



DiaLogos

Boletim do Ágora Instituto Lacaniano

Psicanálise e Arte

Nº 02
Setembro/2007
Campo Grande/MS

Henrique
2007

Editorial



arte, ao mesmo tempo em que a admiramos, nos suscita uma surpresa, um emoção; como se ela representasse uma parcela de algo que é nosso, e que ali está concretizado em forma de poema, escultura, pintura, livro, filme ou música, provocando a lembrança de um momento da infância ou algum segredo do inconsciente que não se diz ou, não se quer saber.

A psicanálise fala desse sentimento não revelado e (des)conhecido pelo sujeito. Como disse Lacan, trata da representação do indizível, do desejo do inconsciente. É então desse modo que podemos relacionar Psicanálise e Arte. O artista mostra em sua obra, o extra-to de seu inconsciente, a sua verdade latente, que é o objeto de estudo da psicanálise.

Como sabiamente escreveu nosso querido poeta, Manoel de Barros, *Retratos do Artista quando coisa*, “Artistas representam imagens/ Que imagens representam artistas?”

Nesta segunda edição, o *Boletim DiaLogos*, aborda o tema Psicanálise e Arte. Dividido em três seções: Artigos, Entrevistas e Atualidades. Mostramos onze trabalhos relacionando a Psicanálise com a Arte, os eventos de psicanálise e as notícias do Ágora Instituto Lacaniano.

Em *Laço de Amor: Psicanálise e Arte*, de Katulle Silva, vemos como o amor, a arte e a poesia traduzem emoções, suscitam conhecimentos e expressam o desejo do sujeito. Já em *O Poema do Sintoma*, Marisa de Costa faz uma leitura inter-relacionando o sintoma com o desejo.

Em *a Psicanálise e o Cinema: um diálogo possível?* de Fabiane Messias, a autora relaciona sonhos, imagens, emoções fazendo-nos refletir sobre a inscrição do cinema na subjetividade. Fazendo conexão com o assunto, Moema Vilela, discute em *Respostas de Woody Allen à transitoriedade* o sentido para a vida, falando sobre questões acerca de vida e de morte.

Francina Evaristo, com *O estranho na obra de arte*, traz uma reflexão sobre o belo, o estranhamento causado pelas obras de arte e o que é pela sociedade, recalcado. Em *Nietzsche e a tragédia grega*, Pricila de Souza discute sobre o saber da ciência e os limites desse estudo, que através de pesquisas tentam desvendar e concluir a gênese do sofrimento humano, até nossa atualidade. Juliana Gontijo Barbosa faz conexão entre o sentimento de solidão, desejo e a palavra, analisando a obra de Pessoa. Confira em *A melancolia na obra de Fernando Pessoa*. Em *Macabéa: estrela da morte*, Daniele Silva, Hutan de Almeida e Luciana Mariano se unem para ilustrar através da literatura, a aceitação do sujeito perante uma sociedade imediatista, cheia de demandas, atendendo ao desejo do outro. Andréa Brunetto, com *Hannah e Martin ou o tempo do desencontro*, nos emociona ao falar do desencontro amoroso ocorrido entre duas autoridades teóricas do século XX.

Em *Leonardo Da Vinci*, Josélia Ferraz analisa obras do pintor percorrendo brevemente sobre sua vida na infância até a criação de suas famosas pinturas, pela luz da psicanálise.

A entrevista de Juliana Monteiro com Denise Maurano, *Aproximações entre e psicanálise e a arte*, contribui para a elucidação da ética da intervenção analítica, tanto no que se diz respeito à clínica e ao pensamento psicanalítico na cultura.

A seção *Eventos*, atualiza o leitor para as atividades do Ágora Instituto Lacaniano entre outros acontecimentos que contribuem para a atualização do conhecimento.

Permita-se envolver com os temas e apaixonar-se pela leitura. Até a próxima edição.

Giovana Guzzo Freire

Projeto Gráfico e Diagramação: André da Silva Cerqueira

Capa: André da S. Cerqueira e Giovana Guzzo Freire

Agradecimento: • Jonir Figueiredo, artista plástico que cedeu duas obras; **Mago** (2001) técnica mista 80 cm x 1,20 cm e **Máscara Kadiwéu** (2003) técnica modelagem com papel, 24 cm x 15 cm. Localizadas no canto direito superior, posicionadas no primeiro e segundo desenho da direita para esquerda. • José Moreira Filho, desenho de Lacan em grafite, 2006 (capa).

Comissão de Publicação de Diálogos: Andréa Brunetto, Giovana Guzzo Freire e Isloany Machado.

Ágora Instituto Lacaniano

Diretora: Andréa Brunetto • brunetto@terra.com.br

Tesoureira: Inês Silva Serenza • cerenza@terra.com.br

Secretária: Giovana Guzzo Freire • giguzzo@hotmail.com

Responsável pela biblioteca: Juliana Gontijo Barbosa • ju.gontijo@uol.com.br

Moderadora da rede na Internet: Fabiane da Fontoura Messias • psicofabiane@uol.com.br

Coordenação do Sarau Cultural: Marilene Kovalski (67) 8111-4446

SUMÁRIO

Editorial	3
<i>Giovana Guzzo Freire</i>	
ARTE, AMOR E POESIA	
Laço de Amor: Psicanálise e Arte	7
<i>Katulle Oliveira Freitas Silva</i>	
O Poema do Sintoma	11
<i>Marisa De Costa</i>	
CINEMA - A SÉTIMA ARTE	
A Psicanálise e o Cinema: Um Diálogo Possível?	14
<i>Fabiane da Fontoura Messias</i>	
Respostas de Woody Allen à Transitoriedade	16
<i>Moema Vilela</i>	
PSICANÁLISE E LITERATURA	
O Estranho na Obra de Arte	20
<i>Francina Evaristo de Sousa</i>	
Nietzsche e a Tragédia Grega	23
<i>Pricila Pesqueira de Souza</i>	
A Melancolia na Obra de Fernando Pessoa	26
<i>Juliana Gontijo Barbosa</i>	
“Macabéa: Estrela da Morte”	30
<i>Hutan do Céu de Almeida</i>	
<i>Luciana Regina Prado Garcia Mariano</i>	
<i>Daniele Baggio Silva</i>	
Hannah e Martin ou o tempo do desencontro	33
<i>Andréa Brunetto</i>	
PSICANÁLISE E PINTURA	
Leonardo Da Vinci	36
<i>Josélia Ferraz Soares</i>	
ENTREVISTA	
Aproximações entre a Psicanálise e a Arte	38
<i>Juliana Monteiro entrevista Denise Maurano</i>	
ATUALIDADES	42

Laço de Amor: Psicanálise e Arte

Katulle Oliveira Freitas Silva*

“O que resta de grandeza para nós são os desconheceres”¹

Tanto a Religião, a Filosofia, a Ciência, a Psicanálise, a Arte e o senso comum são formas diversas de conhecimento que o ser humano tem para descobrir e interpretar a realidade que o circunda.

Apesar das especificidades de cada uma dessas formas de conhecimento, pode-se dizer que, em vários momentos, há uma aproximação desses saberes, como é o caso da Psicanálise e da Arte.

A Arte, em particular, enquanto expressão do conhecimento, traduz e desperta a emoção e a sensibilidade. Esses sentimentos fazem parte da realidade psíquica de todos os sujeitos e são objeto de investigação da Psicanálise.

Ao se observar as diversas manifestações artísticas, tais como a música e a poesia, nota-se que é como se os artistas soubessem, ou melhor, sentissem o que os psicanalistas teorizam sobre a psique. Não que os psicanalistas não sintam e muito menos que os artistas não tenham lá suas “teorias”. A Arte e a Psicanálise têm perspectivas próprias e, embora sejam campos distintos do saber, mantêm um laço apertado.

(...) movimentando-se num espaço que se situa “entre” a psicanálise e a arte, e que já de início exclui a arte enquanto ilustração dos conceitos psicanalíticos, ou a psicanálise enquanto intérprete de obras de arte ou de artistas. Trata-se de mostrar como ambos os campos estão imbricados numa relação muito profunda e essencial, que vai além de meros encontros ocasionais.²

Assim, seja pela via da Psicanálise ou da Arte a essência humana é atingida e desnudada. No que tange ao amor, a sabedoria dos artistas é um “prato cheio” para a “fome” de saber psicanalítico. Cabe aqui algumas considerações a respeito dos encontros não fortuitos da psicanálise e da arte, problematizando sobre alguns aspectos do enigma do amor.

Tanto os artistas, quanto os psicanalistas e os sujeitos de uma forma geral, interrogam-se sobre a vida amorosa. As repercussões do amor permanecem, quase sempre, como desconhecidas – algo que se sente e que é difícil de ser colocado em palavras: “A poesia se faz com palavras, embora seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem as combinações de palavras nas quais há carga de poesia”³.

Freud, o criador da psicanálise, reconhecia essa complexidade da vida erótica, e afirmava que várias das informações recebidas pela consciência acabam por não serem totalmente compreendidas pelos sujeitos. Essa “falha de comunicação” faz com que momentos significativos da vida erótica, como a paixão entre duas pessoas, passem despercebidos ou julgados de forma leviana.

Tem-se que admitir que os poetas estão certos em gostar de retratar pessoas que estão enamoradas sem sabê-lo ou incertas se amam, ou que

* Psicóloga formada pela UFMS - Av. 15 nº 377 - Centro - CEP 38270-000 - Campina Verde/MG - e-mail: katulleofs@hotmail.com

pensam que odeiam quando na realidade amam. Pareceria que as informações recebidas por nossa consciência acerca de nossa vida erótica são especialmente passíveis de serem incompletas, cheias de lacuna ou falsificadas.⁴

Em meio a esses desconheceres sobre o amor, já denunciados por Freud, tem-se a poesia como um saber que se constrói exatamente nesse vão, daquilo que é oculto. Do mesmo modo que o desejo pelo Outro sobrevêm em virtude de uma falta, o fazer do artista é incitado pelo desconhecer. O já dito, o já explicado, o já compreendido, o já preenchido não deixam lugar para o amor e muito menos pra Arte: “A poesia é a melhor forma de escrita para tratar de algo cujo conteúdo a gente não conhece inteiramente”⁵. Não há lugar para o absoluto na Arte e na Psicanálise!

Também o amor está no domínio do não-todo, ou seja, não pode obter satisfação plena. Lacan teorizou o amor sob a ótica da Assim, o amor é teorizado por Lacan sob a ótica da falta: “Amar é dar o que não se tem”⁶. O amor, segundo Lacan, está sempre na esfera do não-ter e mesmo que o sujeito tenha algo a dar, para poder amar, ele precisa fazer como se de fato nada tivesse a oferecer.

Paradoxalmente, a demanda de amor do sujeito se dirige exatamente à falta do Outro e este tem que preenchê-la exatamente com o que não tem. Assim “(...) amar é dar o que não se tem. É na falta que o amor se junta ao desejo, onde o amante elege o outro, o amado, como aquele ao qual poderá doar sua própria falta, fazendo dele objeto que lhe falta.”⁷

O amante é aquele que se depara com a falta, ainda que não saiba falta do quê. Já o amado, é aquele que não sabe o que tem, mas sabe que tem algo que o torna especial. Entretanto, é principalmente o que falta ao amante, aquilo que também o amado não possui. Que é essa falta senão o objeto do desejo, “tesouro” tão procurado pelos que buscam o verdadeiro amor? A esse respeito, a psicanalista Nadiá faz um apontamento relevante de que essa busca está fadada ao fracasso, uma vez que não há objeto do desejo, mas vários objetos que suscitam o desejo.

Mas nenhum objeto é Aquele, que se existisse – ah! se ele existisse... – conduziria à felicidade. Então nada, absolutamente nada faltaria. Mas como esse objeto não há, o desejo não pode ser realizado. Assim, o destino do homem é ser desejante e amar na lógica do não-todo⁸

O amor romântico, tão difundido como um oásis, foi criado como forma de tentar suprir esta falta, que sempre existirá. Os poetas sempre reconheceram que desejar é queixar-se da falta, como bem disse Fernando Pessoa: “Amamos sempre no que temos/ O que não temos quando amamos” (A Outra – Amamos sempre no que temos).

Portanto, como se percebe nas estrofes do poema de Fernando Pessoa, o desejo se mostra sempre indestrutível e impossível de se satisfazer inteiramente em um só objeto. O que se deseja nunca é o que se tem acesso, é sempre outra coisa e mais outra e outra, e assim ininterruptamente.

O artista também não se satisfaz com uma só obra, não há uma obra que estanque o desejo do sujeito. Há sempre algo a ser criado, uma vez que o ser humano não é estático. No processo de criação, o sujeito cria e recria-se por meio de suas produções artísticas.

Outro ponto de convergência da Psicanálise e a Arte é que ambas são avessas à razão. Se o psicanalista ou o artista ficam presos à razão só lhes restará à mediocridade. Por exemplo, o verdadeiro artista não se sujeita às leis do mercado: não pinta tal figura ou usa tal cor porque é a moda pede, se é assim não há obra de arte, há a fabricação de um produto a ser comercializado. Mesmo o inconsciente não opera em conformidade com a razão, ele está além dela e denuncia,

por meio de suas formações, o seu pretense reinado. O amor também não se enquadra numa lógica racional, muito pelo contrário; há alguns aspectos característicos (tais como a sujeição humilde, o debilitamento da iniciativa própria, entre outros) do estado de estar amando que, num primeiro momento, parecem ser totalmente avessos a qualquer nexos. Nesse estado, o ego, ofuscado pela tendência à idealização, não consegue testar a realidade de maneira coerente. Por isso é tão comum a afirmação feita pelos poetas e músicos de que “O amor tem razões, que a própria razão desconhece” (Shakespeare) ou ainda:

Quem um dia irá dizer
Que existe razão
Nas coisas feitas pelo coração?
E quem irá dizer
Que não existe razão?
(Música ‘Eduardo e Mônica’ - Renato Russo)

No auge da paixão os impulsos de satisfação sexual, são colocados de lado e deste modo, o ego se torna “pequeno” para fazer “grande” o objeto até que este acaba por engolfar todo o ego. Este esvaziamento da libido é expresso claramente nos versos desta música:

Um amor assim delicado
Nem um homem daria
Talvez tenha sido pecado
Apostar na alegria
Você pensa que eu tenho tudo
E vazio me deixa
Mas Deus não quer que eu fique mudo
E eu te grito essa queixa.
(‘Queixa’ - Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Essa superestima sexual permite a emergência de um estado peculiar da paixão que Freud comparou a uma compulsão neurótica e que o poeta Fernando Pessoa tão bem sintetizou: “Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gozo da entrega se sofre inteiramente”. Para Freud neste estado o indivíduo abre mão de grande parte de sua libido do ego em benefício da libido do objeto e “Contra todas as provas de seus sentidos, um homem que se ache enamorado declara que ‘eu’ e ‘tu’ são um só, e está preparado para se conduzir como se isso constituísse um fato”⁹. Com este esvaziamento narcísico, o eu se torna frágil e o objeto amado assim superinvestido rege soberano, enquanto um ideal sexual.

Pode-se dizer então que é quando se depara com a constatação de que há um ponto incompleto que sobrevém o desejo, seja o desejo pela arte ou pelo saber psicanalítico. Caso o mundo já fosse marcado pela completude total, as pessoas não desejariam, assim sempre que há um desejo, há uma falta. Esta falta “pede” para ser preenchida e o sujeito se vê então imbuído incessantemente na escolha de um objeto ou na criação de algo que aplaque esse desejo. Mas este objeto nunca é pleno e assim o desejo permanece sempre atizado. Contudo, mais que incitar o desejo, a carência (aquilo que falta) ordena o desejo. Dito de outro modo é a carência que representa o eixo que faz com que esta insatisfação seja vivida no limite do suportável e que o desejo se preserve ativo, bem como o sistema psíquico estável.

Assim sendo, a Psicanálise e a Arte mantêm um laço pelo saber e Freud reconhecia que havia muito a ser aprendido com os artistas. O artista tem um acesso facilitado ao inconsciente, não por que detêm um saber sobre o inconsciente, mas pelo efeito que sua obra provoca, pelo saber que ela conduz – a magia entre a obra e o outro que a acessa, por poder funcionar como um espelho que ao mesmo tempo que permite que o sujeito se veja, dá espaço à fantasia. Seja pela Arte

ou pela Psicanálise o desejo encontra lugar para se expressar e se realizar; há ainda muita grandeza a ser explorada nesses encontros.

¹ BARROS, Manoel. Retrato do artista quando coisa. 1998, p. 35.

² ROSENFELD, Helena K. Entre a Psicanálise e a Arte. 1999.

³ Stéphane Mallarmé (poeta e crítico literário francês- 1842/1889)

⁴ FREUD, Sigmund. A Psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher. 1910, p. 192.

⁵ José Maria Cançado (jornalista e escritor mineiro-1952-2006)

⁶ LACAN, J. O Seminário: 8: a transferência. 1992, p. 41. Lacan toma emprestada essa expressão do texto do Banquete de Platão.

⁷ BATISTA, M. do C. D. Transferência e desejo do analista: os nomes do amor na experiência analítica ou "Amar é dar o que não se tem". 2006.

⁸ FERREIRA, Nadiá P. A Teoria do Amor. 2004, p. 10-11.

⁹ FREUD, Sigmund. O Mal-estar na civilização. 1930, p.83.

Referências

BARROS, Manoel. *Retrato do artista quando coisa*. São Paulo: Ed. Record, 1998.

BATISTA, M. do C. D. *Transferência e desejo do analista: os nomes do amor na experiência analítica ou "Amar é dar o que não se tem"*. In: XIV Encontro Brasileiro do Campo Freudiano. Escola Brasileira de Psicanálise, 2006. Disponível em: <<http://www.ebp.org.br/>> Acesso em: 08 de março 2007.

FEITOSA, Soares. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/drumm3.html#assemrazoes>>

<<http://www.revista.agulha.nom.br/pessoa.html>> Fortaleza, [200-?]. Acesso em: 28 dez. 2006. Não paginado.

FERREIRA, Nadiá P. *Teoria do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira. *A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher*. (1920), vol. XVIII. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1969.

_____. *O Mal-estar na Civilização*. (1930 [1929]), vol. XXI. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1969.

NASIO, J.-D. *O livro da Dor e do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

ROSENFELD, Helena K.. Entre a psicanálise e a arte. *Psicol. USP.*, São Paulo, v. 10, n. 1, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000100018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 de Junho de 2007. Pré-publicação.

O Poema do Sintoma

Marisa De Costa*

*“O poeta é um fingidor,
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.”
(Fernando Pessoa)*

Escrever sobre arte e psicanálise é tarefa um tanto quanto instigante. Destarte, por mais que a psicanálise tenha surgido a partir da clínica, sendo sobre ela ainda soberana, ela também infere sobre a cultura fazendo uma “leitura” ímpar sobre a mesma, pois considera o inconsciente. E ainda, não podemos deixar de relacionar os sintomas que vemos na clínica com a cultura, já que o sujeito está nela inserido.

Freud, em 1908, escreve o belo artigo *Escritores Criativos e Devaneios*, a fim de comparar a criação literária do adulto com as brincadeiras da criança. Para ele, o escritor criativo assemelha-se às crianças quando brincam, porquanto ele cria um mundo de fantasia, levando-o a sério, pois investe ampla quantidade de emoção e de energia, ao mesmo tempo em que sustenta clara separação da realidade.

Contudo, o prazer de brincar da criança não é renunciado na vida adulta, mas sim trocado por outra coisa, no caso, pela fantasia e pelo devaneio. Isso ocorre com a grande maioria das pessoas. Diferentemente das crianças que brincam na frente dos adultos, sem se esconder, os adultos envergonham-se de suas fantasias, considerando-as como seu bem mais íntimo, como se fosse a única pessoa que as articulasse, mal sabendo que tais criações são bastante comuns nos indivíduos.

Freud explica a vergonha dos adultos perante as fantasias da seguinte maneira: o brincar na infância é determinado pelo desejo de tornar-se adulto, sempre o imitando. Já na vida adulta, a fantasia corresponde ao infantil e proibido, bem como é esperado que o adulto atue no mundo real deixando de lado as brincadeiras.

Ao contrário do grande prazer que sentimos quando determinado escritor criativo nos apresenta suas peças, o relato das fantasias dos demais nos causaria repulsa ou ficaríamos indiferentes face a esse conhecimento. Isso ocorre porque o escritor suaviza o modo de apresentar seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, dando caráter estético na exposição de suas fantasias. Também grande parte desse efeito, deve-se à possibilidade oferecida pelo escritor para que possamos nos deliciar com nossos próprios devaneios sem vergonha nem auto-acusações.

“O domínio da imaginação é uma reserva que se forma por uma ocasião da penosa passagem do princípio do prazer para o princípio da realidade e que fornece um substituto para a satisfação pulsional que foi preciso abandonar na vida real” (FREUD, 1925, p.79).

Com isso, “raras vezes nos damos ao trabalho de pensar que a distinção entre ficção e realidade pode ser menos óbvia do que hoje parece – e que a interpenetração de ambas, em vez de tornar a vida mentirosa, podemos torna-la encantada, encantadora: a arte”. (Renato J. Ribeiro: “A Glória” apud Bacha 2003).

* Psicóloga graduada pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - Fone (67) 3384-2415 - E-mail: marisadecosta@hotmail.com - Rua Brasil, 366 - Apto. 1601 - Monte Castelo - CEP 79010-230 - Campo Grande/MS

Entretanto, é a própria psicanálise que, a meu ver, mais se beneficia pelo convívio com obras de arte, sejam plásticas, cênicas, musicais ou literárias. A psicanálise se interessa pelo singular, é certo: porém não há singular absoluto. Digamos isto de outra forma: tanto no caso clínico quanto nas produções do imaginário artístico, o psicanalista vai reencontrar certos temas fundamentais, porque estes são o que torna humano o ser humano. Estes temas fundamentais se apresentam, a cada vez, numa combinação única, específica, que torna humano desta maneira (e não de outra) este ser humano (MEZAN, 1998).

Para ilustrar o quanto a psicanálise se favorece da convivência com as obras de arte, escolhamos o conceito de sintoma, sobre o qual faremos sucinta explicação do que Freud e Lacan entendem por tal conceito, já que este também é considerado substituto da satisfação pulsional que necessita ser abandonado.

Os sintomas neuróticos são resultados de um conflito, no qual forças opostas originárias encontram-se e reconciliam-se com os sintomas formados. É por isso que o sintoma é tão resistente, pois, ao mesmo tempo em que são atos prejudiciais ou inúteis ao paciente, este se queixa de desprazer ou sofrimento. O prejuízo ocasionado é o consumo mental que os sintomas acarretam, bem como, no dispêndio adicional utilizado para lutar contra eles, impedindo-os de realizar determinadas tarefas de sua vida. Também tratam de desejo recalcado, uma vez que “um sintoma surge ali onde o pensamento reprimido e o pensamento repressor conseguem juntar-se na realização do desejo”. Por isso, “o sentido do sintoma é um par contraditório de realizações de desejos” (FREUD, 1899, p. 375).

A psicanálise valoriza o sintoma e as fantasias, pois acredita que eles têm sentido relacionado com as experiências de cada um que os produz. “Um sintoma é um sinal e um substituto de uma satisfação pulsional que permaneceu em estado jacente” (FREUD, 1976/1925, p. 112).

Assim, por mais que saibamos da ligação do sintoma com o desejo inconsciente do sujeito, o sintoma também faz sofrer, fazendo “com que as coisas não funcionem. O sintoma é o lugar do sofrimento que proporciona satisfação sexual para o neurótico sem que ele o saiba” (QUINET, 2003, p. 122).

Lacan afirma que o sintoma é definido pelo modo que cada sujeito goza do seu inconsciente, na medida em que este o determina. Com isso, percebemos a particularidade e a singularidade que acompanha os sintomas nos indivíduos. Podemos entender que o sintoma é a externalização da essência do homem.

“No sintoma, o sujeito recebe sua própria mensagem de forma invertida como que vinda do Outro (cujo discurso é o inconsciente) – daí a alteridade do sintoma que o sujeito experimenta” (2003, p.131). Tal alteridade não é contraditória com a afirmação de que o sintoma revela a essência do homem, dita anteriormente, pois a teoria lacaniana mostra que há alteridade na constituição do sujeito. A essência do ser humano é justamente constituir-se pelo Outro, no inconsciente.

No início desse capítulo, há a epígrafe citando Fernando Pessoa. Primeiramente, tal citação nos remete às históricas começando por seu histórico em que por muitos anos foram consideradas pelos leigos e pela medicina como farsantes, fingidoras. No entanto, após alguma reflexão, o poema faz pensar em seres humanos, artistas, neuróticos ou psicóticos, mas que, de certa forma, somos todos fingidores de nossas próprias dores. E o que seria o sintoma que não esse fingimento de dor? “A dor que deveras sente” parece-nos que por si só explica pelo meio da poesia o conceito de sintoma. A arte é mesmo assim, surpreendente. Num simples verso aborda o conteúdo em que precisaríamos de um livro inteiro para explicar e abordar, como fez Lacan em seu *O seminário livro 23 – Sinthoma*, no qual contém ainda o texto “Joyce, o sintoma”, palestra que Lacan apresentara na Sorbonne em 1975. James Joyce é autor de obras clássicas como *Retrato do artista quando jovem* e *Ulisses*. Isso prova, mais uma vez, a estrita relação entre sintoma e a arte.

Já dizia Lacan: “o que o sujeito me diz está sempre numa relação fundamental a um fingimento possível, aonde ele me remete e onde eu recebo a mensagem sob forma invertida” (1955-2002, p.48).

Referências

- BACHA, Márcia Neder. *Psicanálise e Educação – Laços Refeitos*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003. 2 edição revisada.
- FREUD, Sigmund. *Carta 105*, In: Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol.I. Rio de Janeiro: Imago, 1977/1899.
- _____. *Escritores Criativos e Devaneios*, In Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago. 1908 Vol. IX.
- _____. *XVII Conferencia: O Sentido dos Sintomas*. In: Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago; 1976/1917. Vol.XVI.
- _____. *XXIII Conferencia: Os Caminhos da Formação dos Sintomas*. In: Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago; 1976/1917. Vol.XVI.
- _____. *Um estudo autobiográfico*. In: Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago; 1976/1925. Vol. XX.
- _____. *Inibições, Sintomas e Angústia*. In: Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago; 1976/1925. Vol. XX.
- LACAN, Jacques. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1953/1998
- _____. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. *O Seminário - Livro 23 – O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- MEZAN, Renato. *Um Espelho para a Natureza: Notas a Partir de Hamlet. Em: Tempo Muda*. Ensaios de Psicanálise -. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- QUINET, Antonio. *A Descoberta do Inconsciente – do desejo ao sintoma*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2003.

A Psicanálise e o Cinema: Um Diálogo Possível?

Fabiane da Fontoura Messias*

A intrincada e delicada relação que envolve psicanálise e arte tem sido insistentemente trabalhada na atualidade; e este fato, não representa, necessariamente, uma novidade. Freud, desde os escritos inaugurais da psicanálise, utilizou-se de produções artísticas para dar corpo e forma às suas criações. Vale lembrar as presenças das obras e das figuras de Shakespeare, Goethe e Schelling, em textos de Freud e outros autores da Psicanálise.

Não devemos esquecer também o fato de que inúmeros comentadores realçaram as qualidades literárias da escrita freudiana, comparando-a à dos melhores escritores de língua alemã. Dessa forma, não se trata de mera curiosidade o fato de que o único prêmio oficial recebido, em vida, por Freud, tenha sido o Prêmio Goethe, da cidade de Frankfurt, em 1930, honraria que lhe foi concedida como escritor e cientista “em igual medida”. Diante disso, pretendemos com este artigo demonstrar a possibilidade da interface da Psicanálise com uma das formas de expressão da Arte, ou seja, o cinema.

Segundo Rivera (2006), cinema e psicanálise são rigorosamente contemporâneos. Enquanto Freud publicava com Breuer os Estudos sobre a Histeria, em 1895, os irmãos Lumière faziam as primeiras apresentações públicas de seu cinematógrafo.

A relação que Freud teve com a então novidade cinematográfica foi um tanto silenciosa. Segundo Psaros (2002) ao contrário dos atuais psicanalistas Freud não via, ou via com maus olhos, a relação Cinema e Psicanálise. O rompimento desse silêncio se deu justamente para criticar a dita relação, quando o Cinema procurava aproximar-se dela; Samuel Goldwin chegou a oferecer-lhe uma grande quantia em dinheiro pedindo autorização para realizar um filme sobre a psicanálise, o que não foi aceito por Freud; o cineasta Pabst buscou também se aventurar por essas questões e contou com a colaboração de dois de seus discípulos (Hanns Sachs e Karl Abraham) para a elaboração do filme Segredos de uma alma (1926), o que gerou entre Freud e seus discípulos um grande embate. Para Freud a linguagem das imagens cinematográficas jamais conseguiriam representar conceitos tão abstratos como os da Psicanálise.

Podemos dizer que cinema e psicanálise tratam dos sonhos, ambos expressam em imagens e sons as mais variadas, e geralmente desconhecidas, emoções humanas. Assim como o cinema, o sonho cria as cenas, une-as em seqüências (por vezes incompreensíveis) para poder dizer algo sobre o mundo interno. Para comunicar algo sobre as pessoas. Mensagens de ternura, experiências de caos e dor, encontros, desencontros, prazer, loucura, amor, ódio...

A psicanálise em seu exercício clínico também se baseia na comunicação. Falada, mas não só. Na comunicação de gestos, de silêncios e de afetos não revelados. A psicanálise, como o sonho, usa a linguagem como forma de expressão e comunicação.

Quando assistimos a um filme, estamos de certa maneira muito próximos dessa situação sonho; nosso corpo encontra-se geralmente entregue à poltrona, o silêncio é absoluto (pelo menos é o que esperamos), a escuridão e toda a estrutura espacial do ambiente nos incitam ao mergulho na tela de luz. Psaros (2002) ressalta também que nós sabemos que podemos sair do cinema a qualquer momento, não estamos “paralisados” como no sonho, portanto incapazes de realizar a “prova de realidade”.

* Psicóloga formada pela UFMS, membro da Associação Brasileira de Avaliação Psicológica e psicóloga do Centro Estadual de Referência em Saúde do Trabalhador - CEREST/Acre - Conjunto Tucumã I - Quadra S9 - Casa 15 - Fone (68) 3229-3717 - CEP 69.917-400 - Rio Branco/Acre - Email: psicofabiane@uol.com.br

A autora comenta ainda que, como no sonho, o espectador se envolve na trama tanto no papel de observador como de observado, podendo tanto assumir a subjetividade da câmera quanto a de um ou mais personagens. Sendo assim, a linguagem cinematográfica propicia tal identificação através dos diferentes planos, ou seja, além de toda a atmosfera criada no espaço-cinema, o espaço-fílmico também induz o indivíduo a vivenciar a “situação cinema” de maneira profundamente real e ao mesmo tempo (e também por isso) onírica.

Ao inserirmos a análise de um filme pelo viés da Psicanálise, remetemo-nos que esta nos aponta para uma história, atende aos interesses culturais, sociais, à satisfação pulsional do sujeito. Através da imagem, o cinema inscreve-se na sua subjetividade, posto que, alia a palavra com a imagem produzindo uma obra ficcional que nos leva ao sonho, devaneio, interpelações, reflexões e entretenimento.

Através dessa experiência de assistir ao filme acessamos nossos processos primitivos, fantasiados, iludimos e depois desenvolvemos o nosso próprio registro subjetivo, o que é fato, o que é real, o que é ilusão, ajudando a compreendermos o mundo a nossa volta e toda nossa força criadora.

A articulação de Cinema e Psicanálise pode ser uma análise da expressão histórica do que somos e do que podemos vir a ser entrelaçados por diversos campos por onde estão os nossos desejos. Vemos assim que acaso ou não, Cinema e Psicanálise nasceram no mesmo período e me parece que seguiram e seguirão suas trajetórias dialogando incessantemente.

Referências

- JIMENEZ, M. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.
- MAGALHÃES, Alex Wagner Leal. *Freud Dialogando com as Artes: a Estética no Pensamento Freudiano*. 2006. Obtido via Internet no site: <http://www.fundamentalpsychopathology.org/anais2006/5.89.1.htm>. Acessado no dia 02 de maio de 2007 às 14h.
- FREUD, Sigmund. (1900). *A interpretação de sonhos*. In: ESB. V. IV
- _____. (1910). *Uma Lembrança de Infância Leonardo da Vinci*. In: ESB. V. XVI.
- _____. (1914). *O Moisés de Michelângelo*. In: ESB. V. XIII.
- _____. (1915). *O inconsciente*. In: ESB. V. XIV
- _____. (1919). *O Estranho*. In: ESB. V. XVII.
- _____. (1930-[1929]). *O Mal-estar na Civilização*. In: ESB. V. XXI
- GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- HERZOG, R. “Psicanálise e verdade” in COUTO, L. F. (org). *Pesquisa em psicanálise* - Belo Horizonte. Segrac 1996.
- MEZAN, R. *Freud: A trama dos conceitos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- _____. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.
- RIVERA, Tânia. *Cinema e pulsão: sobre “irreversível”, O trauma e a imagem*. Revista do Departamento de Psicologia - UFF, v. 18 - n. 1, p. 71-76, Jan./Jun. 2006
- PSAROS, J. *O Cinema e a Psicanálise*. Obtido via internet no site http://www.mnemocine.com.br/oficina/040802cine_psica.htm. Data de publicação: 05/08/2002

Respostas de Woody Allen à Transitoriedade

Moema Vilela*

Médico: *Por que você está deprimido, Alvy?*

Mãe: *Fala pro doutor. É algo que ele leu.*

Médico: *Algo que você leu, hein?*

Alvy: *O universo está expandindo.*

Médico: *O universo está expandindo?*

Alvy: *Bem, o universo é tudo, e se ele está expandindo um dia ele explodirá e será o fim de tudo!*

Mãe: *E o que isso tem a ver com você?! (Para o médico): Ele parou de fazer o dever de casa.*

Alvy: *Para quê?*

(Noivo Neurótico, Noiva Nervosa, de 1977)

Os créditos em branco sob a tela preta, aquela letra conhecida, o jazz instrumental. O filme nem começou e já sabemos que se trata de uma obra de Woody Allen. De *What's up, Tiger Lily?* (1966) a *Scoop* (2006), ele acumula quarenta e um filmes sob sua direção, quase um por ano. Com essa cifra de se tirar o chapéu, em questão de estilo a poética de Allen faz o oposto da de Kubrick. Se este é o cineasta mais reconhecível que nunca se repete, Allen nunca deixa de se imitar. Seu estilo se exhibe em detalhes mínimos, de expressão e de conteúdo. Neste último, vale destacar um conjunto de temas profundamente interligados que dão origem a diferentes percursos narrativos ao longo de toda cinematografia do diretor, com enredos que orbitam em torno de conceitos como sorte, destino, morte, Deus, relacionamento, arte e o sentido da vida.

Em função do espaço, vamos observar, neste artigo, apenas alguns aspectos da relação de seus personagens com o que, na psicanálise, chama-se “luto”. “Não sabemos renunciar a nada”, diz Freud em “Luto e Melancolia” (1917/1917). Circunscrevemos esse luto, porém, inicialmente em sua primeira acepção, em seu alcance original e mais restrito: o da relação mesma com a idéia da mortalidade, a partir de um dos filmes mais solares do diretor americano.

Em *Hannah e suas irmãs* (1986), Mickey Sachs, notório hipocondríaco, se vê às voltas com a possibilidade de ter realmente desenvolvido um câncer no cérebro. A idéia da própria morte o relembra de questionar o sentido da vida e de sofrer com as perspectivas. “*Você percebe como nada tem sentido? Nada! Nossas vidas, o programa, todo o mundo: sem sentido*”, diz a Gail, sua colega de trabalho. Como ele vai morrer um dia e tudo vai acabar, a vida toda se torna sem graça. “*Isso não estraga tudo para você? Tira a graça de tudo*”, diz Mickey.

É como o poeta cujo raciocínio Freud descreve em “Sobre a Transitoriedade”, ensaio escrito em 1915. Caminhando pelo campo com dois amigos, Freud se surpreende com o comportamento de um deles, poeta, que não conseguia ter prazer com a beleza do cenário por sentir que aquilo estaria fadado a desaparecer um dia. Sem discordar do reinado do impermanente, Freud, no entanto, defende que a transitoriedade do que é belo leva a um aumento do valor, e não a uma diminuição. “O valor da transitoriedade é o valor da escassez do tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição” (Freud: 1916; 345). O poeta só não poderia o perceber por conta de uma espécie de revolta contra o luto, uma tentativa de evitar fruir o que iria, mais tarde, perder.

Em *Hannah e suas irmãs*, Mickey Sachs faz um percurso que esclarece ao mesmo tempo

* Jornalista formada pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e mestranda em Estudos de Linguagens pela UFMS; assessora de imprensa da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul e membro do grupo de pesquisa *Novas Narrativas* vinculado à UFMS - E-mail: moemavilela@gmail.com

aspectos recorrentes na obra de Allen e respostas muito humanas à consciência da mortalidade e da perda. Ele primeiro tenta o esquecimento. Quando a colega Gail pergunta se só então Mickey se deu conta de que iria morrer um dia, ele lhe responde: “*Não, eu não descobri isso agora, eu sempre soube, mas evitava pensar nisso porque é uma coisa horrível demais para se pensar*”.

A idéia de que é necessário evitar a lembrança da morte é muito presente na obra de Allen. Em termos gerais, a tese é simples: é a mesma do livro *A negação da morte*, de Ernest Becker, que o personagem Alvy Singer recomenda e dá de presente a Annie Hall em *Noivo neurótico, Noiva nervosa* (1977). Nele, o autor defende que o medo da morte é “uma das molas mestras da atividade humana – atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação, de alguma maneira, de que ela seja o destino final do homem” (Becker, 1995: 09).

Para Mickey, quando já não é mais possível esquecer (pois ele descobriu o tumor e sua imortalidade torna-se premente), ele vai à procura da religião. Vendo-se abalado por subitamente não poder mais contar com o que almeja – em suas palavras, “o sentido”, “a graça”, Mickey revela a relação que constrói entre a conquista do que se deseja e Deus. O que o sujeito sente não remete mais somente ao que lhe falta (o sentido), mas a outrem que poderia lhe proporcionar o que lhe falta.

Criado por uma família judia, procura alternativas religiosas e dá atenção até ao movimento Hare-Krishna. Quando um padre lhe pergunta por que se converter ao catolicismo, Mickey diz: “*Preciso acreditar em algo, senão a vida não tem sentido. (...) Preciso de provas. Se não acredito em Deus, acho que a vida não vale a pena*”.

Mickey torna-se um sujeito que quer saber se Deus existe e quer crer que Deus existe, pois é Ele quem vai ocupar aqui seu papel tradicional de grande destinador transcendente, que supre todas as faltas. Mas Mickey não tem todas as competências para poder confiar plenamente nesse contrato com Deus. Ele não pode sequer avaliá-lo: Mickey não pode *saber*.

Em *A última noite de Boris Grushenko* (1975), Boris pergunta para a prima Sonja: “*E se não houver Deus? E se fôssemos um bando de gente absurda que fica correndo de lá para cá sem rima nem razão?*”.

Sonja: “Mas se não houvesse Deus, a vida não significaria nada. Por que então continuar vivendo? Por que não cometer suicídio de uma vez?”

Boris: “Não vamos ficar histéricos. Eu posso estar enganado. Não quero estourar meus miolos e depois descobrir que acharam algo”, diz apontando para o céu.

É o espaço para a dúvida que faz com que a espera do sujeito nunca esteja relaxada. Ele está sempre tenso. Como muitos dos heróis allenianos, Mickey e Bóris gostam de se apresentar como sujeitos descrentes, mas sua descrença não é estável e segura. Ela oscila.

Na maior parte dos filmes de Allen, a impotência cognitiva (o sujeito não poder saber se Deus existe) leva à resignação e acomodação por meio do humor ou do esquecimento, ou então à revolta, como para Sachs. Ele não consegue aceitar o que, para si, é “*a verdade*” e, tal qual o melancólico de Freud em “Luto e Melancolia”, tampouco é capaz de se enganar. Assim, sem que a religião tenha alterado sua descrença, Mickey entra em desespero e cogita o suicídio. Ele diz que chegou “ao fundo do poço”:

Mickey: “Não queria mais viver num universo sem Deus. Tenho uma arma. Eu a carreguei e a encostei na minha testa. E pensei em me matar. Então pensei: “E se eu estiver errado? E se Deus existir? Afinal, ninguém sabe. Daí pensei: Não! Talvez não é suficiente. Quero ter certeza”.

É a certeza o que os personagens de Allen não têm. “*Se pelo menos Deus quisesse me dar uma prova de sua existência... Se me depositasse uma grana preta num banco suíço, por exemplo*”. A tirada é reveladora de dois pontos-chave da poética de Allen. Deixando um pouco de lado as nuances do humor da frase, ela apresenta um sujeito da incerteza, ávido por se livrar de inseguranças metafísicas que o remetem, em último grau, a Deus, e que, ao mesmo tempo, tem seus interesses mundanos que suprem temporariamente ou minimizam o valor dessa incerteza. Na frase, está claro que uma ‘boa grana’ é algo valorizado. O exemplo não podia ser mais representativo: o dinheiro é a moeda que compra tudo que se pode possuir. Mas possuir é apenas a competência intermediária de alguém que quer usufruir (ou guardar, mas não é o caso em Allen). O dinheiro então é esse exemplo simbólico de todo e qualquer objeto de valor, e é a busca do sujeito por certos valores investidos nos objetos que leva à transformação de estados, e esta define a narratividade. Tal como no teatro, é o motor do drama.

O conjunto formado pela intersecção de 1) o que falta com 2) os objetos que a substituem sem extinguir a falta colocará Allen no olho do universo trágico tal qual Nietzsche o compreende em *O Nascimento da Tragédia*. Para o filósofo alemão, o grego era o homem trágico, aquele que sentia como nenhum outro os pavores da existência (e da mortalidade em um mundo sem Deus), mas que, ao mesmo tempo, conquistava seu consolo metafísico por meio da arte.

De que outro modo aquele povo, tão excitável em sua sensibilidade, tão impetuoso em seus desejos, tão apto unicamente para o sofrimento, teria podido suportar a existência, se esta, banhada em uma glória superior, não lhe tivesse sido mostrada em seus deuses? (...) Se alguma vez o lamento soa, é mais uma vez pela curta vida de Aquiles, pela transitoriedade e inconstância da espécie humana, semelhante a das folhas, pelo declínio do tempo dos heróis. Não é indigno do maior dos heróis aspirar à continuação da vida, mesmo que seja como tarefeiro. Tão impetuosamente a “vontade”, no estágio apolíneo, anseia por essa existência, tão identificado a ela se sente o homem homérico, que o próprio lamento se torna um hino em seu louvor (Nietzsche, 1999: 30).

Em Allen, encontramos nos personagens esse susto e essa angústia com o absurdo da existência, que pode dar origem a um panorama desolador ou à esperança por intermédio de “deuses” particulares, construídos com as tintas do sublime e do cômico.

Em *Hannah e suas Irmãs*, Mickey leva um revólver à testa, pronto para se matar, mas ele está tão tenso que o suor faz com que a arma dispare sozinha, acertando uma parede. Ele sai de casa e anda por horas, entra num cinema sem saber qual o filme, “*para ter um tempo para pensar, ser lógico, botar o mundo em uma perspectiva racional*”. Vemos então o filme com Mickey: uma comédia dos irmãos Marx. Soldados de uniforme tocam e dançam. Mickey começa a se envolver com o filme. “*Como você pôde pensar em se matar?*”, ele pensa:

Mickey: “Veja essas pessoas na tela, elas são mesmo engraçadas. Que estupidez! E se o pior for verdade? E se não há Deus nenhum e só se vive uma vez? Não quer viver essa experiência? Que diabos, não é tão chato assim!”

Continuando a conversa com Holly, Mickey diz: “*Pensei que deveria parar de procurar respostas que nunca encontraria e curtir a vida enquanto durasse. E o depois? Quem sabe?! Talvez exista algo. Ninguém sabe. “Talvez” é um fio muito fino para nos apoiarmos, mas é o melhor que temos. Então relaxei e até comecei a curtir o momento*”. O final de *Hannah e suas Irmãs* se encontra com a primeira frase de Alvy Singer em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, na aceitação em ter prazer com o possível:

Há uma piada antiga. Duas mulheres mais velhas estão num resort nas montanhas e uma delas diz: “Nossa, a comida nesse lugar é terrível”.

A outra diz: “É! Você sabe... e em porções tão pequenas!”. Bem, isso é essencialmente o que eu penso da vida. Cheia de solidão e miséria e sofrimento e infelicidade, e ainda assim tudo acaba depressa demais.

Mas raramente o discurso de Allen é o da resignação/aceitação do real que aqui aparece associado ao herói de *Hannah e suas irmãs*. Em muitos outros casos, a aceitação ganha tom irônico, como em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, ou ingênuo. A salvação da visão trágica pode se dar na arte, como em *Desconstruindo Harry*, ou por meio da transformação passional do sujeito, como para Mickey Sachs. Ainda, é possível encontrarmos um final “em cima do muro”, como em *Manhattan*, quando Isaac interrompe sua idéia literária para tentar se acertar na vida com Tracy.

Há ainda casos em que a aceitação do luto se mantém sem ironia ou denúncia de ingenuidade, mais em um tom um pouco mais reverente aos artifícios da beleza construída pelo filme. É como no final de *Melinda e Melinda*: “Na comédia ou na tragédia, o que importa é aproveitar a vida enquanto podemos. Só se vive uma vez, e quando acaba, acaba. E com ou sem exames perfeitos, podemos acabar assim (estala os dedos e o filme acaba)”.

Referências

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FREUD, Sigmund. *Sobre a Transitoriedade*. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1916. Vol. XIV.

_____. *Luto e Melancolia*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1977/1917.

NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

O Estranho na Obra de Arte

Francina Evaristo de Sousa*

Publicado em 1919, o texto *O estranho* (Das Unheimlich) de Freud propõe uma incursão no terreno da estética e discute “o estranho” enquanto uma de suas categorias, o que distancia Freud dos estetas da época, para os quais a obra de arte seria tão somente expressão do belo e da harmonia. Freud demonstrará que as criações artísticas são calcadas no registro das pulsões e nelas podem estar contidos os elementos mais profundos da alma humana, sendo a obra de arte representante não apenas da beleza e da harmonia, podendo suscitar também a sensação de estranho naquele que a contempla.

Para tal, acompanhamos uma longa pesquisa semântica realizada por Freud acerca do termo *unheimlich*, que em suas palavras seria “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1976: p.277). Nesta longa pesquisa, Freud nos mostra a proximidade do termo *unheimlich* (não familiar) com seu oposto, *heimlich* (familiar). Segundo ele: “... heimlich é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, unheimlich. Unheimlich é, de um modo ou de outro, uma subespécie de heimlich.” (Freud, 1976: p.283). Ou seja, o termo unheimlich seria paradoxal, o estranho seria a um só tempo familiar e inquietante (Rivera, 2005).

Prevalece para a análise freudiana a concepção de Schelling acerca da palavra: “segundo Schelling, unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (Freud, 1976: p.282). E nessa perspectiva Freud considera o estranho como referente ao que considera formas superadas de pensamento, tal como o animismo e a onipotência do pensamento e, sobretudo, como um equivalente do retorno do recalcado:

...se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum outro afeto. (1976: p.300)

Freud demonstra esta tese fazendo uma análise primorosa do conto de E. T. A. Hoffman, *O homem de Areia*¹.

Antes de abordarmos o estranho como categoria estética, acreditamos ser importante algumas considerações mais gerais em relação à arte. Para tais considerações optamos pelo referencial do filósofo alemão Herbert Marcuse.

Segundo Marcuse, no livro *A dimensão Estética* (1999), a autonomia formal estética garante à arte uma bidimensionalidade: uma dimensão afirmativa e outra negativa. Marcuse faz uma defesa enfática desta autonomia artística e demonstra que se por um lado, em sua dimensão afirmativa, ela promove uma catarse que mantém as desiguais relações sociais intocadas, por outro lado, a obra de arte, graças a esta própria autonomia formal, também preserva os elementos de superação (*aufhebung*) e negação desta realidade. Este seria o caráter negativo (crítico) da obra de arte, contido em sua forma, a qual, por sua vez, torna-se seu próprio conteúdo. Conforme Marcuse (1999):

* Graduada em Psicologia pela UNESP/Assis e pós-graduada em Saúde Mental pela UNICAMP, é psicóloga do Centro Regional de Referência em Saúde do Trabalhador de Dourados/MS (CEREST Dourados) - Rua Coronel Ponciano, 3510 - Jd. Ouro Verde - CEP 79840-230 - Dourados/MS - Fone (67) 3424-0340 - Cel. (67) 9243-8675 - E-mail: francinasousa@yahoo.com.br

a função crítica da arte, a sua contribuição para a luta pela libertação, reside na forma estética. Uma obra de arte é autêntica ou verdadeira não pelo seu conteúdo (i.e a apresentação 'correta' das relações sociais), não pela pureza da sua forma, mas pela forma tornada conteúdo. (p. 20)

Assim, o potencial crítico da arte encontra-se em seu conteúdo formal, o qual não necessita ser imediatamente político para apresentar uma recusa à realidade concreta e ordinária, sendo que “neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e Rimbaud do que nas peças didáticas de Brecht” (Marcuse, 1999: p.14). Esta forma tornada conteúdo é portadora de uma dimensão crítica na medida em que, graças à sua autonomia, possui licença para apresentar a promessa não cumprida, aquilo que poderia ter sido, a possibilidade de uma outra existência individual e social. Por outro lado, a apresentação formal daquilo que não foi distancia a arte da realidade concreta e ordinária e promove sua autonomia. Em um artigo de 1945, intitulado *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária*, Marcuse (1999) afirma:

A arte, como instrumento de oposição depende da força alienadora da criação estética: seu poder em permanecer estranha, antagônica, transcendente à normalidade e, ao mesmo tempo, ser o reservatório das necessidades, faculdades e desejos reprimidos do homem, de permanecer mais real do que a realidade da normalidade. (p. 270)

Nossa hipótese é de que o estranho seria uma das possibilidades de apreensão da dimensão crítica, ou negativa, da obra de arte e estaria justamente na capacidade da obra de arte a nos remeter ao recalcado, não apenas do ponto de vista individual, mas social. Traria o sentimento de um mundo que só existe potencialmente, mas que se encontra trancafiado nos confins da existência. Segundo Freud (1976), ao escrever sobre o duplo, que assim como a compulsão à repetição e o complexo de castração podem ser evocados através do fenômeno do estranhamento, à idéia de um duplo pode ser incorporado “todos os futuros, não cumpridos mas possíveis, a que gostamos ainda de nos apegar, por fantasia; há todos os esforços do ego que circunstâncias externas adversas aniquilaram e todos nossos atos de vontade suprimidos, atos que nutrem em nós a ilusão da Vontade Livre.” (p.294-295). Esta passagem nos remete à idéia do elemento de estranhamento causado por algumas obras de arte ligar-se às potencialidades recalçadas do homem e da humanidade. É claro que nem toda obra de arte, apesar de possuir em si as duas dimensões explicitadas acima, causa o estranho. Freud (1976) escreve que “nem tudo o que preenche essa condição – nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento, que pertencem à pré-história do indivíduo e da raça – é por causa disso estranho.” (p.306).

Pensemos então, para evocar a arte que causa o estranho, no choque causado pelo surrealismo. O movimento surrealista foi revolucionário na medida em que propôs uma mudança radical no estilo e na técnica e, assim como o expressionismo, antecipou “a destrutividade do capitalismo monopolista e a emergência de novas metas para uma mudança radical” (Marcuse, 1999: p. 12). O estranhamento causado pelo surrealismo de certo modo já estava previsto por seus executores. A crítica à realidade cotidiana está contida no projeto surrealista. Em seu primeiro manifesto, de 1924, Breton (2001) propõe a imaginação como via de percepção do mundo que poderia existir, mas que se encontra recalcado. Sobre isto ele escreve:

Reduzir a imaginação à condição de escrava, ainda quando disso dependesse o que é grosseiramente chamado de felicidade, seria atraiçoar o supremo imperativo de justiça que se encontra no íntimo de cada um. Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser* e isto só já é razão bastante para que se levante um pouco a terrível interdição. (p.17)

Esta idéia de Breton aproxima-se da noção negativa da obra de arte, através da qual se desvela o que foi recalçado, por vezes através do estranho. Na mesma obra, Breton agradece a Freud na medida em que suas descobertas permitem ao explorador humano ir mais “longe em suas investigações, uma vez que está autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias” (Breton, 2001: p.23)².

Um exemplo do estranho presente na arte, além daquele apresentado por Freud sobre o conto de Hoffman, pode ser encontrado nas obras de Franz Kafka. A literatura do referido autor trata do absurdo dando-lhe um caráter tão ordinário que nos causa estranhamento e mal estar. O fato de Gregor Samsa perceber-se metamorfoseado em barata é desenvolvido ao longo da história como algo passível de realmente acontecer, com um realismo assustador. Observa-se que Kafka não se utiliza de elementos que nos levem a acreditar tratar-se de uma fábula ou coisa do tipo, pelo contrário.

Por fim, em nossa tentativa de encontrar pontos de interseção entre o pensamento de Freud acerca do estranho e as características atribuídas por Marcuse à obra de arte, concluímos que integrando a dimensão negativa da obra de arte estaria a eventual capacidade desta de causar o estranho. Se em termos individuais o estranho invoca o recalçado, em termos sociais, o estranhamento causado pela obra de arte remeteria às possibilidades não realizadas da sociedade, mas contidos nesta potencialmente. Ou seja, remete àquilo que foi recalçado pela sociedade, mas que pela via estética, tem a possibilidade de vir à luz.

¹ Por uma questão de objetividade, optamos aqui por não proceder a uma apresentação do conto de Hoffman, o qual pode ser apreciado em: HOFFMAN, E.T.A. O homem de Areia. In: CALVINO, Ítalo (org). *Contos Fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

² A relação entre psicanálise e surrealismo é bastante íntima. Quando da concepção da escrita automática, Breton, juntamente com Soupault, pretende deliberadamente criar uma via de acesso ao inconsciente, através de uma associação livre não muito ortodoxa. Outras experiências surrealistas descritas no Manifesto Surrealista de 1924 incluem o sono hipnótico e a frase de semi-sono, novamente tentativas de acesso ao inconsciente, deixando clara a inspiração que a psicanálise trouxe a esses artistas.

Referências:

- BRETON, André (1924). Primeiro Manifesto Surrealista, *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- FREUD, Sigmund (1919). O Estranho, *ESB das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. XVII. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1976.
- MARCUSE, Herbert (1977). *A dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MARCUSE, Herbert (1945). Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária, *Tecnologia, Guerra e Fascismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- RIVERA, Tânia. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

Nietzsche e a Tragédia Grega

Pricila Pesqueira de Souza*

A filosofia de Nietzsche gira em torno de questões relacionadas ao conhecimento, a razão, a verdade. Ele realiza “uma crítica radical do conhecimento racional tal como existe entre Sócrates e Platão” (MACHADO, 1999, p. 7), propondo a arte trágica como superior à pretensa verdade buscada pelo pensamento racional. Segundo Nietzsche há dois instintos, duas divindades responsáveis por esferas, domínios particulares da arte. Apolo é o deus criador de formas. A arte apolínea está ligada à beleza, a miragem artística, a aparência. Dioniso, a outra divindade, se relaciona a sabedoria terrível de Sileno. A lenda diz que Rei Midas encontra Sileno, um sábio que vivia bebendo, dançando e cantando, e lhe pergunta qual é o bem mais supremo. De início ele nega-se a responder. Por fim, depois da insistência do rei, responde que o bem maior é nunca ter nascido e o segundo bem soberano é morrer cedo. Isto é, o instinto dionisíaco é aquele que aponta para um saber sobre a morte, demonstra a essência horrível, intolerável, devastadora da existência humana. Dioniso representa aquilo que é desmedido, excessivo. É o protótipo da embriaguez, da falta absoluta de qualquer lei, é a destruição da civilização.

A fusão entre a arte apolínea e a arte dionisíaca é a essência da tragédia¹ grega. Isso quer dizer que duas forças antagônicas, em algum momento da história helênica, se fundiram, o que permitiu que a arte apolínea não fosse simples aparência bem como retirou do instinto dionisíaco seu poder destrutivo. Essa união que deu origem a tragédia, permitiu que os gregos pudessem suportar o terrível da vida sem perder a vontade de existir. A arte Ática, desse modo, ao mesmo tempo em que é revestida de notória beleza, deixa transparecer algo da realidade cruel da vida, fornece um saber sobre o sofrimento. Na opinião de Nietzsche, a beleza é necessária à manutenção, a preservação da vida. Na Grécia antiga, a arte era um remédio para o sofrimento da vida, era uma forma de tornar a realidade menos dura, mais suportável. “Contra a dor, o sofrimento e a morte, o grego diviniza o mundo criando a beleza” (MACHADO, 1999, p. 18). Para Nietzsche não há beleza natural, toda beleza é criada, é uma aparência. Assim o objetivo de criar a beleza é velar, encobrir, mascarar a verdade essencial: “nós temos a arte a fim de que a verdade não nos mate” (NIETZSCHE, 1887, p. 109 apud MACHADO, 1999, p. 86). Sobre essa realidade Nietzsche ainda afirma:

Devemos reconhecer que tudo quanto nasce deve estar pronto para um doloroso declínio, que somos forçados a mergulhar os nossos olhos no aspecto horrível da existência individual, e no entanto o terror não nos deve gelar: uma consolação metafísica arranca-nos momentaneamente à engrenagem das migrações efêmeras (NIETZSCHE, 1872, p. 104).

Por conta desta civilização carregar em seu seio o nascimento da tragédia grega, é que ele exalta a Grécia arcaica. Para ele, os helenos, “de todas as raças ou gerações humanas, eles que constituíram a mais perfeita, a mais bela, a mais invejada, a mais sedutora, a mais impelida para a vida [...]” (NIETZSCHE, 1872, p.2). Ainda sobre a nação grega, ele afirma sua nobreza, pela capacidade desta de construir mitos:

o valor de um povo [...] mede-se por esta faculdade de poder imprimir o selo da eternidade nos acontecimentos de sua existência, porque fica

* Estudante do 5º ano de Psicologia na Unigran (Centro Universitário da Grande Dourados), Pós-graduanda em Metodologia do Ensino Superior na Unigran, Membro do Fórum do Campo Laciano de MS - Rua Quintino Bocaiuva, 815 - Dourados/MS - Fone (67) 3422-5697 - E-mail: pricila_pesqueira@yahoo.com.br

assim de algum modo, dessecularizado e manifesta a sua convicção profunda e inconsciente da relatividade do tempo e do sentido verdadeiro, quer dizer metafísico da vida. (NIETZSCHE, 1872, p. 144)

A obra de Sófocles é um dos exemplos mais notórios da beleza da tragédia Ática. Édipo Rei é um herói atípico, que não é modelo a ser seguido. Ele não teme o sofrimento, é sensível a dor e apesar de não ser responsável moralmente pelo parricídio e incesto, sofre as conseqüências do seu ato, entra em contato com uma realidade bárbara sem pestanejar. Freud considera que isso é essencial em uma tragédia: o herói precisa padecer, isso porque é sua função “descarregar o coro de sua própria culpa” (MAURANO, 2000, p.4), por conta disso o sentimento do coro pelo herói é ao mesmo tempo de simpatia e de pesar. Sobre Édipo, Nietzsche afirma:

[...] as aparências luminosas do herói de Sófocles – numa palavra, a máscara apolínea - são a inelutável conseqüência de uma visão profunda do horrível da natureza, são como manchas de luz que devem aliviar o olhar cruelmente dilatado pela horrível noite. (1872, p. 61)

No que diz respeito à beleza, Denise Maurano, retomando Lacan, afirma que “o belo é proposto como o último véu sobre a morte, e esta não é senão a pura natureza desprovida de sentido. Este último véu torna possível o máximo de proximidade à morte e, ao mesmo tempo, enquanto véu, deixa ver o que esconde. Mas opera de modo a extrair seu lado exaltante.” (2000, p. 6) Lacan acredita, assim como Nietzsche, que o belo é uma ilusão. Sobre a tragédia ele pontua que o encantamento provocado por sua beleza faz titubear todo juízo crítico, “mas por não propor nada além disso, o belo não nos engana”. (MAURANO, 2000, p. 10)

Através da função do belo, a morte torna-se ainda mais tangível para o homem, mas aparece na dimensão de esplendor que a expressão “*lindo de morrer*” bem o demonstra. O belo é indicado como um tipo de participação de tudo o que é mortal, no endereçamento à imortalidade. (MAURANO, 2000, p. 10)

Nietzsche responsabiliza Sócrates pelo fim da tragédia. Foi o pensamento socrático que introduziu na cultura grega a importância da razão e que instituiu que “tudo deve ser inteligível para ser belo ou só é virtuoso quem é ciente” (NIETZSCHE, 1872, p. 80). Para Nietzsche, Eurípides, pensador Socrático, foi incapaz de compreender seus precursores, considerava inadmissível qualquer lacuna no teatro grego. Ele tinha por objetivo colocar ordem no caos que para ele era a peça. Sócrates considerava a tragédia muito irracional “causas que não produziam efeitos e efeitos que não procediam de causas.” (NIETZSCHE, 1872, p. 87).

Nietzsche opõe arte e conhecimento racional, considerando a primeira infinitamente superior a segunda porque remete aos instintos mais fundamentais do homem. Sócrates é o modelo do homem teórico, responsável pela decadência progressiva de uma civilização que enaltece o saber. Nietzsche não era contrário à ciência, mas propunha que ela tivesse a arte como suplência, não a arte como “fim feliz”, mas a arte trágica. Para ele, deve-se reconhecer os limites da natureza lógica: “o que eu não compreendo não será tão somente o incompreensível?” (NIETZSCHE, 1872, p. 91). Na ciência,

[...] permanece a ilusão profundamente significativa, que teve sua primeira personificação em Sócrates: a convicção inabalável de que o pensamento [...] poderá penetrar até aos abismos profundos do Ser, de que o pensamento poderá não só conhecer como corrigir a existência. (NIETZSCHE, 1872, p. 104)

Assim como a ciência, a aparência também é uma ilusão. A diferença é que é uma ilusão que se reconhece como tal, sem pretensões de saber absoluto. É uma quimera que objetiva apontar para uma lacuna, que deixa hiancias, que joga com o incompreensível, que admite a necessidade da aparência, da beleza à manutenção da vida: “não mais cremos que a verdade seja ainda verdade sem seus véus, vivemos excessivamente para isso. Exigimos a decência de não querer ver tudo nu, de não assistir a tudo e não de não buscar compreender a tudo e tudo saber” (NIETZSCHE, 1887, p.13).

A necessidade de saber a todo custo é o objetivo da ciência quando ela se insere no discurso² universitário: “não importa o que aconteça, continue avançando [...] não importa os meios e os fins, continue buscando o saber” (QUINET, 2006, p. 20). Aqui tudo é tratado como objeto e não é o sujeito dividido que estimula as pesquisas. A verdade do sujeito é subjugada em prol do saber tudo, do saber sem lacunas. Com outras palavras, Quinet reafirma o pensamento de Nietzsche sobre a ciência. Ele considera que as pesquisas devem ter claro que nenhum saber “dará conta de todo real em jogo na verdade de sofrimento subjetivo” (QUINET, 2006, p. 23).

O avesso do discurso universitário é o discurso da histérica que “faz objeção ao totalitarismo perverso do saber” (QUINET, 2006, p. 37). Esse discurso objetiva o tratamento do mal-estar na civilização, do sujeito patológico e sofredor. Segundo Quinet (2006), estamos no discurso da histérica quando nos sentimos impelidos a produzir um saber a partir de um caso clínico, a partir do sofrimento de um sujeito.

Nietzsche acreditava na possibilidade de ressurgimento da tragédia grega. Sobre isso, ele coloca:

Existe uma luta eterna entre a concepção “teórica” e a concepção “trágica” do mundo; e somente depois de o espírito científico, chegando a limites que lhe é impossível transpor, reconhecer, pela observação destes limites, a nulidade da sua pretensão a uma aptidão universal, seria permitido esperar um renascimento da tragédia (NIETZSCHE, 1872, p. 106)

A obra “O Nascimento da Tragédia” foi escrita em 1872. Passaram-se mais e um século e resta a pergunta: será que a ciência tem limites?

¹ Segundo Meiches, a idéia de trágico, na maioria das vezes, “foi pensada como uma espécie de essência, de conteúdo profundo e verdadeiro que reveste a condição humana, em qualquer tempo da história, conteúdo que sinaliza *um conhecimento adquirido através da dor*” (2000, p.22). Na visão trágica, o homem não é mais visto como herói lírico, mas como problema. Não se trata de um sujeito que tem problemas, mas do sujeito que é um problema insolúvel em suas relações com a sociedade.

² Os quatro discursos sinalizam os quatro impossíveis: governar (discurso do mestre), analisar (discurso do analista), educar (discurso do universitário) e fazer desejar (discurso da histérica). No entanto, esta impossibilidade, segundo Quinet (2006) não é total, pois de certa forma se governa, se analisa, se educa e se faz desejar. Freud aponta que o mal-estar da civilização é o mal-estar dos laços sociais. A causa de maior sofrimento do homem é o relacionar-se com os outros. As quatro formas de se relacionar entre si estão contidas nos quatro discursos estruturados por Lacan.

Referências

- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MAURANO, Denise. *Desdobramentos da “Face oculta do amor” entre Freud, Lacan e Nietzsche*. [2000]. Disponível em: <<http://www.corpofreudiano.com.br.htm>>. Acesso em 16 jul. 2007.
- MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia da tragédia em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich Whillhelm. *O nascimento da tragédia*. [1872]. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A gaia ciência*. [1887]. Trad. Márcio Pugliesi. Rio de Janeiro: Ediouro, [?].
- QUINET, Antonio. *Psicose e laço social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

A Melancolia na Obra de Fernando Pessoa

Juliana Gontijo Barbosa*

A psicanálise sempre esteve próxima das manifestações artísticas. Freud, por exemplo, era um colecionador de esculturas antigas; uma demonstração do seu interesse pelas artes é que escreveu artigos sobre Leonardo Da Vinci, a Gradiva de Jansen e Goethe. A arte e a literatura encontram-se na construção psicanalítica desde as primeiras formulações freudianas do Inconsciente e do complexo de Édipo, inspiradas em Sófocles e nas tragédias de Shakespeare.

Em seu ensaio de 1909, *Escritores criativos e seus devaneios*, Freud questiona as fontes de onde o poeta retira o material para criar suas obras. Nesse ensaio, compara o trabalho criativo do escritor ao da criança que brinca e encena, criativamente, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrada, ação que lhe proporciona, por meio de um prazer prévio, de uma fruição, um jogo com o imponderável. O autor compara o poeta, também, ao adulto em devaneios, com seu fantasiar propiciador de cenas que encobrem, dentro de certos limites, o abismo de Real que ali subjaz.

O mesmo autor trata, ainda, da relação entre passado, presente e futuro interligados pelo fio do desejo. No momento em que escreve, o poeta busca, em suas vivências passadas, material para o seu escrito e o lança em direção ao futuro, predizendo o que não sabe e, às vezes, mais do que quis dizer. O poema sabe mais do que quem o escreve.

O poeta Fernando Antônio Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa, no dia 13 de junho de 1888. Ficou órfão de pai aos 6 anos de idade. Sua mãe, privada de recursos financeiros, fez o leilão da mobília e mudou-se para uma casa mais modesta. Em 1898, com a morte do outro filho, Jorge, a mãe de Fernando passou a dedicar-lhe amor obsessivo e apaixonado. Porém, voltou a casar-se, indo morar com o filho e o esposo na África do Sul; teve mais cinco filhos. Pode-se pensar que talvez por conta da falta de “exclusividade” da mãe, tornou-se solitário e introspectivo, buscando por meio da literatura e pela imersão em leituras uma “fuga”.

Em 1905, Fernando Pessoa deixou a mãe, o padrasto e os irmãos e regressou a Portugal para ingressar no Curso Superior de Letras, na Universidade de Cabo. Mas, descontente com o ensino, abandonou o curso. Fundou uma tipografia e editora que, entretanto, não progrediu. Fazendo trabalhos de correspondência comercial em inglês, conseguia o suficiente para garantir, modestamente, sua independência econômica. Seu grande trabalho foi dedicar-se à obra literária.

Entre 1915 e 1935, ano da sua morte, Fernando Pessoa colaborou com seus escritos em jornais e revistas. Durante esses anos, figuras fictícias nascidas da sua imaginação serviram-lhe de companhia - que, na verdade, não teve - em substituição aos amigos mortos ou exilados, como Sá Carneiro e Cortes Rodrigues. A adoção de pseudônimos caracteriza sua poesia. O poeta faleceu em Lisboa, no dia 30 de novembro de 1935, vítima de uma crise hepática.

Embora seja a história de Fernando Pessoa, uma notável história de perdas e lutos, não se tem por objetivo, aqui, a impossível tarefa de analisar um poeta falecido há mais de setenta anos. Tampouco se trata de submeter uma psicanálise aplicada ao autor ou a sua arte. Pretende-se, antes, tentar lançar alguma luz às sombras, por meio de conceitos oriundos da psicanálise na obra desse poeta luso, considerando-se que, tanto a psicanálise, como a poesia procuram vestígios, buscam dar contornos ao indizível, ao objeto perdido.

* Psicóloga graduada pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Rua Joaquim Murтинho, 627 - Apto. 601 - Cel. (67) 9221-4938 - CEP 79002-100 - Campo Grande/MS - E-mail: ju.gontijo@uol.com.br

A arte, diz o pintor suíço expressionista Paul Klee (apud Kon, 2001), “não reproduz o visível, ela faz visível”; do mesmo modo o poema não reproduz o dizível, mas cria o dizível; um psicanalista, por sua vez, escutando seu paciente, pode criar palavras – ou silêncios – que tocam o Real e produzem efeitos simbólicos. A experiência artística e literária, assim como a psicanálise, possibilita a inscrição da pulsão no registro da simbolização.

A palavra dá forma ao que não tem nome. Lacan (1988) observa que se deve elevar a língua “à dignidade do indizível”, do objeto perdido, do pulsional em seu efeito sublimatório que se sustenta sobre nada. De acordo com a teoria lacaniana, por meio do Simbólico pode-se dar conta Real e a arte permite a simbolização. O ato poético pode, então, revelar algo do Real e seus desdobramentos.

Segundo Lourenço (1983), na modernidade “o verbo busca com sua proferição criar o ‘sentido’ que não lhe vem de parte alguma”. A heteronímia pode ser um exemplo disso. A criação dos heterônimos na obra de Pessoa pode, então, ser entendida como uma tentativa de o poeta, por meio da palavra, construir um mundo em que ele pudesse habitar; tentou criar, no domínio da linguagem, uma outra realidade. É possível pensar, ainda, que, na construção de dezenas de heterônimos, Pessoa tentou obturar uma falta-a-ser.

Freud em *Luto e Melancolia* (1917) postula que o que há, na melancolia, de semelhante ao luto é que ambos procedem da perda de objeto. No entanto, no luto há uma renúncia ao objeto perdido e na melancolia não é possível que se faça esse trabalho, já que esse objeto passa a ter um estatuto particular: é o próprio eu. Assim, o desinvestimento no objeto perdido só faz aumentar a perda, culminando no estado subjetivo da renúncia.

No luto pode-se saber qual foi o objeto perdido, entretanto, nem sempre é assim na melancolia. É possível que o sujeito saiba quem perdeu, mas não o que perdeu nesse objeto. Se para alguns a perda conduz ao trabalho do luto, para outros conduz ao abismo melancólico. A melancolia produz o declínio, chegando à extinção do desejo do sujeito, que é justamente aquilo que dá ao sujeito sua consistência.

Pode-se perceber, na obra de Fernando Pessoa, que os elementos de composição melancólica desencadeiam sua poesia. De seus textos emana uma tristeza profunda, sentimento de falta de sentido da vida, a dor de uma solidão assumida e desejada, tédio imenso diante da vida, cansaço perante a existência, ceticismo sem remédio, além de uma saudade profunda da infância.

Analisando as cartas e escritas autobiográficas de Pessoa, Soler (1997) conclui:

Aí é um doente que fala. Um solitário assombrado pela loucura, habitado pela depressão e que espera a “catástrofe nervosa”, que se diz inteiramente “feito de hesitação, de dúvida”, “desprovido do poder de querer”, amalgamado de incerteza, de passividade e de sonho, que assegura viver na tortura e no “mal-estar psíquico”, não ser senão o “atlas involuntário de um mundo de tédio”, flutuando na dúvida, cativo do desespero e do horror. Desarvoramento, desolação, depressão, neurastenia... Desta insistência brota a idéia de uma existência ao mesmo tempo larvar e torturada, glauca e estridente, atormentada pela consciência do nada de todas as coisas. (p. 244)

A poesia de Pessoa é oriunda do encontro com o vazio. Essa dor de estar “só face ao mistério da inexistência, entregue ao desespero de se sentir viver”, “[...] Ela é húmus melancólico da extraordinária plasticidade criadora que foi a sua” (SOLER, 1997).

Os pensamentos atormentam e inquietam o poeta. Não lhe trazem soluções, nem apontam caminhos, de tal forma que o poeta pede aos dias que passem e que o deixem em paz. Sua fala é

irônica: “Coitado de Álvaro de Campos”. Sua consciência é aguda: “a alma humana é um abismo”.

Freud (1925) atesta existir, no ser humano uma pulsão que procura restaurar um estado anterior das coisas – a pulsão de morte –, que anseia pelos ‘antes’ da vida. Pode-se dizer que Fernando Pessoa é impulsionado pela pulsão de morte. Sua consciência do vazio da existência o faz pensar na morte, o faz sentir a morte.

O vazio, decorrente da frustração do ser, o faz encarar a morte, desafiá-la e questioná-la. O poeta escreve num diálogo com um amigo suicida: “Se te queres matar, por que não te queres matar?/Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a vida,/Se ousasse matar-me, também me mataria”.

A morte faz parte do que não se sabe, do que não se conhece, daquilo que escapa e que, entretanto, toca. Pessoa não alimenta ilusões com a unidade do ser, tampouco com a imaginação do eu. Irônico, realista, dividido entre consciente e inconsciente, entre a morte e a vida, sente-se desassossegado: “Vim para aqui repousar,/Mas esqueci-me de me deixar lá em casa,/Trouxe comigo o espinho essencial de ser consciente,/A vaga náusea, a doença incerta de me sentir”.

Na obra de Fernando Pessoa, todavia, há um profundo pesar pela consciência da finitude e pelo sentimento de falta de sentido da vida. “Não sei. Falta-me um sentido, um tacto/Para a vida, para o amor, para a glória.../Estou só, só como ninguém ainda esteve,/Oco dentro de mim, sem depois nem antes”.

No poema a seguir, percebe-se que os elementos de composição melancólica desencadeiam na poesia certa oscilação entre o tudo e o nada:

O que há em mim é sobretudo cansaço -/Não disto nem daquilo,/Nem sequer de tudo ou de nada:/Cansaço assim mesmo, ele mesmo,/Cansaço.../Há sem dúvida quem ame o infinito,/Há sem dúvida quem deseje o impossível,/Há sem dúvida quem não queira nada -/Três tipos de idealistas, e eu nenhum deles:/Porque eu amo infinitamente o finito,/Porque eu desejo impossivelmente o possível,/Porque quero tudo, ou um pouco mais, se puder ser,/Ou até se não puder ser.../E o resultado?/Para eles a vida vivida ou sonhada,/Para eles o sonho sonhado ou vivido,/Para eles a média entre tudo e nada, isto é, isto.../Para mim só um grande, um profundo,/E, ah com que felicidade infecundo, cansaço,/Um supremíssimo cansaço,/Íssimo, íssimo, íssimo,Cansaço... (PESSOA, 1992, p. 56)

O poeta, notadamente cansado diante de sua realidade, encontra-se apático. As outras pessoas que acreditam em algo, têm um ponto de apoio, possuem algo que as faz viver, sonhar e buscar. Para ele, no entanto, por não ser compreendido, resta-lhe a desilusão, a fadiga e um hiperbólico cansaço.

Em sua obra Fernando Pessoa fala de morte, de realidade, de solidão, cansaço, dúvidas, angústias, desapontamentos, infância, nostalgia, desesperos interiores; de falta de perspectivas e desmotivação em relação à vida. Para Lacan (1998 [1953]), a criação é a produção de um significante novo no lugar de um significante faltoso. O poeta português, como ser em falta, tenta encontrar esse significante novo. Sente que falta, mas parece saber da impossibilidade de alcançar o significante último que represente sua falta.

Pode-se notar, ainda, que, para Pessoa, a recordação da infância motiva um angustiante sentimento de perda.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,/Eu era feliz e ninguém estava morto./[...] No tempo em que festejavam o dia dos meus

anos,/Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,/Quando vim a.olhar para a vida, perdera o sentido da vida./Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo,/O que fui de coração e parentesco./O que fui de serões de meia-província,/O que fui de amarem-me e eu ser menino,/O que fui - ai, meu Deus!, o que só hoje sei que fui.../A que distância!.../[...]O que eu sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa,/Pondo grelado nas paredes.../O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através das minhas lágrimas),/O que eu sou hoje é terem vendido a casa,/É terem morrido todos,/É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio.../No tempo em que festejavam o dia dos meus anos.../[...]Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,/Por uma viagem metafísica e carnal,/Com uma dualidade de eu para mim.../[...] A mesa posta com mais lugares, com melhores desenhos na loiça, com mais copos,/O aparador com muitas coisas - doces, frutas, o resto na sombra debaixo do alçado,/As tias velhas, os primos diferentes,/e tudo era por minha causa,/No tempo em que festejavam o dia dos meus anos.../Pára, meu coração!/Não penses!/Deixa o pensar na cabeça!/[...] Hoje já não faço anos./Duro./Somam-se-me dias./Serei velho quando o for./Mais nada./Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira! (PESSOA, 1992, p. 242-243)

Nessa poesia que intitulou “Aniversário”, Pessoa demonstra amargura e melancolia em relação ao passado e pessimismo em relação à existência. O poeta, ao tempo em que escreve, “é terem vendido a casa”, ou seja, é um vazio que perdeu, inclusive, a sensação de aconchego dado pela vida em família na infância longínqua. Assim, a festa de aniversário toma o aspecto simbólico de um ritual familiar, dentro do qual a criança se torna o centro de um mundo que a acolhe e protege carinhosamente. A “Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!” conclui o tom confessional do poema e enfatiza uma espécie de conformismo ríspido e amargurado com o presente melancólico e sem perspectiva em relação à vida.

REFERÊNCIAS

- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e seus devaneios. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Freud*. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1977/1908.
- _____. Luto e Melancolia. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1977/1917.
- _____. Nossa atitude para com a morte. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Freud*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1977/1915.
- _____. Inibições, Sintomas e Angústia. In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1976/1925.
- KON, Noemi Moritz. De Poe a Freud: O gato preto. In: *Psicanálise, literatura e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- LACAN, Jacques. A função do nome próprio. *Che vuoi?* Cooperativa Cultural Jacques Lacan. [s.l.] n. 3/4, 1988.
- _____. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1953/1998.
- LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.
- PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. São Paulo: FTD, 1992.
- SOLER, Colette. Pessoa, a esfinge. In: RIBEIRO, Maria Anita Carneiro; MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Os Destinos da Pulsão: sintoma e sublimação*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997, v. 1, p. 227-272.

“Macabéa: Estrela da Morte”

Hutan do Céu de Almeida*
Luciana Regina Prado Garcia Mariano**
Daniele Baggio Silva***

[...] *A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.*

A paixão segundo G.H. Clarice Lispector.

A literatura define o estranhamento do mundo como algo que possa ser tangível, ao criar (reinventar) ao intencionar, o autor produz no outro (o leitor) uma mesma percepção das diferenças que os marcam, e assim o texto literário tem a pretensão de preencher o vazio da existência.

Um conceito preciso de literatura seria difícil concebermos, uma vez que arte não se define, pois isso a limitaria a realidade palpável. Os textos literários sejam eles de quaisquer natureza nos apresentam múltiplas realidades e se fazem revividos aos olhos de cada leitor.

Segundo Passoni¹ Clarice Lispector foi um símbolo para a literatura do século XX. Sua obra é considerada *sui generis* pela forma concisa, introspectiva e personalíssima com que conduz suas narrativas. Clarice vai além das indagações individualistas que marcaram sua época porque parte em busca de respostas, respostas essas que nem sempre são encontradas na realidade imediata, daí escapar para o ontológico por meio de uma engendrada investigação metafísica, geralmente subtraída de elementos sublimes.

Através dos seus personagens a autora propõe indagações sobre sua visão de mundo, sempre em busca do mistério, da essência, por meio de questionamentos sobre o sujeito e sobre a morte: “De súbito, num átimo, seus personagens deparam-se com uma relação fulminante capaz de arrancá-los da inércia, do contato frio com o miserável cotidiano. Uma relação que, se pode lançá-los as estrelas, também pode confiná-los a morte...”².

Em sua última obra, publicada em 1977, pouco antes de sua morte, *A hora da estrela* a autora nos apresenta Macabéa, uma mulher miserável que mal tem consciência de existir. Depois de perder seu único elo com o mundo, uma velha tia, ela viaja para o Rio de Janeiro, onde aluga um quarto com quem divide com mais quatro moças. Emprega-se como datilógrafa e gasta suas horas ouvindo a Rádio Relógio. Apaixona-se por Olímpico de Jesus, um metalúrgico nordestino, que logo a trai com uma colega de trabalho. Desesperada, Macabéa consulta uma cartomante (indicada pela colega que lhe roubou o namorado), que prevê para a personagem um futuro luminoso.

Entre a realidade e o delírio, buscando o social enquanto sua alma a engolfava, Clarice escreveu um livro singular. *A hora da estrela* é um romance sobre o desamparo a que, apesar do consolo da linguagem, todos estamos entregues.³

* Graduado como Tradutor e Interprete pela UFMS - Dourados/MS - Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC - Florianópolis/SC - E-mail: hutandion@gmail.com

** Graduada em Administração de Empresas pela SOCIGRAN - Dourados/MS, estudante do 5º Ano do Curso de Psicologia da UNIGRAN - Dourados/MS, atualmente em programa de pós-graduação em Metodologia do Ensino Superior, Membro do Fórum do Campo Lacaniano de MS - E-mail: luciana@skoldourados.com.br.

*** Estudante do 5º Ano do Curso de Psicologia da UNIGRAN - Dourados/MS, Membro do Fórum do Campo Lacaniano de MS - E-mail: danielebaggio@yahoo.com.br.

Para a literatura a intenção do autor é criar no leitor uma relação de reciprocidade entre os personagens e os possíveis conflitos interiores de cada um que o lê. A força da palavra imprime no ser humano valores não deles, mas sim ditos dele e sem perceber, segue-se por um caminho pré-definido. Pode-se dizer que isso se equipara ao que na Psicanálise é definido como: “[...] todo desejo é desejo do Outro”⁴.

Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector apresenta uma estória aparentemente simples, uma estória como tantas outras que já conhecemos, entretanto ao analisarmos a personagem principal dessa obra percebemos características importantes sobre o processo de formação de identidade da mesma. A palavra a guia durante toda a sua trajetória de vida e assim define sua sina:

[...] Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua, pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa.⁵

A crueza da obra torna explícita a capacidade humana de construir e destruir seus valores, criar e moldar seus comuns como forma de perceber na diferença do Outro o que realmente seriam. Através da linguagem Clarice pariu Macabéa. Com alguns fragmentos deste texto podemos perceber a profundidade dessa personagem que trazia em si o cunho do não ser:

[...] E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser.⁶

Elia⁷ diz que para a Psicanálise a constituição do sujeito se dá a partir e através de uma ordem social, das instituições sociais, ou de seus substitutos jurídicos. Sem essa ordem seria impossível advir o sujeito, este não seria nem de ordem humana, nem mesmo vivo (biologicamente), pois sem a ordem familiar ou social o ser da espécie humana morreria. Freud denominou esse estado de desamparo fundamental do ser humano, porque exige que haja intervenção de um adulto próximo que possibilite a sobrevivência deste ser. Para Lacan esse adulto é um Outro, ou seja, aquele que representa para o sujeito a ordem simbólica.

Através da família a ordem pode ser instaurada e a criança será capaz de construir sua história. É necessário considerar que antes que o bebê nasça ele já é dito – ou não, – ou seja, “a linguagem pré-existe o sujeito”⁸. Existe um conjunto de demandas e de desejos que são dirigidos àquele que vai nascer e, inclusive, determinam o fato de seu nascimento. Todavia, esses elementos prévios só têm sentido quando de fato o bebê está inserido neles.

Macabéa foi concebida para não “vingar”. Quando estava grávida sua mãe fez uma promessa para Nossa Senhora da Boa Morte “[...] se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem, mas parece que deu certo”⁹. Seus pais morreram cedo e Macabéa foi criada por uma tia a quem servia apenas como “criada”. Logo esqueceu o nome de seus pais, pois estes não eram falados pela tia. A personagem não tinha história e não se permitia um futuro.

[...] Quero antes afiançar que esta moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu?” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.¹⁰

Ao consultar a cartomante, Macabéa, foi presenteadada com a possibilidade de um futuro, conheceria um estrangeiro “[...] alourado de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos (...)” é

ele quem vai casar-se com você! Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos.”¹¹. Madame Carlota – a cartomante – nunca havia visto um futuro tão bom: “[...] por exemplo, acabei de ter a franqueza de dizer para aquela moça que saiu daqui que ela ia ser atropelada, ela até chorou muito, viu os olhos avermelhados dela?”¹²

Macabéa na impossibilidade de ter um futuro se identifica com a cliente de Madame Carlota que não teria futuro algum, ao sair da cartomante e atravessar a Rua é atropelada por um Mercedes. Seu desejo era parecer-se com Marilyn Monroe. Parecer com Marilyn é concretizar a sensualidade em vida, porém apenas na morte isso acontece: se iria morrer, passava de virgem a mulher. A morte é a entrega total que o narrador, amante da morte, chama de agonia do prazer, ápice da dor e do prazer, tendo na pré-morte sua intensa ânsia sensual: “Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte.”¹³

No *Seminário 10: a angústia* Lacan¹⁴ diz que só o ato tira da angústia sua certeza. O ato aí é o verdadeiro ato, aquele que tem o poder de transformar, que tem um antes e um depois, aquele que marca o “nada será como antes”. É deste ato que o neurótico foge. O neurótico hesita e se trava diante desse ato. Ele foge desse ato de duas maneiras complementares. A primeira maneira é a protelação, a hesitação. O ato é deixado para um amanhã que nunca vem. Evidentemente, nestes casos a angústia é avassaladora, porque quanto mais se protela mais se angustia. A segunda maneira é a precipitação. O sujeito faz qualquer coisa de qualquer jeito, e o que seria um ato vira uma “asneira”: “Há um aborto do ato. Lacan vai chegar ao cúmulo de dizer que todo ato é falho, e que o único ato bem sucedido é o ato do suicídio.”¹⁵

Clarice ao intencionar uma personagem marginalizada pelo sistema capitalista, trata de uma questão: a aceitação como sujeito em uma sociedade de tipos pré-definidos – pré-ditos. Assim, aproxima Macabéa do leitor e mostra que há uma relação entre a impossibilidade de “Ser” sem ser dito anteriormente em qualquer contexto. Sem encantos, Macabéa é só Macabéa e talvez nem isso, se veste para a função de ser o que os outros desejam e, se despe da vida ao perceber que tem um futuro.

¹ PASSONI, 2001 apud FUVEST, 2001

² PASSONI, 2001 apud FUVEST, 2001

³ CASTELLO, 1998 apud LISPECTOR, 1998

⁴ LACAN apud QUINET, 2000. O conceito “Estádio do Espelho” foi criado por Henri Wallon. Lacan, baseado nele, apresentou-o como um mito onde apóia-se na idéia de que o ser humano é um ser prematuro no nascimento com uma falta de coordenação motora e emocional constitutiva. A idéia é que o bebê só conseguirá encontrar uma solução para tal estado de desamparo por intermédio de uma “precipitação” pela qual ele “antecipará” o amadurecimento de seu próprio corpo, graças ao fato de que ele se projeta na imagem do outro (figura materna) que se encontra como que por milagre diante dele. Essa precipitação na imagem do outro, é que leva o bebê sair da sua prematuração neonatal, sendo que este movimento de precipitação, neste outro, leva o bebê a uma alienação. O bebê tem (é obrigado) a se “alienar” para que se constitua um “sujeito”. Disponível em: <<http://psicanaliselacaniana.vilabol.uol.com.br/fundamentos.html>>. Acesso em: 06/08/2007.

⁵ LISPECTOR, 1998

⁶ LISPECTOR, 1998

⁷ ELIA, 2004

⁸ ELIA, 2004

⁹ LISPECTOR, 1998

¹⁰ LISPECTOR, 1998

¹¹ LISPECTOR, 1998

¹² LISPECTOR, 1998

¹³ LISPECTOR, 1998

¹⁴ LACAN, 2005

¹⁵ RIBEIRO, 2006

Referências

ELIA, L. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FUVEST 2002: literatura, estudo das obras, resumo, análise de textos, exercícios. Org.: Célia A. N. Passoni.

LACAN, J. *O seminário livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LISPECTOR, C. *A Hora da Estrela*. São Paulo: Ed. Rocco, 1999.

QUINET, A. *A Descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

RIBEIRO, M.A.C. *Seminário de Psicanálise: “Angústia e vida pulsional”*. Campo Grande, 2006.

VILABOL. *Psicanálise Lacaniana*. Disponível em: <<http://psicanaliselacaniana.vilabol.uol.com.br/fundamentos.html>>. Acesso em: 06/08/2007.

Hannah e Martin ou o tempo do desencontro

Andréa Brunetto*

*“Pois o tempo é também um deus que, enquanto permanece entre os homens, tudo salva.”
Platão (citado por Arendt em comemoração aos oitenta anos de Martin Heidegger)*

Este artigo pretende, a partir da relação entre um homem e uma mulher – Hannah Arendt e o filósofo Martin Heidegger – discutir o desencontro amoroso ocorrido entre estes sujeitos, duas das maiores autoridades teóricas do século XX.

Nos últimos anos temos pesquisado o conceito de culpa para a psicanálise e a noção de responsabilidade na obra da filósofa ou pensadora política Hannah Arendt. Alguns comentaristas não acham que ela se enquadra como uma filósofa, pois é, sobretudo, uma pensadora da cultura e do pensamento político do século XX.

Em outro momento, escrevemos um artigo sobre a banalidade do mal em que, tomando por base seu livro *Einchmann em Jerusalém*, discutíamos a violência e a segregação na modernidade, e como esta violência chega na clínica psicanalítica, a partir das histórias contadas pelos pacientes.

Recentemente foi lançada no Brasil, uma biografia sobre Arendt. Laure Adler, sua autora, visitou os lugares onde Hannah Arendt viveu, consultou documentos, conversou com familiares. Conta-nos que a mãe de Hannah escrevia um diário sobre o dia-a-dia da filha. “Esse diário, uma espécie de caderno escolar, é um documento manuscrito no qual Martha anotava a evolução física e psicológica da filha”¹. A mãe observa que a filha ri de canções alegres e chora com as sentimentais; que ela precisa dos outros e não gosta de ficar sozinha. E isso já no primeiro ano de vida. E aos quatro anos, escreve: “Temperamento muito vivo, interessa-se por tudo que a rodeia. Nenhum interesse por bonecas [...] com seus quatro anos, ela é uma pequena tão grande e segura que as pessoas a tomam por uma menina que vai à escola”² A biógrafa observa muito justamente que a mãe de Hannah a considera, desde cedo, uma pessoa especial.

Muito interessante a anotação materna de que ela procura os outros desde muito cedo. Comparamos isso com sua correspondência para Martin Heidegger, em que Hannah cita uma frase do poeta Hölderlin: diariamente saio e busco um outro sempre.

Ela foi aluna, amante, discípula e correspondente de Martin Heidegger por cinquenta anos. O caso acabou rápido, mas o amor durou.

Na correspondência entre os dois há uma grande discussão filosófica, uma análise sobre a sociedade americana, sobre a poesia, a arte. O tema mais recalcado das correspondências é a catástrofe alemã. Em uma carta, ela propõe lhe enviar um livro de um autor americano que faz uma análise do nazismo e ele diz que não quer³.

Heidegger se filiou ao nazismo e não aceitara falar disso para ela, e não apenas porque ela é judia. Aliás, nunca falará de seu pertencimento ao partido nacional-socialista com ninguém. É uma história da qual ele nunca se redimiou.

Sua recusa em sequer reconhecer a existência do Holocausto, o silêncio posterior sobre sua posição política na guerra, sempre foi uma questão atordoante para os intelectuais e pensadores desde o fim da Segunda Guerra. O filósofo Lyotard alega que se ele não teve nada a dizer sobre o

* Psicanalista Membro da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano. Diretora do Ágora Instituto Lacaniano. Mestra em Educação pela UFMS - E-mail: brunetto@terra.com.br

extermínio é porque o ideal alemão daquele momento era condizente com sua teoria do *Dasein*, a formação de um povo conforme o ideal. Já Rorty afirma que Heidegger tinha uma arrogância em julgar o que era autêntico e primordial e os nazistas lhe pareciam bem autênticos.⁴

Mas o que Hannah Arendt, escreve sobre isso? Em seu livro *Homens em tempos sombrios*, escreveu um ensaio comemorativo aos oitenta anos de Martin Heidegger e sustenta que sua ligação com o nazismo foi um erro, que ele percebeu que foi um erro. Mas um erro que muitos pensadores alemães tiveram, que ficavam falando de Hegel, Platão, Parmênides, Aristóteles, etc enquanto a nação explodia. Acharmos, por isso, que ela própria não se considerava filósofa, era prática demais, queria falar dos problemas da sociedade, propor soluções.

Quando estivemos na Baviera, sul da Alemanha, em 2003, pretendíamos conhecer o Campo de Concentração de Dachau, e também Berchtesgadener, onde está o Ninho do Águia, fortaleza dada de presente a Hitler - que aparece no filme *Moloch* - e os alemães diziam: vá a Berlim, esqueça isso de guerra, de Holocausto. Foi com surpresa que verificamos isso, pois fomos para conhecer mais de perto a História, e as pessoas nas ruas só diziam para olhar para o futuro. Lembramos disso lendo um trecho dessa biografia, pois Adler mostra um professor de história que só em seu período de faculdade descobriu que a mãe e a avó foram nazistas. A guerra já tinha terminado há anos e ele e seus amigos ainda não sabiam da existência dos campos de concentração.

Os alemães tentam esquecer esta história, todos, conjuntamente. E é aí que lembramos de Hannah Arendt, pois ela diz em seu livro *Julgamento e Responsabilidade* que dizer 'somos todos culpados' só serve como desculpa: "Quando somos todos culpados, ninguém o é". A culpa, ao contrário da responsabilidade, sempre seleciona, é estritamente pessoal. Então, o "somos todos culpados é realmente uma declaração de solidariedade com os malfeitores".

Mas queremos falar da correspondência de Hannah Arendt com Martin Heidegger. O começo da correspondência é a história da paixão. Ele a chama de Bem-amada, escreve que ela se tornou para toda a eternidade uma força atuante em sua vida "o dilaceramento interno e o desespero nunca estão em condições de propiciar algo tão intenso em meu trabalho quanto o seu amor generoso" (carta de 23/4/1925). Diz que se Deus existir, vai amá-la melhor em outra vida. Em outra carta agradece-lhe por amá-lo: "Você sabe que isso é o mais difícil de ser suportado por um homem? Para todo o resto há caminhos, auxílios, limites e entendimento. Somente aqui tudo significa: estar em meio ao amor = ser impelido até o seio da existência mais própria. Agostinho disse certa vez que o amor é um *volo, ut sis*. Eu a amo: quero que você seja o que é".

Discutem muito sobre o ser e o tempo, obviamente. O poeta mais citado nas discussões sobre o tempo é Hölderlin. Ela lhe envia um poema dele⁵. Ele responde a carta, mas não comenta o poema. Meses depois lhe envia seu próprio poema sobre o tempo⁶.

Em uma carta, ela cita Goethe: começo e fim continuam sendo sempre o mesmo. Este tempo, pálido e próximo do eterno para Heidegger; violento e profundo que abala os mortais para Hölderlin; igual, no começo e no fim, para Goethe; um deus que salva, para Platão - mas, lembremos, só enquanto permanece entre os homens - esse tempo, no relacionamento deles, foi só desencontro. Sobre o último encontro que eles tiveram, três meses antes de sua morte⁷, Hannah Arendt escrevera à amiga Mary McCarthy que ele mostrou-se inatingível como ela nunca o tinha visto antes⁸.

Mas o fim mostra o começo: o desencontro amoroso, uma história de amor impossível desde o começo. Ele o mestre, ela a discípula, um alemão filiado ao nacional-socialismo e uma judia; ele casado e bem mais velho, ela jovencinha.

Essa correspondência perpassa a história da II Guerra Mundial, da catástrofe alemã, das crises americanas - que é onde ela vai passar a viver e construir sua carreira - traça a trajetória e a evolução de dois pensadores ilustres do Século XX. E, além disso, é a história de um grande amor, que como todos é impossível.

Mas tem uma frase que ele escreve para ela, citando Santo Agostinho, que achamos linda: “Eu quero que você seja o que quiser ser”.

A grande incógnita é a vida dele, pois o homem das *Correspondências* não combina com tudo que sabemos que ele fez, com sua ambição, seu silêncio e covardia. Ela é mais coerente no que disse, fez e viveu. E lendo a biografia, parece que desde o primeiro ano de vida, caminhou para ser o que ela era.

O tempo do encontro amoroso entre eles nunca chega, nos últimos anos, não há palavra que os aproxime mais. O significativo não é feito para as relações sexuais, sustenta Lacan. “Desde que o humano é falante, está ferrado, acabou-se essa coisa perfeita, harmoniosa, da copulação, aliás impossível de situar em qualquer lugar da natureza”. Talvez a harmonia que percebemos na história dela, em sua obra, correspondência, fala da mãe desde pequena, relato dos amigos, seja conseqüência de uma vida condizente com o desejo? De uma ética de agir condizente com seu desejo? No *Seminário 7, a ética da psicanálise*, Lacan afirma que ‘a ética de agir conforme o desejo que te habita’ não é do reino da moral tradicional, nem do comércio do poder ou dos bens, é seguir a ‘metonímia do nosso ser’. Por isso a frase de Santo Agostinho ‘eu quero que você seja o que quiser ser’ nos parece condizente com a ética psicanalítica.

¹ Adler, Laure. *Nos passos de Hannah Arendt*, p. 21.

² *Ibid*, p. 22.

³ O livro é *Dias do ano*, de Uwe Johnson.

⁴ “Heidegger pôs de lado todos os esforços para alcançar mais felicidade humana ou proporcionar oportunidades iguais para um maior número de pessoas como mero sintoma de ‘humanismo’, outros tantos signos de nosso ‘esquecimento do ser’. De modo que, quando os nazistas subiram ao poder, Heidegger não se sentiu obrigado a comparar suas propostas com as dos partidos católicos ou social-democratas, a se perguntar qual a espécie de futuro a Alemanha poderia esperar do regime nazista, a matutar se não seria melhor continuar a viver dentro dos limites do Tratado de Versalhes, a perceber o dano que a demissão de professores judeus causaria às universidades alemãs. Os nazistas cheiravam-lhe bem; havia algo de autêntico ao seu redor.” Sua avaliação sobre Heidegger é uma das mais ácidas: observa, além de sua arrogância, sua antipatia pela democracia e sua ambição pessoal. Lembra aos leitores como, após a guerra, Heidegger foi chamado a prestar contas sobre sua filiação ao partido e mentiu para se safar; sempre teve um desinteresse pelo destino dos judeus.

⁵ E se o célere tempo sobre minha cabeça/De modo por demais violento se abate, e a penúria e o desvario/Entre mortais minha vida mortal abala,/Que o silêncio me deixe então recordar em tua profundidade.

⁶ Até onde?/Somente quando se encontra parado, o relógio/No movimento pendular do tique e taque/tu ouves: ele segue/E seguia e não segue/Mais./Já tarde de dia/O relógio?Apenas pálido rastro/Do tempo/Que, próximo da eternidade/Dela e-merge.

⁷ Encontraram-se na casa dele, como vinham sendo os últimos encontros, em agosto de 1975 e Hannah Arendt morre no início de dezembro do mesmo ano.

⁸ Catherine Clément escreveu um romance sobre este último encontro e conclui seu livro assim: destinos separados.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Laure. *Nos passos de Hannah Arendt*. RJ/SP: Record, 2007.
- ARENDDT, H. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- _____. *Julgamento e responsabilidade*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- ARENDDT, H. & HEIDEGGER, M. *Correspondência 1925/1975*. RJ: Relume Dumará, 2001.
- BRUNETTO, A. *A banalidade do mal e a escolha dos sujeitos*. Revista Stylus, Editora Contracapa, n° 12, abril de 2006.
- CLÉMENT, C. *Martins e Hannah*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- LACAN, J. *O Seminário 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: JZEditor, 1991.
- _____. *O Seminário 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: JZEditor, 1992.
- LYOTARD, Jean-François. *Heidegger e os judeus*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- RORTY, Richard. *O fedor de Heidegger*. Caderno Mais, Folha de S. Paulo. 20/04/1997.

Leonardo Da Vinci

Josélia Ferraz Soares*

A genialidade e seus talentos múltiplos, fizeram dele um homem além de seu tempo, pois seus interesses e conhecimentos abrangiam anatomia, engenharia, astronomia, matemática, história natural, música, escultura, arquitetura e pintura. Sua intensa curiosidade o levou a produzir um telescópio, bombas portáteis e com os estudos dos vasos sanguíneos, desenvolveu a teoria da circulação. Foi também o primeiro a projetar uma máquina voadora e a ilustrar o funcionamento interno do corpo humano.

Esse homem que é tido como um gênio do Renascimento, teria apresentado grandes dificuldades em terminar suas obras artísticas entre elas a célebre “Última Ceia”. Nesse trabalho ele enfatiza através de uma gama de gestos e expressões, o caráter fundamental e o estado psicológico de cada apóstolo, frente ao mestre, com diferentes reações emocionais, conforme descreve Strickland(1999).

Para Freud(1910), ele possuía uma forte inibição em sua vida erótica, com uma atividade sexual pobre ou até mesmo inexistente, havendo uma “homossexualidade ideal”, com uma posição subjetiva homossexual, que se manifestaria somente em atitudes que não denunciava uma percepção do sexual.

Na sua infância Leonardo viveu entre os três e cinco anos com sua mãe, uma pobre camponesa, para posteriormente ser reivindicado por seu pai, um homem abastado e sua esposa legítima que não tinha filhos. Antes disso, Leonardo fora muito ligado a sua mãe natural, pois seu pai era ausente. Essa identificação intensa com sua mãe solitária, totalmente dedicada a ele, sem a entrada do pai na relação, teria sido determinante na sua posição homossexual. Como sua mãe, ele apenas se interessaria por meninos, como ele próprio, que ela tanto amara.

Só demonstrava isso com os cuidados que tinha com seus belos alunos, e não com comportamentos que se externassem explicitamente eróticos.

Como toda criança Leonardo, teria se interessado pelas questões sexuais, desejando saber a respeito. Essa pesquisa de investigação, que é tecida e articuladora de hipóteses próprias, sobre o enigma do sexo, sendo a mãe colocada como a detentora do pênis. No pressuposto infantil de que não há diferença sexual. O menino tenta acreditar, que não há seres que não possuem o órgão que por ele é tão valorizado, pois perceber isso seria aceitar que ele próprio poderia perdê-lo. Acreditar que a mãe possui um, o colocaria a salvo, protegendo-o contra a castração. A falta do membro traz para ele uma representação estranha, inquietante, insuportável, segundo Freud(1905). Com o intuito de se defender dessa perda em seu próprio corpo, o homem que teria adotado uma escolha homossexual, evitaria a todo custo a visão do sexo feminino.

Para Freud (1910), as criações de Leonardo, trazem empregnadas o eco de sua fantasia encobridora, no sorriso enigmático da Mona Lisa, que seduz e intriga os seus contempladores há séculos, podendo ser aquele sorriso perdido, o sorriso da mãe de Leonardo.

Já em outra obra o quadro, Sant’Ana a Virgem e o Menino, Freud(1910) aponta como sendo a história da infância do pintor, presente nesse quadro-fantasia. Há uma busca de aproximação entre ambas, as silhuetas das duas mulheres estão unificadas, aparentando ter a mesma idade, sendo uma referência a sua mãe biológica e a sua madrasta, que também o assumiu como filho, Rivera (2002).

* Psicóloga Clínica CRP 14/03214-6, membro do Fórum do Campo Lacaniano MS. Pedagoga Pós-Graduação em Educação. Coordenadora APAE Dourados/MS. Professora Universitária – Faculdade MAGSUL – Ponta Porã/MS. Mestranda em Psicologia - UCDB/MS - Rua Major Capilé, 2069 - Centro - CEP 79805-010 - Dourados/MS - Fone (67) 3423-0190 - E-mail: joseliferraz @ bol. com.br

É notório o quanto na obra de Leonardo há uma figuração da relação inicial que o mesmo teve com sua mãe, ocupando sempre lugar de destaque. Figurando como uma felicidade primeira para sempre perdida, presentificada no sorriso materno, que aparece tanto na Mona Lisa, como em Sant'Ana, a Virgem e o Menino. Leonardo revive em sua obra o que ele perdeu, e também o que todos perdem, a mãe idealizada, no seu sorriso sedutor em duplicação, revelando-se ao artista como uma mãe fálica.

Torna-se perceptível, o quanto Leonardo procura com sua obra, buscar a união entre o masculino e o feminino, havendo assim uma recusa da diferença sexual. Ele entrelaça em sua obra o sublime e o sexual. Para Lacan(1973), *o sublime, quer dizer o ponto mais elevado do que está em baixo*. Nesse sentido, o que foi irremediavelmente perdido, sempre se buscará encontrar. A isso Lacan, denominou de A Coisa, na qual se cria um centro de gravidade, em torno do qual se constituirá o sujeito.

Através do sorriso da Mona Lisa, há um retorno ao primeiro Outro a mãe. A busca incessante desse “objeto absoluto” estará implícita e direcionando as formas desejanças do sujeito, em torno de aparentes simulações, pela impossibilidade de ser representável.

Leonardo, se mantém refém dessa busca, onde há o vazio e que ele transpõe nas investigações e criações, no confronto entre a sombra e a luz, procurando um *non finito*, no dizer de Quinet (2002), o que não pode ser representado, que sobressai além do que antes estava estabelecido como contornos. Quebrando assim as formas definitivas, e criando a visão tridimensional, que surgiam de suas figuras, sem linhas ou fronteiras. Ele representa o que se é obrigado a esconder: a irrepresentabilidade do olhar que foge ao mundo das figuras do visível.

A criação artística se aproxima do campo que a psicanálise designa como sendo seu: o dos lapsos de linguagem, dos atos falhos, dos sonhos, dos sintomas neuróticos - antes tidos como absurdos e sem sentido, mas que o método psicanalítico, os vê como essenciais para o conhecimento da alma humana.

No dizer de Freud, a arte forma um reino intermediário entre a realidade que faz barreira ao desejo e o mundo imaginário que o realiza e Leonardo retratou tudo isso como ninguém.

Referências :

- FREUD, Sigmund. (1910-1909) Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo Da Vinci e Outros Trabalhos. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução: Jayme Salomão, Vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund. (1905) Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- LACAN, Jacques. Seminário 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- QUINET, Antonio. Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RIVERA, Tânia. Arte e Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- STRICKLAND, Carol. Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno, tradução: Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

Aproximações entre a Psicanálise e a Arte

Entrevista com Denise Maurano*
por Juliana Monteiro**

Juliana Monteiro: *Percebemos na maioria de seus trabalhos o interesse em articular arte e Psicanálise. Em sua opinião, como esses dois campos se relacionam?*

Denise Maurano: Curiosamente, o que me levou a avançar num trabalho de aproximação entre a psicanálise e a arte foram questões extraídas da ética na qual se pauta a clínica psicanalítica. Tais questões norteiam a investigação que deu origem a meu livro *Nau do desejo*. A ética que implica uma reflexão sobre o agir humano, foi na perspectiva da tradição filosófica, sempre situada em relação a um ideal a se atingir. Na abordagem psicanalítica, visa-se focalizar não um ideal, mas os impasses, os conflitos, e, sobretudo a desmedida que vigora na relação do homem com sua ação. Meus trabalhos propõem que a história do pensamento, assim como a história da arte, e tudo o que envolve os encaminhamentos da cultura, mostram o desfile, ao longo do tempo, de diferentes valores erigidos, em Nome do Pai, aos quais se pediu uma resposta que estancasse a errância, e fechasse com um sentido as aflições do existir humano. Cernir a vida com um sentido, apreendê-la no que se pode nomear, eis aí o mais essencial da função paterna, função original e iniciadora da existência do símbolo. Entretanto, tanto a arte quanto a psicanálise, embora sendo frutos da cultura, emergem como uma ruptura com o pensamento corrente. Não permitem a obturação da falha que existe no saber, não reduzem a vida à representação, e denunciam a impossibilidade de tais valores erigidos em Nome do Pai, de calarem o enigma da existência.

Juliana Monteiro: *Em seu livro “A face oculta do amor: a Tragédia à luz da Psicanálise”, a senhora se propõe a investigar a interlocução entre Psicanálise e Tragédia. O que a Arte Trágica poderia interessar à teoria e a clínica psicanalítica?*

Denise Maurano: Lacan afirma que “é na dimensão trágica que as ações se inscrevem e que somos solicitados a nos orientar em relação aos valores.”¹ Foi por essa via que me debrucei primeiramente sobre a relação entre a psicanálise e a arte trágica. Estes dois campos, embora não constituam nenhuma visão totalizante do mundo, levantam reflexões fundamentais acerca da condição humana, as quais evidenciam uma proximidade estrutural importante entre eles. Resolvi, então, buscar, na obra de Freud e de Lacan, elementos para a construção de uma concepção psicanalítica de trágico que pudesse servir à elucidação da ética da intervenção analítica, tanto no que diz respeito à clínica, quanto no que se refere à intervenção do pensamento psicanalítico na cultura.

Na arte trágica, a dimensão de horror é transfigurada pela presença da música e pela beleza das ações e da cena, o que a purifica de toda a amargura que aí poderia se alojar, e lhe dá uma perspectiva de celebração da vida em todas as suas dimensões, mesmo aquelas em que se abriga o sofrimento. Não se pretende nela a destituição do sofrimento da vida, o que

* Psicanalista, Doutora em Filosofia pela PUC/RJ, e pela Universidade de Paris XII, Pós Doutora em Letras pela Puc/RJ, Mestre em Filosofia pela UGF/RJ e Graduada em Psicologia pela PUC/RJ. Prof.ª da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG. Autora de diversas publicações, dentre os quais os livros: *Nau do desejo*; *A face oculta do amor*; *Para que serve a psicanálise?*; *A transferência*. Dirige o site www.psicanalisebarroco.pro.br que contém uma revista eletrônica semestral de arte, psicanálise e cultura. Concebeu e dirigiu os vídeos *Torções do gozo: uma imersão no barroco* (2002), patrocinado pela Funalfa/JF e Banco do Brasil e *Desdobramentos de Vênus: uma viagem rumo ao continente negro* (2005), patrocinado pelo CNPq. Atua na área de psicanálise, trabalhando ainda numa perspectiva transdisciplinar com as artes, a filosofia e a literatura, focalizando questões relativas à subjetividade e à cultura. Atualmente desenvolve pesquisa referida à articulação entre a temática da brasilidade e o desenvolvimento da psicanálise em nosso país.

** Psicóloga Membro do Fórum do Campo Lacaniano de MS, Membro da IE, Docente da Universidade Federal da Grande Dourados (UGFD) - E-mail: jumonteiro_psi@yahoo.com.br

amputaria da vida uma de suas dimensões fundamentais. A ética da psicanálise também não recua diante da entrada na zona de horror. Nesse caso, o que atuaria como elemento transfigurador para tornar possível a abordagem desse insuportável seria, por um lado, a associação livre, na qual o sujeito é convocado a dizer não importa o quê, marcando-se com isso a primazia do significante sobre o significado, a musicalidade da fala, como o elemento que encoraja o adentramento em terrenos de outro modo impossíveis de serem penetrados. Sem dúvida há também uma dimensão de sentido na psicanálise, manifestada na busca da lógica do fantasma, com o qual o sujeito veste seu eu. Por outro lado, há ainda o que anima o trajeto do processo psicanalítico, que tem como motor o amor, nele contextualizado como transferência. O manejo do amor na psicanálise tem essa direção ética, o que o coloca não como meio de complementariedade, promessa de obturação da falta, mas como via de reconciliação com a atividade desejante. A operação de *catharsis*, fundamental na tragédia, continua a ser de interesse para a psicanálise, desde que permita ao sujeito o seu encaminhamento em direção ao desejo.

O que se configura como cultura, *ethos*, morada da condição humana, é o que se tece em torno do Outro enquanto absoluta alteridade, onde, paradoxalmente, se ancora o desejo onde o sujeito abriga o mais essencial dele mesmo, em torno do qual o inconsciente se constitui como discurso do Outro. Para Freud, a constituição da cultura é correlativa do assassinato do pai, como polo de organização da lei, do pacto que visaria colocar uma ordem nas coisas. A ambivalência na relação a este mito organizador traz como conseqüência a culpa, que aparece num limite exterior como temor, e que provoca a preocupação do homem com a conservação da vida, e com as garantias imaginárias. No entender de Freud, o herói trágico encena a queda do pai. Tanto a tragédia, como a psicanálise apontam, portanto, para o que se endereça para além do mito do pai.

Lacan destaca, ao longo da história, diferentes formas de incidência da função paterna. Isso me inspirou a tentar localizá-las nos diferentes valores de sustentação da cultura que se mostram em queda na tragédia grega, na tragédia moderna e na tragédia contemporânea, respectivamente.

A tragédia grega, abordada, sobretudo a partir da trilogia Tebana de Sófocles, reflete o momento da constituição da cidade, do nascimento do Direito como via privilegiada de organização da cultura. Expõe-se nela o apelo à lei como tentativa de responder aos impasses da existência. Ultrapassando o limite onde se sustenta a existência humana, tanto Édipo, quanto Antígona encontram o termo radical de seu desejo, ao preço, entretanto, de sua aniquilação como sujeitos.

A tragédia moderna, recortada por meio do Hamlet, de Shakespeare, e da Atalia, de Racine, focaliza a vigência do exagero, num apelo à razão. Disso decorre a vacilação do sentido e o contraponto da loucura, seja ela de Hamlet ou de tantos outros personagens trágicos deste período. A vigência da dúvida, *ser ou não ser*, a hesitação na ação, a problematização do sentido das coisas, revelam o fracasso da pretensão da razão de cernir, com o saber, a amplitude da vida.

Na Contemporaneidade, diferentemente desse apelo à lei ou à razão, o que é privilegiado é o valor da libido, com tudo que circula em torno da tematização do amor e da sexualidade. Como a tragédia *O pai humilhado*, de Paul Claudel, bem o denota. A *arte erótica* da Antiguidade, cuja função era essencialmente estética, cede aqui à *ciência sexual*, que visa apreender no discurso o que se passa na dimensão enigmática do amor e do sexo, que são na Contemporaneidade chamados a responder pela existência, a curar a ferida da *falta-a-ser* que aí vigora. A psicanálise surge neste contexto, surge em função exatamente dessa demanda. Mas, congruente com sua perspectiva trágica, não aparece para endossar esse apelo, mas para esgarçá-lo até que ele se rasgue, e revele quão desmedida é a pretensão de

obturar a vida com um valor. Para a psicanálise, o apelo feito a Eros, à pulsão sexual, não exprime a totalidade da dinâmica psíquica. Ao lado da pulsão sexual, amalgamada a ela, age silenciosamente a pulsão de morte, o império do não-senso, que se opõe aos esforços da sexualidade. Não se pode então reduzir o trabalho de Freud à referência à sexualidade, ao que gravita em torno do *phallus*, malgrado a importância disso. A participação da morte na vida faz aí sua incidência, e é reconhecida tanto na teoria, quanto no rigor ético da clínica psicanalítica.

Enfim, a dimensão do que se situa na tragédia como queda do pai, perda de garantia onde é tocado o registro do que está para além do domínio do *phallus*, também se configura como ponto onde se localiza A/ mulher no sentido de enigma absoluto, no sentido da alteridade absolutamente radical.

Juliana Monteiro: *Então podemos pensar em uma relação entre o trágico e o feminino?*

Denise Maurano: Curiosamente, a relação do trágico com o feminino nos conduz a uma outra via de investigação da qual temos a pista através das observações de Lacan no Seminário 20, *Mais ainda...*, quando faz referência a sua aproximação à expressão barroca. Menciono o Barroco, porque este, em sua relação com o feminino, nos serve de alavanca metodológica para melhor transmitir a especificidade da perspectiva psicanalítica. Toda a análise, na medida do possível, conduz em direção A/ mulher. Diria que esse é o ponto limite do saber, do sentido, da representação, que está em uma relação de vizinhança com o Nada ao qual chega o herói na tragédia, para ir até o fim com o seu desejo. Ir até o fim com seu desejo, na psicanálise significa ultrapassar essa ancoragem do sentido, da espaçosa subjetividade, para tocar um Nada que mostra bem seu valor efetivo, dado que é tudo o que resta.

Juliana Monteiro: *Em seu Projeto de Pesquisa “Psicanálise e Barroco: aproximações no campo da Ética” a senhora aborda justamente algumas convergências entre a Arte Barroca e a Psicanálise. Quais seriam essas convergências?*

Só para situá-los, apenas no século IX, que o Barroco ganhou status de estilo de arte. Até então, era referido como uma degeneração do Clássico, ou arte grotesca, por mais que seus artistas encontrassem penetração no campo social e religioso. Trata-se de um tipo de expressão artística que associa esplendor e impureza. Nele, uma identidade a partir dos defeitos é transformada em eloqüente afirmação da natureza e assim, a vida pulsional não está encoberta pelas exigências de harmonia e ordenação que vigoram na perspectiva clássica. Trata-se de expressar a infinitude do ser na dimensão finita da natureza e do humano. O sujeito apresenta-se impregnado de mundo, e mesmo confundido com ele. Por isso a noção de “dessubjetivação” seria aquela que paradoxalmente, parece que melhor designaria a subjetividade barroca. Ela refere-se à idéia de um sujeito em evasão, imbricado no que o circunda. No barroco há uma inspiração musical e de abundância, remetida a uma melodia infinita. A arte aí se faz afirmação e sustentação do espaço constituído pela *Coisa* que enquanto perdida para o humano, seria o ponto de partida de todo seu movimento de busca. Neste ponto se revela a fecundidade do vazio, do não proeminente, do não fálico. O que quero destacar é que, por essa via, o furo pode ser acolhido por certos recursos que a vida e certas expressões da cultura como o barroco, a tragédia e a psicanálise disponibilizam. Tais expressões da cultura, talvez descortinem uma outra relação ao gozo, o qual, ao invés de regozijar-se narcisicamente com a afirmação fálica da distinção da identidade, remete-se a um movimento de entrega, no qual vigora uma transcendência do “si mesmo”. Tal gozo cinge a dessubjetivação, operando uma torção que evidencia certa relação ao feminino, que não sem razões se avizinha da mística. Com isso se indica uma modalidade de gozo que não é do objeto, não é do Um, é do gozo Outro. O que aí se apresenta é um campo que excede ao delimitado pela cultura fálica, e o saber

desse excesso não é senão *savoir-faire* – saber fazer com a falta. Trata-se, portanto, de produzir a partir mesmo dessa falta. Isso porque ela é irreduzível, como revela o fracasso dos obturadores imaginários que tentam suprimi-la. Toca-se aí a questão da transmissão de uma dimensão Real da experiência, que em nosso caso é a experiência analítica. Nessa perspectiva, a psicanálise convoca que arriscando-nos pelo “continente negro” - maneira pela qual Freud refere-se ao feminino -, nos despertemos para a Outra Cena onde vigora a vida não amputada da morte.

¹ LACAN, Jacques, *O Seminário 7, A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p.376.

GRUPO DE ESTUDOS

As Psicoses: Seminário 3 de Jacques Lacan

Lacan começa seu ensino sobre as psicoses em 1955 falando da “questão das psicoses”. Não usa o termo tratamento, pois Freud “jamais falou disso, salvo de maneira totalmente alusiva”. Durante todo o ano vamos acompanhar o percurso de Lacan pelos textos clássicos da psiquiatria (Bleuler, Kraepelin e Clerambault, dentre outros), pela obra freudiana e pelo seu ensino sobre a psicose e o tratamento do psicótico. Com Lacan podemos afirmar que há um tratamento psicanalítico do psicótico, levando em consideração a relação deste com o Outro.

Coordenação: Andréa Brunetto

Início: 12 de março de 2007 (o grupo irá até final de novembro)

Horário: 20h às 21h30min – toda segunda-feira

Local: Rua Alagoas, 196 – Jardim dos Estados/ Campo Grande/MS

Informações: (67) 3326-9617 e (67) 8114-0666

E-mail: brunetto@terra.com.br

Mensalidade: Profissional - R\$ 60,00

Estudante - R\$ 30,00

SEMINÁRIOS DE PSICANÁLISE – DOURADOS/MS

As Psicoses: Seminário 3 de Jacques Lacan

14/08/2007 – A DISSOLUÇÃO IMAGINÁRIA

11/09/2007 – A ESTRUTURA DE DEUS

16/10/2007 – O SIGNIFICANTE NÃO SIGNIFICA NADA

20/11/2007 – SECRETARIAR O ALIENADO

Ministrante: Andréa Brunetto

Horário: 20h15min – as terças-feiras

Local: Auditório da APAE - Dourados/MS

Informações: Juliana Monteiro (67) 3427-0304

Valor: Profissional - R\$ 25,00 por seminário

Estudante - R\$ 15,00 por seminário

Sarau Cultural

A palavra **Sarau**, deriva do latim *seránus*, relativo ao entardecer. É um evento cultural ou musical realizado geralmente em casa particular onde as pessoas se encontram para se expressarem artisticamente. Um sarau pode envolver dança, poesia, leitura de livros, música acústica e também todas as formas de arte como pintura, teatro e cinema.

Três momentos diferentes marcaram a minha vida em relação a este tipo de manifestação cultural: na infância, minha família promovia essas reuniões com essa finalidade, com filmes e bailes etc...; durante minha formação em psicologia, fui convidada a participar de encontros semanais para discutir os mais variados assuntos, sob a perspectiva de vários profissionais de

diversas áreas do saber; recentemente no curso de Psicanálise com a psicanalista Maria Anita Carneiro Ribeiro, ela mencionou que na época de Freud, eles se reuniam, em alguma residência, para discutirem entre outros assuntos, arte filosofia e psicanálise.

A partir daí surgiu o interesse de promover informalmente o Sarau, inicialmente, em minha residência aconteceram alguns. Como membro fundadora e participante desde então, do **Ágora - Instituto Lacaniano**, sugeri que o Sarau Cultural, poderia ser uma de suas atividades.

O grupo acolheu a idéia a partir do início de 2006, com o auxílio das psicólogas Giovana Guzzo Freire e Fabiane Messias, organizamos um programa de oito filmes, quatro para cada semestre:

As Sessões aconteciam em minha casa e tudo era informal, os convites, a pipoca e o guaraná, com a frequência de um público de até 28 pessoas, em cada encontro. Os filmes eram exibidos e então abria-se as discussões e todos poderiam participar.

Diante do aumento da demanda e da necessidade de um espaço maior e mais adequado, no início de 2007 firmamos uma parceria com o Cine Cultura. Com isso, a equipe ganha a participação de mais um membro, Alex Machado. O evento acontece todo o último sábado do mês, às 14h00, e é uma atividade aberta a sociedade, com divulgação na mídia local, o valor dos ingressos é de R\$ 5,00. No primeiro semestre aconteceram três encontros:

- o documentário **Pro Dia Nascer Feliz**, (Direção João Jardim/ Brasil/ 2006) sobre Adolescência e a Educação no País com público de 102 pessoas.
- o filme **Volter** do cineasta Pedro Almodóvar (Espanha/2006), com público de 45 pessoas;
- filme **Ventos Da Liberdade** (Direção Ken Loach, Alemanha/Espanha/França/Irlanda/ Reino Unido/ 2006) com público de 55 pessoas.

Para o 2º semestre de 2007, o 1º filme escolhido foi **Às Cinco da Tarde**, (direção de Samira Makhmalbaf / Irã / França / 2003).

O Sarau é uma atividade que visa reunir pessoas da sociedade Sul-mato-grossense, que tenham interesse em participar de debates, trocar idéias, sem a pretensão de uma “verdade”, mas que cada um possa expor seu ponto de vista e com isso enriquecer nossos conceitos.

Todos serão bem vindos.

Marilene Kovalski - Psicóloga

Membro fundadora do Ágora Instituto Lacaniano

Fone (67) 8111-4446

Biblioteca

O Ágora Instituto Lacaniano está com uma biblioteca, porém, ainda não tem espaço físico, então, quem se interessar em emprestar o material disponível como dvd, monografia, revistas e livros, por favor, entre em contato comigo. Aproveito para ressaltar que doações para a biblioteca do Ágora são extremamente bem-vindas! E-mail: ju.gontijo@uol.com.br

O Ágora Instituto Lacaniano está com uma rede de debates/diálogos no yahoo grupos. A moderadora da rede é Fabiane Messias. Quem quiser se inscrever para receber e/ou enviar as divulgações de eventos e debates envie e-mail para:
psicofabiane@uol.com.br

FÓRUM DO CAMPO LACANIANO DO MATO GROSSO DO SUL

Coordenação: Andréa Brunetto • e-mail: brunetto@terra.com.br

Secretária: Juliana Costa • e-mail: julianaclcosta@yahoo.com.br

Tesoureira: Pricila Pesqueira de Souza • e-mail: pricila_pesqueira@yahoo.com.br

• **ENCONTROS EM CAMPO GRANDE:**

Toda primeira quinta-feira do mês

Endereço: Rua Alagoas, 196 - Jd. dos Estados

Horário: 20h

• **ENCONTROS EM DOURADOS:**

Toda primeira terça-feira do mês

Consultório da Josélia Soares

Endereço: Rua Major Capilé, 2069 - Centro - CEP 79805-010 - Dourados/MS

Fone (67) 3423-0190 - E-mail: joseliaferraz@bol.com.br

Horário: 20h15min

EVENTOS

VIII ENCONTRO NACIONAL DA ESCOLA DE PSICANÁLISE DOS FÓRUMS DO CAMPO LACANIANO - BRASIL

ARACAJU, 15 a 17 DE NOVEMBRO DE 2007

Família e Inconsciente

Convidada internacional: Carmen Gallano

Local: DelMar Hotel

Informações: MAUAD CONSULTORIA DE EVENTOS

Av. Pedro Paes de Azevedo, 194 - Sala 1 - Salgado Filho - Aracaju/SE

Telefax: (79) 3246-0303 / (79) 9979-0307

encontroaracaju@maudeventos.com.br

www.campolacaniano.com.br

IX JORNADA DA FORMAÇÕES CLÍNICAS DO CAMPO LACANIANO - RIO DE JANEIRO

SER-PARA-O-SEXO: infâncias e errâncias

7 a 9 de dezembro

Hotel Glória

Rua do Russel, 632 - Glória

Coordenação: Sonia Alberti e Georgina Cerquise

Convidado internacional: Professor Leonardo Rodriguez

Informações: Sede da FCCLRIO - Rua Goethe, 66 - Botafogo

Rio de Janeiro/RJ - Fone 55 (21) 2286-9225 - Telefax 55 (21) 2537-1786

e-mail: secretaria@fcclrio.org.br • www.fcclrio.org.br

V ENCONTRO DA INTERNACIONAL DOS FÓRUNS

Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano

**Os Tempos do Sujeito do Inconsciente
A psicanálise no seu tempo e o tempo na psicanálise**

5 E 6 DE JULHO DE 2008

Organização Geral: Silvia Regina Fontes Franco

Local do Evento: Universidade Paulista UNIP
Rua Vergueiro, 1211 - Campus Paraíso
CEP 01504-001 - SÃO PAULO/SP - Brasil

Informações no site do evento: www.vencontro-ifepfcl.com.br

ÁGORA INSTITUTO LACANIANO
Centro Empresarial Jd. dos Estados
Rua Alagoas, 196 - Sala 06 - Campo Grande/MS
Fone (67) 3326-9617