelir ou denunciar a realidade como aparência e simulacro, ou, pelo contrário, tentar resgatá-la a todo custo. Esses dois impulsos estão em contradição, mas condicionam a radical reflexividade moderna.

No entanto, esses dois impulsos, no campo da estética, também organizam dois modelos pelos quais se costuma medir a representação artística na contemporaneidade, segundo Foster (2005), o modelo referencial – que pretende um vínculo entre a representação e o mundo das coisas – e o modelo do simulacro – que pretende que a representação está sempre inscrita num sistema fechado e opaco ao mundo da experiência. Foster (2005) também enxerga contradições nesses modelos, as quais determinam sua incapacidade – de cada um deles – de dar conta do modo como se organiza a representação hoje. Segundo ele, predomina uma tendência ao que chama realismo traumático, a inclinação nas artes plásticas ao ultrapassamento da representação em direção ao real, de modos variados. Nesse realismo traumático, as artes plásticas ao mesmo tempo investigam o real, mas também cumprem uma forma de proteção. Uma das formas desse realismo, o ilusionismo traumático, em que se pratica de maneira excessiva a ilusão, traz à tona algo da angústia como estamos articulando. Trata-se de uma tentativa de sustentar uma tensão constante entre o necessário e o impossível na representação.

Em todo caso, há acordo sobre a irrupção, nos mais diversos campos da cultura, de muitas tentativas de investigação dos limites do representável – na arte, ciência, religião etc. As consequências disso seriam o encontro com aquilo que exatamente não se pode representar, o que está no cerne da função da angústia. Segundo Vieira (2005), uma manobra eminentemente contemporânea de proteção contra o angustiante, nestas situações, de eventual desnudamento do objeto da realidade é a sua fixação imaginária. Nem sempre no mesmo campo da arte, mas também aí, e do mesmo modo em outras áreas, isso ocorre sob a forma de fixação em bens de consumo, mercadoria. Estas são consequências de nossa sociedade

escópica (QUINET, 2004). Essa é uma operação que visa a recobrir os objetos de ficção para sustentá-los como objetos de desejo. Além da fixação imagética para evitação da superexposição do objeto real (VIEIRA, 2005), o sacrifício de tudo ao Pai que declina, como manobra empreendida no interior dos diversos fundamentalismos (KOLTAI, 2002), tem sido uma compensação à angústia contemporânea. O que vemos, enfim, é uma busca contemporânea por essas formas de lidar com o real que ameaça fazer o seu retorno, formas em que lidar com a angústia é quase inevitável. A própria clínica psicanalítica está às voltas com isso, e tenta articular, a este propósito, o que seria um trabalho do real (DUNKER, 2006b).

Osman Lins e a literatura como selva

*Ab! Que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura!*

– Dante

Jakobson (1921/1971) negou à literatura a possibilidade de imitar a realidade sensível extralinguística, pelo menos da mesma forma que as artes plásticas são capazes. A única coisa que ela pode alcançar é a convenção histórica de verossimilhança. A literatura, portanto, por sua condição, não pode ser mimética. Por outro lado, o seu caráter convencional e imaginariamente enrijecido constitui o inconveniente para todas as possibilidades de subjetivação visadas pela literatura contemporânea.

É disso que se trata na reinvenção do espaço e do tempo romanescos operadas por Osman Lins, isto é, o enquadre do mundo por ele vai sendo subvertido por efeito de todos os recursos estilísticos e dos procedimentos de que lança mão, pela intensificação de certas virtualidades – segundo a formulação do próprio autor – que necessariamente constituem a cena do mundo. Ela perde a sua unidade, não pela dissolução de seus elementos, mas pela disseminação dos procedimentos da escrita osmaniana,

que acabam por produzir um espaço labiríntico no interior da escrita, tornando a escrita alegórica, no sentido forte do termo, em que as metáforas saem do campo referencial – se é que lá já estiveram – deixam um funcionamento representacional, e iniciam um funcionamento de desmontagem da representação. E é nisso que essa escrita cria as condições pelas quais ela mesma se torna acolhida para as antinomias anteriormente mencionadas. A visada de Osman Lins parece ser a autonomia do discurso – a literatura como *mala affectatio!*

À medida que a cena se esfumaça, que ela vacila em suas bordas, ou em seu miolo, vacilam os véus que recobrem a natureza – no modo como ele a formula – em sua dimensão pulsante, em sua dimensão cortante. Como Rabinovich (1995/2005) bem o salienta, tais vacilos são próprios de toda literatura que se aproxima, no fantástico, da inquietante estranheza. Ela o aponta na fala de Lacan (1963/2005a, p. 91), “o inquietante é que, no irreal, é o real que nos atormenta”, o que certamente ele recupera de Freud (1919/1996). Ora, em Freud (1919/1996) não se trata de outra coisa, no que concerne aos meios da escrita da literatura, senão de seus modos para manejar os pontos de tensão entre as realidades. Ele sugere que o estranho opera aí pela sugestão que ilude, prometendo a verdade, no entanto, uma verdade que ele faz cernida pela “realidade comum” (FREUD, 1919/1996, p. 261). Esta promessa, contudo, se revela como semblante na justa medida em que a verdade dessa promessa se excede. Tal expediente se torna tão mais poderoso quanto mais ambíguo, obscuro e hesitante. Lembremos o que Freud (1906/1996) chama de chiste cético: mentindo quando fala a verdade, verdade por meio da mentira. A verdade é localizada na enunciação, não no enunciado. Assim, o chiste ataca a certeza do conhecimento, a lucidez imaginária da representação, por outro lado, não quer a sua ruína, da qual extrai as condições de sua própria atividade. Em todo caso, é no excesso de verdade que o semblante se faz apto a visitar o real, o real como gozo que o semblante interpela (LACAN, 1973/1983).

Essa visitação ao real, esse ataque, já o mencionamos, Lacan (1977) chama violência, a revolução da linguagem sobre si mesma na poesia.

O que pode ser extraído da relação entre simbólico e imaginário, nesse procedimento, o imaginariamente simbólico, é a verdade (MILLER, 2009). Trata-se aí de *Bemächtigungstrieb*, pulsão de conquista e domínio sobre a literatura em seu devir-objeto. Não como um objeto ordinário, extraído do campo da objetividade, mas o objeto da objetividade. Não sendo mímética, a literatura visa à destituição do objeto como suposição imaginária. Na literatura, na poesia, o objeto é submetido à “prova de sua falta” (BADIOU, 1994). Num interessante contraponto à Lacan, Badiou (1994) sugere que assim a literatura é delicadeza em vez de violência, enfatizando sua dimensão construtiva, em vez de sua dimensão destrutiva. Em todo caso, trata-se, mesmo assim, sempre de conquista.

As hipérboles na referência ao sensível, os anacolutos de tempo e espaço, o caráter desencarnado de suas personagens, levam a narrativa de *Avalovara* à iminência de sua insustentabilidade – muito além de uma escrita meramente epidérmica – no momento exato em que a própria carne do mundo se abre ao vislumbre. *Avalovara* versa sobre o despertar e se utiliza do desassossego da escrita para isso, como ocorre à angústia que desperta do sono quando falha o sonho em sua tarefa de guardião (LAPLANCHE, 1993). Essa escrita se revela como onírica por outras razões. Ela configura o espaço como produto de uma projeção, o que lhe confere sua estrutura descontínua (PASCHE, 2000), descentrada em relação à perspectiva única do sujeito. Aliás, podemos dizer que o espaço osmaniano reverte o mecanismo da projeção (*schauen – verschwinden – erschein*, como vimos). Ele faz isso com uma linguagem pictográfica, intersemiótica, transcritiva, como é a do sonho, construída em substituição não ao sensível, mas ao desejo. Por isso é policêntrica (DERRIDA, 1971; LYOTARD, 1971). Ora, se o que dá consistência ao campo visual é o Nome-do-Pai (MILLER, 2005b), muito mais no da representação literária, mas é lá que a nominação deve operar. Antes de realizar tal operação, no entanto, Osman Lins brinca de devolver, alusivamente, na sua escrita, a imagem ao escópico, pelo que algo de angústia de fato se produz.

Assim conhecemos que o real, por tais meios concernido, “só se pode inscrever por um impasse da formalização” (LACAN, 1973/1983, p. 125), como na *Exposição de gravuras*, famosa litografia de Escher (1956), como o impasse que impossibilita a nomeação da protagonista em *Avalovara*, designada por \mathfrak{O} . Ora, se, por um lado, o espaço e o tempo, dimensões do enquadre fantasmático [$\mathfrak{S} \diamond a$], são assim violentados, ou simplesmente tocados, isso se opera no contexto de uma visada à imagem-furo de que nos fala Rivera (2008), em oposição à visada à imagem-muro; uma imagem não de todo opaca àquilo mesmo que ela precisa recobrir, que é a própria impossibilidade de representar [$\mathfrak{S}(A)$], de ligar no simbólico o que seria do registro da natureza. É em relação a essa mesma impossibilidade que se situa aquilo que estaria em causa na escrita de Osman Lins, cujo trabalho se empenha em “construir com a imaginação um rosto que não existe” (LINS, 1979, p. 211). Sendo esta uma busca cujo ponto de partida é a impossibilidade, o reconhecimento da inexistência daquilo que se quer imagem, o que resta desse trabalho é nada mais que $i(a) \rightarrow \mathfrak{O}$

Nas têmporas de \mathfrak{O} , no espessor de seus ossos, de súbito, um nome resplandece, intraduzível [...] Seu rosto acende-se contra o horizonte vago e os cascos das barcaças: livro transparente, iluminado, numa língua além do meu alcance [...] O rosto de \mathfrak{O} , alegre e talvez um pouco insubmisso, passa pela sombra das árvores [...] Seu rosto, animado por uma fugidia luz interior e uma espécie de sede [...] oculta outro ser, velado e pressentido (LINS, 1973/2005, pp. 39-40)

Talvez ainda mais radical que a personagem cujo nome é uma imagem – \mathfrak{O} – seja a figura da Gorda, pois em seu corpo, nem sempre preso a ele, vive o gataco, figura, por excelência, da dubiedade e crise representacional. Colocado no corpo da mãe de Abel, dentro desse corpo se agita como se dentro de uma jaula estivesse!

É preciso constituir uma estrutura vigorosa que suporte a tensão e instabilidade das imagens tão precariamente emolduradas, das quais diz que é “jaula dentro da qual se movem animais selvagens. Inquietude, angústia, desespero” (LINS, 1979, p. 167). Tal estrutura não é outra coisa senão comutar o que é causa, necessidade de ordenamento, pulsão de conquista, em ato de leitura e decifração, e esta é uma operação homóloga

à travessia da angústia formulada segundo a hipótese de Dunker (2006a), a saber, de que essa angústia progride ao passo que corta e, ativamente, constitui objetos a serem cedidos, fazendo corpo. Ora, Osman Lins faz de sua escrita a realização disso que chama “silêncio ativo” (LINS, 1974, p. 20). Assim como as personagens são descarnadas para fazerem corpo, as letras, sílabas e palavras o são para fazerem livro (para além de uma narrativa), que somente pode ser finalizado pela leitura como ato, corte último. Alguma violência é aí necessária: “na violência ao real, no conflito com o real é que o revelamos. Os retratos inficéis, onde a aparência do mundo é subvertida, franqueiam-no à nossa conquista, através de um conhecimento mais intenso” (LINS, 1974, p. 60).

Da função da angústia ao desassossego na literatura

*Se não esperar o inesperado não se descobrirá,
sendo indescobrível e inacessível*
– Heráclito de Éfeso

A escrita de Osman Lins, à maneira de Joyce, tem algo de enigmática – claro está que não do mesmo modo. E como ocorre aos exegetas do texto joyciano, que se supõem convidados ao deciframento dessa escrita labiríntica, ocorre aos exegetas do texto osmaniano o mesmo, que haveria uma demanda pelo deslinde de seus nós. Isso certamente seria de interesse e muito divertido, mas é preciso considerar o fato de que a tessitura desmoronaria sem os seus nós. O pior ao texto de Osman Lins seria que uma leitura o pacificasse.

Aliás, a segunda operação da escrita osmaniana, além daquela com o espaço, é com o tempo. Sua grande figura é a simultaneidade, a sincronia, talvez aquela mesma a que, contam, Lacan teria se referido ao distinguir a narrativa neurótica antes e depois da análise, a diferença entre romance e conto, diacronia e sincronia, uma redução estilística. De fato, *Avalovara* atravessa, transcende os gêneros. Mas se esse texto o faz é por sua visada

ao corte da leitura. Neste ponto, essa obra se insere na ordem canônica da escrita alegórica, ironicamente descrita por Man (1979/1996, p. 233): “as narrativas alegóricas contam a história do fracasso da leitura”.

Avalovara imita, em seu texto, o funcionamento da angústia, imita o seu trabalho de mediação pulsional, de câmbio da palavra entre trauma e fantasia. Faz isso por uma antecipação, no campo da palavra, aos encontros do sujeito moderno com os impasses da representação de sua experiência, não para extrair desses impasses o seu fator pulsante, mas o seu fator terrificante. Trata-se de descobrir os impasses antes que eles não possam mais ser descobertos, antes do desencontro entre a exigência de trabalho para dar curso à vida e as suas possibilidades concretas. Portanto, trata-se de organizar, em alguma medida, o percurso que fazemos pelo tempo em que estamos. Aposto interessante seria, certamente, a de uma “certa abertura ao real que faça passar o infinito da angústia ao entusiasmo do infinito, ou ainda ao feliz encontro de um gaio saber” (VIEIRA, 2000, p. 138).

O trabalho de angústia permanece uma passagem, algo que se opera nas entrelinhas, em que se introduz ou em que invade o que não pode figurar nas linhas. Assim, Lacan (1976/2007) comenta que o enigma ($E_{_}$) é a arte das entrelinhas, é o produto do enodamento, é o seu resto, na verdade. Ocorre como na teologia apofática de Pseudo-Dionísio Areopagita, para quem a sagrada verdade do Logos Divino deve estar oculta na mística das alegorias, nos seus enigmas, na dessemelhança necessária para representar o que não pode ser confundido ou vulgarizado. O mesmo podemos dizer do Hamlet de Shakespeare, seguindo T. S. Eliot, para quem se trata aí de um fracasso artístico, o fracasso da representação como excesso em Hamlet, sendo esta a natureza incontornável de seu enigma. Em *Avalovara*, não o fracasso, mas a decepção que se vislumbra, produto laborioso, desassossegado da escrita, como propõe Osman Lins.

Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas, pela sua índole secreta, da linguagem e assim do conhecimento. Existem, mas veladas, à espera da nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo (LINS, 1973/2005, p. 208).

A angústia está nas entrelinhas de *Avalovara*, ela tem a materialidade de seu enigma. Aí está o ponto a partir do qual podemos interpelar, desde a psicanálise, a função da escrita osmaniana, isto é, pensar Lins com Lacan. Segundo este, “o real encontra-se nos emaranhados do verdadeiro. Foi o que me levou à ideia de nó” (LACAN, 1976/2007, p. 83). Isto porque somente no modo como os registros de nossa experiência invadem uns aos outros é que vislumbramos os seus furos, isto é, no seu enodamento, de que a angústia é um tipo. Do mesmo modo, na escrita de Osman Lins: “A verdade tem sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra ou evento essencial. Aí reside a nossa integridade, o nó dos laços, o encontro das forças, o centro do secreto, o verdadeiro Nome nosso” (LINS, 1973/2005, p. 209).

REFERÊNCIAS

- ALLOUCH, J. **Letra a letra: transcrever, traduzir, transliterar**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 1995.
- ANDRADE, A. L. **Osman Lins: crítica e criação**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- ANDRÈS, M. Nome próprio. In: KAUFMANN, P. (Ed.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 372-373.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [2007].
- ASSOUN, P.-L. **Freud e Nietzsche – semelhanças e dessemelhanças**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Freud et lessciences sociales**. Paris: Armand Colin Éditeur, 1993.
- _____. **Metapsicologia freudiana: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Originalmente publicado em 1946).
- _____. Os apelos ao leitor em Dante. In: **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo: Duas Casas; Ed. 34, 2007. p. 111-132. (Originalmente publicado em 1954).
- AZEVEDO, A. V. **A metáfora paterna na psicanálise e na literatura**. Brasília: EdUnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001a.
- _____. A partir de “A terceira margem do rio”: algumas considerações sobre transmissão em psicanálise. *Ágora*, v. 4, n. 2, p. 61-72, 2001b.

- AZEVEDO, A. V. As bordas da letra: questões de escrita na psicanálise e na literatura. In: COSTA, A.; RINALDI, D. (Orgs.). **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007. p. 37-53.
- BAAS, B. A angústia e a verdade. **Latusa**, n. 4/5, p. 245-81, 2000.
- BADIOU, A. **Para uma nova teoria do sujeito**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. **O século**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BELLEMIN-NOËL, J. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Originalmente publicado em 1925).
- BLOOM, H. **A angústia da influência – uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. (Originalmente publicado em 1973).
- BRUSSET, B. La projection comme processus et comme mécanisme. **Revue française de psychanalyse**, n. 3, p. 705-720, 2000.
- BORGES, J. L. Das alegoria nos romances. In: **Nova antologia pessoal**. São Paulo: DIFEL, 1986. p. 194-197. (Originalmente publicado em 1949).
- CALDAS, H. Um livro chamado Angústia – sobre o romance de Graciliano Ramos. **Psicologia Clínica**, v. 18, n. 1, p. 137-145, 2006.
- CARUTH, C. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 111-136.

- CASTEL, P. H. Cômico. In: Kaufmann, P. (Ed.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise** – o legado de Freud a Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 85-87.
- CELES, L. A. M. A angústia e suas relações com o princípio de prazer. **Percursos**, n. 14, p. 37-44, 1995.
- CLANCIER, A. Pulsionépistémophilique, pulsion d'emprise et écriture. **Revue française de psychanalyse**, v. 56, n. 5, p. 1455-1462, 1992.
- COUTINHO JORGE, M. A. As quatro dimensões do despertar - sonho, fantasia, delírio, ilusão. *Ágora*, v. 8, n. 2, p. 275-289, 2005.
- _____. Angústia e castração. **Reverso**, v. 29, n. 54, p. 37-42, 2007.
- CURTIUS, E. R. **Literatura européia e Idade Média latina**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979. (Originalmente publicado em 1948).
- DALCASTAGNÉ, R. **A garganta das coisas**: movimentos de Avalovara, de Osman Lins. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- DEBRAY, R. **Viet et mort de l'image** – unhistoire de regard en Occident. Paris: Gallimard, 1992.
- DENIS, P. Emprise et théories des pulsions. **Revue française de psychanalyse**, v. 56, n. 5, p. 1295-1422, 1992.
- DERRIDA, J. Freud e a cena da escritura. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 179-227.
- _____. **O cartão postal** – de Sócrates a Freud e além. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (Originalmente publicado em 1980).
- DOR, J. **Estrutura e perversões**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

DUNKER, C. I. L. A angústia e as paixões da alma. In: LEITE, N. V. A. (Org.). **Corpolinguagem** – angústia: o afeto que não engana. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006a. p. 305-316.

_____. A função terapêutica do real: entre trauma e fantasia. In: RUDGE, A. M. (Org.). **Traumias**. São Paulo: Editora Escuta, 2006b. p. 39-49.

_____. **Estrutura e constituição da clínica psicanalítica** – Uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento. São Paulo: Annablume, 2011.

ECO, U. Epístola XIII, o alegorismo medieval, o simbolismo moderno. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 207-231.

_____. Sobre algumas funções da literatura. In: **Sobre a literatura** – ensaios. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011a. p. 9-22.

_____. Fazer ver. In: **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011b. p. 219-238.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura** – uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Originalmente publicado em 1983).

ENRIQUEZ, M. L'indicible et l'écriture. **Topique Revue Freudienne**, n. 21, p. 47-66, 1978.

FERREIRA, E. M. A. **Cabeças compostas**: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins. São Paulo: EdUSP, 2003.

_____. A ecfrase como técnica de transcrição intersemiótica. In: **ANAI DO ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC 2007** – Literatura, Artes e Saberes. São Paulo, SP, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/>

pdf/complemento/ERMELINDA_FERREIRA.pdf>. Acesso em: 25 de abr. 2013.

FERREIRA, N. P. A literatura como escrita e como fala. In:Costa,A.;Rinaldi,D. (Orgs.).**Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007. p. 55-64.

FOSTER, H. O retorno do real. **Concinnitas**, v. 1, n. 8, p. 163-186, 1996.

FREUD, S. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: uma conferência. In: STRACHEY, J. (Ed.).**Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.vol. 3. (Originalmente publicado em 1893).

_____. Rascunho E. In:_____.vol. 3. (Originalmente publicado em 1894).

_____. Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “neurose de angústia”. In: _____. vol. 3. (Originalmente publicado em 1895a).

_____. Projeto para uma psicologia científica. In:_____.vol. 1. (Originalmente publicado em 1895b).

_____. Carta 69. In:_____.vol. 1. (Originalmente publicado em 1897).

_____. A interpretação dos sonhos. In:_____.vol. 4 e 5. (Originalmente publicado em 1900).

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In:_____.vol. 7. (Originalmente publicado em 1905a).

_____. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In:_____.vol. 8. (Originalmente publicado em 1905b).

- _____. Delírios e sonhos da *Gradiva* de Jensen. In: _____.vol. 9. (Originalmente publicado em 1907).
- _____. Sobre as teorias sexuais das crianças. In:_____.vol. 9. (Originalmente publicado em 1908a).
- _____. Escritores criativos e devaneios. In:_____.vol. 9. (Originalmente publicado em 1908b).
- _____. A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão. In:_____.vol. 11. (Originalmente publicado em 1910a).
- _____. A significação antitética das palavras primitivas. In:_____.vol. 11. (Originalmente publicado em 1910b).
- _____. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In: _____. vol. 12 (Originalmente publicado em 1911).
- _____.O tema dos três escrínios. In:_____.vol. 12. (Originalmente publicado em 1913).
- _____. Sobre o narcisismo: uma introdução. In:_____.vol. 14. (Originalmente publicado em 1914a).
- FREUD, S. Totem e tabu. In: STRACHEY, J. (Ed.).**Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.vol. 14. (Originalmente publicado em 1914b).
- _____. O inconsciente. In:_____.vol. 14. (Originalmente publicado em 1915a).
- _____. A repressão. In:_____.vol. 14. (Originalmente publicado em 1915b).
- _____. Os instintos e suas vicissitudes. In:_____.vol. 14. (Originalmente publicado em 1915c).

- _____. Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos. In:_____.
vol. 14. (Originalmente publicado em 1916a).
- _____. Sobre a transitoriedade. In:_____.vol. 14. (Originalmente pu-
blicado em 1916b).
- _____. A realização de desejo. In:_____. vol. 15. (Originalmente pu-
blicado em 1916c).
- _____. A ansiedade. In:_____.vol. 16. (Originalmente publicado em
1917a).
- _____. O sentido dos sintomas. In:_____.vol. 16. (Originalmente pu-
blicado em 1917b).
- _____. História de uma neurose infantil. In:_____.vol. 17. (Original-
mente publicado em 1918).
- _____. O ‘estranho’. In:_____.vol. 17. (Originalmente publicado em
1919).
- _____. Além do princípio do prazer. In:_____.vol. 18. (Originalmente
publicado em 1920).
- _____. Psicologia das massas e análise do ego. In:_____.vol. 18. (Ori-
ginalmente publicado em 1921).
- _____. A organização genital infantil: uma interpolação da teoria da
sexualidade. In:_____.vol. 19. (Originalmente publicado em 1923).
- _____. O problema econômico do masoquismo. In:_____.vol. 19.
(Originalmente publicado em 1924a).
- _____. A dissolução do complexo de Édipo. In:_____.vol. 19. (Ori-
ginalmente publicado em 1924b).
- _____. Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre
os sexos. In: _____. vol. 19. (Originalmente publicado em 1925a).

_____.A negativa. In: _____. vol. 19. (Originalmente publicado em 1925b).

_____. Uma nota sobre o Bloco Mágico. In:_____.vol. 19. (Originalmente publicado em 1925c).

_____.Inibições, sintomas e ansiedade. In:_____.vol. 20. (Originalmente publicado em 1926).

FREUD, S. Fetichismo. In:STRACHEY, J. (Ed.). **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira.**

Rio de Janeiro: Imago, 1996.vol. 21. (Originalmente publicado em 1927).

_____. Construções em análise. In:_____.vol. 23. (Originalmente publicado em 1937).

_____. Esboço de psicanálise. In:_____.vol. 23. (Originalmente publicado em 1938).

_____. Moisés e o monoteísmo – três ensaios. In:_____.vol. 23. (Originalmente publicado em 1939).

FRITOLI, L. E. Os mistérios da pintura escrita na narrativa de Osman Lins: a poética das écfrases. **RevistaLetras**, n. 69, p. 21-31, 2006.

FRYE, N.**Anatomy of criticism**. New York: Atheneum, 1969.

GADAMER, H. G. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 2005. (Originalmente publicado em 1960).

_____. Poetizar e interpretar. In:**Estética y hermenêutica**. Madrid: Tecnos, 1998. p. 73-80.

GIDDENS, A.**Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

- GRANON-LAFONT, J. **A topologia de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- HANS, L. A. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. **A teoria pulsional na clínica de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- HANSEN, J. A. **Alegoria** – construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.
- HARARI, R. **O seminário “a angústia” de Lacan: uma introdução**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1997.
- HAZIN, E. O binômio viagem/escrita em Avalovara, de Osman Lins. **Kalíope**, v. 6, n. 12, p. 8-28, 2010.
- HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2010. (originalmente publicado em 1950).
- HEWITT, J. C. Além de Avalovara. **Luso-Brasilian Review**, v. 21, n. 1, p. 1-11, 1984.
- JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da literatura** – Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 119-127. (Originalmente publicado em 1921).
- _____. O dominante. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1983. p. 485-491. (Originalmente publicado em 1935).
- JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 118-162. (Originalmente publicado em 1960).

- _____. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In:**Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 34-62. (Originalmente publicado em 1963).
- _____. O que fazem os poetas com as palavras. **Colóquio/Letras**, v. 12, p. 5-9, 1973.
- KAUFMANN, P. RSI. In:**Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 459.
- KEHL, M. R. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In:NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.).**Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 137-148.
- _____. “Minha vida daria um romance”. In:BARTUCCI,G. (Org.).**Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 57-90.
- _____. Tempo e narrativas. In: COSTA,A.;RINALDI,D. (Orgs.).**Escrita e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007. p. 255-270.
- KOLTAI, C. A tentação do bem: o caminho mais curto para o pior. *Ágora*, v. 5, n. 1, p. 9-17, 2002.
- KOTHE, F. R.**A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.
- _____.**Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1976.
- LACAN, J. O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In:**Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 197-213. (Originalmente publicado em 1945).
- _____.**Seminário sobre o Homem dos Lobos**. Inédito. (Originalmente proferido em 1952).

_____. **O seminário, Livro 1, Os escritos técnicos de Freud.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986. (Originalmente proferido em 1954).

_____. **O seminário, Livro 2, O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. (Originalmente proferido em 1955).

_____. Introdução ao comentário de Jean Hyppolite sobre a “Verneinung” de Freud. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 370-401. (Originalmente publicado em 1956).

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. p. 496-533. (Originalmente publicado em 1957).

LACAN, J. **O seminário, Livro 4, A relação de objeto.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. (Originalmente proferido em 1957).

_____. **O seminário, Livro 5, As formações do inconsciente.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. (Originalmente proferido em 1958).

_____. **Le séminaire, Livre 6, Le désir et soninterprétation.** Inédito. (Originalmente proferido em 1959).

_____. **O seminário, Livro 7, A ética da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. (Originalmente proferido em 1960).

_____. Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: “Psicanálise e estrutura da personalidade”. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 653-691. (Originalmente publicado em 1960).

_____. A metáfora do sujeito. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 903-907. (Originalmente publicado em 1961).

_____. **O seminário, Livro 8, A transferência.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992. (Originalmente proferido em 1961).

- _____. Maurice Merleau-Ponty. In:**Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 183-192. (Originalmente publicado em 1961).
- _____. **Le séminaire, Livre 9, L'identification**. Inédito. (Originalmente proferido em 1962).
- _____. **O seminário, Livro 10, A angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005a. (Originalmente proferido em 1963).
- _____. **Os Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005b. (Originalmente proferido em 1963).
- _____. **O seminário, Livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. (Originalmente proferido em 1964).
- _____. A ciência e a verdade. In:**Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 869-892. (Originalmente publicado em 1966).
- _____. **Le séminaire, Livre 14, La logique du fantasme**. Inédito. (Originalmente proferido em 1967).
- _____. **O seminário, Livro 17, O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992. (Originalmente proferido em 1970).
- _____. Lituraterra. In:**Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 15-28. (Originalmente publicado em 1971).
- LACAN, J. **O seminário, Livro 18, De um discurso que não fosse semblante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. (Originalmente proferido em 1971).
- _____. **O seminário, Livro 19 – ... ou pior**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012. (Originalmente proferido em 1972).

- _____. **O seminário, Livro 20 – Mais, Ainda.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1983. (Originalmente proferido em 1973).
- _____. O aturdido. In: **Outros escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 448-496. (Originalmente publicado em 1973).
- _____. **Le séminaire, Livre 21, Les non-dupeserrent.** Inédito. (Originalmente proferido em 1974).
- _____. **Le séminaire, Livre 22, R.S.I.** Inédito. (Originalmente proferido em 1975).
- _____. Conférence et entretiens dans des universités nord-américaines. **Scilicet**, v. 6/7, p. 5-37. Paris: Seuil, 1976.
- _____. **O seminário, Livro 23, O sintoma.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. (Originalmente proferido em 1976).
- _____. **Le séminaire, Livre 24, L'insu que sait de l'une bévue à l'autre.** Inédito. (Originalmente proferido em 1977).
- _____. **Le séminaire, Livre 25, Le moment de conclure.** Inédito. (Originalmente proferido em 1978).
- LAPLANCHE, J. (1993). *Problemáticas I: a angústia.* São Paulo: Martins Fontes.
- _____.; PONTALIS, J.-B. **Fantasia originária, fantasias de origens, origens da fantasia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988. (Originalmente publicado em 1964).
- _____.; _____. **Vocabulário de psicanálise.** São Paulo: Martins Fontes, 1991. (Originalmente publicado em 1967).
- LEJARRAGA, A. L. **O trauma e seus destinos.** Rio de Janeiro: Revinter, 1996.

LEMAIGRE, B. Rêve, projection et narration. **Revue française de psychanalyse**, v. 3, p. 751-758, 1998.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998. (Originalmente publicado em 1766).

LINS, O. **Avalovara**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (Originalmente publicado em 1973).

_____. **Guerra sem testemunhas**: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974.

_____. **Evangelho na taba**. São Paulo: Summus, 1979.

LYOTARD, J.-F. **Discours, figure**. Paris: Klincksieck, 1971.

MACHADO, A. M. N. **Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan**. Ijuí, RS: EdUNIJUÍ, 2000.

MAN, P. The rhetoric of temporality. In: **Blindness and insight – essays in the rhetoric of contemporary criticism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. p. 187-228. (Originalmente publicado em 1969).

_____. **Alegorias da leitura** – linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Originalmente publicado em 1979).

MARINI, A. A crítica psicanalítica. In: BERGEZ, D. (Org.), **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1977. p. 45-95.

MARQUES, M. *Phantasia* em Platão. **Tópicos**, v. 28, p. 57-82, 2005.

MILLER, J.-A. Introdução à leitura do Seminário 10 da Angústia de Jacques Lacan. **Opção Lacaniana**, v. 43, p. 7-91, 2005a.

- _____. **Silet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005b.
- _____. **Perspectivas do seminário 23 de Lacan. O sintoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- NASIO, J.-D. **O olhar em Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- NITRINI, S. M. O intertexto canônico em Avalovara. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 145-156, 2010.
- OWENS, C. The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism. **October**, v. 12/13, p. 67-86, 1980.
- PARIS, J. **L'espace et le regard**. Paris: Seuil, 1965.
- PASCHE, F. D'une fonction, méconnue (?) de la projection. **Revue française de psychanalyse**, v. 3, p. 787-799, 2000.
- PERELMAN, C.; OLBRECHETS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação – a nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Originalmente publicado em 1988).
- PINTO, D. J. Gênero e poligênese em Avalovara. **Estudos**, v. 34, n. 3/4, p. 233-239, 2007.
- PLEBE, A.; EMANUELE, P. **Manual de Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- PORGE, E. **Psicanálise e tempo – o tempo lógico de Lacan**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.
- QUINET, A. **Um olhar a mais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- RABINOVICH, D. **A angústia e o desejo do Outro**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005. (Originalmente publicado em 1995).

- RECALCATI, M. As três estéticas de Lacan. **Opção Lacaniana**, v. 42, p. 94-108, 2005.
- REGNAULT, F. **Em torno do vazio** – a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- RIVERA, T. **Guimarães Rosa e a Psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. Guimarães Rosa: a escrita e o avesso da imagem. In: COSTA, TAA.; RINALDI, D. (Orgs.). **Escrita e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007. p. 85-96.
- _____. **Imagem, cinema e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- RODOLPHO, M. *Ékphrasis e Evidentia nas letras latinas – doutrina e práxis*. In: GARCIA, B. R. V. et al. (Orgs.). **Análises do Discurso: o diálogo entre as várias tendências na USP**. São Paulo: Paulistana, 2009.
- ROSENBERG, B. *Essence et limites de laprojection*. **Revue française de psychanalyse**, v. 3, p. 787-799, 2000.
- SAFATLE, V. **A paixão do negativo** – Lacan e a dialética. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- SALIBA, A. M. P. M. A angústia e sua tarefa de ligação. **Reverso**, v. 28, n. 53, p. 73-78, 2006.
- SCHOLEM, G. **A cabala e o seu simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Originalmente publicado em 1965).
- SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: NESTROVSKI, A.; _____. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

- _____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia clínica**, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- SOARES, M. B. **Tempo de Avalovara** (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins). Tese de doutorado não-publicada (168f). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- STRACHEY, J. (1969/1996). Introdução do editor inglês a “Inibições, sintomas e ansiedade”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. 20. (Originalmente publicado em 1969).
- TODOROV, T. Linguagem e literatura. In: **As estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 33-41. (Originalmente publicado em 1966).
- _____. A poesia e a alegoria. In: **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 65-81.
- VIEIRA, M. A inquietante estranheza: do fenômeno à estrutura. **Latua**, v. 4/5, p. 123-138, 2000.
- _____. **A ética da paixão** – uma teoria psicanalítica do afeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. Objeto e desejo em tempos de superexposição. **Ágora**, v. 8, n. 1, p. 27-40, 2005.

Formato: 15 x 21 cm
Mancha: 11,8 x 18 cm
Tipologia: Garamond
Papel: Polén 80g
Impresão: Gráfica e
Editora RDS - 2019