

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Educação

DANIELA FIGUEIREDO CANGUÇU

**V e s t í g i o s do surrealismo na interpretação lacaniana:  
colagem, disparate e loucura lúcida**

São Paulo

2022

DANIELA FIGUEIREDO CANGUÇU

**V e s t í g i o s do surrealismo na interpretação lacaniana:  
colagem, disparate e loucura lúcida**

**Versão Original**

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Psicologia e Educação.

Área de concentração: Educação, Linguagem e Psicologia

Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Contato da autora: danicangu@gmail.com

#### Catálogo da Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pela autora.

Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite – CRB-8/8204

C212v	<p>Canguçu, Daniela</p> <p>Vestígios do surrealismo na interpretação lacaniana – colagem, disparate e loucura lúcida / Daniela Canguçu; orientador Celso Favaretto. – São Paulo, 2022.</p> <p>311 p.</p> <p>Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Educação, Linguagem e Psicologia) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2022.</p> <p>1. Interpretação. 2. Lacan. 3. Surrealismo. 4. Psicanálise. 5. Estética.</p> <p>I. Favaretto, Celso, orient. II. Título.</p>
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

CANGUÇU, Daniela F.

Vestígios do surrealismo na interpretação lacaniana: colagem, disparate e loucura lúcida

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Psicologia e Educação.

Área de concentração: Educação, Linguagem e Psicologia

Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto

Aprovado em: \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

*Para Benjamim e Heloísa, minha razão, minha desrazão, ou versa-vice.*

*Para minha mãe Sandra (in memoriam),  
para meu pai Antônio (in memoriam)  
e nossa expansão metafísica...*

*Às poetas e artistas surrealistas que só crescem em minha [mathèse]:*

*Maya Deren, Dora Maar, Leonora Carrington, Maria Martins,*

*Claude Cahun, Flor Garduño, Marguerite (a “Aimée” de Lacan), Nadja, Mina Loy,*

*etecétera...*

*A Evany, a mulher mais feminista que conheci, muito antes de saber o que era o feminismo.*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Celso Favaretto, pensador agudo, escritor criativo e orientador corajoso. Que aceitou de bate e pronto acompanhar minha escrita, em errância. Que, neste caminho, me apresentou fortes referências e arranjos inusitados, que me ensinou tantas coisas (inclusive, a usar o ponto e vírgula, inserindo respiração no texto, que precisa deslizar em camadas musicais...).

A Andrea Masagão, Christian Dunker, Paula Braga e Tania Rivera, que aceitaram ler meu trabalho e participar da defesa da tese. E ainda: Eliane Dias de Castro, Eliane Robert Moraes, Rogério de Almeida, Ricardo Fabbrini e Peter Pál Pelbart.

À querida Erika (sempre comigo) e aos queridos Samuel (menino imaginante) e Alexandre, presenças essenciais...

A Chris e Alice, que moram no meu coração... Ou ainda: Christiana Moraes, minha maior inspiração nas artes.

A Eliane, tão longe, tão perto...

A Belita, companheira de muitas coisas (e de banhos de sol).

A Andrea e Clarissa (e nossas trilhas atuais e futuras).

Ao Edu, sempre impecável, meu revisor preferido.

Ao Leo, professor paciente, que topou ler comigo os "*Manifestes du Surréalisme*".

Ao Alex Januário, cheio de indicações precisas e maravilhosas, mostrando a casualidade dos encontros através das imagens e dos textos surrealistas.

Ao Edu, que há exatos trinta anos me apresentou a cidade de São Paulo e outras coisas incríveis, num momento em que a paisagem era desértica.

Ao Christian, um encontro fortuito (que só desdobra)...

A Eli, Bete e Bel, referências afetivas que atravessam o tempo.

À artista Gilda Vogt, entusiasta das imagens cotidianas e autora das pinceladas pujantes, cuja perlaboração da paisagem pictórica enriqueceu a minha.

A Laís, Claudia, Jana, Adriana, Teca, Fernanda, Nara, Mario Cesar, André, Pata, amigas e amigos que vejo pouco e que moram comigo.

A Claudia, pela amizade sincera, pela partilha cotidiana de quase tudo que me cerca.

A Larissa e Nathalia (e a frequência singular que criamos),

A Maralucia, Julia, Iara, Luiza, Carol e Taísa,

A Elisa (existência firme e delicada), Iara, Rafaela, Julia e Anna, que me mostram o que é formar e formar-se,

A Amanda (espalhando uma arte pelo mundo), Lana, Julia, Simone, Priscila e Lucas que fizeram das ilhas de sextas um continente.

Ao Alejo e ao grupo de estudos em Lacan, que fez, que faz a diferença.

A Ida Freitas, por me receber tão gentilmente nos seminários do Fórum do Campo Lacaniano de Salvador, onde fizemos a leitura de um texto decisivo.

A Claudia e Edu, pela composição inusitada nas aulas do curso: “Introdução à clínica e à teoria das psicoses”, do Instituto *Sedes Sapientiae*.

Ao *Al-químico*, por me autorizar a ser escriba dessa “alquimia do verbo”.

Aos pacientes “impacientes” e aos analisandos, que também me ensinam.

A Ciça, pelo cuidado, na medida certa.

A Evany; aos meus tios, Sonia e Sergio, pelo apoio, pelo estímulo.

A Lindaura, que proporciona que a segunda seja mais leve.

À minha família calorosa, que mora na terra do calor escaldante: Ana Karina, Mirella, Cristiano, Rebeca, Nanda e Bela. E ainda: Fábio e Luís. E os amores que vieram depois: Lucas, Henrique, Tarsila e Davi.

Aos meus filhos, comparsas das viagens por terra firme e dos sonhos acordados (que não topam tudo, mas topam muito)...



**Vestígios do surrealismo na interpretação lacaniana:  
colagem, disparate e loucura lúcida**

**RESUMO**

Sob o título *Vestígios do surrealismo na interpretação lacaniana: colagem, disparate e loucura lúcida*, propomos sustentar derivas conduzidas pela transcrição da experiência na clínica psicanalítica entrelaçadas à experiência estética. As premissas da pesquisa se fortalecem pelas referências de nosso repertório teórico-conceitual que privilegiará, na escrita da tese, os encadeamentos circunstanciais que acontecem no “entre”. Através de encontros fortuitos com autores e pensamentos firmados em diferentes domínios, inscrevem-se, a um só tempo, casos e fragmentos da clínica, sonhos e outras paisagens inconscientes, ideias e imagens de obras artísticas. Experimentaremos, nesta construção, um fluxo na linguagem que desponta com a psicanálise lacaniana, atravessada por Freud, cujas invenções estarão, inevitavelmente, margeadas pelo real. A interpretação com Lacan efetua-se como uma colagem à moda surrealista, nossa aposta investigativa, que encontrará meios de exposição, afirmando os arranjos que se mostraram mais indicados e que rumam à uma “loucura lúcida”.

Palavras-chave: interpretação; Lacan; surrealismo; loucura; colagem.

## **Remnants of surrealism in the Lacanian interpretation:**

### **collage, nonsense and lucid madness**

#### **ABSTRACT**

Titled *Remnants of surrealism in the Lacanian interpretation: collage, nonsense and lucid madness*, we suggest to support the reframe conducted by the transcription from psychoanalytic clinic related to aesthetic experience. The premises of the research are intensified by sources of our theoretical-conceptual repertoire which will evidence, in the writing of the thesis, the circumstantial sequences that happen in “between”. Through fortuitous meetings with authors and thoughts based on different domains, are signed to only one time, cases and clinic fragments, dreams and other unconscious sceneries, ideas and images from artworks. We will try, in this construction, a flow in the language that emerges with lacanian psychoanalysis, passed through Freud, whose inventions will, unavoidably, be bordered by the real. The interpretation with Lacan is accomplished as a surrealist collage, our investigative guess, which will find ways of exposure, claiming the combination that revealed to be more suitable and lead us to a “lucid madness”.

Keywords: interpretation; Lacan; surrealism; madness; collage.

**Vestiges du surréalisme dans l'interprétation lacanienne:  
collage, non-sens et folie lucide**

**RÉSUMÉ**

Sous le titre de *Vestiges du surréalisme dans l'interprétation lacanienne: collage, non-sens et folie lucide*, nous nous proposons à soutenir les dérives conduites par la transcription de l'expérience à la clinique psychanalytique entremelés de l'expérience esthétique. Le point de départ de cette recherche se fortifie par les références de notre répertoire théorique-conceptuel qui mettra en évidence, dans la thèse, les démarches circonstanciées qui se donnent dans l'« entre ». À travers des rencontres fortuites avec des auteurs et des pensées fondées sur des différents domaines, s'inscrivent, tout à la fois, les cas et les fragments de la clinique, les rêves et d'autres paysages inconscients, les idées et quelques images issues d'oeuvres artistiques. Nous éprouverons, dans cette construction, un flux dans le langage qui émerge avec la psychanalyse lacanienne, traversée par Freud, dont les inventions seront, inévitablement, bornées par le réel. L'interprétation chez Lacan prend sa place à la manière surréaliste, notre pari investigatif, qui trouvera ses moyens d'exposition, en affirmant quelques rangements qui se montreront plus indiqués et qui vont vers une « folie lucide ».

Mots clés: interprétation; Lacan; surréalisme; folie; collage.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 INCLINAÇÕES FREUDIANAS, DECLINAÇÕES LACANIANAS.....	21
1.1 Psicanálise e linguagem.....	21
1.2 Inconsciente pulsional, inconsciente real.....	32
1.3 Lacan e a experiência estética.....	39
1.4 Lacan, Freud e a arte.....	52
2 ENTRADAS PELO SURREALISMO.....	65
2.1 Imagens de <i>Nadja</i> : acaso (objetivo) e encontro fortuito.....	67
2.2 <i>História do olho</i> , o olhar de Bataille.....	87
2.3 <i>Iluminações</i> e <i>Os cantos de Maldoror</i> : a escrita pictórica inscrita sob a lógica do delírio .....	98
2.4 As máquinas celibatárias: a máquina literária disparatada de Raymond Roussel .....	119
2.5 Revolucionário HVMOR.....	127
2.6 A colagem como aposta subversiva.....	145
2.7 A força do mito coletivo e a criação de campos magnéticos subversivos .....	153
3 LACAN E O SURREALISMO, LACAN E OS SURREALISTAS, LACAN SURREALISTA.....	163
3.1 A pulsão: da montagem surrealista à máquina celibatária.....	165
3.2 A construção do campo e de uma metáfora para a pesquisa: a banda de Moebius, uma fábula lacaniana.....	180
3.3 A pulsão escópica e as <i>voyuras</i> lacanianas .....	191
3.4 As loucuras lacanianas.....	198
3.5 A loucura encarcerada .....	211
4 A CLÍNICA, A ARTE: PROCEDIMENTOS ESTÉTICOS .....	223
4.1 O <i>Al-químico</i> : a lição da psicose.....	225
4.2 Devaneios e disparates em <i>CROMAQUI</i> .....	243
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A INTERPRETAÇÃO EM ATO(S) .....	254
Amor.....	260

Liberdade.....	266
Temporalidade.....	272
Espanto .....	274
Semblante .....	278
Gesto.....	281
Verdadeira verdade.....	283
Sentido.....	286
Homofonias .....	291
Vertigem, vestígios.....	294
<i>POST SCRIPTUM</i> .....	296
REFERÊNCIAS .....	300

*A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras em vez de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo.*

*Roland Barthes*

## INTRODUÇÃO

Condensada no título *Vestígios do surrealismo na interpretação lacaniana: colagem, disparate e loucura lúcida*, esta pesquisa carrega significantes expressivos em associações múltiplas, à primeira vista enigmáticas, mas que, em seguida, abrem suas possibilidades de formulação.

Experimentamos, com efeito, sustentar derivas na escrita que conduzem uma pesquisa com materiais tão fluidos e efêmeros que, muitas vezes, não se deixam materializar na experiência. E, ainda, consideramos, singularmente, as loucuras e seus fenômenos em suas formas abissais, que podem ganhar expressões no vazio melancólico e nas outras modalidades que arriscam laços em disparate; na melhor hipótese, endereçando seus significantes para vários lados, com vistas a encontrar destinatários. Manejar conceitualmente todos esses elementos, em situação de uma escrita que deseja se fazer à moda surrealista, requer habilidades e expedientes distintos, pois não se pretende, de modo algum, domesticar experiências nem conceitos. Para tanto, admitem-se riscos nas derivações metonímicas e miscelâneas linguísticas e discursivas, em benefício da construção teórica e sua decorrente colaboração crítica.

Antes de adentrar nas suas especificidades, percorremos as instâncias deste estudo, que considera que a psicanálise tem flertado fortemente com a estética. Evidencia-se, de um lado, que as obras de arte foram significativas para a elaboração da teoria psicanalítica, e de outro, o crescente uso da psicanálise no campo específico da crítica de arte e literária. Não à toa, esse diálogo ininterrupto tem sido renovado nas últimas décadas a partir, principalmente, da releitura de Freud proposta por Lacan (RIVERA; SAFATLE, 2006).

Ainda que o interesse de Freud estivesse circunscrito e circunstanciado pelas artes da tradição, uma baliza interessante da história da relação entre arte e psicanálise nos é dada pelo surrealismo, como mostram Tania Rivera e Vladimir Safatle (2006). Nessa direção, talvez o diálogo mais agudo entre a psicanálise e a arte tenha sido criado por Jacques Lacan, “um psicanalista que chegou a repensar os modos de subjetivação disponíveis na clínica a partir do recurso à reflexão estética sobre as artes” (RIVERA; SAFATLE, 2006, p. 7). Apesar disso, nota-se que, nos campos da epistemologia e da ética, há indícios de que as relações entre filosofia e psicanálise receberam uma maior atenção ao longo dos anos, o que resultou em publicações abundantes e relevantes em ambos os domínios. Todavia, o mesmo não aconteceu

com a estética, e, como afirmam Yolanda Vilela e Gilson Iannini (2012), as relações entre estética e psicanálise têm sido menos frequentes, e as publicações, mais raras e desiguais<sup>1</sup>. Desde 2012, ano dessa constatação realizada pelos autores, mesmo que a diferença entre os tipos de publicação tenha se mantido, já encontramos um número considerável de trabalhos que buscam restabelecer os cruzamentos.

O estudo que ambicionamos vem somar a essas produções e, ao mesmo tempo, enfrentar tal descompasso a partir de algumas questões pensadas na relação entre a estética surrealista e a psicanálise, traçando um itinerário que vai de Freud a Lacan. Sabe-se que ambos foram, embora com diferenças bem marcantes, atravessados pelas artes e pela literatura, de modo que é inegável que esse fascínio determinou o desenvolvimento das psicanálises freudiana e lacaniana tal como as conhecemos hoje. Contudo, a exposição do tratamento da estética da/n clínica pelos dois pensadores pode ser interrompida a qualquer momento neste trabalho, caso seja necessário acentuar a concordância ou oposição entre eles.

Diante disso, a proposição de François Regnault, em seu livro *Em torno do vazio*, é cativante ao antecipar para o leitor seu itinerário, propiciado pelo convite para tratar de alguns conceitos que possibilitariam uma apreciação estética da psicanálise: “se é verdade o que me foi sugerido, a partir desses três temas, ir de Lacan a Lacan, passando por Freud, deixo ao acaso a preocupação de saber se minha navegação será retilínea ou ziguezagueante ou se, para dizê-lo como Lacan, será barroca” (REGNAULT, 2001, p. 14).

Então, no tocante à contribuição da psicanálise ao campo das artes, este estudo fará coro com os psicanalistas que retomam a inversão operada por Lacan em relação à perspectiva freudiana, a saber: não existe psicanálise aplicada às obras de arte. Para Lacan (apud REGNAULT, 2001, p. 19), “a psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento e, portanto, a um sujeito que fala e ouve”. De modo que “não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que, porquanto o artista precede o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (REGNAULT, 2001, p. 20).

É exatamente esse argumento que encontramos no texto de Lacan “Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”:

---

<sup>1</sup> Uma das suposições dos autores é que isso se deve a uma questão contingente, referindo-se à publicação precoce de *O seminário VII: a ética da psicanálise*. Outra suposição estaria relacionada “a fatores mais estruturais, ligados à recepção da psicanálise, muitas vezes associada a uma interrogação tenaz acerca de seu estatuto epistemológico” (VILELA; IANNINI, 2012, p. 22).



penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (LACAN, 1965/2003, p. 200).

Ao apontar que os modos de relação entre arte e psicanálise são, ainda hoje, problemáticos, Vladimir Safatle (2006, p. 269-270) acentua: “se nos restringirmos, por exemplo, ao recurso freudiano à estética, é difícil não seguir Badiou em sua afirmação: ‘A relação entre psicanálise e arte é sempre um serviço oferecido apenas à psicanálise, um serviço gratuito da arte’”.

Cumprir ainda acentuar que a aproximação entre estética e psicanálise, ainda que bastante explorada por vários autores<sup>2</sup>, será reapropriada nesta pesquisa, como já apontado, acentuando o que há de estética na clínica. De que maneira? Um passo para a realização deste propósito é pôr em relevo as frequentes associações da clínica psicanalítica lacaniana com o surrealismo, mesmo que algumas combinações, à primeira vista, pareçam se manifestar de formas fortuitas ou heteróclitas. Cumprir destacar que a linguagem, para ambos, não é comunicação, não tem essa finalidade, é outra coisa. De alguma maneira, as noções surrealistas encorajam a subversão que a linguagem pode tomar; assim, a interpretação, aos moldes de Lacan, também encontra sua transgressão.

Não à toa, o contato com as vanguardas artísticas se deu em toda a extensão do percurso do psicanalista, deixando rastros e marcas no seu ensino. De modo que é possível detectar uma influência, não explícita, do surrealismo na teoria lacaniana, como sugere Juliana Portilho (2019) ao sustentar que a relação entre Lacan e o surrealismo está para além de uma coexistência temporal. Também podemos inferir que essa influência é explícita na medida em que os seminários e os escritos lacanianos se deixaram atravessar pelas ideias e expressões surrealistas – em especial aquelas encontradas na pintura e na poesia –, ostentando que essa correspondência entre Lacan e o movimento artístico, a depender da época de seu ensino, oscila entre direta e indireta. São incontáveis as mostras a que temos acesso sobre as inspirações surrealistas, manifestadas inicialmente no seu exercício como psiquiatra e, mais ainda, na sua dedicação à psicanálise.

---

<sup>2</sup> Por exemplo: Regnault (2001); Safatle (2006); Dunker (2006); Wajcman (2012); Rivera (2013); e Didi-Huberman (2018).

Diante disso, o olhar de Lacan para as obras e suas tramas, suas formas na língua e na linguagem, revela-se em constantes provas. Inclinações estéticas variadas, sem sombra de dúvida, impactaram o ensino lacaniano em toda a extensão, pois é inegável que

fascinado com as bordas, as margens, as fronteiras, os tracejados, Lacan não parava de interrogar sobre a maneira como se efetua a passagem da fala ao escrito. Num texto enigmático de 1971, entregou-se a uma erudita ilação que o remetia, mais uma vez, à sua obsessão primordial: a carta não entregue.

Voltava então de uma viagem ao Japão e contou que, sobrevoando a Sibéria, percebera sulcos e percursos de rios semelhantes a borões. Pretendendo falar das relações entre literatura e psicanálise, evocou esse episódio para logo evadir-se nos “sulcos” da língua. E foi assim que inventou a palavra “lituraterra” para distinguir a carta/letra do “literal” (que não supõe nenhuma), criando uma nova série de termos: *litura*, *letter*, *lituraterrir* (ROUDINESCO, 2011, p.73-74).

Imerso em muitas referências e declaradamente seduzido pelas línguas orientais, seus estudos pela língua chinesa e a antiga atração pelos rituais japoneses permitiram a Lacan desbravar o real sem significação. Assim, empenhou-se em resolver o enigma tal como Mallarmé. Em síntese, temos a questão lacaniana que passa por como “escrever”, ou melhor, como “formalizar a tópica” do real, simbólico e imaginário (ROUDINESCO, 2019).

À vista do real, o impossível; e, diante do inapreensível que há nesses domínios, extraem-se na escrita lacaniana possibilidades concretas, um possível que pode escrever-se. Se é esta a nossa fronteira, seguiremos Gilson Iannini (2004), que refaz a pergunta de Safatle, aqui redita: como escrever o impossível de se inscrever, característica do real?

Na mobilidade da transmissão da clínica lacaniana, o entusiasmo pela linguística e pela matemática, nas quais o fazer e o desfazer estão presentes, é patente; daí a lousa e a escrita sustentarem gestos conjugados à sua fala que, por sua vez, orienta-se pelo real que desorienta. Assim, ele declara: “é estranho que minhas fórmulas, meus quadrípedes deste ano, nem sequer tenham sido invocados nas formulações que lhes eram mais tangenciais. No entanto, nada se teria perdido, colocando-as no quadro-negro” (LACAN, 1970/2003, p. 303).

Logo, seduzidos pelo estilo lacaniano, apreendemos quadros, esquemas, grafos, estruturas topológicas, que passam a constar na clínica e organizar seu ensino; conjuga-se aí uma transmissão da teoria psicanalítica que resultou nos seminários performáticos, que

atravessaram décadas. Afinal, encerra Lacan, “a verdade pode não convencer, o saber passa em ato” (LACAN, 1970/2003, p. 310).

\*\*\*

Neste ponto da apreciação, acederemos à reverberação surrealista na psicanálise lacaniana, conversando com obras, percursos de artistas, casos e narrativas clínicas, reconhecendo suas principais vibrações na interpretação; talvez esse seja o lugar psicanalítico em que Lacan autoriza-se verdadeiramente. Assim, a emergência da tese efetua-se pela própria experiência de escrita, em seus tensionamentos existenciais. Por enquanto, é preciso deixar-se guiar pelas pistas que surgem, acolhendo, nesta senda, aquelas que pareceram mais decisivas.

Contudo, é indiscutível que o estilo de transmissão de Lacan, que progredia com os seminários em acontecimentos teóricos variados, extrapola o surrealismo pelas características excessivas das referências (linguística, filosofia, antropologia, topologia etc.) e operações discursivas por contrastes. Como foi explicitado muitas vezes, o pensamento lacaniano apresenta inúmeras convergências com o movimento surrealista; todavia, as elaborações registradas em sua obra escrita assemelham-se ao “contorcionismo” da arte barroca (COSTA, 2015). Pois ali, à sua maneira, assistimos Lacan verter conceitos em enigmas, e o contrário também; “tal é efetivamente o universo conceitual de Lacan, fabuloso lógico da loucura e da língua francesa, a meio caminho de Mallarmé, do surrealismo e de James Joyce” (ROUDINESCO, 2019, p. 113-114).

Há, pois, alguns trabalhos significativos, como listado por Christian Dunker (2019), que destacam a peculiaridade da escrita constitutiva do pensamento lacaniano. Daí, “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1957), por exemplo, é um texto constantemente elogiado “por representar vigorosamente o “estilo literário”, muitas vezes chamado de gongórico, barroco ou maneirista de Lacan” (DUNKER, 2019, p. 23).

Assim, sublinhar entrecruzamentos realizados e outros inéditos entre categorias da estética e conceitos psicanalíticos, assumindo seus possíveis acasos e seus destinos inventados, resultam em consequências em nada desprezíveis. Ademais, a escrita de teses dessa natureza, que toma para si a característica oscilante de uma navegação que quer cruzar mares às vezes turbulentos, exige um malabarismo entre afirmar o experimental numa pesquisa e sustentar o encadeamento teórico relativo às produções firmadas naqueles dois campos. A pergunta que se

instala e conduz as amarrações conceituais pertinentes se faz a partir de uma certa medida, quer dizer, uma medida justa entre a teorização e a autorização<sup>3</sup>.

Face ao exposto, podemos afirmar que tanto na experiência da escrita quanto no exercício da clínica há uma solidão inerente ao processo, mas coabitada por uma multidão. Quanto à escrita, se quisermos encorpá-la numa tese, convém perfilar o que melhor compõe com esse ambiente e o que faz o corte; assim, vale dizer que o que se recorta numa pesquisa, semelhante a uma análise, é, sobretudo, regido pelo desejo. No mais, a pergunta que se enuncia neste tipo de trabalho, muitas e talvez todas as vezes, vem para tentar suprir uma falta, possibilitando, assim, o movimento em direção ao saber. Então, através do corpo e do desejo, advém a palavra, seu encadeamento, o texto.

Sem menosprezar a colaboração crítica empenhada em nossa teorização, a reconstituição dos capítulos aqui converge-se numa experiência de leitura. Cada parte, uma a uma, é destacável, podendo, a qualquer instante, soltar-se do conjunto para encontrar-se em outro lugar. No mais, a colagem foi assumida na situação da escrita e no arranjo da tese, de modo a contemplar que sua montagem possa considerar distintas ordenações.

Resta ainda dizer que, ao abordarmos os conceitos psicanalíticos aqui, não pretendemos trazê-los a partir de um ponto de vista estritamente clínico, tomando como protótipo, de forma exclusiva, um sujeito em tratamento analítico. Contudo, mesmo que nela haja a pretensão de discorrer sobre estética e experiência psicanalítica – de modo mais abrangente – e a incidência do surrealismo na interpretação em Lacan – de modo mais específico –, a clínica em muitos momentos aparecerá em relevo, contornando os temas tratados nesta pesquisa. Em outras palavras, a ideia é insistir nos seus possíveis tangenciamentos e, na costura do texto, seguiremos o que diz a psicanalista Ana Costa (2015, p. 183), que a investigação elaborada também no terreno da estética, aqui, “é dirigida por indagações que a clínica faz”.

---

<sup>3</sup> Nessas maneiras de conduzir-se na pesquisa, a frase de Lacan na ocasião da “Proposição de 9 de outubro de 1967” reverbera aqui em congruência com a clínica e a crítica; é exatamente assim que ele revela seu princípio, explicitado em seu ensino: “o psicanalista só se autoriza de si mesmo” (LACAN, 1967/2003, p. 243). Ousada e cativante para muitos, arriscada para outros, a sentença lacaniana oferece indicativos de que, diante de uma realidade incisiva, recortes e autorias, com alguns ou com muitos, se estabelecem acima de tudo. Pois “é preciso tomar o desejo ao pé da letra”, enfatiza Lacan (1958/1998, p. 626) no texto sobre a direção da cura. Na retomada da ética da psicanálise pela via do desejo, convém manter-se próximo a Lacan, que se dedicou ao ensino sistemático, fortificando a psicanálise como práxis e reequilibrando seu discurso, que acontece em consideração à emergência de seu tempo. E, atrelado a isso, na constituição de expedientes clínicos, não se trata de um vale-tudo; o tripé freudiano que sustenta o ofício do psicanalista – análise pessoal, supervisão e estudo – atualiza-se nas malhas da psicanálise lacaniana.

# 1 INCLINAÇÕES FREUDIANAS, DECLINAÇÕES LACANIANAS

## 1.1 Psicanálise e linguagem

Não é uma novidade que o surgimento da clínica psicanalítica decorreu das interrogações que os sintomas das pacientes histéricas produziram em Freud, e que permitiram a ele formular caminhos para abordar o problema. Com seus sintomas intrigantes, elas deixaram aturdida a comunidade médica do século XIX; assim, o sintoma histérico é ponto de partida para Freud nas suas investigações e construções metapsicológicas (CONDE, 2010).

Lacan perlabora a inclinação freudiana em circunstâncias distintas de seu ensino. Reconstrói, assim, o pensamento psicanalítico, possibilitando novos sentidos de leitura para os termos, para os textos de Freud. Neste momento, destacamos um trabalho curto, porém agudo:

foi a partir das histéricas – históricos sintomas de mulheres (nem todas assim, sem dúvida, já que é por não serem todas (assim) que elas são notadas como sendo mulheres n’UOM, ou seja, a partir do que a gente tem) –, foi a partir dos históricos sintomas que a análise soube tomar pé na experiência (LACAN, 1976/2003, p. 565).

Antes de estabelecer a fórmula, Lacan discorre sobre essa expressão enigmática que associa à mulher, ao sintoma histérico, num primeiro momento, nem tão articulável assim. O que importa, ele enfatiza, “é perceber que UOM tem um corpo” (LACAN, 1976/2003, p. 561). Acompanhemos sua escrita:

UOM [*LOM*]: em francês, isso diz exatamente o que quer dizer. Basta escrevê-lo foneticamente, o que lhe dá uma faunética (com *faun...*) à sua altura: o eloobsceno [*euabscène*]. Escrevam isso *elob...* para lembrar que o belo não é outra coisa. Helessecrêbela, a ser escrito como hescabelo, sem o qual nãohaum que seja doidgno dunome diomem. UOM seumaniza [*lomellise*] à larga. Envolve-se dizem, é preciso fazê-lo: porque sem se envolver, não há hescabelo (LACAN, 1976/2003, p. 565).

Peculiaridades da relação com o surrealismo ocorrem se levarmos em conta, principalmente, os apelos homofônicos em profusão que se esforçam para criar escrita, prosa, verso sustentados na não obrigatoriedade de estabelecer nexos. Lembremos que a palavra

francesa *escabeau* – traduzida comumente como banquetta ou pequena escada doméstica – estende-se pelo texto lacaniano, sofrendo consideráveis modificações. Numa declarada imitação do escritor James Joyce, Lacan projeta e cria efeitos sonoros que, se dispostos juntos, lembram as aliteraões simbolistas, ao passo que a inscrição frequente de neologismos remete às subversões surrealistas. Ou seja, grafada também como *hessecabeau*, ouve-se ainda “*S qu’a beau*” (S que tem beleza) ou “*Es qu’a beau*” (o Isso [Es] que tem beleza)<sup>4</sup>. E, neste ponto, não há dificuldade em estabelecer qual concepção de belo demonstra-se nessas passadas.

A beleza CONVULSIVA<sup>5</sup> da histeria, decretada por André Breton no desenlace de *Nadja*, apresenta-se, portanto, mais compatível à elucubração de Lacan. Ora, essa beleza, que tem como imagem o ataque histérico, o corpo em convulsão, também explicitada em *O amor louco* – até de forma mais detalhada, talvez elaborada –, não parece ser a beleza clássica, com regras bem definidas e calculáveis, que redundam em estabilidade. O que Breton se reporta nesses escritos copiosos em referências surrealistas é radicalmente diferente, é de outra ordem.

Então, seguindo a chamada epistêmica de Lacan, “deixemos o sintoma no que ele é: um evento corporal, ligado a que: a gente o tem, a gente tem ares de, a gente areja a partir do que a gente tem” (LACAN, 1976/2003, p. 565). Um refrão que, no original em francês, é entoado como uma lalação: “*l’on l’a, l’on l’a de l’air, l’on, l’aire, l’on l’a*”. Ele acrescenta ainda: “isso pode até ser cantado, e Joyce não se priva de fazê-lo” (LACAN, 1976/2003, p. 565). A exemplo de Joyce, o sintoma tem um nome. Exatamente, por isso, pelo o que não cessa de se escrever, Lacan diz, “Joyce, o Sintoma” [*Symptôme*] (LACAN, 1976/2003, p. 562).

Exatamente aqui colhemos algumas provas sobre o emprego do recurso linguístico por Lacan, que, de acordo com Gilson Iannini (2013), não expulsa o não-sentido como elemento extralinguístico. Nas citações em destaque, predisposmos essas ideias sobre como se acomoda o material languageiro e como isso se inscreve no seu tempo e no tempo lacaniano. Novamente, pelas palavras desse autor, percebemos que

a linguagem, tal como a experimentamos a partir de meados do século XX, incorporou, sim, os avanços da técnica argumentativa da prosa científica e linguística modernas, mas também algumas experiências de limite, tal como encontramos em Mallarmé ou Joyce, ou em Lewis Carroll ou em Lacan lendo Schreber... (IANNINI, 2013, p. 265).

<sup>4</sup> Como acrescenta as notas do tradutor de *Outros escritos*.

<sup>5</sup> A palavra CONVULSIVA encontra-se aqui grafada em caixa alta, como aparece em algumas versões do texto de Breton; o que não deve ser tomado como detalhe, pois, se pensarmos na obstrução do dizer no sintoma histérico – da convulsão à conversão –, a palavra merece ser grifada, ou melhor, gritada.

Em alusão a Schreber ou a Joyce – escritas precisas, por sinal –, Lacan circula pela realidade linguística e pela poesia de uma maneira bastante atípica. A partir dessas pegadas exploratórias, constatamos que leva a sério o lúdico (que tem o bufão do teatro como estalão), que decanta o humor da e na linguagem, como promoviam os surrealistas – e, ainda, como fez Freud (1908/2017) ao pôr em destaque a seriedade do brincar infantil e o prazer decorrente desta experiência, sustentando, assim, que a verdadeira oposição estaria entre brincadeira e realidade. Nesse texto essencial, que marca presença no conjunto das obras freudianas mais voltadas para teorizações sobre a literatura, as artes e os artistas, Freud abona a determinação da fantasia na criação literária, atribuindo o fantasiar – da ambição ao erotismo – como o substituto do brincar. De modo que a criança crescida pode “sucumbir a uma disposição anímica, que mais uma vez suprime a oposição entre brincadeira e realidade” (FREUD, 1908/2017, p. 55). Assim, o psicanalista demonstra que a irrealidade do mundo poético tem importantes consequências para a técnica e expressão artísticas, pois

o poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue da realidade. E a linguagem mantém esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [*Spiele*]: comédia [*Lustspiel*], tragédia [*Trauerspiel*], e as pessoas que as representam, como atores [*Schauspieler*] (FREUD, 1908/2017, p. 54).

Ainda, diz ele, quando o adulto consegue equiparar suas pretensas ocupações sérias com a experimentação da infância, abundante em jogos simbólicos, ele se desfaz das pesadas opressões, alcançando, dessa maneira, o maior ganho de prazer: o do humor. A brincadeira infantil, lembremos, é dirigida por desejos; a criança é aquela que habitualmente brinca de “ser grande”, em imitação à vida dos grandes. Condicionado pelas marcas do tempo, o trabalho do psiquismo, seja no sonho diurno ou na fantasia, é prenhe de passado, presente e futuro; ora, essas distintas temporalidades alinham-se como “um cordão percorrido pelo desejo” (FREUD, 1908/2017, p. 58).

Bem, Lacan empreende no campo psicanalítico uma linguagem<sup>6</sup> tão vivaz que se sustenta com elementos híbridos e assimétricos – semelhante aos procedimentos surrealistas – e em acordo com as necessidades impostas pela prática clínica. Ora, a fala, atestando a via significante, afeta o vivo que fala, aquele que a língua traumatiza. A expressão *parlêtre*, que vem fazer as vezes do inconsciente, é assim que se lê: “saia daí, então que eu quero ficar aí” (LACAN, 1976/2003, p. 561). Dito por ele de outra maneira: “o inconsciente é um saber enquanto falado, como constitutivo do UOM. A fala, é claro, define-se aí por ser o único lugar em que o ser tem um sentido. E o sentido do ser é presidir o ter, o que justifica o balbucio epistêmico” (LACAN, 1973/2003, p. 561).

Habitar a linguagem, para Lacan, é completamente diferente de adaptar-se ou habituar-se a ela. E, ainda, o *habitat* da linguagem, como enfatiza a psicanalista francesa Colette Soler, “é o que desadapta o organismo humano em relação ao seu meio e não o que adapta” (SOLER, 2019, p. 43). Com relação ao UOM que se precipita quando escreve o homem (*l’homme*) com apenas três letras U, O, M (*LOM*), certificamos nessa subversão a maneira habitual como Lacan opera com a linguagem (falada e escrita) e como procede com a interpretação. Assim, com relação às invenções lacanianas, justifica Soler, “nós o vemos utilizar esse procedimento muito frequentemente a partir dos anos 70. É uma maneira de se escrever como se escuta, ou seja, de escrever o mais próximo daquilo que se escuta” (SOLER, 2019, p. 43).

\*\*\*

O instrumento de que dispomos para realizar uma análise sobre o trabalho interpretativo será expresso num momento mais apropriado desta tese. Mas adiantamos, desde já, que a separação entre sentido e não sentido na fala do sujeito que se escuta em análise torna-se indicada na vertente de Lacan, de modo que a fratura na compreensão durante esse processo é indicada; e mais, ela é decisiva para que as análises caminhem em direção a um fim. Cumpre

---

<sup>6</sup> Inspirando-se nos trabalhos de Roman Jakobson, Lacan distingue fala e linguagem. Se a fala é o lugar em que os sentidos devem manter-se estáveis para haver comunicação, na linguagem observa-se, por sua vez, “um sistema simbólico que funciona por dois dispositivos básicos: a metonímia (eixo sintagmático, da combinatória de uma palavra do lado da outra) e a metáfora (eixo paradigmático, da substituição da palavra por outra)” (RIOLFI, 2015, p. 39-40). Aproximar-se desse sistema e de como se dá a entrada do sujeito na linguagem, como aponta Claudia Riolfi, permitiu a Lacan evidenciar como o assujeitamento instala-se. Assim, a linguagem é “um sistema combinatório que tem leis próprias, operado pela metáfora e metonímia, ela impõe-nos restrições quanto à lógica do sentido” (RIOLFI, 2015, p. 40).



dizer que, para intercambiar arte e psicanálise com os objetos com os quais lidamos nesta pesquisa, assumiremos que esse instrumento de análise é a linguagem.

Então entraremos, mais uma vez, em concordância com a tese de Gilson Iannini (2013), cuja síntese interessa a nosso estudo. O escrito lacaniano “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” é considerado, pelo autor, o escopo epistemológico principal; um texto a que se reporta inúmeras vezes na investigação que estabelece sobre a linguagem. Ele coloca em relevo dois aspectos do texto ao justificar que “em primeiro lugar, a linguagem é condição do inconsciente (primeiramente no plano ôntico-ontológico, depois, no plano ético) e, em segundo lugar, a linguagem é condição da psicanálise (plano epistemológico, mas também estético)” (IANNINI, 2013, p. 43).

Dada a sua materialidade, é preciso marcar, contudo, que a linguagem se revela ao sujeito, ao ser falante, com sua potência e impotência, simultaneamente. Para além de tudo isso, ela atua,

enquanto limite, na própria elaboração conceitual da psicanálise, implicando uma mudança decisiva no seu quadro de referência: não mais a biologia, a física ou a economia, que emprestaram a Freud modelos de inteligibilidade, mas a linguística, a matemática, a etnologia, etc. Nem é preciso dizer que o recurso lacaniano a disciplinas conexas, como a linguística ou as matemáticas, nunca se contenta com um mero empréstimo conceitual ou de métodos. Ao contrário, toda importação pagará o devido tributo à especificidade do campo em que vai se instalar (IANNINI, 2013, p. 43).

O que parece interessante ao examinar trabalhos de vários pesquisadores e psicanalistas é que todos concordam que Lacan nunca reduziu a linguagem a funções pragmáticas e referenciais, deixando-a aprisionada no terreno cognitivo-comunicativo; ao contrário disso, ele defende que, para além da função, a linguagem comporta uma estrutura. Pois, com Lacan,

a linguagem não perde sua função cognitiva de referir, ainda que obliquamente, objetos, ou de comunicar, ainda que pela via do mal-entendido. Funções cognitivas e comunicativas, no entanto, dependem do complexo concurso de diversas instâncias. O significante, sozinho, não refere, nem comunica: precisa encadear-se simbolicamente, imiscuir-se no imaginário, tocar o real, etc. Mas, o ponto principal é que antes de pensar a linguagem como função é preciso tomá-la como estrutura (IANNINI, 2013, p. 42).

Então, a ideia de que o inconsciente é uma entidade estruturada linguisticamente, como figura a tese lacaniana, cada vez mais assimilada por nós, explicita a importância do texto “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, que se destaca no conjunto de sua obra. Essa tese surge quando Lacan decide ler Freud a partir da linguística, defendendo a primazia do significante sobre o significado. Debruçando-se sobre o *Curso de linguística geral*, de Ferdinand de Saussure, ele extrai seu testemunho: “a imagem acústica, esse som sem sentido extraído de seu significado, para quem ou para além do conceito que a representa, o puro som, é o significante” (QUINET, 2019, p. 204).

Num desempenho de definição rigoroso, suas formulações, contudo, invertem a relação proposta por Saussure. Ora, considerar o que o inconsciente ensina, o que ele mostra, ou melhor, o que ele é na linguagem, permite ao psicanalista se interessar mais pelos sons das palavras do que pelos significados que elas portam. Porque ser constituído por cadeias significantes, formadas pelos encadeamentos sonoros das palavras, torna possível decantar um fraseado de sons que permite afirmar que o inconsciente é, antes de tudo, musical (QUINET, 2019).

No que tange a noção de inconsciente, pode-se escolher riscar diferentes plantas, ir tracejando distintos esquemas; a depender da época que olhamos para o conceito, consideraremos aspectos distintos da teoria. Podemos supor um inconsciente freudiano acrescentando novidades teóricas trazidas por Lacan ou partir do inconsciente tal como proposto por ele, acentuando os momentos de ruptura que seu ensino sustenta. Ou seja, descobertas e invenções freudianas e ascensões e retomadas cometidas por Lacan estão conectadas por datações importantes. Com efeito, a semiologia do inconsciente, mas não só, decorre de pareamentos com outras ambientações constantemente examinadas nos textos que fundamentam a prática psicanalítica. Desse modo, toda revisão conceitual e os usos de termos envolvidos nas traduções implicam desdobramentos para além das dimensões linguísticas; aliás, “escolhas terminológicas não são sem efeitos práticos” (IANNINI; TAVARES, 2017, p. 160).

Com isso posto, é interessante destacar a transformação que ocorre na teoria psicanalítica, como examinado por alguns autores<sup>7</sup>, i.e., da invenção da psicanálise ao desenvolvimento do método clínico, pois uma outra razão entra em cena com Freud. Contrário ao discurso racional, marcado por um certo número de referências, de coisas fixas, ou seja, o

---

<sup>7</sup> Como Dunker (2019) e Iannini (2013).

discurso da realidade que nos é comum, Lacan propõe endossar a razão a partir da referência freudiana.

Seguimos muito próximos a Iannini no argumento que sintetiza a importância da descoberta ou invenção freudiana. Seja como for, sua afirmação concentra traços essenciais, que buscam destacar a qualidade de Freud como pensador. Desse modo, é preciso redizê-la: “o inconsciente freudiano é um acontecimento para o pensamento, e esse acontecimento concerne não apenas ao estatuto de sujeito e à história do desejo, mas também à natureza e aos contornos da verdade” (IANNINI, 2013, p. 21).

Ora, toda movimentação e prudência epistemológica de Freud parecia estar ajustada a suas pretensões na época, em que entrevemos “sua tenaz insistência em inscrever a psicanálise como ciência, ainda que fosse uma ‘ciência especial’ (*Spezialwissenschaft*)” (IANNINI, 2013, p. 21). Contudo, o inquietante do inconsciente e, ainda, o que não pôde se inscrever da pulsão tensionam o campo psicanalítico. Esse tensionamento sem tréguas, é preciso dizer, não pôde encontrar todas as respostas e reformulações com Freud. Em outras palavras, o pensamento freudiano revelava-se como uma verdadeira explosão, por isso a constatação de tanta disposição dos surrealistas para acompanhar as descobertas psicanalíticas; mas a teoria era muito recente para estabilizar-se e abrigar todas as respostas teóricas. Nessa trilha, observamos que os parâmetros utilizados para definir o sujeito do inconsciente, como empreendido por Lacan, vem com a suposição de que “um esquema conceitual preexistente seja capaz de assimilar a radicalidade do gesto freudiano de fundação do sujeito” (IANNINI, 2013, p. 43). Daí, temos também o gesto lacaniano, quer dizer, um gesto de inserir Freud na história da razão, elucidando, para nós, a ruptura que ele engendra. Não por acaso, a provocante frase “a razão desde Freud” chega como uma premissa que sustenta o raciocínio lacaniano (IANNINI, 2013).

No seminário *As formações do inconsciente*, Lacan escolhe fazer uma entrada pelo *Witz*, pela tirada espirituosa. Parece oportuno, mais uma vez, endossar a afirmativa de que o inconsciente se estrutura *como* uma linguagem; convém acrescentar que também se estrutura na forma de um chiste. É o que Freud elucida ao exemplificar a elaboração textual do pensamento: “o caráter chistoso de nosso exemplo [...] deve ser buscado na forma, nas palavras que o exprimem” (FREUD, 1905/2017, p. 29), i.e., na ordenação da linguagem.

Com uma corrida pela sequência de trabalhos lacanianos que citam amplamente *O chiste e suas relações com o inconsciente* (1905), escrito cinco anos após a grande obra *A interpretação dos sonhos* (1900), deparamos novamente com o texto “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, que elucida a importância do chiste como técnica e teoria na

obra freudiana. O pronunciamento de Lacan traz vibrações valiosas acerca dessa formação e de outras.

Tais relações também se mostram profusas nas suposições surrealistas; como exemplo, temos a sua defesa no manifesto de 1924, onde Breton se estende por várias páginas para apontar a diferença entre sono e vigília, reconhecendo o sonho como uma atividade de grande importância, mas pouco percebida, pois, diante das valorizações já muito conhecidas da realidade, ele estabelece contrapontos que, de forma imperiosa, favorecem a atividade onírica. E especialmente nas ideias de Jacques Vaché encontramos o aspecto chistoso do surrealismo, com a palavra “humor” soando repetidamente em suas cartas endereçadas a seus amigos surrealistas. Com efeito, o “humor” enquanto significante que comporta uma variedade de sentidos, inclusive alguns bastante enigmáticos, com Vaché prolifera-se em formas variadas e inusitadas de escritas, que se fazem muito presente em *Cartas de guerra*. Veremos essa manifestação logo adiante.

Nessa medida, os autores<sup>8</sup> citados por Freud (1905/2017) em *O chiste e suas relações com o inconsciente* dão um enorme valor para a forma linguística do chiste, sendo uma delas a função enigmática que, segundo o psicanalista, trata-se de um recurso técnico de “ordem muito elevada” (FREUD, 1905/2017, p. 49). O texto aqui citado, muito elaborado, por sinal, apoia-se em fontes teóricas de peso, explicitando estudos variados que se conectam entre si e trazem ideias parecidas, ou melhor compatíveis, que se acrescentam nos argumentos ali em disposição. Por tudo isso, essas marcas freudianas merecem ser lembradas, mais ainda no caso de nossa tese. Lacan, por sua vez, elogia o escrito freudiano, situando sua importância:

por mais abandonada que seja por nosso interesse – por motivos óbvios –, *O chiste e sua relação com o inconsciente (Le Mot d’esprit et l’inconscient)* continua a ser a obra mais incontestável, porque a mais transparente, em que o efeito do inconsciente nos é demonstrado até os confins de sua fineza; e a face que ele nos revela é justamente a do espírito, da espíritosidade, na ambiguidade que lhe confere a linguagem, onde a outra face de seu poder de realeza é a saliência pela qual sua ordem inteira aniquila-se num instante – saliência, com efeito, em que sua atividade criadora desvela-lhe a gratuidade absoluta em que sua dominação sobre o real exprime-se no desafio do contrassenso, em que o humor, na graça maliciosa do espírito livre, simboliza uma verdade que não diz sua última palavra (LACAN, 1953/1998, p. 271).

---

<sup>8</sup> Os filósofos Theodor Lipps, Theodor Vischer e Kuno Fischer e o poeta Jean Paul (Friedrich Richter).

Aqui aparece com frescor a Outra cena. A presença do Outro é indispensável para Lacan, já que o inconsciente está aí efetuando-se a partir da experiência freudiana, como paradigma decisivo. Esse ponto da apreciação permite evocar a eficácia subjetiva, objetiva e linguística do chiste; diferente do cômico, que se trata de uma relação dual, a tirada espirituosa não renuncia a existência de um terceiro, portanto, do Outro (LACAN, 1953/1998).

Freud, ao dirigir-se para o contraste das representações, enaltece o sentido no absurdo e outros desconcertos<sup>9</sup>. Eis a descrição conceitual que ressalta a particularidade do chiste, quer dizer, sua presteza: “com efeito, nossa investigação partiu daí e demonstrou que a brevidade do chiste é, com frequência, o resultado de um processo particular que deixa nas palavras do chiste um segundo vestígio, a formação substitutiva” (FREUD, 1905/2017, p. 44).

Assim, a redução verbal que reside na técnica do chiste aponta para a condensação<sup>10</sup> como processo. A formulação de Freud, mesmo que inicialmente hesitante, indica, como

---

<sup>9</sup> Aí se mostra a comparação entre a técnica do chiste e o trabalho do sonho, tal como Freud desenvolveu na obra emblemática *A interpretação dos sonhos* (1900). Como ele explica, nesse livro empreende a tentativa de esclarecer o caráter enigmático dos sonhos. Em comparação com a atividade psíquica normal, explica Freud, institui “uma oposição entre o conteúdo manifesto do sonho, muitas vezes surpreendente, e os pensamentos latentes no sonho, inteiramente lógicos, nos quais ele se origina; e desenvolvi uma investigação dos processos que criam o sonho a partir dos pensamentos latentes, bem como das forças psíquicas envolvidas nessa transformação. À totalidade dos processos de transformação eu denomino *trabalho do sonho*, e, como parte desse trabalho, descrevi um processo de condensação que, no modo como conduz à abreviação e a formações substitutivas de mesmo caráter, revela grande similaridade com a técnica do chiste” (FREUD, 1905/2017, p. 44-45). Há enigma no sonho e há enigma no chiste, como evidencia Freud em “O chiste e sua relação com o inconsciente” (1905). No detalhamento da técnica do chiste, ele confirma a semelhança desses processos: “Uma analogia de tão largo alcance entre a técnica do chiste e o trabalho onírico fará certamente crescer o nosso interesse pela primeira, além de estimular em nós a expectativa de encontrar muitos elementos na comparação entre o chiste e o sonho para melhor compreender o chiste (FREUD, 1905/2017, p. 45).

<sup>10</sup> Freud (1905/2017) recorre a diversos exemplos para demonstrar os efeitos do chiste, apelando inclusive para o acaso. Nesse texto, cada vez mais essencial para pensarmos nas formas de interpretação em Lacan, acompanhamos de perto as associações freudianas; assim, ele narra: “Na parte de *Reisebilder* [Quadros de viagem] intitulada ‘Banhos de Lucca’, Heine apresenta a deliciosa figura de Hirsch-Hyacinth, agente de loteria e pedicuro de Hamburgo, que se gaba ao poeta de suas relações com um rico de Rothschild, e por fim, diz: ‘E tão certo como Deus me dará tudo de bom, doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rothschild e ele me tratou como um semelhante, de modo bem *familonário*’” (FREUD, 1905/2017, p. 27). Ao longo do texto, Freud comenta as derivações, apontando o que há de chiste nesse relato. A partir da decomposição, o vemos elucidar os elementos condensados e a formação substitutiva, como apreciamos na exemplificação da forma chistosa “*familonário*”, que, segundo Freud, pode ser descrita, enquanto palavra, como uma mistura de dois componentes: “*familiar*” e “*milionário*”. Diz ser tentador ilustrar graficamente a origem da palavra *familonário* como parte da exemplificação que empreende sobre o desdobramento dessas duas palavras. Mais tentador ainda é dizer que ele faz a demonstração que, mesmo simples, apresenta um resultado que traz uma vaga lembrança ao Caligrama. Ora, parece importante colocar em destaque a passagem freudiana: “O processo que converteu o pensamento em chiste, no entanto, pode ser explicitado do seguinte modo (que pode parecer bem fantasioso a princípio, mas que nem por isso deixa de fornecer o resultado que efetivamente vemos): ‘R. me tratou de modo bem familiar, isto é, até onde um milionário é capaz de fazê-lo’, o poeta, entretanto, exprime por uma frase E elucidada o mais significativo da técnica do chiste quando continua sua explicação: ‘(...) a palavra “*milionário*”, conseguindo resistir à pressão, é como que espremida na primeira frase e fundida como um elemento desta que lhe é tão parecido, a palavra “*familiar*”. E é justamente essa possibilidade, dada ao acaso, de salvar o essencial da segunda frase que favorecerá o desaparecimento de outros componentes menos importantes” (FREUD, 1905/2017, p. 31). Diante disso, Freud revela o mecanismo de condensação, acentuando o surgimento do chiste: “R. me tratou de modo bem *familonário*” (FREUD, 1905/2017, p. 32). A palavra composta “*familonário*”, ainda que em si mesma se mostre

avistamos nos exemplos, que nessa técnica “uma mesma palavra – o nome – seja usada de dois modos diferentes, primeiro como todo, depois decomposta em duas sílabas, como numa charada” (FREUD, 1905/20017, p. 48).

Em vizinhança com os estudos de Jean Paul, que considera que “a brevidade é o corpo e a alma do chiste; é o chiste, ele mesmo” (FREUD, 1905/2017, p. 22), o vemos afirmar o “que há de mais valioso no chiste, o ganho de prazer que ele nos proporciona” (FREUD, 1905/2017, p. 44). Em outras palavras: o *Witz* é, na designação freudiana, um modo privilegiado de simbolização de satisfação infantil. Para ilustrar o caráter breve da produção do chiste, Freud recita Jean Paul em referência à fala em Hamlet: “Porque a brevidade é a alma do chiste. E a prolixidade, o corpo e ornamento externo, serei breve” (FREUD, 1905/2017, p. 23).

Se nos detivermos na sofisticação do chiste, estenderemos um pouco mais nosso percurso para entender, com o filósofo Byung-Chul Han (2021, p. 100), que “a elegância da linguagem também se deve ao luxo de significantes”. A teorização do império dos signos, desenvolvida com primor em seu livro *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*, é farta em evidência. Através da conjugação de termos linguísticos com filosóficos, ele pensa o dinamismo da linguagem e suas repercussões históricas e linguísticas. Ora, o desfecho, provocado pela cultura da informação, é o enfraquecimento da linguagem no presente; “ela vai ficando, nesse processo, desencantada” (HAN, 2021, p. 103).

Aqui, extrai-se uma forte convergência entre a apreciação do autor e as teorizações do campo psicanalítico; ela acusa, de alguma maneira, a brevidade (freudiana) e o jogo linguístico (lacaniano). Ainda que Byung-Chul Han (2021) não esteja referindo-se diretamente à psicanálise, já que suas fontes são outras, a origem teórica parece ser a mesma, uma vez que a filosofia kantiana ressurgiu em seu texto para demonstrar a relação entre significante e significado, a estrutura formal da linguagem e, como o filósofo contemporâneo mesmo diz, a inteligência da linguagem. Pois,

Kant denominava *Witz*, o chiste ou engenho, como “luxo da cabeça”. No *Witz*, a linguagem se dedica ao jogo. Assim, ela fica “florescente, como a natureza, com suas flores parece mais um jogo, ao contrário de com suas frutas, quando parece fazer negócio”. O *Witz* não é uma significação que pode ser reduzida a um significado unívoco. É um luxo, quer dizer, ela luxa, desloca-se do negócio da produção de sentido. É uma estrutura formal da

---

incompreensível, é, para Freud, naquele contexto, compreendida de imediato e farta de sentido. Daí, através da técnica do chiste, evidenciamos, com Freud, que a palavra composta é portadora de efeito de riso do chiste (FREUD, 1905/2017).

linguagem na qual não se depende tanto do significado, da significação. Se a produção de sentido constitui a inteligência da linguagem, ela fica então, por assim dizer, estúpida no Witz: “O *Witz* constitui uma possibilidade para a linguagem se fazer mais estúpida do que é, fugir de sua dialética e de seu encadeamento de sentido, para se atirar em um processo de contiguidade delirante [...]. O *Witz* torna nítido que a linguagem está atacadada no não-sentido – assumindo que ele está cativado no seu próprio jogo”. No *Witz*, o efeito vem antes do significante do que do significado. Assim, ele mal pode ser parafraseado. A contiguidade delirante é seu princípio poético. De modo excessivo, os significantes contraem relações de vizinhança sem levar em consideração o significado (HAN, 2021, p. 100-101).

Considerar a variação dos recursos languageiros e sua riqueza permite adentrar na linguagem pela via inconsciente. E mesmo que ela seja, com frequência, modulada pela consciência, optamos por percorrer esse caminho teórico, fazendo associações na medida em que elas surgiam e dando acesso à circulação entre surrealismo e psicanálise lacaniana.

Aliás, escrever também significa associar; mesmo que não aconteça de forma tão livre, alguma liberdade se manifesta nesse processo. De fato, há uma tendência que aposta nas surpresas. Ainda que uma apresentação linear sobre os recursos da linguagem e as formações do inconsciente pudesse ser bastante vantajosa em termos didáticos, julgamos que ela não permitiria contornar o irreconciliável com que sempre nos deparamos ao transformar pensamentos em escrita. Partir daí permite retrair ideias, irradiar conexões, desenhar uma tese.

O que se determina destas referências teóricas profusas retira o acesso à tese de um interesse, muitas vezes, privado, secreto e cego, para redundar num quadro conceitual favorável, com vistas a um debate mais condizente com a experiência, portanto, mais coletivo e que deseja ser aberto. Ora, essas referências não passam por aqui sem passar pelo inconsciente; todavia, a determinação que mais nos interessa, neste momento, margeia-se pela vontade de uma formulação inventiva que nasce e cresce em convergência com a arte e a literatura, e não qualquer uma, aliás.

Do *Witz* à interpretação, nossa incursão teórica, em latência, vê-se anunciada em suas potencialidades futuras. Em intimidade com a especificidade do estudo em pauta, efetuam-se hipóteses e procedimentos que objetivam mover-se com conceitos da teoria psicanalítica sem derrisar o indomável da imaginação e as imagens inconscientes em trânsito. Apesar disso, a tese aqui empenhada não quer ser prematura nem apartada das produções nesse campo, por isso a contextualização. A esse fim, situemos, agora, nossa paisagem...

## 1.2 Inconsciente pulsional, inconsciente real

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

*– nos monumentos: e esse é meu corpo, isto é o núcleo histórico da neurose em que o sintoma histérico mostra a estrutura de uma linguagem e se decifra como uma inscrição que, uma vez recolhida, pode ser destruída sem perda grave;*

*– nos documentos de arquivo, igualmente: e esses são as lembranças de minha infância, tão impenetráveis quanto eles, quando não lhes conheço a procedência;*

*– na evolução semântica: e isso corresponde ao estoque e às acepções do vocabulário que me é particular, bem como ao estilo de minha vida e ao meu caráter;*

*– nas tradições também, ou seja, nas lendas que sob forma heroicizada veiculam minha história;*

*– nos vestígios, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e cujo sentido minha exegese restabelecerá.*

*Jacques Lacan*

A epígrafe lacaniana e a imagem de vestígio nela indicada entram no vórtice desta pesquisa, que se apresenta com fortes ressonâncias nos âmbitos da estética e da clínica psicanalítica. No exame da temática propriamente dita, temos encadeado o fluxo de nossa proposição, percorrendo, em digressão, as passagens pelas artes e literatura, além dos escritos psicanalíticos. Não se pode desconhecer a narrativa empregada, então as referências axiais e os deslocamentos estão abordados transversalmente através dos casos literários e clínicos, das imagens e das obras, dos textos poéticos e daqueles suscitados pelos sonhos e delírios.

Para tanto, situemos, mais uma vez, as formações inconscientes e suas entidades falantes, passíveis de decomposição e tiradas espirituosas<sup>11</sup>; quer dizer, suas formas poéticas e patéticas.

<sup>11</sup> Em seu seminário sobre as formações do inconsciente, ele abre seu ponto de vista, o da psicanálise, explicando: “O *Witz* é aquilo que se traduziu por tirada espirituosa. Também houve quem dissesse *chiste*, e deixo de lado as razões porque prefiro a primeira tradução. Mas *Witz* também quer dizer espírito [*esprit*]. O termo, portanto, apresenta-se numa extrema ambiguidade. A tirada espirituosa é, vez por outra, objeto de uma certa depreciação – é leviandade, falta de seriedade, extravagância, capricho” (LACAN, 1957-1958/2019, p. 22). E, como explicita Lacan, “para esclarecer o problema do espírito, Freud parte da técnica significante, e é dela que partiremos com ele”. Logo em seguida vem o acréscimo: “O inconsciente, justamente, só se esclarece e só se entrega quando o olhamos meio de lado. Aí está uma coisa que vocês encontrarão o tempo todo no *Witz*, pois tal é sua própria



Se o ponto de partida é este aí, o de chegada, nesta tese será a interpretação. Descortinando modalidades discursivas no trato com a língua humana, a do sujeito que embarça e tropeça nas palavras, a presença do inconsciente estará em exposição. Ou seja, a inclinação pelo recurso da fala do ser falante, que tagarela demais, que tagarela de menos, que nada diz apesar de falar, que transita entre discursos e semblantes, tropeça na própria língua porque o real existe e insiste, é determinante para acessarmos, enfim, seus possíveis encadeamentos e as funções criadoras (e criativas) que o significante exerce sobre o significado. Nesta jornada com Lacan e com os surrealistas, não será menos importante a imaginação, ou melhor, a produção fantasmática que carrega qualquer texto, iluminado por palavras densas, excessivas ou silenciosas que gritam com o real, já que as cenas encenadas em relatos anunciam a estranha (ou esperada) constatação de que não há linguagem sem encontros ou desassossegos entre imagem e palavra.

Como resgata Lacan, esse exame se dá não simplesmente pela fala, mas pelo “fio da fala” (1957-1958/2019, p. 33); instala-se, pois, um cordel capaz de evocar suas funções próprias, i.e., as funções metonímicas e metafóricas. A acepção lacaniana acontece, por sua vez, em conformidade com a formulação de Freud, descrita em *A interpretação dos sonhos* como condensação e deslocamento.

Exatamente na trilha do *Seminário V*, Lacan introduz percursos sugestivos acerca das formações do inconsciente, lembrando, o tempo todo, as estruturas freudianas. As formas conceitual e clínica, a função do inconsciente pela via do significante, entre outros tópicos, são pontuadas nessas sessões científicas, e, através do recurso da fala, o potencial de decomposição e reinterpretção das formações substitutivas que transparecem na narrativa do sujeito. O termo “formações”, adotado naquele seminário e presente em outros trabalhos corresponde, portanto, à decifração lacaniana das estruturas pensadas por Freud. Assim, “talvez haja necessidades de estilo que se impõem – a concisão, por exemplo, a alusão ou até a ironia [*pointe*], que são elementos decisivos para entrar no campo em que as funções da fala dominam não somente as avenidas, mas toda a textura” (LACAN, 1957-1958/2019, p. 33).

Retomemos, neste instante, o excerto retirado do texto de Lacan de 1953, “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, em que reporta, direta e rigorosamente, ao inconsciente. Circula-se nesse trabalho as reviravoltas históricas, pois, ainda que um tratamento

---

natureza – vocês olham para ele, e é isso que lhes permite ver o que não está ali” (LACAN, 1957-1958/2019, p. 25). Daí, acessando aquilo que está ao lado, pelas chaves da técnica do significante, perceberemos, com Freud, que o inconsciente é linguagem.

psicanalítico não coincida com perfazer a historicidade dos fatos para o sujeito, temos a materialização da história como consequência da associação livre e não como finalidade.

Atravessando a epígrafe que abre nossa pesquisa, encontraremos as pistas que o texto indica; ele reenvia, de imediato, à tese lacaniana de que “o inconsciente é estruturado *como* uma linguagem”<sup>12</sup> (LACAN, 1964/2008, p. 27). Vê-se aí destacado o desembaraço da dedução freudiana, já que o inconsciente, como se diz, é uma invenção de Freud inventariada por Lacan. De volta ao versículo que traz à tona o conceito, encontramos, em síntese, os lugares de sua mostração. Decorrentes da censura, estão escritos, como enumerados na epígrafe, nos monumentos, nas tradições, nos documentos de arquivo, na evolução semântica e, como aqui realçado, nos vestígios.

Ainda sobre o dinamismo do inconsciente, ou seja, a maneira muito eficiente como age, “é a podagem com tesouras”, como aponta Lacan, “este elemento operatório do apagamento, é isso que Freud designa, desde a origem, na função de censura” (LACAN, 1964/2008, p. 33). Mas, lembremos, resgatando a passagem do *Seminário II: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, que “a censura não é a resistência” (LACAN, 1954-1955/2010, p. 170). Censura e supereu devem ser situados no mesmo registro da lei, portanto não estão no âmbito do sujeito nem sequer do indivíduo. Na sua origem, melhor dizendo, a censura como formulada por Freud, ocorre no nível do sonho, considerada a via privilegiada de acessar os conteúdos inconscientes. Assim, as relações, as diferenças, todos os processos nunca dantes vistos, ignorados, constituem-se do “objeto próprio da *Traumdeutung*” (LACAN, 1954-1955/2010, p. 180). Nessa sessão do *Seminário II*, o argumento apresentado subitamente por Lacan confirma que a censura está conjugada à transferência; aliás, elas se equivalem, pois “existe uma resistência de censura assim como existe uma resistência de transferência. Trata-se aí da censura e da transferência, visto que elas se opõem ao trabalho analítico.

Sobre isso, observações significativas estão instaladas no texto *A negação*, de 1925. Na confecção de alguns cenários sobre o inconsciente e as pulsões, nesse texto curtíssimo, mas essencial, Freud, com exemplos, mostra nitidamente a maneira como acontecem os pensamentos repentinos nos pacientes em análise. Assim, a palavra freudiana, nossa velha conhecida, vale ser repetida, neste caso na íntegra: “O senhor pergunta quem pode ser essa

---

<sup>12</sup> Tal como concebido por Freud, trata-se, pois, de um lugar psíquico, “o que não nos habilita a pensar esse lugar como sendo um lugar substancial, anatômico nem corporificável” (GARCIA-ROZA, 1985, p. 117). Como demarca Luiz Alfredo Garcia-Roza (1985), no inconsciente freudiano e sua estrutura, o que encontramos não são coisas, mas representações; melhor dizendo, em vez de representações de palavras e afetos, encontramos as representações psíquicas das pulsões.

pessoa no sonho. Minha mãe não é’. Nós retificamos: portanto, é a mãe. Na interpretação, tomamos a liberdade de ignorar a negação e extrair o conteúdo puro da ideia que ocorreu” (FREUD, 1925/2018, p. 305).

A recusa dessa ideia (obsessiva) que surge subitamente durante o relato do sonho do paciente a Freud aponta para o recalçado inconsciente que se presentifica nas associações em análise. A tese de Freud, indicada naquele trabalho, pressupõe que o inconsciente é afirmativo; assim, ele justifica que a expressão “não”, no texto do analisando, seria parte da função do julgamento<sup>13</sup>. A negação, ainda nessa perspectiva, “é uma maneira de tomar conhecimento do recalçado; na verdade, é já uma suspensão do recalçamento [*Verdrängung*], mas evidentemente não é uma admissão do recalçado [*Verdrängten*]” (FREUD, 1925/2018, p. 306).

Cumprido dizer que a criação do símbolo da negação deriva da separação da função intelectual do processo afetivo e, segundo Freud, ela é objetivada pela coerção [*Zwang*] do princípio do prazer. Eis a explicação que ele lança para concluir seu enredo:

a essa concepção de negação se ajusta muito bem de que na análise não ocorre nenhum “não” vindo do inconsciente, e de que o reconhecimento do inconsciente por parte do Eu se expressa numa fórmula negativa. Não existe prova mais contundente da bem-sucedida descoberta do inconsciente do que quando o analisando reage com a frase: “*Não foi isso que eu pensei*” ou “*Nisso eu não pensei (nunca)*” (FREUD, 1925/2018, p. 310).

O objetivo de Freud nesse texto não era gerar uma amostra do material do sonho, nem sua memória, mas apenas realizar um pinçamento, sem, contudo, evocar elementos narrativos que permitissem uma leitura aprofundada sobre a função da atividade onírica. Sendo um trabalho enxuto, preciso e axial, sua intenção ali foi demonstrar que, no curso do tratamento analítico, “um conteúdo de representação ou de pensamento recalçado pode abrir caminho até a consciência, sob a condição que ele seja *negado*” (FREUD, 1925/2018, p. 306). Seguindo essa trilha, a interpretação freudiana, como ressalta Antonio Teixeira,

---

<sup>13</sup> As observações de Freud levam à constatação de que a função intelectual de juízo tem como dever afirmar ou negar conteúdos do pensamento; assim, segundo seu argumento, “negar algo no juízo significa, basicamente: isso é alguma coisa que eu preferia recalcar” (FREUD, 1925/2018, p. 307). Como função, o juízo tem duas decisões a tomar, ou seja, “na linguagem das mais antigas pulsões orais seria assim expresso: “isso eu quero comer ou quero cuspir”, e em uma tradução [*Übertragung*] mais ampla: “isso eu quero introduzir em mim ou eu quero tirar de mim”. Portanto, “isso deve estar em mim ou fora de mim” (FREUD, 1925/2018, p. 307).

não se confunde com uma hermenêutica porquanto não visa ao significado encoberto de um determinado termo. Longe de ser o conteúdo escondido a ser desnudado sob um disfarce, o inconsciente freudiano se dá a ver na própria composição do disfarce, na forma mesma de sua deformação. Está muito mais em questão, como se verifica exemplarmente nos chistes, o efeito de satisfação semântica visível na deformação que o objeto de desejo, impossível de se representar, imprime sobre o discurso representativo, do que o significado oculto de uma verdade latente (TEIXEIRA, 2018, p. 345).

Dito de outra maneira, o que foi empenhado em *A negação* está nos argumentos acima, que noticiam que o exemplo não dependia da narrativa extensiva dos conteúdos sonhados pelo analisando, como encontramos, em detalhe, em *A interpretação dos sonhos* (1900).

Sabe-se que as particularidades psicológicas, os sentimentos éticos, a função do sonho, entre outros pontos que introduzem a teorização por Freud da atividade onírica, apontam seu interesse preponderantemente científico. Numa seção de sua grande obra, chama ao texto um conjunto de autores para pensar, com ele, a textura do sonho, avançando nas dimensões teóricas sobre essa tarefa subjetiva a que ele atribui importância capital. Num jogo que oscila entre concordância e discordância, o psicanalista estabelece as principais características da vida onírica, passando por amostras que ele considerava típicas: os sonhos de embaraço causado pela nudez são exemplares. Ora, sendo o sonho a atividade psíquica por excelência que condensa elementos estranhos e enigmáticos à primeira vista, e, ainda, deformações de toda espécie, temos aí a diferença crucial com o estado de vigília, cuja atividade do pensamento se dá a partir de conceitos, e não em imagens. Já o sonho, diz Freud, pensa predominantemente com imagens, em imagens visuais, mas não de forma exclusiva, porque, mesmo que seja numa medida menor, há, no trabalho do sonho, imagens acústicas.

Entrevemos nesse texto clássico de mais de mil retomadas que está declarada, por Freud, a valorização dos elementos valiosos na descrição de “O sonho da injeção de Irma”<sup>14</sup>, criando excelentes oportunidades para avançar uns degraus no desenvolvimento das pesquisas sobre os sonhos. No relato do caso e da situação vivida naquela ocasião, o psicanalista expõe as

---

<sup>14</sup> A citação merece ser contextualizada. No verão de 1895, Irma e sua família procuram Freud. Como acompanhamos em *A interpretação dos sonhos*, o tratamento psicanalítico começa, progride e se encerra com um sucesso parcial porque a paciente perde a angústia histérica, mas não todos os sintomas somáticos. Sendo assim, o tratamento da histeria de Irma aparentemente não havia dado certo para a medicina. Freud, ressentido com a informação do amigo médico sobre a limitação do tratamento psicanalítico e a repercussão negativa desse caso, fica frustrado e verdadeiramente preocupado; na sequência, sonha com ela. Enquanto retomava minuciosamente o relato do sonho, percebe o fato que se esclarece; dada a infecção orgânica não detectada, causada provavelmente por uma seringa contaminada. A narrativa se encerra e a imagem fica: a boca aberta. A garganta de Irma revelaria mais do que ela própria. Por mais obscuro que fosse, Freud apreende o sentido de seu sonho. A revelação lhe permite a associação entre sonho e desejo, passando a orquestrar a interpretação dos sonhos nas análises e fora delas.

principais características do material onírico e o trabalho interpretativo que essa atividade comporta, numa relação de contiguidade entre eles. Diz Freud:

por ora, satisfaço-me com esse novo conhecimento adquirido: se aplicarmos o método da interpretação dos sonhos aqui apresentado, descobriremos que o sonho tem realmente um sentido e que de maneira nenhuma é expressão de uma atividade fragmentada, como querem os estudiosos (FREUD, 1900/2019, p. 154).

Acompanhando o desfecho do equívoco sobre o quadro de Irma, Freud confessa ter desvelado por completo o sentido do sonho, de modo que sua interpretação não contava com lacunas. Como resultado da observação minuciosa dessa formação inconsciente, temos, pois, as deduções que o levaram a admitir que “o sonho é a realização de um desejo” (FREUD, 1900/2019, p. 155).

De todo modo, entraremos, mais adiante, com exemplos capazes de ressituar as atividades oníricas que podem ser cruzadas aqui, na intenção de reunir a vertigem do sonho, seu relato decorrente e algo que resulte na elucidação desse material de grande valor para a psicanálise, para os surrealistas e, sobretudo, para o sujeito que sonha, pois o sonho traz uma interpretação. Com efeito, como se dá nos sonhos ou em qualquer outra formação, vertiginosa é “a elaboração conceitual que se chama o inconsciente” (LACAN, 1964/2008, p. 27). Ela acontece, sobretudo, na extensão do *Seminário V*, em concomitância com os balizamentos, realizados por Lacan, da operação simbólica que na linguagem psicanalítica conhecemos como castração. Ali e em outros trabalhos, exhibe-se a modelagem e a estrutura linguística do inconsciente em um plano formal. Lembremos, ainda, com o psicanalista Christian Dunker (2019), que na constante retomada dos seminários lacanianos afirma que

até o *Seminário II: Sobre o Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, de 1954, depois vertido em texto que abre os *Escritos*, ou seja, o “Seminário sobre a Carta Roubada”, de 1955, Lacan não havia conectado o inconsciente como uma tonalidade estrutural, antes ele o aproximava de uma tonalidade no tempo, ou seja, um universal dialético (DUNKER, 2019, p. 19-20).

O inconsciente ressurgue no *Seminário XI* ao lado da repetição, nesse resgate que se inicia com os seminários considerados mais epistemológicos. Assim, identificamos na visão de Lacan da década de 1960 (1964/2008) que quase tudo que se sabe desde Freud considera as hiências,

o traço perturbador e inanalísável do inconsciente, isto é, o que escapa à representação e, ainda, as ordenações não compreensíveis e não mensuráveis pela razão. Abre-se, então, a seguinte suposição sobre o campo psicanalítico, traduzida e esboçada aqui, nestes termos: as constatações acerca da experiência inconsciente decorrem de um programa abrangente da psicanálise lacaniana, que se singulariza diferindo de outras correntes psicológicas e psicanalíticas por se ocupar do contexto teórico em que elas surgem. Desse modo, Lacan prossegue, no *Seminário XI*, impulsionado pela pergunta: pode a psicanálise, sob seus aspectos paradoxais, constituir-se, entre e para além de nós, como uma ciência, ou melhor, uma esperança de ciência?

Ao desbravar o conceito e instaurar a distinção por ele nomeada “o inconsciente freudiano e o nosso”, mergulhamos de cabeça nessa formalização que apura que o inconsciente de que se trata, com este e com aquele, é o mesmo, mas também inteiramente distinto. Ademais, conceitos como angústia, fantasma, pulsão e gozo começam a exigir uma maior dedicação de Lacan; a interação entre eles resulta numa abordagem que assume outros campos, passando, inclusive, a extrapolar os limites da linguística estruturalista. A investida nesses conceitos citados e em mais alguns outros acarretará remanejamentos diversos na psicanálise lacaniana; nesse sentido, identificamos a necessidade de inclusão, “na própria concepção do *inconsciente estruturado como uma linguagem*, o lugar do real como impossível, que mostra-se inapreensível pela linguagem” (FARIA, 2019, p. 19).

Em “O aturdido”<sup>15</sup>, a advertência lacaniana chega aos nossos ouvidos assim: “O inconsciente é estruturado *como* uma linguagem, eu não disse *pela*” (LACAN, 1973/2003, p. 490). Ao realçar a precisão do advérbio em uso na frase, Lacan demonstra, essencialmente, a estrutura imaginada na sua “recreação topológica”. Assim, escreve:

as circunstâncias passíveis de me impedir de deferir meus golpes contra meus próprios alunos, porque deixei passar essa extravagância como fazer do inconsciente a “condição da linguagem”, quando é manifestamente pela linguagem que explico o inconsciente: a linguagem, portanto, como fiz transcrever no texto revisto de uma tese, é a condição do inconsciente (LACAN, 1973/2003, p. 490).

---

<sup>15</sup> Outro texto que reportaremos na chegada à interpretação, nas voltas e reviravoltas da língua em que perpassam o dizer e os ditos do sujeito, ali onde estão marcadas muitas pistas e algumas evidências sobre o desejo, a pulsão, a demanda etc., estes elementos que percorrem indefinidamente as faces da Banda de Moebius.

Até aqui, o que temos? Ora, quanto às manifestações inconscientes e às modalidades interpretativas do dizer numa análise, Freud parece mais gramatical em suas manobras clínicas, dando oportunidades de observarmos que o desvelamento desses conteúdos se torna patente na clínica psicanalítica. Ao passo que Lacan quer ser mais lógico, elevando à potência extrema a lógica do real como impossível (afirmação a que chegaremos em breve). Aí, mostra-se inteligível que, ainda que seu ânimo esteja inclinado a manter-se na desatenção para garantir a atenção flutuante, Lacan, ciente quanto ao fracasso da comunicação, está declaradamente mais atento à debilidade da língua e, por sua vez, à estruturação de *lalíngua*, cujas apostas emergem em disparates. Porque o analista distraído é aquele que sustenta a condição flutuante essencial de sua função, garantindo, desse modo, que escutar seja mais que ouvir. Mais e além, se considerarmos, como demonstrado no “Grafo do desejo”, que, além de enunciados, temos enunciações. Por mais paradoxal que seja, essas leituras representadas graficamente vão ao encontro da dimensão linguageira que se revela na sua incompletude; aliás, as linguagens pertencem, de modo mais certo, ao âmbito do *nãotodo* (LACAN, 2003).

Assim, além de outras evidências constatadas no ensino de Lacan, a diferença entre as duas vertentes psicanalíticas acentua que percorrer o inconsciente freudiano leva, invariavelmente, ao real lacaniano.

### 1.3 Lacan e a experiência estética

A virada estética na clínica e na teoria lacaniana é motivada por inclinações diversas e por encontros marcantes que Lacan estabeleceu ao longo de sua vida e da vida com a psicanálise. Dos inúmeros atravessamentos, enumeraremos alguns. Como se sabe, o psicanalista teve em posse, objetos e livros escassos, além de telas de pintores de diferentes épocas, como escreve Elisabeth Roudinesco,

Colecionador feticista, apaixonado por edições raras e originais, Lacan acumulara, ao longo da vida, objetos de todo tipo: quadros de mestres, aquarelas, desenhos, esculturas, estatuetas arqueológicas, móveis valiosos, roupas extravagantes confeccionadas segundo suas diretrizes: peles, ternos em tecidos exóticos, colarinhos duros sem pesponto ou colarinhos debruados e invertidos, gravatas à *la lavallière* de diversos tamanhos, sapatos sob medidas em peles inesperadas, peças em ouro, lingotes (ROUDINESCO, 2011, p. 107-108).

No tocante ao colecionismo, ele assemelha-se a Freud, entretanto, a escolha pelos objetos e a atitude de colecionar são, para ambos, distintas. Parece oportuna, nesse instante, a elucidação de um acontecimento que só faz acentuar os pressupostos de nossa tese. Ou seja, a aquisição por Lacan da obra *L'origine du monde*, do pintor realista Gustave Courbet, é digna de nota. Não se trata de um fato isolado, pelo contrário, se contextualizado e tomado em conjunto com outras circunstâncias, liga-se à apropriação desta imagem, feita ele com a ajuda de André Masson, na ocasião. Aliás, a apreensão da linguagem e dos signos, em constante efetuação, determina, em alguma medida, a forma do ensino lacaniano. Não à toa, como bem marcado por Roudinesco (2011, p. 109), “o excesso neológico ou “neológico” é um exagero de linguagem que converte o pensamento num amontoado de palavras, num delírio”.

Nessa apresentação labiríntica, temos a narrativa sobre a obra pictórica de Courbet, que merece ser aqui recontada. Realizado em 1866 a pedido do diplomata turco-otomano Khalil-Bey, também um colecionador de imagens eróticas, o óleo de Courbet nos fornece algumas indicações. Do Egito para a França, na condição de diplomata da Sublime Porta (corte otomana), deparamos com várias histórias sobre a saga de Lacan como colecionador. Lembremos que *A origem do mundo* causou, na ocasião de seu surgimento, bastante escândalo por representar abertamente o sexo feminino, após o ato sexual. A tela exerce, até hoje, uma atração para o olhar, pois ressurgue em diferentes momentos, proliferando-se através de citações e paródias<sup>16</sup>, do quadro ao chiste. Dizem que apenas alguns poucos convidados do diplomata viam a obra e, não por acaso, esse procedimento também foi adotado por Lacan e Sylvia Bataille. Ou seja, o casal escondia a tela com um painel pintado por Masson; um artefato que permitia deslizar para o lado, quando se quisesse mostrar a pintura de Courbet. Do véu ao vel, temos o jogo entre o ver e o velar que incita a imaginação e que nos faz humanos. Assim, usado inicialmente para esconder, Masson reproduziu *A origem do mundo* numa chave surrealista.

Através das acolhidas teóricas diversas que se fortaleceram mutua e gradativamente, ganhamos um corpo, o corpo da tese. Também há um enquadramento, que opera por recortes. À maneira de Freud, Lacan propõe a representação do *quadro* como própria ao procedimento do sonho, onde as conexões se fazem representar, tal como nas artes visuais privilegiadamente por contiguidade (COSTA, 2015). Mas, diferente de Freud, vale dizer, ele não dá o mesmo estatuto ao sintoma. É o que identificamos na sua retomada onde renomeia as mostrações

---

<sup>16</sup> A obra do pintor realista foi parodiada pela artista francesa ORLAN; expressiva em trabalhos categorizados como *Body art*, onde seu próprio corpo transforma-se em objeto de arte. Intitulada como *A origem da guerra* (1989), a posição do corpo é exatamente a mesma da obra de Courbet, contudo, a vulva entreaberta – também uma “porta sublime”, vale dizer –, é substituída pela imagem do pênis, em ereção.



inconscientes como formações. Através de sucessivas imagens e do *quadro* como referência para a teoria, Lacan emoldura a cena e, ao mesmo tempo, mostra sua moldura. A digressão que privilegia os aspectos da vida que modificaram seu ensino poderia estender-se um pouco mais, contudo, preferimos sustentar a interrupção para sublinhar um ponto que nos interessa: no final do seu ensino, com efeito, “a pulsão neológica se misturou de maneira vertiginosa, no discurso lacaniano, à da coleção” (ROUDINESCO, 2011, p. 108).

Então, nossa próxima investida é a seguinte: questões enunciadas por Lacan vibram em profundez com a efervescência surrealista, de modo que as virtualidades da imaginação e a promessa de encontrar métodos aí erguem-se como perspectivas com potencial de engendrar um quadro teórico capaz de satisfazer nossas inquietudes.

Uma vez estabelecido o método psicanalítico e legitimadas as afirmações científicas que defendem a psicanálise como ciência – e, como endossa Lacan, “ciência [...] do real” –, fica declarado que as ocorrências desse registro são incontestáveis na experiência. Especula-se, por exemplo, que o acervo lacaniano – profuso, mas não ilimitado – aconteça mediado pela experiência estética, na sua incidência e prevalência.

A propósito disso, levar a sério a elucubração lacaniana que “interroga a defasagem entre objeto e sua representação” (ROUDINESCO, 2011, p. 26) faz com que desenhemos soluções, mesmo que parciais. Expliquemos melhor, tomando de empréstimo a contextualização realizada por Roudinesco:

tão darwiniano quanto Freud, Lacan permanecia tão obstante, ligado a um certo naturalismo, o de Buffon, revisto e corrigidos pelos pintores surrealistas, por sua vez mergulhados no universo das mitografias africanas. A prosa de Lacan faz pensar em certos quadros de Giorgio de Chirico ou Salvador Dalí, seu velho amigo e cúmplice, mas, sobretudo e de maneira estarrecedora, nos de René Magritte (ROUDINESCO, 2011, p. 26).

Há muitos nexos entre a teoria psicanalítica lacaniana e a pesquisa pictórica dos artistas surrealistas. Como aponta François Regnault, de uma maneira ampliada há, inclusive, “uma teoria lacaniana da pintura”<sup>17</sup> (REGNAULT, 2001, p. 25); ora, temos indicações sobre isso

---

<sup>17</sup> Regnault (2001), no desenvolvimento de suas principais teses, pergunta-se se não poderíamos considerar que exista uma “estética lacaniana” ou uma “estética à lacaniana”. Em outro momento de seu texto e de uma outra maneira, dispara a mesma questão, i.e., “se há, segundo Lacan, uma ética da psicanálise, não haveria também uma estética da psicanálise?”. Para esse exame, o autor busca estabelecer pontos de encontros – talvez não casuais, como ele diz – entre Hegel e Lacan e, nesse sentido, constrói sua argumentação retomando, principalmente, os seminários VII e XXIII. Em alusão aos conteúdos e às formas das obras de artes interpretadas pelo viés psicanalítico

desde o início, na tese de Lacan em 1932. Teremos outras notas, logo mais, sobre a correspondência entre pintura e pensamento, ou melhor, sobre a escrita do delírio e sua apresentação pictórica, como entrevemos na exibição do caso Aimée. Examinando, posteriormente, como se deu a articulação de suas principais ideias que tecem um pensamento estético nos seminários, atestamos mais elementos desse possível encontro entre surrealismo e psicanálise lacaniana. Algumas dessas séries foram explicitadas pontualmente por Roudinesco quando escreve que:

intrépida e cinzelada, essa prosa interroga a defasagem entre objeto e sua representação, ao mesmo tempo em que reluz a realidade a uma irrupção selvagem atravessada por formas e arabescos. Segundo Lacan, toda realidade deve ser expressa de maneira objetual, sem o menor lirismo, uma vez que toda realidade é, em primeiro lugar, um real, isto é, um delírio. Lacan descreve a realidade como um pintor cujo modelo fosse um ovo sobre a mesa, mas que desenhasse na tela uma ave abrindo as grandes asas. Ele associa seres e coisas, paisagens e palavras, corpos e rostos, espelhos e crianças (ROUDINESCO, 2011, p. 26).

Fazendo uma transposição para a situação transferencial que se efetua nos ambientes clínicos, considerar a não correspondência entre o objeto e sua representação é condição *sine qua non* para sustentar o par associação livre/atenção flutuante. Não responder à demanda de completude, portanto, à demanda de amor que o paciente neurótico endereça ao analista, por exemplo, depreende da orientação de Lacan com fortes indicações de que o que se passa numa análise não se reduz a diálogos. Mesmo que existam nesse encontro a aparência de um colóquio entre dois, a experiência psicanalítica não é dual, pois coabita ali uma multidão. Foi, sobretudo, essa inversão que possibilitou repensar a interpretação psicanalítica. Ora, mais que decifrar os conteúdos expressos pela fala do analisando, é preciso reconhecer o que se passa entre discursos e semblantes para que a interpretação entre em outro modo de atingir a língua, quer dizer, entrar

---

– e que podem se particularizar na pintura, na escultura, na arquitetura etc. –, e ainda as articulações entre pintura e literatura realizadas por Lacan, Regnault parece responder à pergunta que ele mesmo formula: “há uma teoria lacaniana da pintura e há considerações teóricas, inclusive um artigo inteiro sobre a literatura. Não há, que eu saiba, nenhuma teoria da arquitetura, nem da escultura, e menos ainda da música” (REGNAULT, 2001, p. 25). Considerar que não exista uma estética lacaniana não significa que não tenham sido realizadas articulações em torno dessas aproximações. Ao longo de nossa pesquisa, localizamos uma leitura interessante de Vladimir Safatle (2004) que, a partir de filósofos leitores de Lacan, considera que exista uma estratégia lacaniana para pensar uma certa *estética do real como formação da experiência de descentramento*, porque “essa experiência é exatamente o que Lacan tenta apreender através da categoria de real” (SAFATLE, 2004, p. 126). Por ora, descartaremos a ideia de uma “estética lacaniana” que se aplicaria às artes como um todo, que se efetuará no campo da crítica de arte. No entanto, ao descartá-la, manteremos nossas breves incursões sobre uma estética do real, considerando também que exista uma dimensão estética na clínica ou da clínica, pensando aonde pode-se chegar em uma análise.

no modo subversivo cujas correspondências com a linguagem surrealista já estão declaradas. A inclinação, que não deixa de ser também intuitiva, revela que através desses rastros localizaremos melhor nosso maior desafio investigativo.

As perguntas estão aí, as respostas que queremos pronunciar a partir da nossa força imaginante vão sendo construídas entre a teoria e a experiência, a própria tese se faz como um experimento que pode funcionar mais ou menos. Ora, na busca por palavras mais justas – que, graças ao simbólico, tentam nomear o inominável, ainda que não totalmente simbolizável – testemunhamos adensamentos de significantes que se incorporam à experimentação, sem, contudo, aprisioná-la. Como fala Lacan logo no início do *Seminário III*, referindo-se sobretudo à prática médica daquela ocasião, as miragens da compreensão devem ser vistas como tais. Supondo que se tratam de miragens, mais adiante ele deduz que o analista escuta o sujeito em análise a partir de suas fantasias. Nesse ponto, estar advertido sobre a instância imaginária traz alguma chance de impedir o fechamento do inconsciente do sujeito em análise. Ora, isso não é tão fácil de reconhecer; muitas vezes, exemplos são necessários para desembaraçar os conceitos.

Por enquanto, expliquemos, brevemente, de outras maneiras. Na apreensão da realidade psíquica, há que se distinguir as instâncias de real, simbólico e imaginário (RSI). Em seu estudo que trata os três registros essenciais como eixo epistemológico, no qual clínica e teoria se articulam no ensino lacaniano, a psicanalista Michelle Roman Faria sublinha que “a realidade não se reduz nem deve ser confundida com o real; a realidade é real, simbólica e imaginariamente construída” (FARIA, 2019, p. 9).

Nessa importante distinção, o real mostra-se, para Lacan, para nós, como algo inapreensível; é o impossível de se inscrever, porque é o que fica fora da língua, mas bordeando a linguagem. Na elaboração conceitual do RSI, contemplamos a cadeia borromeana, seus diferentes enodamentos, como Lacan fez questão de demonstrar por meio de desenhos esquemáticos no emblemático *Seminário XXIII*. Dada a tridimensionalidade dos nós, a apreensão dessas estruturas encontra-se subordinada ao manuseio. Entremos nesse detalhe pela narrativa de Catherine Millot:

Lacan não se limitava a desenhar seus nós borromeanos. Fabricava-os também com pedaços de barbante, que colava e emendava. Eu ia regularmente na seção de náutica da BHV para abastecê-lo com cordas marítimas, daquelas utilizadas para escotas e adriças, que se haviam revelado como mais apropriadas às suas manipulações. Comprava-as em diferentes tamanhos e nas

cores e trançagens mais variadas que encontrava. Tinham que ter espessura suficiente para serem emendadas com fita adesiva. Em geral estas são efetuadas com agulhas e linhas, mas Lacan não manejava a agulha, não tinha a menor paciência para isso. A fita adesiva, da mesma forma, exigira pesquisa de minha parte até encontrar a que se prestava melhor a esse uso. Com o passar do tempo, as correntes e os nós se tornaram cada vez mais intrusivos. Lacan prosseguia com suas manipulações enquanto escutava seus pacientes, os nós atulhavam o chão de seu consultório. De tempos em tempos, Glória<sup>18</sup> os recolhia num saco plástico debaixo de sua mesa. A mesma coisa acontecia em seu quarto em Guitrancourt (MILLOT, 2017, p. 104-105).

Ora, na impossibilidade de realizar os enodamentos concretamente, cada manobra, quer dizer, cada tipo de nó precisa ser imaginado. Como se sabe, considerar esse aspecto permite que entremos numa modalidade muito distinta de transmissão da psicanálise, ou seja, apesar de sustentar-se na oralidade, o ensino lacaniano – especialmente com a topologia dos nós e suas maneiras de figurá-la –, é, sobretudo, visual.

Juntamente com a clínica dos nós, e até mesmo bem antes dela, ensejamos as belas formulações lacanianas sobre o espelho e a precipitação do sujeito, ou seja, sua constituição decorrente do imaginário em que a imagem funciona para o infante como uma armadura, apresentando a unidade corporal ao ser no momento em que o corpo real (anatômico) encontra-se sentido como despedaçado. Ou seja, a criança naquela idade<sup>19</sup> não atingiu a maturação motora, assim, seu corpo é pura fragmentação e precisa da imagem para se constituir. Então, subestimar o imaginário parece não ser uma boa medida, seria até uma recusa contraditória. Verificamos que, na orquestração da teoria do estádio do espelho, Lacan recorre à imagem – diferenciando-se radicalmente do esquema corporal proposto pelo psicólogo hegeliano francês Henri Wallon<sup>20</sup> –, mas colocando o registro do imaginário em relevo.

À luz da psicanálise e da fenomenologia, [Lacan] pulveriza a própria ideia de experimento e de prova. O estádio do espelho transforma-se igualmente, sob sua pluma, numa operação psíquica que não tem mais nada a

<sup>18</sup> Secretária do consultório de Lacan.

<sup>19</sup> De seis a dezoito meses.

<sup>20</sup> Adentrar pela “prova do espelho”, experimento de Henri Wallon defendido em 1931, permite que visualizemos a operação dialética que se efetua “graças a uma compreensão simbólica, pelo sujeito, do espaço imaginário no qual se forja sua unidade” (ROUDINESCO, 2019, p. 112). Roudinesco (2019) aponta, na sua explanação, que Lacan permaneceu obcecado, durante uma vida inteira, pela operação dialética entre a criança e o espelho, tal como foi descrita por Wallon. Essa sideração, contudo, permitiu que o psicanalista formulasse o estádio do espelho tal como o conhecemos, de modo que a permanência e o cultivo dessa teoria no ensino lacaniano é farta em repercussões, que se constituíram a partir de então. Contudo, é inegável que esta teorização tenha sido inspirada pela “prova do espelho” de Wallon. Lacan toma de empréstimo essa terminologia e, sempre disposto a apagar o arquivo original, omite, sem pudor, a citação de sua fonte. Mais tarde, como acrescenta Roudinesco (2011, p. 27), “não parou de escamotear o nome de Wallon e apresentar-se como inventor do termo”.

ver com um verdadeiro estádio, nem com um verdadeiro espelho. Trata-se antes de definir uma fase ontológica pela qual o ser humano se constitui numa identificação com seu semelhante (ROUDINESCO, 2019, p. 112).

Grosso modo, se Wallon indicava a apreensão corporal pelo sujeito via consciência, o psicanalista, por sua vez, refere-se à imagem inconsciente do corpo. Nesse sentido, ele “transforma a prova do espelho em estádio do espelho” (ROUDINESCO, 2019, p. 112). Entra em cena, aqui, a seguinte associação:

Lacan – qual um pintor surrealista – não retomava a terminologia de Wallon senão para transformar a prova do espelho num estádio do espelho, isto é, uma mistura de dois conceitos: a posição intrapsíquica no sentido de Melaine Klein, o estádio (evolução) no sentido freudiano. Assim, fazia desaparecer toda referência de uma dialética natural (ROUDINESCO, 2011, p. 28).

Resta dizer que as especulações trazidas sobre o espelho são caras ao psicanalista, mas não se trata de aparência física, com todos os seus detalhes refletidos pelo objeto. Como acentua J.-D. Nasio, é o corpo apreendido como em uma massa, ou seja, aquele percebido instantaneamente como uma silhueta ou descoberto globalmente como uma sombra humana; ora, essa imagem fisgada “de um relance e como um todo (*Gestalt*) que, chamamos com Lacan, ‘imagem especular’” (NASIO, 2009, p. 81).

Como se sabe, o magnetismo exercido pelo espelho sobre a criança é insuspeito e revela-se com constância na experiência infantil, ao passo que a imagem especular, decorrente da observação desses efeitos no psiquismo, é um conceito-chave introduzido por Lacan em seu ensino. Ela, a imagem, tornou-se para ele um tema de alta relevância. A partir daí, sistematiza o imaginário como registro obstinado em produzir efeitos. Seguindo, ainda, as lições sobre o estádio do espelho, evidencia-se “que a imagem especular é sempre perceptível de fora; acima de tudo ela é, mais que visível, fascinante” (NASIO, 2009, p. 81).

Paulatinamente, o modelo óptico<sup>21</sup> e suas incidências na teoria lacaniana vageiam por aqui. Mostramos, apressadamente, que espelhadas por esse traço do imaginário, o estádio do

---

<sup>21</sup> No *Seminário I: os escritos técnicos de Freud*, Lacan toma o modelo óptico para fundamentar a “Tópica do imaginário” e, a partir da óptica, encontra uma maneira de diferenciar dois tipos de imagens: as reais e as virtuais. O psicanalista Alfredo Eidelsztein (2017) organiza os modelos, esquemas e grafos do ensino de Lacan, situando o contexto teórico em que eles surgem e, simultaneamente, apresentando os referenciais topológicos e matemáticos que os embasam. O psicanalista observa que, através do estádio do espelho, Lacan traz uma chave que faltava à teoria freudiana do narcisismo.

espelho permeia todo o ensino lacaniano para atestar a força da imagem desde a teoria sobre a constituição do sujeito; o imaginário é, cada vez mais, reapresentado em conjunto com o RSI na formulação da clínica dos nós.

Interessa-nos, sobretudo, anunciar essa conjunção (e a ruptura também) do real, imaginário e simbólico que se dá para os sujeitos, dos enlaces aos desenlaces, tornando os arranjos sempre singulares e irrisíveis. A imagem mental não figurativa do corpo real, nesse sentido, confronta-se com a imagem do corpo imaginário, perceptível através do espelho, ou seja, a imagem especular; temos ainda o corpo simbólico que é, em resumo, aquele que se nomeia; é o “corpo significante”. Essa conjunção promovida pelos elementos que se articulam entre os registros (RSI) nos dá condições de atar o corpo sensível (real), o visível (imaginário) e o falado pela via significante (simbólico); será mediante essa atadura que veremos constituírem-se os estados do corpo fantasiado (NASIO, 2009).

Tudo isso parece testemunhar a favor da orientação do real justamente porque, com Lacan, não se fixa uma clínica do imaginário – como, evidenciamos, por exemplo, na psicanálise praticada por Melaine Klein e outros psicanalistas anglo-saxões. Contudo, trata-se de uma clínica que não despreza esse registro; aliás, ele está em efetuação o tempo inteiro, como Lacan demonstra ao situá-lo no ordenamento do RSI. Nesse sentido, é fato que o imaginário se manifesta em demasia nas apreensões da clínica psicanalítica, identificado, sobretudo, na trama fantasmática do neurótico – já que, parafraseando a psicanalista Maria Teresa Lemos<sup>22</sup> (2014), o indizível precisa vestir-se de imagem para chegar a algum lugar. Acrescentamos que, no decurso de uma análise, primeiramente o sujeito veste-se de imagem para depois ser desnudado em seu gozo.

De algum modo, se há gozo, há também outras coisas. Como sugere Bruce Fink, o sujeito, espontaneamente, tenta fazer esse gozo passar por alguma outra coisa, que pode ser, aliás, a angústia: “como nos diz Freud, a angústia é a moeda universal do afeto, no sentido de que qualquer emoção pode converter-se nela” (FINK, 2018, p. 237). Nos sentidos das formulações clínicas apresentadas por Lacan, como demonstra Colette Soler (2018), a angústia é, pois, um advento do real.

A esse fim, a concepção de real formulada por Lacan – a partir das influências da filosofia kantiana, de acréscimos da literatura de Bataille, entre outras referências – traz, para a

---

<sup>22</sup> Fala proferida pela psicanalista em um dos encontros, em 2014, do seminário sobre a Direção da cura, coordenado pela psicanalista Dominique Fingermann no Fórum do Campo Lacaniano (FCL-SP).

clínica e a transmissão psicanalítica, a possibilidade subjetiva de uma desalienação simbólica. Ora, estava Lacan bastante advertido de que o trabalho de interpretação poderia prosseguir-se indefinidamente, já que, uma vez em análise, o aumento do material está dado, fazendo novas associações precipitarem para o sujeito, (LACAN, 1964/2008). Diante disso, é preciso imaginar um fim, mesmo naquelas análises que se esboçam como intermináveis. Então, a saída se inscreve neste ponto: enuncia-se uma espécie de renúncia da autonomia do simbólico; ocorrência, diga-se de passagem, somente permitida pela inclusão do gozo na cadeia significante. A ênfase nesse registro, no real, quer dizer, como Lacan o enxerga, leva-nos à seguinte citação: “em Freud, é desta forma que aparece o real, a saber, o obstáculo ao princípio do prazer” (LACAN, 1964/2008, p. 165).

Como já dito, trata-se do impossível e, apesar dessa maneira de tomá-lo pela negação, ele é, sob outro prisma, também essencial. Desse ponto de vista, “o real é o choque, e o fato de que isso não se arranja imediatamente, como quer a mão que se estende para os objetos exteriores” (LACAN, 1964/2008, p. 165). Se é assim, dissonante e farto em aparições, sempre escapando à representação, resta imaginá-lo, reescrevendo por meio de ficções. Quer se trate da criação artística ou da criação do sujeito em análise, entrevemos uma vertente sublimatória ou uma outra, destacando-se aí no enodamento que faz *sinthoma*. Ou ainda: através da arte ou de outras escoras, ele pode sustentar semblantes, criando suturas mais ou menos estáveis que se torna possível a suplência. Da tragédia ao drama, há possibilidades de ficcionar esse psicodrama, entretanto só se é possível identificar o que não pôde se inscrever, muitas vezes, através dos rastros, de um resto, do que escapa, portanto, dos vestígios.

Não obstante, a defasagem entre objeto e representação é equivalente aos determinantes e as indeterminações que entrevemos na direção de curas analíticas; no dizer de Lacan, a relação entre “técnica de decifração do inconsciente e a teoria dos instintos, ou das pulsões, é incontestável” (LACAN, 1953/1998, p. 262).

A constatação lacaniana, com efeito, encontra na travessia freudiana uma situação exemplar. Em lembrança da conversa no trem na qual reconta o episódio dramático que pretexta o esquecimento da palavra *Signorelli*<sup>23</sup> por Freud, bem ali, diante do interlocutor que o

---

<sup>23</sup> No retorno à Viena após visitar a costa do mar Adriático em 1898, Freud encontra um passageiro no trem, quando se processa uma conversa que aborda vários temas, inclusive a arte e a pintura italianas. No instante em que recomendaria a seu colega que visitasse os afrescos da catedral de Orvieto, que traziam representações em imagens sobre o Juízo Final e o fim do mundo, o nome do pintor desaparece de sua memória. Enquanto Freud esforça-se para recordar, nota um fenômeno bastante curioso: esquece o nome, mas se lembra com muita nitidez das formas das imagens, dos detalhes da pintura, das disposições das figuras, seus ângulos e suas expressões etc. O esquecimento do nome do pintor renascentista Luca Signorelli, como demonstra o psicanalista e pesquisador

acompanhava na viagem, Lacan, partindo dessa narrativa, acende algumas considerações. Para tanto, serve-se desse exemplo bastante explorado para evidenciar o tropeço lacunar da memória como uma manifestação do inconsciente, sublinhando:

assim, o inconsciente se manifesta sempre como o que vacila num corte do sujeito – donde surge um achado que Freud assimila ao desejo – desejo que situaremos provisoriamente na metonímia desnudada do discurso em causa, em que o sujeito se saca em algum ponto inesperado (LACAN, 1964/2008, p. 34).

Embrenhemos por caminhos quase sempre tortuosos, mas férteis em associações teóricas que ensejam a prática clínica de cada dia, de cada um. No conjunto dessas aproximações, identificamos a seguinte justificação: o sujeito é efeito de linguagem. Ora, no centro do dispositivo psicanalítico, Lacan estabelece o campo da linguagem e, mais tarde, o do gozo – que, diga-se de passagem, também decorre do significante. A transmissão lacaniana bem-posta converge esses elementos que parecem funcionar juntos, de modo que os pressupostos linguísticos apareçam associados a estratégias que permitem o fazer-ver, que admitem o gozo como expressão do sujeito. Portanto, Lacan efetua seu ensino a partir das frequentes “manipulações” com e a partir da língua. Assim, constatamos com Roudinesco que ele

manejava com virtuosismo o conceito de significante que lhe permitia ligar entre si as formações do inconsciente: com efeito, o significante marca o sujeito com um selo linguageiro, conferindo uma significação ao sonho, ao chiste, ao lapso e aos atos falhos. Mas organiza também as formas do desejo e da alteridade, que correspondem a uma lógica da fantasia (ROUDINESCO, 2011, p. 68-69).

---

Christian Dunker no ensaio em que reconta o episódio, leva a uma das formas mais claras do inconsciente: “ele sabia que sabia o nome do autor, mas não podia lembrar qual era” (DUNKER, 2006, p. 32). Freud, de fato, havia apagado o nome Signorelli da sua memória, mas se lembrava de outros dois pintores: Botticelli e Boltraffio. A partir daí, temos acesso à trama associativa empreendida por Freud, sendo esse um dos fragmentos mais comentados no conjunto das suas obras, justamente porque se revela como um modelo para a decifração do inconsciente. Através do diagrama que mostra as combinações entre as palavras, identificando o que fora reprimido, tem-se o reconhecimento por meio do vaivém associativo, nesse embate entre o esquecido e o lembrado que denuncia o abismo entre imagem e palavra. Ora, nesse processo, como apontado por Freud (1989), o nome Signorelli é lembrado finalmente, demonstrando os efeitos da rememoração, já observados por ele em relação aos sonhos. Lemos, novamente com Dunker, a explicação desse efeito: “A obstrução do sentido é correlativa da intensificação da visualidade. Inversamente, a retomada do sentido, pela interpretação do esquecimento, corresponde a um decaimento da visualidade” (DUNKER, 2006, p. 33).



Ao apresentar suas criações teóricas, com a sistematização acontecendo nos seminários, o próprio Lacan admite que os encadeamentos conceituais vão ganhando nitidez com os anos. Pela linguagem e pelos atos de fala, também pelas imagens, ele representa de maneira alegórica seu continente. Para tanto, introduz a lógica da fantasia, ideia imagética que aponta para o vazio, um vazio tão vivo na sua aparição real. Daí a constatação nas curas analíticas de que “ela [nossa lógica, diz ele, referindo-se a lógica da fantasia] supõe não haver outra entrada para o sujeito no real” além desta (LACAN, 1966-1967/2003, p. 326). Na fala do sujeito sob transferência, “a fantasia só o fará perceber melhor o lugar que ele ocupa para o sujeito [...], é o lugar do real” (1966-1967/2003, p. 327).

A orientação é o real<sup>24</sup>, todavia, como adverte Lacan, essa “orientação não é um sentido” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 117). Daí a metáfora indicativa, i.e., a lanterna<sup>25</sup> que ilumina o *Seminário XXIII: o sinthoma*:

De onde vem o fogo? O fogo é o real. O real põe fogo em tudo. Mas é um fogo frio. O fogo que queima é uma máscara, se assim posso dizer, do real. O real é para ser buscado do outro lado, do lado do zero absoluto. De um modo ou de outro, chegamos a isso. Não há limite para que possamos imaginar como alta temperatura. Por ora, não há limite imaginável. A única coisa que há de real é o limite de baixo. É o que chamo de coisa orientável. É por isso que o real o é (LACAN, 1975-1976/2007, p. 117).

Por não haver equivalência entre os sexos, quer dizer, entre linguagem e sexo – e, desde Freud, não há –, temos uma solução de compromisso que é o sintoma. Em termos clínicos, observando o percurso que vai da formação à transformação dos sintomas, através da interpretação que o analista convoca ao sujeito que escuta, encontramos aí, em resumo, a

---

<sup>24</sup> Convencionou-se chamar “clínica do real” o que se sustenta a partir dos últimos seminários lacanianos, quando o conceito parece ganhar centralidade no discurso psicanalítico com o avançar da teoria, ao passo que, nos seminários mais iniciais, víamos o acento no simbólico. Entretanto, é preciso pontuar que, para Lacan, os registros estão articulados entre si o tempo inteiro, daí a sigla RSI. Ou melhor, se há uma separação entre real, simbólico e imaginário, é meramente por uma questão didática. De acordo com Michele Roman Faria (2019, p. 36), “para Lacan, não há hierarquia, evolução ou ruptura de um ao outro”. Nessa percepção, o imaginário jamais foi tomado como menos importante; assim, o real, ainda que tenha crescido conceitualmente no ensino de Lacan, enquanto registro não se apresenta como o mais relevante. Como salienta novamente a autora (2019), na teoria dos nós, as instâncias – real, simbólico e imaginário – se equivalem. Assim, dizer que a orientação é o real, especialmente nos últimos seminários lacanianos, não significa que o real seja a instância privilegiada; ou seja, o RSI, para concretizar suas possibilidades de enodamento, se faz com três e, na inclusão do *sinthoma*, o nó se faz com quatro.

<sup>25</sup> Lacan traz a metáfora da lanterna para abordar a relação entre linguagem e sexo – aquela que ainda não foi elucidada por completo – e pontua: “A metáfora só indica o seguinte, exceto por existir, prova que a relação sexual é tomar o que reluz por ouro [*prendre une vessie pour une lanterne*], i.e., o que melhor pode-se dizer para exprimir uma confusão. O que reluz pode ser ouro, mas é preciso que se tenha, por exemplo, o fogo de uma lanterna para que se possa constatar-lo, uma vez que reluzir não basta para alguma coisa ser ouro” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 117).

redução sintomática que pode figurar em um tratamento psicanalítico. No ordenamento do simbólico em arranjos com os outros dois registros, a estrutura da fantasia se vê pronunciada nos ditos e escritos lacanianos, documentados exaustivamente nos seminários; sua travessia pelo sujeito em análise é a persistência de todo psicanalista que opera na distinção entre a verdade e a fantasia. Assim reitera Lacan: “do esquadro que assim se desenha, os braços são operações que se denominam: alienação e verdade. Para encontrar a diagonal que une suas extremidades, a transferência, basta perceber que, exatamente como no *cogito* de Descartes, não se trata aqui apenas do *sujeito suposto saber*” (LACAN, 1966-1967, p. 203, p. 324).

A defesa da eficácia do método, apresentada nesse momento de forma alusiva, pode ser situada nos casos clínicos contados por Freud. Resgatados por Lacan inúmeras vezes nos seminários, o raciocínio clínico freudiano está na verificação do caso que, como veremos mais adiante, situa-se justamente entre a estrutura de ficção que ordena sua verdade, e a escrita lógica que formaliza o real (DUNKER; RAMIREZ; ASSADI, 2017). Casos instigantes participam da construção da teoria psicanalítica e atravessam a história da psicanálise. Anna O., o caso Dora, Schreber, a jovem homossexual, entre outros publicados por Freud, permitem que entremos na clínica dos casos. Examinando seu papel crucial na teoria psicanalítica, descortinamos suas viradas e estabilizações conceituais visualizadas e viabilizadas na transmissão. Apresentada no texto que recita “Instância da letra” e traz uma hipótese de leitura sobre a razão desde Freud, a síntese de Dunker (2019) convoca que pensemos nas reconfigurações dos casos. E, para cumprir seu objetivo, cita o seminário laciano que versa sobre a relação de objeto:

contudo, é apenas do interior da análise estrutural do mito do Pequeno Hans, em torno do cavalo e da girafa, que Lacan integra as *instâncias* Simbólico, Imaginário e Real com as funções do pai, da mãe da criança e do falo, bem como com as *operações* de castração (falta simbólica), privação (falta real), frustração (falta imaginária) e ainda os *lugares* necessários para isso: o sujeito e o objeto (DUNKER, 2019, p. 20).

Além das transformações significantes realçadas por Lacan no retorno a Freud, a explicitação teórica das evidências do tratamento psicanalítico está ambientada nas obras completas, em sua verticalidade e horizontalidade; i.e., se detivermos nossa atenção para o que cada texto freudiano desenvolve longitudinalmente, teremos uma noção mais circunstanciada dos conceitos psicanalíticos. Em contrapartida, percorrer o sentido estendido de seu conjunto possibilita o acesso à vastidão teórica alcançada por Freud, em encadeamentos conceituais que se firmaram ao longo de décadas. Essas apreciações, se conjugadas transversalmente, permitem

detectarmos matizes do pensamento freudiano no que refere ao crescimento de um conceito ou mesmo seu encolhimento, também as mudanças e permanências conceituais, os descartes e reencontros teóricos. Enfim, a percepção dos rumos tomados pela teoria psicanalítica que dá acesso ao desenho de seu conjunto está subordinada a uma espécie de memória da obra; e as obras de Freud são, sem sombra de dúvidas, memoráveis.

Diante desses lances, as elaborações lacanianas são suplementares, porque seria um contrassenso pensá-las como complementares. Ou seja, Lacan se autoriza a reler a teoria freudiana ponderando, no que ela tem de potência, as considerações feitas por ele e que, por sua vez, estão cada vez mais atravessadas, ou melhor, orientadas pela noção de real. De alguma maneira, o real já estava em Freud, mas a formulação que o conceito ganha no ensino laciano é, de fato, inédita.

No mais, das inúmeras tentativas de nomear o inominável, reconhecemos com Lacan que a verdade é *nãotoda* (dita). Isso significa que haverá sempre um resto irrepresentável na experiência subjetiva com a fala. Nenhum esforço de transformação do mal-estar em discurso será plenamente eficaz, algo sempre escapará; saber disso implica reconhecer a importância e os limites da simbolização. Quer dizer, em se tratando da situação analítica, identificamos a persistência de um resto incurável em toda cura que se pratica. Esta parece ser a descoberta ponderosa de Lacan; como replicam muitos autores em suas especulações sobre a pulsão, o gozo e o real laciano (DUNKER, 2019; FARIA, 2019; IANNINI, 2013). O que se expressa aí é, pois, uma articulação que se sofisticava entre estas noções que possuem fortíssimas incidências na clínica. A autenticidade do ensino de Lacan – que se conjuga com as descobertas surrealistas, de acordo com nossa suposição – repercute diretamente na forma e no estilo de interpretação específicos da clínica laciana. No final das contas, diz ele (1964/2008), há um inalisável, impossível de compreender pela razão.

Diante dessa hiância, deslindamos, novamente, a percepção de Freud sobre o inconsciente; ela revela-se, neste ponto, onde não se deve fazer sutura.

A bem dizer, essa dimensão do inconsciente, que eu evoco, *estava esquecida*, como Freud havia previsto perfeitamente bem. O inconsciente se havia refeito sobre sua mensagem graças aos cuidados desses ativos ortopedutas em que se tornaram os analistas da segunda e da terceira geração, que se dedicam, no que psicologizando a teoria psicanalítica, a suturar essa hiância. Podem crer que, eu mesmo, eu não a reabro jamais sem precaução (LACAN, 1964/2008, p. 30-31).

Então chegamos, com Lacan, ao passo decisivo: “a psicanálise postula que o inconsciente, onde o ‘eu não sou do sujeito’ tem sua substância, é invocável pelo ‘eu não penso’ como aquele que imagina ser senhor de seu ser, isto é, não ser linguagem” (LACAN, 1966-1967/2003, p. 324).

Na invenção do real, o inconsciente ganha outra realização, um acréscimo de diferença no decurso de uma análise; essa orientação, empreendimento incansável de Lacan, será constantemente retomada nas apostas teóricas desta tese com conjugações diversas. Ora, a vantagem de incluir o real explicita-se em diferentes situações, ou seja, tanto para pensar sobre a função da arte para os sujeitos quanto na condução e no desfecho de tratamentos analíticos. A sustentação dessa ideia mostra-se pertinaz no desenvolvimento do ensino lacaniano, então, destaquemos, mais uma vez, o trecho do *Seminário XXIII* que diz assim: “a orientação não é um sentido, uma vez que ela exclui o único fato da copulação do simbólico e do imaginário em que consiste o sentido. A orientação do real, no território que me concerne, foraclui o sentido” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 117).

#### **1.4 Lacan, Freud e a arte**

No restabelecimento da aproximação entre arte e psicanálise, mesmo que haja um comum entre Freud e Lacan, é inegável que há também diferenças; elas entram em realce aqui, pois os itinerários dos pensadores pelas artes não foram coincidentes, longe disso. Sabe-se que Lacan frequentou os meios surrealistas antes mesmo de tornar-se psiquiatra e muito antes de enveredar-se pela psicanálise. Alguns dizem que conheceu André Breton antes de ler Freud, constando relatos que confirmam que, desde muito cedo, Lacan se interessou pelo dadaísmo, e sua ligação com o surrealismo segue ainda mais declarada quando reconhece a influência do movimento em sua obra. Inclusive, ele foi aclamado por sua tese de doutorado de 1932, *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*; mas, a valorização de suas descobertas foi realizada pelos surrealistas e pela vanguarda parisiense e não pelo meio médico. Segundo Safatle,

essa acolhida tinha uma razão clara: com sua tese, Lacan procurava constituir uma teoria na qual a clínica, reflexão social e tematização da produção estética se articulam de maneira orgânica. Desde o início, essa teoria é um programa interdisciplinar cuidadosamente montado que, através da

reconstrução dos modos de determinação do normal e do patológico, fornece os subsídios para uma crítica da razão que guarda semelhança com as expectativas de ruptura da vanguarda estética (SAFATLE, 2007, p. 15).

Já Freud manteve-se distante do surrealismo. Em uma das cartas enviadas em resposta a André Breton, ele revela, com convicção, que suas pesquisas no campo da psicanálise não foram bem compreendidas pelos representantes do movimento (STAROBINSKI, 1969). Assim,

o empreendimento surrealista podia deixar Freud perplexo, uma vez que esse trabalho tendia em primeiro lugar a abolir as distinções tradicionais do saber e da arte: desde a época dadá, Breton recusou com a maior energia conferir à arte – ao objeto estético – um valor privilegiado. A liberdade do desejo implicava na recusa de deixar este se “reificar” em textos que se isolariam à margem da vida. O surrealismo pleiteava contra o desvio irrealizante da arte; o desejo deveria procurar sua realização através dos caminhos mais diretos: no encontro vivido, no acontecimento transformador, na surrealidade. A beleza verbal podia ser o lugar de passagem ou o vestígio: ela não tinha o direito de usurpar um valor final (STAROBINSKI, 1969, p. 119).

A visão lacaniana sobre as artes, com efeito, destoa da freudiana, especialmente quando se trata das vanguardas. Observamos com Starobinski (1969) que a intenção de Freud consistia em marcar nitidamente as fronteiras que separam os campos do saber e da arte. Por mais conhecimento que ele tivesse acerca das obras clássicas e de alguns autores modernos, por mais poeta que ele mesmo fosse, sua intenção era reservar-se ao papel de intérprete (STAROBINSKI, 1969). O que isto quer dizer? Bem, com diversos autores empenhados aqui nesta tese, verificamos que o tema da criação artística e o efeito das obras de arte sobre o espectador tinham importância capital para Freud. Podemos afirmar que sua sensibilidade, assim como sua curiosidade pelos processos de criação dos artistas e pelas características das obras de arte foram decisivas para a construção de seu percurso intelectual. E acrescentamos ainda que a reflexão de Freud sobre o belo aponta a preferência acentuada e declarada pelos clássicos, nenhuma dúvida quanto a isto. Então, estamos diante da distinção bastante explorada quando se estabelece proximidades e distanciamentos entre os dois; é fato constatado que a inclinação lacaniana se revela contrastante da freudiana, do ponto de vista das artes e da clínica.

Um caso exemplar dessa discordância reside na abrangência da psicanálise como método, já que a indicação para os casos de psicose não se apresentava em concordância para

os dois psicanalistas; ao contrário, ela era uma diferença para lá de marcante. Aspectos dessa diferença estão expressos na seguinte passagem:

a psicanálise, portanto, nasceu da ruína de um sistema de pensamento que colocava o hospício, a filantropia, a cura, depois a incurabilidade, no cerne de suas preocupações. Freud considerava que o método psicanalítico só se aplicava às neuroses. Não gostava dos loucos (os psicóticos) e não os julgava passíveis de serem analisados. Mas foi criticado por seus primeiros discípulos – quase todos psiquiatras –, que, acertadamente, viram na psicanálise o meio de transformar de maneira radical o meio asilar (ROUDINESCO, 2019, p. 217).

Contrariamente a Freud, Lacan, psiquiatra de formação, tinha aspirações teóricas ajustadas finamente com o surrealismo. Suas convicções, quase sempre fora dos caminhos usuais, resultaram na sustentação do que conhecemos hoje por clínica das psicoses, que é, antes de tudo, psicanalítica; daí é preciso considerar uma clínica lacaniana das psicoses. Por isso e por uma porção de outras coisas, Lacan tornou-se um verdadeiro clínico e teórico da loucura.

Ainda no território das diferenças entre Lacan e Freud, destacamos como cada um coletava os elementos estéticos disponíveis e, mais do que isso, como olhava e interpretava a obra de arte. Freud, intérprete exímio da neurose, evidenciava nas situações transferenciais com os pacientes em tratamento que, estando as palavras em obstrução, suas manifestações subjetivas se faziam, de forma exclusiva, pela via dos sintomas. Atento a todos os detalhes e à origem do quadro clínico da neurose, a trilha interpretativa pelas obras acontece, para Freud, semelhante com a da clínica. Lacan, por sua vez, tem críticas severas ao modo de apropriação da psicanálise realizado na sua época. Assim, ao longo de seu ensino, vemos que propõe, na sua clínica, disposições interpretativas que parecem se ajustar mais ao texto surrealista do que ao estilo freudiano de desvelamento, de deciframento dos conteúdos da fala em análise, mesmo sendo um freudiano por excelência.

Nesse sentido, Ernani Chaves (2017), ao tomar como exemplo os textos sobre Michelangelo e Leonardo da Vinci – escritos por Freud explicitando a interpretação psicanalítica das obras e dos artistas –, aponta que a ambição freudiana era colocar a psicanálise acima da patografia<sup>26</sup>, já que ela, como indica o próprio Freud, investiga o processo de criação.

---

<sup>26</sup> Observamos que Ernani Chaves (2017), em seu prefácio “O paradigma estético em Freud” ao volume *Arte, literatura e os artistas*, que traz os textos freudianos traduzidos por ele, opta pelo termo “patografia” em vez de “psicobiografia”. Vale pontuar que “patografia”, menos comum, corresponde a “psicobiografia”, que trata de um estudo retrospectivo de casos clínicos focados na biografia de uma personalidade famosa com objetivo de

Mas só a patografia não ensina nada de novo. “Não se trata, insistimos, seguindo Pontalis, de descobrir a neurose no criador, mas de considerar que o processo de criação artística segue o modelo de constituição da neurose. Assim sendo, tal como no processo analítico, não se pode negligenciar nenhum detalhe” (CHAVES, 2017, p. 11).

Com relação ao conjunto de textos freudianos nos quais encontramos suas formulações acerca da arte, da literatura e dos artistas, vale lembrar que, “na história controversa da recepção desses escritos, há uma exceção: *Das Unheimliche* (1919), que passou a ser reconhecido como sendo o único texto de Freud que escaparia ao determinismo da vida sobre a obra” (CHAVES, 2017, p. 11).

Contudo, as considerações de Chaves apontam que, provavelmente depois de 1919, Freud tenha mudado de posição, embora o texto sobre Dostoievski, de 1929, venha desmentir. “Como se o texto *Das Unheimliche* introduzisse uma ruptura total, que favorecia inteiramente as suas ‘inovações’, delegando, desse modo, tanto os escritos anteriores quanto os posteriores a um lugar secundário quase inteiramente à sombra” (CHAVES, 2017, p. 11). Com relação a essa tendência, o autor (2017) propõe uma leitura justa ao conjunto de textos de Freud que possuem um valor histórico importante para o psicanalista e para os estudos nos campos da Estética e da Filosofia da Arte. Suas reflexões sobre os textos freudianos anteriores e posteriores ao *Das Unheimliche* apontam que eles devem ser tomados aqui como uma proposição de leitura, pois

trata-se de retirá-los de seu lugar secundário, como se fossem um subproduto no interior do pensamento de Freud, um exercício de diletantismo por parte dele. Ao contrário, tenta-se justamente jogar Freud contra Freud, ou seja, lê-lo em grande parte a contrapelo das posições explícitas que o próprio Freud tomou em relação ao interesse por arte (CHAVES, 2017, p. 12-13).

Diante do exposto, as incursões de Freud nesses domínios possuem valores inestimáveis; a investigação estética, ainda que não restrinja a estética à doutrina do belo, como ele diz, “mas a descreva como a doutrina das qualidades do sentir” (FREUD, 1919/2019, p. 29).

---

apresentar elementos psicopatológicos interessantes e o significado deles para sua obra. Nesse deslocamento, mais uma vez evidenciamos uma diferença entre Freud e Lacan ao abordarem a obra de arte. Enquanto o primeiro vai pelo viés interpretativo, o segundo situa a questão de um modo diverso; pois Lacan, sem hesitação, discutirá a obra de arte em sua função de amarração, quer dizer, como *sinthoma*. Mesmo que faça alusão à vida e às questões subjetivas do artista, afasta-se por completo das psicobiografias.

Esse pensamento produz interferências que protestam em favor das proximidades reveladoras entre o trabalho do artista e do psicanalista.

\*\*\*

De volta às correspondências entre o psicanalista e o surrealista, destaquemos, seguindo nosso propósito, que a resposta de Breton a Freud merece ser revista na sutileza dos impasses. A partir de algumas amostras em evidências nesses documentos, recorreremos, mais uma vez, ao texto de Jean Starobinski (1969), que elucida as principais diferenças entre eles. Assim, as pontuações do autor trazem nitidamente o posicionamento destoante do psicanalista frente às ideias de Breton. Freud, um clássico no mais alto grau, não concordava com os caminhos investigativos do poeta surrealista, menos ainda com as concepções artísticas experimentais e disruptivas do movimento. Diante disso, as frequentes associações entre psicanálise e surrealismo, formuladas e enaltecidas publicamente por Breton em seus manifestos e em outros textos, não agradam em nada a Freud.

Isso posto, tiramos algumas breves conclusões. Através da ordenação dos conceitos psicanalíticos com vistas à efetivação da cura dos processos de adoecimento psíquico, identificamos a ambição freudiana. Quer dizer, ao evocar a potência transformativa do método de tratamento, Freud indicava também os limites da vontade de curar. Porque estava todo o tempo advertido quanto à resistência, termo que designa, na experiência psicanalítica, “as reações de defesa de um paciente cujas manifestações constituem obstáculo no desenrolar do processo analítico” (ROUDINESCO, 2019, p. 277).

Convém comparar que, diferente de Breton, Freud estava às voltas com a construção de sua teoria no escopo da ciência; nesse contexto, revelava-se, pois, em plena consciência de todas as resistências que as novas ideias psicanalíticas eram capazes de despertar. Era preciso, então, que o método de tratamento concebido fosse acolhido pelo meio médico e científico, cujas evidências precisavam ser alastradas mundo a fora. Face ao exposto, parecia não ser favorável que a psicanálise tomasse a rota pensada por Breton e seus comparsas. Com efeito, firmar uma proximidade com a vanguarda artística, tecida por críticas ácidas ao pensamento das artes da tradição, em que os textos estéticos freudianos estavam profundamente respaldados, seria um despropósito. Em outras palavras, não parecia ser compatível com o espírito freudiano, naquela situação histórica, conjugar discursivamente a favor do surrealismo.



Por outro lado, o desatino e a extravagância surrealistas que faziam tremer o solo da razão, mesmo que revelassem ressonância com a psicanálise, não eram suficientes. Porque a transgressão, ao modo dos poetas e artistas surrealistas, não cativava nem interessava a Freud. É parte de nosso propósito aqui fazer essas entradas que consideram proximidades e distâncias, então as relações entre uma coisa e outra estão postas, algumas vezes, justapostas e, sempre que possível, contextualizadas. Contudo, há implicações em qualquer decisão que se faça. Assumindo os custos de uma escolha em vez de outra, estamos sempre nessa oscilação entre ensaio literário e texto científico; de alguma maneira, o ensaio científico, pressupõe a mescla entre os gêneros, trazendo para nosso alcance a proximidade entre metodologias, métodos e formas de se fazer ciência que evidenciam a compatibilidade com o tema da estética e da loucura. O surrealismo parece ser uma escolha que favorece o estudo em pauta, por todos os pronunciamentos que até agora ousamos fazer.

De todo modo, a emergência do método psicanalítico é destoante da posição pretensamente científica que se estabelece numa cisão total entre o sujeito e seu objeto. Nesse sentido, as pesquisas em psicanálise, semelhante às etnográficas, como comenta o psicanalista João Felipe Domiciano (2021), compreendem que a objetividade de seu campo não deve ser dada à revelia das subjetividades incursas em todas as esferas de sua análise. Essa perspectiva aproximativa fornece operações de leituras favoráveis, como vemos em trabalhos de alguns psicanalistas<sup>27</sup> que mostram ser praticável a produção do conhecimento entre disciplinas. Ou seja, trabalhos na interface entre psicanálise e antropologia, por exemplo, apresentam-se em proximidade aos interesses de pesquisa dos surrealistas (numa outra oportunidade da tese, abordaremos frontalmente esse traço). Aliás, eles interessavam-se, verdadeiramente, pela antropologia moderna; não à toa, etnografia e surrealismo guardam semelhanças muito evidentes, porque se abrem aos objetos da cultura e estudam, cada um a seu modo, suas profundas vinculações com a história dos sujeitos.

Então, consideremos que os esforços ilimitados de Freud, de Lacan, de outros, aconteceram sustentando que a posição do psicanalista não deve redundar numa impostura; ao contrário, deve implicar uma atitude mais disponível para acessar o outro na sua diferença, na sua dimensão existencial. Parece interessante a figura do xamã, como lembrado por Domiciano (2021, p. 101), “enquanto mediador de mundos heterogêneos e inconciliáveis”.

---

<sup>27</sup> Como Dunker (2011) e Domiciano (2021).

Diante disso, a disposição freudiana para a escuta do sujeito, na clínica, na pesquisa e na teoria, é compatível com o ímpeto dos surrealistas, especialmente se considerarmos que o deslocamento freudiano era em si revolucionário. Pois

o devir do sujeito doente passou a repousar num trabalho de seu inconsciente, que se efetuava no seio de uma relação transferencial. Dando a palavra ao paciente e não mais ao médico, ao inconsciente e não mais ao consciente, a um inconsciente verbalizado e não mais sonambulístico, a psicanálise estabelecia os fundamentos de uma clínica que se afastava da postura indulgente da consolação (ROUDINESCO, 2019, p. 217).

Assim, o encontro entre psicanálise e surrealismo efetua-se no reconhecimento que implica uma valorização do Outro da cultura, considerando que o exame de suas formações se constitui como interesse maior para ambos os pensamentos. Como já explicitamos, as primeiras exposições de Lacan, o sujeito é essencialmente uma relação com a ordem simbólica; contudo, ao longo de seu ensino, o Outro possui muitas faces sempre em articulação, i.e., o Outro como linguagem, o Outro como demanda, o Outro como desejo e o Outro como gozo (FINK, 1998).

Por outro lado, as divergências vistas na troca de cartas entre o poeta e o psicanalista, retomadas por Starobinski (1969), apontam suas posições; através desses documentos, acessamos os desencontros entre os seus pensamentos. De alguma maneira, o comportamento de Freud, manifestadamente avesso aos convites de Breton, aponta, desde o início, para sua resistência às ideias surrealistas; cumpre ressaltar ainda que ele sabia muito bem o porquê. Lembremos que

a palavra “resistência” é inseparável da palavra “heroísmo”. Em 1915, Freud retoma dos antigos a ideia de oposição entre a “bela morte”, aquela heroica, dos guerreiros que escolhem uma vida breve, e a morte natural ligada a uma vida tranquila e longeva. Sugere que a guerra contemporânea suprime as fronteiras entre as duas mortes, uma vez que precipita o soldado anônimo no cotidiano de uma finitude imediata antes mesmo que ele possa se identificar como ideal. E ressalta o quanto essa nova guerra desnuda o prazer do assassinato de massa para além da morte heroicizada e da morte natural (ROUDINESCO, 2019, p. 278).

Nesse aspecto, toda nova ideia, como bem interpretou Freud, pode ser lida como intrusiva, na linha de uma epidemia. Por isso, devemos lembrar o comentário de Lacan, quando declara que Freud levava aos Estados Unidos “a peste”. Na ocasião da conferência realizada em Viena, em 1955, Lacan afirma ter ouvido de Jung, ao chegarem ao porto novaiorquino para as

conferências de Clark, que Freud teria declarado, referindo-se à psicanálise: “Eles não sabem que lhes estamos trazendo a peste” (DUNKER, 2020). Mesmo que a frase não seja exatamente essa, “ela parece condensar a ideia de que a psicanálise seria uma prática subversiva e crítica”, como afirma Dunker (2020, p. 26). Nesse ponto, ainda segundo o psicanalista, o mito da psicanálise como peste teria expressado, de forma muito apropriada, o desejo lacaniano, funcionando assim como uma síntese de seu ensino. Temos aí um retrato interessante. Essa história muito conhecida guarda a força da palavra resistência porque, em seus dois sentidos, ela não deixa de ser uma potência, um ânimo. De pronto, os surrealistas transportam-se por esse fluxo inaugurado por Freud e, ao denunciarem que a razão excessiva mata o desejo, afirmam o poder da insubmissão.

Então voltemos, mais uma vez, às cartas. A tese de Starobinski é a seguinte: Breton se vinga do desprezo com um desprezo inverso e simétrico, ou seja, elogia o pai da psicanálise por qualidades que o próprio devia olhar menos ainda do que Breton considerava a qualidade de artista; Freud se vê saudado por sua “maravilhosa sensibilidade sempre desperta” e “por sua vida”. Sabemos que não era nesse campo, mas no campo da verdade científica, que ele queria ser enaltecido (STAROBINSKI, 1969). A convergência entre psicanálise e surrealismo parecia ter alguma viabilidade, já que através de interesses comuns, como, por exemplo, pela linguagem e seus efeitos, pela valorização das manifestações inconscientes etc., sugeria que pudesse existir uma conexão maior entre Freud e Breton, que se revelasse de forma amigável e promissora. Mas nem houve interesse por parte de Freud para que essa aproximação se efetuassem. Como lembra Antonio Teixeira, “o surrealismo não satisfaria a Freud, porque Freud não faz literatura, apesar de ser, em grande medida, o homem das letras. Freud é, para sermos mais exatos, um cientista letrado paradoxalmente conduzido a resgatar a dimensão subjetiva que o discurso da ciência visa excluir” (TEIXEIRA, 2018, p. 242).

Seja como for, o exame realizado por Gilson Iannini (2012) mostra que, tanto nos discursos da filosofia quanto nos da psicanálise, é possível localizar uma natureza híbrida, que articula os papéis da analogia e da metáfora na ciência e na poesia. Diante dessas apreciações que se fazem presentes aqui, criam-se fissuras e algumas possibilidades capazes de demarcar um problema. Mas não avançaremos nessa perspectiva por enquanto.

É preciso lembrar, novamente com Ernani Chaves, que as pesquisas freudianas que redundaram na psicanálise acrescentam ao conceito e significado da ciência algo inédito, pois se trata de “uma ciência que tinha por objeto o inconsciente, isto é, que se referia ao campo das pulsões e dos afetos, daquilo que se considerava ‘irracional’” (CHAVES, 2017, p. 18). É o que

também vemos a psicanalista Cláudia Lemos ressaltar no trabalho já visitado, pois, “se a intervenção de Freud junto à histeria configurava a busca de um saber que conteria uma verdade, por outro lado, ter ele voltado a fala do analisando à associação livre e a escuta do analista à atenção flutuante são modos de instaurar descontinuidades” (LEMOS, 2009, p. 7).

Se a psicanálise opera por aí, temos nos movimentos de vanguarda artística a valorização radical da descontinuidade, que ganha expressão na experiência e inicialmente nos atos dadaístas, depois nas manifestações surrealistas. A abertura para o espaço e tempo do sonho, que faz instaurar uma surrealidade, era o princípio do movimento subversivo que marca a produção poética surrealista, seja ela na pintura, na escultura, na literatura ou no cinema. Mesmo que Freud não reconheça compatibilidade entre a psicanálise inventada por ele e o surrealismo, como já demonstrado, sabemos que a perspectiva desses artistas, ao mesmo tempo, enreda e deslinda o vazio, o mistério, o fascínio quando eles “recriam a esperança sem limites na liberdade subjetiva e seu poder de expressão”<sup>28</sup>. Ora, esse poder se apresenta na experiência psicanalítica, “no dizer ao vivo, na palavra no ar” (FRANÇA, 2008, p. 107).

Ao contrário do que o próprio Freud afirmava, a complexidade de seu pensamento aponta que seu modelo de cientista parece “muito mais moldado à figura do transgressor do que pela do pesquisador em seu laboratório de fisiologia” (CHAVES, 2017, p. 18). Para avançar sobre essa ideia, reprisemos as observações freudianas que acentuam o mecanismo da paranoia. Sua apreensão das construções do delírio de Schreber oferece o seguinte desenredo:

Como não receio a crítica e não fujo à autocrítica, não tenho motivo para evitar a menção de uma analogia que, no julgamento de muitos leitores, pode ser prejudicial à nossa teoria da libido. Os “raios divinos” de Schreber, feitos de uma condensação de raios solares, fibras nervosas e espermatozoides, não são outra coisa senão os investimentos libidinais concretamente representados e projetados para fora, e conferem ao seu delírio uma espantosa concordância com a nossa teoria (FREUD, 1911/2010, p. 103).

Desde a publicação do estudo sobre Schreber, Freud declara ter mais condições de apreciar das formações delirantes do juiz-presidente. Numa passagem capaz de embaralhar os cientistas convictos de que loucura e ciência não se conjugam jamais, ele afirma: “o futuro

---

<sup>28</sup> Seguindo essa autora, podemos extrair a seguinte consequência: “se o surrealismo tem na psicanálise uma fonte de inspiração e de expansão de suas ideias, a psicanálise tem no surrealismo o primeiro movimento a reconhecer e transmitir as ideias de Freud na França e sua propagação através da arte” (FRANÇA, 2008, p. 106).

decidirá se na teoria há mais delírio do que eu penso, ou se no delírio há mais verdade do que outros atualmente acreditam” (FREUD, 1911/2010, p. 103).

Frisemos, ainda, que a abordagem freudiana, mesmo que opere numa radicalidade, está empenhada numa perspectiva do conhecimento científico. Já para Lacan, que “em um movimento diverso do de Freud lida com a verdade como algo a ser subtraído ao saber, a interpretação do analista também visa a instaurar descontinuidades, ao modo do lapso e do ato falho”, como indica Lemos (2009, p. 7). Ao localizar essa premissa na fala de Lacan, somos levados até o *Seminário XVII: o avesso da psicanálise*:

a interpretação – aqueles que usam se dão conta – é com frequência estabelecida por um enigma. Enigma colhido, tanto quanto possível, na trama do discurso do psicanalisante, e que você, o intérprete, de modo algum pode completar por si mesmo, nem considerar, sem mentir como confissão. Citação, por outro lado, às vezes tirada do mesmo texto, tal como foi enunciado. Que é aquele que pode ser considerado uma confissão, desde que o ajuntem a todo o contexto. Mas estão reconhecendo, então, àquele que é seu autor (LACAN, 1969-1970/1992, p. 38).

Ainda com relação aos procedimentos artísticos e à clínica psicanalítica, observemos as diferenças entre Freud e Lacan por outros ângulos. Seguindo as indicações de Marie-Hélène Brousse (2009), constatamos que, no caso do primeiro, há um duplo movimento em relação às artes. De um lado, a psicanálise interpreta a obra de arte e o artista; de outro, a elaboração freudiana não ignora que o artista antecipa certas descobertas do psicanalista. Numa trilha mais ou menos semelhante, constatemos com os autores Vilela & Iannini (2010) que essa posição de Freud, mais tardia, diga-se de passagem, não impediu que o texto literário se voltasse à interpretação psicanalítica, de modo que os analistas depois de Freud trabalharam mais no sentido de favorecer uma psicologia do autor. Brousse faz um acréscimo quando diz que

isso deu lugar a trabalhos por vezes interessantes, que sublinharam a relação entre arte e fantasia e, de modo menos frequente, entre arte e sintoma; e também a uma reflexão sobre a aplicação da clínica diferencial – neurose, psicose, perversão – ao artista, diferenciando uma arte mais voltada para a neurose, muito ancorada na fantasia, e outra mais próxima da psicose, em que a fantasia não ocupa o lugar fundamental (BROUSSE, 2009, p. 32).

A partir de vários autores que se interessam por estabelecer conexões dessa natureza, observamos ainda que a posição freudiana revela certa ambiguidade. Muitos deles apontam que, se por um lado “a psicanálise pode ser ‘aplicada’ ao texto literário, por outro lado, Freud admite que ela não poderia produzir um saber que abrangesse todo o ‘conhecimento da mente’” (VILELA; IANNINI, 2010, p. 8). Nesse sentido, a psicanalista francesa defende a ideia de que “Lacan toma as coisas pelo avesso” (BROUSSE, 2009, p. 32), de modo que, no *Seminário XXIII: o sinthoma*, ele desdobra uma outra posição, muitas vezes interpretada no campo psicanalítico como mais fértil, que deixa a relação entre arte e psicanálise aguda, mais atinente à construção de uma poética na clínica e, talvez, uma estética da clínica, se isso for promissor. Pois

ambas têm em comum o fato de produzirem artifícios; nos dois casos, tanto o artista quanto o psicanalista fazem um caminho que os leva do sentido ao texto, isto é, ao artifício. Lacan chega inclusive a considerar que o fim de uma análise, aquilo do que ela mais se aproxima, é o saber fazer poético, que é um artifício de *lalíngua* (BROUSSE, 2009, p. 34).

Por meio desses artifícios, podemos situar como Lacan ressignifica o inconsciente freudiano de uma maneira contundente. A partir da década de 1970, a definição que aparece no *Seminário XX: mais, ainda* é a seguinte: “o inconsciente é um saber lidar com *lalíngua*”<sup>29</sup> (LACAN, 1972-1973/2008, p. 189). E, para situar melhor do que se trata esse neologismo, recuperamos a explicação de Antonio Quinet, quando contextualiza a invenção aos fatos:

Lacan inventa o termo *lalangue* a partir de um ato falho, ou de um chiste (o que dá no mesmo) com o equívoco entre Lalande e *lalangue*. Lalande é o nome do autor de um conhecido dicionário de filosofia em língua francesa. *Lalangue*, *lalíngua* é exatamente o que escapa do dicionário, na medida em que está para-além do campo semântico, para-além do sentido das palavras (QUINET, 2009, p. 71).

Grosso modo, na linguagem há um comum e uma particularidade, enquanto sua estrutura é a mesma para todos; já o uso de *lalíngua* é sempre único para cada sujeito (GUERRA, 2009), pois *lalangue*, para Lacan, não é feita só de linguagem, ela é feita de gozo e fonte de enigmas. Nas palavras lacanianas expressas na década de 1970, descobrimos que “o

---

<sup>29</sup> *Lalangue*, no original francês, se refere à forma de falar dos bebês; foi do balbúcio, da *lalação*, que Lacan extraiu essa palavra.

inconsciente, por ser ‘estruturado *como* uma linguagem’, como a *lalíngua* que ele habita, está sujeito à equívocidade pela qual cada uma delas se distingue. Uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistirem nela” (LACAN, 1972/2003, p. 492).

A partir desse pronunciamento, nota-se uma compatibilidade entre pensamento, escrita e ensino lacanianos, enunciada nos seminários. A exemplo da relação de Lacan com a literatura, estamos em contiguidade com o pensamento de Ana Costa (2015), quando sugere que a escrita lacaniana se encontra mais no campo da poesia do que da ficção (talvez, da prosa ficcional, porque a poesia também é um tipo de texto que encosta na ficção). Seja como for, poderíamos dizer “que seu texto (tanto oral quanto escrito) está mais próximo da poética, tanto pela busca de uma enunciação original, nos jogos homofônicos, quanto na extensa produção de neologismos” (COSTA, 2015, p. 172).

Esse aspecto da prosa lacaniana faz com que, inevitavelmente, voltemos à prosa surrealista. Por meio de copiosas e distintas exposições, esta segue o rastro de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e se converte em panfletos, cartas, dicionários, caderno de transcrições de sonhos, de devaneios, anotações em forma de diário, textos de excomunhão que parecem se replicar quase indefinidamente.

Mesmo que muitos tenham a certeza de que o surrealismo envelheceu, tornando-se obsoleto, como identifica Adorno (2003), ele ainda é retomado como inspiração pelos artistas e escritores de nossa época. O estilo dessa prosa, adverte Motta (2008), parece assemelhar-se ao teatro bufo e à linguagem poética aos moldes da produção onírica que identificamos no modo como Lacan pensa e orquestra a clínica psicanalítica, da interpretação ao ato ou do ato como interpretação. Assim,

as condensações e deslocamentos do sonho – que os linguistas da segunda metade do século XX associariam à metáfora e à metonímia, permitindo a Lacan mover-se, ainda mais seguramente que Freud, em terreno poético – poderiam descrever esse estilo, de modo geral, já que a livre-associação dos termos mais incompatíveis, que está na origem de imagens surrealistas do tipo “o peixe solúvel” e “umbigo dos limbos” recobre, visivelmente, a operação analógica da metáfora, enquanto os *cadavres exquis*, que justapõem palavras ou pedaços de frase, são, antes, metonímicos (MOTTA, 2008, p. 277).

Vale sublinhar outra vez que Lacan se inclina mais para a prosa ficcional; entretanto, existem trabalhos em que ele se ocupou frontalmente de alguns romances, relacionando obra e autor. Costa (2015) aponta que, neles, Lacan se dirige ao que devemos designar como “condições de ficcionalidade”. Nessas condições, “trata-se de buscar como se produz o nó borromeano como objeto na própria escrita narrativa” (COSTA, 2015, p. 173).



## **2 ENTRADAS PELO SURREALISMO**

Figura 1 – *As mãos* (1936), de Claude Cahun



## 2.1 Imagens de *Nadja*: acaso (objetivo) e encontro fortuito

*Nadja telefonou na minha ausência. À pessoa que atendeu, e que a meu pedido perguntou onde encontrá-la, ela respondeu: “Não sou encontrável”.*

André Breton

A resposta de Nadja condensa o que ela é hoje, o que ela foi no fim da década de 1920; i.e., a palpitação do enigma e das inquietações metafísicas; aos olhos de muitos: a musa errática de André Breton.

Penetraremos, então, na inconformidade e na divergência de *Nadja* para experimentar, em seguida, o acaso de um encontro e o que nele pode haver de fortuito. Saltos de contratempos que impedem o curso de um acontecimento esperado precipitam-se o tempo todo; ela atordoada, manca, marca encontros, não aparece, mas, apesar disso, “eles se encontram sempre, Breton e Nadja, em lugares desconhecidos, em horas inconvenientes” (NADEAU, 1964/1985, p. 111). E, como acentua Maurice de Nadeau,

suas conversas se desenvolvem numa atmosfera que já não é normal, onde Breton muitas vezes perde o pé. O que ela diz sempre parece provir de uma além do que ela vive naturalmente. Tem visões, alucinações que procura partilhar com seu companheiro; vive em outras épocas, em outros meios, com uma precisão surpreendente; emprega expressões, irradia imagens que mantêm estreita a relação com Breton (NADEAU, 1964/1985, p. 111).

É levar longe demais sua interferência nele, mas foi o que ocorreu a ambos, e a escrita fornece provas de que o comportamento intransigente de Nadja desloca Breton; a trama sinuosa da narrativa provoca, por extensão, distintos deslocamentos em nós. No seu decurso, a perambulação não é um mero detalhe, é a via régia que dá acesso ao romance, privilegiando a inspiração surrealista, tratada por Breton como “coisa sagrada” (NADEAU, 1965/1985), cujo alicerce acha-se na manifestação inconsciente. Para o poeta surrealista, aliás, o imprevisto de um encontro é decorrente do vaguear pelas ruas; é o andar ocioso de cada *flâneur* e a entrega ao devaneio que possibilitam o encontro ao acaso. Conforme acentua Márcio Mariguela (2007, p. 58), “o acaso toma as feições de uma mulher”, como aparece em *Nadja*, considerado o romance “antirromanesco” de Breton que condensa a estética surrealista no plano da escrita.

Nele, observamos que “a imprevisibilidade do encontro se apresenta como um signo do feminino” (MARIGUELA, 2007, p. 58).

Logo nas primeiras páginas, ele adverte os leitores sobre o que podem encontrar em *Nadja*, ou seja, uma obra que nasce em afirmação aos principais imperativos “antiliterários”. Procurando com quem se arranjar, Breton desdenha e aplaude: “dizem que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a toda parte” (BRETON apud NADEAU, 1964/1985, p. 51). Assim explicitados, os destinos da escrita fatalmente referiam-se à imaginação, aos devaneios e às construções inusitadas em que os textos literários podem enredar. Na verdade, o que encontramos em disposição em *Nadja* faz parte do projeto e dos rumos, de ideias e dos métodos do surrealismo. Longe de ser uma questão de talento, reservada a alguns, o surrealismo era defendido como a “arte mágica” ao alcance de todos os inconscientes, pois

a possibilidade é dada, doravante, àqueles que possuem uma inspiração viva e rica para traduzi-las em imagens fulgurantes, em aproximações fulminantes, para fazer, de modo contínuo e não mais momentâneo, o papel de poeta, para explorar o desconhecido com tanta facilidade quanto as faculdades racionais permitem ao homem orientar-se na vida prática (NADEAU, 1964/1985, p. 57).

Antes de tudo, é importante elaborar o movimento, como indicado por Nadeau ao reiterar Aragon: “não é possível considerar o surrealismo sem situá-lo no seu tempo” (ARAGON apud NADEAU, 1964, p. 13). Entre alguns intelectuais, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard, o movimento irrompe na França em 1919. Em 1924, então, acontece a fundação oficial do grupo de surrealistas e, nesse mesmo ano, Breton declara as principais ideias que fervilhavam entre eles. Afinal, como sublinha Nadeau (1964, p. 53), “o movimento se agrega em torno de Breton, dotado de uma experiência rara e o único capaz de lhe dar sua carta: o *Manifesto do surrealismo*”.

Num tom ácido, Breton desafoga:

este mundo no qual eu suporto o que suporto (não queiram saber), este mundo moderno, afinal, diabo, que querem que eu faça nele? A voz surrealista se calará talvez, perdi a conta dos desaparecimentos. Não entrarei mais nem um pouco, na discriminação maravilhosa de meus anos e de meus dias. Serei como Nijinski, conduzindo no ano passado ao Ballet Russo, que não compreendeu a que espetáculo assistia. Estarei só, bem só em mim, indiferente a todos os balés do mundo. O que eu fiz, o que eu não fiz, dou tudo para vocês (BRETON, 1924/1985, p. 79).

Fortemente engajado no período entre duas guerras e demonstrando a “impotência da guerra moderna”, tal como atribui Walter Benjamin<sup>30</sup>, o surrealismo enfrentava sua época. Ainda que a França tivesse saído da Primeira Guerra Mundial numa posição de vantagem, os surrealistas, naquele contexto, viam o mundo dividido teoricamente entre dois campos: “o dos vencedores e o dos vencidos, mas os primeiros se encontram numa miséria um pouco menor que os segundos” (NADEAU, 1964/1985, p. 14). Diante da matança desenfreada e de destruições de toda espécie, a penúria espalhada pelo mundo não era apenas material, mas sobretudo existencial.

Bastante à vontade para contrariar os donos da guerra, o grupo surrealista assume sem pestanejar o ambiente criado pelos dadaístas. As atitudes contestatórias de Breton apontam que o mundo literário e a arte não estariam à parte daquele conjunto de ambições que explodia cidades, corpos e vidas futuras. Desse modo, escreve seu romance como quem sonha e delira, apontando, nas linhas que seguem, o que pretendia com *Nadja*:

vai-se observar, ao longo da leitura, que esta resolução, buscando em nada alterar o documento tomado ao vivo, se aplica não apenas à pessoa Nadja, mas ainda a terceiros, bem como a mim mesmo. O despojamento voluntário de um escrito dessa natureza contribui sem dúvida para a renovação de sua audiência, ao deslocar seu ponto de fuga para além dos limites habituais (BRETON, 1928/2007, p. 20).

Para Breton, *Nadja* descortina o projeto romântico. Já não vendo o mundo como era, projetando-se para o que poderia vir em seguida, recusando regras que não funcionavam mais, ele sustenta vários posicionamentos que participam dessa situação crucial. Assim, para fomentar as ideias surrealistas, afirma seu desprezo pela literatura, melhor dizendo, por aquela literatura que considerava totalizante (fortuitamente totalitária) e cujos resultados se apresentavam através de textos explicativos demais, muito pueris, por sinal; talvez porque alçados para alcançar o sentido, ou ainda, um sentido único. Nesse eixo crítico, o surrealista não perde nenhuma chance de destilar ironias: “por sorte os dias da literatura psicológica com fabulação romanesca estão contados” (BRETON, 1928/2007, p. 26).

---

<sup>30</sup> Revisitando o pensamento de Benjamin, Byung-Chul Han (2021, p. 118) endossa que “as guerras modernas são uma batalha da produção”, pois aí falta totalmente o caráter de jogo, já que “não são levadas a cabo por jogadores soberanos, mas por soldados na condição de escravos do trabalho” (HAN, 2021, p. 118). Nesse sentido, o autor conclui que a impotência da guerra moderna está relacionada à lógica destrutiva da produção.

Além da situação do entreguerras, os propósitos surrealistas não podem ser compreendidos desconsiderando o espaço e a cartografia das grandes cidades. Paris, como muitos constatam, ocupava um lugar peculiar para o grupo; ela inspirava cada um de seus membros em suas elucubrações mais íntimas. Os incansáveis deslocamentos pela cidade faziam com que sua frequência invadisse o campo visual e o das sensações dos sujeitos transeuntes, numa conjugação muito particular. No comentário breve e denso sobre o livro de Breton, de onde podemos extrair aspectos importantes da atmosfera surrealista, Eliane Robert Moraes (2007) escreve assim:

nada dos inóspitos rochedos de outrora, onde criaturas monstruosas ameaçavam solitários viajantes. Quando André Breton publica *Nadja*, em 1928, os enigmas humanos já ecoam em novo endereço há muito tempo. É nas cidades que eles repercutem, quase sempre nos ouvidos de caminantes entregues aos próprios devaneios em meio ao burburinho da multidão (MORAES, 2007, p. 7).

Com efeito, percorrer as vielas parisienses, deixando-se levar pelos ruídos visuais e sonoros, também pelos estímulos vindos de lugares diversos, além das ruas, livrarias, cafés, vitrines, galerias e, ainda, estar aberto para o cotidiano urbano, para seus acontecimentos mais banais, tudo isso redundava numa outra apreciação. A paisagem, as pessoas, os objetos não são os mesmos para um surrealista, eles estão envolvidos pelo desenrolar circunstancial.

Não à toa, a narrativa *A dama da luva*, em *Nadja*, traz uma lembrança de Breton sobre o episódio vivido em que um par de luvas azuis encontradas nas mãos de uma mulher tocam suas fantasias. Ele descreve minuciosamente as características desse adereço feminino, de modo que a luva, em certo momento, parece ganhar vida própria. A partir daí, entrevemos um levante de hipóteses sobre a luva azul e sobre a mulher que a possuía; essas elucubrações jorram na escrita de Breton. A passagem que parece endossar nossas observações traz à tona a presença do objeto, de importância capital para o surrealista: “Não sei o que poderia haver para mim de terrivelmente, de maravilhosamente decisivo nesta ideia de ver a luva abandonando para sempre aquela mão” (BRETON, 1927, p. 59).

Conduzida pelas inquietações metafísicas depositadas nos inúmeros signos urbanos, o vaguear pela multidão e o fantasiar andam juntos; essas palpitações permitiriam aquilo que Breton chamava de “consciência poética dos objetos”. Só possível, diga-se de passagem, pela presença dos objetos bem achados (*objet trouvé*), ao acaso e pela repetição da exploração que

são invencíveis na experiência surrealista. Assim, declara Breton (1924/2001, p. 49-50): “E já nem falo da *consciência poética dos objetos*, que só vim adquirir mediante um contato espiritual com eles, uma e muitas vezes repetido”. Diante disso, temos o objeto surrealista que ocupa altamente os membros do movimento; a observação atenta ou distraída para alguns objetos aparece de muitas maneiras na poética e na crítica promovida pelos seus membros. O objeto surrealista afirma, então, a estética do movimento, desencadeando, por sua vez, inscrições em linguagens diversas, da fotografia de Man Ray à poesia em prosa de Breton.

A bem dizer, a fotografia, forma instantânea de criação que liberta a pintura do encargo da representação, tem com Man Ray grandes redescobertas – rayografias, superposição e solarização. Elas permitiram, de uma vez por todas, que a linguagem fotográfica se destacasse da realidade. Através dessas técnicas, o inventor da fotografia surrealista empenha-se em romper com os limites da fotografia tradicional (L’ECOTAIS, 2019). Sabe-se que ele tinha enorme intimidade com os objetos; em conjunto com outras criações, como retratos, fotografias de moda e filmes, certificamos quais tipos de imagens lhe causavam interesse, já que a paisagem não lhe interessava como fotógrafo – aliás, não lhe interessava tanto: “em vez de fazer uma representação banal de uma paisagem, é preferível tirar um lenço da algibeira, torcê-lo à vontade e fotografá-lo como nos convém, dizia ele” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 92-93).

Além disso, Man Ray, contrariando muitos fotógrafos da sua época, assumiu desde cedo a preferência por equipamentos rudimentares, desprezando aqueles procedimentos técnicos considerados elaborados. Inicialmente, estava determinado a fotografar ideias – como dizem, ele preferia uma boa ideia a uma bela coisa! –, depois esteve inclinado a fotografar sonhos; a partir daí, o mergulho no surrealismo tornou-se decisivo. Observando os retratos, descobrimos sua fascinação pelo nu e pelo rosto, um fascínio que, diga-se de passagem, apela para a imaginação, aquela que Breton sempre clama. Contudo, é preciso lembrar que, no ambiente das imagens, a persistência dos surrealistas é da ordem da aparição, não da aparência. Parafraseando Sarane Alexandrian (1976), Man Ray tratava o corpo feminino como Marcel Duchamp construía um ready-made: com um gesto absolutamente singular, tornava-o fora de série. Nessa mesma trilha, seus rayogramas ou fotogramas apontam para o efeito onírico que desejava acentuar em cada imagem; a técnica consiste no seguinte procedimento: “sobre uma folha de papel sensível, no escuro, dispõem-se à vontade os objectos mais diversos e projecta-se sobre o conjunto um raio luminoso” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 92).

Nessa sequência da produção da imagem surreal, citemos também a surrealista francesa Dora Maar, nascida Henrietta Theodora Markovitch. A artista de ascendência croata confiava

no curso dos acontecimentos, produzindo cenas incomuns em constantes trânsitos entre realidade e fantasia; como disse numa dedicatória seu amigo Paul Éluard, ela é a que “tem todas as imagens a seu favor” (ALEXANDRIAN, 1976). Além de ser a modelo em retratos de Man Ray, ela também experimentava os efeitos da imagem; assim, a partir da linguagem fotográfica, nasce uma paixão combinada à transgressão. Suas criações multiplicam-se em modalidades diversas, semelhante à produção do sonho. Ela autoriza-se aí; ao embaralhar as formas, publica imagens que se estendem com entusiasmo contra as ameaças fascistas. Ainda que a história da mudança no sobrenome seja outra, o “Maar” que se precipita em seu pseudônimo é um elemento imponderável, uma imagem que aparece, em demasia, nas cenas oníricas. A fotografia surrealista acontece nessa regência; nela identificamos as operações de condensação e deslocamento descritas por Freud, que apontam que o trabalho dos sonhos traz uma belíssima oportunidade para o sujeito adentrar no não sabido, quer dizer, pelo saber inconsciente, flutuando aí o conhecer e o perder-se, em sua imensidão.

Seja na poesia ou nas artes, as surpresas eram, sem sombra de dúvidas, o que mais atraía os surrealistas. Para deixar surtirem efeitos absolutamente únicos, Man Ray aposta numa variedade de técnicas que permitem a inversão das sombras; para ele, pensando nos efeitos da solarização sobre o corpo humano, como acrescenta Alexandrian (1976), elas eram boas para dar à carne uma aura de sonho. Nesse jogo entre claro e escuro em que se experimentam nuances entre luminosidade e sombreamentos, encontramos a frase célebre que define essa linguagem tão moderna: “para Man Ray, a fotografia era um beijo que o Tempo dava à luz” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 95).

Aproveitando este atalho pela fotografia, endossaremos o que alguns estudiosos do surrealismo apreendem com *Nadja*; ora, não é difícil estabelecer categorias na análise da obra, ou seja, oscilando entre vários gêneros – ensaio, telegrama, poesia em prosa, panfleto anticapitalista, entre outros. O que parece entrar em destaque é que o livro de Breton transita por um novo tipo de texto, ainda pouco explorado na literatura: a fotografia. Bem, é pela montagem que entrevemos as diversas táticas do poeta surrealista, que

desliga a suspeita do romanesco agrupando elementos anedóticos em unidades maiores, no interior dos quais a acumulação e um fenômeno análogo ao da metáfora retiniana criam a impressão de coerência no descontínuo. Sugerem a existência de uma rede, em que cada elemento acaba de tomar, e confirmam, pela proximidade, a autenticidade daqueles que o rodeiam e do sistema como um todo (BEAUJOUR, 1967/2007, p. 163).



Em “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, Benjamin situa para nós a substância que amadureceu como surrealismo. Nesse raro manuscrito, publicado primeiramente em *Die Literarische Welt*, em fevereiro de 1929, ele afirma ser um erro supor que só podemos conhecer das “experiências surrealistas” os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pelas drogas, porque a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa acontece de outra forma; diz Benjamin, ela certamente não se dá através do narcótico. “Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica à qual o haxixe, o ópio, entre outros podem servir de propedêutica (embora perigosa. E a propedêutica das religiões é a mais perigosa)” (BENJAMIN, 1929/2012, p. 23).

Nem sempre o surrealismo esteve à altura disso, mas *Nadja* revela um traço muito apropriado dessa “iluminação profana” detectada por Benjamin; não por acaso, Breton “descreve *Nadja* como um *livre à porte battante*”, um “livro de portas batentes” (BENJAMIN, 1929/2012, p. 24). Bela imagem que entrará em associação, nesta tese, ao transmitirmos determinadas manifestações como “loucura retumbante”. No mais, identificamos, nessa obra, a vital experiência de autenticidade em que Breton parece ter cumprido a promessa estratégica de revolta engendrada no movimento. É Benjamin que novamente mostra que

o casal Breton e Nadja conseguiu converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começam e envelhecem), nas tardes dominicais desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas respingadas pela chuva de uma nova residência. Eles fazem explodir as poderosas forças “atmosféricas” ocultas nestas coisas. Como creem que seria uma vida que se deixasse determinar, num momento decisivo, pela última e mais popular modinha?

O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque do que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político (BENJAMIN, 1929/2012, p. 25-26).

As passagens do texto de Benjamin atestam ainda que a lírica surrealista descreve os lugares de Paris e suas encruzilhadas onde cintilam sinais fantasmagóricos, circundados pelos objetos, achados e tudo o que se apresenta ao *flâneur*. O olhar poético que possibilita a exploração da paisagem urbana em seus nexos com a crítica da modernidade está substanciada na frase de Benjamin que diz: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto,

perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução (BENJAMIN, 1995, p. 73).

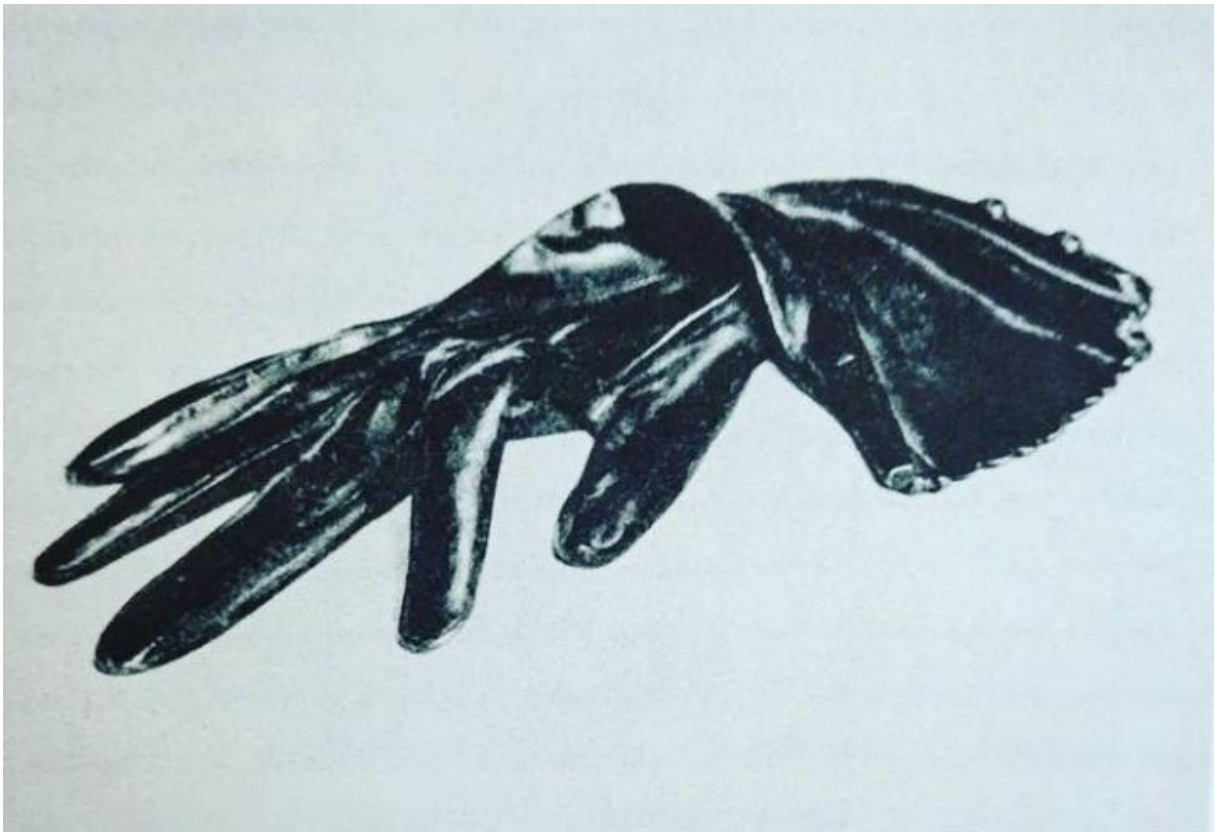
Diante disso, redizemos que são muitas as referências em que irrompe o objeto surrealista. Em *O amor louco*, essa ideia é tratada em profundidade por Breton. Inclusive, lá ele reporta-se a Freud, discorrendo sobre a invenção de um objeto muito especial; um objeto que tivesse correspondência com uma fantasia poética qualquer (BRETON, 1937/1971). Mas não se trata de um objeto qualquer; ou melhor, qualquer objeto, para ser fonte de prazer, deve ser encontrado. Sobre isso, escreve assim:

o certo é que o objeto de prazer é, neste caso, função da própria dissemelhança que existe em o objeto desejado e o objeto *achado*. Artístico, científico, filosófico ou de tão mediana utilidade quanto se queira, esse achado consegue, a meu ver, roubar a beleza a tudo quanto se lhe relacione. Só nele se patenteia o maravilhoso precipitado do desejo. Só ele tem o poder de engrandecer o universo, o de fazer renunciar em parte a sua opacidade, de nos desvendar as suas extraordinárias qualidades receptivas, proporcionais às inúmeras exigências do nosso espírito (BRETON, 1937/1971, p. 19).

A crítica de Breton recai sobre a realidade e a adesão às doutrinas, ou seja, na contramão da intencionalidade e do controle nela imposta estavam as caminhadas erráticas, que dominam em *Nadja*. Relatos sobre o acaso objetivo chamam nossa atenção, pois eles vêm apontar que os acasos, mesmo que se tenha alguma orientação aí, decorrem “da intuição poética, ou, melhor dizendo, mágico-poética”, como demonstra Claudio Willer (2008, p. 350). O surrealismo, como concluímos, promoveu o desenvolvimento dessa *operação intuitiva* trilhando, assim, os caminhos místicos e rituais. Verdade seja dita, seus procedimentos – da anotação dos sonhos, passando pela escrita automática – são um ritual (WILLER, 2008).

Essas linhas de evidência estão tramadas em *Nadja*; o cotidiano é seu pano de fundo onde identificamos suas eternas figuras em relevo. Desse modo, o acento na cidade, a imaginação no comando e as operações intuitivas engendram a tônica surreal – tudo isso se arranja no romance de Breton. Percorrendo *Nadja* em seus detalhes temos a confirmação das frequentes inspirações dos surrealistas; elas concentram-se justamente aí, no orbe cotidiano. Aliás, Breton descreve assim a verdadeira natureza da inspiração, que “não é uma voz vinda ‘do alto’ [...] mas, das ‘profundezas’ do ser, do inconsciente, a quem os surrealistas abrirão largamente as portas” (NADEAU, 1964/1985, p. 41).

Figura 2 – *Igualmente uma luva de mulher...* (1928), Nadja.



Neste momento, vale trazer à lembrança que a conclusão do surrealista não deixa de ter origem em Rimbaud; em seus desregramentos dos sentidos, cuja metáfora da criação poética (WILLER, 2008) são iluminações que não cessam de retumbar para Breton. “Pois Eu é um outro. Se o cobre acorda clarim, não há culpa nisso. Isso me é evidente: assisto à eclosão de meu pensamento: olho-o, escuto-o: dou um acorde, a sinfonia faz seu movimento nas profundezas, ou vem de um salto para o palco” (WILLER apud NADEAU, 1964/1985, p. 41).

Contudo, não é só a natureza do passeio surreal que Breton quer realçar em *Nadja*; interessa a ele, sobretudo, como indicado por Moraes (2007), criar contatos, fricções entre sonho e vida. Os enredos teatrais, situados nas passadas em *Nadja*, ainda que tenham uma representação canhestras dos atores, disparam imagens que Breton não recusa olhar nem divagar.

Sempre desejei incrivelmente encontrar à noite, num bosque, uma mulher bela e nua, ou antes, já que um desejo assim, uma vez expresso, perde o sentido, lamento incrivelmente não tê-la encontrado. Supor um encontro desses não é tão delirante, afinal de contas: seria possível (BRETON, 1928/2007, p. 44).

Dessa maneira, passando do plano da realidade ao imaginante, do plano objetivo ao subjetivo, como quem troca de calçada, o caminhante surrealista se deixa levar por forças incógnitas alheias ao seu entendimento (MORAES, 2007). A bem dizer, a literatura de vanguarda tem essa ambiência entre luz e sombra, entre sono e vigília, entre fantasia e realidade. Apresentada como uma experiência, sua qualidade sensível se vê reconhecida na primeira obra surrealista, escrita em colaboração por Soupault e Breton, *Les champs magnétiques* (1921). Ora, o manuscrito feito a quatro mãos parece ter como função assegurar que

esse procedimento de conhecimento novo desconhece as armas tradicionais do trabalho científico, especialmente do aparelho lógico, para recorrer tão-somente aos meios empregados em todos os tempos pelos poetas: a intuição, a inspiração, concretizadas principalmente em imagens (NADEAU, 1964/1985, p. 47).

Linha de errância traçada por sonhos à disposição do leitor, acontecimentos inusitados com tendências a um debate atizado entre Breton e *Nadja*, e com outros, desenhos enigmáticos esboçados no papel por ela... Essas e outras imagens situam o tempo, a têmpera e a temperatura do romance. Logo de saída, tudo isso se adensa e cada coisa vai ganhando dispersões nos

ordenamentos de Breton, que desnudam a “inquietação que sua parceira de errância esclarece numa fórmula tão breve quanto categórica: ‘mas, não existe passo perdido’” (MORAES, 2007, p. 9). Ora, a condição errante de Nadja, característica assumida por ela, inclusive, não era um erro, nem desvio, mas disposição.

Não à toa, Breton captura a alma nômade e imaginante dessa mulher; a súbita inquietação de Nadja é, para ele, muito atraente. A partir desses encontros, ele não é mais o mesmo, pois o modo como passa a se relacionar com o pensamento já se faz diferente. Isso nos leva à conclusão de que a convivência com Nadja desperta em Breton uma atenção maior às manifestações inconscientes que acontecem sem tanta hesitação. Ora, a predisposição para encontros fortuitos e o ânimo para acasos vividos por eles se antecipam no manifesto de 1924 e replicam-se no de 1930. De Nadja, da pessoa Nadja, Breton aceita os enunciados que permitem integrar à proposta de uma poesia subversiva.

Enquanto estou sentado à minha mesa, ela conversa comigo sobre um homem que saiu de um fosso, sem me dizer, claro, quem é ele; se insistir, ela o representa para mim, bastante precisamente: não, decididamente não conheço esse homem. O tempo de anotar isto já está perdido este homem. Escuto, estou longe do Segundo Manifesto do Surrealismo... Não é preciso multiplicar os exemplos... Porque os exemplos bebem... Desculpem, eu também já não compreendo. Seria bom saber até que ponto esta voz está autorizada, por exemplo, a censurar-me: não é preciso multiplicar os exemplos (e sabe-se desde *Os Cantos de Maldoror* como podem ser descosidas suas intervenções críticas) (BRETON, 1930/1985, p. 134).

Mediante esse contexto, Breton propõe que recusemos todas as formas de cerceamento da liberdade; em *Nadja*, isso se efetua primeiramente na escrita, então mergulhemos no texto que instaura a combinação surreal:

tenho a intenção de narrar, à margem do relato que vou empreender, apenas os episódios marcantes da minha vida *tal como posso concebê-la fora de seu plano orgânico*, ou seja, na própria medida que ela está confiada aos acasos, dos menores aos maiores, e, refugando a ideia comum que dele faço, introduzir-me num mundo como que proibido, que é o das aproximações repentinas, das petrificantes coincidências, dos reflexos que vencem qualquer outro impulso mental, de acordes batidos como num piano, de clarões que fariam ver, mas *ver* de fato, se não fossem ainda mais rápidos que os demais. Trata-se de fatos com um valor intrínseco pouco verificável, sem dúvida, mas que por seu caráter absolutamente incidental, e pelos gêneros de associações de ideias suspeitas que despertam, são um modo de nos fazer passar das filandras à teias de aranha, ou seja, ao que seria a coisa mais cintilante e graciosa do mundo, não estivesse a aranha no canto, ou ali por perto; trata-se

de fatos que, ainda que sejam simplesmente constatados, a cada vez apresentam todas as aparências de um sinal, sem que se possa dizer ao certo de que sinal; que fazem com que, em plena solidão, eu descubra cumplicidades inverossímeis, que me convençam de minha ilusão toda vez que acredito estar sozinho ao leme do navio (BRETON, 1927/2007, p. 27).

*Nadja* é o nome dado à obra literária. Nadja é a heroína da narrativa, mas também a mulher com quem Breton manteve uma relação amorosa. Vale dizer que o amor é a grande inspiração surrealista, inspiração que permitirá o exercício da liberdade. Desse modo, “*Nadja* ilustra de maneira cabal o enunciado do problema: só o amor, diz Breton, possui o esplendor do maravilhoso, a oportunidade única para a realização do encontro” (MARIGUELA, 2007, p. 59).

Lembremos, com Roudinesco (2017, p. II), que Freud também “colocou o amor no centro da experiência psicanalítica, associando-o à angústia, Eros, incesto, libido, paixão, psique, desejo, transferência, sexualidade, pulsão, Narciso, Édipo, perversão”. Um verbete que, inevitavelmente, remete a todos os outros<sup>31</sup>, sem exceção. Numa trilha parecida com a de Freud, porém mais desordenada – melhor dizendo, ordenada pela junção de palavras em busca de uma expressão vocabular mais justa –, temos o “Amódio” [*hainamoration*]. O neologismo inventado por Lacan aponta, em síntese, para a vastidão da palavra, já que a experiência de amor, vista por essa ótica, também contempla o desamor e, muitas vezes, até o ódio. Porque o amor geralmente vem acompanhado por outras manifestações no sujeito que ama; não é difícil encontrá-lo junto com o ciúme, por exemplo, ou o amor criminoso, amor devorador, amor pelos pais e fraterno acompanhados da rivalidade, além do amor dessexualizado, amor delirante, amor perverso, entre muitas outras formas. Poderíamos acrescentar na lista “o amor louco”, circunstância enunciada por Breton numa obra explosiva de mesmo nome. Durante sua redação sobre o amor, Roudinesco (2017) organiza os verbetes numa espécie de cartografia, i.e., interpolando as psicanálises freudiana e lacaniana com a história e a geografia, a mitologia, as artes, a literatura e o cinema; encontramos nessa construção, de palavra em palavra, um percurso associativo. Há, pois, a construção de um quadro interessante, ressaltando o que ela acredita ser um dicionário, ou seja, “um vasto lugar de memória, um relato em forma de labirinto, um inventário errante, uma lista em expansão” (ROUDINESCO, 2017, p. 7). Para tanto, a autora relaciona termos frequentes da psicanálise às cidades freudianas e outros lugares

---

<sup>31</sup> Sendo o primeiro verbete abordado no *Dicionário amoroso da psicanálise*, de Elisabeth Roudinesco (2017), os seguintes, segundo a psicanalista, estão, de alguma maneira, associados ao termo amor.

expressivos para ela e, sobretudo, para a história da psicanálise. Nesse traçado, temos em destaque que

Freud também foi um homem amoroso na mais pura tradição do romantismo alemão, não obstante herdeiro de um puritanismo vitoriano que ele não cessava de criticar. Freud nasceu num mundo em que as mulheres, espremidas em seus espartilhos, mantinham seus corpos à distância do olhar dos homens, o que por consequência, as tornava desejáveis, como se sua fala velada, sempre atormentada, sempre objeto de recalçamento, não pudesse se exprimir senão através do grito. Beleza convulsiva da histeria encarnada na mulher, segundo André Breton e Louis Aragon, poetas do surrealismo. Neurose sexual inteiramente tecida por causas genitais, dizia o neurologista Jean-Martin Charcot por ocasião de suas demonstrações no hospício da Salpêtrière (ROUDINESCO, 2017, p. 11-12).

Apesar disso, *Nadja*, centelha enigmática de Breton, é autêntica e parece não guardar nenhuma semelhança com outra; não à toa, a obra parece ir na mesma linha. Como já elucidamos, junto com Max Ernst, Walter Benjamin, Paul Éluard, entre outros, Breton saía em busca de sinais e coincidências reveladoras pelas ruas de Paris. Nessa via, a imagem da esfinge é um lampejo recorrente na narrativa, sendo “errante e provisória, ela vai ostentar vários rostos, para, então, revelar as múltiplas faces do enigma” (MORAES, 2007, p. 12).

Quem é a verdadeira *Nadja*, essa que me garante ter errado por uma noite inteira, em companhia de um arqueólogo, pela floresta de Fontainebleau, à procura de sei que vestígios de pedra, os quais, admitamos, seria bem mais fácil encontrar durante o dia – mas se era essa a paixão daquele homem! (BRETON, 1928/2007, p. 103-105).

Breton confessa a sedução mental que *Nadja* é capaz de provocar; aquela “criatura sempre inspirada e inspiradora que só gostava de estar na rua, para ela o único campo válido de experiências” (BRETON, 1928/2007, p. 105). Pura obra imaginativa cuja resultância é uma escrita inseparável do fantasma e do desejo, que margeia a lucidez e a loucura. No tecido de *Nadja*, ele encerra:

Acrescentarei, em minha defesa, apenas algumas palavras. A bem conhecida ausência de fronteira entre a *não-loucura* e a loucura não me dispõe a conceder um valor diferente às percepções e ideias que são o fato de uma e outra. Há sofismas infinitamente mais significativos e mais pesados que as verdades menos contestáveis: revogá-los por serem sofismas é ao mesmo tempo desprovido de grandeza e interesse. Se eram sofismas, devo a eles pelo

menos ter podido me lançar a mim mesmo, àquele que vem de mais longe a meu encontro, o grito sempre patético, de “Quem vem lá?”. Quem vem lá? É você, Nadja? É verdade que o além, todo o além esteja nesta vida? Nada escuto. Quem vem lá? Serei apenas eu? Serei eu mesmo? (BRETON, 1928/2017, p. 134).

Há, pois, em *Nadja*, como lembra ainda Mariguela (2007, p. 58), “a forma radical da escrita de si”. Ao dizer isso, toma como referência o texto de 1983 de Michel Foucault, “A escrita de si”, que aponta para a emergência dessa escrita como ato de fazer-se outro na *askêsis*, e que possui uma função *etopoiética*; “ela é a operadora da transformação da verdade em *êthos*” (FOUCAULT, 1983/2014, p. 144). “A escrita de si” faz parte de uma série de estudos foucaultianos sobre a estética da existência e, segundo o filósofo-historiador,

parece que, entre todas as formas tomadas por esse treino (e que comportava abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro), a escrita – o fato de escrever para si e para o outro – tenha desempenhado um papel considerável por muito tempo (FOUCAULT, 1983/2014, p. 143).

A escrita surrealista de Breton acontece em *Nadja* por associações férteis em referências fundantes do movimento. Para efeitos de retomada e conclusão, a síntese de Eliane Robert Moraes conduz a encadeamentos precisos, que expressam uma resolução importante para a nossa apreciação. Pois

a disponibilidade para os mistérios da cidade – que o surrealismo herda do *flâneur* de Baudelaire e do poeta em *état de surprise* de Apollinaire – será decisiva para o aparecimento de uma tópica central do movimento: a noção de encontro fortuito. Central também em *Nadja*, ela traduz um dos fundamentos da atividade do grupo, dando origem à ideia de acaso objetivo, que Breton cria inspirado nas teses de Hegel em torno do “lugar geométrico das coincidências”. Na base de tal conceito está o desejo de confrontar o acaso e a necessidade, visando investigar as ocorrências subterrâneas que precipitam os encontros significativos (MORAES, 2007, p. 9).

Diante dessa citação, nota-se que o acaso objetivo não é tão paradoxal assim, porque há que se ter disposição, como reconhecemos na figura de Nadja, para acolher o conjunto de coincidências e os imprevistos de um encontro. Como já mencionamos, no *Manifesto do surrealismo* (1924) estão as principais aspirações do movimento, nas quais é possível circunscrever o que os surrealistas esperavam da linguagem. De resto, as diversas formas que



serviram para designar os caracteres da obra surrealista encontram-se pinçadas ao longo de nossa tese. Como sublinhado por Alexandrian (1976), trata-se de seus valores principais incorporados e encorpados pelos artistas e poetas daquele movimento. A imaginação artística e a preocupação poética, em suma, estão difundidas e condensadas nas seguintes expressões: a “beleza convulsiva”, o “humor ácido”, o “acaso objetivo” e o “amor louco”, que podem ou não surgir em associação.

Atravessada por esses vestígios, qual seria o caminho da poesia? Quais seriam seus propósitos? A crítica de que o romance havia se convertido nessa forma quase universal de literatura causava indignação nos surrealistas; desse modo, seus textos, panfletos, manifestos, cartas traziam uma escrita que carregasse a embriaguez desejante. E para que acontecesse livre das amarras do pensamento racional, era preciso recorrer a formas que barrassem a censura. Então, para celebrar a verdadeira poesia, era necessário libertar-se do compulsório da forma, das regras já muito conhecidas. E tal como imaginava Breton e seus amigos surrealistas, ela deveria ser praticada segundo um certo método: a “escrita automática”.

Eis que André Breton, numa edição de *Littérature*, transcreve, como aponta Nadeau, “a ata de uma dessas seções em que René Crevel, Robert Desnos e Benjamin Péret falam, redigem, desenham como verdadeiros autômatos, animados por um frenesi profético” (NADEAU, 1965/1985, p. 50). A bem dizer, as precauções perdem sua necessidade; Robert Desnos, entre outros, frequentemente adormecia com enorme facilidade. Alguns desconfiavam que ele simulava o sono, mas esse fato parece não ter a menor importância e, como sublinha Aragon, “[Desnos] só precisa fechar os olhos para falar, e no meio de copos de cervejas e de pires, todo o oceano se desmorona com todos os seus estrondos proféticos e seus vapores ornados de longas auriflamas” (ARAGON apud NADEAU, p. 50). Em resumo, o automatismo, procedimento do surrealismo, é assim introduzido por Breton:

só com muita má-fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que o entendemos, pois está claro que antes de nós estava palavra não obteve êxitos. Defino-a, pois uma vez por todas.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, 1924/1985, p. 57-58).

No primeiro manifesto, as citações da análise freudiana acerca da atividade inconsciente do psiquismo cativam muito Breton e os demais surrealistas, justificando, em muitas medidas, o movimento. A extrema diferença de atenção e gravidade nos estados de vigília e do sono, atribuída pelo observador comum, causa nele, quase sempre, espanto, ao passo que essa observação mais detida aponta para a insuficiência do pensamento racional, que despreza tudo aquilo que está fora da consciência. O sonho, por sua vez, transcrito por imagens e relatos que resultam em um mar associativo com infinitas possibilidades interpretativas, revelam, muitas vezes, contrastes e contradições passíveis de sistematização. As considerações que Breton realiza ao percorrer as descobertas freudianas indicam que, além da profunda curiosidade pelos temas e conceitos, o método psicanalítico lhe interessa, como faz questão de salientar, porque “o surrealismo sempre propôs que essa relação fosse encarada segundo o modelo da observação clínica” (BRETON, 1937/1971, p. 53-54).

Para que se possa estabelecer uma mediação entre essas camadas discursivas, lembremos, mais uma vez, que Freud abordou o sonho em toda a extensão da psicanálise, e seu interesse pela aproximação entre sonho e escrita reside na constatação de que, na atividade onírica, não existe a referência a um texto unívoco, como afirma a psicanalista Ana Costa (2015, p. 167): “o sonho mantém sentidos antitéticos, bem como uma condição primária de figurabilidade compondo um hibridismo entre texto e desenho”. Verifica-se ainda que há um momento da escrita freudiana em que reconhecemos uma constante de textos sobre as formações do inconsciente: “são momentos em que Freud preocupa-se fundamentalmente com a repetição significativa, seu jogo posicional e a possibilidade de leitura que esse jogo proporcionaria ao emergir como ato – o ato falho” (COSTA, 2015, p. 167).

Sabe-se que a liberdade era a tônica do movimento surrealista. Mesmo que imprecisa e de permanência ilusória em diferentes contextos e épocas, Breton não abre mão dessa utopia. É o que inúmeras vezes declara em seu manifesto:

a liberdade é a única que me exalta. Considero apta a sustentar, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela responde, sem dúvida alguma, à minha única aspiração legítima. No meio de todas as desgraças que herdamos, cumpre reconhecer que nos foi deixada *a maior liberdade de espírito*. Cabe-nos a nós não fazer um mau uso dela (BRETON, 1924/2001, p. 17).

Parece ressoar aqui a fala de Cláudia Lemos<sup>32</sup> (2018), quando esta atribui ao procedimento freudiano, quer dizer, à associação livre, “um lugar excêntrico na teoria psicanalítica”. Apesar de a liberdade não constar como conceito psicanalítico, ela está presente na clínica e na teoria psicanalíticas; aliás, “falar o que vier à cabeça” é a proposição freudiana que posteriormente será nomeada como técnica. Com ela, identificamos uma mudança quando, ao invés de solicitar uma atenção concentrada do paciente, indica-se o abandono desta por uma atenção móvel, semelhante ao estágio do adormecer ou hipnótico. Assim, as palavras, explicitadas de forma livre, ocupam esse lugar excêntrico que Lemos (2018) sustenta; ou seja, a livre associação – não como conceito, mas como técnica disposta ao lado da teoria – está de algum modo atrelada à escrita literária.

É preciso dizer, ainda, que há uma via de mão dupla, já que foi a literatura que forneceu subsídios a Freud para a criação da associação livre enquanto técnica. A psicanálise, por sua vez, colabora para o procedimento da escrita automática, central na poética surrealista. Nessa operação que tivemos oportunidade de aproximar pelas atividades dos poetas, ou seja, através da passagem da fala à escrita, há que se privilegiar à escuta do inconsciente, esse “trabalhador incansável”, no dizer freudiano (FREUD, 1900/2019). Em outras palavras, para os surrealistas, quando livres do controle consciente, a espontaneidade e a abolição de toda forma de censura têm mais condições de efetuar-se.

Na produção artística surrealista, além da escrita automática, temos as *collages*, *grattages* e “*frottages*” como exercícios de liberdade em que o aleatório e o elemento de estranheza parecem atingir sua máxima. A partir de Breton, Jorge de Almeida destaca que

a montagem e a colagem, o acaso e a escrita automática, adquirem um sentido próprio na busca de uma linguagem imagética capaz de dar voz ao inconsciente e aos temas reprimidos, almejando um “ditado do pensamento” que, como defendia Breton, suspenderia “qualquer controle exercido pela razão”, sendo “alheio a qualquer preocupação estética ou moral” (embora o próprio movimento tenha logo reconhecido as contradições dessa intenção inicial, assumindo dialeticamente seu comprometimento estético e político (ALMEIDA, 2007, p. 2).

---

<sup>32</sup> *O lugar excêntrico da associação livre na teoria psicanalítica* foi o título do colóquio da linguista e psicanalista Cláudia Thereza Guimarães de Lemos na XVIII Jornada Corpolingüagem / X Encontro Outrarte, do Instituto de Estudo da Linguagem da Universidade de Campinas (IEL/UNICAMP). Essa versão do colóquio – *Anatomia, destino, liberdade* – ocorreu em novembro de 2018.

Ao retomar o texto de Adorno, de 1956, o autor mostra que, mesmo que as vanguardas artísticas ambicionassem, “em tese, diminuir a distância que afastava a arte da vida” (ALMEIDA, 2007, p. 2), as técnicas surrealistas tinham seus limites, pois a associação livre na escrita acontece de maneira diferente de na fala. Mesmo assim, esses processos de criação empregados, modificados e sistematizados pelos surrealistas, fossem pintores ou poetas, como afirma Max Ernst (apud BRETON, 1924/2001), redundam em surpresas, acarretando na mais bela consequência que é o objeto surrealista. Assim, “o objeto não é mais algo visível e palpável, distinto do sujeito, é, antes de tudo, um lugar de incertezas, de equívocos e de interrogações sobre a importância do mundo das coisas. Trata-se de não privilegiar sua eficácia em detrimento da sensibilidade e da percepção” (FRANÇA, 2008, p. 96).

Profundamente marcados pelo pesadelo e o horror da guerra, voltam-se a criar rasgos para escapar da razão consciente hegemônica. Os surrealistas se apropriaram da psicanálise freudiana e dos ideais socialistas derivados da revolução soviética para levar a cabo suas ideias. Contudo, para eles, “a ação revolucionária não se esgotava na ação política” (MARIGUELA, 2007, p. 58). Nessa abertura, o surrealismo emerge como um manifesto de afirmação subjetiva em afirmação intuitiva, que se concretiza, sobretudo, na busca do inexplorado da condição humana. Nesse ponto, surrealismo e psicanálise<sup>33</sup> convergem mais ainda. Lembremos, a partir desse deslizamento, que os propósitos dos fenômenos estudados e explicados pela psicanálise exercem uma atração exorbitante em Breton, mas também em Aragon, Desnos e alguns outros. Eis que esses estados onde as formações do inconsciente explicitam-se, em associação, definem os procedimentos adotados pelos surrealistas:

aos textos automáticos, aos discursos falados em estado de sono vinham acrescentar-se os relatos de sonhos: sonhos noturnos, sonhos diurnos, imediatamente expressos, por Desnos, por exemplo, que não tem qualquer necessidade de dormir para sonhar e “falar seus sonhos” à vontade (NADEAU, 1964/1985, p. 51).

---

<sup>33</sup> Aliás, a invenção da psicanálise é marcada pela constatação freudiana de que o Eu não é mais senhor da sua casa, já que o inconsciente governa boa parte de nossas ações (RIVERA; SAFATLE, 2006). Com a metapsicologia freudiana, a existência do inconsciente é reconhecida, sendo ele prioritário para elucidar o funcionamento do psiquismo, não somente como espaço psíquico outro, heterogêneo ao espaço da consciência, mas enquanto espaço psíquico fundamental. Em outro trabalho (CANGUÇU, 2012), nos detivemos no desenvolvimento dessa hipótese freudiana, mostrando como Freud empreendeu o descentramento do sujeito dos registros do eu e da consciência. Lacan parece levar esse empreendimento à radicalidade, opondo-se à filosofia de Descartes ao sustentar que, por meio dos pressupostos do discurso da psicanálise, “o sujeito psicanalítico existia onde não pensava e, em contrapartida, pensava onde não podia existir” (BIRMAN, 2009, p. 43). Assim, vemos que, na situação analítica, o descentramento do sujeito implica a seguinte operação: falo onde necessariamente não penso e penso onde necessariamente não falo, o que leva à suposição de que só há indizível onde há linguagem, quer dizer, o indizível está na estrutura da linguagem.

Seguindo a citação acima, é possível examinar a presença do automatismo verbal que implica, de forma recorrente, “um estilo aforístico, onipresente entre os surrealistas” (MOTTA, 2008, p. 277). Como evidenciamos em *Nadja*, na frase memorável de Breton: “a beleza será CONVULSIVA ou não será”.

A beleza, contudo, não está aprisionada a determinados critérios estéticos, mas aponta para certo efeito produzido no sujeito. Lembremos que a histeria é celebrada pelos surrealistas, de modo que a convulsão é uma espécie de modelo para a reação descontrolada, esse “fora-de-si” que a histérica encarna de forma tão efetiva e ativa, tão magistral, com e no seu corpo. Aliás, Breton é implacável ao agravar as definições; para ele, “a beleza convulsiva terá de ser erótico-velada, explosiva-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza” (BRETON, 1937/1971, p. 25). A palavra “CONVULSIVA”, empregada pelo surrealista como qualificativo da única beleza, está conjugada às figurações disparatadas ou acidentais, desurdidas em seus encontros circunstanciais, aparentemente irracionais, com aquela que mobilizou seus versos. Deve-se a Breton, como acentua Franco Fortini, “um dos livros mais fascinantes do surrealismo, inclassificável união de documento, de lirismo, de narração e de ensaio, o retrato de uma misteriosa mulher, que era, realmente, doida e doida morreu: *Nadja* (1928)” (FORTINI, 1965, p. 165).

Nesse sentido, a beleza não é um atributo, mas um achado; quer dizer, ela é resultado do encontro entre o desejo e seu objeto; um objeto que se revela como “causa do desejo”. Ora, parece que a investigação de Lacan acerca do objeto *a* caminha na direção da especulação bretoniana (SANTOS, 2004).

Figura 3 – *A oração* (1930), de Man Ray



## 2.2 História do olho, o olhar de Bataille

*A partir daí tudo se esclarece: essa vida miserável que nos parecia ir por água abaixo, compreendemos agora que ele a teceu cuidadosamente.*

*Georges Bataille*

Há o surrealismo de André Breton, mas há também um surrealismo de Georges Bataille. Sua simpatia inicial pelo movimento não pôde se sustentar até o fim pelo posicionamento que destoava da inclinação política de seus representantes, contudo, o surrealismo esteve e estava com Bataille. Desprovido de qualquer saída ou de uma que lhe agradasse, as divergências com os surrealistas são admitidas e intensificadas; muitos aspectos do movimento assumem, para ele, um valor derrisório. Na revista *Documents*, por exemplo, é enfático ao se distinguir dos produtos da imaginação que Breton tanto cultivava; defendia assim sua literatura: “eu não invento, não tenho nada a ver com isso” (BATAILLE, 1930/2018, p. 437). Em sua resoluta aceção, *Documents* não é, portanto, uma revista surrealista, “é uma revista agressivamente realista”. Situada, como menciona Michel Leiris, sob o signo de impossível, era uma publicação que não se destinava a durar, assim, “o contrato ideológico parecia ser uma estética do irrecoverável” (LEIRIS apud HOLLIER, 2018, p. 35).

Em todo caso, o traço subversivo fica mantido nesse jogo discursivo que o afasta dos surrealistas<sup>34</sup>, mas que também exerce atrações. Ora, o curioso embate entre Breton e Bataille interessa à nossa tese na medida em que identificamos sua perseverança contra a razão normativa que pretende a todo custo regular o desejo; nesse ponto, quando torna explícita a radicalidade na relação aproximativa entre a literatura e o mal, o pensamento de Bataille parece ganhar consistência poética.

Nesse engenho com a literatura, reporta-se ao escrito *As flores do mal* – “uma obra de Arte pela Arte” (BATAILLE, 1957/2017, p. 33) – num texto enfático em que exalta e desnuda Baudelaire, fazendo emergir a operação poética. Através da citação de Sartre, endossa a ideia

---

<sup>34</sup> No posfácio dos tradutores João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes encontramos explicitada a importância da circulação escrita de *Documents*. Desde sua origem, eles escrevem, a revista “abrigará uma série de “desertores” ou excomungados do documento surrealista pelo ‘papa’ André Breton: Michel Leiris, André Masson, Georges Limbour, Jacques-André Boiffard, Roger Vitrac, Robert Desnos. “*O Segundo Manifesto do Surrealismo*, que aparece no último número de *La Révolution surréaliste* [...] faz a lista insultuosa e meticulosamente justificada dessas excomunhões: Antonin Artaud, Tristan Tzara, Robert Desnos encabeçando a lista dos traidores. O último excomungado, embora nunca tenha sido propriamente surrealista, recebe um tratamento de destaque, com direito a quase duas páginas da revista. Trata-se do próprio Bataille” (PENNA; MORAES, 2022, p. 257).

da busca “gemente da poesia” – é, verdade, ele diz, “busca e não posse (de uma verdade moral)” (BATAILLE, 1957/2017, p. 33). “Notemos aqui a relação entre o Mal e a poesia: quando, ainda por cima, a poesia toma o Mal por objeto, as duas espécies de criação de responsabilidade imaginária se unem e se fundem. Possuímos então uma flor do Mal” (SARTRE apud BATAILLE, 1957/2007, p. 32).

São, com efeito, as relações entre erotismo e morte, vertidas em imagens que causam estranhezas, a qualidade máxima de sua obra, assim como o valor do informe “que se carrega de uma monstruosidade que não pode ser exposta” (HOLLIER, 2018, p. 38). Lembremos, com Eliane Robert Moraes (2017, p. 105), que tais elementos expressivos indicam que “a decomposição da figura humana é constitutiva do imaginário modernista”. A figura humana atravessa a obra de Bataille, assim como o interesse mórbido pelas formas estranhas e absurdas que entrevemos nas passadas de seus escritos.

Nessa trilha, as imagens que chegam para nós agora são as produzidas por Hans Bellmer em *Pequena anatomia da imagem*. Através dos procedimentos surrealistas – fotografias e desenhos automáticos, *collages e frottages*, pinturas e objetos –, o artista desenvolve uma concepção de corpo feminino como uma metamorfose de infinitas formas, criando mulheres imaginárias, figuras híbridas que assumem traços monstruosos ou provenientes da vertigem e contorções provocadas pela “beleza convulsiva” (JANUÁRIO, 2022).

Libido, amor e desejo são palavras professadas nas representações insubmissas que acompanham o ensaio do artista. Para ser lido sem pressa nenhuma, em largueza e profundidade, o texto cinestésico permite que experimentemos a extroversão das imagens convulsivas que dizem: “no instante em que nós erámos só uma carne, nosso amor era mulher...” (BOUSQUET apud BELLMER, 1957/2022). Porque, nessa escalada pela anatomia da imagem, ou seja, na expressão de Bellmer, pela “anatomia do inconsciente físico”, temos algumas indicações sobre o que o improvável, numa imagem ou numa escrita, pode invocar; ou seja,

uma visão geral dessa anatomia do amor nos confirma, paralelamente, que o desejo toma como ponto de partida, no que concerne à intensidade de suas imagens, o pormenor, e não o conjunto perceptivo. Se uma mão imprevista, nua, saindo da calça no lugar do pé é provocadora de todo um outro grau de realidade e – como uma mancha vergonhosa em um pedaço de uma roupa – infinitamente mais poderosa que a mulher inteiramente visível, pouco importa, por um instante atribuir esta eficácia à surpresa ou à descoberta do desejo de uma parte de decepção, às lembranças antecipadas, ou, ainda de



se referir ao conhecimento obscuro. O essencial a se reter do monstruoso dicionário de analogias-antagonismos, que é o dicionário da imagem, é que o tal detalhe, tal perna, não é perceptível, disponível e acessível à memória; enfim, que se o desejo não o toma, fatalmente como uma perna, ele não é real. O objeto idêntico a si mesmo permanece sem realidade (BELLMER, 1957/2022, p. 39).

Imagens sobrecarregadas estavam no encaixo de Bellmer e Bataille. As elaborações das ideias suportam o absurdo, a metamorfose, pois, para ambos, elas organizam-se numa corporeidade para além do anatômico; triunfa aí o inconsciente do corpo. Aqui vale o breve parêntese: a psicanálise, no caso, interessa-se justamente pelos enigmas do corpo, debruçando-se, sobretudo, pela dissociação do corpo material de sua representação psíquica. Em suma, através das noções de “imagem inconsciente do corpo” de Françoise Dolto e de “imagem especular” lacaniana temos as leituras de dois psicanalistas que formularam de modos distintos o poder de fascinação do espelho, mas com a proposição comum de que a percepção corporal é uma imagem sempre deformada de nosso corpo (NASIO, 2009).

Desconfiar do belo e não se adequar às características estéticas formais estavam, pois, na perspectiva literária de Bataille. Compreendemos facilmente que esse traço que o incita a não desprezar nada, a princípio, revela uma proximidade com a escuta psicanalítica. Então,

da mesma forma que o psicanalista deve prestar a tudo uma atenção igual e que o surrealista que pratica a escrita automática deve deixar passar tudo, assim também o coletor antropológico deve reter tudo. Nunca privilegiar um objeto por ele ser “belo”, nunca excluir outro por ele parecer insignificante ou repugnante, ou informe (HOLLIER, 2018, p. 21).

Questões frequentemente tratadas em suas obras literárias – o fetichismo, o desvio, o absurdo, a transgressão, o sagrado – carregam o pensamento de Bataille, produzindo rumores em muitos lugares, inclusive na psicanálise lacaniana, cujos conceitos têm inspirações diversas. Não há margem para dúvida: realidade e ilusão convivem na literatura de Bataille, ali mesmo quando tenta nomear o inominável da experiência, ela realça o funcionamento das cifras eróticas, o resto que não se escreve jamais, enfim, o real que assombra a linguagem.

Junto com *Nadja*, de Breton, encontramos outras obras publicadas no período de grande efervescência do movimento surrealista, culminando numa produção fértil na literatura, no cinema e nas artes. Nesse apanhado, citemos *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*), filme produzido na França em 1929. Em um acréscimo à terceira edição de *Histoire de l'oeil* (1928),

Bataille<sup>35</sup> faz referência ao filme escrito e dirigido por Luis Buñuel e Salvador Dalí, acentuando que os autores,

nas primeiras imagens do filme, determinaram os amores sangrentos entre dois seres. Uma lâmina que corta a sangue frio o fascinante olho de uma mulher jovem e bela será justamente o objeto da admiração insana de um rapaz que, observado por um gatinho deitado e tendo por acaso uma colher de café na mão, tem o desejo súbito de apanhar o olho com ela (BATAILLE, 1928/2015, p. 91-92).

Escrita em primeira pessoa, a obra de Bataille traz um jovem narrador que quer permanecer, em toda a extensão do texto, no plano da objetividade. “Trata-se de um relato seco e despojado, que evita rodeios expressivos, subterfúgios psicológicos ou evasivas de qualquer outra ordem” (MORAES, 2015, p. 102).

Sabe-se que a escrita de *História do olho*<sup>36</sup> ocorreu durante seu tratamento psicanalítico com Adrien Borel. Durante o processo de análise, Bataille foi encorajado pelo psicanalista a transformar em escrita seus principais dilemas, evidenciados na narrativa em associação livre. Então, eis a novela de Bataille: primeiro a familiar, depois a novela realista, sua pequena travessia: do sintoma à literatura. Assim, a *História do olho*, inundada por fantasias sexuais e terríveis experiências, abre para Bataille “uma escrita sem reservas. [...] Afinal, como ele próprio diria anos mais tarde, sendo inorgânica, a literatura é irresponsável. Nada pesa sobre ela. Pode dizer tudo” (MORAES, 2015, p. 98).

Mesmo que tenha vestes de um romance autobiográfico radicalmente existencial, a *História do olho*, como aponta Roland Barthes (2015, p. 126), “é, na verdade, a história de um objeto”. Pois o que acontece ao olho (e não aos personagens), diz ele, não pode ser assimilado a uma ficção comum; a transgressão dos valores, princípio declarado do erotismo, corresponde à transgressão técnica das formas da linguagem, de modo que, na *História do olho*, o que o jogo da metáfora e da metonímia permite transgredir é o sexo – o que, entenda-se bem, não significa sublimá-lo, muito ao contrário (BARTHES, 2015, p. 135).

---

<sup>35</sup> Apesar disso, Georges Bataille permanece crítico ao surrealismo, por considerar que o movimento estava sob a dominação de um discurso idealista (FRANÇA, 2008).

<sup>36</sup> Bataille testemunhou, em vida, o lançamento de três edições da obra literária *História do olho*, todas sob o pseudônimo Lord Auch. A primeira foi ilustrada por André Masson e apareceu em 1928, numa tiragem clandestina que omitia os nomes do ilustrador e editor, uma omissão que parecia necessária, considerando a situação e o contexto vividos por Bataille.

Além das propriedades do erotismo, como entrega Barthes (2015), o texto de Bataille parece bordar questões relevantes para os campos da clínica psicanalítica e da estética; dele podemos extrair a teoria do informe, que lança a outros vestígios: o real (impossível) e o “objeto pequeno *a*”, invenções lacanianas que possuem inspirações diversas; Bataille, decerto, é uma delas. Assim, ao reconhecer o que inevitavelmente escapa à inscrição, ou melhor, o que não se inscreve, de uma cadeia à outra, deparamo-nos com a lei da imagem surrealista. “Se chamarmos de metonímia essa translação de sentido operada de uma cadeia a outra, em níveis diferentes da metáfora (*olho sugado como um seio, beber meu olho entre seus lábios*), sem dúvida reconheceremos que o erotismo de Bataille é essencialmente metonímico” (BARTHES, 2015, p. 134).

Além disso, a partir da cena de *Um cão andaluz*, o olho, escreve Bataille, “poderia ser aproximado do corte”, quer dizer, do cortante. Eis que “o olho, segundo a deliciosa expressão de Stevenson, *iguaria canibal*, é de nossa parte objeto de tamanha inquietude que jamais o morderemos” (BATAILLE, 1928/2015, p. 92).

O comentário de Bataille sobre a cena do filme dos dois catalães admite a leitura freudiana do *Unheimliche*. No texto de 1919, acompanhamos a digressão de Freud sobre o *infamiliar*, que “é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 1919/2019). Ao longo do texto, Freud se debruça sobre a etimologia da palavra, mostrando seus possíveis deslocamentos na língua alemã, que giram em dois polos representacionais: “de um lado, tudo aquilo que evoca a casa: o familiar; a intimidade; o doméstico; o conforto; o abrigo. Do outro, tudo aquilo que evoca o segredo: oculto; dissimulado; clandestino; misterioso” (MASAGÃO, 2013, p. 16).

Em uma de suas definições, Freud (1919/2019, p. 33) escreve: “a palavra alemã *unheimlich* [infamiliar] é, claramente, o oposto de *heimlich* [familiar], doméstico, íntimo, e nos aproximamos da conclusão porque algo seria assustador porque não seria conhecido e familiar”. O olhar freudiano constata, todavia, que nem tudo que é novo e nem tudo que não é familiar é assustador; algo precisa ser acrescentado para que se tenha o sentimento do *infamiliar*. Então, sua conclusão acerca do *infamiliar* “seria propriamente algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe” (FREUD, 1919/2019, p. 33).

Nota-se ainda que a evolução semântica da palavra aponta para uma ambiguidade, pois a mesma palavra, *Heimlich*, tem seu emprego em situações bastante distintas; inclusive, em alguns casos, chega a coincidir com o seu oposto: *Unheimlich*. A cena impactante do filme

surrealista destacada por Bataille também sugere uma experiência de *extimidade*<sup>37</sup>, já que ela suscita sentimentos tão controversos: a proposição topológica de Lacan, que se apresenta no neologismo “*extimité*”, inventado para demonstrar a intimidade e o exterior radical do inconsciente que se precipita na linguagem. É o que Gilson Iannini (2015, p. 2) parece apontar, quando enfatiza que, “num certo sentido, podemos pensar a *extimidade* como o correlato lacaniano do conceito freudiano de *Unheimlich*”. Desse modo, há correspondência entre as expressões: o êtimo lacaniano, a Outra Cena freudiana, o estranho freudiano (*Unheimliche*). O que inquieta é, pois, o estranho-familiar. O estranhamento está aí.

Não à toa, os neologismos, tão frequentes na linguagem de Lacan, são considerados mais um traço que o aproxima do movimento surrealista, cujas repercussões incidem na clínica das psicoses quando aferimos que “a fascinação pelo estilo delirante inscreveu-se num terreno esquadrihado pelos surrealistas e, depois, por Georges Bataille” (MARIGUELA, 2007, p. 157). E também o olho, através do olhar que assume uma posição sombria e, ao mesmo tempo, vivaz, como testemunhamos na pulsão escópica e, igualmente, na paranoia.

É curioso que ainda na época da construção de sua tese em psiquiatria, Lacan oscilava entre construir um discurso que fosse validado pela psiquiatria clássica e outro que fosse bem recebido pelos surrealistas (CLÉMENT, 1983). Entretanto, os fatos mostram que ele acabou declinando para o lado dos surrealistas, sustentando que delírio paranoico e inspiração dos artistas são a mesma coisa. Sobre a receptividade da tese de doutorado de Lacan, *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*, de 1932, lembremos, mais uma vez, que foram os surrealistas “que reconheceram, na construção do caso Aimée, o ponto de subversão – e, mesmo de ruptura e descontinuidade – no campo do discurso psiquiátrico” (MARIGUELA, 2007, p. 157).

Nessa perspectiva, descobrimos que o contato de Lacan com o texto de Dalí – *O asno podre* –, como afirma Tania Rivera (2005), foi determinante no início da sua elaboração teórica. Nele, o artista apresenta a teoria que incidirá na sua produção pictórica da década de 1930. O pintor surrealista a nomeia como “atividade crítico-paranoica” e, em seguida, Breton a renomeia como “método”.

Dalí doou ao surrealismo um instrumento de primeira grandeza, através do método crítico-paranoico, método que ele mostrou, desde o começo, capaz

---

<sup>37</sup> Como aparece no trabalho de Iannini (2005) *Extimus, intimus*, as palavras *êtimo* e *extimidade* são neologismos para as línguas neolatinas, como o francês e o português, já que em latim existe o vocábulo “*extimus*”.

de aplicar tanto à pintura, à poesia ou ao cinema, à construção de objetos surrealistas típicos, às modas, à escultura, à história da arte e até, em caso de necessidade, a qualquer tipo exegético (BRETON apud DALÍ, 1974, p. 5).

Mas salta aos olhos que, ainda em nossos dias, exista a necessidade de defender atitudes que valorizam a loucura como um fenômeno de criação e refinamento. Não por acaso, a atividade sensorial, como expressa por Dalí, liga-se às imagens delirantes surrealistas. Em parte bem fundada, deparamos com uma exposição sobre seu método, que oferece uma aproximação ao fantástico maravilhoso que atende nossas especulações:

como o aparelho preciso da atividade crítico-paranoica ao alcance da mão, [...] propõe há já longo tempo que experimentemos comer também surrealidades, pois, nós surrealistas, somos a espécie de alimento de boa qualidade, decadente, estimulante, extravagante e ambivalente que, com maior dose de tato e da forma mais inteligente deste mundo, convém ao estado de decomposição, paradoxal e ferozmente succulento que é próprio e característico do clima de confusão ideológica e moral no qual temos a honra e o prazer de viver neste momento (DALÍ, 1935/1970, p. 118-119).

Em um dos diálogos estabelecidos entre Dalí e Alain Bosquet, evidenciamos a mística pessoal do pintor sob diversos prismas. Antes disso, é preciso dizer que o surrealista procurou manifestar-se através de conversas públicas, cujo intuito era criar uma excitação que fornecesse material para explosões verbais. Nesses diversos pronunciamentos, ele afirma, de forma categórica, que a pintura é somente uma parte infinitesimal de suas atribuições, defendendo que sua expressão se dá “através de joias, canteiros, jardins, erotismo, misticismo” (BOSQUET, 1936/1970, p. 17). Diante dessas explorações, na estimulante entrevista o crítico literário pontua:

vou lhe dizer, Salvador, o que você representa para certos intelectuais da minha geração, de uma forma clara e brutal. Para nós, você foi aquele que inventou a *crítico-paranoia*, numa época em que o surrealismo tendia perigosamente para o academismo. Você criou a metamorfose erótica de um objeto (BOSQUET, 1936/1970, p. 7).

Os comentários sobre a atividade crítico-paranoica, com efeito, insinuam que as influências entre o pintor catalão e o psiquiatra francês foram mútuas e, em alguma medida, simultâneas. Em resumo: os fenômenos paranoicos fornecem imagens que interessam para ambos, e o método de Dalí valida significações novas e objetivas do irracional, fazendo passar

tangivelmente o mundo do delírio para o plano da realidade. Sustentada pela organização sistemático-interpretativa que se explicita no manifesto publicado em 1935, *A conquista do irracional*, Dalí discrimina seu método<sup>38</sup>. Se seguirmos suas elucubrações, constataremos a contribuição para a teorização lacaniana das psicoses, especialmente na modalidade que conhecemos como paranoia. Parafraseando o psicanalista Antonio Quinet (2006), a paranoia de Dalí como ‘uma sistematização da confusão’ encontra em Lacan seu equivalente na noção de conhecimento paranoico. As palavras lacanianas, em última análise, trazem a seguinte distinção:

conhecimento paranoico é tudo que toma as vestes de conhecimento, parece conhecimento, mas, por mais estranho que pareça, é desconhecimento, pois não deixa de ser obtuso, por ser mera projeção da consciência. É importante fazer a distinção, que se pode depreender em Lacan, entre o que é da ordem do conhecimento (que para ele é sempre desconhecimento, pois é imaginário) e o que é da ordem do saber (que é simbólico, isto é, sempre não-tudo, pois o saber contém um furo que impulsiona a elaboração) (QUINET, 2006, p. 110).

Em um texto publicado em 1933 na revista *Minotaure*, Lacan (1933/2011, p. 399) descreve os traços fundamentais da experiência paranoica e destaca seu ponto mais notável: “os delírios, com efeito, não têm necessidade de nenhuma interpretação para exprimir, só por seus temas, e à maravilha, esses complexos instintivos e sociais que a psicanálise teve grande dificuldade em descobrir entre os neuróticos”. Nesse artigo, deslindamos a tese de Lacan que diz que a experiência paranoica e a concepção de mundo que ela engendra devem ser compreendidas como uma sintaxe original. O conhecimento dessa sintaxe, ele fundamenta, “nos parece uma introdução indispensável à compreensão dos valores simbólicos da arte e, muito particularmente, aos problemas do estilo” (LACAN, 1933/2011, p. 400).

---

<sup>38</sup> Em 1929, o pintor surrealista dedica sua atenção aos mecanismos dos fenômenos paranoicos e, a partir daí, encara a possibilidade de engessar um método experimental baseado no poder súbito das associações sistemáticas próprias da paranoia, onde localiza a síntese delirante crítica. Assim, ele explicita: “Paranoia: delírio de associação interpretativa comportando uma estrutura sistemática – Atividade crítico-paranoica: método espontâneo de conhecimento irracional baseado na interpretação-crítica dos fenômenos delirantes. A presença dos elementos ativos e sistemáticos não pressupõe a ideia de pensar dirigida, voluntariamente, nem um compromisso intelectual qualquer, pois, como se sabe, na paranoia, a estrutura ativa e sistemática é consubstancial ao fenômeno delirante de caráter paranoico, mesmo instantâneo e súbito, comporta “por inteiro” a estrutura sistemática e nada mais faz do que objetivar-se a posteriori pela intervenção crítica. A atividade crítica intervém unicamente como líquido revelador das imagens, associações coerentes e finuras sistemáticas, graves e já existentes no momento em que se produz a instantaneidade delirante, e que sozinha, no momento, neste grau de realidade tangível, a atividade crítico-paranoica permite devolver à luz objetiva. A objetividade crítico-paranoica é uma força organizadora e produtora de acaso objetivo” (DALÍ, 1935/1970, p. 122-123).

Assim como o método crítico-paranoico tem suas repercussões para o psicanalista na instauração da teoria e da clínica da psicose, identificamos que o informe, encarado como um procedimento por Bataille que desmembra a figura e fratura o sentido das palavras é capaz de provocar um desvio que contrai a realidade. Esta última afirmação, sem sombra de dúvidas, favorece a interpretação que trataremos na clínica, a partir destes grifos aqui situados.

Resta dizer que, na realização de um dicionário em *Documents*, Bataille define seu procedimento realizando uma distinção, para ele essencial, entre “tarefa” e “sentido” das palavras:

INFORME – Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como um escarro ou uma aranha (BATAILLE apud PENNA; MORAES, 2022, p. 268).

No leque que abrimos, é possível visualizar as inúmeras inclinações de Lacan e, aqui, podemos supor mais uma: seu interesse pelo regime de Bataille. Certamente, ao estalar os pontos de contágio entre eles, deduzimos que há uma via de mão dupla. Da situação literária, decorre o reconhecimento de um “resíduo horrível” que podemos entrever em algumas obras; não à toa, este resto é inferido por Bataille como o impossível de ser representado. Nesse ponto, ele

se aproxima perigosamente da noção lacaniana de real, ou seria quem sabe o contrário, já que sabemos que Bataille é uma das origens jamais confessadas por Lacan desse conceito que ocupará o lugar que conhecemos na tríade simbólico/imaginário/real em seu ensino a partir de 1953 (PENNA; MORAES, 2022, p. 261).

Seja como for, já identificamos que entre a palavra surrealista e o gesto subversivo existem afinidades declaradas e uma atração recíproca. Feito os enlaces, o filme de Dalí e Buñuel, sublinhemos mais uma vez, distingue-se das produções de vanguarda, consideradas pela crítica mais aguda como banais. Pois, *Um cão andaluz* traz fatos, como situa Bataille em

seu livro magistral, que se sucedem sem sequência lógica, é verdade, mas que são capazes de provocar um efeito arrebatador no espectador. Através destes apontamentos que aproximam as obras, circunscrevemos o olhar que conduz a uma espécie de sedução extrema localizada provavelmente no limite do horror (BATAILLE, 2018). Não parece difícil chegarmos à conclusão de que a contribuição sensível entre literatura e psicanálise é difusa, porém constatável.



Figura 4 – *Natasha* (1931), de Man Ray



### 2.3 Iluminações e *Os cantos de Maldoror*: a escrita pictórica inscrita sob a lógica do delírio

*É tempo de pôr um freio à minha inspiração, e parar, por um instante, no caminho, como quando se olha para uma vagina de uma mulher.*

*Conde de Lautréamont*

*Os olhos incendeiam-se, o sangue canta, os ossos se expandem, lágrimas e filetes vermelhos escorrem. Sua troça ou seu terror dura um minuto, ou meses inteiros. Só eu tenho a chave desse desfile selvagem.*

*Arthur Rimbaud*

O dispositivo literário do jovem Isidore Ducasse, sem sombra de dúvidas, foi de grande entusiasmo para os surrealistas. Apesar de o primeiro contato ter sido com a obra *Poesias*, da qual André Breton publica alguns trechos em 1919 na Revista *Littérature*, constatamos em *Os cantos de Maldoror*<sup>39</sup> uma ênfase maior, que se estende por toda a história do movimento surrealista. Nessa obra literária, assistimos a “um poeta que nasce sob a máscara de Conde de Lautréamont” (SANTOS, 2019). Ao recorrer a um pseudônimo, cuja designação serve, simultaneamente, ao título e ao personagem, Ducasse apropria-se do nome Lautréaumont, do folhetinista Eugène Sue, alterando-lhe a ortografia; um detalhe que salta aos olhos, como sugere a hipótese de Claudio Willer. Com o auxílio de exemplos, esse importante tradutor da obra de Ducasse defende que “a alteração, deslocando a vogal, pode ter sido proposital ou por erro tipográfico. Se proposital, foi para introduzir *l'autre*, o outro, no pseudônimo” (WILLER, 2015, p. 15-16).

Mesmo que aparentemente sutil, o deslocamento que resulta na comutação do nome possibilita deslindar a famosa máxima ducasseana “a poesia deve ser feita por todos e não por um” (DUCASSE apud WILLER, 2015, p. 33). A afirmação, endossada pelos surrealistas, é capaz de “antecipar a atenção moderna ao que Octavio Paz denomina de supremacia do texto sobre o autor-leitor, em seus importantes paralelos entre criação, leitura e tradução” (WILLER, 2015, p. 33).

---

<sup>39</sup> Publicada em 1938, a obra *Conde de Lautréamont: ouvres complète* contém os dois únicos trabalhos publicados por Isidore Ducasse, isto é, “Poesias”, assinado pelo próprio escritor, e “Os cantos de Maldoror”, pelo seu pseudônimo (PORTILHO, 2019).

A propósito disso, a criação coletiva em detrimento da figura individualizada e narcísica do artista e do poeta adquire, desde o início, prioridade nas manifestações surrealistas. Atitude iniciada pelos dadaístas, que introduziram o descarrilhamento na poesia, demonstrando que a desestabilização era necessária para introduzir outras forças no mundo sensível. Este e outros procedimentos empregados pelas vanguardas artísticas trazem para a cena o protesto radical permanente e o elemento disruptivo similar à experiência de loucura. Ao abordar o dadaísmo, Walter Benjamin descreve algumas de suas características, demonstrando como suas proposições atingiam, por extensão, a aura da obra de arte:

seus poemas são “saladas de palavras”, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção (BENJAMIN, 1955/2012, p. 206).

As manifestações dadaístas, para Benjamin, tinham como exigência suscitar a indignação pública. “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia o espectador” (BENJAMIN, 1955/2012, p. 206). Romper com os métodos formais nas artes e na literatura tornou-se necessário para aqueles que queriam contrariar seu sentido e sua interpretação. O dadá e, posteriormente, o surrealismo, na condição de movimentos, criticavam as representações dominantes sobre a arte que se achava institucionalizada como ideologia; assim, na impossibilidade de uma apreensão total e uma extração de um sentido único do objeto artístico, toda a concepção de obra e recepção presentes nas artes da tradição se veem abaladas, e esse acontecimento redundou naquilo que conhecemos como politização da arte. O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, como constata Benjamin (1955/2012), é sua aura. Ele mostra, minuciosamente, como se deu essa mutação no campo das artes. “No momento que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política” (BENJAMIN, 1955/2012, p. 186).

A singularidade desse texto é surpreendente e admite leituras sempre atuais. Em resumo, a tese de Benjamin (1955/2012) supõe a seguinte saída: há, nos horizontes da arte, uma distração estética que passa a operar através do deslocamento da postura contemplativa presente para a apreciação crítica.

Diante disso, as vanguardas aspiravam a que o receptor experimentasse essa recusa de sentido como choque. Apesar de mostrar-se efetiva, uma estética do choque traz, como demonstrou Peter Bürger (1974/2017, p. 177), “a impossibilidade de tornar duradouro este tipo de efeito”. De todo modo, a rebeldia que se pronunciava tanto nas manifestações dadaístas quanto nas surrealistas tinha como determinação liquidar com os enunciados defensores da ordem. A incumbência surrealista, como acentua Breton, “pressupõe um desinteresse, um desprezo do perigo, uma recusa de compromissos, tudo coisas de que, a longo prazo, muito pouco se revelam capazes” (BRETON, 1930/2001, p. 159). A promessa e a crescente atitude rebelde empreendidas no movimento surrealista não foram, todavia, sem custos. Vários autores, inclusive, debruçaram-se sobre as vanguardas artísticas, providenciando diferentes ângulos de apreciação e, ao relacioná-las à história da arte, construíram criticamente as consequências dessas passagens. Lembremos ainda que há, na rebeldia, a dimensão inconsciente e a marca sincera da angústia; uma angústia implicada com o desejo. O artista, diante disso, parece conhecer bem suas efetuações, seus efeitos.

Os embates explícitos nos manifestos de 1924 e 1930 portam alguns braços, isto é, a partir de fecundos prolongamentos pela psicanálise, Breton chega até o texto de Jean-Nicolas Arthur Rimbaud; uma chegada um tanto inusitada, que se deu por braçadas violentas. Sabe-se que o surrealista estava às voltas com as descobertas freudianas e, ao mesmo tempo, envolvido até o pescoço com as manifestações artísticas que atestavam a existência da poesia e das artes (plásticas/visuais), considerando a transposição das novas categorias relacionadas à constituição, interpretação e recepção da obra artística e literária. Assim, no tocante à poesia, Breton destramava os conteúdos manifestos na escrita, restabelecendo o trabalho analítico em vizinhança com o método psicanalítico. Sua escalada comprovava que a poesia seria capaz de se fazer rasgando com a métrica que respirava no final de cada verso, rompendo-se, assim, com a ideia de musicalidade e metrificação que entrevemos na prosódia. A poesia, para o surrealista, poderia resistir ou repercutir em toda e qualquer coisa, desde que se levasse a sério o sensível da experiência. Lembremos, ainda, que a modalidade de escrita identificada em Rimbaud e Lautréamont foi uma invenção do século XIX, que vimos se afirmar com Baudelaire em *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, publicado postumamente em 1869.

A vitalidade surrealista estava justamente aí. Animados por muitos, os enunciados do movimento tinham como perspectiva abalar a fé na razão. Para tanto, seus membros não mediram esforços quando propuseram uma devassa no que estava dado até então. Dissociar a arte da obra acabada, como afirmava Breton e, na mesma frequência, encerrar, de uma vez por

todas, com a superstição da obra-prima, como pensava Artaud (1924-1927/2019). Através de sucessivos experimentos, os surrealistas combatiam o modelo da razão, fraturando o discurso endossado pelos imperativos econômicos, que ainda persiste como hegemônico.

De lá para cá, muitos quiseram imprimir atestado de óbito para o movimento surrealista. Contudo, é válido afirmar que ainda identificamos essa vitalidade atual, como sublinha Joël Gayraud. Ainda que as épocas tragam diferenças cruciais, o surrealismo, atualizado para os nossos dias, convida-nos, mais uma vez, a uma frequência radical de seus pressupostos. Assumindo o movimento como “eterno por definição”, Gayraud (2021, p. 20) justifica que “não se trata do corpo de uma doutrina, mas, sim, de um fazer, a um só tempo fruto e causa de um saber-fazer. Ou seja, o surrealismo vive em suas obras e na vida daqueles que as fazem”.

A crítica dos surrealistas ao racionalismo absoluto, a pretexto de progresso, encontra esteio nas descobertas freudianas. Os procedimentos lógicos, escreve Breton, determinavam os investimentos da época, ainda que os fins lógicos insistissem em escapar. “Com a fé nestas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de tomar seus direitos” (BRETON, 1924/1985, p. 40).

Defende-se nesta tese, recorrendo a outros autores, que a estética do surrealismo esteve comprometida, desde sua origem, com o horizonte teórico da psicanálise. Através das iniciativas de Breton, constatamos a deriva que possibilita a imaginação, que perturba a ordem e a ideia do progresso positivista, conquistando um lugar bastante expressivo na cena artística. Não à toa, as formações inconscientes – que se apresentam, à primeira vista, como deformações para a experiência subjetiva – tornam-se bem-vindas à criação no campo das artes. Nesse sentido, para ele e para aqueles que estavam advertidos quanto ao horror à erudição na literatura, Rimbaud “era o homem que havia perpetrado o mau soneto, o soneto louco, o soneto perverso” (KAHN, 2021, p. 219). Espiamos sua declaração, em um tom lamuriante: “Temos fé no veneno. Sabemos dar nossa vida toda todos os dias. Agora é tempo dos *Assassinos*” (RIMBAUD, 2021, p. 101).

A despeito disso, as atrações pelo insólito estão postas em Rimbaud e em *Maldoror*, assim como as relações entre os fenômenos da loucura e da morte. A tonalidade geral desses temas, especialmente a oscilação entre morte e vida, desperta, em nós, o que se faz existir, ou persistir, no psiquismo, na alma humana. Alguns rodeios pelas teorias freudianas – sobretudo

aquelas que resgatam a pulsão como um conceito fundamental, melhor dizendo, capital<sup>40</sup> – revelam-nos, nesse sentido, que “a meta de toda vida é a morte, e, remontando ao passado: O inanimado esteve aqui antes do vivo” (FREUD, 1920/2017, p. 137).

Todas as deserções e rebeldias anunciadas pelo surrealismo explicitam-se de uma ponta a outra nos versos de Rimbaud, que, “tentando escapar ao inferno teológico, fechou sobre si as portas do inferno na terra” (CESARINY, 2021, p. 177). Sob o título de “Angústia”, destaquemos um fragmento que traduz, de alguma maneira, sua batalha:

mas, a vampira que nos torna amáveis ordena que devemos divertir-nos com o que ela nos deixa, ou que, de outro modo, sejamos mais divertidos.

Rolar nas feridas, pelo ar cansativo e pelo mar; nos suplícios, pelo silêncio das águas e do ar assassinos; nas torturas dos que riem, em seu silêncio atrozmente tempestuoso (RIMBAUD, 2021, p. 139).

Percorrer essas notas leva-nos a outros aspectos do texto, ou seja, além das preferências temáticas do autor de *Iluminações* também comprovamos os voos que anteciparam o surrealismo. Quanto à harmonia verbal, reconhecemos seus resultados nefastos, frequentemente expostos nas críticas de Breton acerca da poesia até então concebida. O que aí se subentende está nessas construções iluminadas por Rimbaud, sem sombra de dúvidas, mas também em Baudelaire, Lautréamont, Artaud e outros. Breton cita e recita os poetas emblemáticos para insistir na renovação de temas, motivações e procedimentos artísticos, mas não apenas isso, era preciso revirar tudo<sup>41</sup>.

Estendendo-se um pouco mais na análise sobre a situação da literatura e a construção na poesia, Breton convida-nos, em ambos os manifestos, a rememorar as evidências em *Maldoror* e aquelas intensificadas no poeta Rimbaud; elas consistem em uma guinada no ponto de vista. A partir desses poetas que antecederam os movimentos de vanguarda – e que permanecem contemporâneos em nossos dias –, o surrealista rebate com palavras o que se tomava até então como regras:

---

<sup>40</sup> A palavra capital, sendo um adjetivo de dois gêneros, tem “principal” e “em relevo”, mas também “fatal” e “mortal” como significados; estes últimos parecem situar a pulsão, na acepção lacaniana.

<sup>41</sup> Aqui vale um parêntese: “o novo”, enquanto categoria estética, surge, como evidenciado por Peter Bürger, como tentativa de compreender os movimentos históricos de vanguarda, mas são factíveis os seus limites de aplicabilidade. Como sabemos, a arte do início do século XX encontrava-se subordinada à compulsão pela renovação, ditada pelos modos capitalistas. Trazendo a crítica de Adorno, Bürger situa a questão e nos devolve a crítica: “não é falso, na verdade, o conceito do novo, mas ele é geral e inespecífico demais para descrever com precisão a radicalidade com uma tal ruptura com a tradição” (BÜRGER, 1974/2017, p. 143).

refiro-me a combinações totalmente exteriores, como o metro, o ritmo, as rimas. O abandono deliberado dessas combinações gastas e tornadas arbitrárias obrigou a poesia a suprir a falta delas, e sabemos que a essa necessidade, mesmo antes de Mallarmé, devemos a mais bela das *Iluminações* de Rimbaud, *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont, assim como quase tudo que, desde então, merece ser tido em conta de poesia (BRETON, 1935/2001, p. 314).

Como explicitado, o falatório presente em *Iluminações* quer encontrar escapes das leis da poesia; ao se desvencilhar de todas elas, apresenta uma linguagem entrecortada. Ora, na poesia em prosa de Rimbaud “há hiatos por toda parte” (RIVIÈRE, 2021, p. 236). Mas, apesar dessa divisão lacunar, encontramos também aquilo que não se separa. Já disse Breton, certa vez, em sua mais bela e aflita ficção sobre o amor:

tão intensa e insólita é realmente a vida da figueira imperial que, segundo me contaram, se viu aqui uns anos atrás um visitante dirigir-se para ela a correr, pisando sem escrúpulos os canteiros e apresentando todos os sintomas de desarranjo mental: pois veio a saber de que se tratava, pura e simplesmente, de um micólogo europeu que julgara ter descoberto uma nova espécie de cogumelos. – O insólito é inseparável do amor, preside à sua revelação, tanto no que esta apresenta de individual quanto de colectivo (BRETON, 1937/1971, p. 106).

Esse aspecto anômalo avolumava-se no texto de Breton. Avançando da melhor maneira sobre o tema do amor, do amor que encosta na loucura e, às vezes, confunde-se com ela, vemos Breton meditar sobre o que parecia essencial para os surrealistas. Ora, *L'amour fou*, título que encontra sua magia, sua tormenta, arrasta-nos para uma paisagem sonífera e apaixonante, onde, como seu autor mesmo enuncia, os passos se sobrepõem à música, “passos que contornam, a perder de vista, o prado que no regresso teremos que atravessar, a mágica planície que delimita o império da figueira” (BRETON, 1937/1971, p. 107). Essa figuração, concebida por Breton, explicita-se no miolo e nas bordas do texto de Rimbaud, expressando seu ritmo linguístico:

criança, certos céus afinam minha óptica: todos os caracteres nuançaram minha fisionomia. Os Fenômenos puseram-se em movimento. – Atualmente, a inflexão eterna dos momentos e o infinito das matemáticas perseguem-me por esse mundo onde sofro todos os sucessos civis, respeitado pela infância estranha e por afeições enormes. – Penso em uma guerra, por direito ou força, de lógica bem imprevisível. É tão simples quanto uma frase musical (RIMBAUD, 1873/2021, p. 163).

Eis que a visão literária penetrante de Rimbaud confessa uma predileção pelo irregular e incomum. De súbito, ela agrupa imagens surrealistas, justamente aquelas que Breton convocava na extensão do movimento. Aliás, todo o esforço técnico do surrealismo, desde as suas origens, “consistiu em multiplicar as vias de penetração das camadas mais profundas da mente. ‘Digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente’: para nós tudo consistiu em descobrir os meios de pôr em prática esta palavra de ordem de Rimbaud” (BRETON, 1935/2001, p. 328).

A aproximação de Breton com a escrita de Rimbaud sustenta-se nas inclinações surrealistas, na perspectiva de deixar surgir uma outra literatura. Especialmente naquelas destinadas a obter a revelação instantânea dos traços verbais, cujas cargas psíquicas são propagáveis ao sistema perceptivo que conhecemos, na teoria freudiana, como restos mnêmicos (BRETON, 1935/2001). “Ora, essas representações verbais, que Freud nos dá como ‘traços mnêmicos provenientes sobretudo das percepções acústicas’, são precisamente o que constitui a matéria da poesia. ‘A velharia poética’, confiou Rimbaud, ‘tinha uma grande parte na minha alquimia do verbo’” (BRETON, 1935/2001, p. 270).

Examinemos, agora, a menção de Breton a Rimbaud em destaque no texto de 1935, sobre a posição política do surrealismo. Seus excertos permitem que entremos, mais uma vez, na indomável imaginação do poeta:

a velharia poética tinha boa participação em minha alquimia do verbo. Habituei-me à alucinação simples: via muito claramente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escola de tambores composta por anjos, caleças nas estradas do céu, uma sala no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; um título de vaudeville punha terrores diante de mim. Depois expliquei meus sofismas mágicos com a alucinação das palavras! (RIMBAUD, 1873/2021, p. 45).

Admitindo a hipótese de que alucinar as palavras não é uma mera possibilidade para os surrealistas, e sim uma questão primaz, podemos percorrer mais adiante com eles, que não acreditavam na realidade tal como era formulada. A maneira como se relacionavam com a vida, através da arte, demonstra que era preciso encurtar a distância entre imaginação e realidade, valendo-se de elementos que não se descartam na experiência, como evidenciamos, em detalhe, em *Nadja*. Ora, a obra de Rimbaud já estava naquele momento com Breton, conduzindo-o vigorosamente ao inesperado de um encontro; eis a declaração, neste seu romance que inaugurou tantas possibilidades:



o poder de encantação que Rimbaud exercia sobre mim por volta de 1915, e que, desde logo, se substanciou em poemas tais como “Devoção” foi, sem dúvida, naquela época, o que me valeu, um dia em que eu passeava sozinho, sob uma forte pancada de chuva, ao encontrar uma moça, a que primeiro me dirigiu a palavra; sem preâmbulos, ao darmos alguns passos, se ofereceu a recitar-me um de seus poemas preferidos; “O adormecido do vale”. Foi tão inesperado, tão extemporâneo (BRETON, 1928/2007, p. 55-56).

Certas imagens, com efeito, tornam-se imprescindíveis para o enfrentamento do campo minado da guerra, como veremos, tão logo, com Jacques Vaché em *Cartas de Guerra*. Através da arte e da poesia, desenhar objetos e circunstâncias que contivessem uma inclinação comum foi a solução encontrada, quer dizer, a suposta solução para aquela conjuntura de extermínio. A partir daí, vemos se instaurarem outras frentes, engendrando, assim, um novo tipo de narrativa – não qualquer uma, vale dizer, mas uma narrativa insurgente, que entrevemos nos textos citados ao longo dos capítulos desta tese. Eles trazem a coragem de combater frontalmente as ambições de uma época marcada por uma racionalidade que se fazia a todo custo.

Contudo, as análises reflexivas de Breton também são feitas de elucubrações sobre o prazer, aquele comum a todos nós, isto é, uma sensação que experienciamos quando criança, mas que parece inconciliável na vida adulta. Ao visitar a referência psicanalítica, o surrealista evidencia as miragens iniciadas na infância e suas tentativas de reconciliar o princípio do prazer com o da realidade, como postulado por Freud em seu grande texto de 1920, que marca uma virada teórica. Com efeito, o amor e a sexualidade jamais podem ser apreendidos como entidades isoladas, justamente porque são temas que se cruzam nas mais diversas proporções e nas mais complexas articulações (IANNINI; TAVARES, 2020, p. 7).

De volta ao exame dos textos poéticos, algumas outras considerações.

No passado, se bem me lembro, minha vida era uma festa em que todos os corações se abriam, em que todos os vinhos corriam.

Num anoitecer, senti a Beleza em meus joelhos. – E a achei amarga. – E a insultei (RIMBAUD, 1873/2021, p. 9).

O trecho desfila em *Um tempo no inferno*, única obra de Rimbaud publicada em vida, numa tiragem bem pequena, mas que possibilitou reconhecer, a posteriori, seu caráter inovador. Examinamos um material animado por uma espécie de inventário de decepções sentimentais e

artísticas, em que se encena “uma prodigiosa autobiografia psicológica” (VERLAINE, 2021, p. 216). Escrito nos anos de 1873 a 1875, entre viagens pela Bélgica, Inglaterra e Alemanha, a imaginação do jovem poeta parece ressoar em cada linha, oferecendo provas de que sua revolução particular insistia em abolir as fronteiras entre sonho e realidade, entre racionalidade e desvario, tal como indicava o grupo surrealista na invenção do movimento. Eis que os textos de Rimbaud conservam, há dois séculos, uma vitalidade inesgotável; observemos com os estudiosos de sua obra que, se *Um tempo no inferno* prenuncia os grandes autores modernos – Breton inclusive –, em *Iluminações* constatamos, nitidamente, uma previsão do surrealismo. Há quem diga, ainda, que para o poeta transgressor um texto foi método de escrita para o outro.

Poemas escritos em prosa, como também observamos em *Os cantos de Maldoror*, os versos de Rimbaud trazem imagens e miragens penetrantes e, ainda, uma fluidez que impressiona: “Que bons braços, que bela hora irão devolver-me essa região de onde vêm meus sonos e meus menores movimentos?” (RIMBAUD, 1875/2021, p. 117). Reflexões sobre sua obra afirmam, todavia, que alguns instantes de sua escrita estão associados a uma forma pictórica. Ora, recordemos mais uma vez, com Paul Verlaine, que “a palavra *Illuminations* é inglesa e quer dizer gravuras coloridas – *coloured plates*: este é o subtítulo que Rimbaud havia dado a seu manuscrito” (VERLAINE, 2021, p. 208).

Inventei a cor das vogais! – *A* negro, *E* branco, *I* vermelho, *O* azul, *U* verde. – Determinei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, gabei-me de inventar um verbo poético acessível, um dia ou outro, a todos os sentidos. Eu me reservava a tradução.

Primeiro foi um estudo. Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens (RIMBAUD, 1873/2021, p. 41).

Associar as letras aos elementos da pintura ativa a presença da cor nas vogais; assim, vemos as vertigens evidenciadas no texto favorecerem aproximações com o fenômeno alucinatório, em que a visualidade é explícita e, neste caso, predominante. Essa escrita deslizante, quase delirante, quer, contudo e apesar de tudo, ser livre. Em *Iluminações* há, primeiramente, a referência às ilustrações gravadas, mas também às epifanias de seu autor. O título, invenção de Rimbaud, tinha para ele os significados do

multicolorido intencional das festas com lanternas japonesas e também o concurso urgente das ideias, personificadas em passantes ocorrendo, lanternas na mão, à pequena praça de uma aldeia, mais iluminados

por conta da escuridão ambiente, e também essa palavra *Illuminations* correspondia à acepção de bruscos raios de pensamentos, de imediato anotados cursivamente e tais quais (KAHN, 2021, p. 227).

Menosprezado na sua época, Rimbaud e outros poetas marginais atingiram admiração tardia, cabendo-lhes, de forma justa, a denominação de caso literário. Nesse sentido, parece que nenhum autor representou tanto essa noção como Lautréamont, cuja obra esperou dezessete anos para ser reconhecida. Lembremos que, primeiramente, os aplausos vieram dos simbolistas, e logo em seguida pelos surrealistas.

No que tange à obra literária e artística, é preciso frisar o lugar de apreço que Lautréamont teve para os membros do movimento; então, voltemos à sua sugestão de que a poesia deve ser feita por muitos. No tocante à inacessibilidade da língua, Breton rediz a frase do poeta franco-uruguaio, fazendo dela uma evidência para tornar possível sua retomada da função poética. As recomendações recorrentes da poesia tradicional não penetram na criação surrealista – aliás, são rechaçadas por ela. Não à toa, o que poderia ser considerado um avanço para muitos, na maneira de ver do surrealista era, na verdade, um freio à poesia.

Se jamais deixamos de pretender, com Lautréamont, que a poesia deve ser feita por todos, se este aforismo é, inclusive, aquele que, entre todos, quisemos gravar no frontão do edifício surrealista, escusa dizer que, para nós, ela implica a indispensável contrapartida de que a poesia deve ser entendida por todos. Por favor, não trabalhem para elevar ainda mais as barreiras da língua (BRETON, 1935/2001, p. 314).

Iniciativas textuais como as de Lautréamont, ou como as de Rimbaud, vão ao encontro das inclinações surrealistas de Breton, como já frisado; elas criam, pois, distâncias com a tradição literária, criam pontos de resistência, apoiando-se, ao que parece, numa certa traição da linguagem e, verdade seja dita, de seu sentido. Iluminemos, agora, um extrato do diálogo em *Maldoror*, que não é completamente dialogal, pois enseja, de alguma maneira, contradizer a comunicação.

A mãe – Meu filho!

O menino – Ah, mãe!... Tenho medo!

A mãe – Diz-me se sofres, depressa.

O menino – Mãe, eu não sofro – não digo a verdade!

(LAUTRÉAMONT, 1868/2015, p. 94).

Lautréamont causa espanto e fascinação; não por acaso, Ducasse, Rimbaud e outros ocuparam a designação de poetas malditos na história da literatura. Inclusive, não era incomum nos versos de *Maldoror* enxergarmos expressões ilimitadas da “morbidez romântica que satirizou e parodiou” (WILLER, 2015, p. 42). No Canto dois, por exemplo, encontramos a memorável passagem: “não serei visto, em minha hora derradeira (escrevo isso em meu leito de morte), rodeado de padres. Quero morrer embalado pela onda do mar tempestuoso, ou em pé no alto da montanha... os olhos para o alto, não: sei que meu aniquilamento será completo” (LAUTRÉAMONT, 1868/2015, p. 90)

Os passamentos em *Maldoror* são plissados constantemente por Breton, que cita o poeta diversas vezes, e quantas for preciso, para nos fazer acordar o que é (ou o que deveria ser) a linguagem poética. Significativo para o surrealista e para o surrealismo, em *Poesias* Lautréamont revela-nos alguns de seus enfrentamentos: “a poesia não é tempestade, tampouco ciclone. É um rio majestoso e fértil”. Ora, esse exalçamento do poeta está relacionado, entre outras coisas, ao desprezo que Breton cultivava pela obra acabada, como já exposto. Para ele e para outros animadores do movimento, a disposição do espírito surrealista mostrava-se cada vez menos propícia a buscar antecedentes. “Tenho mais confiança neste momento, atual, de meu pensamento do que em tudo que tentarão significar como uma obra acabada, uma vida humana chegada a seu termo. Definitivamente, nada é mais estéril que esta perpétua interrogação dos mortos” (BRETON, 1930/2001, p. 156).

No segundo manifesto está indicada a importância de desconfiar-se do culto dos homens; nessa crítica, Ducasse é um caso exemplar, ou melhor, ele aparece como um contraexemplo para Breton: “excetuado tão-somente Lautréamont, não conheço nenhum que não tenha deixado algum vestígio equívoco da própria passagem” (BRETON, 1930/2001, p. 157).

E quando toma de empréstimo a ideia de Rimbaud, ou seja, o fomento do desregramento sistemático de todos os sentidos, Breton aponta o quão longínqua pode ser a expedição pela linguagem. Assim, traz até nós a escrita em proximidade com as atividades oníricas que estão versadas integralmente em Lautréamont. E diz: “desregramento este preconizado por Rimbaud e constantemente reconduzido à ordem do dia pelo surrealismo, julgo que não se deve hesitar – e tal iniciativa poderia acarretar essa consequência – *em introduzir um elemento de estranheza na sensação*” (BRETON, 1935/2001, p. 315).

Ele propunha revirar a linguagem pelo avesso, como fez Lautréamont, já que era preferível sequestrar a poesia da ordenação imposta a mantê-la nas regras já conhecidas. Diante disso, os elementos visuais do texto e o que é proporcionado pela leitura deles passam a ser relevantes; algo experimentado por Apollinaire e outros poetas surrealistas em seus caligramas, que exaltavam a função da imaginação para a literatura. De maneira mais específica, tornou-se usual restabelecer a associação dos elementos recalcados com as representações verbais correspondentes (BRETON, 1935/2001), de modo que o automatismo mental praticado pelos surrealistas era o procedimento que enaltecia o inconsciente, tirando-o de um lugar secundário e destituído de sentido.

Com uma inversão dessa, Breton elenca pontos indispensáveis, espécie de “mandamentos poéticos” que endossam a batalha literária, transformando a poesia em sujeito da sentença:

dissemos que a poesia busca, simultaneamente, 1. por meios próprios, 2. por meio novos, atingir a precisão das formas sensíveis. Por mais interessantes que sejam os meios novos da ordem daquele que acabo de dar como exemplo, eles pedem que só recorra a eles quem já tiver uma ideia muito nítida dos meios próprios à poesia e já houver tentado tirar o melhor partido desses meios. Ora, quais eram as condições, no tempo de Hegel, para que pudesse haver poesia? Era preciso: 1. que o tema não fosse tratado nem sob a forma de pensamento racional ou especulativo, nem sob a forma de sentimento paralisador da linguagem, nem com a precisão dos objetos sensíveis; 2. que ele se despojasse, ao entrar na imaginação, das particularidades e acidentes capazes de destruir-lhe a unidade e do caráter de dependência relativa dessas partes; 3. que a imaginação permanecesse livre para plasmar como um mundo independente tudo quanto engendrasse (BRETON, 1935/2001, p. 315-316).

A decomposição de Breton sobre as condições da poesia endossa o valor literário que Ducasse ganhou dos surrealistas; nesse sentido, a liberdade imaginativa anda por toda parte, resultando na “expansão vocabular e imagética que acompanha o crescente desvario das histórias” (WILLER, 2015, p. 30-31). Sempre em progressão em *Maldoror*, elas abrem-se em um leque de possibilidades até chegarem às conhecidas metáforas de Lautréamont, ou seja, às séries de *Belo como...*

Interessa-nos percorrer a obra de Ducasse-Lautréamont na condução desta tese porque ela condensa um tipo de escrita muito particular. No plano narrativo, a intimidade com a alucinação e o delírio, fenômenos da loucura, está em evidência quase o tempo todo. Ora, a partir da maneira como Lautréamont habita a linguagem em *Maldoror*, constatamos uma escrita

fragmentária, que subverte o sentido esperado, sem preocupar-se em estabelecer o nexos entre ideias. O abandono temático e a independência entre os versos são patentes e só acontecem porque há uma imaginação radicalmente livre, como enfrentamos no terceiro postulado de Breton. Ao discorrer sobre a situação do objeto surrealista, ele recupera “Sonho”, o último poema de Rimbaud, para exemplificar os pressupostos poéticos que explicitamos acima.

Há fome no dormitório. –  
 É verdade.....  
 Emanações, explosões,  
 (RIMBAUD apud BRETON, 1935/2001, p. 316).

E, nesse mesmo escrito, exalta *Os cantos de Maldoror*, reafirmando que

há um século o tema, em poesia, já não podia ser considerado senão indiferente e, desde então, deixou de poder ser proposto a priori. Ele deixou de poder ser proposto a priori em 1869, quando Lautréamont lançou em *Maldoror* a frase inesquecível: “É um homem ou uma pedra ou uma árvore que vai começar o quarto canto”. A interdependência das partes do discurso poético, por seu lado, não parou de ser atacada e minada de todas as maneiras: já em 1875 Rimbaud assina seu último poema, “Sonho”, triunfo absoluto do delírio panteístico, onde o maravilhoso desposa o trivial sem obstáculos (BRETON, 1935/2001, p. 316).

Percorrer a obra literária com essas características é, no dizer de Breton, encontrar-se com o Maravilhoso, tão desejado pelo grupo surrealista. Através das cenas que deslindam-se nos versos em *Os cantos de Maldoror*, deparamos com uma transgressão sistemática, em que a irrupção do insólito e do inesperado se faz patente na escrita de Lautréamont, sendo habitualmente lembrado como um “criador de uma escrita do avesso” (WILLER, 2015, p. 42). Já fizemos notar que *Os cantos* introduz uma nova experiência com e na linguagem; tal aspecto causa enorme interesse aos surrealistas, e Lautréamont é, sem sombra de dúvidas, a inspiração declarada. Não à toa, “deve-se à consistência, aliada à imaginação desenfreada e transbordante. Da concepção geral, passando pelos relatos e reflexões, até a matéria constitutiva, vocabulário e figuras de retórica, tudo, em seus detalhes, está amarrado, costurado, ajustado à lógica do delírio e da negação” (WILLER, 2015, p. 45).

Chega o momento de revelar a transgressão, quer dizer, de perpetrar os versos que insistem em existir, em resistir. A leitura de *Os cantos*, se feita em voz alta, leva-nos

imediatamente à escrita de Lautréamont: corrente, sem pausas, quase sem parágrafos, enfim, orações escritas em um único fôlego. O próprio Lautréamont admite esse aspecto, acentuando a velocidade que experimenta em seu modo de escrever, quando afirma “o desenvolvimento rápido das minhas frases”. Examinemos, agora, o que anunciamos:

de repente, eles se detêm, olham para todos os lados com uma inquietação feroz, o olho em chamas: e, assim como os elefantes, antes de morrer, lançam no deserto um último olhar ao céu, erguendo desesperadamente sua tromba, deixando cair suas orelhas inertes, assim também os cães deixam cair suas orelhas inertes, erguem a cabeça, inflam o pescoço terrível, e se põem a uivar, um por vez, seja como uma criança que chora de fome, seja como um gato ferido no ventre sobre o telhado, seja como uma mulher que vai dar à luz, seja como um moribundo atacado pela peste no hospital, seja como uma moça que canta uma ária sublime, contra as estrelas do norte, contra as estrelas do oeste; contra a lua; contra as montanhas, semelhantes ao longe a rochedos gigantes que jazem na escuridão; contra o ar frio que aspiram a plenos pulmões, a tornar o interior de suas narinas vermelho, ardente; contra o silêncio da noite; contra as corujas, cujo voo oblíquo passa de raspão por seu focinho, carregando um rato ou uma rã no bico, alimento vivo, doce para os seus filhotes; contra as lebres, que desaparecem em um piscar de olhos (LAUTRÉAMONT, 1868/2015, p. 81).

Lançar-se no texto de *Os cantos* permite aceder ao estilo lautréamontiano, associado por Breton (1929/2011) à escrita automática; todavia, “pode não ter chegado a tanto, mas é evidente que procedeu, por associações livres e improvisação” (WILLER, 2015, p. 41). Claro, as locuções internamente contraditórias das sentenças de Lautréamont não negam o recurso da escrita automática, procedimento essencial e indeclinável do surrealismo. Para atestar nossa percepção acerca disso, eis o argumento do poeta: “escreverei meus pensamentos com ordem, por um objetivo sem confusão. Se forem justos, o primeiro que vier será a consequência dos outros” (LAUTRÉAMONT, 1868/2015, p. 82).

Não cansaremos de repetir que a imaginação poética corre em ambos os textos de Lautréamont, resultado de sua força vital e concreta; ora, se em *Os cantos* experimentamos, como leitores, a escrita do avesso, em *Poesias*, então, encontramos o avesso do avesso (WILLER, 2015). Situemo-la, mais uma vez, com Breton:

a imaginação poética, que tem no pensamento prosaico um inimigo mortal, hoje em dia, mais do que nunca, é necessário lembrar que ela tem dois outros inimigos, que são a narração histórica e a eloquência. Permanecer livre, para ela, é, por definição, o mesmo que estar desobrigada da fidelidade às circunstâncias, muito especialmente das circunstâncias inebriantes da história;

é também não se preocupar com agradar ou convencer, é aparecer, ao contrário da eloquência, desvinculada de qualquer objetivo prático (BRETON, 1935/2001, p. 322).

Soma-se ainda a condição de estrangeiro, de estranho, declarada em *Maldoror*: “não é o espírito de Deus que passa: é apenas o suspiro agudo da prostituição, unido aos gemidos graves do montevidiano<sup>42</sup>” (LAUTRÉAMONT, 1868/2015, p. 64). Esse novo ser que surge da associação entre a prostituta e o estrangeiro, como destaca Willer (2015), traz duas modalidades de exclusão. E, não à toa, com relação à loucura, a estrangeirice está presente; aliás, pode-se viver como estrangeiro em qualquer lugar, em seu próprio país, em sua língua materna e até em seu corpo próprio. Assim, entrevemos uma “construção monstruosa e aberrante”, como atesta um de seus tradutores (WILLER, 2015, p. 45), que subverte de forma brutal as regras do jogo literário (SANTOS, 2019); é essa modalidade de subversão que desencadeia no leitor o sentimento de agonia. Através da leitura da obra, atestamos a força e a experiência do texto de Ducasse. Ademais, *Os cantos de Maldoror* são

um monumento feito de escombros de alta e baixa literatura e dos demais códigos disponíveis, desde as banalidades e chavões da fala comum, passando por impropriedades não só estilísticas como sintáticas, até termos especializados, de uso restrito. Feitos a golpe de marretas contra o “corpus”, não só literário, porém de todos os campos e dos valores e ideologia que os sustentam, procura atingir a ideia do bem e, por extensão, qualquer positividade (WILLER, 2015, p. 45).

O apelo da escrita, inevitavelmente, está condicionado ao bilinguismo de Ducasse, que compõe e indica, entre outras coisas, a experiência de alteridade. Observamos que “as fronteiras entre o eu e o tu resultam abolidas; uma escrita do solilóquio polêmico, da reiteração de pesadelo de temas e motivos, masturbatória no sentido mais preciso da palavra” (ARTAUD apud WILLER, 2015, p. 65).

Nessa direção, Artaud situa a força da poesia do Conde de Lautréamont, que faz com que deslindemos a indução ativa e nervosa do verbo, precipitando “sua tonalidade profunda, sua certeza musical”, como também escreve Bachelard (1939/1997, p. 14). Em sua *Lettre sur Lautréamont*, Artaud detecta um movimento intenso que começa a agitar a linguagem, uma “trepidação epileptoide do verbo. A experiência da linguagem como afecção. A linguagem

---

<sup>42</sup> Lembrando que Isadore Ducasse viveu a experiência de estrangeiro – nascido no Uruguai no ano de 1846, foi mandado pelos pais para estudar na França em 1859. É bastante reduzida a informação documental a seu respeito, nada se sabe sobre sua vida íntima, a qual permanece bem oculta abaixo do pseudônimo Lautréamont.



acometida do mal dos nervos, do que outrora se chamou de mal sagrado. Tremores, ataques bruscos, convulsões percorrem as palavras, agitam as frases, detonando a carga poética” (SANTOS, 2019, p. 65).

Seguindo Breton, no dispositivo Ducasse-Lautréamont é o verbo que sofre uma crise fundamental, e não o estilo (BRETON apud SANTOS, 2019, p. 65). Sabe-se que Lautréamont foi tomado como um autor fundamental não só entre os escritores surrealistas, mas também entre os pintores. Há inclusive uma iconografia de *Os cantos de Maldoror* em que encontramos ilustrações das cenas e ainda retratos imaginários de Lautréamont. Contudo, vale lembrar que “tais obras não são meramente ilustrativas: incorporam aspectos fundamentais de seu modo de criação e expressão; principalmente a ideia de colagem, da justaposição aparentemente arbitrária de objetos e conceitos distintos cujo modelo é a série *dos belos como nos Cantos*” (WILLER, 2015, p. 22).

Dito isso, recorreremos finalmente à imagem e à frase célebres de Lautréamont, “o belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” (LAUTRÉAMONT, 1868/2015, p. 31). Parafraseada por Breton no segundo manifesto, a frase traz a ideia de aproximar realidades diferentes, sendo tanto mais forte quanto mais distantes fossem. A expressão lautréamontiana revela consequências numerosas, redundando, pois, na própria experiência surrealista, i.e., “a cultura dos efeitos da sistemática introdução de um elemento de estranheza”. Entre as mais belas resultâncias, como assegura Breton (1930/2001, p. 330), está a criação do que vieram, em seguida, a nomear como objetos surrealistas<sup>43</sup>. Tanto em *Nadja* quanto em *O amor Louco*, ele vai revelar o caráter passional que o objeto exerce sobre nossos impulsos, apontando que “o objeto encontrado é aquele que, entre muitos outros, exerce uma “atração do nunca visto” (BRETON, 1937/1971, p. 49); trata-se geralmente de um objeto artesanal fora de moda, cuja necessidade prática não é evidente e cuja origem é impenetrável.

Então, é assim que Breton manifesta-se sobre a metáfora de Lautréamont:

uma realidade pronta e acabada, cuja destinação original parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente

---

<sup>43</sup> Diferente da colagem, o objeto “é uma criação típica do surrealismo, que o impôs à arte moderna e o pôs em competição com a escultura, obrigando-a a redefinir-se a partir dele” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 145). Ainda segundo esse filósofo e ensaísta, os objetos cumpriam, no início, uma função de sátira para os surrealistas, contrapondo-se à utilidade e ao valor. Somente mais tarde seu significado será renovado, tornando-os indispensáveis para a formulação do pensamento surrealista (ALEXANDRIAN, 1976).

em presença de outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar em que ambos devem se sentir deslocados (uma mesa de dissecação), escapará, por esse fato mesmo, a sua destinação original e a sua identidade; ela passará de seu falso absoluto, pelo desvio de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do processo me parece desvendado por esse exemplo singelo. A transmutação completa, seguida de um ato puro, como o de fazer amor, se produzirá forçosamente todas as vezes que os fatos dados tornarem as condições favoráveis: condições de duas realidades aparentemente incompatíveis num plano que aparentemente não lhes convém (BRETON, 1935/2001, p. 330-331).

Durante o exame da obra de Lautréamont, evidenciamos a relação entre metáfora e metamorfose, importante para a construção dos principais pressupostos e das produções poéticas do movimento surrealista (PORTILHO, 2019). Como é possível deduzir, a beleza que encontramos descrita por Breton nos eventos em *Nadja* tem inspirações na emblemática frase e em outras metáforas que percorremos em *Os cantos*, e que começam com a expressão “belo como...”. Michel Carrouges (1954/2019, p. 169) argumenta, nessa direção, que a maioria dessas metáforas revela a mesma tendência, “assim, ‘Belo como a lei da reconstituição dos órgãos mutilados’, ou ‘Belo como o tremor das mãos no alcoolismo’, referem-se às leis da história natural”. As passagens reportadas pelo autor são capazes de reenviar, inevitavelmente, ao pensamento surrealista sobre o belo; ora, não se trata da beleza clássica, estável e harmoniosa, mas “é a beleza da ciência zoológica e dos maquinários zoológicos que está diretamente transmutada em beleza poética e mítica” (CARROUGES, 1954/2019, p. 169).

Algo similar encontramos no estudo detalhado a respeito do texto de Lautréamont, sobre o qual Bachelard (apud SANTOS, 2019, p. 92) afirma que “o belo não é uma mera composição. Ele precisa de uma potência, de uma energia, de uma conquista”. Então, “enganam-se os que veem nos Cantos uma maldição teatral. Trata-se, pois, de um universo especial, um universo ativo, um universo gritado. Nesse universo, a energia é uma estética” (BACHELARD, 1939/1997, p. 104).

O frenesi ducasseano sugere um gesto instintivo – que mantém relação com o pulsional, assim como, de alguma maneira, a “loucura escrita” é associada, por Bachelard, à sublimação. Essa visita aos conceitos psicanalíticos permite elaborar que a beleza da qual falamos tangencia, contorna o objeto, mas nem sempre aparece.

Outra perspectiva interessante que investiga os textos de Ducasse-Lautréamont e que trazemos para nossa tese é a de Laymert Garcia dos Santos (2019). O autor endossa que a escrita

lautréamontiana mantém correspondência, em toda a sua extensão, com a experiência mágico-religiosa dos homens submetidos a rituais de iniciação na Antiguidade e em certos povos primitivos que, por sua vez, imprimem processos de morte e renascimento. Essas práticas, como lembra o autor, esboçam relações com as crises psicóticas, como, por exemplo, as experiências de loucura relatadas, em suas memórias, pelo presidente Daniel Paul Schreber.

O texto de Lautréamont, certamente, nos reenvia às transmutações vividas por Schreber em seu corpo; a “voluptuosidade” extremada no êxtase indescritível, as dores agudas e insuportáveis são algumas sensações descritas em suas memórias que apontam que a ordem simbólica, naquele momento inicial do quadro clínico, não conseguia reescrever o corpo simbolicamente porque o imaginário estava em colapso. Através da construção delirante, uma outra organização libidinal pôde acontecer para Schreber, fazendo com que o corpo despedaçado fosse mordido por um discurso (QUINET, 2006). Sua resultância, nesse caso clássico, se deu por uma escrita delirante, reveladora da potência imaginativa; a imagem celestial, que aglutinava o sexual e o místico, encontrava na escrita uma solução pela via da metáfora delirante.

A experiência da loucura, absolutamente surreal, encontra na língua de Lautréamont, na linguagem de Schreber, sempre vivas e enigmáticas, um comum; elas carregam as expressões do delírio. Ora, essas operações linguísticas que aproximam loucura e literatura estão endossadas pela frase de Breton (1924/1985, p. 66): “a linguagem foi concedida ao homem para fazer dela um uso surrealista”.

Acreditamos que seja oportuno, nesse sentido, associar a escrita de Lautréamont à experiência-limite; essas associações circunscrevem um lugar onde religião, filosofia e patologia entram em convergência. Apesar de adotar uma escrita impessoal, “Lautréamont, de saída, se via forçado a lutar contra o homem cristão dentro de si mesmo para poder salvar-se” (SANTOS, 2019, p. 55). E, diferente de Dante, na Divina Comédia, que “via os outros sofrendo na Eternidade e na Justiça Divina, Ducasse já a sofria na carne, em vida” (SANTOS, 2019, p. 55).

Essas ideias apontam que, no terreno da imaginação, a metáfora está naturalmente ligada à metamorfose (BACHELARD, 1939/1997), domínio do surrealismo, incansável em promover o exame da linguagem em seus disparates. Com base nessas referências, a poesia de Lautréamont pertence à transformação. Nesta passagem, encontramos uma justificativa: “porque a vida se agita energeticamente nos músculos e nos órgãos de Ducasse, a vida os faz

fremir, lhes imprime um ritmo nervoso bem diverso do ritmo linguístico; e, porque palpita leva o poeta a viver em estado de metamorfose permanente – de metamorfose sensível” (SANTOS, 2019, p. 92).

As associações aqui impressas, que religam os campos para marcar a força da metáfora, se encontram plenas de interpretações e não tão livre de reduções. As frequentes atribuições são marcadas pela formalidade narrativa, que replica os autores em diversas gradações. Sabendo disso, recorreremos mais uma vez a Carrouges, quando diz que, “longe de ser gratuita e arbitraria, essa série de metáforas se sustenta de uma forma muito lógica: a beleza em questão é a beleza mecânica dos movimentos automáticos na natureza e na indústria” (CARROUGES, 1954/2019, p. 172).

Ao situar *Os cantos de Maldoror* entre o conjunto de “máquinas celibatárias”, o autor explicita que tal denominação é capaz de trazer o antagonismo enquanto signo de contradição e de metamorfose. Nesse livro, escrito em 1954, somos conduzidos pela máquina duchampiana *A Noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* (1915-1923), que é uma “pintura de ideias”. Formado por um vidro duplo de dois metros e setenta centímetros de altura e um metro e setenta de largura, pintado a óleo e dividido horizontalmente em duas partes iguais por um fio de prumo, o dito *Grande Vidro* é, simultaneamente, um quadro e um texto. Nele, evidenciamos, como indica Octavio Paz (2008, p. 33), que a combinação de Duchamp “não é só verbal mas plástica e mental”.

A operação termina quando a Noiva, por fim despida, experimenta uma tríplice sensação de distância ou gozo: uma material (consequência do ato de ser despida por seus solteiros), outra imaginária e uma terceira que engloba as duas primeiras, isto é, a realidade erótico-mecânica e a mental. É uma operação circular: começa no Motor-Desejo da Noiva e termina nela (PAZ, 2008, p. 36).

A ironia afirmativa de Duchamp é perturbada e perturbadora, pois “o humor delirante e raciocinado é o disparo pela culatra da razão” (PAZ, 2002, p. 33). Além de todas as possibilidades interpretativas que a obra suscita em termos simbólicos e conceituais, Octavio Paz marca a disposição dos significantes presente em seu título para afirmar a força expressiva da língua e as possíveis perdas na tradução: “em primeiro lugar, *mise à nu* não quer dizer exatamente despida ou desvestida; é uma expressão muito mais energética que nosso participio:

posta a nu, ex-posta. Impossível não associá-la com um ato público ou um rito: o teatro (*mise-en-scène*), a execução capital (*mise à morte*)” (PAZ, 2008, p. 31).

Ora, a máquina duchampiana, afirmamos mais uma vez, vem como inspiração para catalogar o conjunto de máquinas impossíveis, inúteis e aparentemente incompreensíveis. Apesar de *Os cantos* estar entre elas, Carrouges (2019) situa *Maldoror* na contramão dessas máquinas celibatárias, justamente porque ele não precisa delas, como já apontado. Expliquemos: “o cosmos de Maldoror é uma imensa máquina natural governada pelas matemáticas e incessantemente percorrida por um turbilhão de máquinas zoológicas, patológicas e sonambulísticas” (CARROUGES, 2019, p. 170).

No ensejo de compor esse quadro que relaciona Lautréamont com o surrealismo, o “acaso” e o “encontro fortuito” entre Mervyn e Maldoror merecem ser destacados. A cena do romance acontece em Paris, na segunda metade do século XIX. Mervyn, um jovem aristocrata inglês de dezesseis anos, “na véspera, caíra, entre duas ruas, nas malhas do imprevisível, na máquina infernal cujos fluidos começam a romper sua economia interna – a máquina do mal da aurora, a máquina-Maldoror” (SANTOS, 2019, p. 12). Aliás, é a Mervyn que se aplica a célebre metáfora que se insere na série de outras, como demonstra tão bem Carrouges:

Mervyn e Maldoror são, pois, remetidos a máquinas cujos movimentos automáticos se integram ao automatismo universal. Comandada pela mecânica do acaso, a tríade da metáfora o expressa claramente. Antecipando, ao mesmo tempo, Duchamp e Max Ernst, Lautréamont une três *ready-mades* verbais numa única *colagem* surrealista que lhes confere um significado comum. Sendo o guarda-chuva uma máquina que se levanta e se desdobra progressivamente, não é necessário ser psicanalista para reconhecer nele um símbolo masculino que se aplica a Maldoror. Quanto à máquina de costura, tradicionalmente feminina, só pode dizer respeito a Mervyn, feminilizando-o. Percebemos, além disso, que a primeira sílaba de Maldoror evoca a palavra *macho*, enquanto o nome Mervyn começa evocando o mar ou a *mãe*; sendo inclusive, o anagrama de *verme*, o que confirma que todas as ameaças são dirigidas contra ele (CARROUGES, 2019, p. 172).

Não é difícil intuir que a feminização destacada acima remete à figura de Schreber que, tomado pelo fenômeno denominado por Lacan de empuxo-à-mulher, estabiliza-se. Graças à construção de uma metáfora delirante – “torna-se a mulher de Deus” –, possibilitou-se uma

saída<sup>44</sup> para Schreber; todavia, na lógica do caso único (particular), não é uma saída para todos. Diante do exposto, vale dizer que feminilizar as palavras é um evento que se apresenta com alguma frequência na psicose, constatável na experiência clínica com esses sujeitos.

Com essas operações e ruídos em exposição, consideremos ainda que a metáfora de Lautréamont – isto é, “o belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” – permite o acesso a três imagens muito fortes para representar a linguagem, como aponta Dunker (2019): a morte (a escrita como permanência), a costura (o texto como escrita, a *téssera*) e o guarda-chuva (o meio universal). Essas três imagens “são justapostas para criar um efeito de hiato entre elas e ao mesmo tempo uma unidade poética de significação, dada pela beleza como metáfora” (DUNKER, 2019, p. 13).

Ainda percorrendo a escrita de Lautréamont, ressaltamos um dos significantes da bela metáfora: sua dimensão de corte. Ora, a dissecação é uma imagem incisiva que pulula em diversos momentos dos textos; assim vemos em *Poesias*: “cada vez que li Shakespeare, pareceu-me retalhar o cérebro de um jaguar” (LAUTRÉAMONT apud SANTOS, 2019, p. 31). Essa ideia de Lautréamont, quer dizer, a violência ducasseana, como expressa Bachelard (1939/1997), prende nossa atenção; ela faz que se instaure uma atração ao mesmo tempo inevitável e interminável; em *Os Cantos*, verificamos que

o poeta vai-se tornando um selvagem. A procura da gênese da imagem evocada nas palavras transforma-se numa caçada frenética. Com o escalpelo da análise, o selvagem rastreia a origem da imagem na lei maior – a proibição do incesto que, como dirá Freud décadas depois, estrutura o sujeito e possibilita o surgimento do sujeito (SANTOS, 2019, p. 23).

O escalpelo, essa espécie de bisturi usado em incisões para separar partes em disseções anatômicas, está lá na construção das imagens provocadas pelo texto. Isso correlaciona-se à

---

<sup>44</sup> Colette Soler (2017) faz uma observação muito interessante acerca da expressão lacaniana “empuxo-à-mulher” – em francês, *pousse-à-la-femme*. Com relação à teorização da psicose em Lacan, a psicanalista chama nossa atenção para as diferenças elaboradas e que mudaram ao longo do tempo. Ou seja, a partir da psicose de Schreber, o “empuxo-à-mulher” dos anos 1970 é tratado diferentemente de no texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”, que condensa as principais ideias do seminário realizado em 1955-1956. Ora, Soler ressalta que, além de ser uma questão clínica pensar um momento de estabilização para o psicótico, trata-se de uma questão teórica. Sua justificativa situa o desenvolvimento de Lacan em “O aturdido”, texto de 1972 em que apresenta o “empuxo-à-mulher” – também como vemos em uma de suas conferências sobre *As lições da psicose* – “como um problema em si, e não como a possível solução” (SOLER, 2017, p. 24). Aliás, a solução de Schreber, ela diz, é uma transformação muito especial; “não é a mulher do homem, e sim a mulher de Deus” (SOLER, 2017, p. 25)

linguagem em Lautréamont, como parece sugerir vários autores que se dedicaram a desbravar a obra desse autor. Exatamente neste ponto vemos engendrar a loucura em metamorfose:

com o escalpelo da análise, o selvagem rastreia a origem da imagem evocada nas palavras, passando da lei ao reflexo especular, e deste à reminiscência; passagens que provocam, sucessivamente, a metamorfose *post mortem*, a metamorfose em sonho, a metamorfose em alucinação. Na última estrofe, Lautréamont escalpela a reminiscência (SANTOS, 2019, p. 24).

Interessa-nos pensar a linguagem, partindo da imagem que sugere a metáfora de Lautréamont e da colagem reelaborada pelos surrealistas, para pensar que formas a interpretação na clínica psicanalítica pode ganhar, tal como observamos na maneira lacaniana de conduzi-la através da articulação entre discursos e semblantes. O texto de Lautréamont, com efeito, vem indicar que “a supressão do sentido é fundamental” (WILLER, 2015, p.49), pois “é preciso que a crítica ataque a forma, nunca o fundo de vossas ideias, de vossas frases. Arranjem-se. Como se a clareza não valesse o mesmo que o vago, a propósito de pontos!” (LAUTRÉAMONT, 1896/ 2015, p. 98).

Ainda há um ponto essencial sobre o qual deveríamos insistir. No âmbito da teoria e da clínica psicanalíticas, a mesa de dissecação contida na metáfora traz a imagem da disjunção, possível de ser pensada na fragmentação do corpo na esquizofrenia, bem explicitada nas memórias de Schreber, que viveu no início a experiência do corpo despedaçado. Por outro lado, a imagem também sugere o corte como um operador nas análises, em que a suspensão do sentido adquire valor de interpretação na condução de curas.

#### **2.4 As máquinas celibatárias: a máquina literária disparatada de Raymond Roussel**

*Em suas notas sobre a Mariée, Duchamp insistia claramente nisso: “A mariée, em vez de ser apenas um gelo casto, recusa calorosamente (não castamente) a oferta rude dos celibatários”.*

*Michel Carrouges*

Em nossa deriva pelo surrealismo, é inegável a força da presença de Raymond Roussel, autor de *Impressions d’Afrique*, publicado em 1910, que também tem sua caminhada errante

constatada ao apresentar, para os surrealistas e para nós, um livro ritualístico. Aliás, a obra de Roussel comporta “a poesia esplendidamente policroma”, como situa Michel Carrouges (1954/2019, p. 68) em sua viagem teórica que se precipita da imagem e do funcionamento metafórico da máquina celibatária de Marcel Duchamp, pela qual foi possível cruzar diferentes leituras em disposição na crítica literária. Carrouges descreve a particularidade de cada máquina em diferentes escritas: Alfred Jarry, Edgar Allan Poe, Guillaume Apollinaire, Irène Hillel-Erlanger, Júlio Verne, Franz Kafka, entre outros. Essa perspectiva, com efeito, traz um horizonte marcado por antagonismos, como destaca Raúl Antelo (2019), pois as máquinas são, para Carrouges, “a sombra do moderno”. Ora, inicialmente, vemos que ele aviva o mito do universo das máquinas (literárias) para tecer, em seguida, importantes comparações entre algumas delas, sustentando que há um comum, apesar das diferenças; inclusive, *Maldoror*, que nem precisa delas para existir. Nessa exploração,

as máquinas de Roussel oferecem uma variedade incomparavelmente mais humana. Ao lado do terror inexplicável, elas podem significar provas terríveis, mas transitórias, sob a forma de maravilhosas intervenções científicas, psiquiátricas, estéticas, onde a festa, a iniciação e o próprio amor não estão ausentes. A partir do mito celibatário, representa muitas clivagens possíveis, em várias direções (CARROUGES, 1954/2019, p. 92).

Perpassando a obra de Roussel, entrevemos o seguinte deslocamento: uma vez que os assombros pessoais estão superados, identificamos, a partir das especulações de Carrouges, que está dada a ampliação em um novo mito dos assombros permanentes da humanidade. Ora, definitivamente, não há como fugir das perguntas sobre nascimento e morte; diante disso, a obra de Roussel engendra a constância do jogo pulsional que se estabelece pela fabulação. Fabulação que, se olharmos bem de perto, não é tão absurda assim; ou seja, ali vemos operar “uma admirável metamorfose: em que os caminhos subterrâneos transformam-se em perspectivas visionárias” (CARROUGES, 1954/2019, p. 99).

Em *Locus Solus* (1914) há ainda jogo homofônico. Como aponta o autor de *As máquinas celibatárias*, o procedimento fonético e cromático de Roussel remete ao monumento de vidro, quer dizer, “uma grande gaiola de vidro gigante”, seguido pelo “sinuoso labirinto das metamorfoses paralelas do vermelho e do sangue, do verde, do verme e do vidro” (CARROUGES, 1954/2019, p. 98), revelando seu domínio.



Encorajado pelos “reflexos maravilhosos” que obtinha dos nervos faciais de Danton, Canterel tinha inventado duas novas substâncias: o *vitalium*, de cor marrom, a *ressurrectina*, de matéria avermelhada, superior à eritrite. Uma vez introduzidas no cérebro de um cadáver, ele podia se pôr novamente de pé e *repetir* (como um disco ou como um filme) uma cena importante de sua vida, com a condição de cercá-la de acessórios e comparsas apropriados (CARROUGES, 1954/2019, p. 97).

O que atestamos, nessa digressão, é que a literatura já não é mais a mesma; e não é a mesma com Roussel. Os disparates identificados nessas obras estão intimamente relacionados ao nome; i.e., o autor é testemunha de uma sequência de fragmentos característicos de anagramas com o nome Raymond Roussel, que encontramos tanto em nomes africanos quanto nas duas palavras latinas *Locus Solus* (CARROUGES, 1954/ 2019, p. 99).

Notemos, de antemão, que no plano artístico o surrealismo ultrapassava todas as fronteiras; nenhum movimento anterior parece ter alcançado a explosão surrealista. Assim, um contexto de muitos acontecimentos encoraja o trio Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault a formarem o grupo *Littérature*, que entra em disparada, reunindo seus fundadores e mais alguns em torno da revista que mantém viva a lembrança de Apollinaire, Ducasse, Mallarmé, Rimbaud... Como ressalta Nadeau (1964/1985), o grupo *Littérature* é moderno em alto grau e no melhor sentido que essa palavra possa alcançar, pois traz preocupações nascentes<sup>45</sup>, a saber: a revisão recorrente de certos valores, uma pesquisa aprofundada sobre as motivações da criação artística e, ainda, o valor do destino humano do poeta.

Por que criam, por que escrevem? Para responder a essas indagações, soluções aturdidas, cínicas, disparatadas ou destituídas de interesse são orquestradas por Breton, que jamais se cansou de afirmar que elas não são terminais e que “será necessário encontrar logo outras respostas às questões que ele proporá” (NADEAU, 1964/1985, p. 29). Imagens, explícitas ou implícitas em *Nadja*, então, proporcionam ao leitor viajante e curioso entrar por essa via e escutar a voz surrealista.

Já com Bataille, o que invade a cena é a materialização fetichista. Não por acaso busca um realismo absoluto para destacar-se do surrealismo de Breton; assim, “ele põe em jogo

---

<sup>45</sup> Preocupações elencadas por Maurice Nadeau em seu livro *História do surrealismo*, que é, na verdade, uma história do surrealismo, uma vez que o autor nos apresenta uma análise temporalizada e sistemática, mas que não se reduz a historicização, mesmo que o surrealismo seja o movimento datado. Nesse trabalho de pesquisa tão elaborado, acompanhamos a atitude de Breton e seus parceiros em suas aventuras teóricas e metafísicas. Nadeau, a partir dos estudos de Georges Hugnet, aponta que no transcorrer dos acontecimentos desse movimento de vanguarda estão relacionadas a redescoberta, pelos surrealistas, dos poetas Lautréamont e Rimbaud, além das pesquisas puramente poéticas de Mallarmé e de Paul Valéry, que “convidam a uma sistematização menos anárquica, menos desenvolta de uma luta a empreender” (HUGNET apud NADEAU, 1964/1985, p. 29).

desejos reais, em bairros reais, com objetos reais” (HOLLIER, 2018, p. 31). Inclusive, sua posição de beleza destoa da concepção romanesca, destoa também da surrealista; como elucidamos, ela estaria mais ligada à monstruosidade e ao desvio, mas de uma maneira muito ordinária. Com a retomada da escrita de Lautréamont, e agora destacando as máquinas literárias de Roussel, reativamos o valor da imaginação; dizemos ainda que ambas as referências trazem, numa medida parecida, a força de intensificar a metáfora, figura mais ativa da transposição surrealista.

Ora, sobre isso, é preciso reiterar alguns pontos, com diferentes autores (NADEAU, 1964/1985; LÖWY, 2020; MORAES, 2017; WILLER, 2015) que estabeleceram conexões entre o surrealismo e outros movimentos literários. A partir dessas leituras, identificamos a inclinação de todos eles para fortalecer, em seus textos, imagens consideradas absurdas. Sublinhemos, neste breve parênteses, que no Romantismo – inglês, francês e, sobretudo, alemão –, na época considerado de “menor valor”, já se encontrava o interesse pelo “amor ao feio oposto ao belo, o sonho, o devaneio, a melancolia, a nostalgia dos ‘paraísos perdidos’, ao mesmo tempo que se reconhecia a vontade de exprimir o inefável” (NADEAU, 1964/1985, p. 38). É fato que “os românticos alemães abriram um novo domínio que os surrealistas irão explorar com amor, antes de se desviarem dele em nome de pesquisas mais eficientes, pois, para eles, estes ‘sonhadores’, não rompem a prisão onde o homem se debate, com algumas exceções” (NADEAU, 1964/1985, p. 38). Assim, vamos ter que esperar Baudelaire, como frisa Rimbaud, “primeiro vidente, verdadeiro poeta”, para mostrar a saída (RIMBAUD apud NADEAU, 1964/1985, p. 38).

Lembremos que o surrealismo chegava com uma mentalidade destoante, na esteira do dadá. Não era a reformulação da arte que seus membros proclamavam, mas um espírito novo, ou seja, uma forma outra de conceber os procedimentos artísticos, de olhar a arte propriamente dita, reconhecendo o que poderia pertencer a seu domínio e o que estava vivendo fora dele. Lá, nesse espírito “onde a razão, a toda poderosa razão apresenta-se como acusada, e acusada muda: nada pode dizer em sua defesa” (NADEAU, 1964/1985, p. 18), o espanto e a surpresa são suas motivações maiores.

Eis que, no programa-manifesto de Guillaume Apollinaire, intitulado “*L’Esprit nouveau*”, elaborado em 1917, período mais forte da tormenta, quando vemos concentrar muitas das premissas surrealistas:

explorar a verdade, procurá-la tanto no domínio ético, por exemplo, como no da imaginação, eis as principais características deste espírito novo... O espírito novo admite as experiências literárias, mesmo ocasionais, e essas experiências são, por vezes, pouco líricas. Daí porque o lirismo não passa de um domínio do espírito novo na poesia atual, que frequentemente se contenta com pesquisas, investigações, sem se preocupar em dar-lhes uma explicação lírica... Contudo, tais pesquisas são úteis, constituirão as bases de um novo realismo... A surpresa é o maior motivo novo. É pela surpresa, pelo espaço que concede a surpresa que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam... Para ir à descoberta, não é necessário escolher através de grande número de regras, ainda que estudadas por gosto, um fato classificado como sublime. Pode-se partir de um fato quotidiano: um lenço que cai pode significar para o poeta uma alavanca com a qual erguerá todo um universo... (APOLLINAIRE apud NADEAU, 1964/1985, p. 22).

Cumpramos enfatizar ainda que, ao explorar os grandes domínios de *Locus Solus* e *Impressões de África*, Carrouges diz ter descoberto o *esquema* da máquina celibatária, “pivô essencial da imaginação rousseliana” (CARROUGES, 1954/2019, p. 68), ainda que assuma não ter conseguido desvendar seus maiores enigmas. Diante disso, destaquemos que “é a partir da falta que o desejo produz a escrita; antes de qualquer coisa, ele seria sobretudo o resultado de uma tensão do corpo que adquire um status responsável por levá-lo ao plano de uma máquina ficcional” (JORGE; JABRE, 2019, p. 244).

Anunciada no mundo da arte como *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* – ou, simplesmente, o *Grande vidro* (1915-1923) –, a obra duchampiana fornece inúmeras saídas interpretativas, vastas em associações<sup>46</sup>. Não ignoramos que o aparelho celibatário expresso no trabalho de Duchamp, espantoso e repleto de fantasias ocultas, escreve o desejo erótico. Ideia que funciona como um procedimento surrealista, tal como explicitado por Breton e entra, mais ainda, em convergência com Bataille. Pois, se considerarmos que “a máquina celibatária é uma imagem fantástica que transforma o amor em morte” (CARROUGES apud JORGE; JABRE, 2019, p. 244), temos uma iluminação que aponta, decididamente, para o que uma máquina literária pode produzir. Entre a afirmação e a negação do erotismo, reconhecemos encontros, mas, sobretudo, desencontros no amor. Numa palavra, a engenhoca de Duchamp traz, através

---

<sup>46</sup> A associação entre máquinas celibatárias e máquinas desejantes pode ser detectada em outras obras de Duchamp. É o caso da escrita transformista de Rose Sélavy (*Rose c'est la avie*), que resulta da aglutinação entre texto e imagem. Através da mulher-enigma de Duchamp, fotografada por Man Ray, entrevemos a criação de uma máquina celibatária engendrada por jogos de palavras eróticas, onde a língua vira, revira, delira... Partindo desse pseudônimo, Robert Desnos cria, em escrita automática, o poema “Rose Sélavy, ETC” (1923). Intraduzível e só apreciado por sua sonoridade, o poeta surrealista recria variações semânticas que parecem tender ao infinito: “*Rose aisselle a vit/Rr'ose, essai là, vit/Rôts et sel à vie/Rose S, L, have I/Rose scella vie/Rose, est-ce, belas, vie?/Rose aise bela vit/Rrose est-ce aile, est-ce ele?/Est celle/AVIS*” (DESNOS, 1923).

de pares de imagens, o esquema essencial das máquinas celibatárias: “o homem e a mulher em conjugação desafinada” (CARROUGES, 2029, p. 76). Assim,

o drama da máquina celibatária não é o do ser que vive totalmente solitário, mas o da criatura do outro sexo sem conseguir realmente encontrá-la. Não é a castidade que está em questão, ao contrário, é o conflito de duas paixões eróticas que se justapõem e se exasperam sem poder chegar ao ponto de fusão (CARROUGES, 2019, p. 76).

Enfim, a noção de vidro, acima de tudo, permite um paralelismo com a obra de Roussel, pois ambas carregam a transparência que não deixa de ser convocadora do olhar. A partir da conjugação das testemunhas oculistas da obra duchampiana em proximidade aos símbolos que irrompem no final de *Locus Solus*, vemos perfilar uma outra forma curiosa de mito.

Em contrapartida, as máquinas de Roussel oferecem uma variedade incomparavelmente mais humana. Ao lado do terror inexorável, elas podem significar provas terríveis, mas transitórias, sob a forma de maravilhosas invenções científicas, psiquiátricas, estéticas, onde a festa, a iniciação e o próprio amor não estão ausentes. A partir do mito celibatário, representam muitas clivagens possíveis, em várias direções. A função da morte, porém, não deixa de enquadrar a paisagem, como podemos ver (CARROUGES, 1954/2019, p. 92).

Além disso, reiteremos que o automatismo não é menos importante em Duchamp, mas, diferente do fluxo da escrita automática surrealista<sup>47</sup>, ele é essencialmente descontínuo (CARROUGES, 2019).

Eis que a maquinaria textual de Michel Carrouges, a qual ilumina diversos inventores-maquinistas, tem a obra delirante de Duchamp como inspiração. Ora, reiteramos, para encerrar este ponto, que estamos no domínio da máquina celibatária, capaz de trazer elementos da ordem do inquietante. Nessa condução, o autor sustenta o desejo de catalogar um conjunto de máquinas impossíveis, inúteis, aparentemente incompreensíveis, estabelecendo entre elas relações inéditas, tensionando-as pela potência das aproximações e diferenças. Inacabado ou em perpétuo acabamento, o *Grande vidro* é um trabalho arrebatador, de onde extraímos o gesto de Duchamp. Devemos considerar que ele também se inspira na psicanálise freudiana, cuja aparição e desenvolvimento coincidem com os da máquina celibatária, pois o inconsciente é

---

<sup>47</sup> Contudo, “o automatismo surrealista nunca se limitou ao ditado interior; os encontros fortuitos de objetos ou de frases também fazem parte dele”, como observa Carrouges (2019, p. 169).

essa máquina que funciona além do nosso arbítrio, com sua crença fortemente abalada; a psicanálise, em certa medida, cria condições para que os surrealistas inventem procedimentos contra os progressos técnicos (JORGE; JABRE, 2019).

No mais, a linguagem de Duchamp permite que percorramos seu aparente delírio; decorrem verdadeiramente dessas operações artísticas que se efetuam, no contemporâneo, movimentos como o conceitualismo; justamente com ele que, como escreve Otávio Paz, “em vez de pintar corpos radiantes e percíveis, pintou máquinas opacas e rangentas (PAZ, 2008, p. 46).

Figura 5 – *O impossível* (1946), de Maria Martins



Escultura em bronze. Exposição *Desejo Imaginante* (2021), MASP.

## 2.5 Revolucionário HVMOR

*“– O HVMOR – meu caro amigo André... não é pouca coisa”.*

*“A arte não existe, sem dúvida – Então, é inútil cantá-la – no entanto! –  
Faz-se arte – porque é assim e não de outra maneira – Well – que podemos fazer  
–?”*

*Jacques Vaché*

Mesmo que o viés clínico esteja fortemente declarado em toda a extensão da tese, em que a teoria psicanalítica aparece enredada no contexto de nossas preocupações clínicas, demonstrando até aonde ela pode nos levar, a marcha expositiva do texto segue desencadeando diferentes modalidades de apreciação. Na trama dos acontecimentos, sejam habituais ou inusitados, há, pois, uma visada sobre a condução de curas nas diferentes formas de loucura e para além dela.

Lembremos que, quando a loucura é capturada pelo discurso médico e transformada em doença mental, o dispositivo manicomial passa a ser determinante. De lá para cá, assistimos ao hospital psiquiátrico ganhar centralidade nas intervenções com os loucos, engendrando formas de vida aniquiladas e, muito depois, um plano de movimentos para descentralizá-lo. Eis que a urgência em criar e enfrentar um conjunto de estratégias substitutivas ao manicômio adquire força sob epíteto de movimento de reforma psiquiátrica.

Essa movimentação, com efeito, esteve marcada por avanços e retrocessos. Uma variedade de pesquisas no campo da saúde mental e coletiva em interface com outros traz dados importantes que permitem, ao longo do tempo, construir críticas com argumentos que fraturam a suposta virtude do modelo asilar. Concepções aproximativas entre esses domínios permitem o jogo dialético que afirma que práticas verdadeiramente terapêuticas que rumam para a cura só podem ser mobilizadas quando a instituição é desalienante e quando o louco é tomado como sujeito. Entretanto, ainda que seja possível testemunhar mudanças significativas de desconstrução do manicômio em suas dimensões concretas e simbólicas, ele não desapareceu por completo. Sabe-se que, na primeira oportunidade, diferentes dispositivos o encarnam – do hospital à escola –, fazendo com que o discurso manicomial se presentifique a todo instante; decerto, ele anda mais velado em nossos dias, mas ainda hegemônico.

Expedientes bem demarcados historicamente conduzem, todavia, a práticas contemporâneas crescentes que consagram a clínica da transformação social, ainda e sempre

em construção. Práticas autoritárias e violentas devem ser lembradas no contexto de agora – aliás, em quaisquer outros – para que suas representações extemporâneas sejam constantemente perturbadas. Assim, situar o nascimento dos asilos, mais uma vez, permite acompanhar sua dominância na extensão da história da loucura e ainda atemperar suas frequentes aparições. Neste ponto, nossa exposição será breve; privilegiaremos, pois, as extensões teóricas que coadunam com a dimensão política das práticas clínicas, de modo que o acento se dará sobre aquelas que encontram ressonâncias no pensamento surrealista.

Ante o exposto, o embate que mais nos interessa é aquele que André Breton trava com a psiquiatria de sua época. O discurso do surrealista, carregado por insinuações ou palavras explícitas de ataque, rechaço e ironia, convoca-nos a tomar conhecimento do abismo que é a experiência de encarceramento da loucura. Ele, também psiquiatra, assim como seu amigo Louis Aragon, recusou de forma terminal a posição de médico alienista. Interminável era o inventário de argumentos que determinou a instalação surrealista contra o discurso político vigente; a posição crítica com a psiquiatria que se estabelece a partir de então torna-se assim decisiva, de modo que os enunciados demasiadamente opressores que se firmavam no mundo fascista, para Breton, Aragon e alguns outros, eram absolutamente infames.

Declinando do lugar de psiquiatra, Breton atravessa o caminho que vai da medicina às artes, com atalhos nuançados por experiências perturbadoras e marcantes com os pacientes com que pôde conviver. Lembremos que, nos anos de 1916, atuou como interno do Centro Neuropsiquiátrico do *Hôpital du Collège* em *Saint-Dizier*, lugar onde enfrentou a loucura dos “iluminados”, como Jacques Vaché gostava de nomear os pacientes psiquiátricos do amigo surrealista. Em *Cartas de guerra*, a menção aparece assim: “– Seus iluminados têm o direito de escrever? – eu me corresponderia de bom grado com um perseguido ou um ‘catatônico’ qualquer –” (VACHÉ, 1919/2021, p. 40).

É nesse momento de enfrentamento da loucura nas ambientações do hospital psiquiátrico, sob regência da lógica manicomial, que Breton aproxima-se das descobertas freudianas sobre o inconsciente e outras noções axiais para a psicanálise; ora, é preciso dizer que tal encontro teórico permitiu, ao surrealista, as associações entre a construção delirante dos loucos e o processo de escrita automática.

Além disso, as inúmeras manifestações testemunhadas durante sua experiência com a loucura fizeram que interrogasse a realidade, acalorando mais ainda a causa surrealista. Vemos crescer, em Breton e nos demais representantes do movimento, a indignação com a razão



excessiva, que sustentava a guerra. Precipitava-se, nesse contexto de horror, o pensamento insurgente no grupo de poetas que circulava ao redor de Breton, e os contrastes passaram a brilhar ao lado da loucura imaginativa; eles estavam advertidos quanto à batalha a ser enfrentada: “não é o temor da loucura que vai nos obrigar a içar ao meio pau a bandeira da imaginação” (BRETON, 1924/1985, p. 36).

Eis a paisagem vivida pelos surrealistas:

lançamentos de obus formando parábolas no céu esfumado sobre o *front*. Metralhadoras cospem seus projéteis, que crivam corpos anônimos cultos no outro lado da linha de fogo. A obstinada máquina de desmiolar é infatigável [...]. Talvez o cenário narrado pareça absurdo – e é –, não fosse o fato de que um homem tal como esboçamos verdadeiramente atuou nesta guerra: seu nome é Jacques Vaché (CARDOSO, 2021, p. 13-14).

As insólitas cartas de Jacques Vaché, nessa paisagem, são representativas; sem sombra de dúvida, elas conseguem impressionar Breton. Endereçadas a ele e aos amigos surrealistas Louis Aragon e Théodore Fraenkel, as correspondências, iniciadas em 1916, ressaltam uma propriedade marcante de Vaché. Elas – uma a uma ou em conjunto –, como observou Breton, dão livre curso “a seu espírito de dândi insurgente contra a arte e a guerra” (CARDOSO, 2021, p. 17-18). Vaché conheceu seus futuros correspondentes no período da Primeira Guerra Mundial, na ocasião de uma internação no hospital em Nantes para tratar um ferimento nas pernas ocasionado pela explosão de seu saco de granadas.

Em meio àquela situação vulnerável, cuja imagem é a linha de fogo cruzado onde Vaché (1919/2021, p. 73) confessa estar “vivendo perdido entre tocos de árvores, calcinados” e não compreender bem o tempo; ele escreve, em meados de agosto de 1918, a Fraenkel, também médico como Aragon e Breton:

– Espero que receba este documento ainda quando estiver vivo, e sem dúvida muito ocupado cortando membros com uma serra, segundo a tradição, e munido de um avental pálido no qual se vê estampada uma mão untada de sangue fresco.

– Estou, ao que parece, bem de saúde, embora saiba muito pouco sobre isso – mas não cuspo – obrigado – nem tusso! (VACHÉ, 2019/2021, p. 76)

Publicados, então, como *Cartas de guerra*<sup>48</sup>, os textos de Vaché, ao lado de *Poesias* e de *Os cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse (Conde de Lautréamont), são presenças autorais que introduzem a rebeldia, em sopradas; escritos dessa natureza agradam os surrealistas por pronunciarem-se contra o excesso de verdade que se pretendia com as descobertas científicas. Enérgicos com as palavras, eles revelam, com suas atitudes discursivas-inventivas, a desconfiança; denunciam a realidade vacilante tão presente no mundo. Vaché, nesse sentido, é um personagem de “dupla face”, da mesma maneira que Ducasse: “com seu princípio de indiferença total, ele atravessou a Grande Guerra como num sonho e percebeu a pouca realidade desta Grande Mascarada” (SEBBAG, 2021, p. 137).

Vamos nos debruçar um pouco mais sobre as cartas escritas por aquele que genuinamente enfrentou a guerra. Alguns excertos reenviam até nós e para a atualidade de nossos dias algo desse levante de Vaché, que nasce enfrentando a situação das artes e dos artistas em tempos de guerra. Destacamos a força da narrativa endereçada a Breton – inclusive, ela permite o acesso às circunstâncias dos envios:

A ARTE É UMA TOLICE – Pouca coisa não é uma tolice – a arte deve ser uma coisa engraçada e um pouco enfadonha – isto é tudo – [...] É assim – o que você queria – é assim e não de outra forma – Que tudo é divertido – muito divertido, é um fato, como tudo é divertido –! – (e, se nos matássemos, ao invés de seguirmos?)

– Sucessivamente fui um literato laureado, um conhecido desenhista pornográfico e um escandaloso pintor cubista – Agora fico em casa e deixo que outros se encarreguem de explicar e de discutir minha personalidade conforme as já mencionadas.

O resultado não importa –

– Por onde anda T. F.<sup>49</sup>? – Escrevi ao povo polaco, creio que uma vez, respondendo a duas cartas divertidas.

[...] Poderia pedir-lhe também uma correspondência sua? – Suponho – havendo tomado a pluma – poder no futuro usá-la com mais facilidade; aliás, acho que já te escrevi uma vez se não me engano!

– À parte disso – que é pouco – Nada. O exército por mais preferível que seja ao Francês, não tem muito UmoR – (VACHÉ, 1919/2021, p. 38-39).

<sup>48</sup>Após a morte de Vaché, em 1919, Breton dedica-se à publicação dessas correspondências. Primeiramente, elas aparecem em três números da revista *Littérature* para, em seguida, surgirem, sob o título *Lettres de guerre*, pelas edições Au Sans Pareil, em um único volume prefaciado por Breton (CARDOSO, 2021).

<sup>49</sup> Como Vaché gostava de referir-se a Théodore Fraenkel; reduz a duas letras e, ao mesmo tempo, destaca as iniciais do nome do amigo. Breton também não escapou de receber seu cognome, frequentemente chamado, pelo autor de *Cartas de guerra*, de “poheta” (CARDOSO, 2021).

Veremos o que acontece quando os acasos de nossa conversa nos levarem a uma série de axiomas adotados em comum “umore” (pronuncie: umorreu porque, antes de tudo, “humorístico”!) seu esquema da peça teatral me agrada em suma – (VACHÉ, 1919/2021, p. 65-66).

Está declarada a eloquência da grafia da palavra *umour*, estabelecida por Vaché. Georges Sebbag, conhecedor profundo do surrealismo e do autor de *Cartas de guerra*, chama nossa atenção para a especificidade da língua, mostrando que o poeta surrealista afrancesará o termo “*humour*”, em inglês (pronuncia algo parecido com *umorrê*). Quer dizer, ao evitar a pronúncia do “h” aspirado, reforça sua imagem imbatível de dândi inglês (VACHÉ, 1919/2021, p. 65).

Ah, o “UmoR”... Não é possível atravessar este texto sem notá-lo. O emprego do adjetivo *humoureux*, do qual se valia Vaché, e a constância dos neologismos na sua escrita operam, na verdade, demonstrações legítimas de que o sujeito se apropria da língua e o quanto ela pode sofrer mutações e ser viva. Expliquemos, mais uma vez: além das inúmeras subversões do “Humor”<sup>50</sup> – da ortografia aos significados correntes da palavra e suas aproximações fonéticas com outras línguas –, a maneira extravagante como Vaché usa a pontuação ecoa fortemente em nosso texto, em nosso tema. Sabe-se que a interpretação psicanalítica, com Lacan, tem exatamente essa qualidade, essa tonalidade, melhor dizendo. À medida que interpretar tem o valor de subversão do sentido partilhado – portanto, conhecido –, amplia e multiplica as significações das expressões que surgem no texto que o analisando endereça ao analista. Assim, pontuam-se, quase o tempo todo em uma análise, as palavras e a ausência delas, a respiração, cada entonação e, ainda, o que não tem discurso possível (ainda)... O analista, nesse ínterim, introduz pontuações na fala do analisando para que outros acessos se abram na direção das análises. Então, determinações inconscientes, se bem escutadas e destacadas pelo analista, permitem que o trabalho interpretativo, durante a fina escuta, desfrute dos tropeços da linguagem. Em outras palavras, a interpretação deve marcar o possível e o impossível que se extraem dos equívocos da fala do analisando. Extraviando o sentido, chega-se a algum lugar. E, através dessa disposição do analista – de ambos, aliás –, deslindamos curiosas e efetivas criações com a língua e a partir dela. Assim, as frequentes interpolações testemunhadas em *Cartas de guerra* apontam que “essa correria de transmissão mobilizada por Vaché contribui

---

<sup>50</sup> Nota-se que Vaché faz uso de várias formas ortográficas, sem nenhuma fidelidade a uma única grafia: “UmoR”, “umor”, “vmor”, “HVMOR”, “umore” etc.

imensamente para o estabelecimento de um jogo de aparências do qual se vale seu *umor*, definido de maneira lacônica pelo próprio autor como sendo ‘um sentido [...] da inutilidade teatral (e sem alegria) de tudo’” (CARDOSO, 2021, p. 20).

O *umor*, sem o h, tal como enunciado nessas passagens, parece retumbar nos demais escritos de Vaché; entrevemos, pois, seus rastros na novela “O símbolo sangrento”, no poema “Branca acetileno” e, ainda, no texto “Mobilizam-se...”. Considerar a maneira singular de encontrar-se com a linguagem é reconhecer o valor e o impacto da escrita poética e subversiva deste autor. Como conferimos nos comentários sobre a tradução dessa edição, trata-se, sem dúvidas, de um texto que impõe enormes desafios ao tradutor. Esses limites que beiram o intraduzível acontecem “por causa de seu caráter elíptico, telegráfico e suas suspensões arbitrária de ideias. Sua prosa entrecortada conta ainda com uma sintaxe bastante peculiar, pontuações incomuns (e, por vezes, econômicas) e desvios ortográficos (como ‘umor’, ‘obcessão’, ‘hamistoso’ e ‘poheta’)” (CARDOSO, 2021, p. 22-23).

Visionário que era, Breton enxerga, nos textos do amigo surrealista, verdadeiros testemunhos poéticos, atribuindo, portanto, às cartas polifônicas a forma mais avançada de exercer o dandismo. Fazer guerrilha com as palavras contra as máximas moralistas afeta Breton; talvez resida aí sua principal motivação. É assim que declara no *Primeiro Manifesto do Surrealismo*: “Vaché é surrealista em mim”<sup>51</sup> (BRETON, 1924/2001, p. 42).

---

<sup>51</sup> Eis o trecho na íntegra:

As *Noites* de Young são surrealistas do começo ao fim; infelizmente é um padre que fala, um mau padre, sem dúvida, mas um padre.

Swift é surrealista na maldade.  
 Sade é surrealista no sadismo.  
 Chateaubriand é surrealista no exotismo.  
 Constant é surrealista em política.  
 Hugo é surrealista quando não é tolo.  
 Desbordes-Valmore é surrealista no amor.  
 Bertrand é surrealista no passado.  
 Rabbe é surrealista na morte.  
 Poe é surrealista na aventura.  
 Baudelaire é surrealista na moral.  
 Rimbaud é surrealista em seu modo de vida e em outras coisas.  
 Mallarmé é surrealista na confiança.  
 Jarry é surrealista no absinto.  
 Nouveau é surrealista no beijo.  
 Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo.  
 Fargue é surrealista na atmosfera.  
 Vaché é surrealista em mim.  
 Reverdy é surrealista em casa.  
 Saint-John Perse é surrealista à distância.  
 Roussel é surrealista na anedota.

Pois bem, vejo duas maneiras de deixar a coisa fluir – Formar a sensação pessoal recorrendo a uma colisão flamejante de palavras raras – sem abuso, vale dizer – ou então desenhar ângulos ou quadrados livres de sentimentos – aqueles do momento, naturalmente – Deixaremos a Honestidade lógica – à custa de nos contradizermos – como todo mundo –

– OH, DEUS ABSURDO! – pois tudo é contradição – não é? E será umore aquele que nunca se deixa capturar pela vida oculta e dissimulada e escondida de tudo. Oh, meu relógio despertador – olhos – e hipócrita – que me detesta tanto!... e será umore aquele que sinta a lamentável falsa aparência dos símiles-símbolos universais –

– É de sua natureza serem simbólicos – (VACHÉ, 1919/2021, p. 67-68).

Você tem certeza de que Apollinaire ainda vive e que Rimbaud tenha existido? De minha parte não acredito – Não vejo quase ninguém a não ser Jarry<sup>52</sup> (Sempre o mesmo, o que você queria, ainda assim – ... – VBV –) – Parece-me certo que MARIE LAURENCIN ainda viva: alguns sintomas persistentes validam isso – Será? – entretanto, acredito que a detesto – sim – é isso, esta noite a detesto, o que você queria?

– E ainda você me pede uma definição do umor – como pode! – – (VACHÉ, 1919/2021, p. 45).

Nesse plano de intensidade, torna-se cada vez mais anunciada pelos surrealistas a guerra à psiquiatria sob o comando dos alienistas. Naquela ocasião, com Gaëtan Gatian de Clérambault, evidenciou-se o duelo mais expressivo. E o quadro acusa que não tinha como ser diferente, pois sendo médico-chefe da Enfermaria Especial de *Dépôt*, ficou consagrada sua competência para o cargo, revelando seu estilo inquisidor. Criada em 1850 e batizada com este nome lustre, a Enfermaria Especial da Chefatura da Polícia de Paris, era, na verdade, uma prisão que “confinava os despojos extraviados que mal arranhavam algumas palavras em francês; jovens sem lar; vagabundos e lunáticos; suicidas resgatados no último momento; prostitutas, enfermos e alienados que ameaçavam a ordem social” (ÁLVAREZ, 2012, p. 25).

Naquele período da história da psiquiatria, a dominância da observação e da descrição fenomenológica estiveram em relevo e depois se secularizaram no exame psíquico. Tudo está aí; lateralmente, vemos despontar uma figura que faz da mirada contemplativa o meio de seu prazer e, ao mesmo tempo, a alavanca de suas descobertas clínicas. Destacam-se, no ensaio científico “Paixão erótica dos tecidos na mulher”, registros substanciais de Clérambault que se

---

Etc. (BRETON, 1924/2001, p. 41-42)

<sup>52</sup> Alfred Jarry.

efetua sob o apogeu da clínica do olhar. Numa publicação de 1908, o psiquiatra relata as observações de três mulheres que passaram por sua avaliação médica após uma situação de transgressão da lei. Depois, em 1910, publica um artigo mantendo o mesmo título, com o acréscimo de um quarto caso que confirmava e adensava suas observações anteriores. Expliquemos: todas três e mais uma (ou mais algumas) que estiveram em sua frente durante sua estadia na Enfermaria apresentavam como sintomas “uma atração mórbida por tecidos (pela seda, sobretudo), e no decurso dessa paixão, vê-se a irrupção de impulsos cleptomaníacos” (CLÉRAMBULT, 2012, p. 33).

Sem sombra de dúvidas, o trabalho psiquiátrico de Clérambault consistia num detalhismo quase extenuante; traço que saltava aos olhos, uma vez que cada pormenor era de suma importância. Deduziremos, logo mais, que essa característica se mostrava absolutamente favorável para a função exercida pelo psiquiatra, pois, naquela ocasião, estava ele a serviço da polícia, ficando a clínica em um plano secundário. Aliás, a trama policial prescrita no trabalho da Enfermaria revelou-se como contraproducente para o fluxo de encaminhamento dos pacientes ao tratamento clínico. Ou seja, esses procedimentos de fazer o interno confessar a qualquer custo, como era de praxe naquele ambiente, mostravam-se, além de ineficientes, iatrogênicos para o paciente, acarretando prejuízos clínicos enormes.

É aqui que finalmente se começa a extrair alguma conclusão dos estudos de Clérambault. A paixão pela seda – que fazia com que aquelas mulheres gozassem ao tocá-la, impulsionando que furtassem retalhos para esfregar-se com eles – foi descrita pelo psiquiatra francês como uma perversão; aliás, para ele, uma estranha perversão. O gozar, nesses casos, era gozar mesmo; elas apalpam o tecido e, de forma estrondosa, gozavam sozinhas, não fazendo a menor questão de incluir o outro na cena de prazer – nem do sexo oposto nem do mesmo –, apenas o objeto, um objeto um tanto específico: a seda.

É a partir da observação minuciosa, que resulta em importantes descobertas clínicas para a psiquiatria, que Clérambault parece compendiar os sinais notáveis do fetichismo. Paradoxos da história, Jacques Lacan foi seu aluno durante sua permanência na medicina, como demonstra o psicanalista espanhol José María Álvarez (2019). Ao longo do desenvolvimento do seu ensino, em especial no seminário que tratou da questão das psicoses, Lacan cita muitas vezes o convicto psiquiatra, reconhecendo-o, no auge da sua formação, como mestre. Percorremos a herança do estilo de Clérambault que surge, nas palavras de Lacan, sob a forma de homenagem e, simultaneamente, de crítica.

Como poderia alguma coisa ser compreensível para todo mundo, ao mesmo tempo? Ora, isso não passa de uma miragem; as miragens da compreensão são um tópico que Lacan vai situar no início daquele seminário, realizado entre os anos 1955 e 1956; duas décadas após a conclusão de sua tese de doutorado, ele continuava a ocupar-se profundamente da questão da psicose. Na trilha investigativa, Lacan demonstra como o chamariz da compreensão traz riscos ilusionistas que podem acarretar implicações para a clínica; ora, ele parece advertido com relação às inúmeras miragens que repousam no pensamento psicanalítico quando faz a distinção entre conhecimento e saber. Essa distinção, que já exploramos, permite o trânsito pelas psicoses, acompanhando a revisão de termos e conceitos. Nessa ambientação, a psicose, situada como questão, é introduzida por Lacan numa travessia, repleta de referências, entre psiquiatria e psicanálise. Verificamos, numa epígrafe do *Seminário III*, a condensação e o jogo com as palavras: “esquizofrenia e paranoia. O Sr. de Clérambault. As miragens da compreensão. Da *Verneinung* à *Verwerfung*. Psicose e psicanálise” (LACAN, 1955-1956/2008, p. 11).

Mas, apesar disso e sobretudo, os estudos de Clérambault ganham relevância no itinerário de Lacan acerca da psicopatologia, especialmente aqueles que percorreram as patologias inaugurais, as intoxicações por drogas, os delírios coletivos, as psicoses passionais, o automatismo mental e a paranoia (ÁLVAREZ, 2012). Na falação preliminar que abre o *Seminário III*, Lacan situa assim o psiquiatra:

para os que entre vocês só têm de sua obra um conhecimento aproximativo, ou por ouvir dizer – deve haver aí um certo número nesse caso –, o Sr. de Clérambault passa como tendo sido o selvagem defensor de uma concepção organicista extrema. Aí estava certamente o desígnio explícito de muitas de suas exposições teóricas. Entretanto, não creio que seja a partir daí que possa ser estabelecida uma perspectiva justa, não somente sobre a influência que efetivamente puderam ter sua pessoa e seu ensino, como também sobre o verdadeiro alcance de suas descobertas. É uma obra que, independente de suas visadas teóricas, tem um valor clínico concreto [...]. Ele trouxe coisas preciosas nunca vistas antes dele e jamais retomadas depois [...]. Numa palavra, na ordem das psicoses Clérambault continua absolutamente indispensável (LACAN, 1955-1956/2008, p. 14).

Até aqui distinguimos o Clérambault psiquiatra inserido em uma doutrina destacável. Contudo, pretendemos ainda articular outra propriedade decisiva, para além da psiquiatria, que se evidenciou bastante relacionado a ela. Sabe-se que o gosto pelas formas artísticas se deu ainda precocemente para o médico francês, e que mais tarde o investimento na atividade de fotografar redundou numa fortíssima inclinação etnográfica. A trama dos drapeados árabes

chama particularmente nossa atenção, pois a queda de Clérambault pelos tecidos sugere um fetiche que se assemelhava muito ao de suas pacientes. De alguma maneira, seu fetichismo, revelado pela paixão erótica pela vestimenta que esconde as feições da mulher, situa, para nós, que o inquisidor de Paris se torna, no Marrocos e na Tunísia, *voyeur* (TADEU, 2012).

Realçaremos mais uma vez que, em suas viagens pelo mundo árabe, não era o tecido em si que concentrava sua maior curiosidade, mas a disposição dele no corpo feminino; ou melhor, o olhar de Clérambault dirigido à indumentária efetua-se como essencial para constataremos a sideração pelas dobras e pregas, igualmente pelas recorrentes zonas de luz e sombra, criadas pelo posicionamento e pela andança dos tecidos no corpo (TADEU, 2012). Ora, o vaivém fascinante entre velar e revelar avulta a fixação pelo mistério e, portanto, sua loucura<sup>53</sup>.

As inúmeras amarrações das roupas drapeadas dos povos árabes despertavam no médico uma enorme atração que, decerto, corroborou para seu método de avaliação psiquiátrica. De algum modo, a precisão na fotografia durante as viagens etnográficas revela correspondência com o desenvolvimento da observação e da descrição fenomenológica dos sintomas e dos quadros mentais. Para tanto, essa faculdade mobiliza aqui uma analogia interessante, realizada por Tomaz Tadeu (2012) e demonstrada durante a apresentação do livro que traduziu e organizou, com textos de Clérambault e sobre ele; o autor afirma que a câmera fotográfica faz as vezes de microscópio, levando-nos a constatar que uma observação minuciosa derivava da acuidade visual do alienista.

Ora, em todo o prolongamento dos estudos da sintomatologia, a imagem sempre foi um suporte. A analítica dos drapeados, demonstrada a partir das fotografias na sua intervenção pública sobre essas “vestimentas vivas”, apontam para uma similaridade da descrição dos fenômenos clínicos. Aliás, como destaca a psicanalista Danielle Arnoux, ele “foi o primeiro a tentar situar, para cada tóxico, a forma específica de alucinação que dele resulta, as imagens táteis e até as metáforas têxteis abundam nas suas descrições” (ARNOUX, 2012, p. 90). Examinando, com a psicanalista francesa, a obra fotográfica e a psiquiátrica de Clérambault, é possível enxergar, apesar da divisão da sua prática em dois rótulos – psiquiatria e fotografia –, o exercício sistemático de um mesmo e único método. Esses domínios, enfim, coadunaram-se na práxis do médico-artista, pois evidenciamos que “sua preocupação em fazer os inventários

---

<sup>53</sup> Sua loucura ou sanidade. Lembremos que o psiquiatra-fotógrafo tem seu prazer interrompido quando se percebe acometido por uma catarata. Submete-se, na ocasião, a uma cirurgia que não lhe traz o resultado esperado. Então, deprimido pelos graves problemas de visão que parecem antever o declínio da mirada, prepara cuidadosamente a cena do seu suicídio. Sustenta essa decisão por meio de analogias que saltam aos olhos; eis uma delas: “é preciso fazer a máquina parar antes que ela se quebre”.



destas fórmulas específicas é a mesma que ele tinha colocado à prova no caso dos delírios tóxicos” (ARNOUX, 2012, p. 92). Ainda sobre esse aspecto, ela frisa:

equivocam-se os que pretendiam que o doutor levava uma vida dupla. O conferencista fotógrafo, apaixonado pelos drapeados e que aprendeu a falar árabe, não é outro senão o próprio médico; simplesmente se ousamos dizê-lo, ele inova em sua disciplina, por não poder basear em outras: a pintura, a arqueologia ou os estudos orientalistas. E ele diz por quê: “Os Pintores não analisam, os Arqueólogos esperam a morte das coisas antes de se interessar por elas, e os Orientalistas se entregam à linguística, ao folclore, à epifania, etc., disciplinas todas nas quais os exemplos abundam e os métodos estão constituídos” (ARNOUX, 1921, p. 91-92).

Recordemos ainda que seu ofício na Enfermaria consistia em determinar a alienação; nesse ambiente, as entrevistas psiquiátricas dirigidas a costureiras de classe social modesta e que frequentavam os grandes magazines denunciavam aquilo que os surrealistas repeliram com horror, uma vez que a abordagem de Clérambault lembrava mais um inquérito policial do que um atendimento clínico. Seu estilo crescia com forte tendência manipulativa; a postura adotada para colher as respostas que pretendia nas anamneses rendeu-lhe uma porção de inimigos. Um trecho importante dessa história é recontado por José María Álvarez, apontando que as críticas ao alienismo policial tiveram “um papel destacado nos escritos dos surrealistas; sem ser diretamente mencionada, a figura prepotente de Clérambault prestou-lhe como nenhuma mais a tais propósitos” (ÁLVAREZ, 2012, p. 29).

O psiquiatra, por sua vez, rotula os surrealistas de “procedimentalistas”, alegando que “seu método de criação consistia em evitar o pensamento e a observação” (ÁLVAREZ, 2012, p. 30). No *Segundo Manifesto do Surrealismo*, de 1930, Breton circunscreve o desconforto dos líderes da psiquiatria francesa diante do cáustico bombardeio de seus adeptos. Ora, imagine-se uma batalha que se consagra através de pontos de vista que parecem não se equivalerem, revelando sem nenhuma possibilidade para criar caminhos transversais. Diante disso, o confronto acirrado resulta em uma crônica redigida durante as sessões da Sociedade Médico-Psicológica, em 1929, por Paul Abély, que convocou seus colegas a fazerem frente comum contra os surrealistas, pretextando “legítima defesa”. Na formalização jurídica desse documento, temos a intervenção de Clérambault, que surge estimulando o sentimento corporativista e, como era esperado, defende, com todas as forças, a classe médica à qual pertencia, difamando os surrealistas. Na leitura da crônica de legítima defesa vê-se a junção que os psiquiatras insistiam em fazer entre loucura e periculosidade, classificando o perigo dos atos

dos loucos como “exógeno”. Vale realçar uma passagem desse enfrentamento entre alienistas e surrealistas:

eis aqui um exemplo particularmente significativo: um de nossos doentes, maníaco reivindicador, vítima de delírio persecutório e singularmente perigoso, propunha-me com uma branda ironia, a leitura de um livro que tinha livre curso entre outros alienados. Este livro, recentemente publicado pelas edições da Nouvelle Revue Française recomendava-se por sua procedência e pela apresentação correta e inofensiva. Era *Nadja*, de André Breton. O surrealismo nele florescia, com sua voluntária incoerência, seus capítulos habilmente descosidos, toda essa arte delicada de fazer troça do leitor. No meio de desenhos estranhamente simbólicos, encontrava-se a fotografia do professor Claude (BRETON, 1930/2001, p. 148/149).

Ora, notamos sem dificuldades que o propósito do documento abarca, de forma exclusiva, a defesa dos médicos e dos estabelecimentos psiquiátricos. Nele, como indicado no trecho acima, avistamos a imensa repercussão de *Nadja*; não por acaso, aquela agitação era exatamente o que Breton queria provocar com a sua literatura. Lembrando que ele atacava a tendência majoritária da psiquiatria de internar os loucos em um hospício; uma vez internado, o paciente ficava absolutamente encerrado nessa condição. Voltemos à crônica:

na verdade, um capítulo inteiro fora-nos especialmente consagrado. Nele os pobres psiquiatras eram copiosamente injuriados e uma passagem (assinalada com um risco em azul pelo doente que tão amavelmente nos oferecera o livro) atraiu mais particularmente a nossa atenção, por conter essas frases: “Sei que, se fosse louco e internado há poucos dias, aproveitar-me-ia de uma remissão de meu delírio para assassinar friamente um dos que me caíssem nas mãos, de preferência o médico. Disso, pelo menos, me adviria a vantagem de ser alojado, como os agitados, num compartimento individual. Pode ser que, pelo menos, me deixasse em paz” (BRETON, 1930, p. 149).

A citação selecionada acima refere-se à declaração dos psiquiatras; nela constatamos que o ataque ao autor de *Nadja* era cabal; para eles, Breton havia ultrapassado todos os limites. Não é de surpreender que, na acusação, recortam justamente o fragmento do romance com vistas a fortalecer o argumento dos médicos como vítimas. Na esteira desse combate, vale lembrar a existência de outro documento, a “Carta aos médicos-chefes do manicômio”, redigida por Théodore Fraenkel, na companhia de Antonin Artaud e Robert Desnos (CARDOSO, 2021).

No final das contas, a perseguição aos surrealistas se esvai e o movimento artístico, de algum modo, é endossado como uma atitude filosófica. É o que mostra a explicitação do professor Janet em destaque no *Segundo Manifesto do Surrealismo*:

o manifesto dos surrealistas contém uma introdução filosófica interessante. Os surrealistas sustentam que a realidade é feita por definição; a beleza só existe naquilo que não é o mundo real. Foi o homem que introduziu a beleza no mundo. Para produzir o belo é preciso que alguém se afaste o mais possível da realidade. As obras dos surrealistas são, sobretudo, confissões de indivíduos obsessivos e cépticos (BRETON, 1930/2011, p. 150-151).

Através de escritos e pronunciamentos diversos, Breton instila o anticonformismo, e as proposições surrealistas vão se efetuando nessas zonas de tensão. Ao darem vida ao movimento, juntamente com os companheiros vanguardistas, eles não mediram esforços para romper com os prejuízos causados pelas fantasias científicas de toda espécie.

Com efeito, a crítica realizada pelos surrealistas aplica-se à ciência e, sobretudo, à arte. Testemunhamos esse princípio em *Por uma arte revolucionária independente*, redigido em 1938, em parceria com o muralista mexicano Diego Rivera, no qual Breton enuncia:

atualmente, é a civilização mundial inteira, na unidade de seu destino histórico, que cambaleia sob a ameaça de forças reacionárias armadas por toda tecnologia moderna. Não temos em vista somente a guerra que se aproxima. Mesmo agora, em tempos de paz, a situação da ciência e da arte se tornou absolutamente intolerável (BRETON; RIVERA, 1938/2020, s/p).

Intolerável, para os surrealistas, era a existência de uma arte que se contentasse com uma variação de modelos prontos; a verdadeira arte estaria, pois, na direção contrária (BRETON; RIVERA, 1938/2020). Lembremos ainda que, nas páginas do texto escrito em parceria, encontramos o que se substanciou com o encontro histórico entre Breton e Trotsky acerca da revolução, no qual identificamos consistência e abrangência dessa ação mútua e compartilhada. Podemos situar assim: a imaginação teórica irrompia ali, pois nada melhor do que redigir um texto-manifesto em um lugar vasto e mágico no México, aos pés de dois vulcões de nomes exuberantes, *Popocatépetl* e *Iztaccíhuatl*. O texto deve, então, ser tomado como resultado e prolongamento daquele colóquio, inicialmente entre os dois e depois entre alguns outros, para tornar-se, mais adiante, uma troca entre muitos.

Até aqui, o senso de direção leva à escrita que proclama uma vocação revolucionária da arte, sendo, portanto, resultado direto “da fricção dessas duas pedras vulcânicas” – em referência ao surrealista e a Trotsky –, de onde “surgiu uma fagulha que ainda brilha” (LÖWY, 2021, p. 81), como bem metaforizou Michael Löwy sobre as interpolações surgidas daquele encontro. Ora, a voz da reunião dessas duas personalidades, promovida pelo ex-surrealista Pierre Naville em 1938, ecoa um século depois e guarda uma atualidade que nos surpreende.

Ainda seguindo as considerações de Löwy (2021), adentramos mais nos detalhes da história; apesar de Breton e Trotsky terem conseguido juntos adensar ideias importantes, a relação entre os dois parecia um tanto desigual. Diferença explícita, pois enquanto Breton assumia a admiração pelo revolucionário, Trotsky revelava dificuldades imensas para acessar o surrealismo, apesar de reconhecer a coragem do poeta. De todo modo, o combate ao fascismo expressava a convergência entre suas ideias e ideais. Ou seja, apesar das distâncias, em alguns pontos gritantes, a potencialidade do encontro selou que a recusa a uma arte subordinada estava posta. À vista disso, transformar “toda insubordinação em arte” passou a ser a vontade deliberada no surrealismo.

A partir da digressão explicitada, podemos intuir que uma afinidade, mesmo que eletiva, entre o russo e o francês permitiu que criassem uma linguagem em comum no âmbito da política e repercutindo nas artes. O manifesto citado indica que a noção de liberdade era a principal interseção entre os pensamentos e, em conjunto com as experiências poéticas incomuns dos surrealistas, vemos medrar um tom fortemente libertário. É exatamente nesse ponto que localizamos a insurgência da sinceridade no artista que, de alguma maneira, nos reenvia à psicanálise. Ora, há urgência de uma arte autêntica e inédita, liberta dos modelos, desregrada e sincera; todavia, não se trata de recuperar a autenticidade e originalidade da arte clássica, de uma vez por todas perdida, como acentuou Walter Benjamin (1955/2012) em seu ensaio inaugural.

Seria igualmente correto dizer que o documento, escrito a quatro mãos, afirma o destino revolucionário da arte “autêntica” numa direção oposta à das artes tradicionais, apontando para uma arte que “opõe os poderes do mundo interior” contra “a realidade presente e insuportável”. Para anunciar um desfecho para a novela discursiva que se instalou com o posicionamento deles e entre eles, voltemos a Michael Löwy: “foi Breton ou Trotsky quem formulou essa ideia, sem dúvida extraída do repertório freudiano? Pouco importa, já que os revolucionários, o poeta e o lutador, conseguiram chegar a um acordo no mesmo texto” (LÖWY, 2021, p. 82).

Decerto, a obtenção de uma resposta afirmativa não importa tanto para o autor, como ele mesmo confessa; apesar disso, não deixa de ser uma provocação de relevância para nossa pesquisa. Assim, neste instante, aquela pergunta deve ser tomada de empréstimo para ser levada adiante. Com ela e outras, sustenta-se, a favor da tese, uma rede associativa que conjuga os intercambiamentos que queremos. Por aqui – pelos possíveis encontros entre surrealismo e psicanálise – voltamos à constatação de que a afinidade entre loucura e criação artística, quando acontece, deve ser tecida numa vertente libertária, literária. Porque, nas artes, não interessa a distinção entre uma arte patológica e outra normal; o que se realiza com os surrealistas, nesse sentido, é a tomada da loucura em sua dimensão humana, compreendendo-a como, mais ou menos, extensiva a todos os sujeitos. De maneira aproximativa, a psicanálise afirma, desde Freud, que os limites entre loucura e sanidade são bem tênues.

A escrita que entrevemos em *Cartas de guerra* tem endereçamentos precisos e singulares; eles trazem, portanto, argumentos imponderáveis. Examinando cada um deles, é possível inferir que “não se sai ileso das leituras destas cartas – assim, como Breton não saiu incólume de seu contato com Jacques Vaché” (FERNANDES, 2021, p. 125). Ora, na voz de muitos testemunhos, o surrealismo explode; surge, com o movimento, a fantasia coletiva que insiste em provar como a realidade é patética; ressurgem, nas atitudes poética e artística, a utopia que defende valores que afirmam e afinam, cada vez mais, o combate tão necessário. Dali em diante, a porta estava entreaberta para a subversão; aliás, por vezes, escancarada. Em meio à insubordinação total, os surrealistas contracenam uma posição política diversa daquela situação histórica; inspirando-se em outros insurgentes indóceis do início do século XX e de séculos anteriores, blasfemam em favor “de uma vontade absoluta de não entrar em acordo com a classe reinante” (BRETON, 1935, p. 253). E não sem motivos.

Para provocar um encerramento provisório, voltemos, mais uma vez e quantas vezes for preciso, às valiosas sentenças de *Cartas de guerra*. Aqui, uma das correspondências, na íntegra, entre Vaché e Fraenkel:

[Bihucourt, segunda-feira, 4 de junho de 1917]

– Acabo de receber seu “Journal des Praticiens”, pelo qual, querido colega, tenho que lhe agradecer – Pior! – Será que todos os colaboradores de SIC<sup>54</sup> mistificam o Sr. le Birot? –

– Isto não acabou, você sabe – e os alemães me enviaram munições ainda esta manhã, embora a 12 kilos<sup>55</sup> da linha – Eu ficaria chateado por morrer tão joveem –

Ah, além disso MERDRA!

– Vou me dar ao desprazer de passar por Paris para vê-lo – Pois espero que você esteja lá por volta do dia 15 ou 20 deste mês. Escreva também, se você se dignar a uma palavra para me dizer tudo isso – e trate de arranjar um espetáculo de grande efeito para matarmos juntos algumas pessoas e eu parta<sup>56</sup> – Escreva-a assim que receber este papel, pois os papéis levam de 6-7 dias para que subam até mim.

Eu te disse que recebi “OS PORÕES”<sup>57</sup> e o “POËTA”<sup>58</sup> – Apollinaire – no entanto continua divertido às vezes – Deve estar necessitado de Phynanças apesar de tudo – GIDE – Pois bem – Gide – que sorte ele não ter vivido o ROMÂNTICO – que triste Musset ele teria sido penso eu – já está quase frio, não? – Em todo caso lhe agradeço – Realmente não podia ler mais “ALLAN MASON-DETETIVE” ou ainda “A POUSADA DO ANJO-GUARDIÃO” e aliás as piadas ruins me fuzilam às vezes –

– Contudo, espero encontrá-lo, conto com uma palavra sua?

Seu muito devoto

Jacques Tristan Hylar (VACHÉ, 1919/2021, p. 55-57).

Com efeito, a teatralização de Vaché mostra-se, de forma corrente e plena, no desenrolar das correspondências; essa transmissão “não se limitará apenas à apropriação de personagens e termos de outros autores, mas ainda nos vários pseudônimos com os quais assina suas cartas, como Jacques Tristan Hylar e Harry James” (CARDOSO, 2021, p. 20); falseamentos que, em verdade, fazem um nome, até dois ou mais.

Sublinhemos passagens de uma mesma carta que enunciam algumas notas, aqui em contração. Vaché endereça ao amigo Breton: “A ARTE É UMA TOLICE – Pouca coisa não é

<sup>54</sup> No texto, a palavra “SIC” aparece marcada com um círculo; refere-se à revista na qual Théodore Fraenkel publicou um poema assinando como Jean Cocteau e que forma o acróstico “Pobre Birot” (VACHÉ, 1919/2021, p. 61).

<sup>55</sup> Quilômetros.

<sup>56</sup> De acordo com o tradutor, Vaché faz alusão ao texto de Jarry *Ubu enchaîne*, de 1900. A referida passagem, traduzida para a nossa língua, fica assim: “Farei fortuna rapidamente, então matarei a todos e partirei” (VACHÉ, 1919/2021, p. 56).

<sup>57</sup> Citando *Les Caves du Vatican* (1914), de André Gide.

<sup>58</sup> De acordo com as notas de tradução, nesta presente edição, Vaché grafava *poëte* no original, em referência ao livro de Guillaume Apollinaire *Le Poète assassine* (VACHÉ, 1919/2021).

uma tolice. [...] Mas eu me recuso a ser morto em tempos de guerra” (VACHÉ, 1919/2021, p. 72-74).

Escritos eventuais sobre o surrealista apontam que a destruição da guerra havia marcado sua vida de forma absoluta e definitiva; temos provas dessas repercussões nos rastros em suas *Cartas de guerra*. Antes disso, ele havia colaborado com uma revista escandalosa e transmitido seus escritos, sempre ácidos, que mesclavam “tons simbolistas e o humor anarco-sindicalista” (SEBBAG, 2021, p. 127). Em meados de 1917, revendo seus amigos poetas em Paris, numa apresentação da peça *As mamas de Tirésias*, de Apollinaire, ameaça disparar contra o público. O acontecimento parece situar que teria levado ao pé da letra os pronunciamentos de Breton acerca da insubmissão total e da revolta absoluta.

Vaché, então de licença das forças armadas, morre aos vinte e três anos de idade em circunstância de uma overdose de ópio. Naquela ocasião, Breton envia a seu amigo, sem saber de sua morte, uma carta-*collage*-dobradura composta de trinta e dois recortes. Cópia nela as respostas de Aragon e Max Jacob de uma enquete sobre o humor. E, ao lado de um recorte em que havia uma imagem duplicada, Breton escreve: “era você, Jacques!”. Como interpreta Georges Sebbag (2021), falando de seu amigo no imperfeito, Breton parece prever sua morte. Num poema-*collage* enviado em 1918, Vaché havia confessado a Fraenkel, também seu correspondente: “jamais conseguirei ganhar tantas guerras!” (SEBBAG, 2021, p. 133).

Mas, afinal, quem é, quem foi Vaché? Parece ser muitos, como escreve Sebbag (2021) no posfácio de *Cartas de guerra*: um soldado cruzando trincheiras como em um sonho, um forjador de sentenças telegráficas, um desenhista inigualável de silhuetas, um minimalista no uso das palavras, das emoções, entre outras figuras memoráveis. E, ainda, seria ele “um rebelde que se recusava a morrer em tempos de guerra e que teria optado pelo suicídio à volta da paz?” (SEBBAG, 2021, p. 135).

Figura 6 – *Sem título* (1935), Dora Maar





## 2.6 A colagem como aposta subversiva

*Seus resplendores, brancos como a luz elétrica, fazem desaparecer os bicos de gás que ladeiam as duas margens, e entre os quais ela avança, como uma rainha, solitária, impenetrável, com um sorriso inextinguível, sem que seu óleo se derrame amargamente.*

*Conde de Lautréamont*

Raramente alcançada em outras circunstâncias, a transfiguração da realidade esteve em todos os instantes para os surrealistas. Ao criarem um conjunto extenso de procedimentos provocantes, eles fizeram tremular as coisas fundadas. Conviveram o tempo todo com a paisagem da guerra, cujos efeitos foram determinantes para eles, que estiveram profundamente empenhados em fazer algo frente à destruição concreta e a subjetiva. Mesmo privados ou com a liberdade ameaçada, desmontaram e remontaram o pensamento obsoleto nas artes, sempre conjugado à inclinação política. Criações efetuadas através do procedimento da colagem vêm fraturar as convicções; assim, na contramão do capitalismo, uma nova arte sobrevinha, fortificando-se com manifestações artísticas em ações públicas. Inicialmente, o enfrentamento da opressão ocorreu com as proposições dadaístas para, em seguida, ser conduzido pelo grupo surrealista. Reiteremos que

sem a experiência dadá o surrealismo não teria existido sob a forma que se conhece e arriscava-se a tornar-se um prolongamento do simbolismo, com um acréscimo de polêmica. Os surrealistas tiveram um treino físico e espiritual durante estes dois anos, que os fez encarar os problemas, a partir de então, com um conhecimento de combate de vanguarda que não possuíam antes (ALEXANDRIAN, 1976, p. 49).

Sabe-se que algumas coisas já tinham começado com o dadaísmo; o estímulo imediato partiu daquelas ideias que traziam a subversão encarnada nas experiências artísticas. Apesar das inúmeras divergências, as atitudes dos dadaístas, reconhecidas pelos colegas surrealistas como vitais, pôde ser assim expressa: “o dadaísmo introduz a incoerência nos discursos, sob o pretexto de que a vida é incoerente e saqueia a arte, porque os seus adeptos perderam a noção do jogo” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 33). Contudo, não havia ali um programa e não avançavam nas pretensões como ocorria em demais movimentos artísticos; assim, os dadaístas só criavam para ridicularizar o sistema das artes e provar que a criação não tinha nada a representar. Pois, ainda que dadá signifique, em seu aspecto literal, “cavalinho de pau” ou

“brinquedo de criança”, também parece não significar nada e pode até significar tudo, como indica a frase de Hugo Ball (apud ELGER, 2005, p. 15): “o que chamamos *dadá* é um pedaço de estupidez do vazio, no qual todas as grandiosas questões se tornaram envolvidas”. Apesar de escolherem esse termo para expressar as atitudes que queriam acionar, não se importaram com o sentido que a palavra carrega – para eles, na verdade, tanto fazia. Diante disso, o que perseguiram estava no *nonsense*, comoção que determinava as estratégias antiartísticas que, embora fossem construídas a partir de recursos com palavras e imagens, estavam ali para marcar a falta de sentido que pode ter a linguagem.

A colagem, pelo viés dadaísta, tinha esta inclinação: indicava o aleatório e o acaso, a desordem e o caos, além de outros traços que participavam desta poética. E o verdadeiro absurdo, em verdade, era a guerra; é o que parece mostrar a artista Hannah Höck através de suas magníficas colagens. O procedimento, que esteve presente em toda a extensão do movimento, endossa a inspiração da artista alemã, assim formulada por outro membro: “o dadaísta é alguém que tem a paixão de viver em todas as suas formas libertas e que sabe e diz: a vida não está aqui, mas da, da (ali, ali)”. O mais extenso trabalho daquela artista se deu pela junção de recortes de imagens de fontes heterogêneas, cuja intenção era a crítica sagaz à sociedade de sua época. Primeira mulher a frequentar o meio *dadá*, primeira artista a experimentar e explorar conceitualmente a fotomontagem e a colagem – procedimento cubista que se tornou essencial para os dadaístas e, em seguida, para os artistas surrealista. Ela partia de revistas de moda e de fotografias documentais etnográficas para construir imagens que, de alguma maneira, brincavam com aquilo que desinstala e incomoda. Os apontamentos constantes de Höck em direção aos preconceitos de gênero e raciais, através das atitudes artísticas que tinha a colagem como ideia primordial, se pronunciavam cada vez mais; i.e., ao expor a ferida racial, não admitia nenhuma forma de sexismo nem desigualdade. Satírica, atacou o nacionalismo exacerbado, comandado pelos regimes totalitários de direita, acentuando a incongruência da guerra e seus efeitos dilacerantes. Com efeito, a imagem com Hannah Höck comporta uma escrita, cuja potência promovia curtos-circuitos no pensamento capazes de inspirar muitos. E, ao assumir toda a sua expressão, através da colagem e do discurso feminista ali engendrado, foi considerada pelos nazistas como artista degenerada.

A técnica de fotomontagem, desenvolvida pela artista e utilizada por tantos outros, tornou-se uma das características marcantes dos movimentos dadaísta e surrealista, apontando que o uso do termo “montagem” era uma escolha deliberada destes últimos, cujo intuito era privar as obras de qualquer característica artística. Nota-se ainda que, com relação à autoria,

havia uma recusa evidenciada pelos adeptos das vanguardas artísticas; apesar de constituírem manifestações individuais, a assinatura, muitas vezes, era coletiva. *Dadá, dadá, dadá*, eis que a combinação onomatopeica, apesar de se inscrever numa aparente linguagem ingênua, encontra expressão apropriada para o seu niilismo. Ou seja, a aventura dadaísta nasce da sistemática contestação das convenções burguesas que fomentavam a destruição. Inclusive, talvez sua existência curtíssima<sup>59</sup> decorra da inclinação de seus inventores – Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp e alguns outros –, que proclamavam que “os verdadeiros dadás são contra *Dadá*” (MARIGUELA, 2007, p. 41).

Assim, como conclui Sérgio Lima (2008, p. 113), “o dadá teve sua vida curta e assaz conturbada”, bem diverso do surrealismo, que visivelmente distingue-se das outras vanguardas; a aventura surrealista<sup>60</sup> impõe uma temporalidade alargada, expandida, por assim dizer.

Voltaremos alguns passos para tornar o painel menos abstrato e as mensagens mais palpáveis. Exemplos, em geral, contribuem para melhorar a apreensão, e neste caso permitem que identifiquemos o que o grupo de artistas rejeitava naquele contexto. Em nome da liberdade total da inspiração, a revolta contra a estética revelava-se, de forma mais concreta e direta, com a atividade pictórica. Para destruir a arte empregando meios artísticos, Tristan Tzara recomendava o abandono da pintura à óleo e de qualquer exigência formal: “o novo artista protesta” (ALEXANDRIAN, 1976).

A história das artes contada por Sarane Alexandrian (1976) certamente revela muito sobre como se estabeleceram as discordâncias dos surrealistas, que acreditavam que alguns artistas desfilavam sem originalidade. Nesse espectro, a pintura surrealista deve muito a Giorgio De Chirico, considerado o grande pintor onírico da época; onírico, sem sombra de dúvidas, mas também sarcástico e misterioso, além de intolerante. Conscientes dessas características, Aragon e Breton ficaram completamente consternados ao testemunharem a transformação do estilo de De Chirico; na concepção dos poetas, virar-se para o modo clássico do *Trecento* e do *Quattrocento* foi, para o pintor, um caminho sem volta.

Examinar alguns pontos dessa relação, com Alexandrian, permite constatar que a lentidão calculada com que De Chirico passou a realizar sua atividade causou frustração ao

---

<sup>59</sup> O dadaísmo nasceu em Zurique em 1916 e foi encerrado pelos próprios membros no início da década de 1920, em Paris.

<sup>60</sup> Chamá-lo de movimento parece mais adequado, uma vez que a movimentação ocasiona deslocamentos mais ou menos calculados, que foram necessários para os surrealistas afirmarem seus desejos e suas inclinações políticas nas oportunidades artísticas que tiveram. O termo parece ainda mais apropriado quando recuperamos outros sentidos seus, como agitação e efervescência, que parecem ilustrar bem o contexto surrealista que queremos resgatar neste capítulo, que tem a colagem como condução.

grupo surrealista, que não enxergava mais naquele técnico o grande pintor, cheio de inspiração, que acreditava em fantasmas e que um dia narrou exatamente assim: “para que uma obra de arte seja realmente imortal é preciso que saia totalmente dos limites do humano; o bom senso e a lógica tornar-se-ão obstáculos. Deste modo, ela aproximar-se-á do sonho e da mentalidade infantil” (DE CHIRICO apud ALEXANDRIAN, 1976, p. 61).

Não é novidade que o sonho e a mentalidade infantil sejam traços extremamente valorizados pelos surrealistas; lembremos que esses estados de espírito trazem invariavelmente a força subversiva. Os surrealistas acreditavam que o gesto espontâneo e a liberdade teriam mais condições de acontecer ali. A conclusão sobre a imortalidade da obra de arte, de algum modo, encontra-se associada a essas características, por isso a observação do autor sobre De Chirico entra em destaque aqui; ou seja, avistamos certa ruptura dos surrealistas com a pintura, que convergia para técnicas já bastante conhecidas e aprimoradas, sem muitas condições de trazer os verdadeiros “elementos mágicos da vida” (LÖWY, 2020). O seguinte comentário endossa a percepção de que “há dois homens em De Chirico: um que os surrealistas nunca deixaram de adorar; outro, que eles detestavam e combateram. Chegaram a interpor-se entre os dois, para que o segundo não insistisse em falsificar a mensagem do primeiro” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 56-57).

Mesmo que depois tenha reencontrado aquela inspiração que os surrealistas reivindicavam, o pintor nunca mais alcançou o sublime que soubera exprimir com tanta exatidão, como o que encontramos nas telas realizadas no seu ateliê de Montparnasse. Ali, o gênio poético dos surrealistas concebeu os seguintes enigmas: “um relógio, uma estátua vista de costas, uma sombra furtiva e os cheios e vazios de uma arquitetura; estes simples elementos bastavam-lhe para compor quadros assombrados” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 58).

Elementos aparentemente simples que, retirados da sua situação de isolamento ou deslocados de seus contextos habituais e dispostos juntos em outros, reafirmavam a estranheza – procedimento que os surrealistas adotaram sem hesitação. Em outras palavras, a reapropriação da colagem dentro do movimento fez dela uma expressão que interessava artistas e poetas, em muitas medidas e direções, sendo uma delas a inclinação pelo improvável na composição. Não à toa, evidenciamos, sem dificuldades, o caráter impróprio emergente nas criações surrealistas; na colagem propriamente dita, assim como na poesia, na pintura e na escultura, nas *assemblages* e nos objetos.

Dessa alteração que reconhecemos nas passagens pelos movimentos artísticos surgem manifestações até então sem relevo nas artes. Nesse contexto, a imaginação exaltada e as

faculdades visionárias de Marx Ernst permitiram que se inventasse a colagem surrealista, bem diferentes dos papéis colados até então. “A partir de figuras recortadas em catálogos ilustrados, procedeu à ‘alquimia da imagem visual’, segundo um princípio que ele próprio definiu: ‘a exploração do encontro casual de duas realidades distantes sobre um plano não conveniente’” (ALEXANDRIAN, 1976, p. 65-66).

Sabemos, de antemão, que Lautréamont declarou a insuficiência da poesia, trazendo em sua obra a retumbante combinação linguística e imagética capaz de verter palavras em metáforas inquietantes e inspiradoras. Os surrealistas estavam atentos à escrita em *Maldoror*; tinham fé na força da imaginação poética e no temperamento crítico que juntos espantavam o conhecido, preferindo a criação em disparate. O elo de simpatia entre Breton e os poetas malditos estava dado; assim, encontros intempestivos entre elementos distintos batiam na vidraça surrealista, exatamente como relembra Breton:

na mesma época um homem, tão ou mais enfadonho que eu, Pierre Reverdy, escrevia: “A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc.” (BRETON, 1924/1985, p. 52).

Essa passagem, que avistamos no manifesto de 1924, traz indicadores muito fortes, que fizeram Breton repisar nas definições e decidir pelas palavras que traziam definitivamente a voz surrealista. Para ele, um bom número de poetas poderia se passar por surrealistas, e certamente Lautréamont era um deles.

Examinando bem de perto, entrevemos os interditos que transbordam na escrita da loucura e da paixão, no encadeamento das imagens no devaneio e no sonho, e que reverberam como elementos de altíssima qualidade para os surrealistas. No caso da colagem, deslindam-se o assentamento e a densidade dos elementos díspares encontrados numa paisagem comum, capazes, por essas características, de evocar o inquietante, o *infamiliar*, no sentido freudiano. Em oposição ao que a pintura havia se tornado, a colagem queria restituir o verdadeiro sentido da atitude pictórica, escapando do divertimento e da preocupação decorativa, segundo Aragon. Em suma, o movimento surrealista forçava uma arte e uma literatura associadas a portes libertários, cujos resultados deveriam ser libertadores. Desse modo, a exploração realizada – inicialmente, pelo artista, e posteriormente pelo público – converte-se em atuações, em atos mais consonantes ao maravilhoso subversivo. Importava, pois,

regressar às práticas mágicas que são a origem e a justificação das representações plásticas, proibidas por várias religiões. Via nisso a possibilidade de um maravilhoso subversivo, atacando a realidade com elementos que nela se inspiravam, com o único fim de os voltar contra ela. Uma tal atitude mostra a esperança que a colagem despertou no grupo surrealista. Para todos eles, era uma arma dirigida contra a banalidade quotidiana, contra a arte escravizada ao espírito de seriedade (ALEXANDRIAN, 1976, p. 95-96).

Ora, os múltiplos usos da colagem pelos surrealistas encontravam fortes justificativas, e as convicções estavam totalmente afloradas naquele contexto. Contudo, os suportes e os materiais não deveriam reduzir-se aí; ao contrário, o surrealismo contornava a proliferação de técnicas em favor da distração, dos procedimentos controlados em favor das atitudes. Assim proclamou Breton (1924/1985, p. 78): “quero logo dizer que as futuras *técnicas* surrealistas não me interessam”. Por isso a colagem engendrava um domínio sem igual. Para Max Ernst, ela revelava-se como

um instrumento hipersensível e rigorosamente exacto, semelhante ao sismógrafo, capaz de registrar a quantidade exacta das possibilidades de felicidade humana em qualquer época. Os seus romances visuais compõem uma mitologia fantástica cujo herói é Loplop, “Superior dos pássaros”, uma das suas melhores fantasias alucinatórias (ALEXANDRIAN, 1976, p. 97).

Em resumo: obras que atravessam épocas, que permanecem em qualquer tempo, são imortais, mesmo que em cada tempo tenham uma apreensão diferente. Esse aspecto da permanência da atualidade e da vivacidade das obras está particularmente indicado para os surrealistas, em todos os seus domínios artísticos. Expressões como “assassinar a pintura”, “a arte está morta”, entre outras que circulavam no mundo dadá e surrealista, devem ser dilatadas; elas carregavam a vontade de devorar obrigações puramente formais. Atrelado a isso, considera-se que a permanência do surrealismo, enquanto movimento, estava dependente da atitude de Breton de ocupar os dois planos, ou seja, as forças surrealistas e as forças comunistas deveriam coexistir, mesmo que se tivesse que alimentar o movimento com suas contradições (NADEAU, 1964). Pois, como acentua Maurice Nadeau (1964, p. 154), “o grupo surrealista continua a apaixonar-se pelos problemas poéticos que, aliás, não pode separar dos problemas revolucionários”.

Em meio a divergências e turbulências com o Partido Comunista, a necessidade de cisão foi compreendida e repactuada entre os surrealistas, passando a política do movimento a ser melhor definida a partir de 1931. Neste contexto de autonomia, é preciso ressaltar que as intervenções de Breton e de seus amigos não se limitavam a considerações políticas; ainda que situasse o surrealismo como um movimento cultural formado por artistas adeptos da revolução, suas intervenções estendem-se à arte, às artes. Contudo, o valor das atividades artísticas passa a ser completamente outro, “daí a dupla determinação revolucionária dos surrealistas: “transformar o mundo”, “mudar a vida”, por uma objetivação do desejo, força onipotente e capaz de suscitar todos os milagres” (NADEAU, 1964, p. 172).

A verdadeira revolução, para os surrealistas, está na aclamação do desejo; aliás, é o que persegue Breton em seus textos. Em *O amor louco*, pergunta: “Onde melhor poderei eu estar do que no seio de uma nuvem, para adorar o desejo, único impulsionador do mundo, o desejo, único rigor que o homem se deve impor?” (BRETON, 1937/1971, p. 115-116).

Figura 7 – Maya Deren e sua máscara do Haiti





## 2.7 A força do mito coletivo e a criação de campos magnéticos subversivos

Defender a loucura e as aspirações que renovariam a sensibilidade humana estava na base do movimento de vanguarda; era, antes de tudo, sua alma. De alguma maneira, nesse ponto, a inclinação surrealista aproxima-se da tradição romântica, quer dizer, aproxima-se do romantismo mais emancipatório e utópico, portanto mais revolucionário. Ademais, Breton e seu grupo nunca esconderam a correspondência que tiveram com os escritores e filósofos românticos, de William Blake a Ernest Bloch. Com relação a este, valem alguns comentários sobre as principais influências de seus escritos nos meios surrealistas. Bloch, através do *Princípio esperança*, afirma sua filosofia; esse documento monumental, em intenção e abrangência, é, “acima de tudo, uma imensa jornada pelo passado, em busca de imagens de desejo e paisagens de esperança entre as muitas variedades de utopias – social, médica, arquitetônica, técnica, filosófica, religiosa, geográfica, musical e artística” (LÖWY, 2021, p. 92-93). Antes de avançarmos perseguindo essa vereda, que produzirá algumas tessituras, deixe-me recitar a voz surrealista, pela voz entusiasta de Breton: “a vida é lenta, e o homem ignore o jogo [...]. O amanhã continua a ser feito de determinações, aceites, quer se queira quer não, sem se ter levado em conta esse delicioso cabelo aos caracóis, esses tornozelos semelhantes a caracóis de cabelos. Ainda estamos a tempo de retroceder” (BRETON, 1937/1971, p. 63).

Ainda assim, no empreendimento de Bloch, vemos que “não se trata de abismar em uma contemplação sonhadora e melancólica do passado, mas sim de torná-lo uma fonte viva de *ação* revolucionária, de uma práxis orientada para a conquista da utopia” (LÖWY, 2021, p. 93). Reconhecemos a força subversiva e criativa dos conceitos afirmados nos seus escritos que cativara os surrealistas; o reconhecimento aconteceu numa via dupla, pois testemunhamos que houve uma simpatia real do filósofo alemão pelo surrealismo. Mas identificamos também uma séria falta de entendimento, como exemplifica Löwy (2021), ao ressaltar a passagem em que Bloch utiliza o termo “montagem” para definir a natureza surrealista, reduzindo essa experiência a uma técnica para produzir “uma espécie de cristalização do caos ocorrido” (BLOCH apud LÖWY, 2021). Apesar disso, é preciso apontar as valiosas reciprocidades; i.e., um dos conceitos mais interessantes de romantismo de Bloch, para a posição surrealista, é o do *sonhar acordado*: “a construção livre de palácios entre as nuvens, a criação de imagens e paisagens de desejos, com os olhos bem abertos” (LÖWY, 2021, p. 98). Entre o sonhar e os sonhos de olhos bem abertos há proximidade, sem dúvidas; ressaltemos o aspecto inventivo de ambos, pois essas duas modalidades não se determinam por nenhuma das regras das narrativas

comuns. No entanto, recordemos que o sonhar acordado difere radicalmente da atividade onírica noturna; quer dizer, elas não funcionam da mesma maneira, já que as respectivas relações com o inconsciente são bem diversas. Assim, “o que interessa aos surrealistas franceses no sonhar acordado não é tanto a interpretação analítica ou o valor premonitório, mas a qualidade poética, o mistério e o enigma das imagens, o humor e o absurdo das situações, o Maravilhoso e a magia das fábulas” (LÖWY, 2021, p. 100).

Com relação às adjacências entre os movimentos, não nos surpreende que *O camponês de Paris*, escrito em 1926, seja exemplar, pois nele entrevemos a soltura do espírito surrealista e a influência romântica. Ora, esse livro tão representativo do movimento, que havia ganhado um corpo em 1924, propõe um trato com a imaginação através da escrita e outras manifestações. Louis Aragon nos conduz pela aventura do espelho e mostra, sem pestanejar, o quanto a imagem é cativante, capaz de exercer, em nós, capturas imensuráveis que produzem, muitas vezes, sensações arrebatadoras.

Miragens e devaneios, tecidos em caligramas, externam as passagens do romance, que se constrói a partir das paisagens parisienses. Com efeito, a ocorrência, nos textos surrealistas, do caligrama – tipo de poema visual popularizado no início das vanguardas artísticas do século XX – sugere que sua disposição gráfica valoriza, simultaneamente, imagem e palavra, de modo que o desenho, tão essencial quanto o texto, passa a funcionar como um complemento de sentido, ou ainda como uma interrogação de uma única significação. Por entre águas turvas, translúcidas, oníricas, deslinda-se então uma narrativa impressionante em *O camponês de Paris*; ela busca se beneficiar da relação peculiar entre imagem e palavra. Ora, tanto o romantismo quanto o surrealismo se encontram assinados por “encontros revelatórios” (JANUÁRIO, 2021), que não deixam de ser encontros mágicos com e a partir da experiência com a língua e com a linguagem. Inúmeros vestígios são descobertos nas passagens de Aragon, e neles transparecem as costuras entre os movimentos. Um curioso entrecruzamento, enfim, brevemente circunscrito aqui.

Ter examinado com atenção a transformação integral das mitologias do passado em romance acarreta, para Aragon, que seu livro seja elaborado como uma mitologia do moderno, fazendo assim uma reversão do processo. Sem ser óbvio nem demasiadamente lógico, pronuncia-se através de uma escrita extensiva, alusiva, que nos chama não exatamente pela validade dos argumentos, mas pela força da língua e da linguagem poética. Lá, ele não esconde seu impulso de resgatar “esses magníficos desregramentos da imaginação que se atribuem quase que somente a poetas” (ARAGON, 1926/1996, p. 50); até mesmo acena para Robert Desnos,

tentando preveni-lo da errância adulta, do devaneio provocado pelas mulheres, sobretudo do caráter repentino e efêmero do amor. Levanta, pois, um murmúrio tão sentimental e flamejante que, ao dirigir-se a seu amigo e poeta surrealista, exalta essa “vil procura do efêmero sem ilusão de duração” (ARAGON, 1926/1996, p. 116). E exala:

há palavras que são espelhos, lagos óticos em direção dos quais as mãos se estendem em vão. Sílabas proféticas: meu caro Desnos, tome cuidado com as mulheres cujos nomes forem Faënzette ou Françoise, tome cuidado com esses fogos de palha que poderiam tornar-se fogueiras, essas mulheres efemeramente amadas, essas Florences, essas Ferminas, que um nada inflama E TORNA MÃES. Desnos, abstenha-se das Fanchettes (ARAGON, 1926/1996, p. 117).

Detectamos, nesse extrato do romance de Aragon, o valor supremo da poesia; lá onde triunfa a ironia, ele enseja a descoberta de novas fisionomias para as palavras. Aliás, tanto Aragon quanto Breton demonstram que a invenção está em toda a duração do surrealismo, persistindo na escrita, em suas distintas modalidades. Assim, cartazes subversivos, poéticos e irônicos, passam a estampar as paredes, em protesto contra as inúmeras formas de opressão e a decorrente miséria da vida cotidiana. A eclosão surrealista ambiciona inverter a lógica perversa do capital e as frequentes imposições de ordenamento e opressão.

Isso se faz de que maneira? Ora, ao reconhecer e exaltar os rituais e os mitos, as danças, as palavras e os gestos, os objetos de diferentes origens e culturas, criam-se verdadeiros “vasos comunicantes” – para adotar a expressão bretoniana –, acelerando liames que projetam imagens de desejo e de um futuro possível, mesmo que utópico. A virulenta oposição dos surrealistas à civilização capitalista ocidental mostra-se, assim, compatível com o crescente interesse pelas “artes selvagens”, expressão que os surrealistas tomaram de empréstimo de Rousseau e Montesquieu (LÖWY, 2021).

Mito, enigma, ritual, magia, desejo, sonho, devaneio, distração etc., em diversas tentativas. A existência surrealista encontra-se profundamente interessada por tudo isso e ainda avança por onde a loucura quer expressar-se: alucinações, delírios, conversões histéricas, amor transbordante. Não à toa, Breton inabilita o discurso médico que reduz a loucura à categoria de doença mental; exatamente onde essa crença dissemina, faz ali suas inúmeras “cartas de guerra”, em alusão à atitude de Vaché. Declarando as preferências por uma arte que não se vê mais despolitizada, exaltando as manifestações artísticas de forma abrangente, os surrealistas

desviam da arte institucionalizada, endossando àquelas tidas como mais genuínas, por vezes disparatadas.

Exemplos dessa incursão são profusos. Experimentos com o cinema e a dança, os verdadeiros filmes-dança de Maya Deren trazem fortes indicações sobre os meios que uma montagem pode valorizar rituais e mitos coletivos. Nascida Eleanora Derenkovskaya, o apelido Maya, em alusão aos seus significados místicos, foi dado pelo segundo marido, o diretor experimental Alexander Hammind. O olhar cinematográfico da artista ucraniana, que migrou para os Estados Unidos quando criança, mesclava a etnografia com as artes, extremando e entrelaçando dança e literatura, cinema e teatro. A atitude entre as diferentes linguagens, traço marcante em seus filmes, ressurge em *Cavaleiros divinos: os deuses vivos do Haiti*, documentário filmado entre 1947 e 1954 que decanta a dança e a possessão no vodu haitiano. A experiência de Maya Deren com a imagem é uma espécie de meditação para contornar o tempo. Nesse filme, a estrutura dilatada evoca a metafísica vodu, conduzindo o intérprete-criador a aproximar-se da possessão. Em outros, em grande parte silenciosos, testemunhamos a imaginação de uma forma obstinada; através da montagem com os corpos e gestos performáticos dos atores, Maya incitava que o espectador imaginasse a música. Nessa encosta, a cineasta compôs com Marcel Duchamp e John Cage, subvertendo a estrutura narrativa no encadeamento das imagens, numa travessia eloquente entre simbolismo e surrealismo. Em verdade, muitos de seus filmes ficaram inacabados por escassez de financiamentos, talvez também porque a experiência e os experimentos estéticos produzidos interessavam mais do que o produto artístico de sua autoria. Bem, concluídas ou inconclusas, suas criações peculiares têm a capacidade de conduzir à exploração das atividades oníricas, sem reservas; aliás, a artista fez com o cinema experimental o que carrega o seu nome Maya, a deusa hinduísta da ilusão e dos sonhos.

Outra artista surrealista que não se intimidou ao assumir a inclinação pelas culturas indígena e africana, revelando enorme atração pelos orixás, foi Maria Martins. Alastrando a qualidade sensual e sensorial do bronze, suas narrativas traduziam, em imagens fortíssimas, os traços ameríndios enraizados na Amazonia e das tradições afro-brasileiras. “Rítmicas e maleáveis”, as esculturas da artista brasileira eram assim definidas pelos críticos; aliás, elas nasciam comprovando que paisagem podia juntar-se à figura, vegetação ao corpo, elementos maquínicos ao botânico. As figurações híbridas, algumas até monstruosas, mostram-se recorrentes em sua poética barroco-surrealista; nelas entrevemos cabelos misturando-se ao fluxo das águas e plantas retorcidas, numa constante extensão corporal. As escolhas formais e

plásticas das esculturas de Maria Martins ajustam-se com enorme precisão ao que Breton e Benjamin Péret incorporavam como verdadeiros temas do surrealismo, pois a força vital da natureza era assimilada por elas como meio concreto de enfrentamento de sistemas políticos violentos e embrutecidos (GEIS, 2022). A admiração, portanto, estava declarada por Breton e Péret, também por Aimé Césaire e tantos outros: os surrealistas viam, através das expressivas esculturas de Maria – como era nomeada no mundo artístico –, o ímpeto do movimento. Sem sombra de dúvidas, a intensidade dos rituais encontra-se expressa em suas “Mitologias Amazônicas”; assim, as recriações das lendas são decisivas no percurso da artista, o que de fato ia ao encontro da disposição de Breton, que buscava sistematicamente incluir artistas e mitologias não europeias no movimento surrealista (LATIMER, 2021).

Ora, distorções que causam estranhezas brotam das esculturas de Maria Martins; observá-las nos detalhes permite que constatemos a ruptura da artista com os postulados da tradição e, como pontua a curadora Isabella Rjeille (2021, p. 27), “os trópicos aparecem, portanto, como uma espécie particular de ficção”. A partir daí, situamos melhor a frase conhecida mundo afora – que, na verdade, é o título de um dos trabalhos mais marcantes da artista –, de 1945: “*N’oublies pas que je viens des tropiques*” [Não se esqueça nunca que eu venho dos trópicos]. Explorando as possibilidades do bronze, ela traz uma figura antropomórfica contorcida, com os braços estirados ao alto em súplica, que parecem testemunhar uma dolorosa transformação (RJEILLE, 2021). Essa escultura, como afirma a historiadora da arte Tirza True Latimer (2020, p. 52), “reivindica, para sua autora, um lugar na geografia das Américas e no imaginário do surrealismo”.

Ainda sobre as numerosas relações evidenciadas na sua trajetória artística, insistimos na criação de um mito, através do que potencializou como ficções tropicais. Pois,

quando Martins nomeia os *trópicos* em seu trabalho, suas figuras se tornam dilaceradas, como se houvesse algo de incompletude e de impossibilidade nessa representação. Ao alertar seu público – “Não se esqueça” – a artista também alerta a si mesma; após tantos anos vivendo no exterior, parecia entender finalmente o conteúdo ficcional dessa identidade forjada e, ainda, como subvertê-la (RJEILLE, 2021, p. 36).

Além da carga simbólica ligada às imagens mitológicas, as manifestações inconscientes prevaleciam nas formas e nos títulos. A obra *O impossível* – que ganhou diferentes versões nos anos de 1945, 1946 e 1956 – ocupa, em nossa pesquisa, uma instigante motivação; ela carrega elementos figurativos impregnados de mistérios que aludem aos significados da situação

dilacerante enfrentada no pós-guerra. Mas, além desse aspecto, remete à sexualidade, traço designado por alguns críticos como “erotismo canibal”. Não à toa, sob esse título, a escultura segue atraindo o olhar que inquieta o pensamento; ela é feita de imaginário, melhor ainda, de “desejo imaginante<sup>61</sup>”.

Com Raúl Antelo (2010), constatamos uma minuciosa pesquisa documental que situa a aproximação entre Maria Martins e Marcel Duchamp. A colaboração entre os artistas na cena modernista internacional não foi sem fascínio – aliás, para ambos. Os fatos estão declarados e nuançados no livro *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*, em que o autor apresenta as numerosas relações estabelecidas entre eles, tornando possível acessar os constantes intercâmbios simbólicos de suas obras, que se alimentam por um comum: a construção imaginativa celibatária. No caso dessa escultura, é preciso acentuar que ela “exibe a impossibilidade de a letra coincidir com o corpo, onde ela se inscreve e onde, ao mesmo tempo, oculta-se o impossível saber sobre o Outro” (ANTELO, 2010, p. 250).

Nesses trânsitos, inscrevem-se hipóteses; ou seja, a partir de uma ótica mental e de uma geometria imaginária, identificamos, nas análises de Antelo, que “a recorrência obrigatória à máquina concretiza, então, a impossibilidade tornada possível da conjugação reflexiva do celibatário ‘consigo próprio’” (ANTELO, 2010, p. 250). Portanto, as obras da artista brasileira remetem ao acaso objetivo, capaz de estimular a sinapse dos impossíveis com os jogos celibatários que apontam para o enigma verbal. Nesse caso, incorporamos a associação, em destaque, que aponta as prováveis relações entre a insurgente obra de Duchamp o *Grande Vidro* com a escultura emblemática da “artista dos trópicos”. A linguagem cifrada, que atravessa as obras, sustenta-se nas disposições surrealistas, as quais, com Breton – a partir de Hegel e de outras referências –, formalizaram o acaso como (mais ou menos) objetivo, por paradoxal que pareça. Porque o objetivo, aqui marcado, liga-se à disposição para perceber e acolher os acontecimentos circunstanciais, que acionam devires, em fluxos.

Portanto, se Marcel Duchamp, como foi dito, substitui o olhar (*regard*) pelo atraso (*retard*), alterando o estatuto do objeto de arte (*objet d'art*) pelo objeto-dardo (*objet-dard*), Maria Martins tomará o acaso (*hasard*) e o reinscreverá no interior da célula-mãe como um elemento furtivo ou esquivo (*hagard*) (ANTELO, 2010, p. 144).

---

<sup>61</sup> *Maria Martins: desejo imaginante*, título da exposição realizada no MASP (2021), com curadoria de Isabella Rjeille e Fernanda Lopes (curadora adjunta), e da mais extensa monografia publicada sobre a obra e o percurso da artista, com textos de vários historiadores da arte e curadores de diferentes países e gerações.

Lembrando que *Hasard, hagard* é o título de uma das esculturas de Maria Martins, em que evidenciamos a maneira peculiar de se chegar a uma definição nominalista da arte. Se desnudarmos a prática e a pesquisa da artista, avistaremos certamente mais elementos resultantes desse relacionamento. Salientamos ainda a importante colaboração que ela teve na última obra de Duchamp: *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* [Dados: 1. A queda d'água, 2. O gás de iluminação] (1946-1966), na qual a peça modelada a partir do corpo nu de Maria Martins é central (RJEILLE, 2021).

Ainda sobre as versões de *O impossível*, há enormes desafios. A escultura condensa imagens oníricas com valores interpretativos robustos; sua forma muito expressiva, não por acaso, rende inúmeras especulações. Reunindo o que ela é capaz de suscitar em cada um de nós com as informações que ali orbitam, chegaremos à conclusão de que a forma escultórica, de tão improvável que é, figura uma obsessão da artista sobre a temática do desejo. Então, nessa obra de entorpecer a mente, a precipitação do desejo enquanto conceito instala-se, mais uma vez, em nossa discussão; quer dizer, o conceito parece encontrar, ou reencontrar, na imagem de *O impossível*, uma resolução. Na verdade, sua fábula, que aborda a dimensão desejante, mantém uma inegável reciprocidade com a teoria psicanalítica freudiana e lacaniana. E, quando vemos precipitar esse título, a reciprocidade só aumenta. Em outras palavras: o impossível, tal como formulado por Lacan, encontra, na obra dessa artista, uma imagem, pois o que surge ali enquanto figuração é da ordem do desmedido, da impossibilidade (em suma, a forma escultórica, cá entre nós, não passa de uma insensatez, mas uma insensatez lúcida). Porque não tendo “pé nem cabeça”, a imagem diz, de outra maneira, o que não se consegue dizer pela via da palavra. Com isso, a indomável Maria Martins faz irromper, à nossa vista, uma elaboração formal sobre a noção de impossível; ora, ela inventa uma espécie de saída frente ao impasse ao revelar que “é preciso que o desejo tenha muita imaginação para poder suportar-se a si mesmo” (RJEILLE, 2021, p. 20).

Semelhante elaboração ocorreu em outros casos. Ainda que menos destacada, a presença das mulheres na articulação das ideias surrealistas foi, sem sombra de dúvidas, relevante e apreciável. Sabe-se que muitas caíram no esquecimento ou tiveram um reconhecimento tardio, como é comum na história das artes. Contudo, as produções das artistas sobressaem, no encadeamento da história do surrealismo, pela força poética e consistência própria de sua atuação. Da criação ao discurso, realizam-se proposições que dizem muito sobre o aspecto fantástico e político do movimento. Não parece difícil reconhecer as disposições que tinham para o disparate; ora, embutido nas distintas manifestações, esse “espírito” das artistas revelava

a radicalidade subversiva suprema. As inclinações de Maya Deren, por exemplo, endossam a análise subsequente de Breton; elas aplaudem o mito coletivo. Em contraposição ao mito pessoal, esboça-se aí a posição política mais expressiva do surrealismo, cujo espírito livre deveria revelar-se na poesia e na arte, em seus procedimentos técnicos e em suas obras, mas não somente – qualquer manifestação que surgisse era, pois, para afirmar a vida e, por expansão, a vida coletiva. Uma passagem do *Manifesto do surrealismo* traça e retrança muito bem essa propensão, voltemos então a Breton:

dizia eu, ao começar, que nós vivemos num tempo em que o homem se pertence menos do que nunca; não é de surpreender que este tempo, no qual a angústia de viver chegou ao ápice, veja essas grandes comportas abrirem-se no domínio da arte. O artista, por sua vez, começa a abdicar, aqui, da personalidade, de que até agora se mostrava tão cioso. Ele entrou, de súbito, na posse da chave de um tesouro, mas esse tesouro não lhe pertence, é-lhe vedado, até mesmo por um ataque de surpresa, dele se apoderar: *este tesouro* outra coisa não é que *o tesouro coletivo*. Nestas condições, aliás, é possível que a arte já não ocupe mais da criação de um mito pessoal, mas, com o surrealismo, da criação de um mito coletivo (BRETON, 1935/2001, p. 273).

A articulação surrealista quer, de alguma maneira ou de todas as maneiras, desarticular o processo de redução e de miséria decorrentes da lógica fragmentária do capital. Inundados pelo pensamento anticapitalista, expresso em impulsos que se efetuem numa constante insubmissão, vemos seus representantes enaltecerem a potência imaginante, tomada como a principal ancoragem do gesto criador; ora, para o pensamento surrealista, imaginar é a verdadeira trilha iniciática do sensível.

À vista disso, no âmbito da obra literária *O camponês de Paris*, Aragon faz com que o homem trave um diálogo com suas faculdades mentais. A sensibilidade, a vontade, a inteligência transmutam-se em personagens; são ventos de inspiração emergentes dessa escrita. Numa suposta comunicação entre as faculdades mentais, o poeta joga luz na afirmação da Inteligência, que diz assim: “Não gosto da incerteza”. Mas, gostando ou não, é tudo o que temos de certo. Eis que, nesse instante, surge em cena a Imaginação, exatamente como a Inteligência a descrevera; ora, esse conjunto de diálogos criado por Aragon, não é sem propósito. O texto segue adiante e, em seu decurso, entramos pelo discurso da Imaginação, que chega assim, salaz, atacando a Realidade de frente, em defesa dela própria; aliás, Imaginação e Realidade, para o surrealista, estão no mesmo patamar e pertencem ao continente da ilusão. Com rebeldia, Aragon convida-nos a entrar na latência do texto, enaltecendo, desta maneira, a Imaginação:



guerra é guerra. Vocês todos, com esse costume de resignar-se à própria sorte, vocês não me levaram em conta. De uma ilusão a outra, vocês recaem incessantemente à mercê da ilusão Realidade. Entretanto fui eu que lhes dei tudo: a cor azul do céu, as Pirâmides, os automóveis. Por que vocês perdem a esperança em minha lanterna mágica? Eu lhes reservo uma infinidade de surpresas infinitas (ARAGON, 1926/1996, p. 91).

Mas, em verdade, o que conta é que a Imaginação suscita os desejos, inclusive os desejos insensatos; nas palavras de Aragon, ela “proporciona também imensas vantagens inesperadas” (ARAGON, 1926/1996, p. 92). Como acontece com o uso do haxixe, a Imaginação traz efeitos semelhantes, diminuindo drasticamente as inibições, favorecendo a presença de alucinações; aliás, sua promessa é até mais efetiva do que a da droga, é o que ele e eles dizem. Não por acaso, é dessa maneira que o poeta surrealista elogia a Imaginação, absorvendo e convocando a literatura de Lautréamont. E, num fluxo intempestivo, apresenta, nesse livro único, as artimanhas do movimento: “anuncio ao mundo esse acontecimento de primeira grandeza: um novo vício acaba de nascer, uma vertigem a mais é dada ao homem: o Surrealismo, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, é aqui que começam os reinos do instantâneo” (ARAGON, 1926/1996, p. 92).

Aragon acorda Lautréamont e segue também as trilhas abertas pelos poemas de Baudelaire, que trazem as consequências do desenvolvimento veloz de uma cidade, “o que faz com que tudo se transmute incessantemente em amontoados de ruínas, em alegorias” (NASCIMENTO, 1996, p. 21). Cultuar as cidades e as mulheres, aliás, a cidade como uma mulher, estava no pensamento e na criação dos surrealistas. As grandes cidades, com efeito, eram vistas como o espaço privilegiado para a experiência surrealista, onde a imaginação e a efemeridade, e ainda a iluminação para as inúmeras formas de vida, mesmo que tivessem a tonalidade do informe, eras tomadas como resultado dessa observação.

O *Camponês de Paris*, uma das realizações mais originais da prosa surrealista – ao lado de *Nadja* (1928), de Breton, e de *Les dernières nuits de Paris*, de Soupault – é herdeiro desses textos que se inserem na tradição do mito literário de Paris, segundo a qual a capital francesa é representada mais como uma personagem extraordinária, dotada de corpo e alma, do que propriamente como um cenário (NASCIMENTO, 1996, p. 20).

Feita a digressão, podemos voltar ao ponto inicial deste capítulo. Ora, atraídos pelo sentido do “maravilhoso”, tanto o romantismo quanto o surrealismo são marcados por “campos

magnéticos” subversivos, como aparece no prefácio de Alex Januário (2020) para o livro *O cometa incandescente: romantismo, surrealismo, subversão*. Nele, Michael Löwy discorre sobre as afinidades latentes entre os dois movimentos artísticos, trazendo uma apreciação muito refinada em que cintilam as formas não sujeitáveis e que estão presentes nas imagens, nas obras e nos textos. Isso não quer dizer que os surrealistas foram influenciados pelo romantismo, já que em sua luta contra a racionalidade burguesa “eles se utilizaram de ideias, noções e imagens românticas enquanto ferramentas para desenvolver sua própria visão revolucionária” (LÖWY, 2020, p. 34).

Contudo, as frequentes afinidades entre os movimentos são facilmente demonstráveis; em ambos, avistamos o desenvolvimento crítico da própria existência humana, impregnado tão somente pelos sentidos da revolução. Sentidos, vale dizer, apoiados em premissas que se contaminam mutuamente: “amor, poesia e liberdade” (LÖWY, 2020). Em associação, elas participam, de forma decisiva, das obras e da escrita, revelando-se, em movimento, a obstinação surrealista.

### **3 LACAN E O SURREALISMO, LACAN E OS SURREALISTAS, LACAN SURREALISTA**

Figura 8 – *Eve Babitz numa partida de xadrez com Marcel Duchamp (1963)*, de Julian Wasser



Pasadena Art Museum. Ao fundo, o *Grande vidro*.

### 3.1 A pulsão: da montagem surrealista à máquina celibatária

*Direi que, se há algo que se parece a pulsão, é com uma montagem.*

*Jacques Lacan*

*O drama da máquina celibatária não é o do ser que vive totalmente solitário, mas o da criatura que se aproxima infinitamente de uma criatura do outro sexo sem conseguir realmente encontrá-la. Não é a castidade que está em questão, ao contrário, é o conflito de duas paixões eróticas que se justapõem e se exasperam sem poder chegar ao ponto de fusão.*

*Michel Carrouges*

Observando de perto o baile associativo proposto até então, podemos afirmá-lo, mais uma vez, pela inspiração surrealista que sustenta nossa hipótese de trabalho. Sua chegada vem realçar nossa tese, pelas reentrâncias das artes e da literatura no campo psicanalítico em que a extração da metáfora à moda de Lautréamont é a colagem. Quer dizer, uma colagem interpretativa que, aqui em nosso texto, ganhará sustentação teórica pela urdidura que Lacan faz com os conceitos psicanalíticos operados numa dimensão estética.

A analogia demoníaca, intempestiva e enigmática em *Maldoror* que perfura a língua ao corromper seus sentidos esperados na operação da linguagem sugere a emergência do inesperado do inconsciente que se mostra, aliás, sempre em afirmação. Ora, através da metáfora do “belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura com um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”, Lautréamont cria saídas para que a linguagem não morra com o sentido. O encontro fortuito adensado na escrita de Lautréamont está vertido na célebre metáfora que se insere numa série de outras, como destaca Carrouges:

*“Ele é belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nos ferimentos das partes macias da região cervical posterior; ou antes, como uma ratoeira perpétua, sempre tensionada pelo animal pego, que pode pegar apenas roedores, indefinidamente, e funciona mesmo escondida sob a palha; e, sobretudo, como o encontro fortuito de uma máquina de costura com um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” (LAUTRÉAMONT apud CARROUGES, 1976/2019, p. 173).*

Nas passagens que enunciam a mecânica do amor em *Maldoror*, Carrouges detecta que Lautréamont também é, aliás, um grande *celibatário*, pois “o celibato ganha uma importância formidável, com o hino ao Oceano, quando Maldoror grita: ‘Velho Oceano, ó grande *celibatário* [...]. Eu buscava uma alma que se parecesse comigo e não conseguia encontrá-la... No entanto, não podia permanecer sozinho” (CARROUGES, 1976/2019, p. 170).

Aproveitamos a coragem subversiva do poeta para construir nossa trilha pela interpretação; aqui, partimos da ideia de que a interpretação psicanalítica, com Lacan, acontece nos moldes de uma colagem surrealista. Chegaremos nesse ponto logo mais; por enquanto, acompanharemos Lacan na construção do quadro teórico realizado na ocasião do *Seminário XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Com efeito, o psicanalista parece encontrar no disparate surrealista uma definição conceitual para a pulsão que, de algum modo, reatualiza a metáfora de Lautréamont. A montagem aventada parece oferecer naquele instante do seminário lacaniano a imagem propícia para a pulsão. Antes de adentrar pela citação lá anunciada e pelas ramificações que ela provoca, declinaremos por um pequeno atalho, cujo intuito é trazer o conceito à tona nas perspectivas psicanalíticas freudiana e lacaniana.

Não há como negar que as interrogações que pululam nesta escrita tangenciam a pulsão (*Trieb*) e seus alardos, porque “o que não cessa de não se inscrever” causa toda a movimentação. Sobre o conceito, há muito o que explorar e comentar, o que inevitavelmente comporta numerosas referências. Ora, o ponto de partida é o texto metapsicológico de 1915, *As pulsões e seus destinos*, em que encontramos a pulsão desenvolvida conceitualmente de modo mais sistemático por Freud. Quase cinquenta anos mais tarde, deparamos com o *Seminário XI* de Lacan, que trata a pulsão adensando mais outros conceitos – repetição, transferência e inconsciente –, tratados ali em convergência e considerados como fundamentais. Talvez não se trate necessariamente de fundamento, no sentido mais conservador do termo, mas, uma vez elencados, esses quatro participam da engrenagem pulsional de uma maneira definitiva. Ou seja, as explorações pela teoria psicanalítica permitem observar que um conceito puxa, irremediavelmente, o outro; disso decorre a engrenagem pulsional que surge como imagem, agora em nossa tese, funcionando como escora para nossas próximas elaborações.

De todo modo, a pulsão é tomada, neste capítulo, como uma experiência conceitual, que atravessa Freud e Lacan, comparecendo em diferentes momentos de suas respectivas teorias como um conceito capital. Identificamos ainda no campo psicanalítico, como é de se esperar, diversos trabalhos teóricos que, ao abordarem direta ou indiretamente a pulsão, revisitam as

teses freudianas e lacanianas, resultando em acréscimos importantes que faremos questão de marcar.

Não à toa, com relação à sublimação, um dos destinos pulsionais, acontece algo semelhante. Apesar de ser um conceito mais controverso e talvez menos sistematizado na psicanálise, encontramos hoje uma produção teórica considerável, como sinaliza a psicanalista Clarissa Metzger (2017), que, em seu trabalho investigativo, tratou-o na sua forma conceitual específica, movendo articulações variadas.

Nessa exploração, a psicanálise é tratada como uma disciplina específica que, ao longo de sua história, “foi ferozmente atacada tanto por fanáticos religiosos quanto por regimes totalitários ou por cientistas desvairados, desejosos de reduzir o homem a uma soma de circunvoluções cerebrais” (ROUDINESCO, 2019, p. 9). Nesse contexto, a pulsão se sobressai, porque, atravessando a clínica, torna-se um conceito que participa desse conjunto de enfrentamento que sustenta as pesquisas em psicanálise inseridas no modo contemporâneo de pensar e fazer a ciência. De algum modo, trata-se de uma elaboração conceitual que colabora criando formas alusivas para tentar impedir que o sujeito em seu mundo seja reduzido à racionalidade dominante.

Resgatemos, então, a passagem de Érik Porge, quando menciona que,

se Freud construiu uma teoria das pulsões assaz detalhada, não é menos verdade que a definição desta – com seus quatro elementos (objeto, meta, pressão, fonte) – é da ordem de uma montagem dificilmente apreensível. A pulsão não é um dado empírico, observado como tal na clínica. É preciso o filtro das coordenadas dessa montagem para que algo dela possa se dizer (PORGE, 2019, p. 20).

Chegamos a um ponto importante e faremos agora a curva com Lacan. Percorrer seus postulados que associam a pulsão a uma montagem surrealista faz com que, inevitavelmente, retomemos a metapsicologia freudiana. Mesmo que seja de outra ordem, na montagem da pulsão iniciada por Freud também encontramos algo de inapreensível, como elucida Porge (2019):

Lacan, em 1964, ao vincular a meta da pulsão ao seu trajeto em torno do objeto *a* – apoiando-se nos dois sentidos de “meta” que as palavras inglesas *aim* [mira] e *goal* [fim] distinguem –, começou a dar certa coerência a essa montagem. Ao mesmo tempo ele frisa que, lendo Freud bem, cumpre

reconhecer que são as pulsões ditas “parciais” que fazem as vezes de pulsões sexuais, já que fica faltando a sua unificação numa pulsão genital macho e fêmea (PORGE, 2019, p. 20-21).

Lacan, por sua vez, deslinda a dificuldade imposta pela metapsicologia, desenvolvendo uma abordagem que reescreve a proposição freudiana e, ao mesmo tempo, apresentando outros desfechos numa visada que se dá, também e sobretudo, pelos recursos imagéticos. Fazendo esse arranjo de maneira criativa, como se quisesse enaltecer e esclarecer um enigma nos moldes surrealistas, ele opera nesse seu seminário um pensamento sobre a pulsão, suportando outras declinações. Em certo sentido, sua recriação sugere uma obra que seja “uma máquina de significar” (PAZ, 2002, p. 61), no sentido literário empreendido por Otávio Paz em sua jornada sobre o pensamento de Duchamp.

Devido à extensão da proposta, optamos por persistir no caminho que vem sendo rastreado até agora. Efetuaremos, neste momento, os principais encadeamentos com a pulsão e, por vezes, a sublimação, sem nos prolongarmos em seus aspectos conceituais mais detalhados. No entanto, se este estudo quer tratar da interpretação, é preciso considerar o jogo da pulsão e seus possíveis destinos que vemos se efetuarem na clínica, afinal, a psicanálise, “em sua versão original, sempre ativa, [...] anuncia que o homem, mesmo determinado por seu destino, pode se libertar de suas correntes pulsionais graças à exploração de si mesmo, de seus sonhos e de suas fantasias” (ROUDINESCO, 2019, p. 9).

Então, para situar melhor nossa viagem, comecemos pelo fim, atravessando a concepção de pulsão que se modifica ao longo da teoria freudiana e estabelecendo o ponto em que Lacan associa a pulsão de morte ao gozo. Para tanto, ele conserva-se na trilha de Freud, designando a morte como “a pulsão por excelência”. No transcurso do *Seminário XI*, comenta, anunciando que a pulsão, enquanto conceito, é essencial à experiência psicanalítica:

o termo *Trieb* tem certamente uma longa história, não somente na psicologia, mas na própria física e, seguramente, não é por puro acaso que Freud escolheu este termo. Mas ele deu ao *Trieb* um emprego tão especificado, e o *Trieb* está integrado à própria prática analítica, que seu passado é verdadeiramente ocultado. Do mesmo modo o passado do termo inconsciente pesa sobre o uso do termo inconsciente na teoria analítica – do mesmo modo, para o que é do *Trieb*, cada um o emprega como designação de uma espécie de dado radical de nossa experiência (LACAN, 1965/2008, p. 159-160).



Inicialmente, “Lacan mantém o dualismo pulsional<sup>62</sup> tão caro a Freud, não com relação aos tipos de pulsão como este fazia, mas aludindo a suas formas de apresentação: pulsão de vida e pulsão de morte”; depois ele sustentará que “toda pulsão é virtualmente pulsão de morte” (METZGER, 2017, p. 47). Recordemos, ainda, as teses freudianas (FREUD, 1915/2017, p. 19) que afirmam que “a pulsão, por sua vez, jamais atua como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma força constante”. Essa excitação pulsional é por ele denominada necessidade, o que “estaria decisivamente em pauta no imperativo da força constante” (BIRMAN, 2009, p. 78), sendo algo que não se pode anular; a forma de regulá-la é, pois, encontrar outros meios para satisfazer sua exigência. Essa característica mostra-se decisiva no percurso freudiano, fazendo com que a pulsão se distancie de uma orientação biológica, como podemos ver no seminário de Lacan realizado em 1964: “a constância do impulso proíbe qualquer assimilação da pulsão a uma função biológica, a qual tem sempre um ritmo” (LACAN, 1964/2008, p. 163). Ou seja, partindo da ideia freudiana de que “a característica da pulsão é de ser uma *konstante Kraft*, uma força constante” (LACAN, 1964/2008, p. 162), ele arrisca uma definição através da seguinte analogia: “a primeira coisa que diz Freud da pulsão é, se posso me exprimir assim, que ela não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, que ela não tem subida nem descida. É uma força constante. Seria preciso levar em conta igualmente os textos e a experiência” (LACAN, 1964/2008, p. 163).

Ainda na teoria freudiana, constata-se que a pulsão recebeu o estatuto de “conceito fundamental” justamente porque “tão ou mais fundamental que o próprio inconsciente, a pulsão é um conceito fronteiro, situado entre o corpo e aparelho psíquico. Apesar de sua relativa obscuridade, admitida, aliás, pelo próprio Freud, o conceito de pulsão ilumina a metapsicologia e demarca a especificidade da clínica psicanalítica” (IANNINI; TAVARES, 2017, p. 8).

Aliás, essa aparente obscuridade do conceito mostra-se favorável à experimentação dos efeitos do conceito na teoria psicanalítica, i.e., entre a montagem e a desmontagem da pulsão, as apreciações e associações teóricas de Lacan coincidem com as premissas endossadas pelo surrealismo, porque reclamam encostas mais férteis. Nesse conjunto de ideias que vai do objeto

---

<sup>62</sup> Constata-se na teoria freudiana a presença de dois dualismos pulsionais. No primeiro, Freud propõe a existência de dois tipos de pulsão: de um lado, as pulsões do eu ou de conservação, e de outro as sexuais. Enquanto aquelas estão direcionadas à manutenção da vida do indivíduo, estas estariam destinadas à perpetuação da espécie. Entende-se que essa primeira teoria pauta-se, como aponta Metzger (2017), na ideia de que o psiquismo é regido de forma exclusiva pelo princípio do prazer. O segundo dualismo pulsional é introduzido a partir de 1920, no texto *Além do princípio do prazer*; nele, o conceito de pulsão perde seu viés biológico, já que se afasta completamente da ideia de instinto. Grosso modo, as pulsões do primeiro dualismo são reagrupadas por Freud em pulsão de vida e pulsão de morte, que se contrapõem. É preciso dizer ainda que é somente a partir do segundo dualismo pulsional que se efetiva a discriminação entre a reprodução e a sexualidade humanas.

do desejo à função do amor, de maneira sensacional, Lacan partilha o que a pulsão testemunha, ou seja, o acossamento do princípio do prazer. “Que haja um real, isto não é absolutamente duvidoso. Que o sujeito só tenha relação construtiva com esse real na dependência estreita do princípio de prazer, do princípio do prazer não acossado pela pulsão, aí está – veremos da próxima vez – o ponto de emergência do objeto do amor” (LACAN, 1964/2008, p. 182).

Ora, o desejo e os impasses para sua realização, ou melhor, sua impossibilidade de satisfação, sugerem que exista (ou insista) um real aí. No trilhamento da transferência, vemos se esboçarem as operações analíticas diante da demanda, da pulsão e do desejo, que no deslizamento discursivo pela banda de Moebius exigem manejos variados por parte do analista. Operações analíticas que considerem o real; para tanto, valemo-nos da distinção lacaniana: “se a transferência é o que, da pulsão, desvia a demanda, o desejo do analista é aquilo que traz ali de volta” (LACAN, 1964/2008, p. 264). E, na escalada que vai do obscuro ao essencial e determinante, temos um traçado longínquo, mas constantemente desviado, o que não impede, de maneira alguma, que a pulsão seja construída conceitualmente e reinterpretada por Lacan.

Seguiremos, um pouco mais, pelas indicações de Joel Birman (1995) quanto à posição epistemológica que o conceito de pulsão vem ocupar nos ensaios metapsicológicos de 1915. Neles, a pulsão assume a posição estratégica de conceito fundamental da teoria psicanalítica, uma vez que é considerada uma concepção que, de algum modo, reorienta os demais conceitos metapsicológicos. Não à toa, a trajetória do texto freudiano *As pulsões e seus destinos* mostra que a pulsão é a condição de possibilidade para se formularem outros conceitos (BIRMAN, 1995). Assim, o inconsciente e o recalque se ordenariam como derivações desse conceito, constituindo alguns de seus “destinos”, sem os quais a pulsão seria impensável.

Nessa orquestração conceitual, a associação entre transferência e repetição – retomada por Lacan durante sua rememoração do ensaio freudiano no *Seminário XI* – anda muito presente em nossa bibliografia, há tempos. Em síntese, Freud sustenta em *Lembrar, repetir, perlaborar* (1914) a seguinte tese: o que não pode ser lembrado é atuado, mesmo que (conscientemente) não se saiba disso. Ora, “não esqueçamos que quando Freud o representa para nós, ele nos diz – *O que não pode ser lembrado se repete na conduta*. Essa conduta, para revelar o que ela repete, é entregue à reconstrução do analista” (LACAN, 1964/2008, p. 129).

A função inaugural do pensamento freudiano, como indicado naquele texto clássico, é construída na defesa de que, no tratamento psicanalítico, identificamos sem dificuldades a resistência à significação, nomeada por Freud como responsável pelo limite da rememoração

(LACAN, 1964/2008, p. 129). Impasse ou potência, a depender de como se enxerga, a função da transferência está justamente aí. Nesse sentido,

a interpretação do analista não faz mais do que recobrir o fato de que o inconsciente – se ele é o que eu digo, isto é, jogo do significante – em suas formações – sonho, lapso, chiste ou sintoma – já procedeu por interpretação. O Outro, o grande Outro (A) já está lá, em toda abertura, por mais fugidia que ela seja, do inconsciente (LACAN, 1964/2008, p. 129).

A interpretação, via de regra, existe e resiste, numa análise, a partir dos equilíbrios lógico e semântico, sintático e gramatical; retomaremos essa ideia com maior detalhamento adiante. Com relação à qualidade da interpretação lacaniana, destaquemos que “podemos elencar dois exemplos notáveis de como Freud organizava a leitura dos signos clínicos: a sintaxe do delírio nas psicoses e a gramática da fantasia nas neuroses” (DUNKER, 2017, p. 137). Inclusive, disposto a percorrer Freud em suas construções, Lacan, na direção da cura, dá importância semelhante às formações do inconsciente e à gramática das pulsões; por essas vias, pondera Dunker (2017, p. 137), “talvez seja o modo mais seguro de caracterizar o que viria ser, ainda hoje, uma clínica realmente freudiana”. Portanto, nesta trilha que valoriza a importância do conceito na teoria psicanalítica, destaquemos o argumento do posfácio de uma recente reedição do texto freudiano:

*As pulsões e os seus destinos* não é apenas um texto axial da Metapsicologia Freudiana, mas uma verdadeira síntese dos processos semiológicos que fundamentam a clínica psicanalítica, conferindo-lhe autonomia e independência em relação a outras formas de cura, tratamento ou terapia. Podemos dizer que ele está para a Psicanálise assim como a Anatomia e a Fisiologia estão para a Medicina. Independentemente do tipo de materialidade que se atribua a tais signos, associando-os com estruturas de linguagem, formas de pensamento, tipos de relações intersubjetivas e, ainda, modalidades lógicas ou antológicas da experiência, não seria possível definir as operações elementares da clínica psicanalítica sem apresentar e assimilar sua própria versão sobre os destinos da pulsão (DUNKER, 2017, p. 155).

Ainda, quanto à pulsão, cumpre dizer que há, em Freud, uma plasticidade no desenvolvimento do conceito, o que leva a reconhecer, no texto que aborda suas vicissitudes, que nem mesmo os conceitos fundamentais comportam “definições rígidas” (IANNINI; TAVARES, 2017). Assim, percorremos na escrita freudiana que

para uma classificação geral das pulsões sexuais, pode-se dizer o seguinte: são numerosas, advêm de muitas fontes orgânicas, agem inicialmente de forma independente umas das outras e só depois se reúnem em uma síntese mais ou menos acabada. A meta a que cada uma delas aspira é a obtenção do *prazer de órgão*; somente após terem completado a síntese é que se põem a serviço da *função reprodutiva*, pela qual se tornam geralmente reconhecíveis como pulsões sexuais (FREUD, 1915/2017, p. 33).

Por outro lado, Lacan parece se interessar pelos tempos da pulsão, de modo a apreender o conceito pelo significante, dando a ele uma dimensão lógica. Assim, a partir da formulação do “inconsciente estruturado *como* uma linguagem”, ele pensa o evento pulsional como demanda do Outro na linguagem, o que faz com que ela esteja necessariamente ligada à lógica do significante (METZGER, 2017).

Dos incontáveis trabalhos sobre a formulação freudiana da pulsão, identificamos com a transmissão empenhada por Dominique Fingermann (2019) uma habilidade interessante no tratamento conceitual do termo. Ou seja, decantando, na história da psicanálise, a dimensão formal e poética do conceito, a psicanalista detecta que, antes e após o *Seminário XI*, há um movimento de Lacan que deseja incluir o pulsional nos diferentes momentos de seu ensino. Com isso, a psicanalista assinala que o funcionamento da pulsão vem colaborar com uma concepção de corpo para a psicanálise. Ora, sustentar a afirmação em pauta solicita que se retome, no curso de seu seminário *O corpo e suas diz-mensões*<sup>63</sup>, a concepção freudiana de pulsão, definida na sua invenção teórica como “um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma como uma medida da existência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (FREUD, 1915/2017, p. 25).

Aqui em destaque, não por acaso, sinalizamos que a psicanálise permite pensar o corpo que ultrapassa suas próprias medidas, um *corpo tentacular*; apto a apreendê-lo na multiplicidade de suas zonas erógenas, enfim, um corpo pulsional que não cabe na imagem. Nesse sentido, Lacan opõe a forma estática da imagem especular à turbulência dos movimentos experimentados para animá-la. Então, essa forma de pensar a constituição de um corpo – por intermédio do estádio do espelho, do conceito de *sinthoma*, entre outros – o aproxima também das artes moderna e contemporânea, em que entrevemos um território vastíssimo de produções

---

<sup>63</sup> As citações referem-se aos encontros do seminário coordenado pela psicanalista Dominique Fingermann, que fizeram parte das Formações Clínicas do Campo Lacaniano, em São Paulo. A citação em pauta foi retirada de uma transmissão oral; até o momento, os conteúdos dessa edição do seminário, intitulado *O corpo e suas diz-mensões*, não foram publicados.

que engendram formas diversas de conceber um corpo, ancorando-se em outros indicadores. Em outros termos, nas ambientações artísticas, o impensável do corpo entra em convergência com nossas explorações pela pulsão; as obras, escritas em imagem, muitas vezes apontam para isso, ou seja, para o que não se inscreve jamais. Nestas investigações pela psicanálise e estética, as elaborações de João Perci Schiavon (2019) certamente corroboram para a apreciação explícita, pois, ao tratarem a pulsão como uma autoridade para pensar o vivo, chegamos inevitavelmente ao desejo.

Ora, é bem neste ponto que essa arte, que se expressa como herança e como consequência do movimento surrealista, mantém reciprocidade com a teoria lacaniana: quando deserta os modelos tradicionais de corpo para fundar ficções que ultrapassam o anatômico encerrado na biologia e na funcionalidade; isto é, ao sustentar as variantes corporais, aproxima-se ainda mais da ideia de um corpo pulsional e desejante, portanto, *tentacular*.

Voltando ao texto de Freud (1915/2017), verificamos que são quatro os destinos que as pulsões sexuais podem experimentar ao longo do desenvolvimento e da vida: *a reversão em seu contrário, o retorno em direção à própria pessoa, o recalque e a sublimação*. Estes dois últimos são definidos a partir de um tipo de específico de oposição, como explica Dunker (2017); no primeiro caso, a oposição se dá entre o eu e o desejo, e no segundo, entre a meta sexual e a não sexual. Assim, “o recalque é definido como uma operação do juízo de negação, ao passo que a sublimação corresponde a uma negação da meta” (DUNKER, 2017, p. 144). Freud afirma ainda que as pulsões sexuais “caracterizam-se, em grande medida, por poderem se substituir vicariamente umas pelas outras e poderem trocar facilmente seus objetos. Devido a tais atributos, são capazes de realizações muito distantes das ações originais, orientadas a determinadas metas” (FREUD, 1915/2017, p. 34-35).

Ora, quando Lacan fala sobre a satisfação das pulsões, associa-as, de imediato, ao gozo; melhor dizendo, o objetivo da pulsão, a sua satisfação, seria o gozo (FRANÇA NETO, 2007). Sob esse aspecto, a satisfação pulsional, no que se refere ao gozar, seria justamente sua não satisfação. Vale sublinhar que a pulsão encontra uma satisfação, mesmo que parcial, já o desejo não, pois, no sentido freudiano, o desejo é o movimento do desprazer atual em direção ao prazer esperado. Assim, diminuir o desprazer e restaurar o prazer são as finalidades básicas do aparelho psíquico, pela mediação do princípio da constância.

Não à toa, os quatro conceitos tratados no *Seminário XI* encontram-se indissociavelmente imbricados na clínica psicanalítica, como já anunciamos. Então, ao abordar um deles, necessariamente caímos em outro. A partir da exploração disso que “não cessa de

não se inscrever”, evidenciamos a repetição que sempre ressurgiu efetuando o jogo designado como dialética do desejo. No mais, o retorno em circuito ou o curso circular da pulsão determina uma curva, afinal, o que é fundamental, no nível de cada pulsão, é o vaivém em que ela se estrutura (LACAN, 1964/2008).

Eis que Lacan acalora nossa curiosidade. A vontade de assimilar sua tese nos leva a uma imagem no mínimo interessante: “o que a pulsão integra de saída é uma dialética do arco, diria mesmo do arco e da flecha” (LACAN, 1964/2008, p. 174). Do objeto que se perde, no sentido freudiano, ao gozo impossível, no dizer de Lacan, resta à pulsão contornar o objeto. As iluminações lacanianas, persistentes e pertinentes nos sistemas linguísticos, avançam para o campo das matemáticas, culminando, por exemplo, na fórmula da pulsão representada no Grafo do desejo, cuja “estrutura topológica fundamental consiste em ser constituído ao redor de um furo, e Lacan, desde o começo de seu ensino, nunca deixou de destacar que o desejo, tal como se depreende das elaborações freudianas, não é uma relação ao objeto, mas uma relação à falta” (EIDELSZTEIN, 2018, p. 135).

Faremos, neste instante, uma marca distintiva: enquanto para Freud a compulsão à repetição apresenta-se como um limite para a clínica e aos mecanismos de rememoração, Lacan conserva a ideia da pulsão como retorno em direção à morte. Todavia, nessa operação de razoável complexidade, como propõe Safatle (2004), é o próprio conceito de morte que se transforma. Seguindo um pouco mais por esse pensamento, Lacan parece se aproximar de Deleuze, pois há sempre um “morre-se” mais profundo do que um “morro” (DELEUZE, 2000, p. 149). Dito isto, embarquemos pelas palavras lacanianas, de onde surge a elaboração de Safatle: “explico assim a afinidade essencial de toda pulsão com a zona da morte, e concilio as duas faces da pulsão – que, ao mesmo tempo, presentifica a sexualidade no inconsciente e representa, em sua essência, a morte” (LACAN, 1964/2008, p. 194).

Essa ideia de Safatle também acena para outra direção ao sustentar que “a defesa de uma subjetivação sem sujeito não significa necessariamente abandono da categoria de sujeito” (SAFATLE, 2004, p. 121). Nesse sentido, a sublimação, uma das vicissitudes das pulsões, é compreendida pela psicanálise como uma das formas possíveis de escapar ao recalque, com vistas à satisfação pulsional. No entanto, ela é dessexualizada, e essa é uma das suas principais características. Tal aspecto, contudo, é farto de ambiguidades e controvérsias, pois, apesar de dessexualizada, “sua finalidade é, em última instância, sexual” (FRANÇA NETO, 2007, p. 47). Nas palavras de Lacan:

vocês se lembram de que a terceira das quatro vicissitudes fundamentais da pulsão que Freud coloca de começo – é curioso que haja quatro vicissitudes como há quatro elementos da pulsão – é a sublimação, muito bem!, nesse artigo de mil retomadas, Freud nos diz que a sublimação é também satisfação da pulsão, sendo que ela é *zielgehemmt*, inibida quanto a seu alvo – sendo que ela não o atinge. A sublimação não é menos a satisfação da pulsão, e isto sem recalçamento (LACAN, 1964/2008, p. 163).

Aqui vale mais um esclarecimento: “a pulsão não pode deixar de ser sexual, mas pode se satisfazer com objetos distantes dos objetos sexuais, em uma satisfação, digamos, não direta” (METZGER, 2017, p. 51). De modo que o gozo, enquanto satisfação, se colocaria, como aponta França Neto (2007, p. 44), “sempre como substância negativa, como algo que só pode existir subtrativamente (*ex-sistir*)”.

Essas evidências sugerem que a satisfação pulsional, para Lacan, é paradoxal. É nesse ponto que ocorre a articulação da pulsão com o real. Assim, o que seria o real da pulsão? As passagens, aqui frisadas, oferecem condições de nos aproximarmos do paradoxo que traz a pulsão: “quando olhamos de perto para ela, apercebemo-nos de que entra em jogo algo de novo – a categoria do impossível. Ela é, no fundamento das concepções freudianas, absolutamente radical” (LACAN, 1964/2008, p. 164).

Nessa trilha, Lacan menciona o real como “obstáculo ao princípio do prazer” (LACAN, 1964/2008, p. 165) e insiste em situar o paradoxo da pulsão por esta via:

a pulsão, apreendendo seu objeto<sup>64</sup>, aprende de algum modo que não é justamente por aí que ela se satisfaz. Pois, se se distingue, no começo da dialética da pulsão, o *Not* e o *Bedürfnis*, a necessidade e a exigência pulsional – é justamente porque nenhum objeto de nenhum *Not*, necessidade, pode satisfazer a pulsão (LACAN, 1964/2008, p. 165).

Ora, é precisamente em torno disso que fica mais expressivo o que diz Safatle (2004, p. 123): “Freud pensa a trajetória da sublimação como um desvio do alvo sexual *sem recalçamento*”. Logo em seguida, levanta a questão: “mas o que isso significa: desviar sem recalçar?” Para responder à pergunta, o pensador retoma o seminário lacaniano, apontando que o fato de a pulsão encontrar satisfação em um alvo e em um objeto não implica que ela seja

---

<sup>64</sup> Pressão, meta, objeto e fonte são os termos correlacionados ao conceito de pulsão (FREUD, 1915/2017).

necessariamente dessexualizada, pois “sempre haverá, em Lacan, uma relação fundamental entre estética, ética e erótica” (SAFATLE, 2004, p. 123).

Então, ao que tudo indica, a sublimação é uma possibilidade que traz uma impossibilidade, do conceito à prática. Porque,

em um primeiro momento, a sublimação surge na obra freudiana como conceito versátil, um destino desejável para a pulsão, já que, por um lado, é a responsável pelos laços sociais entre os indivíduos, pela criação e pela proliferação da cultura e suas manifestações e, por outro lado, prescinde do recalque, evitando a neurose e suas mazelas. Entretanto, já no primeiro dualismo pulsional, em 1908, encontramos uma limitação à sublimação, que começa fazer ruir a idealização que pairava em seu entorno: não é possível sublimar toda a pulsão nem em todo o tempo (METZGER, 2017, p. 30-31).

Para efeitos de retomada e síntese, do sexo ao erotismo, temos o inevitável da repetição. Diante do que “não cessa de não se inscrever”, deparamos com as vicissitudes da pulsão em diferentes alcances que apontam que, se têm destinos, também há errâncias. No cotidiano da clínica, identificamos esse percurso que o sujeito faz sob transferência e mensuramos as voltas da demanda que o mesmo empreende enquanto fala e pelo qual o analista opera. E, ainda, numa reapropriação do conceito freudiano de sublimação, um dos destinos pulsionais, assistimos a um devir gravitar entre a ética e a erótica, uma “*erética*”, como assinala Érik Porge (2019) em seu importante trabalho sobre o tema.

Pelo laço da ética do analista com o desejo – e não pelo ideal do Bem –, a sublimação é do foro de uma ética da erótica, uma *erética*. Sabendo que a ética é uma prática da teoria, a sublimação encontra uma realização na teoria borromeana de RSI – teoria que consiste numa escrita que depende apenas do significante (PORGE, 2019, p. 17).

Desse acervo teórico, constatamos uma satisfação pulsional sem recalque, em que o sujeito faz da fantasia um meio e não o fim. Eis que, a certa altura, entrevemos o nó da sublimação que amarra, de uma maneira única para cada sujeito, desejo e gozo, amor e criação. Então, nesse momento, parece ser oportuna a seguinte lembrança: ainda que a sublimação, nos textos psicanalíticos, apareça associada mais frequentemente às manifestações artísticas – nas artes visuais, na literatura, na poesia e no cinema –, ela apresenta-se também em outros domínios, como, por exemplo, no trabalho, na atividade política e na científica. Nessa direção,



Dunker (2017, p. 20) acentua que “sublimar, portanto, pode acontecer em situações muito pouco ‘criativas’”. Interessa-nos aqui, todavia, pensar esse conceito exclusivamente pelo viés da criação artística e na perspectiva da obra de arte porque é nesse sentido que a sublimação pode conjugar-se com a pesquisa em pauta.

Embora essa associação esteja no escopo da tese, vale insistir que, na prática analítica cotidiana, a sublimação está lá como uma possibilidade para o tratamento do gozo (METZGER, 2017), engendrando uma regência do entendimento teórico e clínico da psicanálise. Com isso, acentuamos a mobilidade do conceito, pois, assim como a linguagem só é linguagem quando exercida e praticada, na lógica do inconsciente concebemos a pulsão como algo “audível, legível, praticável”<sup>65</sup> (SCHIAVON, 2019, p. 84).

Daí, nas curas empenhadas nos tratamentos psicanalíticos, demonstradas pelos vários posicionamentos dos autores, encontramos um denominador comum: o de que não se deve renunciar à dimensão estética; inclusive, ela pode ser elucidada como uma saída para o sujeito frente aos excessos pulsionais. Pois, seguindo Lacan, “a condição ética ou sublimatória integra e subordina a si as demais condições da experiência humana. É ela, portanto, que esclarece a direção da análise” (SCHIAVON, 2019, p. 86-87). Em outras palavras, não há como considerar o movimento pulsional sem sua incidência clínica, porque a pulsão é a medida crucial a ser identificada no fluxo da situação analítica.

Ora, é preciso apurar o entendimento, pois as ideias e representações que se sucedem em uma análise são indicadores de uma atividade pulsional, e as pulsões de vida e de morte, enquanto conceitos práticos por excelência, são *medidas clínicas* – tanto no sentido das atitudes quanto das mensurações (os graus de exercício) – e determinadas éticas que decidem pela direção da análise. Não se deve esquecer, para uma apreciação justa desses conceitos e de sua enorme plasticidade, que *a pulsão é seu próprio critério de avaliação, sua própria medida* (SCHIAVON, 2019, p. 85).

Aliás, as experiências estéticas são matrizes da incursão teórica que circunscrevemos. Acentuemos que ela decorre, primeiramente, da tendência freudiana em estabelecer para a pulsão (*Trieb*) uma possibilidade conceitual não rígida; como já acentuado, algo meio disforme, que pode ou não se verificar, ou melhor, que pode ou não se consolidar (SCHIAVON, 2019).

---

<sup>65</sup> Inserido nesse fluxo, Schiavon justifica a expressão “*pragmatismo pulsional*”, título de seu trabalho sobre a pulsão na clínica psicanalítica; nele, encontramos o redimensionamento do termo “destino” como operação, pois “todos os acontecimentos analíticos, a vida de modo geral, serão lidos a partir deste destino, e essa é a envergadura do processo instaurado pela análise (SCHIAVON, 2019, p. 47).

Essa característica faz com que seja lembrada a sua opacidade, isto é, uma aparente obscuridade que, em geral, oferece inusitadas composições entre clínica e estética.

Da compulsão à repetição ao ritornelo, seguimos na trilha que promove reviravoltas constantes, permitindo que situemos o saber analítico na clínica. Não se trata de reprise, diga-se de passagem, pois sempre há, nas voltas da repetição, a instauração de um novo, como sinaliza o conceito freudiano. Também identificamos o aspecto circular do ritornelo, para Deleuze e Guattari fundamental para a composição da música. E ainda as frequentes camadas em que o significante chega até nós, intensificando sua sonoridade musical. É preciso considerar que essas disposições produzem aberturas, ou melhor, reaberturas para o campo pulsional, lá onde a repetição se vê traduzida e sintetizada no sintoma. Em outras palavras, a formação sintomática tem um traço que remete ao universal humano, já que ter um sintoma faz parte dessa condição.

Eis, então, o argumento de Félix Guattari sobre o Pequeno Hans, que indica saídas frente à produção sintomática: “a história de um velho cavalo, o primeiro livro de leitura achado numa espécie de sótão adjacente à cozinha com o basculante. Não se mexa mais. Ele tinha licença para evoluir sem ser visto num mundo de silêncio, atrás do espelho, para um beco interior ou para uma espiral externa” (GUATTARI, 2019, p. 25).

\*\*\*

Depois dessa incursão, aparentemente desviante, pela construção da pulsão enquanto conceito psicanalítico, voltemos, aqui e agora, a seguir a ficção lacaniana na associação da pulsão a uma montagem, em alusão ao procedimento surrealista:

a montagem da pulsão é uma montagem que, de saída, se apresenta como não tendo nem pé nem cabeça – em sentido de que se fala de montagem em uma colagem surrealista. Se aproximarmos os paradoxos, que vimos de definir no nível da *Drang* ao do objeto, ao do fim da pulsão, creio que a imagem que nos vem mostraria a marcha de um dínamo acoplado na tomada de gás, de onde sai uma pena de pavão que vem fazer cócegas no ventre de uma bela mulher que lá está incluída pela beleza da coisa. A coisa aliás começa a se tornar interessante pelo seguinte, que a pulsão define, segundo Freud, todas as formas pelas quais se pode inverter tal mecanismo. Isto não quer dizer que se reverte o dínamo – desenrolam-se seus fios, são eles que tornam a pena de pavão, a tomada do gás passa pela boca da moça e pelo meio sai um sobre de ave (LACAN, 1964/2008, p. 167).

Com relação à pulsão, o que Lacan mira como finalidade não é algo definitivo. Para vir a ter alguma satisfação, sempre parcial, diga-se de passagem, resta-lhe contornar o objeto, seja qual for. “A melhor forma parece ser esta – que a *pulsão o contorna*. Encontramos sua aplicação a propósito de outros objetos. Contorna, devendo ser tomado aqui como a ambiguidade que lhe dá a língua portuguesa, ao mesmo tempo *turn*, borda em torno da qual se dá a volta, e *trick*, volta de uma escamoteação” (LACAN, 1964/2008, p. 166).

Então, vamos à síntese: ao abordar a pulsão, a imagem de movimento advém, como sugere a expressão “circuito pulsional”; somando-se às conceitualizações já firmadas, extraímos a fabulação lacaniana sobre sua engrenagem. Lacan evoca que a pulsão, no que tange à sua atividade-passividade, é puramente gramatical, i.e., “ela é suporte, artifício, que Freud emprega para nos fazer sacar o vaivém do movimento pulsional” (LACAN, 1964/2008, p. 195).

A escrita da pulsão, com efeito, encontra com Lacan um frenesi poético; não por acaso sua inscrição de dá pela imagem, não uma qualquer, redizemos, mas uma imagem “sem pé nem cabeça” (LACAN, 1964/2008). E aqui, aproximando os paradoxos, desembocamos numa imagem maquínica, quer dizer, na maquinaria inconsciente. Uma vez introduzida a ideia de montagem da pulsão, percebemos a disposição lacaniana para concebê-la como uma colagem surrealista, cuja composição é da ordem do disparate. Diante dessa aparição, que acontece ao longo do *Seminário XI*, deslindamos uma fusão muito elaborada entre imagens e conceitos. Esse arranjo teórico-conceitual faz decaírem as formulações mais rígidas e dogmáticas, abrindo-se para outras transposições que se intensificam cada vez mais. Tais notas são frequentemente retomadas e certas associações são desejáveis aqui nesta tese, como é o caso da função metafórica e a metamorfose que ela pode engendrar.

Relembremos, ainda, que as máquinas são as sombras do moderno; um signo de antagonismo e metamorfose se instala, como vemos se manifestar nos diferentes funcionamentos das máquinas celibatárias apresentadas, mapeadas e descritas por Michel Carrouges em seu livro de mesmo nome. Lembremos que, nessa incursão pelas máquinas literárias, o autor parte dos grandes maquinistas Marcel Duchamp e Franz Kafka, passando por Guillaume Apollinaire, Raymond Roussel, Alfred Jarry e retomando, inúmeras vezes, o Conde de Lautréamont, trazendo a espiral poética e patética de *Maldoror*. Reiteremos que, para Carrouges, Maldoror é aquele que “não precisa de máquinas” (2019, p. 168); todavia, Lautréamont foi quem impulsionou a máquina surrealista. Porque, entre outras coisas, o magnetismo de sua escrita parece situar “Maldoror numa curva da história das ciências físicas

e marginais” (CARROUGES, 2019, p. 183). É com o que parece concordar Franco Fortini, quando afirma que Lautréamont “é, em sentido absoluto, o profeta do surrealismo, um profeta que não sofreu eclipses. Por outro lado, ele é o poeta daquela ‘paranoia crítica’ que Dalí pretenderá, sessenta anos mais tarde, redescobrir” (FORTINI, 1965, p. 67).

O efeito de reaver as associações realizadas serve para impulsionar nossa tese. Então, esboçamos agora um desfecho. Nessas medidas, a versão empenhada atinge o ápice quando traz o desencontro e o encontro fortuito na gênese da máquina celibatária em aproximação com a psicanálise. Os arranjos teóricos parecem reveladores, ademais, eles situam as tentativas falidas de acoplamentos que não acontecem; em termos psicanalíticos, a pulsão engendrada por uma força constante na busca incessante pela satisfação, enunciando, mais uma vez, o real como impossível. Contudo, o desejo continua produzir vibrações, bem explícitas, no sujeito; com lançamentos em direção ao infinito, que não tem começo nem fim, desejo e demanda articulam-se mutuamente, perfilando na figura da banda de Moebius.

Nessa esteira, a montagem pulsional, ou seja, a pulsão enquanto circuito, ou ainda, no dizer de Lacan, “*Trieb* – deriva do gozo” (PORGE, 2019, p. 17), parece manter uma correspondência com o dispositivo erótico inventado por Duchamp em o *Grande vidro*. Atraída por encontros e traída por desencontros, no campo pulsional ou no campo narcísico do amor, surge, aqui e agora, uma aposta sob a forma de pergunta: podemos nomear a pulsão, a partir da ficção lacaniana, como a máquina celibatária de Freud?

### **3.2 A construção do campo e de uma metáfora para a pesquisa: a banda de Moebius, uma fábula lacaniana**

Ainda com relação à obra freudiana, Ernani Chaves (2017) observa uma espécie de “programa” – conflito psíquico, ligação com a cultura e fundamento erótico, libidinal – que marca o interesse de Freud pelas artes, pelos artistas e, em especial, pela literatura –; “programa” que se desdobra à medida que os conceitos psicanalíticos vão se delineando.

Assim, por exemplo, em “Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico”, o conflito é assinalado como sendo entre “princípio do prazer” e “princípio da realidade”, do mesmo modo que Freud vai refinando cada vez mais seu vocabulário, na tentativa de escapar ao determinismo fácil e ao essencialismo redundante (CHAVES, 2017, p. 30).

Chaves constata ainda que, nessas passagens, Freud procura defender o aspecto decisivamente “construtivo” da análise. No tratamento psicanalítico sob transferência, a tarefa do analista, como propõe no texto *Construções na análise* (1937), é de “inferir o esquecido a partir dos sinais por ele deixados, ou mais corretamente, ele terá que *construir* o esquecido” (FREUD, 2018, p. 367). Não à toa, nesse texto, ele estabelece uma analogia entre o trabalho do psicanalista com o do arqueólogo. Localizemos, então, a passagem que traz a elucidação referida; ao se reportar ao trabalho do analista, Freud diz que

o seu trabalho de construção, ou se preferirmos, de reconstrução, mostra uma ampla coincidência com o do arqueólogo, que escava uma moradia destruída e soterrada ou uma construção do passado. Na verdade, o trabalho aí é idêntico, apenas o analista trabalha sob condições melhores, dispõe de mais material de apoio, porque ainda se ocupa com algo vivo, e não mais com objeto destruído, e talvez ainda por outro motivo. Mas assim como o arqueólogo constrói as paredes de um prédio a partir dos resquícios de parede ainda existentes, determina a quantidade e a posição de colunas a partir de depressões no solo, reconstitui os antigos ornamentos e pinturas de paredes a partir de restos encontrados nos escombros, o analista procede da mesma forma quando tira as suas conclusões a partir de fragmentos de lembranças, associações e declarações ativas do analisando. Ambos permanecem tendo o direito indiscutível de reconstrução através de complementação e junção dos restos conservados (FREUD, 1937/2018, p. 367-368).

Esse processo de recuperar lembranças perdidas, na concepção freudiana, é fértil em ocorrências que se produzem quando se entrega à “associação livre”. Ernani Chaves (2017, p. 30), ao sublinhar que nas construções em análise trata-se “sempre de trabalhar a partir dos ‘restos’, dos ‘resíduos’ das lembranças [*Erinnerungsresten*] ou ainda do ‘rastros’ [*Spur*]”, aproxima o pensamento freudiano com o de Benjamin, leitor de Freud, diga-se de passagem. Assim, esse encontro entre pensadores apresenta-se como favorável na ativação da ideia de vestígios; ora, as construções em análise autorizam o caminho da nossa narrativa carregada de possibilidades para engendrar a interpretação, cujos efeitos são concretos, mas também possuem traços de efemeridade. Aliás, “só há ‘construção’ porque o ponto de partida é constituído por ‘restos’, por ‘rastros’, por ‘pegadas’ que podem ser facilmente apagadas” (CHAVES, 2017, p. 30).

Ainda nesse texto, Freud (1937/2018, p. 370) considera que “nas apresentações de trabalhos analíticos se ouve falar tão pouco em ‘construções’”, pois há, para ele, uma inclinação

para o termo “interpretações”, e isso não é sem intentos. Nessa direção, sustenta ainda que “construção” é um termo mais adequado. A diferença estabelecida por Freud entre um termo e outro, como destacam Dunker & Zanetti (2017), reside no argumento de que “a ‘interpretação’ aplica-se de forma pontual a algo que se faz com elementos significantes isolados, como atos falhos, lapsos, sonhos etc.” (DUNKER; ZANETTI, 2017, p. 26). Já a “construção” exige certo tempo de trabalho e sempre a reconhecemos quando se reúne e se expõe ao sujeito da análise um fragmento de sua história primitiva que se perdeu (DUNKER; ZANETTI, 2017).

Em uma pesquisa realizada por um conjunto de psicanalistas sobre a construção de casos clínicos em psicanálise há a retomada da importância do termo “construção” em Freud, no horizonte do método clínico e da formalização discursiva: “recuperamos o conceito freudiano em suas duas vertentes, aquela que enfatiza o produto construído, com uma conotação mais conceitual (*Konstruktion*), e aquela que ressoa com a materialidade do processo construtivo e com o manejo prático do trabalho (*Aufbau*)” (DUNKER; RAMIREZ; ASSADI, 2017, p. 9).

Essa noção de construção em Freud vem corroborar com o que nossa pesquisa deseja atar, pois o termo “condensa as noções de leitura, conceito e escrita” (DUNKER; ZANETTI, 2017, p. 25), de modo a permitir a discussão da não inscrição do real no que se escreve. As possíveis nomeações que um analista faz a partir de um evento ocorrem em função do “material de apoio” de que fala Freud (1937/2018), na analogia com o trabalho do arqueólogo, permanecendo sempre passível de reconstrução por tratar-se de algo vivo. Pela via da ficção, o real se reinventa. Ressaltemos, então, que “a abordagem freudiana dos casos clínicos está repleta de estratégias tipicamente literárias: trabalhar com fragmentos e indícios, detalhar os primeiros movimentos do caso, combinar a exposição em duas partes, uma mais narrativa e outra mais interpretativa” (DUNKER; ZANETTI, 2017, p. 24).

Em Lacan também encontramos essa estratégia, especialmente na elaboração do caso “Aimée”, em que se explicitam as condições literário-científicas que devemos esperar de um caso clínico (DUNKER; ZANETTI, 2017). Esses procedimentos da clínica psicanalítica orientam a construção desta pesquisa, considerando, de início, que a própria escolha de um tema, a extração de uma questão a ser investida e investigada, concerne a uma posição subjetiva que possui íntima relação com o sintoma; “podemos dizer que nos inserimos em um determinado campo *a partir de e com* o nosso sintoma” (AZEVEDO, 2006, p. 15). Desse modo, o estudo não pretende construir-se como atribuição de sentido aos eventos que deseja abordar, sejam os das artes, sejam os da clínica. E assume, em todo o seu curso, a posição de uma

ficcionalidade, construída a partir da relação entre estética e psicanálise, sem, contudo, ter aplicação necessária.

Para intensificar essa proposição, recorremos ao modo como Lacan, no seminário sobre a angústia, trabalha a reprodução da gravura *Banda de Möbius 2*, do artista holandês Maurits Cornelis Escher. A respectiva figura, que se inspira no objeto topológico criado pelo matemático alemão August Ferdinand Möbius em 1858, leva à criação de uma imagem com uma fita em que formigas andam pela estrutura espacial de superfície infinita. Lacan apropriou-se dessa imagem e propõe a construção da respectiva banda:

façam agora uma experiência com o que lhes ensinei a conhecer como banda de Moebius. Pegando esta faixa e, depois de abri-la, religando-a a ela mesma, fazendo-a dar uma meia-volta durante esse percurso, vocês obterão com muita facilidade uma banda de Moebius. Uma formiga que caminhe por ela passa de uma das faces aparentes para uma outra sem ter necessidade de passar pela borda. Em outras palavras, a banda de Moebius é uma estrutura de uma única face, e uma superfície de uma única face não pode ser virada. Se vocês a virarem sobre si mesma, ela será sempre idêntica a si mesma. É a isso que chamo não ter imagem especular (LACAN, 1962-1963/2005, p. 109).

A imagem destacada por Lacan e a operação dela decorrente para tratar conceitualmente a angústia devem aproximar-se do que propõe esta pesquisa em termos metodológicos. Ou seja, na medida em que a figura topológica apresenta um movimento pelo qual constatamos que o dentro e o fora não se fixam nem antagonizam-se, cria-se “uma interpretação que roça os limites das diversas modalidades de escrita e representação” (CHAPUIS, 2019, p. 15).

Mas, antes disso, é preciso imaginar a superfície, criá-la, desenhá-la e manipulá-la para que se torne possível apreender a estrutura topológica e as relações que ela organiza. É dessa maneira que Jorge Chapuis orienta nosso percurso pelo texto lacaniano “O aturdido”, explicitando, gradual e detalhadamente, através de comentários sobre a topologia, o propósito de Lacan. O autor defende que a transformação das superfícies – através de cortes, suturas e adições – delinea um caminho para a experiência analítica, pois “essa espécie de bricolagem vai induzir a imaginarizar as transformações que a análise pode produzir” (CHAPUIS, 2019, p. 23).

Reiteramos ainda que a bricolagem topológica a que Chapuis se refere inicia-se com o toro e termina com o *cross-cap*, passando pelas superfícies intermediárias, que se desdobram em operações distintas. Mediante as variedades de figuras possíveis, temos a banda de Moebius,

que conta com uma só face e uma única borda, portanto sua disposição espacial avança para a tridimensionalidade graças à torção e ao enodamento. E sobre a torção é preciso dizer que seu efeito faz com que a fita pareça ter dois lados quando se trata de apenas um, não há direito nem avesso; ela aponta para o infinito, mostrando um caminho sem começo nem fim. Diante disso, algumas consequências para a clínica: a torção identificada por Lacan, através da banda, permite novos expedientes para o analista; considera-se, pois, as faces e as passagens entre uma coisa e outra, entre demanda e desejo. De modo mais profundo, a prática da topologia empreendida na leitura de “O aturdido” “não se fecha em si mesma, pois conduz indefectivelmente à borda do “*nãotodo*”, a este “*pas tout/pas-toute*” (sabemos da sua afinidade com a chamada “posição feminina”) que é o novo enigma ao qual Lacan tenta responder fazendo ressurgir a pergunta que, outrora, a Esfinge formulou a Édipo” (CHAPUIS, 2019, p. 20).

Assim, Lacan encontrou na banda de Moebius um recurso metafórico para interpretar a estrutura do aparelho psíquico, produzindo uma figura e algumas ordenações que se desdobram em possibilidades interpretativas não impressas até então. Não à toa, o desejo e sua errância encontram-se contemplados pela banda, o que permite deduzirmos que os conceitos se perfazem em articulação com a clínica, de onde extraímos os pontos nodais da interpretação psicanalítica. Em outras palavras, a apresentação topológica é uma reordenação que leva em conta que, na prática do dizer, tal como referida em “O aturdido”, existam cortes do discurso. Isso posto, através das voltas da demanda, a interpretação é tomada pela articulação entre discurso e semblante; e, nessa circulação que aponta sempre o particular para cada um e que não entra jamais na universalidade, Lacan detecta o ponto de entrada do significante no real.

Desse modo, as estruturas topológicas tornaram-se cada vez mais evidentes no ensino lacaniano, atestando a presença da lógica, mas também da escrita poética que, ao invés de inflar o sentido, produz furos. Nessa aposta feita entre lógica e poesia, cabe o indeterminável e o indecidível, dimensões vivas do real. “Por conseguinte, faz-se necessária uma topologia pelo fato de o real só reaparecer pelo discurso da análise, para confirmar esse discurso, e que seja da hiância aberta por esse discurso, ao se fechar além dos outros discursos, que esse real revele existir” (LACAN, 1972/2003, p. 479).

Sobre isso, ensejamos outras indicações, já que esses instrumentos – modelos, esquemas e grafos –, como demonstra Alfredo Eidelsztein (2018), são concebidos por Lacan com o propósito de que a estrutura dos mesmos se aproxime cada vez mais da estrutura do sujeito



operada pela psicanálise. Aliás, para o psicanalista argentino, o recurso à topologia<sup>66</sup> está presente desde cedo na obra lacaniana; ela atravessa os seminários de ponta a ponta, justamente porque, quando decide introduzir a estrutura do RSI na psicanálise, Lacan é convocado a elaborar suas consequências. Assim,

a topologia é, em certa perspectiva, o ramo da geometria que implica uma exclusão absoluta de toda *dimensão mensurável*; permite por sua vez tratar o problema da relação espacial entre *o exterior e o interior* de uma forma absolutamente distinta de como o faz o sentido comum, já que opera com outra noção de *espaço*; sendo os invariantes topológicos aqueles que permanecem após as deformações das superfícies, a topologia erradica também todo o problema vinculado com a *forma*. Por isso, sua utilização em psicanálise: nosso sujeito não é mensurável, como nenhuma das categorias que lhe aplicamos (EIDELSZTEIN, 2018, p. 17).

Na especificidade da banda de Moebius, para captá-la imaginariamente é preciso divisar o truque ilusionista, como sublinha Chapuis: “esse objeto que ele tinha em mãos (a banda de Moebius) não é nada mais que essa tesourada, esse corte pela mediana. [...] A prova disso é que a sua ‘superfície’ (da banda de Moebius) ‘some’, visto que onde antes havia uma banda de Moebius, depois do corte já não há nada além de uma fita bilátera: esse corte faz com que a banda de Moebius desapareça” (CHAPUIS, 2019, p. 55).

Algo se manifesta a partir do corte; a banda de Moebius, no dizer de Lacan, “não é nada além desse próprio corte” (CHAPUIS, 2019, p. 55). O que Lacan pretende com essas inúmeras demonstrações é fazer sobressair, através da metáfora topológica, como se dá o percurso de uma análise. E, ao relacionar as imagens da banda de Moebius com o discurso analítico, surge um novo dizer, resultância da metáfora, pois é movimento.

Eu diria: é do estofo que se trata, do estofo próprio desse discurso – se, justamente, isso não equivale a cair na metáfora. Explicitando, caí nela; isto já está feito, não pelo uso do termo há pouco repudiado, mas por ter, para me fazer entender por aqueles a quem me dirijo, feito-imagem, ao longo de toda a minha exposição topológica (LACAN, 1972/2003, p. 472).

---

<sup>66</sup> A topologia é um ramo das matemáticas que se enquadra no campo das geometrias não euclidianas. A euclidiana possui como característica ser uma geometria métrica. Nas palavras de Alfredo Eidelsztein (2018, p. 22), “a topologia tornou-se tão fundamental que sua influência se faz sentir na maioria dos outros ramos das matemáticas”. Descobriu-se ainda, segundo o mesmo autor, sua utilidade em disciplinas não consideradas partes das matemáticas em sentido estrito, e seu trabalho visa demonstrar seu uso na psicanálise.

A partir da estrutura da banda de Moebius e de outras, como por exemplo o *cross-cap*<sup>67</sup>, Lacan demonstra a aparição da estrutura algébrica, i.e., a extração do objeto *a*.

Por outro lado, eu lhes disse que, no *cross-cap*, quando vocês isolam uma parte dele por uma secção, um corte, que não tem outra condição senão ligar-se a si mesmo, depois de haver incluído o ponto vazado da superfície, resta uma banda de Moebius. A parte residual, ei-la aqui. Construí-a para vocês e a faço circular. Ela tem um pequeno interesse porque, deixem-me dizer-lhes, isto é o *a*. Entrego a vocês como uma hóstia, porque em seguida vocês se servirão dele. O pequeno *a* se faz assim (LACAN, 1962-1963/2005, p. 110).

No seminário sobre a angústia, Lacan aborda o objeto *a*, mais uma vez, afirmando: “é por ser essencialmente por esse meio que se pode falar dele, o que também quer dizer que a angústia é sua única tradução subjetiva” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 113). Recuperar o sentido freudiano que fundamenta a angústia como o afeto que não engana permite ele realizar as seguintes aproximações:

a angústia é esse corte – esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real é impensável; é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo “pressentimento”, que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o *pré-sentimento*, o que existe antes do nascimento de um sentimento. Todos os desvios são possíveis a partir da angústia, o que esperávamos, afinal de contas, e que é a verdadeira substância da angústia é o *aquilo que não engana*, o que está fora de dúvida (LACAN, 1962-1963/2005, p. 88).

Voltando à figura topológica, a banda de Moebius é referida como uma espécie de fábula proposta por Lacan. Para efeitos de apropriação da imagem sugerida na elaboração do *Seminário X*, abordaremos mais uma vez a descrição:

o inseto que passeia na superfície da banda de Moebius, caso tenha a representação do que é uma superfície, pode acreditar, a todo instante, que existe uma superfície que não explorou, a que está sempre no avesso daquele em que ele passeia. Ele pode acreditar nesse avesso, embora este não exista,

---

<sup>67</sup> Lacan aborda o *cross-cap* pela primeira vez no *Seminário IX: a identificação*. Essa figura topológica, diferente da esfera, não divide o espaço em interior e exterior; ao contrário disso, as duas faces estão em continuidade, de modo que, como na banda de Moebius, é possível dizer que só há uma.

como vocês sabem. Sem que o saiba, ele explora a única face que existe, e, no entanto, a cada momento, há realmente um avesso. O que lhe falta para perceber que passou para o lado avesso é aquela pecinha que um dia materializei, construí para colocar na mão de vocês, aquela que lhes é desenhada por esta maneira de cortar o *cross-cap*. Essa pecinha faltante é uma espécie de curto-circuito, que o levaria pelo caminho mais curto para o avesso do ponto em que ele estava no instante anterior. Essa pecinha faltante, o *a*, no caso, será que seu problema fica resolvido pelo fato de a escrevermos desta forma paradigmática? Absolutamente não, porque é o fato de ela faltar que produz toda a realidade do mundo em que o inseto passeia. O pequeno oito interior é efetivamente irreduzível. Em outras palavras é uma falta que o símbolo não supre. Não é uma ausência na qual o símbolo possa se precaver (LACAN, 1962-1963, p. 152).

Dito isso, Lacan salienta que não se trata de uma anulação nem uma negação. De novo, recorre a Freud para justificar o que observamos frequentemente com a própria linguagem: “ora, quanto mais digo que isso não está ali, mais está ali” (LACAN, 1962-1963, p. 152).

No fluxo da linguagem em “O aturdito” está declarada a intenção de Lacan de prescindir de imagens ilustrativas durante as apresentações topológicas, numa atitude de evitar a suposta perda em que a ilustração universaliza ao encaminhar para a compreensão. Então, nesse texto, ele volta a referir-se à topologia “para assinalar a ‘imageria’ inevitável do seu dizer topológico, para dar a ele o seu lugar fantasístico, aquém do real para o qual aponta” (CHAPUIS, 2019, p. 16).

Aqui, em nossa retomada topológica, fizemos o mesmo; todavia, desertar a via da ilustração para apreender como a estrutura topológica conjuga-se com a clínica, nas diversas manifestações representadas no ensino lacaniano, não significa, em nenhuma medida, uma renúncia das imagens.

\*\*\*

Profundamente mergulhados nas operações topológicas, encontramos a figura da banda de Moebius em diversos âmbitos. Contudo, para encerrar esse tópico, nossa contextualização recorrerá às obras de arte modernas e contemporâneas. As imagens são reconhecidas com facilidade porque estão em nossa referência visual, encontradas frequentemente em fruição no sistema das artes.

A primeira delas é *Caminhando* (1963), da artista brasileira Lygia Clark, que tornou-se um caso exemplar por realizar-se em ato. A experimentação de montar a fita por meio da torção e em seguida recortá-la, dividindo-a em duas, resulta, em parte, nas considerações já postas: experimenta-se um espaço sem avesso ou direito, frente ou verso. Contudo, a artista parece não se interessar pela topologia em si mesma, como aponta Tania Rivera:

trata-se de nela *caminhar*, rasgando-a com a tesoura, com ritmo e método, em um ato transformador do sujeito. Nessa ação espaço e tempo se expandiriam e fundiriam, até o momento – crucial, apesar de menos ressaltado pela artista – em que a superfície da fita, delgada demais, em definitivo se romperia (RIVERA, 2013, p. 253).

Na proposição da artista, o verbo é o mais importante, i.e., percorrer é o que importa, há aí uma experiência única que se efetua na ação. É o que o título indica, acentuando para nós que o caminho traçado por cada sujeito envolve uma prática experimental cujos efeitos são sempre singulares e imprevisíveis. Os gestos e a maneira como se concretiza a ação são predominantes numa proposição em que os contornos entre obra, artista e público se borram. Assim, a artista, ao propor, incita que pensemos no que sucede naquele acontecimento.

Outra artista brasileira mantém relações com a topologia, comparecendo mais uma vez a banda de Moebius como inspiração, e constituindo, nesse caso, uma ideia que sustenta conceitualmente o trabalho. *Eat me: a gula ou a luxúria?* (1975) refere-se a duas exposições e um filme de 16 mm (depois refeito em 35 mm) de Lygia Pape. No relato da artista, também ligada ao neoconcretismo, esse conjunto remete ao universo erótico, pois a montagem métrica dá ao filme um viés claramente sexual. Para operar com essa ideia, os procedimentos são indispensáveis na realização da obra. Assim, a artista aglutina seções cortadas com imagem de duas bocas: feminina e masculina, lembrando ambas uma vagina, que engolem e repelem um objeto semelhante a um olho. Na montagem, há alternância das bocas e do ritmo, que se acelera nos atos de chupar e expelir; ora é inevitável que a superposição dos planos faça alusão ao orgasmo (PAPE, 1975).

Em *Eat me*, ela insinua que se manteve no motivo da fome e do sexo, pois o filme consistia em confundir os sentidos do espectador através de imagens em cores vibrantes, que estiravam ao estereótipo da pornografia (MACHADO, 2010). Esse propósito, como impressão e expressão, estivera declarado em algumas de suas obras. A partir daí, Pape reproduziu um tipo de configuração espacial urbana na instalação, levando ao museu barracas e tendas do

comércio informal, que vende produtos falsificados a preços populares (MACHADO; SANTOS, 2007).

No MAM do Rio de Janeiro, Lygia fez um espaço negro com três tendas onde vendia saquinhos com “objetos de sedução”, que continham calendários de mulher nua, pelos, loções afrodisíacas, amendoins, espelhos e textos feministas, que podiam ser comprados a um cruzeiro, o que também era uma forma de contestar o mercado de arte (MACHADO; SANTOS, 2007, p. 562).

Em seu dossiê, Lygia Pape (1975) relata que essa obra teve como ponto de partida as xilogravuras neoconcretas, e seu desenvolvimento se deu dentro do “Espaço poético”, que é para ela “um contínuo dinâmico e ambíguo” a deflagrar um dentro-fora, interno-externo, permanente.

Estruturalmente, a artista partiu do espaço topológico, sendo a banda de Moebius o suporte do trabalho; aposta conceitual que engendrou uma obra que faculta o movimento deslizante entre o fora e o dentro do espaço expositivo, sem posição privilegiada. Na mostra, no filme, cria-se esta pulsação: espaço interno e externo confundindo-se, nutrindo-se um do outro. Deduzimos, a partir de contrapontos revelados pela artista, que sua versão sobre o assunto é, de fato, ambígua, assim como o tratamento da imagem. Contudo, o resultado das ambiguidades fulgura na experiência do mal-estar e, conforme a declaração da artista, considera-se que construiu *Eat me* sobre o espaço patriarcal, pois essa obra de múltiplas entradas, conjugadas a outras com abordagens semelhantes, refere-se à mulher-objeto e seu uso pelo consumo (PAPE, 1975).

Tomando as operações empreendidas por Lacan e pelas artistas Lygia Clark e Lygia Pape, a figura topológica da banda de Moebius deve funcionar também no escopo desta pesquisa como uma metáfora da enlaçada entre arte e psicanálise, entre crítica e clínica. Como já anunciado, não pretendemos fundir campos, mas criar deslizamentos e deslocamentos similares à figura topológica. Em suma, a escolha também insiste em resistir às determinações que encerram rapidamente porque temem a invenção que a pulsão e o desejo estão ali para provar, para movimentar. Em outras palavras, tomamos de empréstimo a imagem topológica como vetor de orientação metodológica da pesquisa, porque, no final das contas, essas forças que se apoiam em imagens e pensamentos – que privilegiam o prolongamento entre dentro e fora – sustentam-se, por sua vez, pela torção. Lacan parece apoiar-se nessa figura topológica

em vários momentos, de modo que a trabalha num viés interpretativo. Nosso foco parece encontrar ressonâncias no comentário da psicanalista Andrea Menezes Masagão, para quem:

a topologia sustenta lugares na descontinuidade simbólica e na continuidade moebiana entre íntimo e exterior e propõe um espaço que se opõe ao espaço euclidiano. As figuras topológicas, em sua maioria, são superfícies de uma só face, ou seja, não dividem o espaço em dois. Existe então uma continuidade entre o dentro e o fora como aquela que podemos visualizar na banda de Moebius (MASAGÃO, 2013, p. 16-17).

Lembremos ainda que, no transcurso do pensamento freudiano sobre as artes, há também uma torção, pois, como assegura Gilson Iannini (2004, p. 76), “a psicanálise não se interessa pela arte como forma, a não ser no sentido de que esta sofre uma *distorção* ou uma *desfiguração* plena de valor heurístico para a compreensão de fenômenos clínicos”. Por meio dessa imagem, acompanhamos um pouco mais seu argumento: “entre o modelo estético e sua apresentação clínica, há um processo de torção que, ao fim e ao cabo, retira da analogia exatamente seu caráter analógico (imaginário), se nos for concedido esse quase-oxímoro” (IANNINI, 2004, p. 76).

É nesse âmbito que esta pesquisa deve fazer-se, visando: analisar as influências diretas e indiretas entre estética e psicanálise, que, mesmo constituindo-se como práxis autônomas, têm influências consideráveis que queremos resgatar e reinventar. Contudo, nossa investigação se faz acionando as particularidades dos dois campos, mantendo-se inclinada a estabelecer encontros possíveis, como temos mostrado até aqui. E, sobretudo, aceitando onde não há encontro algum.

A imagem da banda de Moebius, tão recorrente na transmissão lacaniana, parece ser uma estrutura que aqui se mostra como congruente e farta em associações, já que a aproximação ou o enlaçamento que propomos para pensar estética e psicanálise não se figura como uma intersecção entre duas esferas. Sabe-se que é bastante comum o encontro entre campos do conhecimento estar representado e delimitado numa intersecção, sendo a mediação entre um e outro proporcionada pelos pontos que se entrecruzam, ou melhor, pela sobreposição, de onde se extrai uma espécie de denominador comum. A relação que queremos não é essa; o que se quer neste estudo afasta-se do registro de complementariedade que, diga-se de passagem, se constrói a partir de fortes apelos imaginários.

Nesse sentido, a ideia de litoral desenvolvida por Ana Costa em seu trabalho *Litorais da psicanálise* funciona, mais uma vez, como inspiração. Para justificar a expressão “litorais”, a psicanalista evoca a proposição lacaniana que, “além de construir interfaces da psicanálise com outros campos, também é suporte para produção dentro da psicanálise, cuja singularidade é a de construir seu sujeito numa torção moebiana na concepção corriqueira do dentro e fora” (COSTA, 2015, p. 16). Ela admite ainda que essas construções somente são permitidas por ligarem-se à especificidade da escrita para a psicanálise. Ou seja,

ela situa tanto o ponto de entrada quanto de saída na produção de uma clínica, na medida em que está articulada à sua transmissão. A escrita, aqui, abarca uma amplitude muito maior do que sua apresentação ortográfica. Ela mantém a tensão entre expressão e sentido, inscrição e invenção, que compõem as condições contingentes, limitadas e possíveis em que nossa cultura tenta circunscrever o real, na tentativa de capturar o impossível (COSTA, 2015, p. 16).

Assim, a relação da psicanálise com outros campos implica um percurso moebiano, como indicado por Costa (2015). Para viabilizá-lo na direção de uma estética, é preciso reanimar os conceitos psicanalíticos que são os fundamentos próprios da psicanálise, alocando-os nestas voltas.

### 3.3 A pulsão escópica e as *voyuras* lacanianas

*A maravilha é que, de seu órgão, o organismo pode fazer qualquer coisa.*

*Jacques Lacan*

Entremos, neste instante, pelo “Contracanto” de Louis Aragon, presente em *Fou d’Elsa* e mencionado por Lacan na largada do *Seminário XI* como dedicatória a alguns membros que sentiram a nostalgia do seminário interrompido. Ao referir-se às sessões que não aconteceram e que tratariam do tema da angústia, discriminando a função do objeto *a*, ele recita:

É em vão que tua imagem chega ao meu encontro  
E não me entra onde estou, que mostra-a apenas

Voltando-se para mim só poderia achar  
Na parede de meu olhar tua sombra sonhada

Eu sou esse infeliz comparável aos espelhos  
Que podem refletir mas não podem ver  
Como eles meu olho é vazio e como eles habitado  
Pela ausência de ti que faz sua cegueira  
(ARAGON apud LACAN, 1964/2008, p. 25).

Os versos de Aragon ressurgem, na oferenda lacanianiana, para designar o objeto da pulsão escópica, “o objeto mais misterioso e, portanto, mais oculto” (LACAN, 1964/2008, p. 25). Na frequência desse seminário – quando talvez tenha acontecido a transmissão mais surrealista do ensino laciano – espreitamos inúmeras especulações filosóficas e linguísticas, para além daquelas inseridas no discurso psicanalítico. Aparições, profusas por sinal, insistem em revelar a proximidade, cada vez mais assumida, entre as imagens referidas por Lacan e aquelas fantásticas provocadas pelos poetas. Somam-se aí as recorrentes subversões com as palavras, dando mostras da influência surrealista que corre na extensão de sua fala, em que a linguagem dos poetas e as figurações das obras encontram-se exaltadas na reconfiguração conceitual que se estabelece naquele momento.

E, para acentuar a “fricção” do conceito psicanalítico com o campo das artes, é desejável ir novamente ao encontro de François Regnault, quando afirma que para a compreensão da “teoria dos quatro conceitos da psicanálise, notadamente a pulsão, não [se] [...] pode prescindir de saber o que é um quadro, a ética da psicanálise não pode ignorar o trágico etc. A arte então não se contenta com adornar, ilustrar; ela, geralmente, *organiza*” (REGNAULT, 2001, p. 22).

A citação incita que continuemos mais um pouco pelas linhas do *Seminário XI*, nos detendo no ponto em que lança a pergunta “O que é a pintura?” A rigor, não temos uma resposta precisa, mas um chamariz, pois a atenção de Lacan dirige-se a uma espécie de função que surge com a presença do olhar. E essa função, cumpre dizer, não se esgota com o órgão olho, pelo contrário, o que se trata mesmo “é de enganar o olho. Triunfo, sobre o olho, do olhar” (LACAN, 1964/2008, p. 104).

Enfatizando a dimensão simbólica, Lacan prossegue sua ideia, margeando a experiência do par ver/ser visto. Com exemplos, aponta o que seria exatamente a função do quadro: “adiantarei a seguinte tese, certamente, no quadro, sempre se manifesta algo do olhar”



(LACAN, 1964/2008, p. 102), pois nele, no quadro, o olhar é o objeto; “o olhar que é o sujeito, que o atinge, que faz mosca no tiro ao alvo”.

Através do quadro e de suas arestas vivas, ele empenha-se em demonstrar a estrutura da angústia, insistindo nessa metáfora. Em outras palavras, convém apelar para a imagem do espelho e seus limites para detectarmos que “a angústia é enquadrada” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 85). Assim, Lacan confirma: “seja qual for o encanto do que está pintado na tela, trata-se de não ver o que se vê numa janela” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 85). Nos variados enquadres estabelecidos no *Seminário X*, encontramos estimada a relação da fantasia com o real; eis que surge no sonho, que se repete, a forma pura e esquemática da fantasia. “Ora, o que vemos nesse sonho? O escancarar repentino – os dois termos são indicados – de uma janela. A fantasia é vista além de um vidro, e por uma janela que se abre. A fantasia é enquadrada” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 85).

Nas especulações lacanianas, entrevemos que na dialética do olho e do olhar não há coincidência, pois “quando, no amor, peço um olhar, o que há de fundamentalmente insatisfatório e sempre falhado: *é que jamais me olhas lá de onde te vejo*” (LACAN, 1964/2008, p. 104).

Então, nesse momento, evidenciamos o jogo de “*trompe-l’oie!*”, quer dizer, esse efeito de tapeação do olho por meio do qual o observador cai na indistinção entre a imagem pintada e aquela considerada real. Seguindo as afirmações de Lacan e as notas da tradução brasileira desse seminário, verificamos que, junto com o uso dessa expressão já consagrada como termo técnico no campo da pintura, temos a crítica sobre sua definição mais corriqueira. Todavia, ele parece endossar de algum modo as descobertas dos surrealistas quando pensa que, “no nível do escópico, não estamos mais no nível do perdido, mas do desejo, do desejo do Outro (LACAN, 1964/2008, p. 105). A abordagem dos conceitos fundamentais por Lacan se fortalece pelas associações fartas de soluções imagéticas; muitas delas, inclusive, funcionam como exemplos, outras como desfecho da proposta do seminário. Vontade singular, evidentemente, ele traz a definição da pulsão através de sua imagem jorrante. E, além dessa, temos outras.

Estampando a capa da edição brasileira, o quadro renascentista de Hans Holbein, o Jovem, pintado em 1533, sugere uma das questões enfrentadas nesse seminário, i.e., a discussão imposta aponta para a ilusão do olhar. A cena do duplo retrato *Os embaixadores* – marcado por um nível de detalhamento surpreendente, permitido pela técnica – contém a deformação da imagem, ou seja, a anamorfose que faz enigma. Como demonstrado no seminário, o sujeito é capturado pelo campo da visão de modo que a questão do olhar é ali tratada, por Lacan, como

armadilha. Nessa perspectiva, o quadro de Holbein, em citação, aponta para o objeto flutuante mágico e traz, por sua vez, a dimensão do olhar e a presentificação do desejo, por onde atravessa a noção de pulsão escópica.

A instauração do olhar produz o jogo visual, porque, como diz Lacan, “sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está no meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (LACAN, 1964/2008, p. 98). É possível identificar essa argumentação, que ele propõe ao elucidar o escópico, nas diferentes obras de artistas da história das artes. Aqui, reconhecemos seus principais efeitos na produção artística de Cindy Sherman, artista que adota a ironia como tônica, elegendo a fotografia como o suporte privilegiado na sua trajetória.

Ora, pensando inicialmente com Lacan, mas nessa relação com uma artista contemporânea, podemos entrever, nos inúmeros trabalhos de Sherman, o artifício do olhar e a função *voyeur*. A composição dos seus autorretratos conceituais implica, de forma decisiva, o espectador na obra. Não por acaso, as faculdades visionárias da artista permitem a construção de imagens clichês e gozadoras, em cenários obsessivamente preparados. Se olharmos bem para os seus “quadros”, nenhum detalhe está ali sem propósito. Situando o processo da construção da imagem, notamos que a artista norte-americana utiliza o corpo para materializar a imagem, recorrendo a máscaras, indumentárias, próteses, maquiagens e corpos de manequins. E, ainda, encontramos como elementos participantes dessa produção: editoriais de moda, revistas pornográficas e imagens aterrorizantes, fazendo intensificar o flagrante que o observador experimenta. Nesse caso, as imagens podem ser objetos e, no jogo voyeurístico que desorienta e desmonta, alguns objetos nos olham. Essas imagens parecem bastar para os objetivos de nossa explanação. Então, através das formulações do *Seminário XI*, percorreremos, finalmente, o conceito de pulsão escópica: “das raias de uma armadilha, ou raios, se vocês quiserem, de uma cintilação da qual de começo sou uma parte, surjo como um olho, ganhando, de algum modo, emergência por aquilo que eu poderia chamar de *voyura*” (LACAN, 1964/2008, p. 85).

A *voyura*, advinda do termo *voyure*, criação momentânea de Lacan, remete ao *voyeur*, quer dizer, a *voyura* seria a ação do *voyeur*<sup>68</sup>. Ele traz essa percepção a partir do episódio da lata vivenciado com um amigo e recontado durante o *Seminário XI*. A cena, em suma, é a seguinte: quando jovens, estavam em um barco com algumas pessoas e avistaram uma lata de sardinha boiando na água; o amigo apontou para ela, que cintilava ao sol, e disse a Lacan: “*Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!*” (LACAN, 1964/2008, p. 97).

---

<sup>68</sup> De acordo com as notas de tradução, embora já assimilado ao nosso léxico, *voyeur* é um termo que não se traduz.

Lacan acha isso muito instrutivo e sugere que alguns objetos atraem nosso olhar; mas nós não o vemos (eles nos olham).

Bem, Lacan recorre aos exemplos evidenciados na obra filosófica *Fenomenologia da percepção* para compor sua síntese. Aliás, com Maurice Merleau-Ponty, com quem estabeleceu laços de amizade além do encontro intelectual, entramos na dimensão do fenomenal, onde estão acentuados os fatos do mimetismo. Nessas convergências declaradas no *Seminário XI*, não era o *visível* e *invisível*, momento de chegada da tradição filosófica, que interessava a Lacan, mas a cisão entre o órgão do olho e do olhar. Porque a distinção entre um e outro manifesta-se como inaugural; ora “o olho e o olhar, esta é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico” (LACAN, 1964/2008, p. 76).

Lacan introduz, então, o essencial da satisfação escópica, ajuntando-a à lista das pulsões. Percorrer sua teorização, i.e., a função que decorre daí, valoriza as obras que de alguma maneira intencionam o abismo do olhar. Nesse sentido, a artista Cindy Sherman, em atuação em nossos dias, parece propor, através de seus autorretratos, um “vendo-se ver-me” condizente à inclinação teórica de Lacan (LACAN, 1964/2008, p. 78). Quase sempre solitárias, as figuras da artista assumem em seus trabalhos características sinistras, mórbidas e grotescas, muitas vezes descabidas, mas, ao mesmo tempo e de alguma maneira, são imagens capazes de nos reenviar à satisfação escópica. A série que remete às figuras renascentistas, por exemplo, aponta para uma crítica ácida da história da arte; ora, com obstinação, ao desacomodar nosso olhar, a artista faz alusão à arte como artimanha, farsa, fraude.

O que acontece a partir da pulsão escópica tem enorme proximidade com a operação descrita por Georges Didi-Huberman em um trabalho que se tornou referência sobre a experiência do olhar. No acontecimento da aura, tal como pensou Walter Benjamin, ele escreve:

próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto, tonando-se nessa operação o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” (*einmalig*) e totalmente “estranho” (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148).

Bem antes, no *Seminário VII: a ética da psicanálise*, Lacan postula que o vazio será determinante em toda forma de sublimação. Diante disso, entramos no território de *das Ding*<sup>69</sup>, a Coisa, que assombra a linguagem e aponta para o real. Ao convocar esse termo, suas explorações levam-nos novamente ao *êxtimo*, em referência ao íntimo e ao mesmo tempo ao exterior radical. Desse modo, “poderíamos dizer que *das Ding* seria o aspecto real do objeto *a*, que, por sua vez, também teria aspectos imaginários e simbólicos”<sup>70</sup> (METZGER, 2017, p. 61).

Didi-Huberman acusa a perda. Lacan fala em queda, mas também de perda. Palavras cujos efeitos são similares, elas apontam para o objeto causa de desejo. A posição lacaniana, grosso modo, está neste despertar: “o desejo aí se presentifica pela perda imajada<sup>71</sup> ao ponto mais cruel, do objeto” (LACAN, 1964/2008, p. 63). Pelo olhar, aproxima-se do real, diz ele, “cujo nome, em nossa álgebra, é objeto *a*” (LACAN, 1964/2018, p. 86).

Reportaremos, mais uma vez, ao aspecto paradoxal da pulsão: seu objetivo final é, de fato, inalcançável. Diante disso, temos esboçado o real como impossível, o que escapa à representação ou, como diz Gérard Wajcman (2012), “o impensável”. Então, relembremos com Lacan que

o real é o choque, é o fato de que isso não se arranja imediatamente, como quer a mão que se estende para os objetos exteriores. Mas penso que se trata de uma questão completamente ilusória e reduzida do pensamento de Freud sobre este ponto. O real se distingue, como eu disse da última vez, por sua separação do campo do princípio do prazer, por sua dessexualização, pelo fato de que sua economia, em seguida, admite o algo de novo, que é justamente o impossível (LACAN, 1964/2008, p. 165).

Numa trilha diferente, mas compatível com a de Wajcman, Alain Badiou (2017) apresenta, no livro *Em busca do real perdido*, algumas possibilidades de tratar o real lacaniano;

---

<sup>69</sup> Ao abordar *das Ding* no *Seminário VII*, Lacan comenta que em alemão há dois termos que dizem *a coisa* – *das Ding* e *die Sache*, em oposição à língua francesa, em que há apenas uma palavra: *chose*, que deriva do latim *causa*. Ao marcar isso, aponta que há uma diferença no uso corrente dos dois vocábulos: enquanto *Sache* se trata de uma questão jurídica, ou seja, a passagem da ordem simbólica de um conflito entre os homens, *das Ding* caracteriza-se por estar fora da linguagem, ao mesmo tempo que a fundaria (LACAN, 1959-1960/2008).

<sup>70</sup> A fórmula lacaniana de pensar o conceito de sublimação – “elevar o objeto à dignidade de coisa” – resulta em produções de ordens muito diversas, tais como as engendradas na ciência, na arte e na religião (FALBO, 2017). Entretanto, nas produções artísticas, o conceito de sublimação parece ter um limite, já que ele não alude, necessariamente, a nenhum tipo de amarração para o sujeito. Não à toa, ao abordar a arte pela via do *sinthoma*, Lacan parece abandonar o termo sublimação; embora, no *Seminário XXIII*, ele ainda esteja se valendo das mesmas referências do *Seminário VII*, sobre a ética da psicanálise, para localizar a arte, ou seja, “o oleiro e o artesão, figuras que apresentam precisamente a edificação do contorno, da estrutura de borda que possibilita cernir o vazio” (FALBO, 2017, p. 9).

<sup>71</sup> Para corresponder ao adjetivo *imagée*, segundo a nota de tradução.

entradas filosóficas, diga-se de passagem, que partem da anedota, esboçam uma definição e chegam ao poema. Afinal, diz ele, “temos que lidar com essa questão de outro jeito. Andar que nem siri, ou construir diagonais, para nos aproximarmos do real num processo singular a cada vez” (BADIOUS, 2017, p. 20).

De algum modo, Gérard Wajcman parece fazer essa construção diagonal (ou transversal) que Badiou sugere. Em seu belo artigo “A arte, a psicanálise, o século”, afirma que a psicanálise lacaniana apresenta sincronicidade com a arte do século XX. Apostando nessa ideia, envereda pelo cinema, por entre imagens do filme *Shoah*, de Lanzman, que mostram exatamente o inominável, o irrepresentável das “câmaras de gás”. “Acontecimento imemorial, concebido e realizado fora da história, sem testemunha, sem imagem, apagado logo de saída, ato que não adveio no instante mesmo em que era cometido e cujo horror excede o que se pode ver e dizer” (WAJCMAN, 2012, p. 67).

“Aqui entra a arte”, continua. Daí a ideia de que “todo movimento de arte que tende a se liberar do imaginário (e, portanto, da beleza, dos atrativos do visível também) poderia ser qualificado de ‘retorno ao real’” (WAJCMAN, 2012, p. 69). Essa passagem remete ao que Lacan esboça como conceito; o objeto *a* também conduz a respostas. Não por acaso, com essas palavras Wajcman mostra o que o guiou na escrita do ensaio e, por aí, elabora uma conclusão:

*a* é o nome reduzido à letra, ao inicial, do irrepresentável na representação, do impensável no pensamento, da ausência na presença, etc. *a* é uma resposta sem Freud, que a data de sua morte, em 1939, deixa na soleira do que é para nós, hoje, o século XX. *a*, uma pequena letra com a qual Lacan inscreveu, na psicanálise, que o irrepresentável, o impensável aconteceu nesse século. Portanto, que o século XX aconteceu. *a* é o objeto da arte do século XX e o lacanismo, que poderia se chamar a Psicanálise do século XX, caminha ao lado da arte do século XX (WAJCMAN, 2012, p. 79).

Essa discussão é longínqua, sem sombra de dúvidas. Ficamos, por enquanto, com a isca incitada por Badiou (2017), ou seja, diante do que está perdido para sempre, eis o que resta: reinventar o real pela via da ficção<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Encontramos com frequência o termo “ficção” na obra lacaniana e, conseqüentemente, nos textos de seus comentadores. É importante destacar que Lacan faz uma distinção entre o ficcional e o ilusório: “enquanto o primeiro estaria do lado da verdade, o segundo estaria do lado da mentira, do engano. Portanto, se há oposição, não é entre ficção e verdade, mas entre ficção e ilusão” (METZGER, 2017, p. 67).

### 3.4 As loucuras lacanianas

*Ele estava só, vazio. A aventura havia começado quando, de um tórax petrificado, os pulmões, pássaros de rubi e feltro, haviam alçado voo.*

*René Crevel*

A inclinação pela clínica da neurose, mais precisamente pela histeria, foi assumida por Freud desde o início da psicanálise e, assim como Charcot, seu mestre que redescobre a histeria nos porões do hospício, o psicanalista transita por condutas um tanto experimentais, num movimento legítimo que orienta e desorienta a clínica e que desdobrará, em seguida, no método psicanalítico. Costuma-se dizer que a psicanálise nasce com as histéricas, como aponta Georges Didi-Huberman em seu tratado marcante sobre a invenção a histeria: “Freud foi uma testemunha desorientada dessa imensa discussão da histeria a portas fechadas e dessa fabricação de imagens. Sua desorientação não há de ter sido insignificante para os primórdios da psicanálise” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Nesse livro, que expõe o percurso de Charcot por meio de uma série de imagens iconográficas da Salpêtrière, o filósofo e historiador da arte ressalta a dimensão estética que a imagem do corpo das pacientes internadas traz. Se de um lado temos a ambição de assegurar, supostamente, a objetividade do olhar, de outro as manifestações histéricas revelam-se como genuinamente expressivas. Assim, ele declara:

está tudo ali: poses, gritos, “atitudes passionais”, “crucificações”, “êxtases”, todas as posturas do delírio. Tudo parece estar presente, pois a situação fotográfica cristalizava idealmente a ligação entre fantasia histérica e uma fantasia do saber. Instaurou-se uma reciprocidade da *sedução*: médicos com um insaciável apetite de imagens da “histeria”, histéricas dando pleno consentimento, exagerando até nas teatralidades do corpo. Assim, a clínica da histeria transformou-se em espetáculo, em *invenção da histeria*. Identificou-se até, sub-repticiamente, com algo como uma arte. Muito próximo do teatro e da pintura (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15).

Para Lacan não foi diferente, sua inclinação pela psicose decorre da experiência ainda como psiquiatra em formação, quando se vê impelido a formular e insistir na questão das psicoses; à medida que lança indagações, promove um avanço teórico que se estende pelo seu ensino. Com sua famosa frase “não é psicótico quem quer”, extraímos uma distinção

diagnóstica que aponta para a especificidade desse tipo clínico. Assim como na neurose e na perversão, ele sustenta que a psicose é estrutural; entretanto, também há suposições, mais adiante, de que a condução da clínica possa acontecer para além das estruturas. No caminho traçado, sem hesitação, por Lacan, evidencia-se o campo linguageiro em que o inconsciente apresenta-se em relevo, como vimos, a partir de um posicionamento de reapropriação do pensamento freudiano.

Sobre essa constante retomada<sup>73</sup>, o psicanalista Alain Vanier escreve:

“eu sou aquele que leu Freud”, declarava Lacan a *Pierre Daix* em 1966, por ocasião da publicação dos Escritos. Ele tinha todos os motivos para afirmá-lo. Foi ele que levou os analistas a retornarem ao texto freudiano, esquecido sob os trabalhos que pretendiam prorrogá-lo, anulando-o. Assim fazendo, esvaziavam aquilo com que o analista tem de se haver na sua prática, mas ignoradamente, que Lacan buscou deslindar lendo Freud como este lia os sonhos ou as formações do inconsciente – esses tropeços da vida cotidiana que são o lapso, o esquecimento, os atos falhos –, questionando esse desejo do descobridor do inconsciente, desejo enigmático, que permanece obscuro e do qual não cessou de transmitir desde a sua origem. Mas, a partir daí, ele fez mais: reinventou a psicanálise para as gerações do pós-guerra, pois quem pratica a análise hoje em dia dificilmente pode abrir mão de Lacan, mesmo que não queira lançar mão da leitura de sua obra (VANIER, 2005, p. 14).

Além disso, o ensino lacaniano, traduzido pelos seus diferentes modos de transmissão, também interessa ao não analista, especialmente pelo seu caráter subversivo e que leva a outros discursos e disciplinas. Lacan “se tornou um interlocutor privilegiado em reflexões contemporâneas sobre a filosofia, teoria literária, crítica de arte, política e teoria social” (SAFATLE, 2017, p. 13). Nota-se também que o movimento lacaniano se dissipou em múltiplas associações para além de seu país de origem, irrigando as concepções de analistas de diferentes orientações, assim como obras de pensadores que não pertenciam ao campo da psicanálise – como é o caso dos filósofos Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard –, das escritoras feministas – francesas e americanas – e dos críticos literários, além de outros (VANIER, 2005).

---

<sup>73</sup> Sabe-se que Lacan propõe, de forma mais incisiva nos primeiros anos de seu ensino, um retorno a Freud, acentuando a proposição crítica de que os psicanalistas de sua época haviam se distanciado do pensamento freudiano. Tal distanciamento se dava na medida em que o método psicanalítico reduzia-se ao fortalecimento do ego do sujeito em tratamento, e o fim das análises, condicionado ao modelo identificatório, i.e., a um fim marcado pela identificação do analisando com o analista.

É provável que essa característica decorra da formação heteróclita de Lacan. Segundo Elisabeth Roudinesco, “Lacan buscava sempre apoio num saber exterior ao freudismo: psiquiatria, surrealismo, filosofia. E, sabe-se que, sem esse recurso constante à exterioridade, ele certamente não poderia ter lido Freud, como o fará a partir de 1936” (ROUDINESCO, 2008, p. 156).

Nossa tentativa é, sempre que possível, manter-se nessa exterioridade que a psicanalista e historiadora da psicanálise decifra. Para tanto, na convergência entre ensino lacaniano e inclinação surrealista, poetas e artistas representantes do movimento iluminarão as temáticas e os conceitos psicanalíticos empenhados. E, em muitas medidas, suas elucubrações serão também nossa fonte de teorização, já que, os surrealistas foram aqueles que se especializaram na linguagem, através de uma literatura dos sonhos, de escritas automáticas, da expressão livre e libertária presente na poesia e nos manifestos, de disposição de situações imagéticas improváveis na pintura, da convergência entre palavra e imagem em caligramas e, finalmente, no experimental da colagem, que reúne elementos díspares capazes de despertar nossas sensações para o estranho-familiar.

Explorar as incidências do surrealismo no ensino de Lacan, afirmando a essência poética da interpretação, foi assumindo um lugar cada vez mais central em nosso texto. Nessa conjugação, evidenciamos que a teoria lacaniana é marcada por muitas leituras; aquelas que soam como mais potentes assumem que os pressupostos surrealistas contribuíram para a construção crítica sobre a interpretação, que se mostra decisiva na direção da cura. Sabemos que a proximidade de Lacan com o movimento se deu muito antes. Além disso, a linguagem não era um tema novo para ele, que desde cedo se interessa pela maneira como os psicóticos fazem uso dela. O problema da linguagem na psicose e o duplo sentido das palavras no delírio são questões sobre as quais Lacan se debruça, ancorado por estudos de Jules Séglas e Paul Guirauld (DUNKER, 2019).

Não à toa, esse interesse está fortemente declarado nas páginas de sua tese de doutorado de 1932, *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*. Lacan estuda os escritos de Marguerite Pantaine, que esteve sob seus cuidados médicos durante uma internação após o episódio em que feriu a atriz parisiense Huguette Duflos. Como observamos no decurso do caso clínico, a paciente de Lacan vivia uma situação de crise, imersa em delírios de perseguição e de ciúmes. Chega até nós, através de outras fontes, que, quando convocada a falar sobre o evento que culminou na passagem ao ato, ela insistia em nomear a atriz como “Huguette ex-Duflos” para acentuar que “Duflos” era o sobrenome de seu ex-marido, pois isso era uma apropriação



imprópria. A maneira como se expressa ao falar da atriz não é um mero detalhe do caso e aponta para uma das particularidades na psicose, quer dizer, a literalidade da língua, tema abordado anos antes por Freud, no seu trabalho de 1915, *O inconsciente*. Nos anos seguintes, Lacan continuará na exploração desse tema por meio de movimentos que o aproximam e o afastam da psiquiatria. Vinte e três anos depois da conclusão da tese, ele dedicará um seminário inteiro à questão das psicoses, com demonstrações acerca do uso da linguagem pelos psicóticos, ou melhor, demonstrando como se dão essas particularidades.

Ainda com relação a sua tese, apesar de ser um trabalho de psiquiatria, já era um texto psicanalítico, como sublinha Roudinesco (2008). No seu desenvolvimento avistamos a importância dos escritos de Marguerite para a escrita de Lacan. Sem sombra de dúvidas, escolher tratar a conceitualização através de um único caso era livre de riscos, pois o estudo sobre a paranoia de Aimée<sup>74</sup> endereçava ao meio médico – que não as valorizava (e nem valoriza até hoje) – as expressões mais singulares e exclusivas dos sujeitos. A defesa de Lacan está logo nas páginas iniciais de seu texto, em que justifica o estudo de um único caso, sustentando ali a audaciosa decisão entendida e defendida como um método. Escreve assim: “acreditamos poder realizar melhor essa demonstração tão somente escolhendo, dentre o grande número de fatos clínicos de que dispomos, um de nossos casos, e explorando-o – história da vida e história da doença, estrutura e significação dos sintomas – de maneira exaustiva” (LACAN, 1932/2011, p. 3).

Em seguida, traz um argumento que parece apelar para o discurso médico: “pensamos que nosso esforço não terá sido estéril. Com efeito, ele nos oferece um tipo clínico nosologicamente mais preciso, descritivamente mais concreto, prognosticamente mais favorável que os tipos até agora reconhecidos” (LACAN, 1932/2011, p. 3).

Aimée é também o nome da personagem dos escritos surrealistas de Marguerite. Às voltas com os textos de sua paciente, Lacan constata que ali o cultivo do devaneio era confessadamente precoce, pois

os escritos ulteriores de Aimée nos dão o testemunho de que, sem precisarmos o ano, mas com certeza desde antes da adolescência, os traços de sua sensibilidade, que não são comuns, se formam em contato com o meio agreste: a expansão quase erótica de si mesma que a criança encontra na natureza tem todas as características de uma paixão e, cultivada ou não, essa

---

<sup>74</sup> Nome fictício adotado por Lacan para velar a identidade de sua paciente na escrita da tese.

paixão engendrou o gosto pelo devaneio solitário (LACAN, 1932/2011, p. 218).

Os textos de Marguerite permitiram que chegasse à investigação pretendida; assim, ele logo observa que “são os próprios temas do delírio que se desdobram aqui livremente” (LACAN, 1932/2011, p. 188); mas analisar os escritos permite a Lacan acessar os fenômenos que acompanham a formação delirante com a personalidade da paciente. Quanto ao estilo, os traços de automatismo mental estão em evidência e, de forma episódica, esboços de fugas de ideias. Apesar de tecer algumas críticas com relação à qualidade da escrita, ele reconhece, na maneira como Marguerite escreve, uma busca contumaz por determinadas expressões, ressaltando que

palavras extraídas de um dicionário explorado ao acaso seduziram a doente, verdadeira “namorada das palavras”, segundo seus próprios termos, por seu valor sonoro e sugestivo, sem que nem sempre acrescentasse a isso discernimento e atenção ao seu valor linguístico adequado ou a seu alcance significativo. Elas sobrecarregam certos trechos e poupam outros; e a alternância se acentua por impulsões mentais, cujo caráter “forçado” aparece aqui mais nitidamente, e por uma escrupulosa minúcia que se marca em um trabalho de marchetaria verbal (LACAN, 1932/2011, p. 188).

Em 1933, Lacan publicou, na Revista *Minotaure*, “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência”, no qual a questão da linguagem é medular. A eleição de alguns pontos do texto de Aimée mostra-se suficiente para a nossa finalidade. Apossando-se deste material, algumas descobertas decorrentes de um estudo que o próprio Lacan qualifica como metódico apontam para as produções plásticas e poéticas “dessas espécies clínicas (que) nada mais são do que as psicoses propriamente ditas (as verdadeiras ‘loucuras’ do vulgo)” (LACAN, 2011, p. 397).

O contato com a construção da escrita de Aimée possibilitou que instalasse relações com as artes e com a literatura, pelas quais defendia suas impressões sobre a psicose, destoando cada vez mais da compreensão psiquiátrica. Os devaneios com a linguagem assistidos com sua paciente poeta atingem, para Lacan, um sentido pictórico. A discordância com o discurso psiquiátrico se expressava na seguinte ideia: as afecções “normal” e “patológica” coexistem, fazem parte da mesma existência (PORTILHO, 2019); no caso da paranoia de Aimée existia uma discrepância em relação à tonalidade, não se tratando de um defeito nem desarmonia. Nesse caso, a loucura se reordenava pela escrita, e esse recurso permitiu que ela organizasse o

delírio, de modo que os temas do delírio de Aimée pintavam a angústia, como sublinha Portilho (2019); quer dizer, pintar a angústia é circunscrever o objeto, tal como a experiência surrealista o assimila. No fragmento do romance, evidenciamos a ideia lacaniana, exercitando a imagem que o texto convoca:

o resgate corre, se esfria na maçã do rosto, vai refrescar o lóbulo da orelha, molha o pescoço, logo é uma cascata, ouço sua queda no lençol, o ruído enche o quarto. O silêncio é horrível, ele morde, é um cão danado, não o escutamos vir, porém sua passagem é maldita, a lembrança de um silêncio permanece na alma para incomodá-lo, adeus miragens, esperanças! (LACAN, 1987, p. 186).

O fluxo da imaginação de Aimée é surrealista, acima de qualquer coisa; e a vontade fatal engendra a deriva delirante: nem ponto, nem basta, sem ponto de basta. Para a paciente de Lacan, a escrita foi um tipo de solução para a desvairada loucura, uma saída que fez dela escrita...

Sobre as expressões simbólicas da experiência psicótica, o psicanalista elege a interpretação como um elemento de destaque. Fazer distinção entre delírio e fantasia é uma disposição clínica, que se efetua numa temporalidade e condição diferentes para cada caso. “É num acidente desse registro e do que nele se realiza, a saber, forclusão do Nome-do-Pai no lugar do Outro, e no fracasso da metáfora paterna, que apontamos a falha que confere à psicose sua condição essencial, com a estrutura que a separa da neurose” (LACAN, 1957-1958/1998, p. 582). A questão de uma clínica diferencial das psicoses não está livre de ser um problema no campo psicanalítico, entretanto, é preciso concordar com Contardo Calligaris (2013, p. 59) que, em matéria de psicose, o conceito de forclusão que Lacan nos deixou “é um conceito único”.

Tradicionalmente, a clínica das psicoses na obra lacaniana encontra-se dividida em duas etapas, nomeadas como primeira e segunda clínicas; em uma, o acento estaria no registro do simbólico, enquanto a outra é considerada a clínica do real. Ainda encontramos essa divisão renomeada como dois campos: o da linguagem e o do gozo. Esse arranjo que fragmenta o ensino de Lacan, mesmo não sendo consensual entre os psicanalistas, tem se mostrado cada vez mais em discordância, como sugere Marcelo Veras (2014) em seu trabalho sobre o tema. A defesa do psicanalista caminha numa direção que desdobra a teoria lacaniana das psicoses em mais de duas etapas, ou seja, sua hipótese de trabalho questiona se não há uma teoria das psicoses corrente distribuída em momentos privilegiados (VERAS, 2014).

Assim, a proposição de seu livro intitulado *A loucura entre nós* considera três momentos representativos, a saber: “a clínica lacaniana da forclusão do Nome-do-Pai, a clínica do objeto *a* e a clínica do *sinthoma*” (VERAS, 2014, p. 14). Esses momentos são pensados pelo autor como “as psicoses lacanianas”, e sua proposta de leitura inclui, a partir do debate teórico, a existência de uma especificidade na condução das análises com psicóticos. Arranja-se, pois, na perspectiva psicanalítica de que a experiência da loucura é absolutamente singular, e se baliza pelo pensamento de Lacan, mais no fim de seu ensino, que tem o *sinthoma* como invenção singular e estruturante da loucura. Então, separados por duas décadas, o *Seminário III* e o *XXIII* trazem importantes e distintas teses sobre a psicose, mas que não se invalidam. Além deles, evidencia-se, na tese do autor, a importância do *Seminário X*, que indica encadeamentos teórico-conceituais que se ajustam à teoria da psicose. Apesar disso, a revisão psicanalítica de Lacan sobre a noção de angústia, patente nesse seminário, se vê formalmente incluída na ponderação de Veras. A divisão em três momentos responde às situações clínicas e seus decorrentes questionamentos enfrentados na sua trajetória pela Saúde Mental como psicanalista, psiquiatra e professor. A propósito disso, a aposta que percorre os seminários consiste em pensar numa percepção da loucura em que “o normal é o patológico” (VERAS, 2014, p. 49). Seguimos, um pouco mais, pela sua explicitação:

a clínica dos anos 1950 permite abordar os casos de psicoses desencadeadas e a estrutura do desencadeamento. São as psicoses que, *après-coup*, podem ser nomeadas de extraordinárias: a clínica dos hospitais, dos ambulatórios de Saúde Mental etc. A clínica dos anos 1960 leva à compreensão o próprio estado de civilização, sua predileção pelo gozo, e não mais pelos ideais e, na clínica das psicoses, da clínica da angústia, da mania, da não extração do objeto e seus efeitos corporais. Por fim, com Joyce, está-se em pleno terreno das psicoses ordinárias: as psicoses normais (VERAS, 2014, p. 122).

Sabe-se que também não há consenso com relação às nomeações das psicoses como ordinária e extraordinária; quer dizer, “para uns, significa a psicose não desencadeada e, para outros, a psicose cujo desencadeamento ou atividade delirante é imperceptível à clínica do olhar” (VERAS, 2014, p. 122-123). Seja como for, esses vieses facultam que pensemos na produção delirante de uma maneira mais abrangente, o que pressupõe que o delírio possa se mostrar na forma e no conteúdo. Expliquemos brevemente: a psicose é reconhecida com mais facilidade naqueles casos que conhecemos bem e que apresentam sintomatologia nitidamente expressa nas alucinações e nos delírios – os “casos floridos”, como tem-se o costume de dizer;

mas ela também pode existir mesmo que não apresente nada parecido com isso. Porque, muitas vezes, não há uma formação facilmente identificada como delirante, porém há tão somente a forma, ou seja, o reconhecimento da estrutura psicótica, sem que se reconheça a presentificação dessas manifestações. De todo modo, esse projeto de uma clínica das psicoses, tal como defendem e demonstram muitos autores<sup>75</sup>, segue se apoiando na psicanálise. Delineia-se, assim, aos moldes de Lacan, uma concepção que se separa da clássica clínica diferencial das psicoses, consolidando o pensamento sobre a loucura que rompe, completamente, com o conceito de doença da psiquiatria clássica.

Lacan continuou a dedicar-se à paranoia, chegando à formulação de “uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”. Prosseguiu nas repercussões dialéticas sobre o caso Schreber, o que possibilitou, naquela ocasião, que pensasse na especificidade da clínica das psicoses e qual o lugar da interpretação nos manejos analíticos com os psicóticos. Nos delírios, assim como nos sonhos, cabe prescindir de interpretações, pois eles, inevitavelmente, já trazem consigo uma interpretação. “Os delírios, com efeito, não têm necessidade de nenhuma interpretação para exprimir, só por seus temas, e à maravilha, esses complexos instintivos e sociais que a psicanálise teve grande dificuldade em descobrir entre os neuróticos” (LACAN, 1932/2011, p. 399).

Voltando ao brevíssimo texto de 1932, “O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoidas da experiência”, Lacan (1932/2011, p. 400) aponta para uma conclusão que queremos destacar. Ele mostra ali que a experiência paranoica e a concepção de mundo que ela engendra podem ser concebidas como uma “sintaxe original”:

o conhecimento dessa sintaxe nos parece uma introdução indispensável à compreensão dos valores simbólicos da arte e, muito particularmente, aos problemas de estilo – a saber, das virtudes de convicção e de comunhão humana que lhe são próprias, não menos que os paradoxos de sua gênese –, problemas sempre insolúveis para toda antropologia que não estiver liberada do realismo ingênuo do objeto (LACAN, 1932/2011, p. 400).

O exame que Lacan dedica nas sessões dos seminários ocorridos em 1955 e 1956 considera as estruturas freudianas nas psicoses, contemplando a relação entre o significante e o sujeito. A questão da linguagem comparece em diversos textos lacanianos, como é o caso de “O estádio do espelho como formador do eu (*Je*), tal como nos é revelado pela experiência

---

<sup>75</sup> Como Quinet (2010), Calligaris (2013), Veras (2014) e Soler (2017).

psicanalítica”, em suas várias versões, pois “os atos de linguagem são a forja ou a força indutora de uma transformação que ocorre no sujeito quando ele assume uma imagem, quando ele realiza simbolicamente uma imagem” (DUNKER, 2019, p. 18).

Ainda sobre a linguagem e o problema do estilo, lembremos um fato importante e que acentua as relações pretendidas em nossa tese. A publicação de *Hiatus irrationalis*, poema à moda surrealista escrito em 1929 que afirma as inclinações de Lacan.

Coisas, que corram em vós o suor ou a seiva,  
 Formas, que nascidas sejam da forja ou do sangue,  
 Nossa torrente não é mais densa que meu sonho;  
 E, não os oprimo com um desejo incessante  
 Atravesso vossa água, desabo na areia,  
 Onde me atraí o peso do meu demônio pensante.  
 Só, ele bate no duro chão onde o ser se eleva,  
 Ao mal cego e surdo, ao deus privado de sentido.  
 Mas, assim que parece todo verbo na minha garganta,  
 Coisas, que nascidas seja do sangue ou da forja,  
 Natureza, eu me perco no fluxo de um elemento:  
 Este que aninha em mim, o mesmo vos subleva,  
 Formas, que corram em vós o suor ou a seiva,  
 É o fogo que me faz vosso imortal amante  
 (LACAN apud DUNKER, 2019, p. 10).

A primeira versão do poema apresentava o título grego *panta rheî*. Segundo Dunker, trata-se de uma referência ao dito de Heráclito “tudo é fluxo”, uma vez que “a imagem do rio, no qual não se entra nunca duas vezes, é frequentemente evocada” (DUNKER, 2019, p. 11-12). O que sobra de tudo é a virtude do pensamento, suas dimensões fantasiosas, inconscientes. Com efeito, o poema *Hiatus irrationalis* carrega simultaneamente a ideia de fluxo e de hiância, reenviando à elaboração conceitual do inconsciente realizada por Lacan, a partir de Freud, pois no tropeço, no vacilo, há o inesperado, e o inconsciente surge como *um* corte, uma fenda, um traço (LACAN, 1964). Não por acaso,

nesse poema encontramos de forma seminal grandes temas que Lacan volta a enfrentar, vinte e oito anos depois em seu texto sobre a instância da

Letra: o hiato como espaçamento negativo da linguagem, a materialidade das formas e a paradoxalidade do sentido, em um universo de razão e transformação desejante (DUNKER, 2019, p. 11).

Face à enunciação, escrevemos a pergunta: teria sido o interesse pela linguagem dos loucos que aproximou Lacan dos surrealistas? Parece que sim, e essa aproximação foi impulsionada, como aponta Dunker (2019), pela crítica favorável que Salvador Dalí escreveu sobre a tese de 1932. A partir desse movimento, identificamos que há um interesse comum; os surrealistas estavam dispostos a construir experimentos artísticos e literários que configurassem um método de investigação de certas experiências psíquicas, a saber: os sonhos, a fantasia, as alucinações, os delírios, os estados intensos de paixão, quer dizer, tudo o que a razão quer descartar. A inclinação de Lacan por essas especulações realizadas pelos poetas e pintores surrealistas tem incidências na experiência psicanalítica por ele movimentada. Algumas situações da clínica permitirão que esse aspecto possa ser visto singularmente, como apontaremos mais adiante.

Ainda sob essas coordenadas, observamos que a forma manuscrita do poema de Lacan contém uma dedicatória que é, nada mais nada menos, “uma homenagem à melancolia”. Aqui também cabe uma breve alusão ao “amor louco”, que causa enorme atração aos surrealistas e entusiasmo para desvendá-lo. Em lembrança ao conto grego “Juno e Minerva”, perante a força do mito exaustivo do amor, Breton escreve: “como é cruel e simultaneamente belo este mito de Vénus! Um amor já morto só pode dar lugar à Primavera de uma anêmona. Só à custa de uma ferida imposta pelas potências adversas que dirigem o homem, é que triunfará o amor vivo” (BRETON, 1937/1971, p. 130).

Amor e desejo são indissociáveis para os surrealistas; no fundo, “o amor ao outro” é uma forma de “amar a si mesmo”, como mostra Alquié. Neste momento fértil em elaborações sobre o amor, lembremos de sua dimensão inconsciente, substancial. O amor narcísico remete ao amor especular, exatamente, como pensa Lacan, na ressonância e na estrutura da língua. Encontramos nas passadas do *Seminário XII*: “amar é dar o que não se tem (a alguém que não o quer)”. O amor fora da razão. Ora, nesse ponto, Lacan lembra Breton. Essa condição é descortinada pelo surrealista na poesia em prosa de *O amor louco*: “abra-se esta cortina de sombras, e deixe-me eu guiar, sem receio, rumo à luz, Gira, sol, e tu, noite intensa, afasta do meu coração tudo o que não seja a fé na minha nova estrela” (BRETON, 1937/1971, p. 67).

Com efeito, as formas narcísicas do amor são os enfrentamentos mais típicos do sujeito e remetem ao estado melancólico; são a constante inspiração do surrealismo porque tocam no impossível do encontro, e que se deseja tanto, sempre. Assim, contextualiza Dunker, “Alguém vivia um amor louco, quiçá não correspondido, diante do qual oferece: ‘O que poderia ajudá-lo, dentro dos limites do possível, quero dizer, do demandável?’” (DUNKER, 2019, p. 12).

A loucura, seja pela via delirante ou do amor, é um tema que percorre a obra surrealista de ponta a ponta e engendra, em muitas medidas, formas associativas e interpretativas que perpassam escritores e artistas, a todo instante, em diferentes épocas. Além disso, a dispersão, muito valorizada pelos surrealistas, resulta no acolhimento das diferentes manifestações, em que as fronteiras parecem alargadas, dando a impressão de tudo caber. De fato, isso parecia ser sua chancela. É o próprio Breton que diz que “os meios surrealistas precisariam ser estendidos. Tudo é válido quando se trata de obter certas associações a subitaneidade desejável. Os papéis colados de Braque e de Picasso têm o mesmo valor que a introdução de um lugar-comum num segmento literário redigido no estilo mais castigado” (BRETON, 1929/2001, p. 57-58).

Ainda com relação às expressões decorrentes da loucura ou do amor louco, vemos que elas estão fatalmente engendradas nas figurações acidentais que se estendem pela literatura e pelas artes. Contudo, os surrealistas se interessavam genuinamente por esses estados, dedicando-se às suas formas mais radicais e disruptivas; talvez encontrassem nelas alguma coisa sublime. René Crevel, aquele que parece ter entendido tão bem o método crítico-paranoico, saudava os embates entre o espírito e a razão (SALGADO, 2020). Participando profundamente do movimento, fez votos de “surrealismo absoluto”, assim, adotou uma escrita que tangenciava a morte e o suicídio, como afirma Breton. Ora, em Crevel persistia uma centelha de angústia: “A vida, a morte? Meu espírito só permite que meu corpo siga vivendo por um masoquismo assaz ilógico” (CREVEL, 1925/2020, p. 2013).

Através de ocorrências muito particulares nas ambientações da obra *A morte difícil*, Crevel nos conduz a uma experiência sensível e intangível, aparentemente cômica, ainda que o desfecho seja trágico. Os diferentes elementos identificados na experiência melancólica não se encontram isolados; há sempre uma fagulha, uma tensão, mesmo que o flerte declarado seja com a morte. Incorporar o sofrimento que entra em disparo revela alguma potência para o sujeito, porque, dando corpo ao desejo pela palavra, é possível rever o empobrecimento e a mortificação como hábitos. Como certificamos nos casos da literatura e da clínica, ainda que o empobrecimento assuma um lugar preferencial no discurso melancólico, esse estado não está apartado da fertilidade, da criação, nem está na contraposição da experiência estética, tampouco

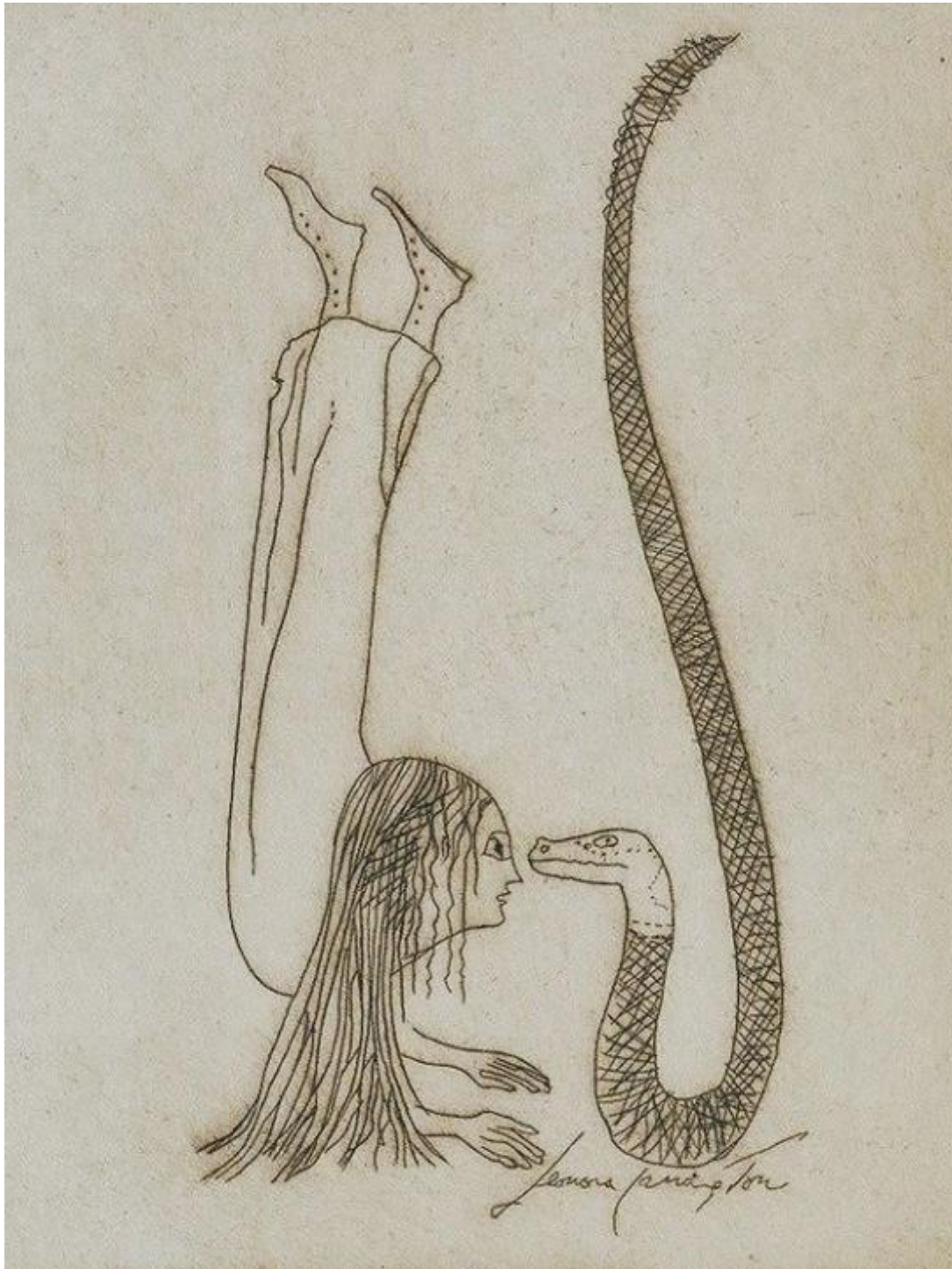


da vida; pelo contrário, a postura anticonformista, por exemplo, tem profundas ressonâncias com a melancolia. A sinceridade com que o melancólico fala situa a dor de existir! Contudo, as reações da conduta do melancólico são provenientes da constelação psíquica de revolta (FREUD, 1910/2011). Para os melancólicos, diz Freud em *Luto e melancolia*, “queixar-se é dar queixa no velho sentido do termo; eles não se envergonham nem se escondem, porque tudo de depreciativo que dizem de si mesmos no fundo dizem de outrem” (FREUD, 1910/2011, p. 59).

Enfim, a paisagem surrealista mostra alguma adesão ao sentimento melancólico, porque diante das incertezas da vida, do devaneio científico e dos inconvenientes da razão, apresenta-se uma reivindicação latente. E não é só da morte que se trata, mas também é possível entrever uma indeterminação motivada que pode desdobrar-se em convocações políticas. Numa passagem bem expressiva do *Manifesto Surrealista*, Breton declara assim:

o surrealismo é um “raio invisível” que um dia nos fará vencer os nossos adversários. “Não tremes mais, carcaça”. Nesse verão as rosas são azuis, a madeira é de vidro. A terra envolta em seu verdor me faz tão pouco efeito quanto um fantasma. Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar (BRETON, 1924/1985, p. 81).

Figura 9 – *Sem título* (s.d.), de Leonora Carrington



### 3.5 A loucura encarcerada

*Fica a loucura, a loucura que é encarcerada, como já se disse bem. Essa ou a outra... Todos sabem, com efeito, que os loucos não devem sua internação senão a um reduzido número de atos legalmente repreensíveis, e que, não houvessem esses atos, sua liberdade (o que se vê de sua liberdade) não poderia ser ameaçada.*

*André Breton*

De tão imperativo, o manicômio tornou-se um lugar, mas ele configurou sobretudo uma lógica. Diante disso, assistimos à vida tornar-se absolutamente prescritiva, pois o olhar psiquiátrico manifesta-se não somente nos ambientes de tratamento, ele atravessa todos, extrapolando-se para os espaços públicos. As observações de Michel Foucault prolongam-se em muitas direções, e as que mais nos interessam aqui são aquelas que resultaram em estudos sobre o tema da loucura e do nascimento da clínica, indicando que “um trabalho mais profundamente médico do que a medicina estava em vias de se realizar lá mesmo onde a medicina não tinha curso, lá mesmo onde os loucos não eram doentes” (FOUCAULT, 1972/1985, p. 392).

Com efeito, a loucura como experiência que perambulava pelas ruas e convivia nas cidades perde seu lugar errante e livre para tornar-se, de uma vez por todas, um objeto de estudo e intervenção da medicina. Encarcerada nos grandes hospitais e, inicialmente, submetida ao tratamento moral de Philippe Pinel, a passagem da loucura à categoria de doença mental é, pois, viabilizada por um golpe da ciência, em que o saber não se faz sem o poder, como demonstrado pelo filósofo-historiador. Ainda no fluxo do pensamento foucaultiano, acompanhamos a seguinte constatação:

quando o século XIX decidir fazer com que o homem desatinado passe para o hospital, e quando ao mesmo tempo fizer do internamento um ato terapêutico que visa a curar um doente, fa-lo-á através de um golpe de força que reduz a uma unidade confusa, mas para nós difícil de deslindar, esses temas diversos da alienação a estes múltiplos rostos da loucura, aos quais o racionalismo clássico sempre havia permitido a possibilidade de aparecer (FOUCAULT, 1972/1995, p.134).

Ingressando, com Foucault, pela história da loucura na Idade Clássica, deparamos com o Salpêtrière, que, de tão monumental, durante três séculos permaneceu como o maior hospital psiquiátrico da Europa reservado à miséria humana, sobretudo a feminina. Em congruência com

esse pensador e com seu estudo decisivo sobre a loucura, a descrição da psicanalista e historiadora da psicanálise Elisabeth Roudinesco embala-nos pela história de Théroigne de Méricourt, pioneira do feminismo no período da Revolução Francesa. Depositada no inferno de Salpêtrière em decorrência de um episódio de loucura lancinante, assistimos à intelectual tornar-se paciente de Jean-Martin Charcot, percorrendo um longo caminho pela psiquiatria. Caminho sem volta, aliás, pois ela

passou lá dezessete anos de sua vida (1799-1917), até morrer ainda mais louca do que estava antes da internação, oferecendo o espetáculo assustador do que era a vida dos alienados nessa época. Entrega-se a práticas de automutilação e a ritos purificatórios com água gelada. Come excrementos. Rasteja, morde, come palha e penas, não sabe mais escrever e anda nua sem qualquer pudor. Quanto mais sua melancolia evolui rumo à perda de si, mais seu corpo assemelha-se a uma fortaleza impermeável às agressões externas. Um dia, inopinadamente, deita-se e recusa-se a comer até a catexia extrema (ROUDINESCO, 2019, p. 290).

Relatos sobre vidas encarceradas e estranguladas pela estrutura manicomial devem ser restaurados em nossos dias, porque esquecê-los implicaria uma morte maior, culminando no completo apagamento da loucura e de suas expressões vitais. A despeito dessa literatura – de teor autobiográfico e atravessada pela magia da ficção –, destacamos o manuscrito potente e sensível da artista surrealista Leonora Carrington, feito a partir da experiência traumática que culminou na sua internação em 1941 num hospício em Santander, na Espanha. Sujeita a todas as práticas violentas de fundo misógino, pelas quais evidenciamos os modos como a sociedade moderna lidava com a loucura, *Lá embaixo* “se ergue como um testemunho poderoso sobre um dos períodos mais convulsivos da história” (SALGADO, 2021, p. 78-79). A intenção da autora era escrever algo mais perto da biografia, assim declarada: “receio que eu vá derrapar para a ficção, verdadeira, mas incompleta, por falta de alguns detalhes que hoje não consigo evocar e que talvez nos fossem esclarecedores” (CARRINGTON, 1942/2021, p. 22).

Além daquela de cunho paranoico, Leonora, sem dúvida, viveu também outras loucuras; entre elas, o inebriante e explosivo amor louco com Max Ernst, citado, com frequência, na história do surrealismo. Como sublinha Marcus Rogério Salgado: “ele era o Loplop, a Ave Superior; ela, a noiva do vento” (SALGADO, 2021, p. 77).

O acontecimento-limite inunda a obra escrita de Leonora, percorre seus quadros, cujas imagens acusam a sublime loucura; ora, “sua capacidade de entrega ao delírio acaba por exponenciá-lo” (SALGADO, 2021, p. 81). Identificamos, nessa linha, que animais e seres

fantásticos reaparecem como temas, cujas figurações, numa íntima relação com o sonho, carregam diferentes tratamentos pictóricos. Os extratos autobiográficos presentes em *Lá embaixo* mostram como a passagem pelo manicômio foi profunda e dolorosa para a artista; eles estão atravessados pela vertigem, cujo fluxo opera pela fusão entre arte e vida.

É em meio ao cheiro forte de morte e decomposição que se espalha rapidamente pela Europa que Leonora experimenta, em seu próprio corpo, a brutalidade dos tratamentos psiquiátricos, em uma época anterior à luta antimanicomial. A palavra, aqui, luta com a própria impossibilidade ou limitação em representar experiências brutais e traumáticas de fratura ontológica. Essa luta, no entanto, não é uma luta *contra*, e sim uma luta *com*, pois a presentificação do trauma por meio do relato é uma forma de superação e de afirmação da transposição da crise (SALGADO, 2021, p. 77).

Relembremos, neste instante, que a psiquiatria esteve fortemente dominada por Emil Kraepelin (1856-1927), psiquiatra alemão que inventou uma classificação minuciosa para os quadros mentais a partir de explicações que defendiam, de modo categórico, que a loucura decorria das desordens genéticas ou biológicas. A observação dos sintomas que os pacientes apresentavam durante o exame psíquico permitia a divisão das doenças em grupos compostos por uma vastíssima descrição fenomenológica. Ora, essa maneira de pensar a doença mental fez com que Kraepelin integrasse a corrente organicista alemã da época e, a partir daí, vemos instaurar uma concepção normativa que quer a todo custo compreender os fenômenos em sua totalidade para repreender, de modo perpétuo, a loucura.

Adentrar o sistema de Kraepelin permite que identifiquemos, de maneira descomplicada, a preocupação nosográfica, ficando a figura do louco reduzida a um objeto de classificação, cada vez mais dominado pelo discurso médico. Entretanto, ocupar-se da loucura desse modo não resultou numa concepção clínica que tivesse como norte a transformação da vida dos pacientes psiquiátricos, melhorando suas condições materiais, psíquicas ou relacionais. O desfecho do caso de Théroigne de Méricourt, entre tantos outros de que temos notícia, evidencia a ineficácia dos tratamentos psiquiátricos que se mantiveram, durante longos anos, muito distantes de uma clínica do cuidado e/ou da transformação individual e coletiva. Ao contrário disso, os espaços asilares, hospitalares, e sua conotação equivocada de tratamento da alienação mental, tornam a vida dos internos ainda mais precária. Uma internação psiquiátrica, que deveria ser um acontecimento excepcional, torna-se medida comum, que não diminui o sofrimento psíquico e maltrata a loucura, criando diferentes formas de degradação subjetiva. Todo esse conjunto de operações discursivas, que não convêm esquecer e que endossam o

manicômio, leva-nos a concluir que ele serve, exclusivamente, para o controle social, estando quase sempre ligado ao aparelho estatal. “Por fim, dentre as derivas, sobressai igualmente a utilização abusiva do saber psiquiátrico com fins políticos, com a criação de hospitais psiquiátricos ‘especiais’, destinados a internar os dissidentes e opositoristas a um regime ditatorial” (ROUDINESCO, 2019, p. 268).

Nessa direção, as formas corretivas, defendidas pelos alienistas da época como tratamento científico, valem-se de práticas que se assemelham à tortura: duchas geladas e sangrias, contenção no leito e isolamento, cadeiras giratórias e, por fim, a mais radical e irreversível, a lobotomia. Estes e outros procedimentos dão mostras da violência executada no manicômio; não à toa, como demonstra Foucault, a máquina de tratar a loucura inspira-se nas prisões, estas “instituições completas e austeras” (FOUCAULT, 1975/2011, p. 217).

Ora, a presença incontornável do manicômio e a ordenação da psiquiatria que quer isolar o fenômeno da loucura impõem, necessariamente, a oposição entre norma e patologia; seu deslizamento, contudo, só acontece mais tarde, com a crítica bastante combativa feita por muitos à psiquiatria alienista. Interessa-nos frisar que essa psiquiatria, nascida com Philippe Pinel e endossada pela filosofia europeia, de forte conotação colonialista, um dia possibilitou que as ideias iluministas se tornassem compatíveis com a escravidão. Privilegiar a razão em detrimento das formas de perceber e sentir redundava no desbotamento das diferenças, no aniquilando de suas expressões.

Nesse ínterim, novas tecnologias – o choque insulínico, o eletrochoque e a medicação (que se revela como uma potente camisa de força química) – vão substituindo, não completamente, os procedimentos mais rudimentares do início da psiquiatria. Em 1930, surge o primeiro tratamento biológico para sintomas psicóticos, a eletroconvulsoterapia. De lá para cá, despontam distintos fármacos de ação psicotrópica que, por terem efeitos sedativos, atuam diretamente na psicomotricidade do paciente. Chama nossa atenção o aspecto casuístico das descobertas na história do desenvolvimento das drogas antipsicóticas, inclusive, vale destacar que a primeira delas, ocorrida na década de 1950, foi por acaso; no início, a Clorpromazina, como apontado pela literatura médica, era apenas um anestésico usado em procedimentos cirúrgicos.

As formas modernas/contemporâneas de contenção da loucura sofisticam-se; a impregnação dos corpos, decorrente da medicalização excessiva, abusiva e, algumas vezes, arbitrária, é um caso exemplar de que elas, hoje, são contenções mais químicas do que físicas/mecânicas. Veladas ou explícitas, as práticas violentas se perpetuam quando a

medicação está a serviço do silenciamento da loucura e, portanto, do apagamento dos sujeitos. Não costuma ser difícil constatar a lógica manicomial nos diferentes espaços, nas condutas e nos comportamentos; ela não se restringe ao manicômio. Postulações que regulam vidas através de uma determinação constante, viabilizadas por um conjunto de regras, são endossadas, por exemplo, pelas classificações diagnósticas. Novas nomeações proliferam-se, resultando numa drástica redução, pois toda manifestação do sujeito, louco ou não, passa a ser categorizada como desordem, transtorno.

Em seu livro marcante, Foucault atravessa séculos para apontar que, na história da loucura, “a linha é reta, o progresso é cômodo, [...] e a Salpêtrière, sem dúvida, tinha apenas um destino, o que Charcot lhe atribuiu” (FOUCAULT, 1972/1985, p. 392-393). Mais adiante constatamos, com Foucault e alguns outros pensadores que criticam as instituições totais, que a linha não é tão retilínea assim, ela torna-se curva e ondulosa. Volta e meia, vemos a tendência a grandes modelos que giram em torno da questão da casualidade psíquica e o crescente pensamento crítico que condena o manicômio. A exposição dessas críticas permite o surgimento das práticas psicossociais, fazendo precipitarem formulações nas quais teoria, prática clínica e política apresentam-se como indissociáveis.

Ora, no contexto contemporâneo, é preciso reinventar a clínica, sem, contudo, abandonar as experiências matriciadoras na Saúde Mental, que foram inspiradas pelos movimentos sociais – o movimento negro, feminista, da contracultura, entre outros. E, antes disso, o pensamento inaugural de Freud e o labiríntico de Lacan, que orientam nosso fazer psicanalítico através de uma trama conceitual abrangente e extensa, permitindo ativar a experiência nesse campo.

Por outro lado, a psiquiatria opera pela divisão constante, separando e distanciando a normalidade e a anormalidade em dois polos; nesse sentido, nenhuma pessoa encontra-se livre da marcação binária. Ainda seguindo o pensamento de Foucault, constatamos que os mecanismos disciplinares estão dispostos em torno do anormal, tanto para marcá-lo quanto para modificá-lo. Como acompanhamos em *Vigiar e punir*, sua efetuação se dá por meio do Panóptico, figurado como “uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder” (FOUCAULT, 1975/2011, p. 192).

Na verdade, o eterno manicômio, tão difícil de romper e encerrar, está para além dos muros; reaparece, pois, de forma vertiginosa, nas minúcias discursivas da sociedade disciplinar, que reafirmam práticas opressoras muito próximas às do sistema carcerário. Veladas ou declaradas, elas persistem, sendo, portanto, estimuladas pelas políticas neoliberais, de forte

influência fascista, hoje e ontem, aqui e mundo afora. Uma vez instaurados, os mecanismos disciplinares multiplicam-se, regulando os corpos para torná-los dóceis e desprovidos de iniciativa (no sentido psicanalítico, desprovidos de desejo). De que maneira? O pensamento foucaultiano leva-nos ao acesso de que a disciplina “continua a moralizar as condutas, mas cada vez mais ela modela os comportamentos e faz os corpos entrarem numa máquina, as forças numa economia” (FOUCAULT, 1975/2011, p. 199).

Ora, seu conjunto marca o instante em que se efetua uma espécie de eixo político de individualização, sendo o Panóptico de Bentham “a figura arquitetural dessa composição, [...] na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre” (FOUCAULT, 1975/2011, p. 190). Ali, a vigilância se faz sem cessar, efetuando “uma máquina de dissociar o par ver – ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 1975/2011, p. 191).

No tocante aos dispositivos clínicos, vale recordar com aqueles que se dedicaram a acompanhar a loucura na intimidade dos confinamentos. Da psiquiatria à antipsiquiatria, percorremos a crítica à vigilância ininterrupta, à violência do encarceramento e às políticas adaptativas. As diferentes experiências de Reforma Psiquiátrica e seus princípios fundamentais não perderam sua validade, tampouco seu alcance; ainda hoje, suas premissas abrangem questões centrais sobre o que significa romper a lógica manicomial e tratar em liberdade, legitimando a experiência subjetiva e a alteridade.

Em resumo, na experiência italiana temos o processo de desinstitucionalização que se pauta no resgate e construção do direito de ir e vir dos cidadãos, de modo que a liberdade é muito mais do que um tema para os italianos – é, pois, um lema: “a liberdade é terapêutica”. Para Franco Basaglia, sua companheira Franca Ongaro Basaglia e seus colegas, ela passa a ser operadora do trabalho em saúde mental, como evidenciado, inicialmente, no ensaio em Gorizia e, depois, de forma efetiva, em Trieste.

Já os franceses não tiveram a desinstitucionalização como pauta, nem a dissolução da instituição como finalidade, mas apostavam na dialética do instituído *versus* instituinte para seguir adiante com a seguinte premissa: a instituição deveria ser “a escola de liberdade”, como defende François Tosquelles. O psiquiatra catalão, que migra em 1940 para França, aponta sua principal diferença com Basaglia. Em entrevista concedida a um grupo em meados de 1987, declara: “eu me preocupei que o hospital psiquiátrico fosse uma escola de liberdade, antes de tudo. Não disse: ‘feche o barracão’, porque depois não há escola de liberdade na vida social



corrente, mas apenas escola de alienação administrativa” (TOSQUELLES apud GALLIO; CONSTANTINO, 1987, p. 93).

De fato, o que Tosquelles empreende na França é algo muito distinto da imagem que temos do hospital psiquiátrico tradicional, como um lugar de abandono e miséria humana, que produz violência e morte, em diversos sentidos. Em torno de Tosquelles, havia um aglomerado de experiências bem diversas que, em 1952, foi denominado “Psicoterapia Institucional” pelo psiquiatra francês Georges Daumezon, nos Anais Portugueses em Lisboa (OURY apud SELAIBE; CARVALHO, 2014).

Outra figura atuante nesse processo foi Frantz Fanon, autor de textos importantíssimos para as lutas antirracistas e anticolonialistas. Fanon, também psiquiatra, junto com Tosquelles e Lucien Bonnafé, ligou-se a esses movimentos que, na França, deram corpo à psicoterapia institucional. Defensor da ideia de que o mundo branco adocece pessoas negras, o psiquiatra e pensador define a doença mental como “patologias da liberdade”, pois a toxicidade da colonização é uma política profundamente enraizada no psiquismo (FANON, 2020). Diante disso, a loucura, de acordo com o pensamento do psiquiatra revolucionário, seria um lampejo, talvez uma saída.

Apesar de todos os esforços que culminaram em métodos para conter a loucura, em muitos casos ela insiste, apontando que os modos mais conservadores de abordá-la, que ainda mantêm traços dessa lógica, não conseguem apagar por completo as diferenças e excentricidades dos loucos.

Enquanto a psiquiatria efetua a clínica por meio da prescrição moral, enunciadora de inúmeros imperativos de condutas, regras e imposições, a psicanálise vê, na loucura, a enunciação de um sujeito que porta uma verdade, sendo o sintoma a verdade do sujeito. Situando-se em oposição à psiquiatria exercida em sua época, Freud descobre e aposta na relação transferencial, inaugurando a escuta dos sujeitos.

Inscrevendo, inicialmente, a clínica psicanalítica com as histéricas, que estavam jogadas nos porões dos hospitais psiquiátricos, ele mostra suas inclinações quando funda uma prática. Diante disso, averiguamos que a psicanálise não se estriba na elaboração classificatória e não ignora a língua dos sujeitos; ao contrário disso, a abordagem psicanalítica envereda-se pelo caminho dos sintomas e na sua decifração, como ocorre no sintoma neurótico, nos chistes, nos atos falhos, nos lapsos e nos sonhos, ou na significação do delírio dos psicóticos.

Dedicando-se ao estudo das formações inconscientes, Freud parece aproximar as expressões da loucura àquelas comuns a todos. Outra versão sobre o normal e o patológico se reintroduz com o pensamento freudiano, que não se assenta mais numa divisão tênue e polarizada, como conhecíamos até então. O viés psicanalítico, como queremos demonstrar, destoa da psiquiatria na medida em que considera a loucura como estrutural (CALLIGARIS, 2013); essa diferença encontra-se declarada em vários momentos da psicanálise, desde a construção teórica de Freud, sendo, depois, retomada no ensino de Lacan. Apesar das diferenças estruturais, não há melhor nem pior; inclusive, para Lacan, a psicose nada tem a ver com déficit, como parece acreditar o modelo biomédico. Destoante dessa acepção médica hegemônica, o referencial psicanalítico pensa a psicose, a neurose e a perversão como estruturas clínicas. No tocante às psicoses, há modalidades, a saber: esquizofrenia, paranoia e mania/melancolia, que trazem algumas características distintas e formas de expressão próprias desse campo. A especificidade na clínica das psicoses, por vezes regida por aqui, serve para impulsionar a direção do tratamento com esses sujeitos, mas também como um percurso formativo para o analista iniciante da leitura sobre essas formas diagnósticas, pautada em um sujeito que fala, sob transferência. Se o diagnóstico psiquiátrico é fenomenológico, em psicanálise, o diagnóstico é transferencial. Em outras palavras, enquanto a psiquiatria constitui-se como a clínica do olhar, a psicanálise é a clínica da escuta. É inegável que em qualquer estruturação, seja ela psicótica ou neurótica, o analista ocupa uma posição situável a partir da ética da psicanálise. Mas há que se fazer uma distinção: podemos seguir Calligaris (2013), quando menciona a reponsabilidade na condução da cura com pacientes psicóticos. Sob esse ponto de vista, o alcance da intervenção do analista no tratamento com psicóticos sustenta-se, sem dúvidas, pela formação; todavia, há algo para além dela e que podemos chamar aqui de disposição transferencial.

Ou seja, o método psicanalítico pressupõe a estrutura de cada sujeito que escuta e, no caso das psicoses, considera, em seu manejo, suas variantes. Se a psicanálise nasce como a clínica do sujeito, com Lacan evidenciamos um acréscimo, na medida em que ele traz uma teoria da subjetividade nova, em sua radicalidade. Diferentemente da maioria dos pós-estruturalistas que procuram desconstruir ou negar a noção de sujeito, reconhecemos que há um investimento no conceito de subjetividade em Lacan. É o que argumenta o psicanalista Bruce Fink (1998, p. 9): “[ele] explora o que significa ser um sujeito, como alguém se torna um sujeito, as condições responsáveis pelo fracasso em tornar-se um sujeito (levando à psicose), e as ferramentas à disposição do analista para causar uma ‘precipitação de subjetividade’”.

Apesar disso, em cada momento Lacan revela o funcionamento da estrutura, acentuando o exame extremamente abrangente acerca da alteridade numa escalada que vai desde o inconsciente – a Outra cena freudiana – que nos apresenta o Outro como linguagem, ao Outro como demanda e ao Outro como desejo. Embora, em seus seminários e escritos, Lacan invoque constantemente o estatuto de sujeito, “muitas vezes o Outro parece roubar a cena” (FINK, 1998, p. 10).

Ademais, em todas as estruturas clínicas, o caráter peculiar e particular é inerente a cada caso; não à toa, Lacan, em sua tese, como apontado por Jean Allouch (1997, p. 17), “escolhe de saída estudar, não um grande número de casos, mas um caso, um caso que pode, decerto, não ser único, mas que, no entanto, permanece um caso particular”. Portanto, persistimos nessa ideia e acordamos que, em cada análise que se inicia, reinventa-se a psicanálise. Ainda é preciso acrescentar que toda clínica comporta infinitas possibilidades, o que não quer dizer que ela seja ilimitada.

A propósito disso, vale mencionar a passagem de Jean-Claude Polack e Danielle Sivadon (2013), que aponta, de um lado, a eficácia da clínica, mas também suas demarcações; aliás, o método psicanalítico é potente, o que não quer dizer que se trate de promover a completude, longe disso. Atravessados pelo ensino de Lacan e em convergência com a filosofia, sobretudo pelas leituras de *O anti-Édipo*, os autores debruçam sobre o trabalho analítico com psicóticos, tangenciando a psicanálise em seus possíveis encontros e desencontros com outros campos teóricos. Tomam como inspiração a experiência em La Borde, no interior da França, animada pelos herdeiros de Freud e Marx. Ao fazerem referência às particularidades do tratamento com psicóticos, o nomeiam como uma “íntima utopia”. E, ainda, como uma “utopia coletiva”, quando o conjunto de intervenções acontece no contexto institucional, exatamente como proposto por Jean Oury, Félix Guattari, além do próprio Jean-Claude e outros; todos na esteira de François Tosquelles. Nessa trilha, a dupla de autores defende que

a psicoterapia analítica das psicoses parece ser *a priori* uma empreitada desmedida. De Freud – que dizia ser ela impossível por causa da ausência de “transferência” – até Lacan – que quis estabelecer apenas suas preliminares –, proíbe e torna perigosa a livre associação de figuras e palavras, a desagregação sistemática do pensamento (POLACK; SIVADON, 2013, p. 13).

Vale reiterar que as posições clínicas aqui sustentadas consideram a orientação psicanalítica e os trabalhos teóricos que decorreram da reflexão freudiana e lacaniana sobre a

linguagem. Como a teorização advinda das artes – não toda a arte e nem qualquer uma, mas as artes de vanguarda, que trazem a ruptura com a arte estabelecida, buscando outros ventos, tornando possível o surrealismo. Propósitos surrealistas são explicitados, valorizando as descobertas psicanalíticas que, nesta tese, surgem com frequência – do contexto de sua existência às consequências verificáveis na história e na história das artes.

Aliás, o modo como Lacan concebe a linguagem e faz uso dela na clínica e na transmissão aproxima-se muito da concepção de linguagem surrealista. Na mesma medida em que o modo particular como os loucos acessam a linguagem, e fazem dela um uso em disparate, interessava profundamente aos artistas que dão vida ao movimento. Lacan nunca foi indiferente a isso; pelo contrário, tanto a fala quanto a escrita na psicose estiveram sob seu interesse e domínio, ressurgindo diversas vezes ao longo de seu ensino e estimulando sua produção teórica, do início ao fim. Para Lacan, “o que está lá é sempre a linguagem”, como sublinha Portilho (2019, p. 149); ora, recordemos que o acento está na linguagem justamente porque ela precede o sujeito.

Em resumo, com a psicose, o analista trabalha de maneira diferente, porque, na especificidade dessa clínica, a decifração não figura como possibilidade para o trabalho interpretativo, como ocorre na neurose, ainda que a ética seja a mesma, ou seja, a ética da psicanálise. Então, os apontamentos que incidem na contradição ou inserindo enigmas são, geralmente, indicados na interpretação com os neuróticos. Em contrapartida, na interpretação com psicóticos, a ideia de colagem estaria mais ligada à composição e ao rearranjo do que aos recortes de fragmentos que, recolocados, introduzem estranhezas, pois o psicótico já traz enigma demais. Nesse sentido, entra em jogo o uso da máquina significante, o que possibilita a existência de uma clínica lacaniana das psicoses, que tem suas tangências incontestáveis com o surrealismo. Mas a maneira como se procede a interpretação com esses sujeitos se faz com reservas, mesmo que haja diferenças entre o que está na arte e o que acontece na clínica – o que nos leva à última conclusão de que encontros impossíveis não inviabilizam os possíveis que estão em curso. No entanto, dizendo outra vez, a interpretação inspirada mais diretamente na colagem surrealista cabe melhor à neurose, pois, para causar rupturas, precisa-se instaurar cortes e deslizamentos no discurso do analisando.

Ainda com relação à clínica das psicoses, retomemos Polack e Sivadon, que chamam nossa atenção para os seguintes fatos:

na França, Jacques Lacan, o pioneiro, limpou o terreno. A lógica de sua abordagem linguística e estrutural do Inconsciente identifica a psicose nos colapsos metafóricos do discurso e nas desarticulações da sintaxe. Essa língua confusa marca a disfunção das articulações entre o Simbólico, o Imaginário e o Real. Aos mecanismos do recalque, ele prefere a noção de “foraclusão”, nó patognomônico da loucura. Abre, assim, caminho para uma psicogênese mais atenta à questão do Pai simbólico e do Falo do que às carências da função materna. Esta se situa, a partir daí, aquém de uma problemática edipiana da castração ou dos avatares fetichistas de sua recusa (POLACK; SIVADON, 2013, p. 15).

Examinando as possibilidades e os limites impostos por qualquer tratamento – aqui formulado como uma experiência com a linguagem que visa a reorientação do gozo –, a construção desta tese desdobra-se em direção ao tema da interpretação e a partir da conjugação entre alguns eixos: a clínica e as artes, as teorias e o campo psicanalítico. Essas glebas possuem seus contornos bem delimitados e suas dimensões próprias, contudo, é preciso reiterar que a contaminação entre elas nos interessa para os confins da pesquisa.

Aqui, a imagem da pintura pode ser ilustrativa para pensarmos o quanto, às vezes, mesmo bem definidas, essas superfícies podem borrar-se. Elas borram e se invadem mutuamente quando assumem o acidental. É o que entrevemos nas figuras de Francis Bacon, que gritam de tão expressivas, mostrando-se ainda mais incisivas quando parecem conspirar contra a narrativa e seguir favoráveis às deformações.

É nesse quadro que podemos destacar a associação da loucura com a pintura, como sugere João Perci Schiavon (2019) ao discorrer sobre a clínica psicanalítica, numa visada teórica que entrecruza psicanálise freudiana e lacaniana com filosofia. A expressão “pragmatismo pulsional” fez título no seu livro, sustentando a seguinte asseveração: o gozo pulsional carrega um traço de não servir a nenhum bem; é o não sujeitável. Do inconsciente ético à experiência estética, a apreciação das imagens da pintura de Bacon, retomadas por Schiavon (2019), permite eliminar os “clichês figurativos”, conduzindo-nos a associar os inúmeros procedimentos do pintor – que transita pelos movimentos cubista e surrealista – ao pensamento de Deleuze e Guattari. Ou seja, esses procedimentos pictóricos e de construção da imagem, que aludem ao pesadelo, pertencem “ao plano sonoro imanente”, pois as formas cedem lugar às puras modificações de velocidade. Ainda em adjacência com Schiavon (2019), insistimos nessa ideia de que, além do que já foi dito, essas modificações decorrem do movimento pulsional. E, apesar de revelar-se na teoria freudiana como um dueto, a pulsão está aqui, ali, em todo lugar; porém, em um mesmo plano, como acontece na música, variando as velocidades e insistindo pela composição, mesmo que ela nem sempre aconteça. Descompasso

conclusivo que não deixa de ser desconcertante para muitos; nessa paisagem, a apreciação psicanalítica permite que ressaltemos, mais uma vez, o vivo, indomesticável e desenfreado da pulsão. É na frequência do ser desejante que relembramos a definição freudiana que imprime ao desejo o movimento do desprazer atual em direção ao prazer futuro. Todavia, diferente da pulsão que se satisfaz parcialmente, para o desejo não há uma chegada na satisfação, seja parcial ou total.

De tão figurativo, Bacon parece nos conduzir ao aflitivo. Através de dilacerações, berros e bocas excessivamente abertas, evidencia-se a monstruosidade, sua violência. Numa sequência aproximativa, cujos elementos mostram-se sensíveis para pensar os dispositivos terapêuticos, podemos, mais uma vez, recorrer à investigação clínica de Polack e Sivadon (2013) sobre a loucura, de modo mais abrangente e desfilada e na sua especificidade teórica circunscrita à psicanálise, na qual essa experiência é nomeada como psicose. Transitando por terrenos movediços, assim eles escrevem:

o momento dos monstros não é apenas o momento de um artifício, de um jogo propiciatório à espera das significações. É o começo de um trabalho plástico dos componentes pulsionais capturáveis no campo fechado da “relação”: organização de prazeres e terrores, gozos e vertigens, exploração das possibilidades do desejo. Essas tribulações prometeicas estão espalhadas pela arte de Bosch, Blake, Goya ou De Chirico, pelos textos de Lautréamont, Michaux, Artaud e por toda a produção atual de “ficção científica”. Elas estão à margem da neurose, tidas como suspeitas pelas categorias do discurso. De fato, elas não poupam ninguém (POLACK; SIVADON, 2013, p. 35).

Agora, quando recorremos à categoria antropológica “loucura”, fica ainda mais evidente a vastidão de expressões e experiências que ela pode encarnar. Talvez seja impossível estabelecer características tão demarcadas na expressão da loucura, então sustentaremos que os elementos que possam surgir nessa manifestação do sujeito estejam, em alguns momentos, isolados e, em outros, combinados. Sem desconsiderar as formulações sobre a psicose empreendidas por Lacan, a adoção do termo “loucuras” parece mais compatível com a nossa pesquisa e em convergência com o espírito surrealista.

Elucubrações sobre as formas de loucura desde Freud são constantemente reimpressas, por isso a frase de Polack & Sivadon é alusiva, trazendo um pensamento que merece ser melhor examinado. De fato, essas manifestações, ou seja, essas “tribulações prometeicas”, como dizem os autores, “não poupam ninguém”.

## **4 A CLÍNICA, A ARTE: PROCEDIMENTOS ESTÉTICOS**

Figura 10 – *Je tends mes bras* (1931), de Claude Cahun





#### 4.1 O *Al-químico*: a lição da psicose

*Garganta sem calor, corpo mineral e esse cérebro, mísera flor de sangue que morre na caixa craniana.*

*René Crevel*

O *Al-químico*. Nome fictício pensado na escrita do caso<sup>76</sup>, entra, neste instante da tese, em convergência com a construção delirante. Explicamos melhor: mediante a extração dos significantes que surgiram na fala durante o tratamento psicanalítico, optou-se por apresentar o sujeito desta maneira, reconhecendo seu nome próprio a partir da metáfora delirante que identificamos na efetuação da direção do tratamento, considerando as particularidades da clínica das psicoses. A descrição tanto plástica quanto poética encontrável no sistema do delírio traz, por sua vez, perspectivas de tratamento que se abrem na sequência dos atendimentos, rumo à estabilização e na retomada do laço pelo psicótico. Esta construção mostra-se pertinente para nossa pesquisa porque elucida como acontece a interpretação com Lacan, na extração e depuração dos significantes que permitem a ideia de reconstrução, no sentido freudiano, que vê o delírio como uma tentativa de cura do psicótico frente à ameaça de desmoronamento. Este aspecto e outros igualmente importantes serão visualizados nas passadas seguintes.

Bastou um instante... para que o jovem, que dizia não necessitar de nada daquilo, endereçasse seus significantes a outrem. Nos primeiros encontros, já manifestava gosto por falar e, a impressão era que, por muito tempo, esteve privado da fala, ou melhor, impedido, pelas condições de isolamento. Observamos que falar de modo mais espontâneo e sem tantas reservas foi decorrente do estabelecimento da transferência.

Inicialmente, o quadro parecia mostrar-se como um presságio que se confirma na narrativa instalada nas sessões seguintes. Frequentes encadeamentos entre passado e presente,

---

<sup>76</sup> A construção do caso, tal como operamos aqui, decorreu das construções realizadas em supervisão clínica e na própria análise, onde se pensou a lógica do caso em orquestração com a transferência e a interpretação. Neste momento da tese, o caso foi reelaborado para criar convergências com a escrita da tese, então, a apresentação condensa apenas um extrato do tratamento psicanalítico, porque uma teorização que abarcasse a complexidade do caso demandaria um estudo mais detalhado e extenso. Também foram importantíssimas as reuniões clínicas que ocorreram com profissionais da saúde mental e analistas que estavam às voltas com a questão das psicoses, em especial, o grupo de discussão clínica realizado no Instituto *Sedes Sapientiae*, ligado ao Curso de Expansão Cultural “Introdução à clínica e à teoria da psicose”. De alguma maneira, participar destes espaços formativos viabilizou as teorizações presentes em nosso texto; há, pois, uma construção em conjunto que ampara a clínica com os casos graves e determina um pensar a práxis inserida numa coletividade.

entre presente e futuro inauguram o início do tratamento psicanalítico. Suas crenças são numerosas; diz, certa vez, que não havia se despedido completamente da infância. Neste contexto, a sensação que o acompanhava, ou seja, durante a passagem da adolescência para a vida adulta, “ainda brincava como se fosse uma criança”. Inclusive, repetia as mesmas brincadeiras da infância em qualquer situação e, mesmo que concluísse que nem sempre davam certo, uma delas passou a integrar seu repertório para se relacionar no ambiente familiar. Sem poupar os detalhes, relata que se acostumou a chamar o pai de “galo” e a mãe de “galinha”, de modo que, quando se dirigia até eles, era comum gesticular braços e corpo imitando uma ave que bate freneticamente suas asas, hábito que tornou-se um instante lúdico para ele pois lhe proporcionava “uma alegria desesperada”. A mãe entrava de forma acrítica no jogo, respondendo com o mesmo gesto e a narrativa não enfrentava nenhuma estranheza, pelo contrário, dizia ter criado um cumprimento entre os membros da família que expressava cordialidade e gentileza; também não havia nenhum constrangimento em cumprimentarem-se desta maneira em situações públicas, afinal, era uma mostra de afeto encenado que poderia ser ensinado para famílias que não possuem esta qualidade. Um dia, ao repetir o cumprimento, como fazia de costume, vê a mãe voando como uma galinha. Ressalta que não houve uma transformação total do corpo dela, na tentativa de ser mais específico, afirma que “ela voava perfeitamente permanecendo em sua forma humana”, aquilo causou muita surpresa, pois “voar como uma galinha era um tanto inusitado, pois galinhas não voam”.

Outra vez, olhando-a de longe, outro detalhe salta aos olhos, “um detalhe comovente”, explicando, em seguida que os óculos sempre fizeram parte da face da mãe, era um de seus poucos adereços, sem eles, definitivamente, ela era outra pessoa, assumia feições e olhar diferentes, que não eram seus. As lentes faziam com que o desenho dos olhos se ampliasse, sobressaindo na face, a boca e o nariz ficavam em desvantagem. A forma mais familiar era vê-la com os óculos pesados apoiados no meio do nariz. Naquele exato momento, a armação anima-se; suas hastes, de repente, crescem e os aros que seguram as lentes transformam-se num inseto. Ele testemunha toda a transmutação da mãe que bate as asas com os olhos; pálpebras e sobrancelhas, olhos e cílios movimentam-se com frenesi. A dança dos olhos intensifica-se e quando chega ao seu ápice, óculos, olhos e tudo o que está no entorno quer, a todo custo, separar-se da face e voar, mas fracassa imediatamente, o que faz com que conclua que “asas de borboleta são frágeis demais para carregar um rosto pesado preso a um corpo tão adensado na terra”. Acreditava, ainda, que esse acontecimento não fez parte de um sonho; até poderia, mas

quando acessou essas imagens estava aceso, nenhuma dúvida quanto a isso. E, exatamente por estar acordado, elas eram reais.

O fenômeno alucinatório e a produção delirante que lhe é decorrente, comparecem nos casos floridos no campo das psicoses. Na narrativa que abre o caso, traz um sujeito diante da imaginação que lhe é própria. Em um determinado momento, fala sobre esses fenômenos com clareza, sem desvios e sem escamotear qualquer traço de insanidade. Essa postura diante da imaginação é digna de nota e remete inevitavelmente à maneira elogiosa que André Breton vai tratá-la. Logo nas páginas iniciais *do Primeiro Manifesto do Surrealismo*, o poeta dá à imaginação um estatuto de sujeito, a ela ele se endereça: “Querida imaginação, aquilo que mais amo em ti é o fato de não perdoares” (BRETON, 1929/2001, p. 17).

Nesse campo do domínio da imaginação, Breton (1929/2001) defende que os delírios, as alucinações e ilusões são fontes de prazer, aliás, um prazer que os loucos não abrem mão. Não se inibem nem mesmo quando constatarem o desprazer que há no temor à loucura e nas suas formas coercitivas que conhecemos tão bem e que têm o manicômio como representante máximo. Isto o leva a insinuar que na loucura encontramos preservada a liberdade, especialmente quando se constata

a profunda indiferença que eles (os loucos) demonstram em relação às críticas que lhes fazemos e até mesmo as diversas punições que lhes são infligidas leva a crer que eles haurem um grande conforto na própria imaginação, que eles saboreiam o próprio delírio a ponto de suportarem que ele não tenha validade para os outros (BRETON, 1924/2001, p.18).

Observa-se que esse acontecimento na loucura é farto de consequências e repercussões, e o sujeito que delira busca o reconhecimento. Sobre isso, Breton é bastante enfático ao declarar que

as confidências dos loucos são algo que eu passaria toda a minha vida a suscitar. Eles são criaturas de uma honestidade escrupulosa cuja inocência só se pode comparar à minha. Foi preciso que Colombo embarcasse na companhia de loucos para descobrir a América. E é de se ver como essa loucura tomou corpo e tem durado (BRETON, 1924/2001, p.18).

A atitude confessional na loucura, como Breton enfatiza em seu *Primeiro Manifesto*, ecoa na clínica; perceber estes ecos, pela palavra do louco, mas não só, permite o acesso ao

desmedido e ao peso da experiência, de modo que, no encontro proporcionado pela experiência psicanalítica, através das análises, podem se afirmar e afinar possibilidades de testemunhar esses fenômenos e as decorrentes tentativas de o sujeito estabelecer outras ordenadas para si e com o mundo. Evidentemente, há inúmeras maneiras de se fazer isso; veremos aqui uma.

“Um melancólico”, é assim que o paciente se apresenta durante os primeiros atendimentos. Desde a morte dos pais, o quarto fora eleito o lugar preferido na casa onde vivia com os irmãos. Ali, jogado na cama, diz passar grande parte de seus dias e onde mata seu tempo. Nada lhe traz bem-estar, dia após dia, a história parece ser sempre a mesma, as horas para ele são intermináveis e os dias sempre iguais. Diante das perdas recentes, é inegável a experiência de luto que o assola, mas também a aridez do discurso da melancolia que se expressa com essas palavras: “faz tempo que parei de pensar e sentir, a vida é como um enorme vazio, um vale infértil, abandonado”.

Suas referências à paisagem mostram-se cada vez mais insistentes para situar seu ânimo; não à toa, descreve a melancolia recorrendo a imagens do espaço geológico e geográfico, acentuando sua dimensão mutante, acidental. Nesse ínterim, as condições associadas ao humor surgem por analogias, às vezes, bem literais, com as condições do terreno: cavidades, rebaixamentos, declinações e, também, planícies, falésias, vales são termos que emergem como um bordão.

No conjunto, seu discurso mostra-se em consonância à etimologia da palavra “depressão”. Era comum, de início, referir-se às estruturas ascendentes e descendentes do relevo, depois, essa ideia fora projetada para outros campos, concentrando-se nas áreas da medicina e da economia. E, sempre que tenta descrever seu estado, prefere o termo melancolia à depressão. Uma escolha precisa, se levarmos em conta que quer marcar a dimensão de agudeza e gravidade do que vive e, como veremos mais adiante, a melancolia parece confirmar-se como uma palavra mais justa. Grosso modo, em psicopatologia, aplica-se esse termo quando se quer nomear uma tristeza profunda. Ainda, nesse caso, observa-se a vastidão de significados que compreende o termo depressão, e seu discurso também circunscreve o desalento e a extenuação. Os eventos, à primeira vista, apresentam-se desconectados do sofrimento, entretanto, ele diz: “sinto nada” ao invés de “não sinto”. Paradoxalmente, declara sua apatia de forma lancinante: “se cair do meu lado uma bomba atômica, tanto faz...”

Tudo se passa como se tivesse reduzido à ambientação de seu quarto e seu cotidiano apresentava-se bastante desorganizado, de modo que vislumbrar uma rotina foi tornando-se cada vez mais impossível; tarefas muito simples, dizia ele, passam a ser encaradas com um

esforço desproporcional. Nesta mesma trilha, nos momentos que identificava que conseguia realizar algo mais do que o costureiro, tornou-se comum expressar seu esforço desta maneira: “hoje foi um dia de deslocamento de placas tectônicas”.

\*\*\*

No andamento dessa pesquisa, a história desse sujeito mostra-se aqui imperativa, possibilitando, em certa medida, apreendê-la a partir da estrutura clínica e da forma de vida que expõe. Algumas interpretações incorreram na experiência de tratamento. Suscitadas pela escrita do caso, havia junto a obstinação de não deixar prevalecer as reduções que aplacam diferenças.

Então, evocamos uma narrativa que elege acontecimentos, situações, palavras, imagens, buscando reconduzi-la através de esboços que se desenham. Diante disso, é preciso marcar que o tema do desamparo ocupa o relato do rapaz durante os primeiros encontros; o termo “órfão” vibra na fala e essa denominação parece explicitar com justeza sua condição no mundo. A morte dos pais revela-se como uma perda disruptiva em muitos aspectos, sendo um evento perturbador e desorganizador para ele e os irmãos. O falecimento do pai se deu em pouquíssimo tempo após o óbito da mãe, havendo inclusive a suposição – compartilhada com os demais membros da família –, que uma morte decorreu da outra. O grande impacto dessa perda na vida dele, deles, acarreta numa sequência de mudanças extensiva aos diferentes aspectos da vida, em que o isolamento social foi o mais expressivo. Decerto, este evento justifica a experiência de luto que poderia ser tomada aqui como uma função psíquica normal, como conduzido por Freud em *Luto e Melancolia* (2011): “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2011, p.47). Todavia, só poderíamos seguir com essa hipótese, nesse caso, se os encontros tivessem se encerrado ali; ao contrário disso, eles avançam e o sujeito dá mostras que há outros fenômenos.

Assim, as perdas vividas pelo jovem justificam seu estado de enlutado, contudo, a observação clínica sugere, no mínimo, uma justaposição, já que nossa hipótese é que o tormento melancólico não fora instalado com a morte dos pais, mas já se fazia presente. É preciso acentuar que o complexo melancólico, indica além do polo depressivo, a contrapartida inevitável da mania (KHEL, 2011, p. 21) entendida pela nosografia psiquiátrica e pela psicanálise como um estado de humor radicalmente oposto; entretanto, um acréscimo é dado

por essa última que pensa que melancolia e mania são uma só e única coisa. Mesmo que Freud não tenha se dedicado tanto à mania, temos que considerar a noção de “loucura cíclica”, uma espécie de batalha onde o palco é o inconsciente (KHEL, 2011).

Uma vez aventada a hipótese de que não era o trabalho de luto, de forma exclusiva, que se enfrentava ali, deparar-se com a clínica da melancolia e, portanto, com a clínica das psicoses apontava-se como irremediável. Grosso modo, a instauração do tratamento nessa perspectiva implica em convidar o sujeito a estabelecer ou restabelecer outros destinos para seus excessos pulsionais.

Assim, para viabilizar a direção da cura, logo de início, ficou acordado que faríamos sessões semanais. Com a transferência um pouco mais estabelecida, a ocorrência dos atendimentos não obedecia mais àquele enquadre inicial regrado que habitualmente assistimos na clínica. Diferente disso, eles passam a ter uma frequência maior e variável, indo de duas a cinco sessões por semana, algumas realizadas no mesmo dia, a depender da sua disposição<sup>77</sup>. No momento inicial, o caráter intensivo do acompanhamento tinha indicação, justificado pela gravidade do quadro – não apenas do ponto de vista do diagnóstico psicopatológico, mas também do situacional. Sem muitos esforços, evidenciávamos as circunstâncias que culminaram na precariedade e fragilização do laço, assim, o sentimento de desamparo e o isolamento se anunciam e vão mais longe, reivindicando que o restabelecimento do laço social pudesse constituir-se como perspectiva de tratamento.

Desde o início, a quantidade de sessões não teve um caráter prescritivo, pelo contrário, decidia-se um próximo encontro sempre ao final do último. “Quer voltar amanhã?” ou “Pretende vir quando?” e outras perguntas nesta linha, pareciam assegurar que voltasse, tornando exequível o acompanhamento intensivo que se alastrou por alguns anos.

Numa das sessões, ele revela algo que o atormenta criando situações adversas. E, no desenvolvimento de suas percepções no percurso da análise, despontam teorias que participam da novela familiar. Temos, nesse ponto da narrativa, uma passagem que mostra-se exemplar. Quando pronuncia que “o problema é ser meio termo”, inúmeros argumentos e exemplos encorpam essa declaração, eis um deles: “se se é miserável está acostumado à situação de pobreza, portanto, a se ferrar, já se é rico, melhor ainda. Agora pertencer à classe média é

---

<sup>77</sup> A construção e montagem da sessão em psicanálise, como adverte Christian Dunker (2007), deve levar em consideração alguns pontos, a saber: a natureza diagnóstica e disposicional, e as condições transferenciais. O exame dessas questões antecede o início do tratamento e devem acontecer no momento denominado de entrevistas iniciais, “tratamento de ensaio”, como postulado por Freud.

terrível, é como um vale, um vale devastado...” É comum expandir seu raciocínio para a situação familiar: “desde criança, a família, pais e irmãos, eram dependentes da avó paterna”. Sobre esse ponto, um pouco mais de detalhe: a situação financeira da avó permitiu que os pais parassem de trabalhar por completo. Nas entrelinhas, esse dado aponta para uma escolha, pois a interrupção da atividade laboral de ambos não resultou de eventos externos, como desemprego, mudanças decorrentes de situações políticas e econômicas etc. Afirma que tanto o pai quanto a mãe tinham profissão e ocupação que lhes permitiam uma vida financeira confortável e, até um determinado momento, encontravam-se inseridos no mercado de trabalho. Contudo, sem saber de fato o que ocorreu, afirma que os pais interromperam a vida profissional de repente, como se tivessem começado um ano sabático, só que sem data de retorno para suas respectivas funções. A lembrança que tinha deles em casa era, decerto, mais vívida que a deles trabalhando. Diante dessa circunstância, a avó assume, de forma gradual e definitiva, as despesas familiares, passando a ser a única provedora. Para ele, aquele arranjo, melhor dizendo, “essa boa condição familiar acabou ferrando com todos, pois a avó não fornece o dinheiro em abundância que pudesse torná-los ricos de fato; também não deixa que passassem dificuldades financeiras, o que até poderia fortalecerlos”. Durante a narrativa desse episódio, a figura dos pais permanecia absolutamente preservada, curiosamente, nenhuma crítica recaía sobre eles. Em contrapartida, à avó e aos tios (irmãos do pai), destinava-se toda a desconfiança e hostilidade. Esses sentimentos são observáveis pelas inúmeras referências à avó como alguém que dava um tratamento desigual aos filhos e netos; essas impressões de início eram sutis e depois ganham intensidade a ponto de concluir que sentia-se extremamente prejudicado. Em certo momento, faz uma analogia ao mundo circense, declarando que “ela (a avó) os sustenta numa corda bamba”. Suas falas são carregadas de afetos, nas sessões, evidencia-se a raiva do domínio da matriarca, tornando-se habitual avaliar suas condutas como extremamente perversas. Essas percepções ocupam suas narrativas de forma majoritária, constituindo-se como queixas frequentes, isto é, verbaliza sentir-se lesado pela avó de forma direta e, pelos tios, indiretamente. Mesmo que a realidade sugerisse uma vida confortável em seu aspecto financeiro e, talvez até afetivo, a sensação de precariedade e desamparo material era patente.

De modo aproximado, o significante “abundância” é pronunciado muitas vezes para demarcar a desigualdade familiar. Durante as citações, esforça-se para desfazer qualquer equívoco na compreensão, assim, acentua que essa palavra “liga-se à fortuna de sua origem, sendo uma pregnância da cultura árabe”. Cabendo em diferentes momentos de sua narrativa, evidencia-se um significante que se repete, ou seja, repete-se na sua novela familiar como um

estribilho. Nessa trilha argumentativa, reitera que “a abundância não é coincidente a conforto, inclusive, pode se ter conforto sem abundância”.

As primeiras impressões eram condizentes à sua descrição sobre o estado melancólico, transmutando-se gradualmente em um discurso paranoico, evidenciado com a instauração do tratamento. O distanciamento do discurso de ruína foi se consumando ao passo que a presença de teorias sobre o que acontece com ele e sua família chegavam a ocupar as sessões de forma cada vez mais prevalente, ao ponto de expandir suas teorias aos acontecimentos mundiais e às manifestações culturais. A partir destes relatos, extrai-se uma crença, de modo que, no fluxo da associação livre, começa a esboçar proposições com ares de evidência. Cada vez que transforma seu mal-estar em discurso, sua tese incrementa-se e nos conduz a pensar na dimensão delirante. Em seu fechamento, precipita-se a certeza que entrevemos no delírio, assim, em um tom conclusivo, diz: “o que se passa no micro interfere no macro, uma mudança celular pode culminar em ocorrências mundiais, da geografia à política”.

Observa-se, mais adiante, que, na passagem do vazio à megalomania, há nuances. Ao longo da escuta, decanta-se uma supervalorização mórbida de si mesmo, mas também uma predileção pelo grandioso. Ainda que identificada uma discreta fantasia de poder nem sempre em relevo em seu discurso, a depender do tema tratado, vemos irromper as obstinadas teorias que afirmam poderes; eles ganham expressivos contornos quando tomam a forma do delírio, de cunho paranoico, como assinalado no decurso dessa construção.

Certa vez comenta que “o problema é que a família não se rompeu”; de algum modo ele reconhece a presença de conflitos familiares e acredita que se os pais tivessem se separado teria a possibilidade de uma mudança radical, estrutural. As apreciações sobre fusão e necessidade de separação constatada no âmbito familiar encoraja-o a fazer analogias em que as transformações químicas começam a surgir em seu relato; a partir daí, estas relações passam a ter constância, independente do assunto tratado. Dessa vez, associa o impasse da situação familiar “a uma fritura que fica no fogo brando, se queimando lentamente, isto é, não desliga o fogo nem queima de vez”.

Sempre que o tema das relações familiares vem à tona, ressent-se. Um dos motivos que parece justificar seu ressentimento está na crença de que a avó prefere os tios ao pai. Essa preferência também ocorre com os membros da sua geração, pois, na sua percepção, os primos estão sempre à frente. Definitivamente, o relato repete-se e aponta para o descaso que insiste em marcar, ou seja, com as cenas que surgem e as conclusões que tira parece querer demonstrar que a avó sempre os beneficia, é comum dizer que “eles (tios e primos) eram a prova da vida



em abundância”. Quando convocado a explicar como constata essa diferença de tratamento, é enfático ao dizer que “ele e os dois irmãos moram em um apartamento de quatro quartos e os tios e primos residem numa mansão com empregados. Os pais passaram a lua de mel no Paraguai e o tio e sua esposa no México”. Daí, a interpelação vem com o seguinte assinalamento: “ambos América Latina”. Ele parece ponderar quando diz à analista: “Não havia pensado nisso...”

No tocante ao tratamento nas psicoses, a construção delirante é valorizada e sustentada numa análise, desde que não seja uma aposta cega, sem cálculo e totalmente desmesurada. Aqui e em outros casos, vemos a construção do delírio e suas possíveis flexibilizações que rumam à estabilização dos sujeitos psicóticos.

Neste caso, as queixas dirigidas aos familiares tornavam-se cada vez mais predominantes nas sessões. Tudo se passa como se, através de alguns exemplos, quisesse determinar a destruição que via no seio da família; neste interim, abrem-se caminhos para novas e incertas associações e a via instauradora que interessa a ele no enfrentamento destes processos também era a destruição. O assunto em pauta era a família do pai e ficava reativo quando mencionava as situações que envolviam seus membros. Assim, revelava-se, muitas vezes, agressivo durante a sessão, trazendo um relato povoado por divergências familiares. Ameaças de todo tipo manifestavam-se quando dizia sem pudor o que esperava que acontecesse com a avó, com os tios e primos, precipitando-se aí um temperamento que parecia oscilar entre o presságio e a intimidação. Ora, a descrição que faz, sem poupar detalhes, inclui cenas que lembram tortura; na maior parte das vezes, revelando o que pensa sem constrangimento e, portanto, sem nenhuma crítica. Esses sentimentos são conduzidos pela explicação que atrela-se ao sistema delirante; temos, como exemplo, o argumento em que sustenta que os membros da família paterna se desligaram, por completo, da cultura árabe; com relação aos mais jovens, reclama ainda que “não falam a língua árabe, não comem mais com as mãos e adotaram uma postura refinada, abandonando, por completo, o rústico”. Por meio do levantamento exaustivo das ressonâncias que buscam trazer provas, mais ou menos concretas de suas interpretações delirantes, entrevemos seu esforço para fundamentar um ponto de vista. Diante disso, é enfático ao dizer que “sente-se mais próximo de seus antepassados do que de seus familiares vivos”; ora, a expressão é alusiva e favorece que ele se sinta um “rústico”, “um rústico autêntico”.

A escuta psicanalítica permitiu constatar a repetição também deste significante. Ao ser convocado a explicitar sobre o que seria, exatamente, um rústico, o jovem *Al-químico*, animado com a convocação, responde de imediato: “ao manipular a ciência, levo em consideração a

espiritualidade, algo que os cientistas da atualidade desprezam totalmente”. O significado que dá à palavra “rústico” não é coincidente ao partilhado no vocabulário da nossa língua portuguesa, por vezes, até aproxima-se, mas seu uso, em diversas circunstâncias, supõe uma apreensão toda especial, talvez, enigmática, fazendo apontar para sentidos diversos.

Os atendimentos prosseguem e, cada vez mais, parece lidar com os fatos como se pudesse demonstrá-los por meio de reações e, vale enfatizar, ao usar o termo é categórico ao frisar que se tratam de “reações químicas”. Tudo ou quase é entrevisto como uma equação, onde se tem, de um lado, reagentes e, do outro, produtos, resultando em constantes transformações que não têm parada, nunca cessam, “que preexistem, existem e existirão em toda extensão da vida, nos seus mínimos e imperceptíveis detalhes, enquanto houver vida”.

Diante desse pressuposto, toda vez que quer trazer uma formulação, é comum citar a tabela periódica, aliás, tem seus elementos, bem como suas fórmulas na ponta da língua; essa decoreba, parece constituir sua língua na órbita delirante, muitas vezes, cita as fórmulas de modo leviano, sem se preocupar muito em entendê-las no contexto da ciência. Ao associar livremente, expressa seu enorme interesse pelo flúor, substância que acredita ser “a mais reagente, além de ser muito difícil de ser purificada”. Prossegue seu discurso trazendo elementos científicos atravessados pela lógica do delírio, sustenta, por conseguinte, que “esse elemento no organismo humano diminui de forma brutal a capacidade intelectual dos indivíduos, mesmo aqueles considerados bem acima da média”. É convicto ao afirmar que os nazistas adotaram esse procedimento para manipular as massas, ou seja, ao aumentarem a quantidade dessa substância na água consumida pela população, conseguiram criar uma massa totalmente alienada.

Depois de muito associar sobre o tema de como controlar as massas por meio destas substâncias, conclui que é o “Psicopata da química”. Esta sua chegada proíbe qualquer discordância, acredita que essa denominação é perfeita para quem “faz o que ninguém acredita ser possível”. Em verdade, demonstra ser persuasivo e aposta numa explicação que acredita ser científica e, para ele, incontestável. Suas ideias vêm como uma avalanche e, através de um caminho expositivo que se faz com muitas retomadas, sintetiza a confusão com uma descoberta que acredita ser única: “a carga neutra é extremamente difícil de atingir, quase impossível, o bem é sempre aquele que se submete ao que está dado, já o mal tem a possibilidade de inventar algo porque não se submete”; em seguida, acrescenta que “por intermédio da química, manipulada como faziam os rústicos, pode-se demonstrar tudo isso”. Sua confusão vai se organizando pela via delirante e os termos se adensam numa lógica própria que quer ser

endereçada a outrem, partilhada com o mundo da ciência. Não mede esforços para divulgar e publicar nas redes sociais suas ideias, teorias.

Relatou ainda, ao longo das sessões, vários experimentos com o corpo, em particular com o seu corpo. Despediu-se definitivamente dos remédios industrializados da vida moderna em que predomina a alopatia no combate das doenças e de seus sintomas, utilizando substâncias que produzem efeitos contrários a eles. Sendo um rústico, segue os princípios da medicina, reincorporando práticas antigas que foram abandonadas e menosprezadas pela ciência moderna. Por exemplo, quando se machuca, usa uma mistura de azeite e vinagre para tratar as feridas. Defende que ambos têm propriedades benéficas para a pele humana e, portanto, curativas para as lesões corporais, independente da sua gravidade e extensão. Essa descoberta resultou da investigação específica no campo da química, aliás, uma pesquisa que somente ele pode fazer. A característica de exclusividade, para ele, liga-se ao autêntico, termo que acompanha o rústico, ao abordar essa característica de sua persona, testemunhamos uma narrativa com nebulosas argumentações. Acrescenta que, em tempos em que não existiam pomadas anti-inflamatórias nem antibióticos, deveria ser este o procedimento habitual; “o homem rústico se curava assim, com remédios caseiros feitos artesanalmente”. Segue sua tese sobre os ingredientes curativos, defendendo o modo de ser rústico, não à toa, “quanto mais natural, melhor”, seu lema que encontra interlocução.

Mesmo com algumas explicações fornecidas até então, a expressão “homem rústico” ainda aparece carregada de enigmas, não à toa, sua pronúncia vem acompanhada inevitavelmente de um riso, que não permite o acesso aos seus possíveis significados. Nessa trilha, passa a tomar banho há cada três dias e justifica minuciosamente sua mudança com relação aos hábitos de higiene: acredita que “para limpar efetivamente a pele, o sabonete deve ficar agindo em pausa durante uma hora sobre seu corpo, assim, se tomar banho diariamente como prescrito, a pele entra em corrosão, enfraquece e perde sua capacidade de barreira natural”. Algumas de suas convicções tinham sustentação na ciência, mas o modo como se relacionava com as informações era bastante peculiar, na maior parte das vezes, era literal e exagerado, revelava ainda uma rigidez que parecia sem possibilidades de flexibilização.

Os experimentos com o corpo não cessam aí, eram diversos. Certa vez, passeando no parque próximo à sua casa, é invadido por uma crença de que havia muito líquido em seu abdômen. Acha prudente eliminar o que considerava estar em excesso e, para atingir esse objetivo, provoca vômito. Após essa primeira experiência, passa a vomitar regularmente, após a ingestão de líquidos. Adota discursos em certa medida comunicáveis, neste caso, defende que

esse ritual nada mais é que um procedimento benéfico para a saúde de seu corpo, uma espécie de “tratamento detox” cujo objetivo é retirar as toxinas dos órgãos para libertar o corpo. Entretanto, esse ritual está em conformidade ao delírio, acredita que o ato de provocar vômitos era uma maneira de religar aos antepassados, inclusive, mantém-se categórico ao argumentar que o homem rústico precisa destas rotinas para se desintoxicar.

Os experimentos não param aí, de uma hora para outra, adota a atividade física para se recompor; no seu caso, este verbo possui uma conotação muito específica, destoando dos objetivos partilhados. Ele enfatiza que enquanto as pessoas praticam musculação para tonificar os músculos, ela usa para renovar os átomos. Ainda que ressaltasse como uma rotina fundamental, a permanência na academia não foi duradoura, pois assim que constatou que os átomos de sua constituição corporal haviam sido totalmente renovados, interrompe a atividade física.

Nesse mesmo período, comprou um anel de *rodium* para se proteger, acreditando que o objeto funcionaria como um escudo, as explicações são numerosas. De tempos em tempos, adquire pedras em lojas de *souvenirs* para turistas. Em posse delas, adorna a estante em seu quarto, “um santuário abstrato”, ficando ali longos dias como enfeites, mas, de vez em quando, lambe-as como um gesto curativo.

Torna-se comum mencionar os pensamentos invasivos; são, para ele, verdadeiros estimulantes que facultam a realização de “experimentos com aqueles que lhe causam ou causaram sofrimento”; quando solicitado a explicar o que seria isso exatamente, responde que “gostaria de vingar-se destas pessoas”. Descreve, de forma minuciosa, práticas de tortura, mutilações que aplicaria com todos, mas especialmente a avó, na condição de ser um “Psicopata da química” todas as manipulações químicas mostram-se potentes. A interpelação interpretativa vem de imediato para sublinhar que “Um químico *não combina* com psicopata!”.

Após um ano, chega um dia com a frase “Deus é coisa do Diabo!”. Depois me explica que “a existência de Deus está sempre associada à existência do Diabo, quando um é mencionado é na contraposição ao outro; não existe um sem o outro, portanto, Deus é o Diabo!” O universo, para ele, é uma criação diabólica, não foi feito pelas mãos de Deus, mas pelo Demônio. Pois, se fosse uma criação divina não teria loucura, miséria, desigualdade social, crime, violência, genocídio, estupro, escravidão... Não teria um lugar com tanta fome e outros com tanta abundância. O mundo foi construído pelo Diabo e vários demoniozinhos que brigam entre si o tempo todo e que inevitavelmente acabam atrapalhando o Diabo, por isso, em função

destas brigas, há brechas para fazer o Bem, o diabo se distraí com os diabinhos e daí é possível a ação dos humanos – alguns apenas – para fazer coisas benéficas.

Foram nestas brechas que a invenção do “Modelo atômico” foi possível. Relata que, primeiramente, descobriu que o “Modelo atômico” tal como é conhecido no mundo da química era um grande equívoco, pois se tratava de um modelo científico que desprezava o espiritual. Mas, ao mesmo tempo, um não invalida o outro. Pergunta qual é a religião que praticava? A resposta “interesse por todas” promove que fale sobre suas perambulações pelo mundo espiritual, neste ínterim, critica algumas religiões, principalmente a evangélica e a católica. E fala que tem estudado profundamente o TAO (Taoísmo). Suas teorias religiosas são produtos destas associações.

Frequentemente percorre a cidade para conhecer os centros urbanos e sempre desemboca numa livraria. Ao acaso, depara-se com um livro, lê partes dele no próprio lugar onde o encontrou ou compra e leva para sua estante, onde as consultas tornam-se frequentes. Assim, a partir deste gosto por atravessar a cidade em busca de livrarias e sebos, passou a se dedicar à leitura dos clássicos sobre política, economia, arte, literatura etc. – *A utopia*, de Thomas More, *O capital*, de Marx, *As flores do mal*, de Baudelaire. Lendo *A utopia* descobriu que as sociedades antigas eram mais organizadas do que dos dias de hoje. As sociedades modernas são um “caos total”, segundo ele. Por isso tem se dedicado à construção do “Modelo atômico”, já que “uma mudança estrutural é extremamente necessária”. Se dedica a estudos e pesquisas sobre a estrutura geométrica dos elementos químicos. Mas, ao falar sobre a química, surge uma profusão de assuntos (política, artes, psicanálise, filosofia, religião, apenas para citar alguns), de modo que, para ele, tudo se liga, tudo se explica, tudo o que acontece na natureza, no mundo, na sua família tem um sentido, na verdade, sentidos em excesso.

Considera o capitalismo uma forma de escravidão sofisticada e que o “Modelo atômico” por ele inventado pode ter alguma interferência nisso, mas ainda não sabe como. Alguns meses depois diz que o “Modelo atômico” funciona como “uma espécie de catalisador que agirá para acentuar uma potência de um país”. Tenta demonstrar como isso poderia ocorrer citando os exemplos da Índia e da Arábia Saudita. E não cessa por aí; afirma, ainda, que seu “Modelo atômico” possibilita a fusão do hidrogênio e, com isso, há uma liberação enorme, talvez infinita, de energia. Com esta energia em abundância<sup>78</sup>, há a possibilidade de substituição do trabalho

---

<sup>78</sup> Nota-se que o termo “abundante” era muito recorrente em seus relatos e foi o que possibilitou que aceitasse vir mais de uma vez por semana para os atendimentos. Num primeiro momento, queixa-se de ter que se deslocar para falar comigo, mesmo morando próximo à instituição, o que determinou que as primeiras sessões ocorressem semanalmente. Mais tarde, aceita meu convite de vir mais vezes, justificando esta sua decisão com o seguinte

braçal, realizado, quase exclusivamente, pelos negros. Assim, o seu “Modelo atômico” terá um impacto no social. Relata que no passado tentou construir um “Modelo atômico”, mas foi infrutífero, um “fracasso total”. Quando pergunto o porquê, ele explica que o irmão mais velho interferia constantemente na fluência de seu pensamento, atrapalhando o seu raciocínio, impedindo a realização da construção correta do “Modelo atômico”. Só conseguiu retomar o seu invento quando ele se afastou. Perguntei como soube que estava no caminho certo? Ele diz que quando passou a considerar a tabela periódica, isto é, não daria para construí-lo sem considerar as famílias – acrescenta, em seguida, dos elementos químicos. Afirma que tem talento para a química desde bebê – “a inteligência da mãe bióloga e a etnia do pai árabe”, esta combinação, diz ele, “proporcionou as condições necessárias para um cientista”. Só que a desorganização familiar somada à loucura do irmão mais velho não permitia que ele inventasse o “Modelo atômico” antes. Sobre esta sua inclinação (cientista), ele traz uma lembrança da sua infância, ou seja, que gostava de usar apenas blusas de manga comprida quando criança e sua intenção era cobrir todo o seu braço. Sobre isso, sua mãe sempre dizia: “Einstein também gostava, meu filho!”

Segundo suas palavras, “o irmão mais velho disseminou a Loucura”. Uma pergunta pareceu necessária: “como?” e ele relatou que “entre eles havia plutônio, substância letal e radioativa”. E continuou dizendo que teve que “retirar o plutônio, e daí ficou o vazio, a melancolia”. Frequentemente faz cálculos matemáticos na tentativa de demonstrar a relação dos números com os acontecimentos, por exemplo, “no dia tal começou a manipular o fósforo tricíclico – substância caótica – e daí desencadeou um período de muita turbulência familiar”.

Em algum momento, foi dirigida a pergunta sobre o porquê da atribuição ao irmão mais velho o desencadear da loucura. Ele, de imediato, lembra que este irmão pronunciava palavrões, falava de sexo, orgias e pornografia na hora do jantar quando todos estavam sentados à mesa, concentrados na alimentação. Sua impressão era a mesma: “Meu irmão mais velho queria o caos e estava conseguindo... Ele estava a serviço do Diabo!”. Acrescenta que “Muitas vezes pensou em matá-lo, envenenando-o com mercúrio e cádmio”. Segundo ele, “dois venenos escrotos que corroem as vísceras e o cérebro, provocando a morte, se desejar uma morte sádica, escolha esta combinação. Mas, poderia ser apenas mercúrio e o seu corpo teria uma corrosão, não causaria a sua morte, mas ficaria com sequelas: rins danificados porque não filtram o

---

argumento: “O atendimento oferecido tinha abundância, destoando do Sistema Único de Saúde (SUS), em que faltam tratamento especializado e profissionais”. Na verdade, se resgatarmos o princípio da Equidade, vemos que atendê-lo em regime intensivo, portanto, várias vezes na semana, estava atinente ao preconizado pelo SUS. Ou seja, oferecendo mais a quem mais precisa (para além da condição social), já que se tratava de um caso grave.

mercúrio e cérebro destruído. Tem vários termômetros em casa e, na época mais grave melancolia, estes pensamentos vinham de forma intermitente; ele conseguiu com muito custo impedi-los até que parou de pensar. E daí o desfecho foi a aridez total”.

Posteriormente, voltou a cogitar que poderia envenená-lo, mas se o fizesse, realizaria o desejo do Diabo, ou seja, fazer o mal. Aliviaria o irmão caçula da convivência com o mais velho, contudo, seria apenas um assassino e não criaria um “Modelo atômico”. Estes pensamentos faziam parte dos objetivos do Diabo para impedi-lo, diz ele: “O louco é um ser muito suscetível ao Diabo, na loucura perde-se o discernimento, o louco nas mãos do Diabo é um prato cheio para a destruição e maldade. O Diabo tentou atrapalhá-lo na construção do “Modelo atômico” de inúmeras maneiras: em um dia chuvoso quase um raio cai em sua cabeça, outro dia uma vespa picou sua face e, certa vez, o motorista do ônibus em que estava freou o veículo para ele cair...”<sup>79</sup>

Ao referir-se ao “Modelo atômico”, insiste em dizer que o mesmo “está para além do bem e do mal, é algo que tem o apoio de Deus”. Com o “Modelo atômico” concluído, ele não tem mais o controle com relação a seu uso. Ao dizer isso, ri. Menciona que fez um pacto com Deus: ele inventará um “Modelo atômico” extremamente benéfico para a humanidade e em troca àquele que não é mais humano – “o irmão mais velho que perdeu toda a sua humanidade” – sofrerá os efeitos maléficos de Deus. A analista pontua que “não há um Deus maléfico, em nenhuma religião”!

É sempre recorrente citar Hitler e sua ideia de “purificar raças”. Mas, insiste em argumentar que não é um defensor do Nazismo, mas este pensamento de algum modo o atrai. Posteriormente, menciona que o projeto de Hitler de purificar raças fracassou. Já o seu projeto é totalmente diferente, pois trata-se “da criação de uma raça a partir de mistura entre várias que combinasse, por ex., a agilidade mental e a capacidade intelectual dos asiáticos, a gíngua, a força dos africanos e os valores e a resistência física dos árabes. Com isso, todos teriam condições físicas, mentais, econômicas... similares para não serem oprimidos e dominados”. Em um outro momento, diz ter concluído que o ator Brad Pitt é bissexual porque ele agrada a muitos e a todos e ambos os sexos. Então acredita que deveria ter uma raça que não tivesse tantas discrepâncias (com relação à aparência física, ao *status*, à constituição corporal...), assim, seria um mundo

---

<sup>79</sup> A partir dessas passagens, detectamos o que Lacan denomina de “visco imaginário”, já que na paranoia o sujeito é colado ao imaginário. Sobre isso, escreve Quinet: “o visco no imaginário se apresenta na tendência do paranoico de buscar em tudo um sentido, a ponto de essa modalidade de psicose ter sido descrita inicialmente como uma “loucura raciocinante” tendo por base a interpretação” (QUINET, 2006, p. 106).

de oportunidades iguais. A partir daí, fala sobre a sua relação com as mulheres e que também percebe, de imediato, quando um homem está interessado nele. Por isso, sempre visita bordéis.

Acrescenta, ainda, que seu “Modelo atômico” é semelhante à invenção do inconsciente por Freud. Explica: “primeiro Freud descobriu e nomeou o inconsciente, mas não sabia direito como funcionava, levou mais de 30 anos para entender o seu funcionamento e evoluir a teoria psicanalítica. Freud isolou a loucura, ao separar neurose e psicose. Isolando a loucura, fica determinado quem é louco e quem não é”.

Uma vez que o “Modelo atômico” fora concluído, passou a disponibilizá-lo pela internet, percebia que as pessoas usam o seu modelo e não mencionam o seu nome, quando é citado é sempre de forma depreciativa. Mostra-se decepcionado com a comunidade de cientistas quando percebe que todos observam seus passos e avanços, se beneficiam de sua invenção, mas os aplausos e as gratificações não vieram. A partir desta fala e de outras, era notável que se apresentava entristecido e sem projetos. Concluiu: “Na prática, eu não existo!”

Não à toa, sua produção delirante naquela ocasião havia diminuído consideravelmente. “O “Modelo atômico” foi concluído e agora não há mais nada a ser feito”, justifica-se. Mesmo que este estado fosse circunstancial, o analista retoma suas construções até então e salienta que no campo das teorias “sempre há algo a ser aprimorado já que sua invenção parece muito complexa”. Ele diz concordar e explica que suas teorias podem ser divididas em quatro partes: 1. Química: “Modelo atômico” propriamente dito; 2. Teoria Social; 3. Filosófica-religiosa e 4. Psíquica. Entretanto, há uma ligação “metafísica” entre elas, “os campos não podem ser vistos pela ciência como separados”. Diz saber que outras teorias estão sendo inventadas a partir de sua descoberta e não leva os créditos: “não conseguiu dinheiro, nem fama...” Uma validação se faz necessária: “Você adquiriu conhecimento”. “E o que mais?” Ele responde: “Karma positivado, uma espécie de gratificação, já que se trata de um modelo que beneficiará a humanidade”.

Retomar essa história e trazê-la em incursões narrativas para essa pesquisa, fazem cintilar a amarração de sentido deste analisante e a interpretação delirante decorrente, em que a relação entre imaginário e real sobressai; na paranoia o sujeito não é descentrado, mas está no centro dos olhares. “Essa característica se apresenta como o efeito “empuxo-à-fama”, que designa que para o paranoico tudo seu vem a público, que todos se interessam pelo que ocorre com ele – daí o sentimento de notoriedade, de celebridade e, conseqüentemente, de perseguição” (QUINET, 2006, p. 117).



Ao recuperar sua teoria, o rapaz diz que “é ímpar, número primo, pois inventou algo original, sabe que o ser humano é limitado, contudo, isto não se aplica a ele”. A questão do reconhecimento, acrescenta ele, pode demorar para acontecer como é possível constatar com muitos outros (cientistas) ao longo da história.

O não reconhecimento de sua teoria pela comunidade científica foi uma temática que se estendeu por muitas sessões. Neste período, procurou uma clínica de inseminação artificial e resolveu doar seu sêmen. Passou por todos os procedimentos necessários e obrigatórios sem se incomodar (exames clínicos, questionários, etc.), pois seu objetivo era “ter muitos descendentes sem precisar casar-se”, assim, “seus descendentes levarão a sua carga genética e a de sua família para muitos e disseminará a cultura árabe de uma forma muito eficiente. E isso, só seria possível graças à Química”. Na ocasião da coleta do sêmen, disse à enfermeira que o acompanhava no procedimento: “Distribua a porra para uma multidão de mulheres”.

Insiste em dizer que “todos os eventos de sua vida – do nascimento até os dias de hoje – foram marcados por ações do Diabo na tentativa de atrapalhá-lo”. Por exemplo, “o Diabo fez que ele optasse pela Faculdade de Matemática ao invés de cursar Química, sua verdadeira vocação”. Então, ao doar seu sêmen “produziu uma marca, uma mensagem para o Diabo, uma mensagem que diz que ele (o Diabo) não pode tudo”.

O trabalho analítico com o *Al-químico* se deu a partir do surgimento e sustentação de alguns significantes na transferência: “o rústico”, “meio termo”, “o psicopata da química”, “o número primo”, “o ímpar”, dentre outros. No primeiro momento, ele se diagnostica como um “melancólico” e o que sentia (ou o que não sentia) parecia, naquela ocasião, ser uma descrição condizente ao quadro de melancolia. Mas, é um significante que não se sustenta, quer dizer, o significante “melancólico” cede lugar a outros; nota-se, a partir deste momento, que se instala nele um modo animado de ver a vida e passa a se embrenhar no desenvolvimento de um modelo que ele chama de “atômico”. Suas elucubrações partem da química, mas não somente. Ao articular a química com a teoria social, a política, a psicologia, a religião etc. verifica-se uma profusão de teorias em seu discurso na tentativa incessante de reconstruir o mundo, construção esta propiciada pela função do delírio. A cadência delirante não deixa de nos surpreender, sua força poética decorre da insistência da imaginação que chega, de muitas maneiras, para um combate contra o racionalismo lógico excessivo. Sobre isso, há inúmeras considerações de Breton, que atestam que “a própria experiência [...] circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair” (BRETON, 1924/1985, p. 40)

Bem, notamos, ao longo dos atendimentos, uma lapidação do significante rústico: “de rude, grosseiro, ignorante, sem polidez” para um rústico em que a ciência e a religião caminham juntas, que se combinam em prol do desenvolvimento científico. Foi necessário, num certo momento, fazer uma interpelação, ou melhor, um deslizamento do “Modelo atômico” para “Modelo químico”, substituição que parecia mais promissora, levando em conta a destrutividade que o termo “atômico”<sup>80</sup> pode convocar.

A expressão “Modelo” também é reconsiderada para acentuar que a relação entre os irmãos, em que o mais velho, tido como seu perseguidor, poderia ser vista sob outro ângulo. Assim, foi trabalhado que “três” era viável e possível; especialmente para eles que perderam os pais de forma tão repentina e trágica. Neste sentido, na falta do pai e da mãe, o mais velho pode ser um modelo para o do meio e o do meio para o caçula. O termo “do meio” – para ele repugnante –, pôde também ser ressignificado, na medida em que foi explicitado, nas sessões, que as reações químicas precisam de um meio (adequado) para que as transformações aconteçam. Além disso, pareceu oportuno dizer que “três” (referindo-me a ele e aos dois irmãos) também é ímpar, expressão que ele gostava tanto de pronunciar.

Através do relato de caso, pudemos identificar que aquilo que não pôde ser simbolizado retorna pela via do real por meio de alucinações e delírios, formulação lacaniana no seminário sobre as psicoses. Nesse horizonte, o delírio paranoico é versado como uma sutura que surge em resposta à ruptura que o sujeito vive. O curar-se significa, no entendimento de Lacan, estabilizar-se – seja pela via da metáfora delirante ou pela via do *sinthoma*. Pontuamos ainda que não parece ser um modelo<sup>81</sup> que supera o outro, mas afirma que o campo lacaniano é extenso em possibilidades para efetuar curas e empenhar caminhos interpretativos, nesta direção.

Ainda que se inscrevam em momentos teóricos diferentes, há um saber-fazer com real, em que a estabilização é tomada como efeito da análise, endossando produções entre existência e criação. Grosso modo, enquanto a sublimação parece afirmar-se como um saber-fazer com a pulsão, no *sinthoma* produz-se um saber-fazer com o gozo interessante, operação que permite uma amarração capaz de sustentar o sujeito. Por essas evidências, a construção do caso clínico parece ser um caminho que situava a solução encontrada pelo *Al-químico*. Não nos detivemos

---

<sup>80</sup> Apesar de atômico referir-se a átomo, também este termo é relativo à energia nuclear, liberada, por exemplo, pela bomba atômica.

<sup>81</sup> Sem desconsiderar a articulação dos registros RSI e a psicose como uma estrutura clínica, salientamos que a condução da cura, formulada aqui e agora, priorizou a teoria da linguagem como um tratamento possível para as psicoses sem, contudo, desconsiderar o campo do gozo.

em detalhar o funcionamento paranoico nem as etapas na direção do tratamento; optamos por priorizar, na construção do caso, o manejo da transferência na psicose e o lugar da interpretação. Entretanto, redizemos que

na psicose seria preciso extrair do campo do Outro esse gozo excessivo que invade o psicótico. Nesse sentido, a solução, enquanto trabalho de estabilização na psicose, poderia se valer de diferentes expedientes, isolados ou conjugados, tais como ato, obra, metáfora delirante, identificação, transferência (GUERRA, 2010, p. 67).

Enfim, a partir do recorte clínico aqui apresentado, a aposta de cura residiu na passagem de “três é demais” (que parecia ter riscos de passagem ao ato, o que não faz laço, mas desenlace) para um outro ato que busca o laço; isto é, a decisão de doar sêmen foi legitimada no dispositivo analítico já que este procedimento redundaria, na concepção do *Al-químico* em muitos descendentes no futuro e, portanto, na disseminação da cultura árabe. A escrita do caso obriga a circunscrições de recorte que se efetuam como apostas para compor planos de compreensão e explicitação que, para efeito dessa pesquisa, orientaram a narrativa. Esses contornos não deixam de reivindicar a preservação da multiplicidade de vieses que essa mesma história poderia e pode tomar no decorrer de seu acontecimento na atuação clínica, por isso buscamos proceder com a suspensão e a síntese da narrativa mantendo a latência dessa história.

#### 4.2 Devaneios e disparates em *CROMAQUI*

*O “fim da arte” pode se enunciar a partir de objetos mais ou menos iconoclastas como o “Quadrado branco sobre o fundo branco de Malevitch”, o último quadro de Rodchenko em 1921, os “ready-made” de Marcel Duchamp ou, mais perto de nós, a “bad painting” americana e a ideologia pós-modernista... Mas se trata sempre de um mesmo fim da arte?*

*Georges Didi-Huberman*

Investindo na fricção entre a arte e a psicanálise, entre o artista e o psicanalista, apresentamos, neste instante, *Cromaqui* – título da mostra de Christiana Moraes. Realizada, em 2004, no Centro Universitário Maria Antônia, a proposição da artista preludia a ideia de construir uma “obra mental” por meio de uma performance que se replica por trinta dias.

O projeto carrega uma tônica fortemente conceitual, pensada a partir da relação entre produção e recepção das imagens, na arte contemporânea em suas frequentes associações com a história da arte. O percurso da artista, nesse trabalho, foi revisto, reescrito, considerando as ocorrências que se efetuaram no contato com o público, fortalecendo, assim, a absorção das disposições das artes de vanguarda. É evidente que a performance, aqui reconstituída, apresenta, em alguns pontos, convergências intensas com o surrealismo, nosso interesse maior, na relação da tese com o pensamento nas artes.

“Obra mental”, o que seria isso? Procedendo por via expositiva, a artista descreve a ideia em regência no trabalho artístico, detectando as principais coordenadas que tornaram possível sua exibição. Nesse quadro informativo, implica-se com a “obra”, que na verdade, é uma crítica sobre a categoria “obra”, dada a mudança conceitual que resulta, entre outras coisas, na eliminação da fronteira entre a arte e a não-arte. Isto posto, o que a artista pretendia com *Cromaqui* resume essa nova apropriação do termo “obra”, no contemporâneo. Assim entendidas, essas condições permitiram que a intervenção artística estivesse situada como uma

performance realizada em ambiente *site specific* criado como dispositivo para potencialização dos elementos por ela disparados. O ambiente foi preparado com a intenção de destacar os corpos e presença dos participantes. Esta performance contou com a participação de sete *performers* que vivenciaram um processo de um mês e meio de preparação. Realizada durante um mês, constitui-se na relação criada entre o *performer* e público através da descrição verbal de desenhos mentais elaborados pelos performers e modificados conforme a participação do público visitante. Tendo como suporte conceitual uma crítica ao modelo indutivo de mediação educativa realizada em algumas exposições de arte, o público era levado, pelos performers, em postura de monitores, a observar paredes vazias, rosa, a juntos construir imagens que só se realizaram – ou não – no plano mental e dialógico. Tais desenhos serviam para um primeiro contato entre performer e público, que a partir deles instauravam uma relação na qual assuntos diversos e provocativos mediados por vocábulos da linguagem gráfica eram travados (MORAES, 2004).

A performance da artista entra em execução partindo de uma provocação explícita ao público que reage; estas reações exercem um grande interesse na artista e são incluídas no trabalho. As pretensões que entrevemos em *Cromaqui* estão enunciadas através da construção de desenhos imateriais em torno e a partir do pensamento que toma como referencial algumas de suas obras, previamente selecionadas. Das imagens ao conceito, instauram-se, então, linhas, riscos, fendas, traços, rasgos e todas as formas que constituem esse tipo de representação, sendo

seu limite imaginativo indefinido. Eis aí, portanto, a “obra mental”; efêmera e volátil, ela se efetua a partir do gesto da artista. As ações promovidas em *Cromaqui* tornaram-se exercícios contínuos de desorientação, ali, cresciam as narrativas disparatadas disparadas pelo convite, ao público, ao sonho e ao devaneio. A estratégia da artista consistia em possibilitar a criação de textos durante a apreciação, criação, vale dizer, sustentada em ato.

A ideia em si já era um procedimento e não tinha nenhuma pretensão de se materializar em obras, no sentido mais tradicional do termo. Ao contrário disso, desde o início, Christiana esteve inclinada a construir uma intervenção que acontecesse em conjunto com outras pessoas, sem prender-se à previsão dos resultados. Assim, o que parecia lhe interessar, de forma genuína, se expressava no que se configurou como efeitos; a atitude artística consistiu em ativar o faz de conta e a ilusão, a ficção e a fabulação, em cada um, com outros, numa ambientação coletiva. Ainda que seu trabalho fosse explicitamente conceitual, havia uma forte conotação experimental. Esta parece ser uma manifestação congruente com a arte moderna e contemporânea, pois a figura do artista perde sua retidão, passando a ocupar um lugar de propositor. Daí, testemunhamos um deslocamento nas artes, como afirma Celso Favaretto,

a ênfase moderna nas estruturas abertas em criações coletivas, na participação, nas propostas de ampliar a criatividade para reconciliar as esferas da arte e da vida, vê-se agora substituída pela incorporação das vivências, tanto nas atitudes quanto nos comportamentos quanto na linguagem, nos processos e procedimentos, na busca de alguma coisa *entre a arte e a vida*” (FAVARETTO, 2019, p. 51).

Certamente, a imersão coletiva esteve anunciada em toda extensão de *Cromaqui*; descrevê-la como experimentação artística oferece algumas indicações, onde se firmam relações vitais que entram em convergência com “a poética do instante e do gesto”, capaz de revitalizar o “dever da experiência” (FAVARETTO, 2019, p. 29). Bem, a narrativa da construção deste trabalho artístico mostra que a ideia estava posicionada e amplamente fundamentada a partir da sua vivência como artista. Então, seria desejável e necessário encontrar meios para executar sua “obra mental”, evidenciando como ela organizou os procedimentos artísticos em *Cromaqui*.

O ponto de partida, como situamos, foram os desenhos que, inicialmente, poderiam pertencer a ela ou a outros artistas. Entretanto, durante a preparação do trabalho, essa referência ficou circunscrita àqueles de sua autoria; tal decisão foi ocorrendo ao longo da convivência com os performers que estariam na ação e que optaram por trabalhar exclusivamente com os

desenhos da artista, talvez, por sentirem-se mais familiarizados com eles. A diretriz veio, de forma exclusiva, da coleção da artista; nela estiveram reunidos desenhos realizados em diferentes momentos de seu itinerário e com materiais diversos (grafite, óleo em bastão, nanquim etc.), priorizando o papel como suporte. A maioria em grandes dimensões e todos em preto e branco. A performance estava circunscrita a profundas relações com o desenho; não era à pintura nem à escultura, nem a outras categorias das artes visuais, porque a associação mais explícita era com a linha, e não com a massa ou com a cor, como ocorre na pintura.

Cumpramos ressaltar, ainda, que os diversos trabalhos de Christiana Moraes mostram trânsitos por diferentes linguagens, contudo, o desenho e a performance possuem lugares de destaque na vida como artista. Aliás, se considerarmos o conjunto de seu trabalho, desenho e performance são complementares e análogos, de modo que sua fidelidade ao desenho não exclui os experimentalismos ainda mais presentes em seus trabalhos coletivos e propositivos (ROBERTO, 2000), como detectamos em *Cromaqui*. Apesar de ter sido classificada pela artista como uma performance, essa denominação não era tão evidente para todos os espectadores, já que os performers encarnavam ali uma função de monitoria, aliás, bastante comum nas mostras de artes. A totalidade só era possível em alusão, pois, em *Cromaqui*, a intenção da artista consistia em dar a ver o que não podia ser visto, estava completamente fora de qualquer campo visual, restando assim a possibilidade de imaginar.

Faremos uma síntese do processo, com a descrição<sup>82</sup>: o espaço expositivo foi todo coberto – chão, paredes e teto –, fazendo alusão à técnica *chroma key* ou *cromaqui*<sup>83</sup>, como indica o título da obra. A cor, um rosa intenso, foi decidida pela artista – talvez, para não ficar tão literal ao recurso audiovisual e cinematográfico. No espaço onde ocorreu a performance não tinham obras em exposição, apenas um enorme vazio. Vazio vibrante; um vazio inflamado e dominado pela cor. O segundo ponto a ser considerado, e que aí se associa, era que a “obra mental” estava investida de imagens, em diferentes níveis, ainda que não estivessem

---

<sup>82</sup> As informações e narrativas aqui empenhadas foram organizadas a partir de várias conversas realizadas com a artista e uma pequena participação do momento de preparação dos performers. O acompanhamento deste processo, que antecedeu a abertura da mostra, foi crucial para uma apropriação da performance de Christiana Moraes, considerando suas aspirações em diferentes etapas da feitura do trabalho artístico.

<sup>83</sup> *Chroma key* é uma técnica de efeito visual que consiste em substituir uma imagem por outra, anulando-se uma cor sólida pré-definida; isso pode ser feito com qualquer cor, mas, em geral, usa-se o verde ou o azul. Esse efeito é utilizado em grandes produções cinematográficas e também em vídeos caseiros quando se deseja substituir o fundo por uma imagem estática ou em movimento. A escolha do fundo *chroma key* é definida considerando-se as cores que predominam na imagem que vai ser inserida; assim, é preferível que haja uma aproximação de cores – se a imagem é uma mata, opta-se pelo verde, por exemplo. Em síntese, o fundo precisa sair para entrarem outras imagens; tal procedimento é feito por meio da edição, com o auxílio de um software. Para tanto, escolher a cor mais ajustada à imagem facilita a conclusão, que se dará na pós-produção.

materializadas no espaço expositivo, estavam na mente dos performers, num primeiro momento; depois ganhavam outros espaços mentais. Em outras palavras, a proposição inicialmente esteve endereçada aos performers, se expandido, durante sua realização, aos espectadores. É necessário dizer que a intervenção foi desenvolvida considerando o ambiente, de modo que os elementos específicos daquele espaço arquitetônico foram incorporados às descrições ali realizadas. Evidente que nesse tipo de proposta carrega procedimentos realizados de maneira intencional e aqueles surgidos acidentalmente. Neste sentido, o vazio do espaço permitia e convocava a relação com o que não estava previsto, com o inusitado; aliás, exigia-se, em alguma medida, uma invenção ali. Assim, os acontecimentos foram incluídos na realização da performance, tornando-se parte dela, de modo que, sem eles, possivelmente, não se evidenciava experimentação.

A partir dos desenhos da artista, estudados e incorporados durante um extenso período preparatório, os performers exibiam uma encenação, assim, apresentavam as imagens imateriais, uma a uma, ao público. Essa intervenção, diga-se de passagem, assemelhava-se à prática de monitoria, e este aspecto foi proposital; ao mesmo tempo, suscitava uma crítica à monitoria. Bem, a imagem, tal como ocorre na técnica do audiovisual, foi substituída por outra, mas não qualquer outra, e sim por aquela realizada ali ao vivo e a cores, construída e partilhada com os espectadores<sup>84</sup>. Nas descrições que emergiam, o desenho da artista (como referência para os performers, pois os visitantes não os acessavam) imprimia uma relação para além do visual, mas com o olhar. Nota-se que quem disparava as informações era o performer, que havia memorizado os desenhos previamente escolhidos, familiarizando-se com eles. Assim, cada performer descrevia uma obra que de fato existia, mas que ali não estava, portanto, não havia condições de visualizá-la da maneira tradicional. E, ao fazer isso, ele agregava à sua descrição outros elementos: do espaço arquitetônico a conteúdos introduzidos pelos visitantes.

Aqui, algo significativo se explicita: *Cromaqui* faculta uma cegueira, quer dizer, um “ponto cego”<sup>85</sup>, no sentido figurado e fisiológico do termo. Conhecemos alguns exemplos de sua enunciação: “Vejam! Olhem aqui!”. Ou ainda: “Estão vendo?”. Contudo, não havia nada para se contemplar. Os encontros, naquele espaço vazio – portanto, sem obra, sem objetos e

---

<sup>84</sup> Destaquemos, neste momento, que a expressão “espectador” soa inadequada em trabalhos artísticos que apostam na expansão do vivencial, porque este termo remete à testemunha e sugere uma postura de observador, passiva. No entanto, como vimos em *Cromaqui*, a artista subverte também a função do espectador ao convocá-lo a participar ativamente na construção performática. Não por acaso, esta ênfase no vivencial contempla a experiência *entre* os corpos dos sujeitos na efetuação dos experimentos artísticos, como explicitado por Favaretto (2019).

<sup>85</sup> O termo “ponto cego” surgiu durante a apreciação, realizada por Andrea Menezes Masagão, do relatório construído para o exame de qualificação. Sua contribuição, aqui indicada, permitiu novas formulações que resultaram nesse texto.

sem textos –, sustentados pelas indicações do performer, incitava que o espectador formasse ou continuasse a imagem que não se via. A performance também figurava uma proximidade com a categoria instalação, em sua percepção simbólica. Pois, além de proporcionar para cada pessoa uma experiência única, instalava-se, através de numerosas formas e estruturas de relação *entre* os corpos, uma experimentação que ensejava desinstalar o sujeito. Para Favaretto,

esse *entre* é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, assim implicando o processo de transvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além da arte. O *entre* é o lugar do intempestivo (FAVARETTO, 2019, p. 57-58).

Desse modo, participar dessa obra fazia o espectador refletir sobre o que é arte; aqui e ali as fronteiras estavam borradas, o “desenho mental” esboçava-se não apenas para a artista, era proposição destinada a todos. Porque ela estava inclinada a expandir as formulações sobre o trabalho artístico para além do público específico da arte, assim, a ação desenvolvida em *Cromaqui* inscreve-se, inevitavelmente, nesse movimento de abertura.

Nessas miragens, o aspecto conceitual indicava que a artista se manteve compassiva à ideia de arte e ao questionamento da arte inaugurado por Marcel Duchamp. Ora, fazendo de sua experimentação uma caixa de ressonância da ideia de que toda arte contemporânea, quer dizer, toda arte depois de Duchamp, como endossa Celso Favaretto (2004), é conceitual. Aliás, as poéticas da atitude na arte estão implicadas em operações “que acentuam o processual e o conceitual; no fundo ressaltando a atitude crítica sobre a arte e o sistema cultural que lhe dá sustentação” (FAVARETTO, 2004, p. 103). Ora, essa tônica processual e conceitual<sup>86</sup> se presentifica em toda arte moderna e contemporânea; situemos melhor os termos: “conceitual, pois a obra incita o receptor a um pensamento sobre ela mesma, e, processual, porque expõe o processo e, assim, o modo de fazer torna-se mais importante do que o que foi feito” (CANGUÇU, 2012, p. 73).

Para Gloria Ferreira (2006), a operação duchampiana estabelece uma relação com a palavra inerente à própria poética, acionando assim uma articulação entre os campos verbal e visual – ou, ainda, uma forma de arte verbal sem ser literária, com profundas repercussões na arte contemporânea. “Tais estratégias poéticas diversas estão implicadas, porém, em uma

---

<sup>86</sup> A ideia da mutação nas artes e das novas categorias da obra surgidas com as vanguardas aparece sustentada e contextualizada pelo filósofo Celso Favaretto, em diferentes trabalhos; aqui temos indicadas as publicações de 2001, 2004 e 2019.



transformação tão radical que passa a ser possível atribuir-se à obra uma outra origem além do ‘artista’ no sentido tradicional do termo” (FERREIRA, 2006, p. 14). Na esteira desse pensamento, a subversão que a artista de *Cromaqui* promove pode ser contextualizada na história da arte.

Em estudo anterior (CANGUÇU, 2012), trabalhamos a ideia de que, na modernidade, há a valorização do efêmero e do passageiro, produzindo um atravessamento nas artes que começam a ser pensadas por outro viés, resultando em outros programas. Charles Baudelaire, considerado um influente crítico dos paradigmas máximos da Modernidade e um escritor que produziu ensaios bastante incomuns para a época, indica que ser moderno implica uma atitude baseada em elementos perenes e circunstanciais, assim, ele acentua: “não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes” (BAUDELAIRE, (1859/1996, p. 26). Ora, o que conhecíamos como autonomia da obra, presente nas artes da tradição, se vê abolido na contemporaneidade. E não parece ser diferente em *Cromaqui*, em que a contemplação é cambiada pelas fantasias, pelo fantasiar no sentido freudiano.

Com efeito, a artista, ao promover a articulação entre gesto e olhar, numa incitação à miragem, nos faz recordar a importância do devaneio. A experiência de *Cromaqui* causou pequenos abalos nos sujeitos, fraturando a realidade em vigência e reinstalando à realidade do psiquismo. Há, pois nessa proposição artística, uma interpelação; com isso, ela nos reenvia à tese freudiana, explicitada no texto *O poeta e o fantasiar*, em que estão situados alguns traços da atividade característica da infância, o brincar, e sua equivalência com a fantasia no adulto. Neste importante ensaio já citado em nosso texto, Freud afirma que “desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras [*Triebkräfte*] das fantasias, e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção de uma realidade insatisfatória” (FREUD, 1908/2017, p. 57).

Além de outras coisas, *Cromaqui* toma a forma de uma especulação sobre o desejo. Seria preciso, certamente, mostrar a relação entre a performance e o sonho, a partir de uma apreciação exploratória e detalhada. Contudo, não empenharemos nessa tarefa, neste momento; destacaremos apenas fragmentos das narrativas em que características e detalhes do espectador foram incorporados à cena. O monitor-performer dizia mais ou menos assim: “essa linha que ocupa o centro do papel é grossa e atinge formas orgânicas, arredondadas”. Apontando para o visitante, continuava sua descrição: “inclusive, essas formas circulares assemelham-se muitíssimo ao formato de seus óculos”. E também: “estes traços finos e delicados que estão

aqui dispostos na horizontal têm um formato levemente curvado, penso agora que lembram um pouco suas sobancelhas”. Ora, essa atitude do performer introduz ao espectador uma experiência de espelhamento.

O performer poderia ainda fazer o desenho caber, por exemplo, em uma coluna da sala; assim, adicionava à sua descrição características daquele espaço expositivo, constituindo o que conhecemos como “*site specific*”. Além disso, elementos do espaço foram incluídos na montagem. Nas portas do Centro Universitário Maria Antônia – naquela ocasião pintadas de cinza e com um quadrado preto com um número grafado para facilitar a localização – havia o número 100. A artista também brinca com essa informação. Os monitores-performers vestiam-se com camiseta na cor cinza, em que havia estampado um quadrado preto semelhante ao da porta, contudo sem o número; apontava-se para um pequeno equívoco da língua falada: “cem” e “sem”, palavras que possuem o mesmo som, mas grafia e significados completamente diferentes.

Desenhos originais da artista eram disparadores, todavia, com as descrições dos performers, ganhavam formas inusitadas e inesperadas que dificilmente se repetiam, proporcionando que cada experiência fosse única, sempre inédita. O espectador era regularmente incluído nessa narrativa, e essa inclusão se dava de várias maneiras: além do tipo físico, vestimentas, adereços ou outras características que eles traziam. Suas impressões e opiniões emitidas no momento da visita também eram incorporadas à cena.

Na tentativa de apresentar a obra como se ela estivesse ali, o monitor-performer se dirigia ao público com estas palavras: “as linhas presentes nessa obra são firmes, fortes, elas se estendem para cima, como se quisessem alcançar a extremidade direita deste retângulo, se tornando longilíneas e delgadas”. Alguns espectadores aceitavam a proposição em disparate e de imediato entravam na dança: “ah, entendi... como se fossem braços esticados”. O monitor, por sua vez, tinha liberdade para frustrar o espectador, dizendo: “não, não é isso, vou explicar de novo”. Ou, fazendo o inverso, dava corda às associações do espectador: “sim, exatamente, essas linhas são braços que se estiram como se quisessem ultrapassar as bordas da parede”.

Outros relatos surgiram ao longo da mostra, que durou um mês, fazendo com que *Cromaqui* ganhasse a dimensão de “obra mental”. Ainda que permaneça efêmera, os textos falados foram produzidos a partir da proposição da artista, dos quais poderia emergir alguma materialidade. Esse momento de inadequação do que se dizia com o que se via – ou não se via – revela que a participação do público era condição *sine qua non* para a realização da performance, nesses termos. Temos, em evidência, os efeitos da obra, alguns até previstos e

outros inimagináveis pela artista que idealizou a “obra mental”, ou por sua equipe, responsável por conduzir o público à visita e à experiência. Esses relatos surgiram durante a visita e nos bastidores. As impressões não findavam com o término da visita, produzindo reverberações, de modo que se tornou bastante comum as pessoas continuarem a falar sobre a experiência mesmo após a performance, ou retornarem outro dia para entender melhor o que se passou ali.

Descrições variadas, cabe dizer, como é o caso daquela que se reportava a filmes: “sinto-me exatamente como se estivesse no filme de John Malkovich”. Ou ainda uma experiência sensorial de dificuldade para enxergar; cegueira que se manifestou de forma sutil ou radical, como expressaram alguns espectadores: “é a segunda vez que venho aqui, pois na primeira não pude acessar direito a obra, não pude ver direito o que estava sendo mostrado”. Podemos ainda supor situações mais limite, como é o caso de uma visitante que achou ter perdido por completo a visão, pois “não conseguia ver absolutamente nada do que o monitor apontava, descrevia”, mesmo que continuasse enxergando as pessoas e o ambiente.

Ao recortar o olhar enquanto objeto privilegiado numa mostra de artes visuais, a artista, com sua “obra mental” *Cromaqui*, seu delírio, aciona aquilo que Leonardo da Vinci costumava dizer sobre as obras de sua época: a pintura é sempre *cosa mentale* justamente porque não está na tela, mas na cabeça do artista e do espectador (NASIO, 2009). O corpo, para os psicanalistas, também é *cosa mentale*, pois “não há dor física pura para nós, a dor existe em nós, mentalmente em nós” (NASIO, 2009, p. 8), isto é, existe a dor e a sua representação.

Os efeitos provocados pela performance são expressivos. Ainda que a artista não tivesse essa intenção, o que ela toca é o real. As sucessivas congruências despertadas entre a performance *Cromaqui* e a experiência psicanalítica ganham um realce aqui em nossa incursão. Para efeito de conclusão, há uma descontinuidade operada na experiência com a performance similar ao que acontece na experiência psicanalítica. Essa semelhança possibilita recorrer à psicanálise e aos conceitos que nela orbita. Encerramos, abruptamente com Badiou, que se manteve na trilha de Lacan, no tensionamento das relações entre psicanálise e estética. “Dessa forma, o real seria sempre algo que a gente desmascara, algo cuja máscara a gente arranca, o que quer dizer que seria sempre no ponto de semblante que haveria uma chance de encontrar o real, uma vez que é preciso também que haja um real do próprio semblante” (BADIOU, 2017, p. 23).

Disparates sucessivos sustentaram a experiência estética em *Cromaqui*, através da disposição empenhada pela artista, pelos performers, pelo público, só possível pelo acordo mútuo, ainda que implícito.

Ora, se há uma dimensão curativa nas artes, seria da ordem da promoção de fraturas discursivas, decididas por registros já muito instalados. A vertente freudiana sobre o fantasiar, ainda que não seja a única, oferece um acesso que se alinha à nossa percepção. Seja como for, *Cromaqui*, “obra mental” de Christiana Moraes, versada aqui em texto, estaria nesta frequência curativa/transformativa. Através de uma proposição radical, a artista provoca os sujeitos, profundamente anestesiados pela realidade excessiva, a entrarem no sistema delirante da performance. Há, pois, um aceno da artista e dos demais propositores que convoca os participantes a serem “videntes” – no sentido proposto por Rimbaud e Artaud, em seus brilhantes textos malditos. Então, uma interrupção na realidade totalizante, ainda que breve e temporária, se dá pelas manifestações dispersivas e intempestivas, imantadas pelo invisível e inaudível da experiência.

Por uma via indireta, a dimensão curativa de *Cromaqui* está posta; a implicação com a subversão surrealista, em alguma medida, também. Pulverizando as formas fixas de vidas patéticas, grotescas, normóticas, infelizes, felizes demais, belas estáticas, *etcétera*, para encontrar formas mais fluidas e só possíveis pela disposição desejanse, distraída e indeterminada; talvez, podemos chamá-las aqui de “loucura lúcida”.

*Agora, ou seja, no crepúsculo, introduzo minha pitada de sal: feita de histoeria [hystoire], o que equivale a dizer de histeria: a de meus colegas, na circunstância, um caso ínfimo, mas no qual me vi tomado pela aventura, por me haver interessado por alguém que me fez deslizar até eles por ter-me imposto Freud: a Aimée de minha (ma)tese [mathèse].*

*Jacques Lacan*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: A INTERPRETAÇÃO EM ATO(S)

*[AMOR INEXPRIMÍVEL]. ESCREVER. Enganos profundos, debates e impasses que provocam o desejo de “expressar” o sentimento amoroso numa criação (notadamente de escritura).*

*Roland Barthes*

A interpretação, na experiência psicanalítica, é algo que não se fez nem se faz em vão: ela é um acontecimento clínico de mais alto grau. Escolhemos a abordagem que explicita os diversos recursos privilegiados por Lacan na arte da interpretação, em sua significação viva, cuja autenticidade, efetuada pelo analista, figura-se e tonaliza-se pelas funções linguísticas – que, em nossa tese, assemelham-se à colagem surrealista. A exemplo da metáfora de Lautréamont, mote da nossa investigação, que pela linguagem poética une elementos díspares num mesmo quadro imagético, fazendo com que juntos eles sejam estranhos, ainda que isolados não possuam a aptidão de causar qualquer estranhamento. Em suas variadas predicções, em suas inusitadas resultâncias, a interpretação continua a revelar-se, por sua vez, como uma questão teórica atrativa e, ao mesmo tempo, ardilosa em suas entradas extravagantes pela psicanálise com Lacan. Sem dúvida: “interpretação da qual o mínimo que se pode dizer é que ela é inexata” (LACAN, 1958/1998, p. 603).

Fortalecida em ambientes híbridos, as teorizações acerca desse tema se deram, em nosso estudo, por alinhamentos e atravessamentos flagrados por forças discursivas das artes à literatura, pois o ensino lacaniano se fez através de intensas e extensivas correspondências, além de divergências. Decifrações tradicionais que procuravam determinar um significado preciso sobre o texto do analisando não ressoavam nos ouvidos de Lacan, da mesma maneira que as fórmulas prontas e acessíveis na interpretação não lhe causavam qualquer interesse; ao contrário, elas deveriam ser omitidas por completo.

Questões dessa ordem pareceram inevitáveis para Lacan em “A direção do tratamento<sup>87</sup> e os princípios de seu poder” (1958). O autor se entrega, naquela ocasião, a uma reflexão de

---

<sup>87</sup> O título original em francês é *La direction de la cure et les principes de son pouvoir (Écrits)*; na versão para língua portuguesa, o termo *cure* foi traduzido por tratamento. Se pensarmos que o processo analítico produz uma transformação do sujeito, ou melhor, uma mudança na posição subjetiva, como Lacan sustenta no *Seminário X*, a palavra “cura”, ainda que também problemática, parece mais justa. Especialmente se levarmos em conta a sua etimologia, que compreende vários significados, sendo um deles “o processo de curar ou secar ao sol ou ao calor

múltiplos alcances, produzindo um texto histórico sobre a técnica e a teoria, mas também sobre a ética e a política em psicanálise. Ora, “direção da cura” já é um significante, na ressalva de Dominique Fingermann (2019); explorá-lo implica reconhecer que há uma lógica da cura, que há uma direção que se funda para tratar a alienação. Se há um tratamento em jogo aí, seria o do gozo excessivo que inviabiliza o sujeito desejante.

Aliás, a alienação e a separação, momentos constitutivos da subjetividade, estão envolvidas o tempo todo na situação analítica e juntamente com a travessia da fantasia; de acordo com Fink (2016), afirmam-se como instantes de metaforização onde está posta a relação do sujeito com o Outro e com o desejo. O processo analítico apresenta-se como exigência à invenção de novas metáforas, o que produz a reconfiguração do sintoma e o reposicionamento do sujeito, já que não existe metáfora sem participação subjetiva. Na trilha de Lacan, o autor acentua: “o lampejo criativo da metáfora é o sujeito; a metáfora cria o sujeito” (FINK, 2016, p. 94). Então, alienação e separação podem, nas análises, constituírem-se como momentos decisivos para o sujeito; a dobradiça se opera a partir da interpretação do analista.

No contexto dessa conceitualização, podemos imaginar o afã infindável do psicanalista com a transferência e a interpretação, com o desejo e a autenticidade, além de outras questões que aparecem conjugadas a estas na direção da cura. Respostas derivadas dos embates de Lacan se pronunciam em um desenvolvimento único frente ao ataque que viveu junto com outros psicanalistas, culminando na expulsão que, mais tarde, ele nomeia como “a excomunhão”. No capítulo que leva esse título e que abre o *Seminário XI*, Lacan aponta a censura, tecendo a crítica sobre o lugar de “excomungado” diante da segregação produzida por não haver concordância com sua forma de exercer e transmitir a psicanálise. Ele compara essa situação, vivida com outros psicanalistas que não seguiam ou não concordavam com as regras impostas pela IPA<sup>88</sup>, à condição de refugiado. De modo explícito, afirma que a conduta da comunidade psicanalítica fazia eco a uma prática religiosa (LACAN, 1964/2008).

O texto sobre a direção da cura emerge, nesse contexto, criando oportunidades para Lacan restituir a dimensão da práxis psicanalítica, eclipsando o que estava institucionalizado até então. Assim, alavanca um discurso, ou melhor, seu discurso rumo à autorização sobre a

---

do fogo como acontece com o queijo e outros alimentos, para preservá-los”. De todo modo, eis que na psicanálise encontra-se a cura desalojada de sua finalidade clínica orgânica; entretanto, o desejo de curar-se é para o analisando seu enlace com o tratamento psicanalítico, sendo dessa forma determinante para a sua entrada em análise. Com efeito, se considerarmos os três impossíveis – educar, governar e psicanalisar – de que nos fala Freud em *Análise finita e a infinita* (1937), há uma dimensão de impossibilidade na cura psicanalítica contemplada também por Lacan, como já situamos.

<sup>88</sup> International Psychoanalytical Association.

maneira como se exercia a clínica, reconhecendo zonas de imprevisibilidade, sobretudo, na interpretação. Através de argumentos frondosos, Lacan rebaterá o espírito maligno do poder que rege o tratamento e a formação do psicanalista, “sempre passível de um direcionamento cego” (LACAN, 1958/1998, p. 647). Pois, “é o poder de fazer o bem – nenhum poder tem outro fim, e é por isso que o poder não tem fim. Mas aqui trata-se de outra coisa, trata-se da verdade. Desde que Édipo enveredou por este caminho, ele já renunciou ao poder” (LACAN, 1958/1998, p. 647).

Guiando-se pela dúvida de “para onde vai, portanto, a direção da cura?”, Lacan aspira encontrar um discurso e algumas proposições. Somente a partir da interrogação sobre os meios do tratamento psicanalítico surgem possibilidades de responder à pergunta imposta em sua retidão (LACAN, 1958/1998). Circunscreve, então, os meios a que se refere, elegendo pontos emblemáticos para estruturar seu manuscrito. O que mais interessava, naquele instante, era o posicionamento lacaniano que contorna a pergunta: “qual seria o lugar da interpretação?”

Poupar-nos-emos de fornecer as regras da interpretação. Não que elas não sejam formuladas, mas suas fórmulas pressupõem desenvolvimentos que não podemos tomar como conhecidos, na impossibilidade de condensá-los aqui. Atenhamo-nos a observar que, ao ler os comentários clássicos sobre a interpretação, sempre lamentamos ver quão pouco partido se sabe tirar dos próprios dados que são propostos. Para dar um exemplo disso, cada qual atesta à sua maneira que, para confirmar a pertinência de uma interpretação, o que importa não é a convicção que a acarreta, já que melhor se reconhecerá seu critério no material que vier a surgir depois dela (LACAN, 1958/1998, p. 601).

A bem dizer, o hoje de Lacan tornou-se ontem, mas o que se pensou não se mostra, de forma alguma, obsoleto. Ainda que na apresentação da clínica vejamos precipitarem outras exigências nuançadas pelas vertigens do nosso tempo, o Lacan de agora está avivado por expressões nascidas e formuladas no passado, em crescentes atualizações que se fazem conjecturadas a diferentes contextos da história do movimento psicanalítico. Em outras palavras, a extração dos conceitos se faz ininterruptamente, de modo que a conceitualização que encontramos desde Freud nos vale na construção da práxis contemporânea. Porque, em qualquer época, “ao reunir os problemas que atualmente se agitam em torno de uma direção da análise, essa atualidade reflete seu uso presente, cremos ter respeitado suas proporções” (LACAN, 1958/1989, p. 598).

Respeitar as proporções, como insinua Lacan, parece ser uma providência satisfatória para os encadeamentos teóricos que a clínica suscita em diferentes épocas. Pois é inevitável



atualizar a escuta e reatualizar os procedimentos em um mundo que tornou-se outro, em que a ameaça de desenlace está na ordem do dia, fomentando nova produção de sintomas. As soluções para as dúvidas impostas dependem das condições teóricas que criamos para validá-las. Seguindo a teoria lacaniana dos quatro discursos, Fingermann afirma que, nestas épocas, o discurso do capitalista paradoxalmente faz operar um discurso sem laço, pois “a ciência postula, calcula, o mercado vende; a ciência calcula, o mercado vende... e o objeto falta” (FINGERMANN, 2015, p. 71).

De um ponto de vista mais amplo, ler Freud com Lacan e considerando as medidas do tempo significa apreender que suas obras colaboram ativamente para a construção do pensamento contemporâneo e para o entendimento dos sintomas da atualidade. Leituras que exigem uma profunda consideração dessas condições, porque a passagem do tempo desempenha um papel de enorme relevância teórica; isso vale para a psicanálise, isso vale para outros campos. Exatamente como acontece nas artes, uma obra clássica pode ser contemporânea na medida em que tem a força de trazer elementos que não poderiam ser formulados antes, o que justifica, mais ainda, a permanência de sua apreciação através e para além dos tempos.

Lançando-nos numa brecha teórica sem nos alongarmos nela, a palavra “obra de arte” mostra-se insuficiente para pensarmos a arte hoje – de maneira que sob esta denominação cabem muitas coisas e algumas delas contrariam completamente a ideia de obra. Se seguirmos mais uma vez Benjamin em sua formulação, em seu ensaio memorável acerca da transição ocorrida no “tempo das técnicas de produção”, veremos exatamente como se deu a mutação no campo das artes. A partir desse ângulo, a produção e a interpretação das obras são historicamente datadas. Ao se manifestar sobre as Belas-Artes no exame sobre a sublimação, Lacan diz algo similar: “não se pinta na época de Picasso como se pintava na época de Velázquez, não se escreve tampouco um romance em 1930 como se escrevia no tempo de Stendhal. Este é um elemento absolutamente essencial no registro do coletivo ou do individual – coloquemo-nos no registro do cultural” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 132).

Perguntar-se sobre o lugar da interpretação na experiência psicanalítica, como fez Lacan, é, pois, repensar a posição do analista, a condição do desejo, a manifestação dos discursos, a potência da transferência etc., estendendo, também para a clínica, a designação “cultural” (ou simbólica) que Lacan ressalta. Parece legítimo continuarmos a nos debruçar sobre tais aspectos enquanto durar o ofício do psicanalista, ou melhor, enquanto a clínica existir, mostrando seus impasses. A ideia empenhada aqui está atravessada por essas elaborações em constantes cruzamentos, de modo que considerar a distinção entre as épocas não invalida a

realização de uma coexistência temporal dos conceitos, designados como clássicos no âmbito psicanalítico. Em outras palavras, é interessante levar em consideração, do universo da estética ao da psicanálise, a permanência conceitual, sempre passível de atualizações e fricções.

Dito isso, sustentamos com tantos outros que a conceitualização lacaniana sobre a interpretação foi inédita e revela-se ainda atual. Ora, daqui a pouco nosso hoje será ontem, mas a teoria psicanalítica vai seguir em perlaboração permanente, avançando para atender o sofrimento contemporâneo do sujeito no coletivo, de modo que os novos conceitos e aqueles revisitados possam despenhar ou projetar-se para o futuro. Inúmeras retomadas se lançam em nosso estudo para reunir alguns seguimentos encontrados, e essa tomada de agora ganha contorno de conclusão.

Em circunstâncias limitadas, as definições instantâneas podem ter alguma serventia; entretanto, aqui não estão indicadas. Especialmente nesse lugar mental onde se inscreve o surrealismo – como arte que não se separa da política, tampouco da vida –, elas mostram-se contraindicadas porque trazem o risco de operarem por oposições binárias, provocando, assim, reduções de toda espécie. Na clínica, esse risco está dado porque a dimensão vivencial da experiência (no sentido benjaminiano), ainda que supostamente significativa, fica suplantada pelo discurso científico que tenta invalidar a experiência em nome de outra coisa.

Sem desprezar o domínio dos tempos, recorreremos mais uma vez ao *Segundo Manifesto do Surrealismo*, no qual Breton expõe as virtudes do movimento, sustentadas pela crítica aos funcionamentos que operam por distinções muito polarizadas. Pois “é mesmo da ebulição enjoativa destas representações vazias de sentido que nasce e se conserva o desejo de desconsiderar a insuficiente, a absurda distinção entre o belo e o feio, do verdadeiro e do falso, do bem e do mal” (BRETON, 1930/1985, p. 99).

A psicanálise com Lacan segue uma trilha compatível com a visão surrealista, já que, ao promover o retorno a Freud pelo seu avesso, propõe definições que se perfazem escapando dessa armadilha. Vemos nitidamente a tentativa lacaniana de desriscar os dualismos pulsionais na reformulação de um dos conceitos fundamentais, quer dizer, ele recorre ao termo freudiano, mas declina-se do plural para o singular. Surge, portanto, uma conceitualização de pulsão que se despede dessas divisões, de modo que as pulsões – do Eu e as sexuais, as de vida e de morte – assolam nesse arranjo teórico-conceitual empreendido por Lacan – sua partida em defesa da pulsão de morte como a pulsão por excelência (LACAN, 1964/2008). Por fim, sustentar posições que operam por divisões dualistas – que admitem dois princípios contrários entre si – parece não ser compatível nem desejável para a apreensão surrealista de pulsão.

Mesmo para os leitores atentos à linguagem e inseridos em seu jogo, a interpretação chega com opacidade, trazendo muitas rugas e rugas, pois há que se acatar o abismo entre o que se diz e o que se entende, entre o que se escreve e o que se lê. Em outras palavras, dispostos a evitar emendas apressadas ali onde parece obscuro demais ou até incompreensível, endossaremos a aposta de Lacan que pensa a interpretação subvertendo o sentido, sinalizando as dobras da linguagem que acontecem em profusão na fala. Ainda que os verbos apareçam como sinônimos, no elucidário psicanalítico escutar não é o mesmo que ouvir; as relações entre linguagem e visualidade, entre discurso e semblante devem ser reconhecidas, ganhar outro volume. No trilhamento lacaniano, contemplamos a entrada do ato e a dimensão do corte nas análises, manejos específicos que contribuem para que a fala do analista não coincida com o objetivo comunicativo nem a interpretação com a modalidade semântica. Não é tão simples, porque os esforços do analisando, mesmo aqueles que têm proximidade com o discurso de Lacan, ainda anseiam pelo entendimento sempre partilhado, pela completude.

E, como já pincelamos em alguns momentos de nosso texto, a análise difere de outras formas de terapia; então, iremos agora deslindar a interpretação tal como empreende Lacan, redizendo o que já foi escrito e dizendo o que não pôde ainda se explicitar de maneira mais direta ou profunda. Se considerarmos que os problemas expostos estão, ao menos até o momento, atravessados por outros domínios, a produção de respostas para eles depende de como as soluções foram encontradas, como elas serão ajustadas às nossas perguntas iniciais e ainda como o pensamento rearranjou-se na escrita. Ou seja, trata-se de uma ordenação simbólica que se pratica na rememoração, no novo encontro e na apropriação dos conceitos, emergindo a forma e a expressão que eles foram ganhando na escrita, a qual, por sua vez, porta imagens. Contudo, temos ainda o que não pôde escrever-se na tese dando mostras do real, que resiste bravamente às capturas do pensamento pelas palavras, apontando para o impensável pela linguagem. Evidentemente há lacunas, fissuras no encadeamento do texto, contudo, o que não pode se inscrever impulsiona o devir na escrita outra vez.

Ora, a vontade que corre aqui quer libertar-se das frequentes ambivalências e oposições para existir, nestas dessemelhantes paisagens, em algum lugar “entre”. Antes de anunciar o desfecho da tese, temos um trecho ainda a percorrer e que acarretará, finalmente, no cumprimento de nossa proposta.

## Amor

*O que eu penso do amor? – Em suma, não penso nada.*

*Roland Barthes*

*Ela sorri para mim como às vezes me sorrreste, por trás de grandes efusões de lágrimas. “Isto também é o amor”, você dizia, e mais injustamente chegaste a dizer: “Tudo ou nada”.*

*André Breton*

Em termos estritamente clínicos, uma das primeiras coisas que evocaremos é que não se arrisca nenhuma interpretação sem considerar o que se passa no âmbito da situação analítica. Postas caso a caso, entrevemos modalidades interpretativas variantes, contudo, só possíveis de serem praticadas pelo desenvolvimento da transferência, tão central para o fazer analítico. Em nome da técnica, a interpretação depende de seu manejo; resulta daí o que costumamos nomear como trabalho de transferência. Junto com Lacan pensamos que “a transferência, nesta perspectiva, torna-se a segurança do analista, e a relação com o real, o terreno em que se decide o combate. A interpretação, adiada até a consolidação da transferência, fica então subordinada à redução desta” (LACAN, 1958/1998, p. 602).

Com efeito, as demandas de cura estão nas manifestações transferenciais, já que o analista sustenta, nas análises, o impulso de falar do sujeito, como conclui Lacan: “consegui, em suma, aquilo que se gostaria, no campo do comércio comum, de poder realizar com a mesma facilidade: com a oferta, criei a demanda” (LACAN, 1958/1998, p. 623).

Nossa exploração exige que se circunscreva, mais ou menos, o modelo já conhecido no meio psicanalítico para apontar, em seguida, as formas de interpretar que se mostram em divergência. Ao situar a transferência na direção da cura que se ordena, Lacan reconhece a contratransferência, mas não faz dela um operador clínico. Tal procedência é crucial na clínica lacaniana, que destoa da prática dos psicanalistas anglo-saxões, os quais firmavam várias regras para garantir o procedimento clínico a partir de enquadres rígidos. Lacan resgata Freud, acentuando que a única regra da situação analítica consiste em sustentar o par “associação livre/atenção flutuante”; o restante<sup>89</sup> recebe a designação de condições (*Bedingungen*) da

---

<sup>89</sup> Em seu livro *As 4 + 1 condições da análise*, o autor contextualiza que um conjunto de normas foi fixado na denominação *setting* analítico – tempo da sessão, frequência etc. –, cuja pretensão era garantir seu bom andamento.

análise, como reitera Antonio Quinet: “Lacan introduz o conceito de *ato psicanalítico*, retirando assim a psicanálise do âmbito das regras, para situá-la na esfera da ética. É o analista com seu ato que dá existência ao inconsciente, promovendo a psicanálise no particular de cada caso” (QUINET, 1991, p. 8).

Outra crítica pertinaz que se realiza é sobre o uso da contratransferência como operador das análises. Inseridas no pensamento lacaniano, as críticas se desdobram em seguimentos inovadores sobre a prática psicanalítica. A contratransferência tem inúmeras deste ou daquele, diz Lacan (1958/1989), indica as consequências da relação dual e, portanto, não é disso que se trata numa análise. Ora, pensando na relação do sujeito com o Outro, há aí uma multidão. Eis que

é preciso que haja ao menos três faces em uma pirâmide, ainda que de heresia. A que fecha o diedro aqui descrito na hiância da concepção da transferência se esforça, por assim dizer, por lhe juntar as bordas. Se a transferência retira sua virtude de ser reconduzida à realidade da qual o analista é o representante, e se se trata de fazer o Objeto amadurecer na estufa de uma situação confinada, já não resta ao analisado senão um objeto, se nos permite a expressão, em que fincar os dentes, e este é o analista. Daí a noção de introjeção intersubjetiva, que é nosso terceiro erro, se instalar, lamentavelmente, numa relação dual (LACAN, 1958, 1989, p. 613).

E mais: a contratransferência não entra como fator interpretativo, como ocorre na psicanálise de tradição inglesa, porque a particularidade e a finalidade da teoria psicanalítica para Lacan não devem incidir sobre a análise das defesas. Então, a diferença crucial entre as psicanálises se acentua ainda mais na interpretação que se mostra, à maneira de Lacan, radical.

Se o analista só lidasse com resistências, pensaria duas vezes antes de fazer uma interpretação, como efetivamente lhe acontece, mas ele ficaria quite com essa prudência. Só que essa interpretação, quando ele a faz, é recebida como proveniente da pessoa que a transferência lhe imputa a ser. Aceitará ele beneficiar-se desse erro de pessoa? A moral da análise não contradiz isso, desde que ele interprete tal efeito, sem o que a análise reduziria a uma interpretação grosseira. Posição incontestável, exceto pelo fato de que é como proveniente do Outro da transferência que a fala do analista continua a ser ouvida, e que com isso o momento do sujeito sair da transferência é *ad infinitum* (LACAN, 1958/1998, p. 597).

---

Com Lacan, varre-se a padronização para que o analista possa conduzir a cura, manejar a transferência e realizar a interpretação a partir da única regra psicanalítica (QUINET, 1991).

Em seu relevo analítico, avistamos as evidências do tratamento psicanalítico, mostradas pelas aberturas em direção aos movimentos de significação. Ou seja, o momento que o analista convoca o analisando a se implicar com sua queixa, o que resulta na retificação subjetiva, instaurando assim a mudança de posicionamento do sujeito – operação que marca a sua entrada em análise. Essa operação, assim como outras, demonstra que a análise se inscreve em diferentes temporalidades, o que permite pensá-la através de diferentes momentos.

Ainda que a transferência, pelo viés lacaniano, não seja passível de interpretação, não significa que ela não precise ser reconhecida pelo analista para ser melhor manejada nos tratamentos. Não se trata de uma neutralidade ingênua e idealizada, mas o que se busca, com Lacan, é abonar o “des-ser”. Ele diz: “no entanto, o ser é o ser, seja o que for que o invoque, e temos o direito de perguntar o que ele vem fazer aqui (LACAN, 1958/1998, p. 593). Porque o que se mantém no curso das análises é muito mais a impessoalidade do analista do que sua neutralidade.

Se a pessoa do analista pouco importa na regência das análises, a presença, o corpo e a voz, sim. Como lembra Colette Soler (2019), o tema da linguagem e do corpo atravessa o ensino de Lacan de ponta a ponta. Ao referir-se ao texto de 1953, a psicanalista põe em resalto a assertiva lacaniana que diz assim: a linguagem “é um corpo sutil, mas é corpo” (LACAN, 1953/1998, p. 308). Porque, num certo sentido, no sentido comum, o corpo habita a linguagem e, em outro, a linguagem, via fala, aloja-se no corpo (SOLER, 2019).

Vocês sentem bem que é difícil dar conta deste corpo incluído na linguagem e desta linguagem incorporada no corpo, simplesmente pela referência ao interior/exterior. Não por acaso que Lacan se refere à topologia mais complexa do toro, que ele introduz em “Função da fala e do campo da linguagem”, isto é, bem no começo de seu ensino: o toro, como estrutura, permite aproximar a linguagem, na medida em que ela está, ao mesmo tempo, dentro e fora, ou nem dentro, nem fora (SOLER, 2019, p. 41).

De alguma maneira, essa luz já foi vibrada quando situamos a escrita de Lacan que, com três letras UOM [*LOM*], escreve [*l’homme*]. Então, destaquemos, mais uma vez, o que foi mostrado lá atrás, ou seja, que a operação de linguagem sobre o corpo passa pela fala do sujeito. Seria essa a marca de Lacan que faz da interpretação uma admissão do corpo na linguagem? Seria nesse ponto que o vemos trabalhar o inconsciente amarrado à pulsão?

Abrimos esse parêntese para frisar que o corpo do analista não fica excluído da realidade da clínica, que implica certa desenvoltura de sua parte na afirmação da interpretação. Em uma

proximidade com o teatro, “o analista se apaga como sujeito e se interpreta ao semblante na cena analítica” (QUINET, 2017, p. 402). Como também destaca Regnault (2001, p. 33): “como o ator, diz Lacan, [o analista] empresta não somente seu corpo, ou seja, seu imaginário, mas também seu “inconsciente claramente real”. Dito isto, voltemos ao fluxo anterior.

Ao revisar os problemas da transferência, Lacan deduz que a frustração sinaliza o sujeito da demanda. “Demandar: o sujeito nunca fez outra coisa, só pôde viver por isso, e nós entramos na sequência” (LACAN, 1958/1989, p. 623). Assim, na fala sob transferência, não é difícil perceber “a ardente tentação que deve ser, para o analista, de responder, nem que seja um pouco à demanda” (LACAN, 1958/1989, p. 647). Não atender à demanda, como dito, não implica necessariamente não reconhecer sua existência, cujo exemplo mais banal manifesta-se na transferência amorosa ou erótica.

No seminário dedicado à transferência – também um conceito fundamental tão proferido nas discussões clínicas –, Lacan movimenta o mito que diz ter fabricado, reportando-se à passagem “da mão que se estende para a acha” (LACAN, 1960-1961/2010, p. 472). A referência é o *Banquete* de Platão.

Para que o mito seja verdadeiro, é preciso que a mão tenha um alcance real, que ela desprenda um estranho calor, de tal modo que a sua aproximação brote a chama do objeto em fogo. Miragem pura, contra a qual se insurge todas as... Pois, por raro que seja esse fenômeno, é preciso ainda, ao mesmo tempo, que ele seja considerado como impensável, e que não se possa, em qualquer situação, impedi-lo. Com efeito, é o milagre completo, que no nível desse fogo induzido, uma mão apareça. Esta é uma imagem toda ideal, um fenômeno sonhado como o do amor. Todos sabem que o fogo do amor só queima em surdina, todos sabem que a trave úmida pode por muito tempo contê-lo sem que nada seja revelado ao exterior e, numa palavra, todos sabem o que cabe, no *Banquete*, ao mais gentilmente bobo articular de maneira quase derrisória, a saber que a natureza do amor é a natureza do úmido, o que quer dizer, na raiz, exatamente a mesma coisa que está ali no quadro – que o reservatório do amor objetual, na medida em que ele é amor vivo, é a *Schatten*, a sombra narcísica (LACAN, 1960-1961/2010, p. 472).

Arrastados pela citação, avistamos o procedimento contemplativo e associativo de Lacan. É bem nítido: as declarações sobre o amor como virtude e os discursos dos principais personagens que se apresentam ao longo do *Banquete* enriquecem Lacan em metáforas, sendo um prato cheio para articular criticamente questões que perpassam a transferência e sustentando o que se coloca na cena analítica em deriva, ou seja, o inexprimível do amor. Portanto, com relação à maneira como se dá a expressão dos signos verbais numa análise, ou melhor, o

acontece entre analisando e analista no fluxo dos dizeres, não se trata de diálogo nem monólogo. Daí a leitura afincada da obra de Platão tornar-se cada vez mais assertiva para Lacan nesse seminário. Pois, como diz Barthes, “o *Banquete* não é então apenas uma ‘conversa’ (falamos de uma questão), e sim mais uma fofoca (falamos dos outros entre nós)” (BARTHES, 1977/2018, p. 179).

De fato, a experiência psicanalítica, tensionada pela transferência, produz um remanejamento dos destinos pulsionais, na medida em que “conduz a uma desorganização das soluções de compromisso pulsionais encerradas pela escolha da neurose e sua formação pela fantasia fundamental” (FINGERMANN, 2016, p. 71). Essa experiência, como escreve Dominique Fingermann (2016, p. 71), “acolhe, desestabiliza, abre brechas, desanuvia as trilhas, solta os laços, desata alguns nós, joga alguns baldes de água fria, trança cordas, pula abismos, cava silêncios, atravessa desertos”.

Assumindo esse ponto de vista é possível estimar que a interpretação pode proceder de inúmeras maneiras. Em geral, a interferência do analista na fala do analisando parece ser mínima, como é de praxe nas entrevistas iniciais<sup>90</sup>, pois, numa análise, a conduta implica, muitas vezes, em apenas provocar que o sujeito fale o que vier à sua cabeça. Ora, interpretação não deixa de ser uma mostração; ou seja, interpretar em ato apoia-se, sobretudo, na escansão para que o analisando, ao falar, escute o que diz.

Como indica Gérard Pommier (1992, p. 22), “qualquer frase sempre pode ser recortada, escandida, de tal modo que seu ponto de equívoco surja”. Porque na fala entrevemos as indeterminações inconscientes e nem sempre há disposição do sujeito para ouvir o que escapa e o que tropeça, então o analista deve chegar aí. Em *O desenlace de uma análise*, a escansão é arrimada pelo psicanalista desta maneira: “recorta a fala segundo um contorno que contraria, introduzindo aí um equívoco, a intenção de quem falava. A escansão é o instante de um encontro inesperado, que possibilita a um analisando certificar-se da verdade do saber inconsciente” (POMMIER, 1992, p. 32).

E, com respeito a isso, é preciso salientar que mesmo quando se pontua algo imediatamente na ocorrência da associação livre, a “palavra” do analista chega ao analisando depois. Ou seja, há uma demora, pois a virtude analítica traz uma lógica singular; não se chega

---

<sup>90</sup> As entrevistas iniciais (ou “tratamento de ensaio”, como Freud as denominava) têm a mesma estrutura das análises, mas, ao mesmo tempo, há distinções entre uma e outra, ou seja, “entrevistas preliminares são iguais à análise, implicando que entrevistas preliminares são diferentes da análise” (QUINET, 1991, p. 14).



à interpretação ao mesmo tempo que ela é proferida. Por isso é habitual a atribuição de que o sujeito, em tratamento psicanalítico, está em análise o tempo inteiro, fora e dentro da sessão.

Ainda que sustentemos a indeterminação, também há o que se determina, porque limites se apresentam o tempo todo no percurso das análises; o que faz com que a livre associação, na perspectiva de Lacan, seja associação (supostamente) livre, já que nem sempre há tanta liberdade assim. Sabemos, pois, “que essa liberdade é o que ele (o analisando) tem mais dificuldade de tolerar” (LACAN, 1958/1989, p. 647).

Nossa incursão está, neste trecho, numa íntima correspondência com o texto de Lacan “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”, porque o que se experimenta através da análise precisa ser desdobrado, revirado. Lembremos, então, que “para que não seja vã nossa caçada, a nós, analistas, convém reduzir tudo à função de corte no discurso, sendo o mais forte aquele que serve de barra entre o significante e o significado” (LACAN, 1960/1998, p. 815).

Lacan enuncia melhor a operação que defende com eloquência para sustentar a interpretação: “este corte da cadeia significante é o único para verificar a estrutura do sujeito como descontinuidade do real. Se a linguística nos promove o significante, ao ver nele o determinante do significado, a análise revela a verdade dessa relação ao fazer dos furos do sentido os determinantes de seu discurso” (LACAN, 1960/1998, p. 815).

Nessa pontuação, nenhum paradoxo, por enquanto. Lacan estabelece equações, portanto, para ele, “a capacidade de transferência mede o acesso ao real (LACAN, 1958/1989, p. 611); e o real é o fogo. Com estas palavras, afirma:

concebida, a interpretação torna-se uma espécie de flogístico, manifesto em tudo que se compreende – com ou sem razão, por menos que ele alimente a chama do imaginário – da pura ostentação que, sob o nome de agressividade, tira proveito da técnica dessa época (1931; o que aliás é novo o bastante para ser atual) (LACAN, 1958/1989, p. 599).

Bem, a interpretação, seja ela suspensiva e intempestiva ou apenas um balizamento da fala do sujeito em análise, sustenta-se pelo amor, em transferência. Reiteramos que as feridas amorosas, dominantes nas queixas endereçadas ao analista, precisam de linguagem; ou, ainda, elas precisam ser imaginadas, empenhadas em imagem, devoradas e soletradas. Sem se prender

às simetrias da compreensão, o quadro amoroso – por vezes aberto pela angústia – deve ser visto, em superfície ou em profundidade, como um lugar sombrio, mas sobretudo como criação.

## **Liberdade**

*Durante sua sessão, eis que chamam Lacan ao telefone. Decidindo atender, Lacan sai do consultório, dizendo a seu analisante:*

*– Que isto não impeça que você continue sua sessão durante minha ausência.*

*Jean Allouch*

*Ele formula assim o fim de sua análise com Lacan:*

*– Pude enfim experimentar a felicidade de ser vulnerável.*

*Jean Allouch*

Retomemos a proposição de Lacan endereçada ao analista em “A direção do tratamento”, i.e., o analista deve dirigir a cura e não o paciente. O exercício de um poder, como situa Lacan, estaria nas imposturas que, sob o nome de psicanálise, sustentam práticas que culminam na “reeducação emocional” ou no “adestramento ideológico” do paciente. É exatamente isto que Lacan quer desalojar nas formulações acerca da interpretação. Então, “o psicanalista certamente dirige o tratamento [...], a direção da consciência, no sentido do guia moral que um fiel do catolicismo pode encontrar neste, acha-se aqui radicalmente excluída” (LACAN, 1958/1998, p. 592).

A perspectiva que se empenha nesse texto está acertada à crítica que denuncia o que a psicanálise tinha de antifreudiano na época, então seguimos mais uma vez destrinchando o arbítrio de Lacan (1958/1998, p. 592) que irrompe na declaração: “pretendemos mostrar como a impotência em sustentar autenticamente uma práxis reduz-se, como é comum na história dos homens, ao exercício de um poder”. Reiterando que há, nessa tarefa de promover um retorno a Freud, uma dupla incumbência, ou seja, recriar a psicanálise sem abandonar seu inventor. Em consequência, a proposição lacaniana endereçada aos analistas encontra-se, agora, em citação: “é [...] preciso que cada psicanalista reinvente, a partir do que extraiu da sua própria análise, a maneira pela qual a psicanálise pode perdurar” (LACAN, 1978/2003, p. 247).

Aclimatado às metáforas, Lacan apoia-se na situação do jogo de *bridge* para a transmissão dos argumentos que fortalecem sua tese sobre a direção da cura. De que maneira faz isto? Ora, colocando o analista na “berlinda”, como aparece no texto aqui comentado. Numa dimensão discursiva, ele aproxima o analista do parceiro no jogo, um parceiro ausente, por sinal. A regra em pauta permite que surja o jogador que, em posse de suas cartas, possa convocar o que nesse jogo chama-se de “morto” (LACAN, 1978/2003). Quer dizer, durante as artimanhas das partidas, mesmo quando esse jogador perde a vez de jogar, suas cartas contam. Eis a analogia explicitada na partida da análise, na voz de Lacan: “o que é certo é que os sentimentos do analista só têm um lugar possível nesse jogo: o do morto; e que ao ressuscitá-lo, o jogo prossegue sem que se saiba quem o conduz. Eis porque o analista é menos livre em sua estratégia do que em sua tática” (LACAN, 1958/1998, p. 595).

A partir das noções de poder e de liberdade engendradas na operação de curas, Lacan (1958/1998) continua tensionando a estratégia, a tática e a política. Em respeito a isso, presume que, ao trazer à tona essas divisões, alguns analistas pudessem pensar porque (ou para que) são tão meticulosos em suas formas, ou melhor, em suas fórmulas. Seguindo o pensamento lacaniano, Dominique Fingermann retoma o fluxo do texto, localizando suas principais ideias; nessa retomada, faz uma proposta explícita de pensar os significantes que elas trazem. Não por acaso, seus comentários explicitam a tônica lacaniana, lembrando que, quando o analista é assaltado pela impostura e pela impotência (de sua práxis), ele deve se perguntar sobre a direção (da cura).

Ora, nesse vocabulário da teoria de guerra, reassumida por Lacan pela teoria dos jogos, conseguimos avançar na teoria da clínica. Da estratégia transferencial às táticas do ato há a política, em coexistência com os outros lances; a política está na extensão das análises e particulariza seus desfechos, ao menos naquelas sustentadas pelo fim. Uma vez declarado o aceno para essas questões, a liberdade do psicanalista no manejo do tratamento encontra-se simplesmente afetada. Eis, então, o resumo de Lacan: “vamos adiante. O analista é ainda menos livre naquilo que domina a estratégia e a tática, ou seja, em sua política, onde ele faria melhor situando-se em sua falta-a-ser do que em seu ser” (LACAN, 1958/1998, p. 596).

Em busca de um arremate, mas sem encerrar subitamente, desatemos: se há alguma liberdade<sup>91</sup> do analista, ela estaria mais autorizada no âmbito da tática? Nessas durações, a possibilidade de experimentar a autenticidade se presentifica, portanto, no ato psicanalítico?

As principais considerações acerca da autenticidade do psicanalista, uma das maiores motivações em nossa pesquisa sobre a interpretação, estão expostas no trabalho de Daniel Vitorello (2019). O autor revisita o termo através da observação do percurso de Ferenczi e de Lacan, dois pensadores que trazem importantes diferenças<sup>92</sup>, mas que podem ser aproximados pelo reconhecimento da autenticidade como uma medida para a liberdade na experiência psicanalítica, ou seja, “liberdade de ação”. Melhor ainda, se alguma liberdade puder reverberar na interpretação, que seja desobrigando o psicanalista de não participar do que já era, naquela época, ortodoxo. Se concordamos que adotar uma postura autêntica atravessa a interpretação, focamos aqui na justificativa do autor: “o analisante despertado pelo estado de autenticidade do analista é incitado a extrair, ele mesmo, uma autenticidade similar” (VITORELLO, 2019, p. 239). Todavia, “inserir autenticidade na análise, da maneira que convém e no lugar propício, não é certamente uma tarefa indigna. É preciso, é verdade, um pouco de traição, para se permitir uma autenticidade. Mas, convém, ainda que seja por um breve momento e por uma breve autenticidade” (VITORELLO, 2019, p. 257).

Aqui vale o parêntese: se a autenticidade não é mais possível para a obra de arte, como demonstrou Walter Benjamin no texto inaugural sobre a reprodutibilidade técnica, ela mostra-se uma condição para o trabalho psicanalítico<sup>93</sup>, como defende Lacan. Aliás, na clínica contemporânea, mais ainda. Desde a verificação de Benjamin constatada nas vanguardas artísticas, a autenticidade não se aplica à obra, mas, por outro lado, ela aplica-se ao artista, ao escritor, ao poeta na contemporaneidade. Apesar de Freud referir-se aos clássicos em diferentes trabalhos que tratam a psicanálise no contexto das artes, dos artistas e da literatura, ele acentua o criador sem desconsiderar outros aspectos da criação artística, como entrevemos no seu comovente trabalho crítico em *Moisés, de Michelangelo* (1914).

---

<sup>91</sup> Consideremos o destaque de Colette Soler (2019) quanto ao uso da expressão “liberdade”, pois trata-se de uma questão problemática não apenas para o campo psicanalítico. A psicanalista compreende que a visada de Lacan ao fazer uso desse termo nas suas teorizações decorria, naquela situação, das necessidades da estrutura. Nota-se que, ao avançar em seu ensino, ele deixa de falar em liberdade, passando a referir-se à ética.

<sup>92</sup> O autor lembra ainda que, mesmo que o pensamento de Ferenczi destoasse do lacaniano no que concerne às concepções teóricas e clínicas, não impediu que Lacan se reconhecesse nesse mesmo espírito. A autenticidade está presente em ambos os discursos que sustentavam as respectivas práticas clínicas, mas também fora delas. Assim, ela é potência, “é pura possibilidade que não traz consigo nenhuma determinação” (VITORELLO, 2019, p. 239).

<sup>93</sup> Assim, o traço autêntico que se incita no analisando destoa completamente da identificação com o analista, que percebemos conduzir outras correntes psicanalíticas, pois “trata-se, não de uma relação de força ou de identificação, mas de potência, de possibilidades autênticas até então” (VITORELLO, 2019, p. 239).

Voltando à abordagem de Vitorello (2019) sobre a autenticidade do psicanalista, verificamos que ela transpassa as teorias de Lacan e de Ferenczi, apresentando-as articuladas em alguns momentos e, em outros, separadas. Seja como for, ensejamos o que se precipita como um comum, uma conclusão na direção da cura. Porque nas considerações sobre os términos das análises, curiosamente, Freud, Ferenczi e Lacan, cada um à sua maneira, desembocam em algo que podemos denominar infantil. Ou seja, “infantil que permanece, como uma espécie de resto irreduzível, operando no psiquismo” (VITORELLO, 2019, p. 253). A partir da constatação de que o processo de análise convoca a queda das identificações, em especial, as narcísicas, vemos avançar uma definição acerca da posição autêntica que perpassa pelo infantil, criando formas de “ser onde não há eu nem Outro: uma progressiva da função do eu na sua articulação narcísica, bem como a destituição do domínio superegógico do Outro, visando a conduzir o sujeito ao seu ser mais íntimo enquanto ser irreduzível ao infantil, isto é, autêntico” (VITORELLO, 2019, p. 253).

Na outra face de nossa discussão, cumpre restabelecer a conexão. Através de textos, obras, filmes, cantos e danças, também das pesquisas e dos objetos recolhidos pelos surrealistas, aproximamo-nos da visão de mundo que se realiza com o movimento. A simpatia do grupo pelas artes selvagens vinha em oposição às práticas colonialistas desempenhadas pela civilização moderna, capitalista e mercantil. Essa arte, como já dissemos, não se constituía, como no Ocidente, um domínio de si, mas uma parte da vida, das cerimônias aos rituais que mantinham suas relações mágicas com o mundo.

Em citação ao filme de Michel Zimbacca<sup>94</sup>, Michel Löwy constrói um comentário interessante, revelando compatibilidade com as articulações entre surrealismo e psicanálise empreendidas em nossa tese.

O ponto de vista segundo o qual as diferentes culturas selvagens são a expressão de um espírito humano universal, apoiando-se em uma infinidade de pesquisas sobre o inconsciente (no sentido freudiano), é uma das ideias mais originais do filme. A origem das peças foi considerada, mas o filme seguiu uma lógica mito-poética que acentua a unidade do universo mágico ao qual pertencem as culturas pré-modernas. Essa brilhante intuição faz uma boa distinção entre *L’Invention du monde* e os documentários “etnográficos”. Trata-se sobretudo de um filme poético mais próximo de Freud e da arte do que da antropologia científica (LÖWY, 2020, p. 136).

---

<sup>94</sup> *L’Invention du monde* [A invenção do mundo] é considerado um dos documentários surrealistas mais expressivos do século XX. Dirigido em parceria com Jean-Louis Bédouin, em 1952, Michel Zimbacca recolhe imagens das artes selvagens acompanhada de comentários do poeta Benjamin Péret.

Não por acaso, a citação de Löwy (2020) é de uma precisão incontestável, pois aproxima a potência da poética das artes selvagens com a inclinação de Freud, admirador da mitologia e, diga-se de passagem, colecionador de peças e objetos da arte primitiva. Esse traço, certamente, contaminou e apanhou suas pesquisas, determinando em alguma medida sua prática. Descortinamos, no pós-escrito sobre o caso Schreber, a descoberta freudiana que condensa e sustenta as teses aqui em revista: “dissemos que no sonho e na neurose encontramos de novo a criança, com as particularidades de seu modo de pensar e de sua vida afetiva. E acrescentemos: também o homem *selvagem*, o *primitivo*, tal como ele nos aparece à luz da arqueologia e da etnologia” (FREUD, 1911/2010, p. 107).

A oportunidade de aproximar a clínica psicanalítica das operações do campo das artes na frequência do surrealismo faz a pesquisa cotejar com a experiência. Então, arriscaremos mais uma última associação com as ideias de Breton. Logo nas páginas iniciais de seu *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, ele afirma: “tão forte é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real, que, no fim de contas, essa crença se perde” (BRETON, 1924/2001, p. 15). Diante de tal contingência, jogamos luz na proposição “voltar-se à própria infância”; ora, esse retorno é, para um surrealista, a expressiva lucidez. Assim, quanto ao homem, “esse sonhador definitivo”,

se alguma lucidez lhe resta, a única coisa que ele pode fazer é voltar-se para a própria infância, que embora trucidada pelo zelo de seus domesticadores, nem por isso lhe parece menos rica em sortilégios. Aí a ausência de todo rigor conhecido faculta-lhe a perspectiva de várias vidas vividas simultaneamente; ele se enraíza nessa ilusão; e não quer conhecer senão a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs as crianças partem sem qualquer inquietação. Tudo está perto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são brancos ou negros, nunca se dormirá (BRETON, 1924/2001, p. 15-16).

Ainda que numa sequência aparentemente arbitrária, nossa inclinação encontrou justificativas, derivando na tese de que acontece nas implicações deste tempo. Durante o esquadramento do tema, localizamos, ali e aqui, rastros do surrealismo no percurso de Lacan; nossa aposta é que esses traços permitiram a ele introduzir rasgos na clínica. Dessa maneira, a aglutinação de ideias e conceitos psicanalíticos à maneira da colagem tornou dizível a forma da interpretação psicanalítica. Agora, nossa promessa se cumpre, talvez parcialmente, porque as afinidades são eletivas e as soluções, provisórias. Certamente, há outras maneiras de

tratar a interpretação, cujos desenredos podem sustentar-se com outros protestos, se este for o desejo.

Lembremos mais uma vez com Freud que, ao concluir as observações sobre Schreber, faz um acréscimo, acentuando o que pode ser suplementado numa análise de um paranoico. Ao fazer isso, retoma a afirmativa de Jung “de que as forças produtoras de mitos da humanidade não estão exauridas, mas nos dias de hoje geram, nas neuroses, os mesmos produtos psíquicos que nos tempos mais remotos” (FREUD, 1911/2010, p. 106-107).

Esse resto irreduzível que opera numa análise não anula nem diminui seus efeitos na condução de curas, porque esse incurável é, pois, a verdade do sujeito. Tomada pela perspectiva literária e política de Breton, voltar para a infância é um projeto insigne, similar à arte e à revolta, nesse contato regular entre surrealismo e psicanálise. Em outras palavras, seria algo na direção do resgate performático da autenticidade perdida, esquecida ou embrutecida, para colocar em cena o disparate e a loucura, o sonho e o devaneio.

Nas análises, que indicam no horizonte um fim, tem como chegada a destituição subjetiva, acentuando o que deve cair. Dito isto, seguiremos deslindando o interesse de Lacan que se apresenta, nesse ponto do *Seminário VIII*, como exigência, ou seja, realizar a distinção entre o analista como ideal e como semblante do objeto *a*. Nas reentrâncias de *O Banquete*, onde deslindamos a série discursiva sobre o amor, Lacan persegue o discurso de Platão. Desse modo, explicita que o que está em questão, mais uma vez, “é que, diante de todos, é desvelado em seu traço o segredo mais chocante, última mola do desejo que sempre obriga, no amor, a dissimulá-lo um pouco: seu objetivo é a queda do Outro, A, em outro, *a*” (LACAN, 1960-1961/2010, p. 222).

Bem, essa operação não se dá num piscar de olhos, mas aqui passemos de imediato para inserir o que deveras queremos resgatar. A interpretação em ato guarda alguma semelhança com o ato artístico das vanguardas; assim, tanto para Lacan quanto para os surrealistas, o ato vem no lugar das regras. Pois, se o artista dadaísta destrói a obra, se os surrealistas querem deslizar o mito individual em favor do mito coletivo, encontramos algo dessas inspirações no ato psicanalítico.

Melhor dizendo, quando os poetas bagunçam as palavras para aniquilar o encadeamento de sentido (destituindo a ideia do sentido único), reconhecemos a reciprocidade dessa atitude com a proposição de Lacan de retirar do sentido a interpretação. Ao fazer isso, ela a conduz a uma interpelação, ao ato. Através de um balbúcio, uma escansão, um corte que retorna ao outro

sua própria experiência com o discurso. E, sobretudo, quando destituem, numa pegada incendiária, a figura do artista e a obra da posição centralizadora e totalizante. Eis a indagação de Lacan (1967-1968/2003), cuja posição apresenta-se em congruência com o pensamento das vanguardas artísticas: “que podemos dizer de *todo* psicanalista, a não ser para evidenciar que ele, ao mesmo tempo, é nenhum?”

## Temporalidade

*Ele se deita e, depois de alguns instantes:*

*– Não tenho nada a dizer...*

*Resposta divertida de Lacan:*

*– Pois é! Isso acontece! Até amanhã, meu caro.*

*Jean Allouch*

Com efeito, o ato remete à temporalidade na experiência psicanalítica. A interrogação sobre o tempo, diga-se de passagem, aparece em diferentes campos, e na psicanálise apresenta-se como uma questão capital. Mesmo que Freud não tenha tratado do tema frontalmente, em vários textos de sua obra essa noção está implícita; aliás, a tese freudiana sobre o inconsciente implica a relação com o tempo, já que o inconsciente é atemporal. A associação livre, a repetição e a transferência são noções que remetem à temporalidade, fazendo dela uma marca para a psicanálise.

Sabe-se que a relação com o tempo se mostrou ainda mais patente para Lacan, daí a inclusão de um novo modo de experimentá-lo na clínica psicanalítica: o “tempo lógico”, tempo que permite a existência do inconsciente, torna possível o tropeço, sua fenda. Nesse sentido, a duração da sessão na clínica lacaniana é variável; todavia, a percepção dela quase sempre revela surpresas para o analisando: uma sessão curtíssima pode ser vivida como prolongada; o contrário também, o tempo foi largo para falar, mas a impressão é que durou apenas um instante. Na maior parte das vezes, talvez, a existência das durações oscile entre nem muito curta, nem longa demais.

Em suma, se o tempo de uma análise e o de uma sessão introduzem o tempo do sujeito na sua radical singularidade, devemos incluir um manejo temporal em todo o percurso analítico. Trata-se, pois, de uma distinção de tempos lógicos e não cronológicos, de modo que, nas sessões



psicanalíticas de duração indeterminada ou variável, a temporalidade passa a ser interna à sessão, e não externa. Ou seja, a sessão, com Lacan, está marcada por um tempo que não se deixa prender ao relógio, que não se institucionaliza como regra e que pode perdurar até um corte vir ou uma interpretação advir. Mas, se nem uma coisa nem outra acontece, muitas vezes suspende-se a sessão para fazer o sujeito voltar, mostrando que o inconsciente continua em trabalho – ali, agora, aqui, depois, em outro lugar.

Esse modo de operar com o tempo nas análises liga-se, fatalmente, ao corte; invariavelmente, traz à tona a experiência com o efêmero. Portanto, à autenticidade a qual Lacan faz referência no texto sobre a direção do tratamento acontece com esse trato com a temporalidade; pois o tempo lógico é o tempo subjetivo por excelência, cuja lógica, dissemos mais uma vez, é a do inconsciente.

As justificativas sobre o tempo das análises encontram-se teorizadas no texto “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada” (1945), em que se precipitam três momentos: o instante do olhar (*l’instant du regard*), o tempo de compreender (*le temps pour comprendre*) e o momento de concluir (*le moment de conclure*). Essas três temporalidades ocorridas nas análises são apresentadas a partir de um enigma denominado de sofismas dos três prisioneiros, no qual Lacan introduz a função da pressa transportada para a situação analítica. A explanação lacaniana acerca de como o tempo se realiza tem por base um sofisma e não um conceito.

Ou seja, a modulação do tempo tal como Lacan isola no movimento do sofisma, apesar de muito instigante, requer maior dedicação para estabelecer uma apreciação mais detalhada; contudo, não buscaremos essa qualidade de exame aqui. O que interessa, neste momento, é a suspensão que essa operação provoca, i.e., através da temporalidade na análise ele associa tempo e lógica: “o que nos indica que a função-tempo é aqui da ordem lógica, e ligada a uma colocação do real em forma significante” (LACAN, 1964/2008, p. 46). Assim, “para apreender o que é o tempo lógico, é preciso partir do seguinte, que, de saída, a bateria significante é dada. Sobre esta base, dois termos devem ser introduzidos, de que a função da repetição, como veremos, necessita – *Willkür*, o acaso, e *Zufall*, o arbitrário” (LACAN, 1964/2008, p. 55).

Em última análise, o acaso e o arbitrário assimilados por Lacan têm fortes ressonâncias com a desconstrução de uma concepção de tempo e de realidade ativada pelo surrealismo. Capazes de produzir curtos-circuitos na interpretação, seus efeitos possibilitam testemunhar o encontro fortuito que Breton inventa a partir de como procedeu a narrativa em *Nadja*.

## Espanto

Ele não passa nenhuma sessão sem mencionar os eternos conflitos com o marido, que resultavam em brigas constantes e teatrais. Queixas intermináveis sobre as diferenças contrastantes entre eles que, muitas vezes, tomavam os ânimos à flor da pele e tornavam o cotidiano impraticável. Essa foi a questão disparadora que fez com que buscasse a psicanálise. Ao longo de cinco anos juntos, inúmeras tentativas de separação e muitas dúvidas. Mas sempre voltam atrás.

– Sempre?

– É... Ainda insisto na vida a dois com ele porque os motivos que nos fizeram dividir uma casa ainda estão lá.

– Quais motivos?

– Ele é um acumulador!

E prossegue:

– Nosso apartamento é minúsculo... Meu companheiro guarda tudo, sem nenhum critério... Ele faz tudo parecer caótico! Sempre acha que vai precisar daqueles objetos, tem um apego extremado pelas coisas...

– E você, não tem?

– Muito... Adoro todos os meus pertences: discos, livros que nem cabem mais na estante, álbuns de fotografias, cartas antigas, objetos de viagens...

Após detalhar a relação que construiu com esses objetos, ao longo dos anos, conclui:

– Sou um colecionador!

E continua a novela comparativa: ele é assim, eu sou... Fala mais e mais, dá exemplos que servem, no seu caso, para marcar as diferenças entre “acumular” e “coleccionar”. Esforça-se para não deixar nenhuma dúvida sobre o que diz e as justificativas se acumulam, mas não se tornam suficientes.

Abruptamente, interrompe a narrativa e diz, espantado:

– Espera, para! Nossa, é a mesma coisa!

\*\*\*

Eis o espanto! O espanto não é o sonho, é o despertar. Nas análises, e em cada uma delas, ele precisa de uma pegada, uma marcação. Pois, como formula Lacan,

o encaminhamento analítico da verdade sobre o homem nos ensinou o que é o despertar, e nós entrevemos aonde vai a demanda. O analista articula aquilo que o homem demanda. O homem com o analista desperta [...]. É por causa do sonho e no campo do sonho que, em primeiro lugar, verificamo-nos ser mais fortes que a sombra (LACAN, 1960-1961/2010, p. 459).

Que seja ao menos sublinhado pelo analista, para que o espanto perdure até que se produza uma interpretação. Como é verificável no extrato acima, ela chega em seguida. Mas, antes disso, vem a narrativa: extensa e incontornável, às vezes confusa, causando uma série de distrações e distorções para ambos os lados. Imagens turvas, verbos conjugados sem fascínio e palavras secas corriam pelo texto sem entonação. A analista, aturdida, não sabia mais localizar sobre quem estava falando; ele também não.

A necessidade dessa tese encontra apoio nas elaborações conceituais sobre a interpretação. Ainda que sua força não se garanta pela exatidão; na clínica observamos que algumas interpretações têm êxito, outras não têm nenhum. Inclusive, essa falta de garantias é compatível com a exploração de Barthes presente no apontamento: “força da linguagem: com a minha linguagem posso fazer tudo: até e principalmente *não dizer nada*” (BARTHES, 1977/2018, p. 148).

Seja como for, no “encontrão”, como diz Lacan, o encontro com o inconsciente acontece, desestabilizando a linguagem. Ainda que o sujeito queira mascarar verbalmente o jogo significante, escolhendo um texto linear, modelado às intenções discursivas. Contudo, as formações inconscientes não deixam que seja assim; as trilhas narrativas da clínica não cansam de demonstrar: “ser ou não ser, dormir, sonhar, talvez os pretensos sonhos mais simples da criança (‘simples’ como a situação analítica, sem dúvida) mostram, simplesmente, objetos miraculosos ou interditos” (LACAN, 1958/1998, p. 634).

E, mais uma vez, recorreremos ao *Seminário XI*, em que há o exame das artimanhas da repetição, apresentadas através de dois conceitos: *tiquê* e *autômaton*. É preciso situar que, por

mais paradoxal que pareça, “a repetição demanda o novo. Ela se volta para o lúdico, que faz desse novo, sua dimensão” (LACAN, 1964/2008, p. 65).

Freud identifica a repetição na brincadeira do seu neto, o jogo do *Fort-da*, i. é., a observação dessa experiência possibilitou a conceitualização psicanalítica. Grosso modo, a incursão mais específica se justifica pela sobreposição do conceito de repetição com outros, em especial, a transferência. Para desfazer a confusão, Lacan insiste que “esta ambiguidade da realidade em causa na transferência, só podemos chegar a desembrulhá-la a partir da função do real na repetição. O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz – a expressão nos diz bastante sua relação com a *tiquê* – como por acaso” (LACAN, 1964/2008, p. 59).

Em resumo: se o *autômaton* é a insistência verbal dos signos, caracterizado pelo automatismo inconsciente da cadeia significante, a *tiquê*, para além dele, mostra o encontro essencial com o inédito. A bem dizer, o quadro de referência é Aristóteles, como Lacan contextualiza:

primeiro a *tiquê* que tomamos emprestada, eu lhes disse da última vez, do vocabulário de Aristóteles em busca de sua pesquisa em causa. Nós a traduzimos por encontro do real. O real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *autômaton*, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida (LACAN, 1964/2008, p. 59).

No fragmento exposto que abre este subcapítulo está explicitado o que se passa na situação analítica; o susto do sujeito com o que ele próprio diz remete, de imediato, à emergência do real. Pois, “o encontro, sempre faltoso, se deu entre o sonho e o despertar, entre aquele que dorme ainda e cujo sonho não conheceremos e aquele que só sonhou para não despertar” (LACAN, 1964/2008, p. 63).

De alguma maneira, percorremos essas ideias em *Nadja*, que manca para apontar o que há de accidental num encontro. Ela marca e não vem; aparece subitamente. A escrita de Breton põe em relevo o desencontro, os elementos indicativos do mal-entendido, dos equívocos e tropeços da linguagem, convertendo em concerto aquilo que tomamos como erro e queremos tanto consertar. Não à toa, a relação desconcertante com sua musa errática possibilita a Breton circunscrever o acaso, revelando a qualidade do encontro fortuito, cujas consequências são inesperadas. *Nadja* mostra, sem grandes exigências, que imagem e palavra podem ter infinitas combinações, assim, realidade e ficção perdem o contorno; seus limites não são mais

discrimináveis. O poeta surrealista, por sua vez, recolhe os eventos nos quais ele e Nadja foram testemunhas de um mesmo instante, ora, tudo parece estar ali, o que escapa é o real. No dizer de Lacan, “este real é com efeito um encontro, de um encontro essencial, que se trata no que a psicanálise descobriu – de um encontro marcado, ao qual somos sempre chamados, com um real que escapole” (LACAN, 1964/2008, p. 59).

Sem dúvidas, a surpresa de um encontro exerce enorme atração em Breton. Ora, o texto desnudado de Nadja o deixa nu; sem margens para entender o que se passa, só lhe resta experimentar o delírio, com ela, com os objetos, depois sozinho, nada mais. Rememora numa passagem em seu romance extraliterário:

Várias vezes, ela tentou fazer meu retrato, com os cabelos arrepiados para cima, como se aspirados por um vento das alturas, feito enorme labaredas. Essas labaredas formavam igualmente o ventre de uma águia cujas asas pesadas caíam de um lado e de outro da minha cabeça (BRETON, 1928/2007, p. 110).

O espanto, seu efeito; a interpretação, seus efeitos. O que queremos como sujeitos é a obtenção do sentido, atingir a compressão, mas o encontro com o real mostra outra coisa; como um despertar, rompe o sonho, portador do desejo do sujeito, o que faz ressurgir a repetição em trauma. Nas palavras de Lacan: “lá está o real que comanda, mais do que qualquer outra coisa, nossas atividades, e é a psicanálise que o designa para nós” (LACAN, 1965/2008, p. 65).

Nadja segue em disparate, deixando a loucura descoberta, o texto em aberto, privando Breton da comodidade da razão. Consegue, nos encontros desencontrados, embaralhar realidade e ficção. E exatamente nesse ponto advém a verdade do sujeito, o que não tem outra expressão, seu sintoma. A certa altura, evidenciamos: “*Nadja* é uma história verdadeira, vivida no mais profundo de si mesmo, por aquele que empreendeu a narrativa” (LE BRUN, 1928/2007, p. 150).

É nesse instante que podemos assimilar para onde leva a clínica com Lacan: “nenhuma práxis, mais do que a análise, é orientada por aquilo que, no coração da experiência, é o núcleo do real” (LACAN, 1964/2008, p. 58).

## Semblante

*De toda forma, ele estava tornando um especialista da primeira entrevista. A cada uma, algo mancava e lhe interditava continuar com o psicanalista que acabava de encontrar.*

*Lacan despedindo-o:*

*– Enfim, você não busca um analista, mas a análise.*

*Jean Allouch*

Sustentar o silêncio nas análises consiste em colocar à mostra, em definitivo, o silêncio do psiquismo, porque, na rima de Lacan, “calar-se quando necessário significa, portanto: o silêncio é antes de tudo um “discurso sem palavras” (NASIO, 2010, p. 8). Ainda que tenha importância capital no contexto das análises, ele não atingiu na teoria psicanalítica a dignidade de um conceito. Contudo, como assegura Nasio, já existe um termo proposto por Lacan destinado a substituir a expressão “silêncio”, pois

a expressão lacaniana *semblante do objeto a* designa exatamente este duplo sentido da palavra “silêncio”; do ponto de vista teórico, o semblante é o simulacro visível do mutismo invisível da estrutura psíquica (objeto *a*); e do ponto de vista técnico, a melhor posição que o psicanalista pode ocupar para favorecer a ocorrência de uma interpretação e suscitar o relançamento da estrutura. Fazer silêncio em um momento ou outro da sessão, portanto, equivale para o praticante não somente a mostrar o inconsciente pulsional, mas também a convocá-lo de novo. Significa dizer o quanto simular a pulsão através do silêncio (semblante de objeto *a*) é mais que representá-la, é também engendrá-la (NASIO, 2010, p. 9).

Dizer que o silêncio é uma parada da palavra, um efeito de uma palavra em espera, não está livre de consequências (THOMAS, 2010). Ora, se existe um real em jogo, é preciso deixar as hiências do inconsciente manifestarem-se à vontade e à revelia da consciência, mesmo que concordemos com Lacan que exista um impossível aí. Então, entre silêncio e palavra, encontramos a direção labiríntica da interpretação. Ou ainda quando o silêncio, ele próprio, é interpretação, instala-se aí, no melhor sentido do termo, sua força subversiva. A imagem do silêncio povoa a montagem de uma sessão, permite, em seguida, sua desmontagem, porque a máquina pulsional, já sabemos, vai continuar.

Para assumir os vários aspectos da interpretação lacaniana nos contrastes examinados sustentamos, com alguns autores, que o desenrolar da análise produz uma descontinuidade na

continuidade transferencial, desestabilizando o sentido comum da neurose: um silêncio se instala, deixando emergir a posição do inconsciente que possibilita ouvir além do barulho e do agito da fantasia, quer dizer, o som do silêncio e suas ressonâncias tão singulares (FINGERMANN, 2016). Evidente que na perspectiva de Lacan o analista fala também; pois, seu silêncio não é o silêncio propriamente dito, nem absoluto, mas o que importa é calar-se em seu sintoma.

Regula-se, então, um aspecto fulcral na interpretação por parte do analista, dado o espírito lacaniano de não se render às miragens da compreensão. Neste ponto do *Seminário III*, Lacan adverte os psicanalistas, dizendo:

comecem por não compreender que vocês compreendem. Partam da ideia do mal-entendido fundamental. Aí está uma dimensão primeira, na falta da qual não há verdadeiramente nenhuma razão para que vocês não compreendam tudo e não importam o quê. Tal autor lhes dá tal comportamento como um signo de inefetividade num certo contexto, alhures será o contrário. Que se recomece sua obra após ter lhe acusado a perda, pode ser compreendido em sentidos completamente opostos. Faz-se apelo de modo perpétuo a noções consideradas estabelecidas, quando de modo algum elas o são (LACAN, 1955-1956/2008, p. 31).

Sustentando essa questão polêmica presente na formação de psicanalistas, Bruce Fink (1998) acentua o quão Lacan mostra-se inflexível quanto à compreensão nas análises, apresentando sua recusa em compreender ou seu empenho em adiar a compreensão. Sabe-se que Lacan estava enfrentando naquele seminário a questão das psicoses e tecendo a crítica aos psiquiatras que acreditavam e apostavam no resgate do sentido. A propósito do sistema delirante, esse grupo pretendia, na experiência de tratamento, restituir a todo custo o sentido na cadeia dos fenômenos (LACAN, 1955-1956/2008). Na efetuação da clínica das psicoses, Lacan caminhava na direção oposta, mas guiando-se pelas formulações freudianas, que traziam a verdade do delírio. Com efeito, “levar o delírio ao pé da letra”, seu palpite, insinua-se como teoria que favorece a criação na psicose e que, portanto, redundava nas seguintes imagens que ele reserva à posição do analista: *escriba*, *testemunha*, *secretário do alienado*, e outras nessa linha.

Sabe-se que o psicanalista não escondia sua atração pela loucura e pela palavra do psicótico, pela errância do olhar e sua esquizo, assim como pelo grotesco da arte e pelos disparates literários dos surrealistas. Não à toa, “os próprios escritos de Lacan transbordam de metáforas extravagantes, absurdas e mistas, precisamente para tirar o leitor de um reducionismo complacente inerente a todo processo de compreensão” (FINK, 1998, p. 95).

Exemplos não faltam. No capítulo “O analista e seu luto”, do seminário sobre a transferência, eis a explicitação de Lacan sobre como se apresenta o objeto causa do desejo:

seu lugar deve, justamente, ser situado, e é esta a função de meu mito, no meio da mesma sarça ardente onde se anunciou um dia, numa opaca resposta, *Eu sou aquele que sou* – nesse mesmo ponto onde, à falta de saber quem fala, ficamos sempre ouvindo a interrogação do *Che vuoi?* Proferida por uma estranha cabeça de camelo metamórfico, de onde também pode sair a pequena cabeça do desejo. Tal é o ponto máximo em torno do qual gira aquilo com que lidamos quanto ao pequeno *a* do desejo (LACAN, 1960-1961/2010, p. 473).

Resta ainda dizer que a não compreensão do que se dá no processo não impede a eficácia da psicanálise; pelo contrário, algo acontece na fronteira entre o real e o simbólico que não possui relação alguma com a compreensão, do modo como ela é comumente entendida (FINK, 1998). Com estas palavras, Lacan prossegue sua crítica no seminário *O desejo e sua interpretação*:

o termo “compreensão” – garanto que não há nenhuma ironia nisso – é problemático [...]. Há, em toda compreensão, um perigo de ilusão, de modo que não se trata tanto de compreender o que faço, mas de 280abe-lo. Nem sempre é a mesma coisa, pode não se confundir, e, justamente, vocês verão que há razões internas para que isso não se confunda. Em certos casos, vocês podem saber o que estão fazendo, saber em que ponto estão e nem sempre compreender, ao menos imediatamente, do que se trata (LACAN, 1958-1959/2016, p. 35).

Por outro lado, vale destacar que o termo alemão *verstehen* pode também ser traduzido como assimilar, como sugere Fink (1998). Ora, a assimilação está presente na estrutura da interpretação lacaniana e, nela, identificamos o imaginar, o que parece confirmar o ponto principal de sua proposição, que revela que o sentido é imaginário (FINK, 1998), daí a miragem.

Diante dessas premissas, o trabalho analítico propriamente dito acontece orientado pelo real, ou seja, na interpretação somos constantemente flagrados pelo vislumbre do inconsciente real, que se manifesta através da linguagem. A direção da cura realizada pelo analista, proposta



de Lacan, se faz incluindo a *ex-sistência*<sup>95</sup> do sintoma do analisando, seus desenlaces e laços enigmáticos, entre os registros do real, simbólico e imaginário (FINGERMANN, 2016).

Cercados por coordenadas já conhecidas na direção da cura, o manejo da transferência e a interpretação são operações que admitem o corte, associado, por sua vez, à temporalidade. Em síntese, no horizonte que se apresenta com Lacan o psicanalista não será o tradutor do analisando nem atribuirá sentido à sua fala, mas, na condição de sujeito-suposto-saber (SsS), encarna o semblante de objeto *a* e, a partir do ato, provoca um furo no saber. Assim, “a interpretação, toda e qualquer interpretação, vem da posição do semblante, no caso, do analista. Não há interpretação que daí não venha” (DUNKER, 2017, p. 53).

## Gesto

*Digamos, primeiro: o ato (puro e simples) tem lugar por um dizer, pelo qual modifica o sujeito. Andar só é ato desde que não diga apenas “ande-se”, ou mesmo “andemos”, mas faça com que “cheguei” se verifique nele.*

*Jacques Lacan*

O encontro de Susanne Hommel com Lacan ocorreu em 1974. Em entrevista para um documentário<sup>96</sup>, ela revela, através de uma narrativa sensível e singular, como se deu a análise com Lacan. No instante que recontava sua história de durante a guerra e do pós-guerra, ela situa o trauma como experiência e a angústia que se instala como repetição. Em função da ocupação nazista, a paciente de Lacan foi obrigada a migrar para a França, pois, nessa circunstância adversa, seu país natal havia se tornado inabitável para uma judia. Pergunta se algum dia conseguiria se livrar daquele sofrimento e, imediatamente, ao se escutar, descobre que não. Numa certa sessão com Lacan, abre sua narrativa contando-lhe um sonho: “acordo toda manhã às 5h”. E acrescenta: “era às 5h que a Gestapo invadia a casa dos judeus”. Ao escutar a associação da analisanda, Lacan levanta-se de sua poltrona, indo em direção a ela feito uma flecha, aproximando-se do divã onde ela se encontrava, fazendo uma carícia em seu rosto; um

<sup>95</sup> Sobre a existência e a ex-sistência, uma nota: a grafia usada por Lacan não é sem propósito, pois, como afirma Fink, ele usa ex-sistência “para falar a respeito de uma existência separada de” que insiste, digamos assim, do lado de fora; alguma coisa não incluída no interior, algo que ao contrário de ser íntimo, é “extimo” (FINK, 2016, p. 151).

<sup>96</sup> “*Rendez vous chez Lacan*” [Um encontro com Lacan], documentário de 2011, dirigido por Gérard Miller. Traz a história do psicanalista através de importantes e sensíveis relatos de ex-pacientes sobre como transcorreram suas análises. Cada depoimento mostra uma observação distinta, acentuando as características particulares desses encontros com Lacan.

gesto muito delicado, de acordo com sua descrição. Com isso, Lacan interpreta em ato. A proximidade sonora permite que transformasse o significante sombrio “Gestapo” em “*geste à peau*<sup>97</sup>”.

A surpresa do ato não diminui o sofrimento da paciente de Lacan, como ela mesma explica, mas o modifica. Posteriormente, ela consegue escutar o gesto de Lacan. A prova disso, ela afirma, é que quarenta anos depois, quando conta a história, relembra a intervenção do analista, interpretando aquele toque sutil em sua face como “um gesto de apelo à humanidade, algo assim”, ela diz.

O depoimento de Susanne, bastante conhecido, aliás, comunica de uma maneira muito singela e ao mesmo tempo elucidativa uma das particularidades da clínica de Lacan. O exemplo mostra a subversão na interpretação em que operava para além de seu emprego verbal. Por esse motivo, Lacan introduz um fragmento de real, que só pode ser localizado depois que considerarmos a dimensão homofônica e a gramatical, possíveis numa interpretação (DUNKER, 2015). À medida que a análise progride, reconhecemos uma maior autorização do analista em sustentar uma intervenção desse porte.

Até onde foi acessível a interpretação, trata-se de uma passagem que oferece importantes acréscimos para nossa apreciação teórica. Ademais, o que importa, na interpretação, são seus efeitos. Para esse fim, são eles que regulam as análises e cada análise em sua radical singularidade.

De resto, a narrativa que expomos mostra nitidamente que, para Lacan, os vetores de referência são outros, já que lhe interessava menos os sentidos e mais a lógica e a poesia. E sobre a poesia é preciso redizer, com Jean Galard (2008, p. 37): “seja ela verbal ou gestual, reanima os signos extintos, para que toda prosa se torne assim mais viva”.

---

<sup>97</sup> “Gesto na pele”, em francês.

## Verdadeira verdade<sup>98</sup>

*No tom irritado que é habitualmente o deste tipo de afirmação, ele diz:*

*– Puxa, eu sou uma besta!*

*Lacan:*

*– Não é porque você diz que não é verdade.*

*Jean Allouch*

Sua história com a dor é muito antiga. Rememora, com um detalhamento típico do seu estilo narrativo, os episódios dolorosos vivenciados em várias partes do corpo e em vários órgãos, que a acompanham desde a infância. Na vida adulta, ganha inúmeros diagnósticos e uma coleção de doenças. Os tratamentos clínicos para as diferentes enfermidades revelam-se limitados; entre altos e baixos, o quadro, mesmo controlado, evolui com alguma estabilização. Contudo, a restrição na mobilidade e algumas perdas de funções tornam-se relevantes na vida dela. Medicamentos que abrangem diferentes formas de dor trazem efeitos colaterais diversos, com acréscimo de novas dores. Cansada de recontar a narrativa, vê-se sem esperança de se livrar desse mal-estar físico. Com o avançar dos anos, numa situação considerada crônica pela medicina, passou a resumir com estes termos sua história: “sofro de dor crônica”.

Seguia-se um período relativamente bem, com a dor controlada, que a deixou mais estável, funcional e atuante. Mas foi surpreendida com uma crise lancinante, que fazia anos que não vivia. Não à toa, passou uma sessão inteira queixando-se e gemendo de dor. Antes que a análise se encerrasse, decidiu contar um sonho. Um sonho recorrente, comenta.

– Estava em um elevador, que subia e descia do primeiro ao último andar de forma vertiginosa. Quando parava no andar mais alto, deslocava-se horizontalmente, aumentando a velocidade ao máximo numa desorientação esquisita e sem fim.

Acrescenta:

---

<sup>98</sup> Na regência do nosso texto há alguns fragmentos clínicos. Optamos, agora, por passagens muito breves. Neste momento, sem explicitar o caso nem aprofundar na historietta, nem no drama subjetivo, tampouco nas operações analíticas, optamos por mostrar a forma da interpretação através de exemplos e narrativas que parecem consonantes com os critérios de Lacan sobre suas exposições. “Não é apenas que eu possa citar minhas próprias análises para demonstrar o plano em que incide a interpretação, por não poder a interpretação, revelando-se coextensiva à história, ser comunicada no meio comunicante em que se passam muitas de nossas análises sem risco de trair o anonimato do caso. É que, em certa ocasião, consegui dizer o bastante sem falar demais, ou seja, deixar claro meu exemplo sem que ninguém, a não ser o interessado, o reconhecesse” (LACAN, 1958/1989, p. 604).

– Aquela era a pior imagem que alguém com fobia de altura podia ter, e não ter a menor noção de aonde estava indo era tão perturbador quanto.

– O que aconteceu?

– Nada, não fiz nada de diferente... Nenhum movimento fora do habitual, só trabalho e trabalho, passo horas na cama, na posição entre deitada e sentada, na frente do computador... Simplesmente, acordei assim...

– Eleva a dor, não seria exatamente por isso?

\*\*\*

Sabe-se que o que mais incorre nas análises são os sonhos, os sonhos recorrentes, aliás. Ele diz: sempre sonho que estou vestido com uma roupa larga, que não me cabe nem me pertence. Sempre vejo um tom fosco entre o marrom e o verde, uma cor militar... É sempre um tecido pesado, um pouco sujo... Pensando melhor, é uma roupa que serve para qualquer encargo, parece um uniforme de operário, sabe? Parece uma peça única, um macacão. Quando encontrou a descrição mais justa à imagem do sonho, o significante replicava. Nessa toada, conta vários outros sonhos que trazem a imagem do macacão como vestimenta. Descrever as cenas repetidamente permite a ele expressar a opressão que vive na função exercida numa empresa do mundo corporativo e a sensação angustiante de estar sendo reduzido à força de trabalho. Nos relatos que sucedem, suas tentativas, mesmo tímidas, revelam o desejo de sair das garras do capitalismo, encoraja-se com algumas ideias e atitudes em busca de condições melhores. Mas logo desiste, esquecendo seus sonhos para mergulhar obsessivamente no trabalho alienante e sem sentido. Muitas vezes, prefere falar de qualquer trivialidade para despistar seu incômodo. Diz, finalmente:

– Tive um sonho completamente diferente daqueles que sempre trago.

– Fale...

– Sonhei com um filme, com uma imagem bastante aterrorizante, sabe? Bem, era aquela cena, muito memorável para a minha geração, aquela do King Kong justamente naquele instante em que agarrava a bela atriz... Ela, muito assustada, parecia uma contorcionista tentando se desvencilhar do animal feroz e invencível... Nossa, uma luta, interminável...

- Ah, entendi... O sonho recorrente...
- Como assim? Este foi totalmente diferente.
- É? King Kong é um macacão!

\*\*\*

A interpretação, nesse último caso, poderia apelar para os dilemas sexuais, bastante expressivos, aliás. Mas naquela circunstância optou-se pelo significante “macacão”, privilegiando os desdobramentos possíveis de serem extraídos do relato, como colocamos em destaque. Os caminhos interpretativos abrem-se, são copiosos, muitas vezes. Entretanto, durante a escuta dos enunciados e das enunciações há um raciocínio e uma decisão por parte do analista, uma operação lógica. Assim, uma interpretação acontece, depois outra e mais uma, se for o caso, e assim por diante.

Mas, em outra cena analítica, o sexo não recua.

Ela queixa-se da inexistência do prazer na vida sexual, revelando mil vezes que possui um desejo, mas ele é um desejo insatisfeito, sempre. Ao lembrar das experiências sexuais frustrantes, de sua apatia sexual que persistia nas relações amorosas, conclui ser “frígida”. Essa nomeação, contudo, parece oscilar entre a queixa e a constatação. Mas, quando percebe que sua fala descamba para a lamentação, ousa um movimento diferente, afirmando que, lá no fundo, considera que não há nada de errado com ela. Exibe sua tese, sua fantasia: pode ser que o orgasmo feminino nem exista e as mulheres do mundo, ao menos as que gozam, não passem de mentirosas, farsantes, pois não acredita ser possível esse prazer todo numa atividade sexual. Apesar disso, não revela problemas no romance. Segue seu recente namoro calmamente (calma mente?) com um rapaz que sente muito não ter relações sexuais quentes e mais frequentes com ela, e se ressentido que o sexo não tenha importância nesse namoro. Ela diz estar conformada com a situação; o namorado nem tanto, mas, para ela, o que realmente importa é que ele a ama de modo incondicional.

Certa vez, falando sobre um assunto que aparentemente não tinha relação com a sexualidade, expõe um episódio vivido por uma amiga e, durante a narrativa da cena, comete um equívoco: ia dizer “ela marca”, mas disse “ela marga”. Corrige-se imediatamente, avisando com certo alívio que a troca de letras era apenas um tropeço na linguagem e concluindo:

– Nada de mais, pois a palavra “marga” não existe...

Optou-se por frisar a troca de letras, depois se fechou num longo silêncio, que não inviabilizou o trabalho analítico em fazer urdir a interpretação:

– Pode ser... Mas, o “ponto G” existe!

## Sentido

*Lacan a um analisante:*

*– Venha amanhã às onze horas... menos três minutos!*

*Jean Allouch*

As numerosas retomadas do nosso objeto de estudo revelam-se, pois, nas voltas da repetição. O funcionamento do inconsciente na linguagem segue em exame em conjunto com a interpretação. Não por acaso, a marca da significação decorre de um percurso, ou seja, através de exemplos e imagens, relatos e citações que trazem a insistência da repetição, explicita-se a teoria em compasso mais ou menos firmado com a depuração da experiência clínica, que, aliás, acontece com todos esses substratos. Pois, “nossa doutrina do significante é, para começar, disciplina na qual aqueles a quem formamos se exercitam nos modos de efeitos do significante no advento do significado, única via para conceber que, ao se inscrever aí, a interpretação possa produzir algo novo” (LACAN, 1958/1989, p. 600).

Lembremos, mais uma vez com Lacan, que sustentar as incidências imaginárias, inconscientes, e aquelas que se encontram relacionadas à cadeia simbólica que as liga e orienta é uma de suas proposições (LACAN, 1966/1998). Na abertura do texto “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, ele escreve:

nossa investigação levou-nos ao ponto de reconhecer que o automatismo de repetição (*Wiederholungszwang*) extrai seu princípio do que havíamos chamado de insistência da cadeia significante. Essa própria noção foi por nós destacada como correlata da *ex-sistência* (isto é, do lugar excêntrico) em que convém situarmos o sujeito do inconsciente, se devemos levar a sério a descoberta de Freud. É, como sabemos, na experiência inaugurada pela psicanálise que se pode apreender por quais vieses do imaginário vem a se exercer, até no mais íntimo do organismo humano, essa apreensão do simbólico (LACAN, 1966/1998, p. 13).

Porque a morte da coisa se dá pela nomeação, e quando não é possível a operação simbólica que inscreve o inominável pelas vias da linguagem, a repetição apresenta-se aí, mais uma vez; no dizer de Freud, ela se expressa de forma compulsiva. A manifestação insistente e, de algum modo, inevitável, faz da repetição um conceito psicanalítico de importância fatal. Ancora-se nisso a ideia de que o que se repete difere exponencialmente da reprise<sup>99</sup>. No vórtice da clínica que alimenta a teoria, não se trata de uma repetição na íntegra, porque há um encontro sem fim à vista, sempre novo, quer dizer, renovado pelo real *ad aeternum*, com o que não pertence ao sujeito.

Resta dizer que foi lá no *Seminário XI* que se iniciaram as formulações mais certas sobre o real, i.e., a repetição como uma emergência real. Não à toa, o desfile dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, promovido por Lacan, em que cada conceito se explicita um a um, em pares e formando um quarteto, oferece significativas indicações. Aliás, preservando as formas conceituais, o pareamento – inconsciente e repetição, transferência e pulsão – em acordo nesse seminário muito expressivo se desponta em nossa tese.

Suportadas pelos tempos de seu ensino, as premissas sobre esse real que Lacan (1970/2003) alça à condição de categoria depreendem de seu esforço para desembaraçá-lo como conceito; posteriormente, assistimos a tantas outras predicções que se desdobram em um número considerável de trabalhos. O informe que desorganiza a realidade e desestabiliza o corpo como forma, como verificado com Bataille, e o real como impossível, como defende Lacan, expõem um desejo *ex-sistencial* que tem o seu real; a *ex-sistência* de uma marca, já que “a existência do inconsciente é o *um* da fenda, do traço, da ruptura” (LACAN, 1964/2008, p. 33). O traço unário que marca a experiência no corpo, com efeito, aponta para uma perda perpétua reconhecida na existência do gozo, que se distingue porque ele é fora de série e está fora da série (da cadeia significante).

E o que se faz com o que está fora da série? A exemplo do fim de análise, com os restos se faz uma bricolagem, segundo Lacan. Numa analogia com o corte e a costura, ainda que nesse

---

<sup>99</sup> Antes das elaborações freudianas, Kierkegaard já havia se debruçado sobre esse problema, indicando, por sua vez, que “a temporalidade que a repetição revela é um tempo que resta, que não passa, não é um passado que retorna, é um presente que não passa” (FINGERMANN, 2014, p. 166). Essa definição possibilita identificar a duplicidade dos fenômenos da repetição, estabelecendo, por sua vez, uma distinção com a reprise. Não obstante, a análise sobre o conceito de repetição realizada por Dominique Fingermann (2014) aponta que Kierkegaard beneficia-se das propriedades da língua dinamarquesa – que lhe facilita a distinção entre “repetição” e “retomada”. A partir das citações de Lacan sobre a filosofia existencialista de Kierkegaard, a psicanalista destaca uma particularidade para o termo, pois a reprise propriamente dita é uma lembrança posterior, cujo impacto costuma ser revelador para o sujeito.

fazer caiba o precário, é algo sempre em aberto. Resgatamos, então, suas palavras: “você já respondem ao fazerem logicamente sua bricolagem de todos os dias feita por um certo número dos que aqui se encontram, ao estarem comigo em análise” (LACAN, 1971-1972/2012, p. 49). Eis a pergunta de Lacan: e isso se faz como? “Simplesmente ao repetirem de maneira incansável essa bricolagem. É isso que chamamos, num certo nível, sintoma. Em outro, automatismo, termo pouco apropriado, mas do qual a história pode dar conta” (LACAN, 1971-1972/2012, p. 49).

Numa interpretação, através da metonímia do desejo e do gozo, é preciso avançar na diferença entre o que é falta e o que é perda, como endossa Fingermann (2016). Não entraremos, contudo, nas complexidades desses termos; mas sigamos, neste instante, pela passagem explicitada no texto lacaniano de 1976:

notemos que a psicanálise, desde que *ex-siste*, mudou. Inventada por um solitário, teorizador incontestável do inconsciente (que só é o que se crê – digo, o inconsciente, seja, o real) –, caso se acredite em mim, ela é praticada aos pares. Sejam exatos, o solitário deu o exemplo. Não sem abuso quanto aos seus discípulos, eles só eram pelo fato de ele não ter sabido o que fazia). O que traduz a ideia que Freud fazia dela: peste, mas anódina ali aonde ele supunha levá-la; o público se vira (LACAN, 1976/2003, p. 567).

Mas o que seria isso que deparamos em “O aturdido”? O que Lacan pretende ao enunciar no ditado “praticar aos pares”?

Partindo da locução “sem dizer, não vai” [*ça ne va pas sans dire*], vemos que esse é o caso de muitas, até da maioria, inclusive da coisa freudiana, tal como situei sendo o dito da verdade. Não vai sem... é formar um par, aquilo como se costuma dizer, “não cai sozinho”. Assim é que o dito não vai sem o dizer (LACAN, 1976/2003, p. 451).

Sabe-se, há tempos, que o significante não aparece isolado, um significante depende de outros para formar a cadeia. Aliás, os outros em Lacan, como situa Quinet, pode ser entendido como modalidades distintas: o outro, meu semelhante; o Outro, lugar do inconsciente, mas também o objeto *a* como causa de desejo; o outro do laço social; e o *Heteros*, o Outro gozo, o qual se desperta para a perspectiva de uma lógica da diferença radical (QUINET, 2012). Voltemos à palavra de Lacan, trazendo o axioma: “o que é um significante? Eu o matraqueio há muito tempo para vocês, para não ter que articulá-lo aqui de novo, um significante é aquilo



que representa um sujeito para quem? – não para um outro sujeito, mas para outro significante” (LACAN, 1964/2008, p. 194).

Ora, “por nascer com o significante, o sujeito nasce dividido” (LACAN, 1964/2008, p. 194), daí o surgimento do campo do Outro, pois, em última instância, para Lacan, outro não há. “É somente aí que a relação dos sexos é representada no nível do inconsciente (LACAN, 1964/2008, p. 194). Assim, “para o resto, a relação sexual fica entregue ao aleatório do campo do Outro. Fica entregue às explicações que se lhes deem. Fica entregue à velha de quem se precisa – não é uma fábula vã – para que *Daphnis* aprenda como se tem que fazer para fazer amor” (LACAN, 1964/2008, p. 194).

Quer dizer, no relançar do movimento desejante, enuncia-se a inclinação do sujeito que quer, a todo custo, fazer com as palavras completude, na promessa de estabelecer novas núpcias entre o significante e o vivo (LACAN, 1976/2003). Lugares circunscrevem esse dizer, contudo, “eles o circunscrevem como real, isto é, pelo impossível, o que se anuncia como: *não há relação sexual*”<sup>100</sup>(LACAN, 1976/2003, p. 454).

Bem, essa ideia é posta em operação em “*L’éturdit*”, “texto em francês, e até mesmo sobre francês ou metafrancês”, como designa Barbara Cassin (2013, p. 9), “portador de uma posição quanto à fala, à interpretação e ao sentido”. Assim, algumas das elaborações de Lacan, compactadas naquele texto, revelam-se, nas voltas de suas leituras, grandes aliadas da interpretação psicanalítica. Trata-se de escapar da ideia de completude imaginária, da compreensão demandada pelo sujeito em análise, para não fazer com ela, com a interpretação, uma *relação sexual*. “Na confusão em que o organismo parasita enxertado por Freud em seu dizer faz ele próprio, de seus ditos excertos, não é nada fácil uma perereca [*chatte*] encontrar seus girinos, nem o leitor, um sentido” (LACAN, 1976/2003, p. 457).

Assim, “sob o céu de Aristóteles”, a formulação lacaniana acerca da ambiguidade gramatical dos discursos e do golpe da lógica – ainda que a lógica e a gramática se façam presentes na interpretação analítica – reacende-se como proposição em “O aturdido”, em que a homofonia é novamente sustentada como possibilidade no trabalho do analista. Para efeito de demarcação, estamos, mais uma vez, em concordância com Barbara Cassin, quando afirma que, “do lado de Lacan, o sentido único, o um-sentido [*um-sens*], é um in-sentido [*in-sens*], a saber, algo privado de sentido (a homofonia já é sempre atestado de equívoco), ou ainda: é a

---

<sup>100</sup> Contudo, como adverte Lacan (1976/2003, p. 464), “o *não há relação sexual* não implica que não haja relação com o sexo”.

significação, mas não sentido. Não há sentido que não seja equívoco, e isso se chama ‘ab-senso’” (CASSIN, 2013, p. 17).

De modo mais específico, a autora destaca a dupla operação do equívoco e da escrita que se apresenta em “O aturdito”; ele se situa no “ab-senso” que ele mesmo produz. No escopo dessas elaborações está o pronunciamento<sup>101</sup> de Lacan, recortado pela autora:

“É a interpretação, ela mesma ambígua ou equívoca para não ser diretiva, que deve fazer furo (...). Ou seja, “uma intervenção psicanalítica não deve ser em nenhum caso teórica, sugestiva, ou seja, imperativa. Deve ser *equívoca*. A interpretação analítica não é feira para ser compreendida; é feita para produzir ondas...” para falar, em seguida, de mergulho no buraco do soprador [*souffleur*]”, “sendo o soprador, é claro, é o inconsciente do sujeito” (CASSIN, 2013, p. 19-20).

Resta dizer que, na esteira topológica, o matema que carrega a significação que Lacan engendra em “O aturdito” segura-se pela imagem da banda de Moebius, contemplando seus cortes, seu furo, suas bordas. Ou ainda: insistir na relação dual, não reinflar a fala, a linguagem com sentidos, nem fazer grupo. “O amor-ódio é aquele do qual um psicanalista, mesmo não lacaniano, só reconhece, com justa razão, a ambivalência, i.e., a face única da banda de Moebius – com a consequência, ligada à comicidade que lhe é própria, de que, em sua “vida” de grupo, ele nunca nomeia senão o ódio” (LACAN, 1976/2003, p. 476).

Ora, a insistência de Lacan aos psicanalistas consiste em não endossar o sentido que sugere a estabilidade, porque, para ele, não sustentar a instabilidade nas análises é da ordem da obscenidade. Inevitável não associar ao obsceno dizível que Barthes não renuncia em abordar em seu texto sobre o discurso amoroso: “a obscenidade amorosa é extrema, nada pode recolhê-la, dar a ela o valor forte de uma transgressão; a solidão do sujeito é tímida, privada de cenário: nenhum Bataille daria uma escritura a esse obsceno” (BARTHES, 1977, p. 2018).

Reiteremos ainda que, no circuito pulsional, tem-se uma representação possível, ela é da ordem do *pas-tout*, ela é não-toda. Então, a interpretação, está nas relações e evidenciada nos interstícios dos dizeres, na clínica (e para além dela). E, apesar da transferência, apresenta-se em sua vastidão.

<sup>101</sup> Resposta de Lacan às perguntas dos estudantes numa conversa na *Yale University*, em 1975.

## Homofonias

*Começo pela homofonia – da qual depende a ortografia. Que, na língua que me é própria, como brinquei mais acima, equivoque-se o dois [deux] por deles [d'eux], conserva um vestígio da brincadeira da alma segundo a qual fazer deles dois-juntos encontra seu limite em “fazer dois” deles.*

*Jacques Lacan*

Alguns aspectos seminais da teoria psicanalítica puderam ser aqui retraçados, apontando o que faz com que a clínica seja praticada e inscrita sob outra lógica e estando acordante ao sistema de pensamento lacaniano – que se estabelece, no início, como campo da linguagem e depois como campo do gozo. Seja como for, a interpretação psicanalítica empreendida por Lacan ainda decorre do significante. Ou melhor: ela range com concepções muito gramaticais e sempre traduzíveis, extraviando, da fala, sentidos vigentes. Os casos e fragmentos da clínica que expomos estiveram comprometidos com essa modalidade de interpretação que enfrenta certos desvios; aliás, ela quer, cada vez mais, “cortar atalho pelo real” (RIOLFI, 2015, p. 267). Então, seria possível associar, na interpretação, a orientação do real com o que sugere ao propor que “é preciso tomar o desejo ao pé da letra”? (LACAN, 1958/2018, p. 626).

Parece que sim, embora a articulação necessária para endossar a validade da pergunta venha em outro momento. Por ora, contentemos com a afirmação de Lacan quando diz: “o desejo só faz sujeitar o que a análise subjetiva [...] e, nas análises, ele só é captado na interpretação” (LACAN, 1958/2018, p. 629).

Assim disparado, interpretar, numa visada minimalista, significa interpelar; ou seja, o analista interpela o analisando na sua trilha associativa, reenviando-o ao desejo. Ora, como dizem alguns, não se trata de fogos de artifícios, já que interpretar à maneira lacaniana consiste, quase sempre, em apontar o que não se emenda no dizer. O texto de Lacan revela-se, neste instante, como uma paragem; entretanto, nas suas inúmeras passagens, ele produziu algumas entradas para nossa tese e, certamente, indica saídas. Pois

esse dizer provém apenas do fato de que o inconsciente, por ser “estruturado *como uma linguagem*”, i.e., como uma *lalíngua* que ela habita, está sujeito à equivocidade pela qual cada uma delas se distingue. Uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistirem nela. É o veio em que o real – o único, para o discurso analítico, o

motivar seu resultado, o real de que não existe relação sexual – se depositou ao longo das eras (LACAN, 1976/2003, p. 492).

Como preludiado em *Hiatus irrationalis*, há um novo registro de linguagem que pode ser transmitida de outra forma; Christian Dunker mostra que, “talvez, fosse isso que Lacan buscava ao opor e reunir, em seu ensino, a via do matema e do poema” (DUNKER, 2019, p. 44). Se reputadas, essas vias orientam o pensamento na clínica, e uma vez aglutinadas ou combinadas são fartas de desdobramentos e consequências marcantes para a condução de curas, mesmo que a interpretação mantenha-se na condição de não ser exata. Ainda que se mostre inapreensível, o real transmite algo e esse algo tem uma forma, assim como o sintoma tem uma imagem (DUNKER, 2021). Ali nas equações matemáticas de Lacan, de algum modo, entrevemos a convocação de um aspecto determinante de seu ensino, expressivo em sua visualidade. O matema, trazendo para nosso trabalho a tese<sup>102</sup> de Dunker (2021), pode ser lido como um caligrama, nessa justaposição que acontece entre imagem e palavra. No desenho desse quadro conceitual e discursivo, ainda seguindo o pensamento de Lacan, a dimensão de retorno à imagem aparece nos matemas sem, contudo, redundar que ela fique completamente a serviço do simbólico. Há, pois, um arranjo muito particular estabelecido entre os conceitos psicanalíticos e a forma literária.

O alinhamento que agora arrasta a autenticidade pensada por Lacan como uma imagem talvez tenha esboçado, aqui em nossa tese, sua silhueta; entre gestos e palavras, essa fenda da linguagem grita por espessuras na interpretação imantadas pela mais fina e precisa escuta. Quer dizer, em vez de procedê-la como tradução, a indicação de Lacan é fazê-la como invenção ou afetação, incorporando nesse fazer outras predicções. Numa sessão de análise, nas palavras de Dunker (2015, p. 33), “a interpretação toca o real pela via lógica da interpretação”. Sua formulação encontra, no texto “O aturdito”, a síntese que favorece a interpretação psicanalítica em sua largueza:

são estas as três dimensões da interpretação apontadas por Lacan: a via da gramática, em que podemos incluir a noção genérica chave de posição do sujeito; a interpretação homofônica, relativa aos jogos de produção e dissolução de sentido; e a interpretação lógica, que de certa maneira articula

---

<sup>102</sup> Através de incursões pelo surrealismo, a relação entre matema e caligrama foi trabalhada durante as aulas da disciplina “Estética e psicanálise”, ministrada pelo professor Dr. Christian Dunker em colaboração com a pesquisadora Dra. Juliana Portilho em 2021, no Programa de Pós-graduação do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP).

as duas anteriores em torno de suas limitações inerentes (DUNKER, 2015, p. 33).

Aliás, faz isso ocupando-se do jogo homofônico na transmissão, não economizando na prática clínica, como evidenciamos em narrativas que rememoram os encontros com Lacan. Talvez porque rematou que o descontínuo e o efêmero da interpretação dependem de propriedades poéticas que estão fatalmente conjugadas à clinicidade na escuta. Interpretação homofônica que, diga-se de passagem, não deixa de estar tão ritmada à transferência. Eis que, no consultório de Lacan, fígamos o brevíssimo relato. Numa determinada sessão, o analisando sente-se convocado no seu “desejo de analista” no momento em que escuta: “você me disse isso hoje...” A interpretação de Lacan efetua-se em ato. Através do convite implícito e explícito, redundando na passagem do divã à poltrona. Essa passagem da análise para a supervisão, em outros termos, decorre da transmutação da transferência amorosa em transferência de trabalho. Pontuação pronunciada por Lacan em seu estilo usual, cuja associação se evidencia em depoimento, só possível de ser acessada nas entrelinhas, pois “*‘Vou ’mm’lânvedì-ôjurd’hui...’* [Vocemedissioje...] deve ser escutado com um sotaque de antes da Guerra, parisiense da periferia, tipo Guitry, Arletty e outros. Lacan me disse isso ao terminar uma sessão de análise” (MOSCOVITZ, 2009, p. 72).

Tal acesso decorre em meio às experimentações homofônicas, tomadas como afirmativas na interpretação psicanalítica, coexistindo e combinando-se a outras (a gramatical e a lógica). Contudo, a modalidade em destaque está bem atrelada ao estilo lacaniano que convoca, como demonstra o extrato, a verificação do desejo que desurde a partir da história do sujeito narrada em cada análise.

Enfim, provocado pela maneira como os poetas e os artistas usavam e habitavam a linguagem, igualmente pela presença dos sentidos antitéticos das palavras pesquisados por Freud, Lacan não se intimidava em ir adiante com o gozo narrativo. Divorciado da compreensão, desde o início insiste na prevalência dos neologismos, inspirando-se nas produções delirantes dos loucos – considerados, por ele, os mestres da linguagem. Não à toa, as sutilezas das situações clínicas suscitavam que Lacan fizesse do mal-entendido uma arteirice raciocinada; através da palavra, do gesto e do ato, da comicidade e da verdade do humor, oferecia, aos sujeitos que iam ao seu encontro, a interpretação.

Ao fim e ao cabo, o que seriam das análises sem a fantasia, os sonhos e os devaneios? Como desligar as tentativas de reconstrução na psicose do delírio? Como o analista interpreta,

na realidade da clínica, sem ficcionar a realidade? É possível operar alguma cura apagando o desejo do mapa<sup>103</sup>?

Ainda sob esse ponto de vista em que repousam as indagações, podemos redizer que na correspondência vital entre Breton e Lacan, que circunscrevemos aqui, não se anulam as incongruências entre psicanálise e surrealismo, nem se encurtam distâncias. Em sua menção ao surrealismo poético de Soupault em *Les Champs Magnétiques*, Breton não demora em explicitar os limites da linguagem, sem se apegar a seu volume: “as palavras, as imagens não se oferecem senão como trampolim ao espírito de quem escuta” (BRETON, 1924/1985, p. 69).

Transmite-se aí algo longínquo, pois, na realidade da psicanálise com Lacan sustenta-se, entre outras coisas, a interpretação em disparate. No fim das análises, para aquelas que chegam a um fim, há de se criar “vasos comunicantes” entre formas de vida; na perspectiva de Lacan, suplementações, pela via da suplência ou do *sinthoma* – ou alguma outra coisa que resulte em um *saber-fazer* com o real. A partir de então, uma reviravolta: o tratamento do gozo excessivo implica traçar saídas na direção de uma “loucura lúcida”, por mais paradoxal que pareça.

No mais, a “loucura retumbante” segue no encaixe de nossa inspiração. E, ainda que não se pretenda fazer uma clínica do imaginário (do analista), que ela possa ser imaginante (para o analisando).

### **Vertigem, vestígios**

*Podemos então começar a peneirar os fantasmas, a parar com os falsos semblantes.*

*Antonin Artaud*

Enigmáticas. Vertiginosas. Frases disparatadas de Nadja reluzem no romance extraliterário. Endereçadas a Breton ou escritas diante de seus olhos, percorremos palavras que não fazem cópula nem morrem no silêncio. Elas aglutinam-se às imagens dos encontros inesperados e circunstanciais, em que testemunhamos a loucura, a verdade do sintoma, o espanto com o real.

---

<sup>103</sup> Pergunta de Lacan (1958/2018) que entra no ritmo do texto sobre a Direção da cura.

Com Breton, vivemos o quebra-cabeça do desejo e o arrebatamento do amor, que deixam agora rastros múltiplos: “o encontro faz que o sujeito apaixonado (já capturado) sinta a vertigem de um acaso sobrenatural” (BARTHES, 1977/2018, p. 139). O limiar desta tese, talvez, resolva-se assumindo sua errância inacabada... Então, na frequência inventiva de Nadja, forçamos um ponto, um final:

“Quero tocar a serenidade com o dedo molhado de lágrimas [...]. O fim do meu fôlego é o começo do seu”<sup>104</sup> (BRETON, 1928/2007, p. 108).

---

<sup>104</sup> “Je veux toucher la sérénité d’un doigt mouillé de larmes” (...) “Avec la fin de mon souffle, qui est le commencement du vôtre” (BRETON, 1928/1964, p. 137-148).

**POST SCRIPTUM**

[SONHO]

[Começa a sessão dizendo]

– Olha, tive um sonho...

[Ele olha...]

– Continue...

[Mas, em seguida, engata numa série de ocorrências diárias e tumultuadas, um pouco chatas, qualquer coisa assim; dirige ao analista, que frequenta há anos, um falatório extenso, descritivo apenas].

– Conte-me seu sonho, e por favor, não me poupe dos detalhes...

[Continua, agora, sob a chave da imaginação]

– Ela estava ali em análise com ele, seu analista; mas a sessão acontecia num ambiente diferente, bastante estranho para aquela situação...

– Descreva, então...

– Bem, em vez de ser num consultório comum, estávamos em um lugar extraordinário, era enorme... Apenas um cômodo, muito amplo. Superafastado da cidade (o que fazia ali?), cercado por uma extensa mata, puxa, só poderia ser na zona rural, puxa, era um celeiro! Ali tudo junto, com as palhas e mantimentos, algumas poucas peças de mobiliário, exatamente como as que têm aqui: poltronas, divã, alguns livros...

[O analista põe em destaque o significante “celeiro”; ela não se comove com isso. Ele insiste, para que escute a potência daquela palavra, de seus expoentes significados... Nada, ela continua sem comoção. Ele faz um gesto com o rosto para que volte a associar livremente].

– Bem, a sessão transcorria como habitualmente, você sabe... Deveria estar narrando ao analista algo extravagante ou muito importante; talvez estivesse aflita, o que não era incomum para ela... Daí, somos interrompidos.

– “Somos interrompidos”?



– Isso! Enquanto ela falava, bateram na porta; uma batida forte, bem energética... Você deslocou-se até a porta, calmamente; demorou apenas alguns minutos e liberou a pessoa. Talvez não quisesse que ele entrasse no seu consultório; era um homem realmente muito alto, grande e forte – um corpo monstruoso, que só vemos em filmes, na literatura etc. Ele vestido com roupas sujas, encardidas, fétidas e rasgadas; aliás, quase sem roupas... Ele parecia assustado e também era um assustador... Não existia linguagem ali, não articulava nenhuma palavra, nem na nossa língua nem em qualquer outra, emitia apenas sons (grunhidos); não havia condições de se comunicar com ele, pela fala, não sei como seria... Era um selvagem!

– Sim, continue.

– Assim que liberou o desconhecido, ela retornou para as questões que relatava, continuava como se nada tivesse acontecido, prosseguindo sem saber e sem querer saber o que, afinal, seu analista disse para o selvagem. Funcionou, ele foi embora... E, novamente, outra batida; diferente da primeira, porque essa era bem fraca, se não tivesse um ouvido atento quase não perceberia... Você se levantou da poltrona, exatamente como da primeira vez, e foi atender à porta...

[Respira profundamente, como se tivesse exausta de se escutar; sua pausa dura segundos, então volta a associar...]

– Para nossa surpresa, não era o selvagem que retornava... Era uma criança, e estava desacompanhada, talvez tivesse uns 6 anos... Era o oposto daquele homem, uma menina com desenvoltura, um pouco tagarela; estava arrumada, perfumada e vestia trajes bonitos, meio fora de época, mas elegantes... Apesar dessa apresentação agradável, estava com uma ferida na perna, profunda, aberta e recente. Detalhe: ainda sangrava... De fato, era uma escoriação de aspecto horrível: coitada, quanta dor!

– Pensei em algo: o expediente verbal que a menina desenvolveu dava a ela muita liberdade... Olha, ela sabia, sem saber que sabia... Seu semblante denunciava que preferia a liberdade de não saber... Pensando melhor agora: sua desenvoltura não era em nada compatível com sua condição de criança, era esquisita a cena: mostrava a ferida na pele sem espantar-se com ela, como se mostra um objeto qualquer... Com certeza, estava completamente dissociada ou era desapegada da dor, ou não sentia nada mesmo...

– “Espantar-se com ela”?

– Pois bem, a menina repetiu o gesto, repetia sem manifestar desespero, nem choro, não havia com ela nenhuma reclamação. Não se importava com a ferida, mas importava mostrá-la

para o outro. Curiosamente, permanecia tranquila, talvez feliz; antes de ir, ela lhe fez meia dúzia de perguntas, mas não registrei...

– Enquanto conversavam, entregou a ela uma pomada anti-inflamatória indicada para tratar feridas graves, como a que tinha em seu corpo. Ofereceu-se, de imediato, para limpar o ferimento e aplicar o medicamento na perna... Olhar para aquele ferimento era muito impactante, provocava um mal-estar incontornável... Mais ainda, pensar que não manifestava nenhum incômodo, era sinistro. Bem, a menina aceitou a pomada, mas recusou a oferta de cuidado. Uma sensação de satisfação cresceu dentro dela: “eu consigo passar sozinha...”

– Então, a coisa se resolve ali mesmo; ele não insiste em ajudá-la, só entrega a pomada e a deixa ir. Ela se despede de forma cordial, quase formal, pois nem se conheciam; agradece pela medicação e se vai.

– Uma fera e uma ferida. Termina aí?

– Mais ou menos... Bem, em minutos, todos voltam para suas respectivas funções.

– Ela diz: “*meuamor...*”

– Ela diz, em seguida: “eu consigo falar e consigo passar sozinha...”

– Há uma voz que sussurra: “*eu-te-amo*”, mas não se sabe de quem...

[Afinal, escreve Barthes (1977/2018, p. 159): “um gozo não se diz; mas ele fala e diz: *eu-te-amo*”].

\*\*\*

Sem intenção de desfazer a miscelânea pronominal, o analista sustenta uma brevíssima pausa, pois ela não pausa... Movimenta-se para continuar, certamente abordaria outros assuntos.

Um corte e a sessão se fecha.

\*\*\*

O analista, gentilmente, a acompanha até a porta, como de costume... Antes que se despeçam, diz:

- Preciso mudar o horário de sua sessão, vamos ver isso?
- Na próxima? Para sempre?
- Minha cara, aqui não existe para sempre...

A última frase desse encontro aponta para o fim.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Reverendo o surrealismo**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Editora 34, 2003.
- ALEXANDRIAN, S. **O surrealismo**. Trad. Adelaide Pena e Costa. Edusp, 1976.
- ALLOUCH, J. Paranoia: Marguerite ou A “Aimée” de Lacan. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 1997.
- \_\_\_\_\_. – Alô, Lacan? – É claro que não! Trad. Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 1999.
- ALMEIDA, J. Sobre os sonhos e o surrealismo: Theodor Adorno e André Breton. **Revista Literatura e Sociedade**. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. *Psicanálise*, 12 (10), junho 2007.
- ÁLVAREZ, J. M. Clérambault: o apogeu da clínica do olhar. TADEU, T. (org.). **O grito da seda: entre drapeados e costureirinhas: a história de um alienista muito louco**. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.
- ANTELO, R. **Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.
- ARAGON, L. **O camponês de Paris**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro, Imago, 1996.
- ARNOUX, D. Analítica do drapeado: as fotografias de Clérambault. TADEU, T. **O grito da seda: entre drapeados e costureirinhas: a história de um alienista muito louco**. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.
- ARTAUD, A. **Escritos surrealistas**. Trad. Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte, Moinhos, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Carta à vidente**. Trad. Bruno Costa. São Paulo, 100/cabeças, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Escritos de Antonin Artaud**. Trad. Claudio Willer, Porto Alegre, P&PM, 2019.
- AZEVEDO, A. V. Ruídos da imagem: questões de imagem, palavra e visualidade. RIVERA, T; SAFATLE, V. (org.). **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo, escuta, 2006.
- AZOURI, C. Testemunhos de um encontro com o vazio. In: DIDIER-WEILL, A. **Nota azul: Freud, Lacan e a arte**. Trad. Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro, Contra Capa, 1997.
- BACHELARD, G. **Lautréamont**. México, Breviários, 1997.
- BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. São Paulo, Editora Unesp, 2018.
- \_\_\_\_\_. A metáfora do olho. BATAILLE, G. **História do olho** (1929) Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac Naif, 2015.
- BATAILLE, G. **História do olho** (1929) Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac Naif, 2015.

\_\_\_\_\_. **Documents**. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro (Florianópolis), Cultura e Barbárie, 2018.

\_\_\_\_\_. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte, Autêntica, 2017.

BAUDELAIRE, C. (1855). **Escritos sobre arte**. Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo, Hedra, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. São Paulo, Paz e terra, 1996.

BEAUJOUR, M. “O que é Nadja?” In: BRETON, A. **Nadja** (1928). Trad. Ivo Barroso. São Paulo. Cosac Naif, 2007.

BELLMER, H. **Pequena anatomia da imagem**. Gabriela Dantas e Marcus Rogério Salgado. São Paulo, 100/cabeças, 2022.

BENJAMIN, W. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. Trad. Dora Rocha. In: BENJAMIN, W.; ADORNO, T.; GOLDMAN, L. **Sociologia da arte, IV**. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e ensaio da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e ensaio da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. In: **Obras escolhidas II: rua de mãos únicas**. Brasiliense, 1987.

BIRMAN, J. Sujeito e estilo em psicanálise. Sobre o indeterminismo da pulsão no discurso freudiano. In: MOURA, A. H. **As pulsões**. São Paulo, Escuta/EDUC, 1995.

BOSQUET, A. **Diálogos com Salvador Dalí**. Trad. Isaac e Irène Cubric, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro Edições, 1970.

\_\_\_\_\_. **As pulsões e seus destinos: do corporal ao psíquico**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro, Nau Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **Manifestos do surrealismo**. Trad. Luiz Forbes. São Paulo, Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Manifestes du surréalisme**. France, Idées, 1970.

\_\_\_\_\_. **Nadja** (1928). Trad. Ivo Barroso. São Paulo. Cosac Naif, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nadja**. France, Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. **O amor Louco**. Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

BRETON, A.; RIVERA, D. **Por uma arte revolucionária independente**. São Paulo, Sobinfluência, 2020.

BROUSSE, M. H. O saber dos artistas. LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (org.) **Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte**. Rio de Janeiro, Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo, Ubu Editora, 2017.
- BYUNG-CHUL HAN. **O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente**. Trad. Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ, Vozes, 2021.
- CALLIGARIS, C. **Introdução a uma clínica diferencial das psicoses**. São Paulo, Zagodoni, 2013.
- CANGUÇU, D. F. **Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência**. Dissertação [Mestrado]. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2012.
- CARDOSO, D. Câmeras de ecos, vozes polifônicas e correias de transmissão: o caso J. Vaché. In: VACHÉ, J. **Cartas de guerra**. Trad. Diogo Cardoso. São Paulo, 100/cabeças ed., 2021.
- CARRINGTON, L. **Lá embaixo**. Trad. Alexandre Barbosa de Sousa. São Paulo, 100/ cabeças, 2021.
- CARROUGES, M. **As máquinas celibatárias**. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte, Relicário, São Paulo, n-1, 2019.
- CASSAN, B. O ab-senso ou Lacan de A a D. BADIOU, A. Trad. Claudia Berlinger. **Não há relação sexual: duas lições sobre “O aturdido” de Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CESARINY, M. **Apresentação**. Lisboa, Portugal, 2021. RIMBAUD, A. Iluminações/Uma cerveja no inferno. Trad. Mário Cesariny, 2021.
- CHAPUIS, J. **Guia topológico para o aturdido: um abuso imaginário e seu além**. Trad. Paulo Sergio de Souza Junior. São Paulo, Aller ed., 2019.
- CHAVES, E. O paradigma estético em Freud. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.
- CLÉMENT, C. **Vidas e lendas de Jacques Lacan**. Trad. Maria Clara Kneese. São Paulo, Moraes, 1983.
- CLÉRAMBAULT, G. G. Paixão erótica dos tecidos na mulher. Trad. Tomaz Tadeu. In: TADEU, T. **O grito da seda: entre drapeados e costureirinhas: a história de uma alienista muito louco**. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.
- CONDE, H. **Sintoma em Lacan**. São Paulo, escuta, 2008.
- COSTA, A. **Litorais da psicanálise**. São Paulo, Escuta, 2015.
- CREVEL, R. **A morte difícil seguido de o espírito contra a razão, se a morte fosse apenas uma palavra, além da resposta do autor à enquete sobre o suicídio publicada pela *La Révolution Surréaliste***. São Paulo, 100/cabeças, 2020.
- CRUXÊN, O. **A sublimação**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004.
- DELEUZE, G. **Différence et répétition**. Paris, PUF, 2000.
- DESNOS, R. **Poemas**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo, 100/cabeças Ed., 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que nos vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Trad. Vera Ribeiro, Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2020.

DOMICIANO, J. F. G. M. S. **A anatomia dos mitos:** Perspectiva da antropologia estrutural à clínica psicanalítica. Curitiba, Ed. CRV, 2021.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. **A nova arte.** Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo, Perspectiva, 2013.

DUNKER, C. I. L. Construção e montagem da sessão de análise. In: DUNKER, C.I. L.; RODRIGUES, A. L. **Cinema e psicanálise, volume 4.** Montagem e interpretação: a direção da cura. São Paulo, Nversos, 2015.

\_\_\_\_\_. **O cálculo neurótico do gozo.** São Paulo, Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. Uma gramática para a clínica psicanalítica. In: FREUD, S. **As pulsões e seus destinos [TRIEBE UND TRIEBSCHICKSALE]** (1915). Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. **Discurso e Semblante.** Leituras sobre Lacan, volume 1. São Paulo, Nversos, 2017.

DUNKER, C. I. L.; ZANETTI, C. E. Construção e formalização de casos clínicos. In: DUNKER, C. I. L.; RAMIREZ, H.; ASSADI, T. **A construção de casos clínicos em psicanálise:** método clínico e formalização discursiva. São Paulo, Annablume, 2017.

\_\_\_\_\_. **Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud:** uma hipótese de leitura. São Paulo. Instituto Langage, 2019.

\_\_\_\_\_. A imagem entre o olho e o olhar. RIVERA, T., SAFATLE, V. (org.). Sobre arte e psicanálise. São Paulo, Escuta, 2006.

\_\_\_\_\_. A ética da psicanálise e a peste generalizada. **Revista Cult**, n. 257, 2020.

EIDELSZTEIN, A. **Modelos, esquemas e grafos no ensino de Lacan.** Trad. José Luiz Caon. São Paulo, Toro editora, 2018.

ELGER, D. **Dadaísmo.** Lisboa, Taschen, 2005.

FABRIS, A. O surrealismo pictórico: a alquimia da imagem. In: GUINSBURG, J. LEINER, S. (org.). **O surrealismo.** São Paulo, Perspectiva, 2008.

FALBO, G. A-bordagens da arte em psicanálise: sublimação, psicobiografia e sintomas. **Opção Lacaniana online.** Ano 8, n. 22, março 2017.

FANON, F. **Alienação e liberdade:** escritos psiquiátricos. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo, Ubu Editora, 2020.

FARIA, M. R. **Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan.** São Paulo, Toro Editora, 2019.

FAVARETTO, C. F. Transformar a arte, mudar a vida. In: SOUSA, E. L. A.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (org.). **A invenção da vida:** arte e psicanálise. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001.

\_\_\_\_\_. **Moderno, pós-moderno, contemporâneo na educação e na arte.** Livredocência. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **A contracultura, entre a curtição e o experimental.** São Paulo, n-1 edições/Hedra, 2019.

FERREIRA, G. Apresentação. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

FINGERMANN, D. **A (de)formação do psicanalista: as condições do ato psicanalítico.** São Paulo, Escuta, 2016.

\_\_\_\_\_. Repetição e experiência psicanalítica. In: FINGERMANN, D. (org.). **Os paradoxos da repetição.** São Paulo, Annablume, 2014.

\_\_\_\_\_. Repetição e imagem. In: FINGERMANN, D. (org.). **Os paradoxos da repetição.** São Paulo, Annablume, 2014.

FINK, B. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo.** Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Introdução clínica à psicanálise lacaniana.** Rio de Janeiro, ZAHAR, 2018.

FOUCAULT, M. A escrita de si. **Ditos e escritos, volume 5: ética, sexualidade e política.** MOTTA, M. B. (org.) Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2014).

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão (1975).** Petrópolis, Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **A história da loucura na idade clássica (1972).** São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.

FRANÇA, M. I. O surrealismo entre imaginário e real. In: GUINSBURG, J; LEINER, S. (org.). **O surrealismo.** São Paulo, Perspectiva, 2008.

FRANÇA-NETO, O. **Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

FREUD, S. O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen (1907). Trad. Paulo César de Souza. **Sigmund Freud/Obras completas, Volume 8.** São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. O poeta e o fantasiar (1908). **Arte, literatura e os artistas/Sigmund Freud.** Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci (1910). **Arte, literatura e os artistas/Sigmund Freud.** Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. Lembrar, repetir, perlaborar (1914). **Fundamentos da clínica psicanalítica/Sigmund Freud.** Trad. Claudia Dornbusch. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2018.

\_\_\_\_\_. **As pulsões e seus destinos [TRIEBE UND TRIEBSCHICKSALE] (1915).** Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.

\_\_\_\_\_. **O infamiliar [DAS UNHEIMLICHE] (1919).** Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. A análise finita e a infinita (1937). **Fundamentos da clínica psicanalítica/Sigmund Freud.** Trad. Claudia Dornbusch. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2018.

\_\_\_\_\_. Construções em análise. (1937). **Fundamentos da clínica psicanalítica/Sigmund Freud.** Trad. Claudia Dornbusch. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2018.



\_\_\_\_\_. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”) (1911). Trad. Paulo César de Souza. **Obras completas/Sigmund Freud, vol. 10.** São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. Neurose e psicose (1924). Trad. Paulo César de Souza. **Obras completas/Sigmund Freud, vol. 16.** São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. A interpretação dos sonhos (1900). Trad. Paulo César de Souza. In: **Obras completas/Sigmund Freud, vol. 4.** São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. O chiste e sua relação com o inconsciente (1905). Trad. Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. In: **Obras completas/Sigmund Freud, vol. 7.** São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. **Luto e Melancolia.** Trad. Marilene Carone. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

FORTINI, F. **O movimento surrealista.** Trad. Antonio Ramos Rosa. Lisboa, Editorial Presença, 1965.

GALARD, J. **A beleza do gesto: uma estética das condutas.** Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, EDUSP, 2008.

GALLIO, G.; CONSTANTINO, M. François Tosquelles: a escola de liberdade. In: LANCETTI, A. **SaúdeLoucura 4,** São Paulo, Hucitec, 1992.

GARAUDY, J. Saídas de emergência. Trad. Natan Schäfer. **Cardume: Periódico da Sobinfluência** edições, 2021.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente.** Rio de Janeiro, Zahar Ed, 1985.

GEIS, T. Minhas deusas e meus monstros. São Paulo, **Catálogo da exposição “Maria Martins: Desejo imaginante”/MASP,** 2021.

GUATTARI, F. **Ritornelos.** Trad. Hortênsia Santos Lencaster. São Paulo, n-1 edições/Hedra, 2019.

GUERRA, A. M. C. Sutilezas do tratamento do real no final do ensino lacaniano: a letra, *savoir-y-faire e l’âme à tiers.* LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (org.) **Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte.** Rio de Janeiro, Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

\_\_\_\_\_. **A psicose.** São Paulo, Companhia das letras, 2010.

IANNINI, G. “O olho negro das favas”: exercício de estética lacaniana. **O tempo, o objeto, o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise.** Iannini, G.; ROCHA, G. M; PINTO, J. M.; SAFATLE, V. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. *Extimus, intimus.* **Boletim da Escola Brasileira de Psicanálise.** São Paulo, Escola brasileira de Psicanálise, 2015.

\_\_\_\_\_. **Estilo e verdade em Jacques Lacan.** Belo horizonte, Autêntica, 2013.

IANNINI, G.; TAVARES, P. H. Freud e o infamiliar. FREUD, S. **O infamiliar [DAS UNHEIMLICHE]** (1919). Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2019.

JABRE, E.; JORGE, E. Máquinas celibatárias e máquinas desejantes: de Michel Carrouges a Gilles Deleuze e Feliz Guatarri, CARROUGES, M. **As máquinas celibatárias.** Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte, Relicário, São Paulo, n-1, 2019.

JANUÁRIO, A. Prefácio: fogo na noite encarnada. LÖWY, M. **O cometa incandescente: romantismo, surrealismo, subversão.** Trad. Diogo Cardoso; Elvio Fernandes. São Paulo, 100/cabeças, 2020.

JORGE, M. A. Arte e travessia da fantasia. RIVERA, T; SAFATLE, V. (org.). **Sobre arte e psicanálise.** São Paulo, escuta, 2006.

KANT, I. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime.** Trad. Pedro Panarra. Lisboa, Edições 70, 2012.

KAHN, G. Arthur Rimbaud. In: RIMBAUD, A. **Um tempo no inferno & Iluminações.** Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo, Todavia, 2021.

KEHL, M. R. “Melancolia e criação”. **Luto e Melancolia.** Trad. Marilene Carone. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

LACAN, J. **Seminário, Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955).** Trad. Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Seminário, Livro 3: as psicoses (1955-1956).** Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seminário, Livro 4: a relação de objeto (1956-1957).** Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 5: as formações do inconsciente. (1957-1958).** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seminário, Livro 6: o desejo e a interpretação. (1958-1959).** Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro, Zahar, 2016.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 7: a ética da psicanálise. (1959-1960).** Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 8: a transferência. (1960-1961).** Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 10: a angústia (1962-1963).** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964).** Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 15: o ato psicanalítico. 2005.**

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise. (1969-1970).** Trad. Ary Roitman. Rio de Janeiro, Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante (1971).** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 19: ... ou pior (1971-1072).** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973).** Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 23: o *sinthoma*.** Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. Proposição de 9 de julho de 1967 sobre o psicanalista da Escola (1967). **Outros escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. **Outros escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. O aturdido. **Outros escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. A lógica da fantasia. **Outros escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. O ato psicanalítico. **Outros escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. Joyce, o Sintoma. **Outros escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. O estádio do espelho como formador da função do eu. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Subversão do sujeito e dialética do desejo. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Função da fala e do campo da linguagem na psicanálise. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **A identificação** (1961-1962). Trad. Ivan Corrêa e Marcos Bagno. Recife, Centro de Estudos Freudianos de Recife, 2003.

\_\_\_\_\_. O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência (1933). In: LACAN, J. **Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade**. Trad. Aluísio Menezes e Potiguara Mendes da Silveira Jr. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2011.

\_\_\_\_\_. **Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade**. Trad. Aluísio Menezes e Potiguara Mendes da Silveira Jr. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2011.

LAPLANCHE, J. **Vocabulário de Psicanálise**: Laplanche e Pontalis. Trad. Pedro Tamen. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

LATIMER, T.T. A construção de um mito. São Paulo, **Catálogo da exposição: “Maria Martins: Desejo imaginante”/MASP**, 2021.

LAUTRÉAMONT, C. **Os cantos de Maldoror & Poesias**. Trad. Claudio Willer. São Paulo, Iluminurias, 2018.

LE BRUN, A. História de um desastre. In: BRETON, A. **Nadja** (1928). Trad. Ivo Barroso. São Paulo. Cosac Naif, 2007.

L’ECOTAIS, E. **Man Ray em Paris**. Rio de Janeiro, Artepávilla, 2019.

LE MOS, C. T. G. Acordando discursos adormecidos: o que o ato poético diz do ato analítico. In: ARAUJO LEITE, N. V.; MILÁN-RAMOS, G. (org.). **Entreato**: o poético e o analítico. Campinas, Mercado de Letras, 2011.

LEIRIS, M. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, G. **História do olho** (1929) Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac Naif, 2015.

LIMA, M. M. Freud, Lacan e a arte: uma síntese. LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (org.) **Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte**. Rio de Janeiro, Cia de Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009.

LIMA, S. O movimento internacional dos surrealistas e seu contexto no Brasil. In: GUINSBURG, J; LEINER, S. (org.). **O surrealismo**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

LÖWY, M. **O cometa incandescente: romantismo, surrealismo, subversão**. Trad. Diogo Cardoso; Elvio Fernandes. São Paulo, 100/cabeças, 2020.

MACHADO, V.; SANTOS, F. L. S. Divisor, Eat me: a gula ou a luxúria? Carnival in Rio – Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão sobre a cidade contemporânea. **ANPAP**. Florianópolis, 2007.

MACHADO, V. R. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. São Paulo, Annablume, 2010.

MARIGUELA, M. **Psicanálise e surrealismo: Lacan, o passador de Politzer**. Piracicaba, Jacintha, 2007.

MASAGÃO, A. M. **Habitats**. Campinas, Mercado de Letras, 2013.

METZGER, C. **A sublimação no ensino de Jacques Lacan: um tratamento possível do gozo**. São Paulo, EDUSP, 2017.

MILLOT, C. **A vida com Lacan**. Rio de Janeiro, Zahar, 2017.

MOSCOVITZ, J-J. “Você me disse isso hoje” (Sobre a prática de Lacan). DIDIER-WEILL, A; SAFOUAN, M. (org.). **Trabalhando com Lacan: na análise, na supervisão, nos seminários**. Trad. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2009.

MORAES, C. **Cromaqui**. Catálogo da exposição. Centro Universitário Maria Antonia. Universidade de São Paulo, 2004.

MORAES, E. R. Um olho sem rosto. In: **História do olho** (1929) Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac Naif, 2015.

\_\_\_\_\_. Breton diante da esfinge. In: BRETON, A. **Nadja** (1928). Trad. Ivo Barroso. São Paulo. Cosac Naif, 2007.

\_\_\_\_\_. **O corpo impossível**. São Paulo, Iluminarias, 2017.

MORAES, M. J.; PENNA, J. C. Posfácio. **Documents**. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro (Florianópolis), Cultura e Barbárie, 2018.

MOTTA, L. T. Palavras, palavras, palavras: sobre o texto automático como prosa. In: GUINSBURG, J; LEINER, S. (org.). **O surrealismo**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

NASCIMENTO, F. Apresentação. In: ARAGON, L. **O camponês de Paris**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

NADEAU, M. **História do surrealismo** (1964). Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Editora Perspectiva, 1985.

NASIO, J.-D. **Meu corpo e suas imagens**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

OURY, J. Entrevista. SELAIBE, M.; CARVALHO, A. (org.). **Psicanálise entrevista**, v. 1, Estação Liberdade, 2014.

PAPE, L. **Dossiê**. Rio de Janeiro, 1972.

PAZ, O. **Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 2008.

POLACK, J-C.: SIVADON, D. **A íntima utopia: trabalho analítico e processos psicóticos**. São Paulo, n-1, 2013.

PORGE, E. **A sublimação, uma erótica para a psicanálise**. São Paulo, Aller ed., 2019.

PORTILHO, J. **Lacan e o surrealismo: inspirações para um conceito de objeto**. Tese [Doutorado]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

QUINET, A. **Psicanálise e teatro: o analista-ator**. RIVERA, T.; CELES, L. A. M.; SOUSA, E. L. A. (org.). **Psicanálise: discursos, ensaios e conferências**. Rio de Janeiro, Funarte, 2017.

\_\_\_\_\_. *Com língua no corpo*. **Stylus Revista de Psicanálise: Alíngua e o inconsciente real**. Associação Fóruns do Campo Lacaniano, n. 19, outubro 2009.

\_\_\_\_\_. **As 4 + 1 condições da análise**. Rio de Janeiro, Zahar, 1991.

\_\_\_\_\_. **Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2006.

\_\_\_\_\_. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro, Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. **O inconsciente teatral: psicanálise e teatro, homologias**. A&D, 2019.

REGNAULT, F. **Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro, Contra capa, 2001.

RIMBAUD, A. **Um tempo no inferno & Iluminações**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo, Todavia, 2021.

RIOLFI, C. R. **A língua espriada**. Campinas, Mercado de Letras, 2015.

RIVERA, T. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo, Cosac Naif, 2013.

RIVERA, T.; SAFATLE, V. Apresentação. **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo, Escuta, 2006.

RIVIÈRE, J. Sobre Rimbaud. In: RIMBAUD, A. **Um tempo no inferno & Iluminações**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo, Todavia, 2021.

RJEILLE, I. Maria Martins: desejo imaginante. São Paulo, **Catálogo da exposição “Maria Martins: Desejo imaginante”/MASP**, 2021.

\_\_\_\_\_. *Ficções Tropicais*. São Paulo, **Catálogo da exposição “Maria Martins: Desejo imaginante”**. MASP, 2021.

ROBERTO, C. O que ela faz é dança. **Catálogo do XV Salão de Artes Plásticas**. Ministério da Cultura: FUNARTE, 2000.

ROUDINESCO, E. **Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento**. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Companhia de Bolso, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dicionário amoroso da psicanálise**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Zahar, 2019.

\_\_\_\_\_. **Lacan, a despeito de tudo e de todos**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

SAFATLE, V. Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes. IANNINI, G.; ROCHA, G. M.; PINTO, J. M.; SAFATLE, V. **O tempo, o objeto, o avesso**: ensaios de filosofia e psicanálise. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. **A paixão do negativo**: Lacan e a dialética. São Paulo, Editora UNESP, 2006.

\_\_\_\_\_. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2017.

SALGADO, M. R. Poéticas da vertigem em Lá embaixo. CARRINGTON, L. **Lá embaixo**. Trad. Alexandre Barbosa de Sousa. São Paulo, 100/ cabeças, 2021.

SANTOS, L. G. O objeto surrealista: a experiência do objeto encontrado. IANNINI, G.; ROCHA, G. M.; PINTO, J. M.; SAFATLE, V. **O tempo, o objeto, o avesso**: ensaios de filosofia e psicanálise. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2004.

SANTOS, L. G. **Às voltas com Lautréamont**. São Paulo, n-1 Edições, 2019.

SCHIAVON, J. P. **Pragmatismo pulsional**. São Paulo, n-1 Edições, 2019.

SEBBAG, G. O século bola de neve de Jacques Vaché. In: VACHÉ, J. **Cartas de Guerra** (1919). Trad. Diogo Cardoso. São Paulo, 100/cabeças ed., 2021.

SOLER, C. **O inconsciente a céu aberto da psicose**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Adventos do real**: da angústia ao sintoma. Trad. Elisabeth Saporiti. São Paulo. Aller ed., 2018.

\_\_\_\_\_. **O em-corpo do sujeito**. Trad. Graça Pamplona. Salvador, Álgama, 2019.

\_\_\_\_\_. **As lições das psicoses**. Trad. Maria Claudia Formigone. São Paulo, Aller ed., 2017.

STAROBINSKI, J. Freud, Breton, Myers. In: PINGAULD, B. (org.). **Freud**. Trad. C. Netto. São Paulo, Editora Documentos, 1969.

TADEU, T. Apresentação. **O grito da seda**: entre drapeados e costureirinhas: a história de uma alienista muito louco Belo Horizonte, Autêntica, 2012.

TEIXEIRA, A. Neurose, psicose e perversão: a implicação do sujeito na nosologia freudiana. **Neurose, psicose, perversão**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2018.

TOMAS, M-C. As formas do silêncio no esquecimento do Signorelli. NASIO, J.-D. **O silêncio na psicanálise**. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

VACHÉ, J. **Cartas de guerra** (2019). Trad. Diogo Cardoso. São Paulo, 100/cabeças ed., 2021.

VANIER, A. **Lacan**. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo, Estação Liberdade, 2005.

VERAS, M. **A loucura entre nós**. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2014.

VERLAINE, P. Notas sobre Rimbaud. RIMBAUD, A. **Um tempo no inferno & Iluminações**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo, Todavia, 2021.

VILELA, Y.; IANNINI, G. Prefácio à edição brasileira. **Lacan, o escrito, a imagem**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2012.

VITORELLO, D. M. **Autenticidade do psicanalista**: entre Ferenczi e Lacan. São Paulo, Annablume, 2019.

WAJCMAN, G. A arte, a psicanálise, o século. Trad. Yolanda Vilela. **Lacan, o escrito, a imagem**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2012.

WILLER, C. Prefácio e apresentação. LAUTRÉAMONT, C. **Os cantos de Maldoror & Poesias**. Trad. Claudio Willer. São Paulo, Iluminuras, 2018.

BUÑUEL, L; DALÍ, S. **Un chien andaluz**. France, 1929. ([https://youtu.be/cB7gd\\_t6WMQ](https://youtu.be/cB7gd_t6WMQ)).

DEREN, M. **Cavaleiros divinos**: os deuses vivos do Haiti, 1947-1951, edição: Cherrel Ito, 1985 (<https://youtu.be/HqBPjpAeUuQ>).

MILLER, G. **Rendez-vous chez Lacan**. France, 2011 (<https://mubi.com/pt/films/rendez-vous-chez-lacan>).

ZIMBACA, M.; BÉDOUIN, J-L. **L'invention du monde**. France, Choses vues ed., 2010. (<https://bibliotheques.paris.fr/agenda/doc/BFS/73873-pf0001918899/1-invention-du-monde>).