

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Psicologia

O INVERSO DO UNIVERSO: AS DIMENSÕES DO SER

Felipe de Bastiani

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial à obtenção de título de psicólogo
Orientador: Edson Luiz Andre de Sousa
Comentador: Luciano Mattuella

Porto Alegre, novembro de 2018

The Tyger

Tyger Tyger, burning bright,
In the forests of the night;
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies.
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? what the chain,
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp,
Dare its deadly terrors clasp!

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?

– William Blake

“I’m a idea, but I’m a real Idea. I’m the idea of the human imagination, which, when you think about it, is the only thing we can be certain isn’t imaginary. (...) See, I’m imagination. I’m real. And I’m the best friend you ever had. (...) The clothes you’re wearing. The room, the house, the city that you’re in. Everything in it started in the human imagination. Your lives, your personalities, your whole world. All invented. All made up.

– Alan Moore (Promethea)

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God

– John 1:1

O Tigre

Tigre, Tigre, flamejante
Nas florestas da noite;
Que mão ou olho imortal
Poderia emoldurar tua terrível simetria?

Em que distantes profundezas ou firmamentos
Queimou o fogo dos teus olhos?
Em que asas ousou ascender?
Que mão ousou capturar seu fogo?

E que ombro, e que técnica
Poderia torcer as fibras do teu coração?
E quando teu coração começou a bater,
Que pavorosa mão? E que pavorosos pés?

Qual o martelo? Qual a corrente,
Em que fornalha estava sua mente?
Qual a bigorna? Que pavorosa mordança
Ousou seu mortal rugido calar!

E quando as estrelas jogaram suas lanças
E lavaram o céu com suas lágrimas:
Ele sorriu ao ver seu trabalho?
Ele que criou a ovelha, também criou tu?

Tigre, tigre, flamejante
Nas florestas da noite,
Que mão ou olho imortal
Ousou emoldurar tua terrível simetria?

– William Blake

“Eu sou uma ideia, mas eu uma ideia real. Eu sou a ideia da imaginação humana, a qual, se você pensar a respeito, é a única coisa que podemos ter certeza que não é imaginária. (...) Veja, eu sou imaginação. Eu sou real. E eu sou a melhor amiga que você já teve. (...) As roupas que você está vestindo. O quarto, a casa, a cidade em que você está. Tudo começou na imaginação humana. Suas vidas, suas personalidades, seu mundo inteiro. Tudo inventado.

– Alan Moore (Promethea)

No princípio era a Palavra, e a Palavra estava com Deus, e a Palavra era Deus.

– João 1:1

Sumário

Resumo	5
I. O Trauma do Infinito	6
II. O Infinito do Trauma	12
III. Magia e Linguagem	21
IV. <i>Solve et Coagula</i>	26

Resumo

A simetria é um conceito ilusivo. Não se trata do igual, da imagem perfeita refletida. Trata-se do outro lado do espelho. A figura em que o olhar busca a igualdade mas encontra um avesso. Este trabalho percorre diversos avessos, sendo sua própria estrutura uma reflexão do tema que abarca: uma divisão em quatro capítulos que formam duas metades aparentemente distintas, a primeira versando sobre universos e o trauma. A segunda buscando amparo na magia da linguagem. Um fio perpassa pelo todo: o infinito.

I. O Trauma do Infinito

“Aquele que luta com monstros deve acautelar-se para não tornar-se também um monstro. Quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você.”
- Friedrich Nietzsche

O universo é grande. É o que todos sabemos. O universo é grande. O que falhamos todos, porém, em reconhecer, é o quão grande é o universo. Não creio existir uma palavra que defina com propriedade esse tamanho, visto que a existência de uma palavra insinua uma tentativa de compreensão, e o universo em sua extensão é absolutamente incompreensível para o ser humano. Temos números, temos comparações, estimativas, mas não temos compreensão.

Estima-se que o universo tenha 78 bilhões de anos-luz de uma ponta a outra. Um ano-luz corresponde à distância que a luz percorre no período de um ano. Sendo a velocidade da luz 300.000 quilômetros por segundo, um ano-luz corresponde a 9,5 trilhões de quilômetros. O tamanho do universo, então, é de $78000000000 \times 9,500000000000$, ou seja, 741000000000000000000000 quilômetros. O que isso quer dizer? Nada. É um número apenas, incompreensível em magnitude para nós.

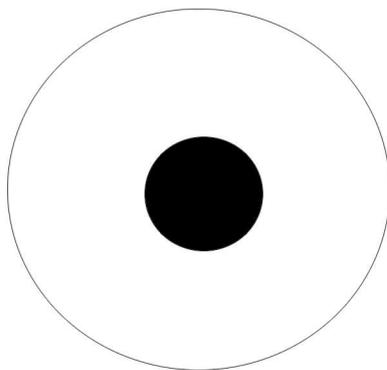
Inversamente, não compreendemos também o extremo oposto, a pequenez do microscópico, muito menos do subatômico. Em escala, uma imagem de todo universo conhecido ao homem hoje coloca o planeta Terra como um ponto microscópico. Se fossemos gigantes, colossos, o suficiente para ver de fora o universo inteiro como um quadro, não conseguiríamos ver nosso planeta com nossos olhos.

E ainda podem existir outros universos, além do nosso. Talvez infinitos outros. Assim, todo nosso universo seria como uma cápsula, rodeada de tantas outras. H.P Lovecraft disse que a coisa mais piedosa no mundo é a nossa incapacidade de compreensão do todo. Talvez ele esteja certo. Como seria poder entender precisamente o tamanho de nossa insignificância perante essas dimensões e todas possibilidades que elas trazem?

Existe na literatura um subgênero denominado Horror Cósmico (no qual o próprio Lovecraft é um dos maiores representantes). Ele é caracterizado por explorar o desconhecido e o incompreensível. Horror provocado pelo desconhecido e incompreensível. Sendo o(s) universo(s) o grande desconhecido e o absolutamente incompreensível, seria ele a grande fonte de horror da humanidade, um ponto de trauma pra toda uma espécie, uma fonte de

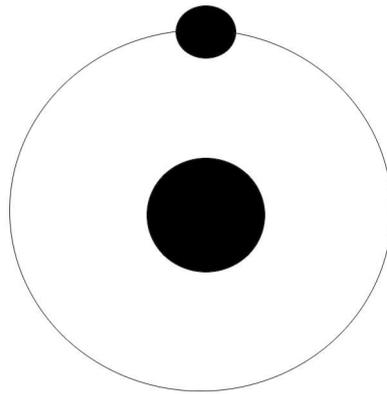
angústia inesgotável? Bem, existe outro lugar tão possivelmente desconhecido e incompreensível quanto o universo, também fonte de angústia, mas que diferente do cosmos é um local invisível e imaterial, não acessível diretamente nem por nós mesmos: o inconsciente. O inverso do universo. Opostos tão comuns, extremos tão iguais. Simétricos.

Cito Nietzsche ao abrir esse trabalho por minha concepção de seu abismo. A escuridão, o lugar sem lugar nem forma, não simbolizado, nosso inconsciente, capaz de olharmos de volta e reger nossas vidas. Sendo o universo e o interior tão paralelos, penso no universo metaforicamente como um abismo, mas não um em que possamos entrar ou cair, mas sim um que nos envolve, por todos os lados e lugares, todo tempo, inescapável. Tanto o universo quanto nosso universo próprio. A figura abaixo ilustra essa concepção:



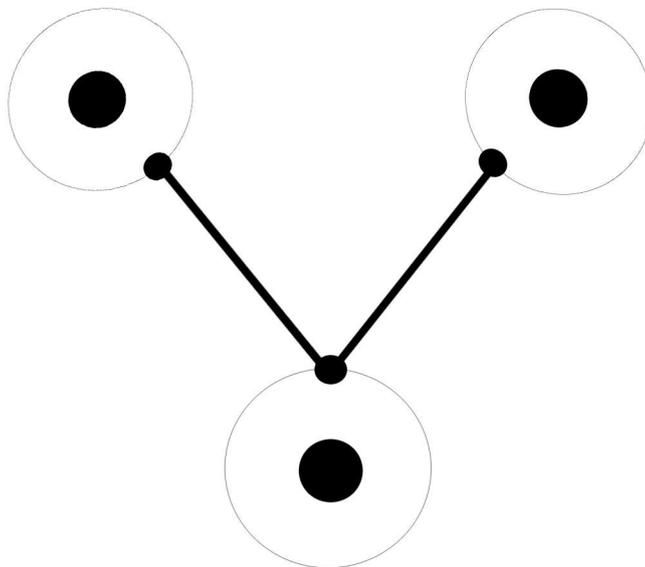
(Figura 1)

Existe uma teoria de que os buracos negros sejam portais ou túneis que nos levam para outras dimensões, outros universos. Da mesma forma, não somos fechados ao universo dos outros, temos nossos portais de comunicação com os outros. Assim sendo, a figura ganha um novo componente, uma abertura:



(Figura 2)

E por fim, os universos conectam-se.



(Figura 3)

Mas como é feita essa conexão? Lacan propõe três registros com os quais pensa as relações objetais: o imaginário, o simbólico e o real. Os três estão em interação contínua, entrelaçados, por isso é tarefa árdua falar sobre cada instância individualmente sem que outros registros apareçam de alguma forma.

O registro imaginário tem como primeiro objeto o eu (FINK, 1998). Nessa concepção, o eu é uma produção imaginária baseada e cristalizada a partir de imagens de si mesmo refletidas de forma especular por outros, produção iniciada já na mais tenra idade e consolidada no estágio do espelho. Lacan (1998a), ao falar sobre a constituição do eu, situa esse acontecimento como mediante a identificação com a imagem do outro. O olhar tem um

papel fundamental na formação do eu, sendo através do olhar do Outro que o bebê passa a ser confundido em um ideal imaginário de espelhamento com a mãe, conferindo-lhe um lugar e um sentido de referência ao corpo fragmentado, mãe e bebê fundem-se tornando-se um só, completo e sem falta, uma unidade proporcionada pela imagem do outro. Nas palavras de Lacan (1998a): “basta compreender o Estádio do Espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem”.

No Estádio do Espelho, a formação do eu se entrelaça com a imagem do corpo, ao passo que essa imagem é tomada também como objeto. A identidade então é formada dependente do outro especular. Ao concluir o Estádio do Espelho inaugura-se “pela identificação com a imago do semelhante e pelo drama do ciúme primordial (...), a dialética que desde então liga o eu a situações socialmente elaboradas” (1998a). Assim, o exterior não está lá fora, mas dentro do sujeito, o outro está nele. O Outro convoca o sujeito a se inserir em seus sistemas significantes, de um jeito que Lacan diz funcionar como um “escudo narcísico” que separa o sujeito do real para sempre, paradoxalmente constituinte e alienante.

Para Fink (1998) as relações imaginárias não são “relacionamentos ilusórios”, mas relações entre eus que envolvem outras pessoas que julgamos ser como nós por várias razões, relações essas que são definidas principalmente nas características de identificação e rivalidade.

Já as relações simbólicas ocorrem com o Outro na forma da Cultura e com objetos designados pelo outro (FINK, 1998). Esse registro é primordialmente fundamentado pela linguagem, sendo aqui o sujeito constituído por uma postura adotada em relação ao Outro. No sistema simbólico, nada tem significado de forma isolada, tudo tem relação com um conjunto. Quando fala que o “inconsciente é estruturado como linguagem (1985b, p. 25)”, Lacan fala dessa interação com o simbólico. Em um processo de análise tem-se como um dos objetivos (ou consequências) uma dissipação do imaginário em prol de uma priorização das relações simbólicas.

O real é aquilo que resiste à simbolização e, por consequência, à dialetização (FINK, 1998), característica do simbólico que permite que uma coisa possa ser substituída por outra. O real lacaniano é inteiro, completo, infinito e sem bordas ou divisões. É através de cortes proporcionados pela ordem simbólica que o real sofre divisões e torna-se lacunar, sugado pelos símbolos.

A nossa percepção de mundo, o que conhecemos como realidade é aquilo que

conseguimos nomear pela linguagem, falando, escrevendo ou pensando. É a Cultura quem fornece a ferramenta simbólica que utilizamos, portanto, a visão de mundo que temos é intimamente ligado com o grupo que temos acesso e o conjunto de leis vigente nesse. O que entendemos como realidade, é então, um produto principalmente da linguagem, que é responsável por trazer o que não estava simbolizado para nossa percepção. O que não pode ser dito é como se não existisse, e o que não faz parte do conjunto de símbolos de um grupo, não existe para aquele grupo. Assim, diferentes partes da humanidade tem experiência, vivência e compreensão absolutamente diferentes entre si do que a ciência considera como um mesmo fenômeno (o que explica sua insistente busca por uma linguagem comum), o que ocorre mesmo dentro de um subgrupo. Há algo de singular, portanto.

Poderia se dizer que o real não existe, já que precede a linguagem e a existência é condicionada a linguagem. O real ex-siste (termo que Lacan toma por empréstimo de Heidegger (FINK, 1998)). É a nomeação do real e sua incorporação no discurso que darão existência ao que ex-siste. Mas o real possui mais entendimentos além daquilo que é anterior à letra, o real é também um resto, um produto do simbólico do que resiste à simbolização primeira. Assim, teríamos um real primeiro e um real segundo na forma do resto que resistiu à primeira simbolização, o primeiro cada vez menor (mas que nunca termina) ao passo que sofre constante transformação simbólica. O real-resto, não simbolizado, torna-se o centro de uma cadeia de significantes que trabalha ao seu redor, circunda-o. O resto é o que a cadeia não possui e não consegue inserir.

A esse resto, central, no qual a cadeira gira, Lacan chama de *caput mortuum*¹:

o intervalo entre este passado que ele já é naquilo que se projeta, abre-se um buraco que constitui um certo *caput mortuum* do significante (...) eis o que basta para deixá-lo suspenso na ausência, para obrigá-lo a repetir o seu contorno” (LACAN, 1985a p. 55).

Esse corpo nunca deixa de ser circundado, mas nunca tocado. Sempre evitado. Poder-se-ia dizer que é esse interior que define o exterior, ou como coloca Rivera (2017), “a Coisa é pura perda, seu lugar é um vazio, seu modelo é o vaso, objeto que se define por contornar um oco”.

Essa imagem de um corpo circundado por uma cadeia encontra um reflexo no átomo, uma composição de um núcleo circunscrito por cadeias de elétrons. O núcleo, central, corresponde à quase totalidade da massa atômica e carrega uma carga elétrica contrária a dos elétrons, assim, os opostos se mantêm unidos, necessários uns aos outros.

1 Caput Mortuum é o termo utilizado na química e na alquimia para designar o resto sólido de algumas reações, como a sublimação.

A figura 2 também pode ser utilizada para representar o mais simples dos átomos, o Hidrogênio (formado pelo núcleo e um elétron na cadeia), cuja simplicidade é oposta por sua suma importância à vida. Ao formarem-se em moléculas, como a água, os átomos utilizam-se dos elétrons para formar pontes que os mantêm unidos. Einstein (2005) em sua teoria da relatividade discorre que a massa média do universo é uniforme apesar da aparente concentração no centro (assim como ocorre nas galáxias, onde no centro encontra-se o maior número de estrelas), o que sugere sua finitude. Temos aqui um triplo paralelo: átomo, universo, inconsciente. O pequeno, o grande e o desconhecido.

Retomando a imagem dos buracos negros como conexões entre universos, há de se dizer que eles são objetos incrivelmente densos e com gravidade tão forte que nem luz pode fugir de seu empuxo. Se você pudesse viajar ao centro dele encontraria uma singularidade, onde uma quantidade imensa de matéria é comprimida em um espaço tão pequeno que a força da gravidade se torna infinita, tudo é amassado até um ponto de densidade também infinita, fazendo um buraco na fábrica do universo e destruindo a física como a conhecemos. Poderia ser que entre nossas conexões exista algo semelhante?

Vinge fala sobre a Singularidade Tecnológica (1993), um fenômeno no qual o avanço da inteligência artificial levaria à criação de uma superinteligência, superior a soma de toda humanidade. Essa superinteligência levaria a humanidade ao seu fim com um fluxo de informação crescente em taxas incompreensíveis para nós. Pode-se pensar nessa incompreensão como resultado uma grande quantidade, mas também como uma outra linguagem, um fluxo de símbolos que não temos ferramentas para decifrar, impossíveis de traduzir.

O vácuo não é vazio. É cheio de pares de partículas e antipartículas que existem e desaparecem em uma fração de tempo impossível de ser imaginada ou sentida. Quando isso acontece nos limites de um buraco negro, uma das partículas pode ser puxada, enquanto a outra escapa. Essa pequena quantidade de partículas que escapam são conhecidas como Radiação de Hawking. As partículas que caem no buraco negro tem uma massa negativa, fazendo com que o buraco negro fique cada vez menor, até que desapareça. No último momento, o buraco negro explodirá com a potência de milhões de bombas nucleares. Segundo Hawking, em um ponto tudo que conhecemos esteve preso numa singularidade que então explodiu no Big Bang, o começo do nosso universo.

Sendo assim, as conexões entre universos tem duas marcantes características: 1. Um duplo, onde algo se perde, e 2. O que se perde resulta em um evento de ruptura, mas que

também é paradoxal condição para o surgimento do próprio universo.

Em Lacan vemos que é a partir de uma separação, um corte em uma unidade mãe-criança leva ao advento do objeto *a*, um resto produzido a partir de um rompimento, um trauma essencial ao surgimento do desejo. Para Fink (2004, pg 107), uma das formas de ver o objeto *a* é como “resto da simbolização, o real que permanece, insiste e ex-siste após ou apesar da simbolização – como a causa traumática e como aquilo que interrompe o funcionamento tranquilo da lei e o desdobramento automático da cadeia significante.” É, então, o trauma o Big Bang do Ser².

II. O Infinito do Trauma

“Conforme olhamos para o universo, estamos olhando para o passado, porque a luz deixou os objetos distantes há muito tempo. Olhar no presente é ver o que já aconteceu.” - Stephen Hawking.

Para Fink (1998), o trauma é uma das faces do Real. Pensando o real como tudo o que não foi simbolizado, a linguagem nunca transforma completamente o real, deixando sempre um resto. Para o autor, o trauma sugere uma fixação ou bloqueio que sempre envolve justamente esse algo que não é simbolizado. A linguagem é aquilo que permite o deslocamento estimulando uma relação com um número cada vez maior de significantes e submetendo o real a uma dialetização. Para Lacan (2005), a angústia é o único afeto que sinaliza o real. Para ele, a angústia e o desejo do outro tem uma relação essencial.

Quando Lacan fala que o desejo é o desejo do outro, fala da necessidade do sujeito de amparar-se em algo externo buscando uma identificação na qual orientar-se. Imaginariamente, o sujeito apoia-se e espelha-se em algo que o fascina, que julga ser portador daquilo que não tem, que aparenta ter aquilo que lhe falta. Quando esses referenciais faltam ou mostram-se falhos, tem-se a condição da angústia. Nas palavras de Lacan:

2 Do ponto de vista da neurose, ao menos.

Simplesmente os farei observar que muitas coisas podem produzir-se no sentido de anomalia, e que não é isso que nos angustia. Mas se, de repente, faltar toda e qualquer norma, isso é, tanto o que constitui a anomalia quanto o que constitui a falta, se esta de repente não faltar, é nesse momento que começará a angústia (LACAN, 2005, p. 52).

Assim, a angústia não se dá na anomalia (essa pode, inclusive, suscitar o desejo), mas na ausência da norma. Quando o Outro mostra-se faltoso e escancara a falta de autonomia do sujeito.

O Outro constitui uma forma de dar sentidos, oferece um sistema de referências. Sendo o trauma uma impossibilidade de simbolizar o acontecimento, é possível pensar nessa impossibilidade como uma percepção da falha do Outro, incapaz de oferecer um sistema capaz de dar conta. Para Rosset (1985 p. 82), “o real só é admitido sob certas condições e até um certo ponto”. Se ele mostra-se excessivo, acontece uma interrupção na percepção que visa a proteção da consciência. O real, porém insiste, teima. Procura outros lugares para aparecer, sem ser possível. Lacan no Seminário 23 coloca que:

A linguagem está ligada a alguma coisa que no real faz furo – não é simplesmente difícil, mas impossível considerar seu manejo. O método de observação não poderia partir da linguagem sem que ela aparecesse como fazendo furo no que pode ser situado como real. É por essa função de furo que a linguagem opera seu domínio sobre o real (LACAN, 2007, p. 31).

O real toma, então, dimensão de uma água impossível de beber em um poço aberto, que transborda com poucas gotas.

Na mesma linha, para Dockhorn, Macedo e Werlang (2007), o trauma poderia ser definido como uma situação de transborde de estímulos, os quais o aparelho psíquico não consegue processar, sendo o impacto daquilo que escapa do universo representacional do sujeito. Haveria, para os autores, duas formas de provocar esse trauma: pelos excessos, o da ausência ou o da presença.

Duas obras permitem pensar em ambos excessos. O filme *Solaris* e a peça *Esperando Godot*. No filme *Solaris* (1971), dirigido por Andrei Tarkovsky e baseado no homônimo livro de Stanislaw Lem, o psicólogo Kris Kelvin é enviado a uma estação espacial em órbita de *Solaris*, um planeta oceânico que está sendo estudado há décadas pelos humanos. Ao chegar

na estação espacial, estranha não ser recebido por nenhum dos três remanescentes cientistas que ainda habitam o local, além disso, a estação está em estado de desorganização e descuidado.

Ao conversar com um dos cientistas, Snaut, descobre que seu amigo Gibarian, que deveria estar a bordo, suicidou. Tanto Snaut quanto Sartorius, o terceiro cientista, mostram-se não cooperativos e evasivos, além disso, Kris começa a ver vultos de outras pessoas que supostamente não deveriam estar ali. Kris dirige-se ao quarto de Gibarian, encontrando tudo desarrumado e uma fita que seu amigo lhe deixou. Na fita, Gibarian fala que passou por experiências que não podem ser explicadas, mas que poderiam acontecer com qualquer um, experiências relacionadas à consciência.

Kris vai dormir e quando acorda encontra Hari, sua antiga esposa que se matou, dormindo ao seu lado. Ela parece não saber o que está acontecendo também, sendo jogada no espaço por um aterrorizado Kris. O trauma aqui apresenta-se em ambas as frentes: a ausência causada pelo suicídio e a presença não da amante morta, mas dele mesmo. Encontra na nova Hari um duplo que o persegue, um duplo não só de quem é, mas de o que foi. Rosset (1985) disserta que a unicidade é uma “estrutura fundamental do real (pg. 84)” que designa ao mesmo tempo o seu valor e sua finitude. O privilégio da singularidade traz um valor infinito, enquanto o “inconveniente de ser insubstituível” desvaloriza de forma infinita. Segundo ele, é “irremediável” a morte do único, pois uma vez terminado, não há mais.. Portanto, a unicidade da coisa tem “uma qualidade ontológica desastrosa”, uma participação “tênue e muito efêmera no ser”. Uma participação que deixa marcas em Kris, pois a morte do único instaura seu duplo. Segundo Rosset (1985) “no par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, sou eu que sou duplo do outro.”

Ao confrontar Snaut, este diz que os “visitantes” começaram a aparecer após os cientistas conduzirem estudos com ferramentas nucleares, atitude que tomaram no desespero de tentar entender a natureza do planeta. Na mesma noite, Hari reaparece no quarto de Kris, que dessa vez aceita sua presença. Os dois dormem juntos. Em um momento Kris sai do quarto, deixando Hari sozinha por alguns instantes. Ela entra em pânico e se machuca, mas seus ferimentos se curam sozinhos alguns momentos depois. Intrigado, Kris procura os cientistas, que explica a Kelvin que o planeta Solaris criou-a a partir de suas memórias dela, e que a Hari que ali está não é humana (mesmo sentindo e pensando que é), e que é composta

por neutrinos. Snaut propõe que Kris transmita um encefalograma seu para Solaris, na esperança de que o planeta o entenda.

Com o passar do tempo, Hari começa a ser mais independente, conseguindo manter-se longe de Kris sem ataques de pânico. Ela também descobre que a verdadeira Hari cometeu suicídio. Em uma festa de aniversário, Kris, Sartorius, Hari e Snaut reúnem-se, ocasião em que Sartorius afirma que a verdadeira Hari já morreu, e que a que ali está não é real. Após os dois cientistas retirarem-se, Hari olha atentamente um quadro pendurado na parede. Depois, mata-se bebendo oxigênio líquido, ressuscitando logo em seguida.

Kris passa mal e vai dormir. Sonha com sua mãe. Ela veste uma roupa parecida com a de Hari e também um penteado semelhante. No sonho, ele está ferido e sua mãe cuida dos ferimentos, que se regeneram sozinhos. Quando acorda, descobre que Hari desapareceu. Deixa uma carta de despedida dizendo que não havia outra alternativa. Snaut conta que após mandarem o encefalograma de Kris para Solaris, algumas ilhas começaram a se formar na superfície. Kris questiona-se se deve ficar em Solaris ou voltar para a Terra. O filme termina com Kris chegando na casa de seu pai, mas o movimento da câmera aos poucos mostra que ele está em uma ilha de Solaris.

Solaris é uma história de contrastes. No início, somos apresentados ao contraste da cidade com o campo. Depois, da Terra com Solaris, o terrestre com o espacial. E principalmente, o contraste do presente com o passado.

Kris é atormentado por seu passado, algo possível de ser notado logo no início. Após o suicídio de Hari na Terra, Kris queima notas, cartas e fotografias. Seu pai conta que construiu sua casa na exata imagem da casa em que cresceu. Enquanto Kris quer fugir do seu passado, o pai tenta revivê-lo. Em Solaris fugir do passado não é uma opção. Hari é jogada ao espaço, mas volta. Tenta se matar, mas não morre. O planeta força Kris a encarar o que não quer ver. Hari, porém, não é uma cópia idêntica de sua esposa. Ela é a memória que Kris tem dela. Ela sabe apenas o que Kris sabe, ela é a interpretação e lembrança de Kris, um sonho materializado com furos na memória. O presente de Kris é moldado pelas suas percepções do que aconteceu. Em um primeiro momento, não consegue lidar com o retorno de Hari, tentando se desfazer dela, a primeira visão suscitando um retorno traumático que Kris não dá conta de simbolizar, assim ejeta-a para o vazio. Essa é sua primeira forma de lidar com a estranheza com que se depara. E segundo Rosset,

o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu “duplo”. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser (ROSSET, 1985, p. 120).

Com o tempo, consegue tolerar e aceita Hari em sua vida, mas não para superar o passado, e sim para tentar ignorá-lo sem seguir em frente.

O trauma, porém, será revivido algumas vezes mais. Hari aos poucos toma consciência de sua forma de existência e parece aceitar, fazendo com que tanto ela quanto Kris vivam em sua fantasia de um romance possível. Durante a festa de aniversário, no entanto, Hari meticulosamente admira um quadro. Nesse momento de apreciação da arte, algo acontece. A forma com que a cena é retratada passa a impressão de vida no quadro, vida que traz uma espécie de ascensão para Hari. Agora ela está mais perto da humanidade e flutua pela sala. Kris abraça-a e chora, pois percebe o passo que foi dado. Como resultado, ela tenta se matar, como a Hari original, sua existência passa a ser insuportável. Revivendo esse momento, Kris fica atordoado e necessita de repouso, reviver o trauma o destrói. Quando acorda, Hari se foi.

Enquanto manifestação de seu inconsciente e desejo, os dois permanecem juntos, quando ela toma sua própria consciência, vai embora. Sabe que está vivendo uma mentira e quer que Kris siga em frente, verdadeiramente. Para poder olhar para dentro, Kris precisou viajar às estrelas. E o resultado do que vê é expresso no seguinte diálogo:

Snaut: Quando o homem está feliz, não tem interesse no sentido da vida. Esse tipo de questão deveria ser perguntado no final dela.

(Kris olha para uma peça de roupa de Hari sobre a cadeira)

Kris: Mas não sabemos quando vamos morrer. Por isso que estamos sempre com pressa.

Snaut: Não tenha pressa. Os homens mais felizes são aqueles que não se preocupam com essas amaldiçoadas questões.

Kris: Perguntar é o desejo de saber, mas a preservação das simples verdades humanas requerem mistério. O mistério da felicidade, amor e morte. Pensar nisso é saber o dia da morte. Não saber o dia da morte, nos torna praticamente imortais. E agora, o que eu faço? Voltar para a Terra? Pouco a pouco, tudo vai voltar ao normal. Vou achar outros interesses e companhias, mas nunca vou poder me dar inteiramente a elas. Nunca. Deveria ficar aqui, rodeado de objetos que nós dois tocamos que ainda carregam a memória de nossa respiração? Para quê? Na esperança de que ela volte? Não alimento essa esperança. A única coisa que me sobra é esperar por algo que não sei o que é. Um novo milagre? (SOLARIS, 1971)

Kris sabe de suas opções. Seguir em frente ou viver nas lembranças. Ele escolhe a segunda, indo para a superfície de Solaris, onde seu pai o aguarda. Kris de certa forma torna-

se seu pai, querendo reviver o passado em vez de lidar com ele. Há uma troca do duplo. Rosset (1985) comenta que há várias formas de negar o real. Uma delas, a mais recorrente, é a ilusão. Nela não se observa uma negação do real, uma recusa de percebê-lo: há um deslocamento.

Em diversos momentos do filme os personagens olham para reflexões, seja na água, seja em espelhos. Na primeira cena, Kris olha para o lago em frente a casa de seu pai. A câmera não mostra diretamente a casa, apenas seu reflexo. Essa reflexão aparece aqui como um simbolismo para lembrança, refletir permite ressignificar. Kris olha para o lago, para suas memórias da infância, assim como Hari olha para um espelho quanto reflete sobre sua existência e sua natureza. Kris encontra-se em um quarto rodeado de espelhos enquanto tem lembranças de sua infância após a tentativa de suicídio da Hari de Solaris. As águas de Solaris, na cena final não produzem reflexo, Kris entrega-se, deixa de olhar para o espelho, contrariando Snaut, que lhe havia dito:

Não queremos conquistar o cosmos, queremos estender as fronteiras da Terra para as fronteiras do cosmos. Não sabemos o que fazer com outros mundos, precisamos de um espelho. Lutamos por contato, mas nunca conseguiremos. Estamos na sina humana de buscarmos objetivos que tememos, que não temos motivos para querer. O Homem precisa do Homem (SOLARIS, 1971).

Rosset (1985) acredita que o espelho é uma enganação, uma evidência mentirosa. Mostra não um reflexo, mas uma ilusão. Mostra não um eu, mas seu inverso, um outro. Uma tentativa de se ver que sempre acaba em decepcionar-se. Uma simetria que mostra não um igual, mas uma projeção sobre uma superfície. Segundo o autor, a obsessão da simetria jamais restituirá esta coisa invisível que se tenta ver, e o grande problema no desdobramento de si é no fundo ser impossível desdobrar-se: “o duplo falta para aquele que o duplo persegue”. Assim, renunciar ao duplo é necessário para uma “contraditória duplicação do único”.

O objetivo da missão na estação espacial é a tentativa de comunicação com o planeta. O tema comunicação também é central na história. Os humanos tentam entender o oceano, mas acabam se deparando com a necessidade de entenderem a si mesmos e as suas mentes. Uma comunicação impossível. Mas o planeta consegue ir além dos limites da linguagem. Ele consegue um entendimento total da mente de Kris, materializando-o em Hari, consegue modificar a realidade a partir de sua mente. O caminho inverso também é verdadeiro: a mente de Kris provoca mudanças na superfície do planeta.

A peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (2005), mostra, em dois atos, dois dias na vida de dois homens: Vladimir e Estragon. Estão esperando por um terceiro homem, chamado Godot. O que acontece nesses dois dias é: nada. Nada acontece. Para preencher o tédio de esperar por alguém que demora a chegar e iludirem-se com a vida sempre igual, cheia de dias vazios, os dois conversam exaustivamente, geralmente sobre nada, assim, ao menos dão-se a impressão de existirem, assim como os significantes que giram em torno do vazio.

Em ambos dias/atos, passam pela cena Pozzo e Lucky, respectivamente um patrão e um escravo. No primeiro ato, Pozzo mostra grande crueldade no trato com Lucky, relatando também que está viajando para vendê-lo. No segundo dia/ato, os dois retornam, mas agora Pozzo está cego e Lucky está mudo. Ao fim de cada dia, um menino traz um recado de Godot, que diz não poder ter vindo, mas que certamente virá no dia seguinte. Assim, Vladimir e Estragon recolhem-se na perspectiva da espera no próximo dia.

A peça tem um clima de incerteza, angústia, baseada no período pós-guerra, quando foi escrita. Um mundo de crenças destroçadas pelo horror de duas grandes guerras e pelo totalitarismo. Um mundo marcado pela existência do holocausto, que Seligmann-Silva (2000) coloca como o centro da discussão sobre a representação da catástrofe e sua possibilidade. Trata-o como um evento limite na humanidade, responsável por colocar sob nova ótica toda reflexão sobre as possibilidades de representação do real, obrigando a uma nova concepção que consiga incluí-lo no universo dos símbolos, como um “terremoto de tal intensidade que abalou todos os instrumentos de medida” (pg. 77). A representação como momento de universalização é destruída pela singularidade do limite, por um excesso indefinível que necessita ser colocado em frases, mas que não pode. Existe, então, uma contradição: por um lado um evento que precisa ser escrito, por outro, ele vai além do que pode ser imaginado, assim, o trauma instaura-se como uma “ferida na memória” (pg. 84), trazendo a questão não apenas de se é possível reproduzir essa ferida, mas mesmo se é possível experienciá-la.

A consequência é um retrato de personagens atormentados pela angústia metafísica decorrente de uma condição humana fundamentalmente absurda. Na visão de Camus, “absurdo” é um mundo que é um exílio para o homem que, despido das ilusões, não tem mais para onde voltar nem para onde ir.

A opacidade de significados e a vacância da definição, tão típicos do trauma, somatiza-se na repetição. Berlinck (1999) traz a ideia de que o ser humano habita na dor, e que não sentir dor colocaria o ser humano em um estado de total desamparo. O trauma

deixaria o sujeito sofrendo o efeito de um excesso que não conseguiria ser simbolizado, sendo então tomado pelo que lhe aflige desde dentro. A incapacidade de lidar com esse excesso o deixaria preso em repetição, sendo, então, dor e desamparo marcas de qualquer sujeito psíquico. A repetição aqui é simétrica, literal. Todos os dias esperam por Godot, que nunca vem. Beckett, obcecado por formas e sons em suas peças, ao falar sobre Esperando Godot, conta que em cena “o silêncio verte como a água em um navio que afunda”. Silêncio que é como um olhar, um olhar metafórico e essencial. Olhar, ser olhado, são relações entre eu e o Outro, uma relação em que

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável Paradoxo (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.29).

Freud (1996) introduz um “domínio particular da estética”, “marginal” a essa por definir um lugar paradoxal, o lugar do que “suscita a angústia”, um lugar segundo Didi-Huberman (2010) que aponta para além do princípio do prazer, onde ver é perder e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. O lugar da inquietante estranheza (*das Unheimliche*). Para ele, o *unheimliche* está

diante de nós como se nos dominasse, nos puxando para a obsessão. Presente, testemunha e dominante ao mesmo tempo, que se dá a nós como se devesse fatalmente sobreviver a nosso olhar e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.227).

Freud (1996) cita Schelling, ao caracterizar o estranho como a aparição de algo “que deveria permanecer em segredo, na sombra, e que dela saiu”. Ao olhar para a inquietante estranheza, ela nos olha, como um duplo. Nos desorienta, nos faz questionar o que vemos, se vemos ou não. Se o lugar para o qual nos dirigimos não é dentro de nossa própria prisão.

Didi-Huberman (2010), ainda, diz que o ato de olhar sempre nos abrirá um vazio invencível, que “não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha, há apenas que se inquietar com o entre”. Segundo ele, perante essa inquietação existirão duas atitudes: a do homem da crença, que vai querer sempre ver além do que se vê, e a do homem da tautologia, que pretende não ver nada além da imagem que é vista.

“Estamos sempre achando alguma coisa, não é, Didi, para dar a impressão de que existimos?”. Essa pergunta de Estragon para Vladimir talvez resuma a visão da peça sobre a

condição humana. Uma existência de inanição, de dependência externa. Rosset (1985) comenta que o que angustia o sujeito não é a proximidade da morte, mas a sua não-existência, sua não-realidade. “Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu”. Os dois tentam enforcamento, mas falham por que a cinta que usaram como corda rompe. Então desistem momentaneamente, enforcar-se-ão no dia seguinte, com uma corda melhor. A menos que Godot chegue.

Mas quem é Godot? Godot é o real não simbolizado, no qual a trama gira sem conseguir sair do lugar. Godot é ao mesmo tempo a presença e a ausência, e também uma ilusão necessária para suportar a angústia. Porém, para Rosset (1985),

Os diferentes aspectos da ilusão reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusar perceber o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real qual se pensava estar protegido. Essa é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real. Vê-se agora por que a esquiva é sempre um erro: ela é sempre inoperante, por que o real tem sempre razão (p. 119).

Coloca-se assim um problema de natureza paradoxal: a ilusão leva inevitavelmente ao fracasso, mas sua ausência também tem consequências, formas radicais de negar o real, como pela forclusão ou pela total aniquilação do real na forma da morte. O real exige uma resposta em seu choque violento com o sujeito.

Dunker (2006) fala do que chama “eficácia traumática” (p. 17). Conceitua como o trauma não produzindo efeitos imediatos, mas pela sua ressignificação pela fantasia. Pensa a partir daí em uma função terapêutica do real, relacionando essa função com o ato, um ato que se coloca entre a repetição do trauma e fixação fantasiosa. Assim, distingue-se a passagem ao ato do acting out: o primeiro como atualização do trauma e o segundo como atualização da fantasia. O sintoma, por sua vez, é uma formação que reúne os trabalhos positivos e negativos do trauma, convergindo numa compulsão à repetição. O autor traz ainda a ideia de que o real da repetição não leva influência da realidade, porque esta realidade em si é um produto de uma mediação, a fantasia, que provê a estrutura da realidade tal qual o sujeito a percebe.

A ilusão, ou fantasia, permite ao sujeito lidar de alguma forma com o real, tamponando a falta como uma sutura. A fantasia corresponde a uma tentativa de fazer ficção com o sem porquê.

III. Magia e linguagem

“Eu trafego pela ficção, eu não trafego pela mentira” - Alan Moore

Todos temos ao menos uma visão de realidade. E cada uma é uma entre várias. Mas não lidamos diretamente com a realidade. Percebemos o mundo indiretamente, através de nossos órgãos. A luz que entra pelos olhos e é transformada em um pulso elétrico codificado para o cérebro, as ondas mecânicas que entram pelos ouvidos e seguem um caminho semelhante. Poder-se-ia dizer que toda nossa percepção de realidade não passa de um construto de nossa mente através dessas informações indiretas, informações que não chegam de forma igual para todos nem são traduzidas de forma igual para todos. Cada universo é único e próprio à mente de cada um.

Mas os universos são construídos com mais do que meros impulsos e estímulos interpretados diferentemente por órgãos. Entre esses universos, existe a linguagem. Em algum momento, alguém percebeu que poderia desenhar nas paredes para tentar representar e comunicar uma percepção sua, ou emitir um som gutural. Nesse momento, estabeleceu-se uma forma de ponte entre universos. Não uma ponte convencional e de funcionamento perfeito, mas uma ponte que não se conecta de forma exata e que tem várias vias, onde se caminha por todas ao mesmo tempo. Essa imperfeição leva à impossibilidade de uma transmissão completa, deixando que apenas fragmentos da percepção original cheguem ao destino. Paradoxalmente, aquilo que faz ponte é também o que constitui um muro que barra toda possibilidade de total apreensão do sentido: o muro da linguagem.

Ainda, as pontes da linguagem nos deram a possibilidade de descrever imagetivamente ou verbalmente todo o estranho mundo o qual percebemos e sentimos, e também nos deu o poder de criar ficções. Ficções, que por exemplo, explicavam o mundo, cosmogonias, mitologias, sistemas de crença. Assim, a linguagem, através da ficção, é a primordial e principal fonte de diferenciação e movimentação da Cultura e do indivíduo (diferentes, mas indissociáveis).

Existem ficções que regeram (e regem) culturas e eras inteiras. Ficções universais, como mitos, que perpassam e participam da formação do indivíduo dentro da Cultura, mas existem também ficções individuais criadas de nossas marcas e significantes. Marcas e

significantes que usamos para compartilhar nossa ficção própria, uma ficção que podemos utilizar para modificarmos e movimentarmos através da análise desta, mas também uma ficção que o outro poderá usar para colocar suas próprias marcas e significantes, e assim movimentar-se também através dela. Essa ficção é conhecida por vários nomes, mas explorarei aqui a concepção trazida pelo autor Alan Moore.

Moore tem por crença conceitos do hermetismo, que trabalha com a ideia de opostos complementares, como o microcosmo e o macrocosmo. O primeiro representando o ser humano e o segundo o seu mundo. O hermetismo iniciou-se tentando entender o mundo através de três pilares: alquimia, astrologia e teurgia (a busca por perfeição espiritual, uma busca por uma transcendência divina).

O hermetismo baseia-se principalmente no Corpus Hermeticum, escrito supostamente por Hermes Trismegistus, uma entidade que mistura os deuses Hermos (grego) e Toth (egípcio), deuses da sabedoria e linguagem de seus povos. Para Moore, a mistura de ambos, linguagem e conhecimento, fenômeno e possibilidades da consciência, resulta no que ele chama de *magia*.

Magia nada mais é, nessa concepção, do que uma ponte entre dois mundos: o material, o mundo físico e seus estímulos, e o imaterial, a mente. Como o material nunca é experienciado diretamente, sendo como um construto da nossa percepção, a realidade encontra-se na mente. Assim, o ato de uma manifestação da linguagem provocar uma mudança no imaterial, é a provocação de uma mudança na realidade em si. Isso é magia, e a linguagem é seu ritual. Segundo Alan,

Me declarar como mago pareceu ser um passo lógico na minha carreira como autor, e o problema com a magia, sendo ela em muitos aspectos uma ciência da linguagem, é que você tem que ser muito cuidadoso com o que diz. Porque se você se declarar um mago sem saber o que isso implica, então um dia você provavelmente vai acordar e descobrir que é exatamente isso que você é (THE MINDSCAPE OF ALAN MOORE, 2005).

As primeiras formas de práticas mágicas eram comumente chamadas como “a arte”. Moore acredita na literalidade desse conceito, acreditante que magia é a arte propriamente dita, independente de sua forma (escrita, música, escultura, etc.). *Arte é literalmente magia*. Moore salienta que a própria linguagem utilizada na magia é relacionada à arte. Um grimório (grimmoir, em inglês), é apenas um sofisticado jeito de dizer gramática (grammar). A palavra encantamento (spell) é a mesma que a utilizada para soletração (spell), então, realizar um encantamento é manipular símbolos.

Moore se pergunta o que aconteceria se uma obra refletisse tão perfeitamente o modelo do universo que mudaria inteiramente nossa percepção. Em Lacan, talvez seja esse o equivalente de uma simbolização total do real. Para Moore, quando uma visão de mundo acaba, o mundo em si acaba. Em sua obra *Promethea*, Alan traz a ideia de humanos como anfíbios, vivendo em dois mundos ao mesmo tempo: matéria e mente. Compara o passo de ir de um para o outro como o salto de sair da água para viver na terra, um passo que a humanidade ainda está por dar, e quando dar, o mundo como conhecemos terá acabado. Em 1999, Alan previu que o mundo acabaria em 2017, quando todo conhecimento produzido chegaria ao ponto em que o ser humano não mais conseguiria acompanhar e seriam necessários novos modos de ver o mundo – novas formas de interpretação.

No dia anterior à data que previu como fim do mundo, Moore lança um livro: *Jerusalém*. Moore considera a produção desse livro como um ritual mágico que durou 10 anos com a intenção de alterar a percepção do leitor. Trata como seu trabalho mais sofisticado e ambicioso, tendo escrito com a intenção de que a forma da escrita passe ao leitor a mesma sensação que está sendo descrita, uma ousada tentativa de trazer uma – impossível – simbolização perfeita e idêntica à do próprio autor.

Para ele, o que categorizamos como loucura não passa de um diferente sistema de percepção, possivelmente aberto a mais planos da existência do que as pessoas são capazes de perceber, dessa forma, são os ditos são que estão em desvantagem, por possuírem menos ferramentas para entender o que está ao seu redor. Sua intenção, então, é propor formas de conseguirmos aumentar nossa percepção.

Um dos capítulos é contado do ponto de vista de Lucia Joyce em um hospital psiquiátrico. Para retratar sua percepção, Moore usa uma linguagem inspirada em James Joyce e separa as palavras em dois componentes: seu som e sua representação escrita, então escreve palavras que não parecem com nada, mas cujo som trazem um sentido, forçando assim, os leitores a procurarem múltiplos significados. Se o leitor ficar atento apenas ao gráfico, perde os outros possíveis significados. O livro em si fala sobre as dimensões do universo, usando um texto multidimensional. “Magicamente” tentando mudar a forma como a mente percebe o mundo mudando a linguagem com a qual a mente constrói o mundo. Em suas palavras:

A representação permitiu que se originasse a linguagem verbal, com esse som ou essa coleção de marcas de alguma forma também significando aquele búfalo ali no fundo. Linguagem é necessariamente precursora de nossa aparentemente única forma de

consciência. Da relação entre nossa consciência e fenômeno decorre praticamente o todo da cultura humana: escrita, pintura, música, teatro, ciência, medicina e até mesmo política. (THE MINDSCAPE OF ALAN MOORE, 2005)

Para Lévi-Strauss (2017a p. 182), “não há por que duvidar da eficácia de certas práticas mágicas”, referindo-se às práticas xamânicas de cura. Atribui, no entanto, alguns fatores para esse acontecimento. A crença do feiticeiro a crença do doente, e a crença coletiva, que formam entre si um campo de gravitação entre suas relações.

Lévi-Strauss (2017a) conta a história de Quesalid, um homem que não acreditava no poder dos xamãs, e por isso, decide tornar-se um, a fim de comprovar suspeitas, aprender os truques e enganações desses feiticeiros e desmascará-los. Em suas primeiras lições, vê uma mistura de pantomima, prestidigitação e conhecimentos empíricos misturados a técnicas de simular desmaios, crises nervosas, vômitos, o aprendizado de cantos mágicos além de auscultação e obstetrícia e a utilização de espiões que lhe trouxessem informações particulares da comunidade. O que aprende, principalmente, é o uso de uma penugem escondida na boca que o praticante cospe no momento oportuno, molhado de sangue da língua ou das gengivas do xamã, que serviria como uma “prova” de que a prática do feiticeiro funcionou, expulsando com sua sucção a doença que afligia o corpo do indivíduo.

A notícia de seu estado de aprendizado xamânico se espalha, e um dia Quesalid é chamado por uma família para tratar de um membro doente que sonhou que o xamã traria sua cura. O tratamento foi um sucesso. Quesalid, crente que sua prática não poderia ter sido a causa da cura, por acreditar ser falsa, credita o acontecimento a causas psicológicas, segundo ele, o doente se curou porque acreditou piamente no seu sonho. Isso lhe deixa pensativo e hesitante.

Em uma tribo vizinha, Quesalid testemunha rituais praticados pelos feiticeiros locais. Seus colegas estrangeiros executam uma técnica semelhante à sua, mas com uma pequena variação: não cospem a doença (representada por um corpo sangrento), apenas colocam na mão um pouco de saliva e afirmam que aquela é a doença. O método não demonstra efeito, e Quesalid pede para testar o seu método, que funciona. O xamã considera ter encontrado uma técnica ainda mais fajuta e desonesta que a sua. Diz que ele ao menos dava algo aos seus pacientes, algo visível e tangível. Questiona-se então como as técnicas, ambas para ele sabidamente inadequadas, deveriam ser avaliadas, visto que do ponto de vista experimental apresentaram resultados diferentes. Deveriam ser avaliadas de um ponto de vista dos fatos ou do ponto de vista da própria técnica, que possuíam teorias e práticas diferentes? Os xamãs

vizinhos atribuíam a doença uma natureza espiritual, por isso não lhes fazia sentido apresentar um corpo visível. Quesalid conclui “que não se tornou um grande xamã porque curava seus doentes, curava seus doentes porque se tornara um grande xamã” (Lévi-Strauss 2017^a, p. 195).

Lévi-Strauss (2017a) articula, então, que se isso for verdade, precisamos relacionar comportamentos mágicos com situações que se revelam à consciência por manifestações emocionais de natureza profundamente intelectual. Para ele, apenas uma função simbólica daria conta de fornecer ao homem um sistema de referências que possa integrar dados contraditórios de um universo que nunca “significa o suficiente”, sendo necessário recorrer ao pensamento mágico para conseguir lidar com os paradoxos do mundo. Assim, a cura consistiria em trazer a um termo “pensável” uma situação que até então se dava no campo do real, teorizado pelos indígenas da história como dores espirituais que “o corpo se recusa a tolerar”. A realidade objetiva científica aqui não é questão, e sim a realidade da paciente, que crê num sistema e é membro de uma sociedade que também crê nesse sistema. Coisas que para nossa sociedade parecem pura ficção são coerentes para essa sociedade, pois ela as aceita ou jamais duvidou delas. O que não aceita-se são as dores arbitrarias e sem razão. O xamã, então, insere essas dores em um mito que encaixa tudo dentro da crença, e a compreensão traz a cura. O Xamã fornece uma linguagem, oferece uma simbolização, uma expressão verbal para a dor.

Trata-se, na conclusão de Lévi-Strauss (2017b, p 215), um caso de “suscitar uma experiência e, na medida em que essa experiência se organiza, mecanismos situados fora do controle do sujeito se regulam”. O xamã e o psicanalista formam um duplo, e como tal, inverso. Ambos têm seu papel: de orador, no caso do xamã, e ouvinte, no caso do analista. Ambos são um papel de encantamento, mas o xamã é o “herói” do encantamento, lidera-o, profere-o. Na psicanálise o paciente produz seu mito, no xamanismo, o mito é fornecido.

Alan Moore (2005) acredita que em nossa cultura o artista é hoje o mais próximo possível do que é o xamã na cultura indígena, e assim como Quesalid era descrente do último, Moore é descrente do primeiro. Ele acredita que o poder da magia tenha hoje diminuído da posição de transformação cultural para o nível de entretenimento e manipulação. O artista é usurpado pelo marqueteiro, capaz de com sua propaganda estimular uma conformação opiácea ao sistema neoliberal, de fazer todo mundo pensar nas mesmas palavras e ter os mesmos pensamentos. O mesmo aconteceu com o xamã, substituído pelo padre.

A história da magia, que teve suas origens nas cavernas, teve suas origens no xamanismo e no animismo, uma crença de que tudo ao seu redor, qualquer árvore, pedra ou

animal é habitado por uma forma de essência ou espírito. O xamã original seria responsável por canalizar ideias que seriam úteis para a sobrevivência. Com o passar do tempo, o xamã passa a ser mais um intermediário entre os espíritos e as pessoas. Com a emergência das culturas clássicas, surgem panteões de deuses, e cada um desses deuses teria um sacerdote que agiria como uma espécie de intermediário que lhe instruiria como adorar aquele deus. As relações entre humanos e deuses ainda era muito direta. Quando o monoteísmo chega, surge um padre, responsável por mediar a adoração e o objeto de adoração. O padre aparece como uma espécie de gerente da relação entre a humanidade e ente divino que ela busca, não havendo mais uma relação direta com aquele deus. E os padres também não têm uma relação direta com o deus. Eles têm apenas um livro que diz como as pessoas que viveram muito tempo atrás tiveram uma relação direta com aquele deus. As únicas pessoas que têm autorização para falar com o deus são os padres, e mesmo assim em uma relação unilateral. Porém, para Alan Moore (2005), o único local em que deuses e demônios indiscutivelmente existem, é na mente humana, em toda sua grandeza e monstruosidade.

Propõe então um retorno à alquimia, ou melhor, a dois de seus principais componentes filosóficos: os princípios de *Solve et Coagula*. *Solve* é o equivalente a uma análise: desmontar as coisas para ver como elas funcionam. *Coagula* consiste na síntese: recolocar as peças desmontadas de volta com um melhor funcionamento. Esses dois conceitos podem ser utilizados na cultura, mas também podem ser utilizados na esfera do singular.

IV. *Solve et Coagula*

“Ser é o conceito mais universal e o mais vazio e, como tal, resiste a toda tentativa de definição.” - Martin Heidegger

Jorge Larrosa (2002) em “Notas sobre a experiência e o saber de experiência” diferencia os conceitos de experiência e informação. Para ele, a experiência é o que nos passa, nos acontece e nos toca. Ênfase em “nos”. Não é apenas o que acontece, passa e toca, mas o que nos passa, nos acontece e nos toca. Já a informação está mais relacionada com conhecimento ou aprendizagem técnica/científica. Assim, teríamos uma diferenciação entre o

saber da experiência e o saber coisas.

Toda experiência é absoluta e relativa ao mesmo tempo. Relativa porque depende dos fragmentos singulares do indivíduo. Absolutos porque cortam, tecem e distorcem permanentemente. Historicizar é como montar um espelho quebrado. A imagem muda, mas os estilhaços cortam. Não há retorno de uma experiência, existe uma busca por seu retorno, uma repetição. Cada experiência é única, irrecuperável, assim como é irrecuperável o estado anterior à experiência.

Algumas experiências são traumáticas, disruptivas, levando o sujeito a repetição. Na medida em que pensamos que o objeto que a organiza não está no real, e sim na matriz da fantasia como um objeto perdido, podemos pensar na repetição como repetição da diferença (FINK, 1998), e é o reconhecimento dessa diferença que situa o sujeito, devolve sua historicidade. Fantasia e desejo unem-se para produzir uma nova realidade, ficcional. E toda ficção constitui uma verdade. Para Costa (1998), inclusive, não há nada mais real que a ficção, nem nada por trás dela. O eu em si é uma ficção construída. Ainda, veremos a ficção na função de construir as figuras do Outro, dando-lhe, mais “consistência de um corpo”.

Nossa percepção espacial é formada por três dimensões: altura, largura e profundidade, o eixo cartesiano xyz. Existe, porém, uma quarta dimensão, que também é uma dimensão espacial, mas que não a percebemos como tal. Percebemos as distâncias da quarta dimensão como a passagem do tempo. Alan Moore (2005) acredita que nosso continuum inteiro é ao menos um sólido quadrimensional no qual o tempo não está passando, onde cada momento que existe, já existiu e existirá estão suspenso, imutáveis, e portanto, a passagem do tempo é uma ilusão que só é perceptível enquanto nos movemos por esse sólido. O trauma é uma não mobilidade pelo tempo, é ficar preso nele, vivendo todos os tempos ao mesmo tempo. O passado e o futuro influenciando o agora. Costa (1998) acredita que, em uma atividade interpretante há uma indissociabilidade entre tempo e lugar, entrecruzando-se com o argumento ficcional/histórico, resultando em um ato. Essa operação segue os três tempos propostos por Lacan, o instante de ver, onde há o encontro de um código sem sujeito, o tempo de compreender, onde se dá a construção do lugar do eu e o momento de concluir, onde a referência retorna à estrutura, há o encontro do ato com o eu (COSTA, 1998)

Para Dunker (2006), falar de encontro é falar de lugar e tempo. E o lugar do encontro é aquele que se situa entre o trauma e a fantasia, sendo esses “as duas bordas do real concernido pelo encontro”. Relembrando Freud, o autor traz que o trauma teria uma dupla atividade: uma positiva e uma negativa. As primeiras seriam “os esforços para devolver ao trauma sua

vigência, vale dizer, recordar a experiência esquecida, revivê-la” (Freud, 1988 apud Dunker, 2006 pg. 19). A faceta negativa do trauma seria de nem recordar, nem repetir, mas inibir, evitar. Uma tentativa de apagamento da experiência. Além disso, o trabalho positivo intenta tornar presente o trauma, recriado. O negativo visa excluí-lo do presente, abolindo-o no passado.

Assim, há um “descompasso temporal” entre trauma e fantasia, o trauma permanecendo na atividade de sustentar o sintoma já que sua fantasia não foi “subjetivada”, e a fantasia segue causando o sintoma, por que o núcleo real do traumático não é “objetivado”

O diretor Hideo Kojima em sua série *Metal Gear Solid* trabalha um tema principal em cada obra que serve como centro para a história que gravita ao seu redor. Desses temas, destacarei três: *Gene*, *Meme*, *Scene*, e *Sense*. Ao falar sobre *Gene*, Kojima pergunta-se se estamos presos ao nosso destino, pré-programado, e se a única coisa que importa é passar nosso código genético adiante, continuar a vida e preservar a espécie. O diretor vê o gene como um aspecto com o qual você começa desde o início e não tem controle algum sobre. Protagonista e antagonista, irmãos gêmeos, são clones, cópias genéticas de seu pai. Um carrega os genes dominantes e o outro carrega os genes recessivos. O que carrega os genes recessivos amaldiçoa seu destino, sentindo-se compelido a ultrapassar seus genes, superar o pai. Aquele que carrega os genes dominantes parece ser o preferido do genitor, sendo escolhido por este para seguir seus passos, o que eventualmente resulta no assassinato do pai pelo filho favorito. O irmão recessivo acaba por se destruir em sua busca por ultrapassar o pai, que vira um objetivo ainda maior com a morte deste. O irmão dominante percebe que a vida toda foi usado, e a morte do pai é o que o liberta, como se a extinção do código genético no real reverberasse na cadeia simbólica, livrando-o das amarras, de estar preso a esse código.

Ao falar sobre *Meme*, o diretor fala sobre o controle de informações, das massas e da dificuldade do sujeito passar seus memes para as gerações futuras. *Meme* aqui é um elemento cultural que não é passado geneticamente. Como diz Dawkins (1976), independente de todo conhecimento que você adquirir durante a vida, absolutamente nada será transmitido para seus filhos por meios genéticos. Cada geração nova começa da estaca zero, o corpo é a maneira dos genes preservarem-se inalterados. Um dia, porém, o instinto e as características físicas não foram mais suficientes para garantirem a sobrevivência, surgiu um ponto onde avanço do pensamento tornou-se essencial. Como os genes não carregam conhecimento, surge a necessidade de um método de preservação dele, o que resulta na Cultura. Assim, seria o meme o equivalente cultural do gene. Um conjunto de instruções que visa manter o que foi

desenvolvido até então pela linguagem. O gene é para o corpo o que o meme é para a linguagem. Kojima sugere que com o controle memético é possível direcionar a Cultura, obter resultados preestabelecidos ao nível das massas, conceito que tem sido utilizado no campo político em maior escala, favorecido pela evolução dos sistemas de comunicação virtuais, onde os memes espalham-se em velocidades e proporções incalculáveis. Um dos personagens, abismado com o estado do mundo, apega-se a ideias culturais de uma época anterior, a sua época, convencido de que se conseguir reverter o fluxo da Cultura, solucionará o problema. Fica assim, preso no tempo, num tempo.

O terceiro tema, *Scene*, trata da relatividade, do não absolutismo das coisas. Tudo muda com os tempos. Leis, preferências, comportamentos, amizades, inimigos, e o todo é dirigido pela *Scene*, as circunstâncias. Não há como escolher onde se nasce ou como se é criado. Questiona, então, como duas pessoas com uma história quase idêntica pode ver o mundo de formas tão diferentes ao passo que pessoas com histórias muito diferentes podem ver o mundo de formas parecidas. Usa por exemplo a Guerra Fria e como os relacionamentos e vidas foram afetados por essa condição. Países que estavam lado a lado com um objetivo comum agora eram rivais mortais, e toda a Cultura foi afetada por esse marco. *Scene* é uma junção de tempo com lugar, sempre em movimento.

O último tema que será abordado, *Sense*, trabalha a ideia do que faz uma pessoa e a importância do sentido, dos sentidos e da experiência. A palavra japonesa para *Sense* também se traduz como desejo.

A série como um todo interroga diferentes dimensões da identidade, trazendo reflexões sobre como os sistemas sociais e a imagem de si podem nos segurar de conhecer nossos limites. Pergunta o que é ser você mesmo e o que é do Outro, pergunta se existe algo como ser você mesmo. O ponto em comum em todas as obras é que o que diferencia os personagens “vitoriosos” dos que não conseguem se manter no mundo, sobreviver aos tempos e às mudanças é a capacidade de abandonar as narrativas tecidas para si e tecer a própria narrativa.

Chegamos aqui ao ponto crucial deste trabalho. É possível tecer a própria narrativa?

Para Dunker (2006), o trabalho clínico é o trabalho de encontrar o “instante da fantasia”, quando é possível antecipar a presença do objeto no significante correspondente. Seria a extração de um “significante mestre que liberta a dor do sintoma”, partindo de um corte, de um elemento criativo introduzido na “monotonia do trauma”. Na travessia da fantasia o objeto *a*, a causa da existência da fantasia no primeiro lugar, seria subjetivado,

dando lugar a um tipo de desejo novo, sem objeto: “a capacidade de desejar” (FINK, 1998). Nesse atravessamento o sujeito assumiria o lugar da causa, subjetivando a causa traumática e vindo a ocupar, a Ser, nesse lugar onde o desejo do Outro até então ocupava. O desejo de ter sumiria, substituído pelo desejo de ser.

O problema aqui é que o desejo não tem objeto em si. Ele é uma busca constante por mais, sem satisfação. Ele não busca se satisfazer em primeiro lugar, ele busca meramente continuar desejando, mais e maior, movendo-se de significante em significante. O desejo deseja desejar. O desafio maior, então, é atingir o real. Atingir a cadeia automática, abalar a fantasia. Segundo Lacan (1998b),

não se trata, na anamnese psicanalítica, de realidade, mas de verdade, porque o efeito de uma fala plena é reordenar as contingências passadas dando-lhes o sentido das necessidades por vir, tais como as constitui a escassa liberdade pela qual o sujeito as faz presentes (LACAN, 1998b, p. 256)

Não há como restituir a realidade, apenas simbolizar verdades subjetivas. Para Fink (1998 p.125), seria a sublimação um dos caminhos. A prática da letra convergindo com o uso do inconsciente. Os mecanismos de metáfora e metonímia produzem significações que dão sentido à existência. Assim, um dos possíveis caminhos é o Ato Criador.

Para Duchamp (2004), no ato criador, o artista basicamente passa por duas etapas: o da intenção e o da realização. A realização consiste em uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas e decisões que podem ser ou não conscientes. O resultado desse processo inevitavelmente será uma diferença entre a intenção e o que de fato foi realizado. Esta falha representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção, assim tem-se algo que permanece inexpresso embora intencionado e algo que é expresso sem intenção. O ato de criar é uma sublimação, mas mais importante nesse contexto: é uma forma de olhar e ser olhado. Toda obra carrega consigo pedaços da alma do artista, quando não ela inteira. Assim, mostrar uma produção, é mostrar a si mesmo. E essa transmissão é transformadora, para o espectador e para o artista.

Para Sousa (2015),

Todo ato criativo é, em última instância, um ato utópico, pois tenta fundar um novo lugar de enunciação e assim recuperar esperanças adormecidas em algum avesso esquecido. Criação anda de mãos dadas com a utopia quando inscreve um movimento de contrafluxo diante do instituído como senso comum.

E ainda

Todo ato criativo traz em si uma utopia. O sentido da utopia não seria, num primeiro momento, de ir em direção à realidade, mas sobretudo contra a realidade. Normalmente, pensa-se em utopia como algo fora da realidade, ilusão, evasão, fantasia, delírio, projetos vazios. Esta forma de utopia funcionaria no clássico vetor presente-futuro. Seu horizonte seria sempre o de buscar tornar-se real. Se ficamos restritos a esta perspectiva, tais formas utópicas perdem sua força. A utopia é, portanto, uma espécie de freio no delírio mimético de que padecemos. Ela vem opor a tendência à repetição. A utopia rompe com a paixão da analogia ao propor um *não lugar* (SOUSA, 2015).

Proponho, então, que escrever a própria ficção é um ato utópico e portanto criativo. Sendo o sujeito um produto eternamente inacabado, é na obra que se forma a possibilidade de ruptura com o estabelecido, com o automático, com o lugar-comum. Essa ruptura é que possibilita a construção de algo novo, de uma realidade outra. Ou como diz Bartucci (2013, p. 58), “criar, dar forma, engendrar a tessitura de um tempo operativo que se faz espaço será o mesmo que estrutura a realidade de um modo pessoal e estilizado”. O ato criador como o ato de criação de um sujeito, de uma subjetividade. No ato criador arte e psicanálise tecem seu encontro, produzindo sentido. O ato criador é, talvez, a grande dimensão do Ser, a magia da linguagem. Parafrazeando Stanley Kubrick: “independente do quão vasta a escuridão, devemos fornecer nossa própria luz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BERLINCK, Manoel Tosta. **Dor**. São Paulo: Escuta, 1999.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abril, 2002
- DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010
- DOCKHORN, C. N. B. F.; MACEDO, M. M. K.; WERLANG, B. S. G. **Desamparo e dor psíquica na escuta da psicanálise**. Revista Barbarói. v. 27, pp. 25 – 42, 2007.
- DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador** In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 2004
- DUNKER, Christian. **A função terapêutica do real: trauma, ato e fantasia**. Revista Pulsional – Revista de Psicanálise. Nº 186, p. 15-24, junho, 2006.
- EINSTEIN, Albert. **A teoria da relatividade**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2005.
- FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FREUD, Sigmund. Moisés e a religião monoteísta. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. v. XXIII, Buenos Aires: Amorrortu, 1988.
- FREUD, Sigmund. O Estranho. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XVII**. Rio de Janeiro: Imago, 1998a.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985a.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985b.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a.
- LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b

- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: A angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 23: O Sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Feiticeiro e Sua Magia**. In Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2017a.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Eficácia Simbólica**. In Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2017b.
- RIVERA, Tania. **O Averso do Imaginário**. Revista Cult, n°225, p. 34-37, julho, 2017.
- ROSSET, Clément. **O real e Seu Duplo**. São Paulo: Record, 1985.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- SOLARIS. Direção: Andrey Tarkovski. Produção: Viacheslav Tarasov. Moscow (USSR): Mosfilm, 1971, 1 DVD.
- SOUSA, Edson Luiz Andre de. **Margens utópicas: Contrafluxos do futuro**. Correio da Appoa, n° 251, dezembro, 2015.
- THE MINDSCAPE OF ALAN MOORE. Direção e Produção: Dez Vylenz, Moritz Winkler. Northamptonshire (UK): Shadowsnake Films, 2005, 1 DVD.
- VINGER, Vernor. **Technological Singularity**. Revista Whole Earth Review n° 81. Edição de Inverno, 1993.