

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

SIMONE LERNER

**TESTEMUNHO E TRANSMISSÃO – DO EXCESSO À PRODUÇÃO  
DE UM SABER**

PORTO ALEGRE

2014

SIMONE LERNER

**TESTEMUNHO E TRANSMISSÃO – DO EXCESSO À PRODUÇÃO  
DE UM SABER**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Simone Zanon Moschen

Porto Alegre

2014

SIMONE LERNER

**TESTEMUNHO E TRANSMISSÃO – DO EXCESSO À PRODUÇÃO  
DE UM SABER**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof.a Dr.a Rosa Maria Bueno Fischer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof.a Dr.a Lúcia Serrano Pereira

Associação Psicanalítica de Porto Alegre – Instituto APPOA

---

Prof.a Dr. Edson Luiz André de Sousa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*A Simone Zanon Moschen*

*Aos meus pais,*

*Ruy e Roseline*

*Ao Moa*

*e aos que nos continuam em descontinuidade,*

*Eduardo e Rodrigo*

*Dos generaciones menos  
 dos generaciones más  
 Fechas, tan sólo fechas  
 Yo estoy aquí, tu estabas allá*

*El pico y la pala, el hielo en los dedos  
 te estás jugando las manos...  
 El mundo se muere y tu sigues vivo  
 porque recuerdas tu piano  
 Compás por compás, en el frío del gueto  
 vas repasando el nocturno en Do Sostenido Menor de Chopin, en tu memoria  
 Si fueras tu nieto y yo fuera mi abuelo  
 quizás, tú contarías mi historia*

*Yo tengo tus mismas manos  
 Yo tengo tu misma historia  
 Yo pude haber sido el pianista del gueto de Varsovia*

*Dos generaciones menos,  
 dos generaciones más  
 Fechas, tan sólo fechas  
 Yo estoy aquí, tu estabas allá*

*Y el mundo no aprende nada, es analfabeto  
 y hoy suena tu piano, solo que en otros guetos  
 Si yo estoy afuera y tu estabas adentro  
 fue sólo cuestión de lugar y de momento*

*Yo tengo tus mismas manos  
 Yo tengo tu misma historia  
 Yo pude haber sido el pianista del gueto de Varsovia*

*Dos generaciones menos  
 dos generaciones más  
 Fechas, tan sólo fechas  
 Yo estoy aquí, tu estabas Allá*

*'El pianista del gueto de Varsovia'*

JORGE DREXLER

## RESUMO

O percurso desta tese partiu de uma inquietação, decorrente do encontro com um processo de trabalho no campo da clínica das psicoses, referente à necessidade de que algo (relacionado ao trabalho clínico com a psicose) ganhasse passagem. No campo de produções na cultura, delineou-se a questão da pesquisa: a articulação entre uma vivência da dimensão do excessivo e a subsequente necessidade de produzir uma perda no campo do Outro, por meio da produção de um saber, de algo endereçável. Perguntamo-nos sobre os efeitos desses encontros com o excessivo, quando o sujeito estaria na condição de testemunha de uma vivência alheia que lhe chegaria através de produções culturais (orais, escritas, imagéticas) deles decorrentes. Buscamos, na psicanálise freudo-lacanianiana, as articulações teórico-conceituais para sustentar a formulação relativa à (re)inscrição da disjunção, que separa e coloca em relação (ao modo de uma torção, como a da Banda de Moebius) os campos do sujeito e do Outro, e que teria se suspenso em uma vivência do excesso. Refletindo sobre a produção de um saber, trabalhamos com as noções de experiência, testemunho, transmissão e endereçamento, tomando, além de elementos da literatura de testemunho e de fragmentos da criação de filmes, a produção do CD com livreto *Minha Longa Milonga – 12 Canções para Keidânia*, do artista porto-alegrense Claudio Levitan. O percurso da pesquisa nos permitiu concluir que haveria uma peculiaridade nessas produções, a saber, a força da dimensão de permanência com que são dotadas, no sentido de replicar, naquele que as receberia, tanto a vivência de um excesso, quanto a necessidade subsequente de fazer algo com isso, de seguir inventando palavras. Dessa forma, o circuito se recolocaria: um novo saber se produziria e assim sucessivamente, da forma como a cada um fosse possível tornar própria uma experiência, transmitindo-a.

**Palavras-chaves:** alteridade, linguagem, testemunho, transmissão, psicanálise.

## ABSTRACT

The path to this thesis arose from a certain disquietude due to encountering a work process in the field of clinic of psychoses, referring to need that something (related to clinic work with psychoses) gain passage. In the field of cultural production, the focus of the research was delineated: the articulation between living in the dimension of the excessive and the subsequent need of producing a loss in the field of the Other, by creating knowledge, something addressable. We asked ourselves about these encounters with the excessive, when the subject is in a condition of witness of somebody else's experience which they would receive through cultural productions (orally, in writing, in imagery). We search, in freudian lacanian psychoanalysis, the theoretical-conceptual articulations to support the formulation relative to the (re)inscription of the disjunction, that separates and puts the subject and the Other in relation (as in the twisting of a Möbius strip), and that was suspended in during the experience of the excess. Reflecting upon the production of knowledge, we work with the ideas of experience, bearing witness, transmission and addressing, taking elements from the literature and fragments of movie productions, and also from the production of the CD and Booklet "Minha Longa Milonga – 12 Canções para Keidânia" from the artist from Porto Alegre, Claudio Levitan. The route that this research took, allowed us to conclude that these productions bear a peculiarity, which is the power of the dimension of permanence that they possess, in the sense of replicating, in the one that receives them, not only the experience of an excess, but also the subsequent need of doing something with it, to continue inventing words. Then, the circuit is repositioned: a new knowledge is produced and so forth, making it possible to make an experience one's own, and transmit it forward.

**Key Words:** alterity, language, witnessing, transmission, psychoanalysis.

## SUMÁRIO

<b>1 SOBRE O TERRENO DA PESQUISA, UM MODO DE INTRODUIZIR.....</b>	<b>9</b>
1.1 IMAGENS DO SUPLÍCIO.....	9
1.1.1 Da vivência à experiência.....	12
1.2 ACÚMULO E PRODUÇÃO.....	18
1.3 CAMINHOS PERCORRIDOS – NOTAS SOBRE O MÉTODO.....	29
<b>2 A PRODUÇÃO DA PERDA.....</b>	<b>33</b>
2.1 ALÉM DO PRINCÍPIO DO PRAZER.....	34
2.1.1 Projeto para uma psicologia científica (1895).....	36
2.1.2 As pulsões: primeiros ensaios.....	40
2.1.3 Além do princípio do prazer (1920).....	45
2.1.4 O mal-estar na cultura (1930).....	55
2.1.4.1 A negativa (1925).....	59
2.1.5 O estranho (1919).....	68
2.2 BARREIRAS DO DESEJO.....	73
2.2.1 O belo e Antígona.....	76
<b>3 DISJUNÇÃO, TESTEMUNHO E TRANSMISSÃO.....</b>	<b>82</b>
3.1 MINHA LONGA MILONGA – 12 CANÇÕES PARA KEIDÂNIA.....	84
3.1.1 Arrebatamento e testemunho.....	85
3.1.2 Disjunção, apropriação e transmissão.....	96
3.1.2.1 Uma separação que inclui: a extímica Banda de Moebius.....	100
3.1.3 Experiência e transmissão.....	103
3.1.3.1 Endereçamento.....	112
3.1.4 As canções e a experiência do belo.....	115
3.1.5 Memória e endereçamento.....	117
3.1.6 Criação, endereçamento/transmissão e permanência.....	121
<b>4 OS CAMINHOS DA PRODUÇÃO DE UM SABER – O EXCESSO, A TRANSMISSÃO, O RETORNO, O CIRCUITO – UM MODO DE CONCLUIR.....</b>	<b>125</b>
<b>5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>132</b>



## 1 SOBRE O TERRENO DA PESQUISA, UM MODO DE INTRODUIR

### 1.1 IMAGENS DO SUPLÍCIO

Há imagens que nos tocam, não muitas, que nos acompanham por toda a vida. O que acontece quando nos saltam aos olhos pela primeira vez é tão poderoso que seu efeito retumbante dificilmente deixará de ser sentido. Podemos tirá-las da mente, distraídos com nossos afazeres, podemos suplantar o choque com a tinta branca do tempo. Mas o certo é que voltamos a elas, quando elas próprias não se precipitam, atropelando nosso espírito, trazendo à flor da pele o mesmo arrepio, a mesma sensação de vertigem. Permanecemos ligados a elas por uma interrogação em aberto, por um elo estranho, enigmático, sempre restabelecido, sem jamais perder o impacto<sup>1</sup>.

É dessa forma que Augusto Contador Borges inicia o texto intitulado *Georges Bataille: imagens do êxtase*, no qual reflete sobre os efeitos causados pelo encontro de Bataille com as fotografias de um suplício chinês. Borges nos lembra que tais efeitos, operando, tanto no espírito, quanto na obra de Bataille, foram de papel decisivo na vida do escritor francês.

No texto em questão, o autor transmite ao leitor a potência dessas imagens específicas. Por meio delas, dois fotógrafos franceses, que assistiam a cena do suplício, registraram, em quatro momentos, o ritual da tortura do despedaçamento de um corpo, justificada como punição a um crime capital ocorrido, na China imperial, no ano de 1905<sup>2</sup>. Para acompanharmos o pensamento de Borges, sigamos a descrição da punição aplicada ao crime cometido, bem como de sua documentação.

Ao ser considerado culpado pelo assassinato de um príncipe, o guarda mongol Fou Tchou Li foi submetido ao suplício de ser esquartejado vivo em cem pedaços. Borges, ironicamente, chama a atenção para o fato do jovem não ter sido queimado vivo (como era previsto em tais crimes), graças à clemência do imperador chinês. Injeções de ópio foram utilizadas para prolongar o sofrimento, ao longo do lento suplício, prevenindo desmaios. Na descrição de Robert Buch (2008), uma armação de estacas mantinha erguido o corpo, enquanto três carrascos, absortos na tarefa, observada por um grupo de atentos espectadores, cortavam-no em pedaços.

---

<sup>1</sup> <http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm>

<sup>2</sup> Foi, justamente, no final de 1905, que a punição foi abolida.

Essa forma de execução foi utilizada na China, durante o período compreendido entre os anos 900 e o final da primeira década do século XX: “Controversa como sempre foi, a punição foi abolida no final de 1905” (Buch, 2008, p. 216). Concernia a metódica e lenta remoção de porções do corpo do acusado, sendo realizada, usualmente, em praça pública. Com o nome de *lingchi*<sup>3</sup>, *Tortura dos cem pedaços*, ou *Suplício dos cem pedaços*, a execução levava a vítima à morte, geralmente antes da conclusão do procedimento: tronco, extirpação de braços e pernas e, por fim, o corte da cabeça. Dentre as pessoas que assistiam a lenta execução de Fou Tchou li, estava George Dumas, um dos dois franceses que a documentaram, por meio de quatro fotografias hoje conhecidas.

Foi a partir do encontro de Bataille com o livro *Tratado de Psicologia* (1923), de Dumas, que o enigma, para ele, se criou. Uma das fotografias do jovem mongol estava ali publicada, bem como as observações que dela fizera o autor: “(...) por piores que fossem o meticuloso trabalho do carrasco e as dores da vítima, o que se via em seus olhos revoltos era uma expressão de êxtase” (Borges, op. cit., p. 1). Fou Tchou Li se apresentava, assim, deslocado do contexto, em completa distonia com o fato de estar pagando por um crime, ausente como alguém que se rebela em silêncio, como se estivesse, ao recusar a dor, escapando à própria execução. Enquanto o olhar dos carrascos e dos espectadores era dirigido ao corpo do jovem, este olhava ao longe. Na imagem, a justaposição dos olhares criaria um contraste, acentuado, ainda mais, pela expressão vazia de Fou Tchou li.

A despeito de tudo, seu rosto conserva uma expressão bizarra, desafiadora, como se não fizesse parte da cena: um rosto fora de cena, de lugar, de sentido. Na mais contraditória das imagens, a jovem vítima parece não sentir o que sente. A aparência do supliciado numa das fotos é a de um sujeito que não se coaduna com o corpo. No entanto, era justamente esse corpo que ia aos poucos sendo impiedosamente retalhado pelos carrascos imperiais (BORGES, op. cit., p. 2).

---

<sup>3</sup> Segundo Robert Buch (2008), o interesse pelas imagens e pela história do *lingchi* vem aumentando desde a virada do século, tendo sido descobertas outras fotografias da execução, feitas por viajantes ocidentais. Sobre a prática, vêm sendo realizadas atividades, como colóquios, antologias, exposições, assim como o *website* do Institut d’Asie Orientale em Lyon tem documentado estudos e pesquisas sobre o tema.

Ver: <[http://halshs.archives-ouvertes.fr/view\\_by\\_stamp.php?label=IAO\\_UMR5062&action\\_todo=1&p\\_0=is\\_exactly&v\\_0=385411&f\\_0=AUTHORID&search\\_without\\_file=YES](http://halshs.archives-ouvertes.fr/view_by_stamp.php?label=IAO_UMR5062&action_todo=1&p_0=is_exactly&v_0=385411&f_0=AUTHORID&search_without_file=YES)>.

Bataille teria ficado obcecado pela fotografia, não se separando mais dela e vindo a colocá-la, juntamente com as outras três, um ano antes de morrer, em seu último livro publicado em vida, *As Lágrimas de Eros* ([1961] 1984). Sendo os temas do escritor francês o erotismo, o riso, a morte, o êxtase e o impossível, “(...) compreende-se porque estas [ao substituir a estética do suplício pela do êxtase] se tornaram uma obsessão para ele”. (Borges, op. cit., p. 3).

Desde 1925 tenho uma dessas fotografias, oferecida pelo Dr. Borel, um dos primeiros psicanalistas franceses, *fotografia que desempenhou um papel decisivo na minha vida. Nunca deixei de sentir-me obcecado por essa imagem da dor ao mesmo tempo extática (?) e intolerável* (BATAILLE, 1984, p. 45, grifos nossos).

É justamente sobre o êxtase que vai se ancorar a reflexão de Borges, articulando o elemento na obra de Bataille e nas imagens enigmáticas do suplício chinês.

Como consequência da apropriação feita por Bataille, as fotos se tornaram como que um emblema da estética da transgressão do autor francês, seguramente uma das mais ambiciosas e destacadas tentativas no século XX de colocar a visão do sofrimento e da dor no centro da experiência estética, e que teve ressonâncias significativas em várias áreas (BUCH, op. cit., p. 216).

O que nos interessa, nesse percurso, aberto com o texto de Borges, é a perspectiva, por ele trazida, de que a imagem do êxtase seria a expressão plástica de um “ponto de repouso e perfeição supremos”. Retratado nas fotografias, esse estado de pura imanência, no qual a morte encontraria a vida, teria sido replicado na obra de Bataille, por obsessão, por necessidade de passar adiante as imagens, de se livrar delas (o que parece ter sido possível fazer um ano antes de sua morte). Para Borges, Bataille teria se desvelado por meio de práticas “(...) que se conduzem às cegas por uma *necessidade interna*, por um *dispositivo indomável*, que sempre incomoda a cultura por revirar-lhe as entranhas” (op. cit., p. 7 – 8, grifos nossos). Segundo Buch, as imagens, de efeito avassalador sobre Bataille, “serviram como um tipo de estimulante para uma vertigem auto-induzida, *uma suspensão temporária e uma transgressão pelo êxtase dos limites do sujeito*” (op. cit., p. 222, grifos nossos).

Teria o encontro com a fotografia do suplício, seguida das observações de Dumas, produzido em Bataille tal vertigem auto-induzida, cujo efeito seria a

impossibilidade de recobri-lo com palavras e, simultaneamente, uma necessidade de inventá-las?

Muito mais tarde, em 1938, fui iniciado na prática do ioga por um amigo. Nessa altura é que discerni o valor infinito da posição invertida na violência de uma tal imagem. A partir dessa violência ainda hoje não saberei referir outra mais louca, mais horrível – *tão arrasado fiquei que atingi o êxtase*.

O que eu via de repente e *me encerrava na angústia – mas libertava, ao mesmo tempo* era a identidade desses contrários perfeitos que opunham ao êxtase divino um horror extremo (BATAILLE, op. cit., p. 45-46, grifos nossos).

Sobre esse ponto, acrescenta Borges:

O êxtase é um acontecimento de “outra ordem”, que não deixa traços recuperáveis na memória (quem sabe ele precisa desenvolver *outro tipo* de memória para ser reconstituído, como o próprio gozo e a criação poética). Os místicos o descrevem como um sentimento ou estado de beatude que penetra os sentidos e os eleva ao possuí-los. Mas que por passar à deriva dos dispositivos intelectuais não se deixa apreender, comprometendo seu entendimento na linguagem. Enfim, é um estado de bem supremo que se esvai com a experiência e seu gozo só faz sentido enquanto dura (BORGES, op. cit., p. 10, grifos do autor).

Ali, onde seria preciso desenvolver “outro tipo de memória”, o registro da experiência – o que equivale a ela mesma – encontraria seus impasses. É possível considerar, partindo da leitura de Borges, que os efeitos arrebatadores das imagens do suplício chinês, sobre a vida de Bataille, referir-se-iam à necessidade de desdobrar esses impasses, dando passagem a uma vivência, ao alçá-la à dimensão da experiência<sup>4</sup>?

### 1.1.1 Da vivência à experiência

Com alguma regularidade, nos deparamos com situações nas quais o encontro com determinada produção, seja ela oral, escrita ou imagética, produz, como efeito, um evanescimento das bordas que configuram os campos do sujeito<sup>5</sup> e do Outro<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Ver Walter Benjamin ([1933] 1994) e Jeanne Marie Gagnebin (2006), no capítulo 3 desta tese.

<sup>5</sup> Segundo Chemama (1995), *sujeito* é definido, desde a psicanálise freudiana, como o ser humano submetido às leis da linguagem que o constituem, ou seja, o sujeito do desejo (a partir da descoberta do inconsciente). Distinguir-se-ia, assim, do indivíduo biológico e do sujeito da compreensão, uma vez que se constituiria em função de uma perda, de uma barreira à unarização, à completude, que seria a

Podemos compartilhar essas experiências, por exemplo, ao assistirmos um filme, um espetáculo de música ou teatro, ao visitarmos exposições, memoriais ou museus, ao nos depararmos com fenômenos da natureza. Desses momentos, guardamos a impressão de algo novo ter se produzido em nós, como se tivéssemos atravessado a aventura de nos deixar levar pelo vivido, afrouxando as bordas que configurariam o que somos, e que se recolocariam, em uma nova configuração, ao final da travessia.

Vivências dessa ordem, cujo efeito produzido, na travessia, não deixa de ser um misto de fascínio e horror, são referidas por Lacan, no seminário acerca da ética na psicanálise, como belas. Desde a psicanálise, entendemos que a passagem por essas situações atravessaria um tempo originário, uma “eternidade” (segundo Freud, 1930), um tempo mítico no qual não operaria, ainda, a disjunção entre o sujeito e o Outro, estando um contido no outro, em uma condição de unarização. O que tenderíamos a pensar como um retorno a esse tempo de origem não seria exatamente um movimento dessa ordem, se consideramos a premissa psicanalítica de que, em se tratando do psiquismo, não há destruição de registros mnêmicos, convivendo lado a lado o que é originário e o que dele posteriormente se formou<sup>7</sup>.

Sendo assim, experienciar uma travessia como essa, lançaria o sujeito a vivenciar a situação de completude que se configuraria, nos termos freudianos, na eternidade do eu e do mundo externo, quando um passaria a completar o outro, sem descontinuidades, sem buracos, sem perdas. Seria dessa ordem a vivência de uma sensação de arrebatamento. O misto de fascínio e horror estaria aqui colocado: a possibilidade da completude e sua relação com a eternidade que remeteria à morte.

---

castração, para a psicanálise. Em português, por essa disjunção, que seria efeito da castração, *sujeito* não seria, tampouco, o eu gramatical. Lacan, utilizando-se da língua francesa, adotou o termo *je*, para se referir a esse ser humano submetido, barrado pelas leis da linguagem, efeito da castração; e o termo *moi*, para esse eu que se desdobraria na dimensão do imaginário. Em Freud, não encontramos tal distinção, pois, desde sua tópica, o autor trabalha com as ideias de eu, supereu e isso. Como optamos por utilizar a concepção de Lacan, em seu retorno ao texto freudiano, ao longo da tese, utilizaremos o termo *sujeito* (como aquele submetido às leis da linguagem) e o termo *eu* para essa função que se situaria em um eixo imaginário. Fizemos tal escolha em função do que aponta o tradutor no seminário de Lacan *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* ([1954-1955] 1992): “A língua francesa distingue entre os pronomes pessoais da primeira pessoa o *je* do *moi*. O *je* funciona estritamente como sujeito, enquanto que o *moi* pode ocupar todas as funções, inclusive, por vezes, a de sujeito (op. cit. p. 408)”. Manteremos as citações tal como foram traduzidas para a língua portuguesa.

<sup>6</sup> Lacan ([1955-1956] 1997) formula a ideia do Outro (Grande Outro) como o lugar do simbólico, da linguagem, do código compartilhado, sem o qual não haveria cultura. A grafia com maiúscula foi adotada pelo autor para mostrar que a relação entre o sujeito e o Outro é diferente da relação com o outro simétrico, especular, a quem o autor vai se referir como o pequeno outro.

<sup>7</sup> Ao utilizarmos, ao longo do texto, a palavra “retorno”, será nesse sentido, mesmo sem estar grafada entre aspas. Nesse sentido, Rickes (2002) opta pela utilização do termo “reencontro”, ao invés de “retorno”, utilizado por Freud (1930).

No limite dessas vivências, retomariamos as imagens do êxtase, esse supremo ponto de repouso e perfeição, que, seguindo Borges, ao mesmo tempo em que se apresenta vazio de conteúdo intelectual, proporciona um gozo perfeito e infinito: “Fou Tchou Li se torna soberano quando se submete ao sacrifício. Ele é soberano na maneira como encarna o sofrimento, excedendo-o. Sob uma tortura sem limites, ele parece extasiado” (BORGES, op. cit., p. 9).

Se o sujeito surge, justamente, de um destacamento dessa completude, que, ao disjuntar, inscreveria os campos do sujeito e do Outro, colocando-os em relação e não em continuidade, vai ser necessário, para a emergência de um sujeito, que algo dessa unariação se perca. Lacan ([1962 - 1963] 2005) trabalha essa questão colocando que o sujeito se constitui no Outro, do recorte de um lugar que deve ficar vazio no Outro, restando dessa operação um objeto, que denominará de *objeto a*.

A vivência da completude entraria, então, em um registro de excesso: enquanto a perda necessária, o lugar vazio, não se (re)estabelece, algo sobra, algo excede. Simultaneamente, preencher a falta, o lugar vazio, que a disjunção dos campos do sujeito e do Outro operou, recompondo-se o tempo originário da eternidade, exilaria o sujeito de sua subjetividade. Seguindo Lacan, disso seria a angústia sinal: “(...) a falta de apoio dada pela falta” (op. cit., p. 64). E, se líamos, em Freud, a possibilidade de se atravessar um tempo originário, uma eternidade, em Lacan, encontraremos que “o que provoca a angústia é tudo aquilo que nos anuncia, que nos permite anteceder que voltaremos ao colo” (op. cit., p. 64).

Seguindo Lacan ([1959 - 1960] 1997), o belo, ou o encontro com o que seria da ordem do belo, constituiria, justamente, a experiência de se produzir um novo contorno à essa eternidade, a qual ele se referirá, ao longo de sua obra como o real. Esse novo contorno diria respeito a uma nova operação de disjunção dos campos do sujeito e do Outro. Dessa forma, a experiência do belo seria um intermediário, que colocaria o sujeito frente a frente com o real, ligando-os, na medida em que torna a desconectá-los, a disjuntá-los.

Tenderíamos a pensar, então, a partir de Lacan, que o belo só se configura como tal ao final da travessia, quando as bordas se recolocam, desenhando novos contornos e, simultaneamente, novas possibilidades de relação entre o sujeito e o Outro. Desse encontro com o real, com o ponto de limite, onde se vivenciaria a

unarização com o Outro, algo subsistiria, fazendo com que se reinstaurasse, que se reinscrevesse a disjunção que coloca em relação os campos do sujeito e do Outro.

Algumas experiências mais radicais de encontro com esse ponto de limite acontecem nas vidas dos sujeitos. O adjetivo *radical* se refere aqui à hipótese, que lançamos, de que vai ser “trabalhoso”, para o sujeito da travessia, fazer com que algo subsista a ela, (re)desenhando contornos, (re)configurando bordas evanecidas. Seria, assim, mais “trabalhoso” (re)estabelecer a perda necessária à travessia, o lugar vazio no Outro, saindo-se do registro do excessivo.

Como exemplos dessa radicalidade, estariam os sacrifícios, os extermínios e o encontro com as psicoses. O que colocaria, nesse trabalho, elementos tão díspares em uma espécie de série, seria, justamente, a posição em que fica colocado quem com eles se encontra. Estar-se-ia diante de sujeitos para os quais as fronteiras entre o sujeito e o Outro se encontrariam evanecidas, e uma vivência de totalização colocada, como miragem, seja na “nadificação” da psicose, seja na imanência do êxtase?

Retornamos aqui aos efeitos, na vida de Bataille, do encontro com as imagens do suplício chinês, considerando a possibilidade de que, por meio delas, teria vivenciado o fascínio da totalização com o Outro e, simultaneamente a necessidade de subsistir a ele. Tendo sido tal encontro de papel decisivo para Bataille, passamos a considerar, como hipótese de trabalho, que a externalização operada por meio da escrita de sua obra, recompôs, ou recriou as bordas evanecidas pelo fascínio da totalização que o capturou no êxtase do supliciado. Teria o autor dedicado sua obra a construir, na linguagem, uma forma de registro do vivenciado? Seria essa uma via possível de destacamento da totalização imposta por determinada vivência, alçando-a à dimensão de experiência?

As fotos do suplício chinês correspondem a quatro momentos na ordem sequencial da execução num crescente de violência silenciosa, que a superfície plana da fotografia parece em certa medida atenuar, não fosse uma forma horripilante de nos colar fisicamente à cena. Congelando o suplício no tempo, a fotografia acaba por lançá-lo num espaço contínuo paralelo a qualquer época (BORGES, op. cit., p. 4).

A impossibilidade de dizer, de recobrir um encontro com palavras, guarda íntima relação com o que Lacan aponta como a falta de apoio da falta, que, seria, logicamente, relativa a um excesso: a angústia. O sujeito se esvaziaria da condição de dizer, uma vez que, para que se possa operar no nível da palavra, algo da falta deve

estar fazendo função. Tratar-se-ia, então, do excesso que produz esvaziamento de palavra.

A questão que nos lançamos, nessa pesquisa, diz respeito, justamente, à necessidade de externar algo, de inventar palavras, para recompor bordas, saindo-se do registro do excessivo. Assim como Bataille, que não se encontrava na posição do supliciado, tampouco estava presente, como observador, na ocasião da tortura, perguntamo-nos sobre a potência destas vivências que compartilhamos a partir de uma posição terceira por nós ocupada. Replicar-se-ia a necessidade do trabalho de atravessar o encontro com o ponto de limite (fazendo com que algo subsista a ele), quando o sujeito estaria na condição de testemunha de uma vivência alheia que lhe chegaria através de produções culturais (orais, escritas, imagéticas) dele decorrentes?

Nas últimas páginas de *As Lágrimas de Eros*, Bataille publica as quatro fotografias do suplício, confrontando e impactando o leitor com as imagens. A experiência de arrebatamento é, dessa forma, replicada pelo autor, que acaba por, ao publicar as imagens, na mesma medida em que se separa e pode delas se apropriar, fazer-se veículo do andamento da história. Separando-se das imagens, acaba por produzir, no leitor o efeito de arrebatamento e a consequente necessidade de separação, ou de recuperação da disjunção, do apoio da falta:

A reprodução das imagens da vítima da tortura chinesa nas últimas páginas de *Les larmes d'Éros* é em si uma profunda violação do protocolo estético, uma transgressão do tabu moderno relativo à representação não mediada da violência e da dor. O impacto dessa violação é ainda aumentado pelo gesto direto com que o leitor é confrontado com as imagens. Em seu ataque a nossa sensibilidade estética e ética, Bataille mobiliza um *páthos* com que não estamos acostumados, tanto na exposição ao espetáculo da dor, que não parece permitir transcendência ou suprassunção [*Aufhebung*], como em seu próprio arrebatamento diante do espetáculo (BUCH, op. cit., p. 225).

Borges acrescenta:

Fou Tchou Li está sendo executado num círculo que gira e desaparece no tempo, para reaparecer no segmento que lhe acrescenta o nosso olhar. *Somos assim atirados em presença da execução por um círculo que nos alcança colando-nos à crua realidade da imagem e fazendo-nos girar sobre ela: a roda viva do tempo. Em certa medida não há grande diferença entre nós e o público que se espreme junto ao fotógrafo.* Além de termos quase a mesma perspectiva, o que nos separa, o tempo, está sobremaneira indistinto na mesma zona de invisibilidade em que mergulhamos e



virtualmente engrossamos a massa dos curiosos (BORGES, op. cit., p. 4, grifos nossos).

Tomar a reflexão de Borges, de que “não há grande diferença entre nós e o público que se espreme junto ao fotógrafo”, diz respeito a refletir sobre algo (no caso, as fotografias do suplício) que vai enlaçando a passagem do tempo e as mudanças de espaço, constituindo como testemunhas mesmo pessoas que não estiveram presentes no momento do registro em questão. Estas, assim, poderiam, por sua vez, fazerem-se veículo da transmissão da experiência. Não há, entretanto, como tornar o efeito de uma vivência comum a todos: não se trata, aqui, de afirmar que as fotografias recoloquem o mesmo. Nessa passagem, haveria sempre uma perda, algo novo se produziria.

O que Borges, partindo do trabalho de Bataille, coloca em evidência é algo relativo à força dessas imagens, que nos capturariam na vivência do excessivo, replicando-a, “em certa medida” (como ele mesmo diz), não na mesma posição presencial de quem assistia a cena. De alguma forma, o encontro com as fotografias nos lança na dimensão do excesso, assim como na necessidade de fazer algo para nos separarmos/apropriarmos dela(s), em um movimento de transmissão e constituição de experiência. Lembremos de Bataille, que traria como efeito decisivo em sua vida, em sua obra, o encontro com uma das fotografias (como uma vivência do excesso): “tão arrasado fiquei, que atingi o êxtase” (op. cit. P. 45).

Não há como mensurar os efeitos em cada um diante de determinado vivido. Referir que “não há grande diferença” entre quem assistiu o suplício e quem com ele se encontrou por meio das fotografias (ou outra produção relativa) diz respeito ao que é da ordem do excessivo, e este (assim como a falta) não é mensurável.

Ao se replicarem, então, em um terceiro, a necessidade e o trabalho de atravessar o encontro com o ponto de limite, vivenciado como excesso, seria a criação de uma materialidade (um filme, um livro, uma instalação artística) potente à experiência dessa travessia? Partindo da hipótese de que, para se sair do registro do excessivo, vai ser necessário restabelecer bordas, tomaremos, para dar início a nossa reflexão, o encontro com uma produção decorrente de um trabalho clínico que se deu em um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS)<sup>8</sup> da cidade de Porto Alegre.

---

<sup>8</sup> Dispositivo de atenção em saúde mental que compõe a rede de serviços de saúde mental nos municípios do Brasil.

## 1.2 ACÚMULO E PRODUÇÃO

No início da primeira década do século XXI, em São Paulo, a psicanalista Andréa Menezes e o cineasta Marcelo Masagão produzem o filme-documentário *O Zero não é o vazio*<sup>9</sup>, a partir da experiência da psicanalista na condução de uma oficina de escrita em um CAPS da cidade. Os “personagens” do filme são, em sua maioria, sujeitos acompanhados nesta oficina, que nos contam, um pouco, através dele, sobre sua relação com a escrita, suas tentativas de construção de algo que possa dar conta dos impasses em suas condições de laço com o Outro (Lerner, 2008).

A produção desse filme foi fruto de uma questão que se colocou para Andréa, no andamento do trabalho da oficina, relacionada à possibilidade de fazer algo com o material criado a partir daquele espaço, algo diferente do que, simplesmente, jogá-lo no lixo<sup>10</sup>. De um dos participantes, por exemplo, recebia pequenos escritos em papélotes de maços de cigarros, constituindo-se como uma espécie de depositária de sua produção. Estaria Andréa, ao se ver às voltas com possíveis destinos das materialidades produzidas a partir do espaço da oficina, referindo-se aos efeitos sofridos por ela, na transferência, no decorrer do trabalho? O que seria possível fazer com esses efeitos, no sentido de passar, de certa forma, adiante os elementos dos quais se sentia depositária? É ela mesma quem nos diz:

Durante anos fui acumulando escritos; os pedacinhos de papel retirados dos maços de cigarros fumados por Orlando, que em determinado momento me tomou por depositária de suas letras. Escritos muitas vezes ilegíveis e que por um desvio da rota que os levava sempre à lata do lixo, foram parar em minhas mãos (MASAGÃO e MENEZES, 2005, p. 51).

E ela segue:

Foi surgindo a necessidade de me livrar daquelas letras, de me separar delas e assim, talvez poder passar para outra coisa, mas não podia simplesmente jogá-las fora. Talvez estimulada pelo desejo de Gregório<sup>11</sup> de se ver sendo visto e pelo interesse de Marcelo pelas escrituras, pensamos na possibilidade de fazer um filme (MASAGÃO e MENEZES, op. cit., p. 51).

<sup>9</sup> O zero não é o vazio. Direção: Andrea Menezes; Marcelo Masagão. Brasil, 2005 (55 min).

<sup>10</sup> Estar às voltas com questões dessa ordem é algo que acompanha quem se propõe a conduzir trabalhos (sejam oficinas, sejam atendimentos individuais) norteados pela produção de objetos.

<sup>11</sup> Gregório era um dos participantes da oficina.

Mais próximo do final da mesma década, agora em um CAPS da cidade de Porto Alegre, uma estagiária de terapia ocupacional, diante da produção, que começa a receber e a acumular, de seu Alaor, paciente acompanhado por ela, coloca-se uma pergunta homóloga: *Bom, e o que eu vou fazer com isso?*. Há algum tempo, vinha atendendo seu Alaor, referindo se sentir tomada por algo da ordem de uma “nadificação” diante dele. Era como se entrasse em uma cena sobre a qual não conseguia produzir diferenças, apenas a manutenção do mesmo. O paciente, por sua vez, seguia produzindo sem cessar. Às voltas com a questão que se fizera, leva o tema para refletir em supervisão.

O dilema da estagiária, já em processo final de estágio, replicaria na supervisora, fazendo com que ela se debruçasse mais detidamente sobre a produção do paciente. A partir de então, a supervisora se tomava por uma espécie de convocação de dar andamento ao trabalho com ele, que já passara por vários terapeutas e estagiários da instituição. Mesmo se tratando de pessoas diferentes, de especialidades diferentes, em momentos diferentes de formação, algo em comum se produzia como efeito do trabalho com seu Alaor: nada fazia diferença.

Seu Alaor tinha por hábito regular trazer, para a instituição, pilhas de escritos e desenhos, que realizava sobre folhas de jornal por ele acumuladas ao longo do tempo. Sua produção numerosa, incessante e repetitiva, entregue por ele à pessoa que o estivesse acompanhando, era tomada, pela equipe de trabalho, por duas vias: ora como acúmulo, ora como lixo. Em outras palavras, tratavam-se de vias de mão simples, em uma única direção, mas sem sentido algum, ao não se imprimir movimento de retorno possível. Seu Alaor entregava o material, que era guardado, cumulativamente. Passamos a considerar que o que estava em questão, nesse trabalho com seu Alaor, não eram duas vias, mas sim, uma só via, como se lixo e acúmulo estivessem em continuidade, sem qualquer ruptura entre um e outro.

Com essa história, há dez anos se repetindo na instituição, pelo que, então, foi fisgada a terapeuta-supervisora, em sua escolha por dar andamento ao trabalho com seu Alaor?

Ela nos responde:

*[...] essa pergunta da estagiária, de alguma forma, me fez pensar que existia algo ali que valia a pena dar uma olhada. A gente não sabe muito bem explicar o que é que acontece, mas, em algum*

*momento me passou que era alguém interessante, que dobrava papel muito bem. E que, então, eu queria olhar. Eu recolhi todo esse material que tinha aqui, tinha alguma coisa já guardada dele. Peguei todo esse material e fui olhar pra ele, o que que tinha ali de diferente, de interessante. E descobri isso. Pra mim fez um efeito importante que é essa dobra. Ele dobra papel muito bem, como ninguém, ou como alguém muito diferente. Ele é extremamente preciso, faz sempre essa dobra no meio. E, fora essa parte externa, da dobra mesmo, olhando pra dentro do material que ele produz, tem uma composição, em alguns desses escritos, nas quais ele remenda o papel. Ele não deixa nada, no papel, nenhum rasguinho, nenhuma falha. Ele preenche essas falhas. Então, tem alguns desses papéis que estão remendados. E remendados de uma forma também extremamente cuidadosa<sup>12</sup>.*

Essas dobras de seu Alaor, que fisgaram o olhar e o desejo da terapeuta-supervisora, quais seriam, de que ordem seriam? Quando ela mostra algumas fotos que tirou dos papéis dobrados e empilhados, temos a impressão de estar diante de blocos quase que de concreto. Que dobras de papel são essas que transformam folhas empilhadas em blocos, aparentemente maciços, sem espaços vazios, sem falhas, assim como os remendos nos rasgos do papel? Nesses preenchimentos plenos do espaço, qual seria a possibilidade do acontecimento de um encontro (que pressupõe uma separação), de alguma relação (em continuidade descontínua) com o Outro?

---

<sup>12</sup> Utilizaremos o recurso do texto em itálico na transcrição dos fragmentos das conversas que tivemos com a terapeuta-supervisora.



Figura 1: Foto papéis empilhados / Fonte: acervo pessoal (Marcia Taboada Sottili)

No ano de 2005, seu Alaor apareceu na instituição com uma aparente lesão na coluna, com o pescoço torto. A equipe de trabalho chegou a pensar que pudesse se tratar de uma impregnação, decorrente do uso de alguma medicação. Isso fez com que fossem retirados os remédios dos quais fazia uso, suspensão que se manteve na sequência de seu tratamento, até os dias de hoje<sup>13</sup>. O sintoma da “lesão”, entretanto, na época, não foi esbatido.

A terapeuta-supervisora faz a ressalva de que esse trabalho, de dobras e remendos, é, na verdade a vida dele. E, assim, faz sua hipótese acerca do pescoço torto de seu Alaor:

*Ele não tem um horário para descanso, ele “deita”, em um sofá, sentado, é assim que ele descansa. E, nesse período, era quase final do ano, como era verão, ele passava as noites mais fresquinhas estudando (como ele diz) e, durante o dia, então, fazendo as andanças dele. Ele sai, faz refeições fora, mora sozinho. Tem uma curadora, que é uma prima, que, há bastante tempo, está responsável por ele. É alguém que deveria dar uma certa assistência a ele, mas isso não acontece.*

*Ele está bastante, digamos, abandonado nesse lugar, na casa dele, que ele organiza da forma que ele consegue. Essa casa é lotada de papéis, todos dobrados, em cadeiras, em sofás, em mesas. Os*

<sup>13</sup> A notícia mais recente que temos de seu Alaor data de Abril de 2014.

*cobertores são dobrados, tudo é dobrado. E aí eu me dei um pouco por conta que ele também é dobrado. Tantas vezes nos perguntamos sobre o que teria produzido aquele pescoço dobrado, e, na verdade, ele também é dobrado. Ele ficou com uma sequela que ninguém sabe bem de onde vem. Provavelmente vem de tudo isso, de um trabalho incessante, sem muito paradeiro.*

A sensação de que, talvez, a produção de seu Alaor seja auto-circuitada, fechando-se, dobrando-se sobre si mesma, teria feito com que a terapeuta-supervisora se colocasse em um lugar de provocar, como ela mesmo diz, algumas *interferências* no trabalho que ele desenvolve, interferências essas que dão ensejo a movimentos de avanços e recuos, muitos recuos, no andamento do acompanhamento. Ela nos diz que fica “completamente tomada na transferência”, não sabendo, absolutamente, como conduzir o trabalho:

*Qualquer questão que eu faça, a resposta vem por uma outra via, que é a dele, e, aí, eu vou tentando acompanhar esse discurso, completamente emaranhada. A produção disso tudo é uma atrapalhão, e eu fico ali de testemunha desse trabalho.*

Em suas tentativas, então, de fazer diferença, de produzir diferenças, a terapeuta-supervisora começa a se sentir convocada a fazer algo com a materialidade que recebe de seu Alaor. Idealiza e confecciona pequenas caixas de papel duro, que lembram livros em prateleiras de biblioteca, para acondicionar a produção de seu Alaor. Essas caixinhas são criadas de acordo com os diferentes tamanhos dos papéis (já dobrados e desenhados, e/ou escritos), que se repetem com certa regularidade. A diferença entre uma e outra é, algumas vezes, mínima. Diz a terapeuta:

*Eu vou colocando o material nas caixinhas de acordo com o que ele vai trazendo: às vezes é mais de caderno, às vezes, mais jornal... Eu pedi a ajuda dele, mas, nesse sentido, ele não consegue dizer onde vai o papel, daí, ele deixa pra mim. Ele faz o escrito, dobra e eu acondiciono.*



Figura 2: Caixinhas / Fonte: Acervo pessoal (Marcia Taboada Sottili)

Retomando, aqui, o trabalho de Andrea Masagão, ficamos com a impressão de que essas questões, essas perguntas que se repetem dizem um pouco da posição que se ocupa no trabalho com a psicose. Esse espaço compartilhado com alguém que nos convocaria a vivenciar a dimensão de uma ausência de corpo, de pele, de borda, nos levando a algo da ordem do excessivo, ou essa confusão, a essa “atrapalhação” transferencial (da qual nos fala a terapeuta-supervisora), impor a árdua tarefa de fazer diferença, de produzir diferença. Esta diria respeito às condições de produção de uma perda na dimensão do excessivo, na eternidade, referida por Freud (1930). Diante do empuxo de estabelecer uma relação de continuidade com esse que acompanhamos, algo nos faria ocupar o lugar do Outro, no sentido de provocar alguma experiência de separação e a produção de algum endereçamento possível, através de nossa presença, enlaçada com a materialidade do que é produzido, seja em oficinas terapêuticas, seja em atendimentos individuais.

Uma psicanalista paulista, a partir do trabalho em uma oficina de escrita, com psicóticos, na dobra/torção que se inscreve do seu lado, produz um filme, uma materialidade endereçável. Uma terapeuta ocupacional gaúcha, na dobra/torção que se produz no encontro entre ela e um paciente psicótico que acompanha, cria outros objetos endereçáveis a outros espaços, produzindo um efeito de endereçamento também em dobra. Tratar-se-ia, assim, de uma separação, em dobra/torção, que exclui, incluindo, dando passagem ao circuito que se estabelece na transferência. A isso que referimos como dobra/torção, tomando o encontro da terapeuta-supervisora com seu Alaor (e a produção de ambos), trabalharemos, no terceiro capítulo desta

tese, como a torção figurada na Banda de Moebius, no sentido de uma relação que se estabelece em continuidade descontínua.

Seu Alaor prefere enfatizar: *Esse é seu trabalho, esse é meu*. Para ele, eles formam uma bela parceria, uma boa parceria. Mas os trabalhos são separados: o dela é o de acondicionar o que ele produz, e o dele é o de fazer os desenhos, dobrar os papéis e fazer os remendos. Se essa separação entre os objetos produzidos se inscrever em dobra/torção (e não em ruptura, em fenda, em abismo), ou seja, em uma separação que inclui, poderia, então, produzir bordas, fundando e refundando os campos do sujeito e do Outro.

Sobre esse ponto, o de fundar um necessário distanciamento, ou melhor, uma separação em continuidade descontínua, para a construção de um laço, a produção da terapeuta-supervisora, atribuída a ela primeiramente por seu Alaor, começa a ganhar outros contornos, para além do espaço clínico compartilhado entre os dois.

*Aconteceu, então, um fato novo, que foi bem legal pra mim... Esse trabalho, que eu fiz, de reunir o material dele em caixas e colocar esses adesivos, que ele chama... Já nem sei mais se ele chama assim... Eu chamava de durex, ele de adesivo. Agora eu não sei mais quem chama de durex, quem chama de adesivo... Essa composição que aparece, nesse material que ele me entrega, eu abro todo ele para olhar... Bom, esse material que eu organizei em pastas, mais algumas fotos que eu tirei dessas pilhas, eu mostrei no meu grupo de orientação em artes... Desde o começo desse trabalho, ele foi monitorado por uma pessoa das artes plásticas. Assim, se pode pensar junto esse material.*

*Meu orientador me liga e pergunta se ele pode indicar esse trabalho para uma exposição em Florianópolis. São cinco artistas catarinenses e cinco de fora. E ele, vendo o trabalho de uma dessas artistas, que faz uma coleção de pelos, imediatamente relaciona com o meu e pergunta se pode indicar para a exposição. Ele me lê toda a apresentação que ele fez, que não sou uma artista, que sou alguém que faz orientação há muito tempo, que trabalha em um serviço de saúde mental e que fez esse trabalho. Ele faz toda uma justificativa e manda, para que fosse cogitado como possível. Eu digo que sim, que ele pode mandar, e o trabalho é aceito por todos os orientadores.*

A partir daí, acrescenta que a separação das produções, antes apontada apenas por seu Alaor, começa a fazer sentido, possibilitando-a que se aproprie de seu trabalho e que se coloque em laço (e não em continuidade) com ele:

*Nesse momento, e a partir das coisas que a gente vem falando, eu saí um pouco mais aliviada, entendendo que tem, pelo menos, duas*



*coisas aí: uma que é o meu trabalho, e outra que é o que ele produz, que parece ser sempre o mesmo, porém tem, claro, um atendimento que eu presto a ele e que, de alguma forma, permite, talvez, alguma modificação, nessa coisa tão fechada dele.*

E ela segue:

*O efeito desse convite... Eu adorei a ideia de levar esse trabalho. Por vários motivos... Por poder mostrar esse trabalho, parado dentro do armário, sem ninguém ver... Afinal, o que eu ia fazer com isso?<sup>14</sup> É um complicador envolvê-lo nessa coisa, eu não sabia como. Ao mesmo tempo, é uma coisa que não para de continuar acontecendo: ele continua trazendo e eu não consigo me desfazer do que ele traz. Já pensei, inclusive, em por que não colocar tudo fora, ele não está vendendo... Poderia não mais confeccionar as caixinhas, simplesmente pegar o material que ele me entrega, já que ninguém está me vendendo, e colocar no lixo. E eu não consigo fazer isso. Eu continuo mandando fazer as caixinhas... E eu ando com esse material dele pra dentro e pra fora: ponho no carro, tiro do carro, levo pra casa... E eu continuo mandando fazer caixinhas, e isso já está em 20 caixas.*

É possível considerar que a produção da terapeuta-supervisora operasse, para ela como esse objeto que porta a potência de incluir separando, nessa relação, em torção, marcada pela continuidade descontínua? E, sendo assim, esse movimento de externalização, necessário ao que se coloca como “nadirificação”/excessivo, como impossibilidade discursiva, nesse contexto clínico, seria, justamente, o que lhe permitiria fundar o distanciamento necessário ao enlaçamento com o outro? Seria quando ela consegue se apropriar (ou construir uma apropriação) de sua produção, a partir de suas possibilidades de externalização (do que se colocara como “nadirificação”/excessivo), que um espaço *entre* (o sujeito e o Outro) pode se constituir? Que posição a terapeuta-supervisora passaria a ocupar a partir de sua possibilidade de externar algo dessa vivência clínica? Instaurando-se um circuito de endereçamento, tornar-se-ia possível sustentar o lugar desse outro que não vai embora, como o testemunho ao qual se refere Gagnebin<sup>15</sup>?

*Bom, então, eu topei mandar. Fiquei meio preocupada, o que é meu, o que é dele, como eu vou levar isso dessa forma, como faço para apresentar... Provavelmente, vai haver conversas sobre esse trabalho, já está marcado um dia de conversa. É um projeto*

<sup>14</sup> Estaria aqui se replicando a mesma pergunta da estagiária, em função do que se coloca como um movimento sem retorno possível, ao não se constituir o que seria da ordem de um endereçamento?

<sup>15</sup> As questões referentes ao “outro que não vai embora”, trabalhadas por Gagnebin (2006) no tema do testemunho, constam no terceiro capítulo desta tese.

*estadual, muito legal, já entraram em contato comigo, eu já mandei as fotos...*

*Eu tenho falado disso com seu Alaor, que achou maravilhoso, mesmo na coisa louca dele. Ele diz “ah, cruzar uma fronteira, Rio de Janeiro”. Eu digo “Rio de Janeiro, o senhor já foi?”. Foi, com a mãe, de ônibus. Passou por Florianópolis, por Paraná, São Paulo, foi pro Rio. Ele ri, acha legal, “uma exposição”, está claro que é uma exposição, que o que a gente produziu vai pra lá.*

*Eu fiquei de mostrar pra ele exatamente como eu fiz, pra ver o que ele acha, o que ficou pra ser nessa segunda. Eu mandei fazer as fotos, fiz duas fotos das pilhas, e escolhi um dos rasgos dele para colocar na parede e mais caixinhas. Então, vão, mais ou menos, umas 18, 20 caixas com os papéis.*

*Eu perguntei pra ele o que ele achava do nome: “Dobras”<sup>16</sup>. Ele achou muito bacana, então, ficou “dobras”. A gente tem conversado sobre esse momento... No penúltimo encontro que tivemos, ele pega um papel e começa a descrever, de uma forma um pouco mais, digamos, lógica, o trajeto dele pelas escolas. Ele dobra esse papel, consegue colocar todas as escolas em que esteve, incluindo os hospitais como essas escolas, até chegar aqui no CAIS<sup>17</sup>, dobra esse papel e me entrega e diz assim: “Essa aqui, ó, precisa uma caixinha desse tamanho, comprida e com essa profundidade, uma caixa fina, tem que mandar fazer uma caixa fina”. Foi a primeira vez que eu escuto algo sobre a caixa que vai acomodar esse papel. Eu achei muito legal ele poder dizer disso também, de onde vai colocar essa produção... E que, claro, está em jogo, aí, uma exposição.*

*Uma outra coisa é que ele diz que eu tenho que ter muito cuidado para levar esse material, porque eu deveria tirar todos os papéis de dentro das caixas. Levar as caixas num lugar e os papéis noutro. Eu mexo com ele: “Não, seu Alaor, eu tô pensando em levar os papéis dentro das caixas”. “Mas, aí, não vai cair?”. Na lógica dele, os papéis, claro, vão em sacolas separadas, e as caixinhas iriam num outro volume.*

A terapeuta-supervisora percebe mudanças no trabalho, que há tanto tempo vinha sendo referido como “o mesmo” na instituição. Um dos efeitos referidos por ela foi a possibilidade de retirada dos papéis acumulados na casa de seu Alaor, para serem doados a uma oficina de reciclagem, o que foi feito com o consentimento dele. Na primeira visita domiciliar que fez a ele, acompanhada da assistente social do CAPS, deu-se conta de que não havia lugar para deitar na casa, mas apenas para sentar. O espaço da casa era tomado pelo material que seu Alaor acumulava para trabalhar. A terapeuta-supervisora, então, ao longo do tempo, foi construindo as

<sup>16</sup> Note-se que o nome “Dobras” surge, para a terapeuta-supervisora após sua leitura da primeira reflexão escrita, que viria a compor o projeto desta tese, quando já se ensaiava uma relação entre bordas e dobras, a partir das inquietações despertadas pelo encontro com seu trabalho.

<sup>17</sup> Antes da padronização do nome Centro de Atenção Psicossocial, por parte do Ministério da Saúde do Brasil, o serviço onde esse atendimento foi prestado, chamava-se Centro de Atenção Integral à Saúde – CAIS – Mental, remetendo a sigla a um lugar de onde aportar e partir e a um porto seguro.

condições de que algo desse acúmulo se perdesse, pois, ao não suportar tirar os objetos de circulação (descartá-los no lixo), era seu Alaor quem perdia a possibilidade de circulação. Produziu-se, então, com muita paciência e suportando o tempo necessário, uma extração concreta: a retirada para abrir espaço.

*A situação era muito dramática, desde a entrada da casa, era muita coisa. O que se produziu, no trabalho com ele, foi essa possibilidade de doação para uma escola. Foi quando veio essa palavra “doação”, ele achou que sim, que ele gostaria de fazer uma doação...*

*Então eu entrei em contato com a reciclagem do São Pedro<sup>18</sup> [...], pedi que viesse uma Kombi, pois era muita coisa, e que a gente ia tentar fazer a retirada dos papéis. Eu expliquei a situação dele, que a gente ia precisar ter muito calma, que seria preciso ficar esperando, que ninguém poderia entrar pra pegar nada. A gente não tinha certeza se ia ser possível ou não [...].*

*Nesse dia, foi um estagiário de psicologia comigo. Seu Alaor sempre aceitou pessoas que fossem junto comigo. E a coisa foi toda muito combinada [...]. Conversei bastante com ele: olha, a Kombi chegou, o que o senhor vai querer doar? E ele já tinha mais ou menos a ideia do que ele queria doar [...]. O volume de papel era enorme. Foram muitas idas e vindas, ele começou a se entusiasmar e os espaços foram se abrindo. Eram pilhas e pilhas e pilhas, em cima de móveis, em cima de cadeiras...*

*O que sobrou? Um sofá, que era o sofá da mãe, onde a mãe dormia, cheio de coisas em cima. Ele disse que ali não era para mexer, que tinha todo o material escolar que ele queria guardar. O resto todo foi tirado[...]*

*Se tirou tudo que se pode tirar para esvaziar. Com isso, a televisão ficou à vista, deu pra organizar um pouco com ele um trânsito pela casa, o que ele manteve. A gente tinha uma preocupação com ele, como como ele ia ficar com esse vazio da casa, principalmente da sala, que era onde ele ficava [...].*

*Passado um mês daquele dia que a gente retirou as coisas, eu pergunto como é que estão as coisas, e ele diz que tem mais coisas a retirar, e que eu podia ir, sozinha, então, no meu carro, que caberiam no porta malas. Eu disse que sim, tranquilo, que faríamos essa doação de novo [...]. Então ele vai acumulando os papéis e quando chega numa certa altura, ele pede para eu ir lá. Essa coisa parece, então, que está muito tranquila, de ir esvaziando um pouco a casa.*

Estaria ela, ao produzir uma perda, uma extração na completude, na dimensão do excessivo, constituindo um lugar possível de alteridade a partir do endereçamento de sua produção? Poder-se-ia pensar que as mudanças percebidas no cotidiano do trabalho com seu Alaor fossem atribuídas a essa nova configuração de contornos, de

<sup>18</sup> A terapeuta-supervisora se refere ao Hospital Psiquiátrico São Pedro, localizado na cidade de Porto Alegre.

bordas? Seria sua produção uma possibilidade de dar andamento a algo, que antes não encontrava condições narrativas, em função de uma vivência de completude, de arrebatamento, de falta de apoio da falta? Seria essa uma via de constituição de experiência?

Entendemos que estaria, aqui, em questão uma operação que, simultaneamente, transmite e constitui a experiência, na medida em que separaria do sujeito (ao modo de uma torção) a situação que este teria vivenciado. Tratar-se-ia, dessa forma, de certo estado de urgência em recompor a distância com o Outro? Seria possível considerar a externalização de um objeto dessa ordem como recomposição da distância que separa e coloca em relação de continuidade descontínua o sujeito e o Outro?

*Eu não levei mais material para a gente trabalhar, eu espero que ele fale alguma coisa. Ele sempre começa por algum lado, pega as datas, mostra os documentos, conta alguma coisa sobre isso... Tem sido assim... O que ele está fazendo de diferente é recortar, na minha frente, ele desenha nas folhas, já recorta, já dobra e me entrega. Isso, antes, ele não fazia. Ele tinha uma coisa mais metódica. Se estava faltando um pros dez, ele fazia aquele um que estava faltando, ou aqueles dois, e me entregava para completar. Agora isso parou, não tem mais dez. Uma produção que, às vezes, é pequena, às vezes, é grande o número de folhinhas, sei lá quantas, não contamos mais. Mas não tem mais dez por sacolinha... Às vezes, ele traz duas, três sacolas, com vários papéis dentro... E ele faz isso, ele faz o trabalho ali comigo, ele retira do caderno o que ele produz e já me entrega. Dobra e entrega.*

*Ele conta coisas, assim, do cotidiano. Tipo vestibular, quarta feira, a fruteira, os dias de consulta... Por exemplo, ele faltou a consulta com o psiquiatra. Ele anotou todas as consultas que tinha com o psiquiatra, e aí fala dos dias, enumerando-os. Não é bem contar uma história, mas eu consigo entender que tem ali algo que ele quer contar. Como se eu já conseguisse fazer uma história. O que, antes, era, pra mim, impossível, de entender por onde ir... Tanto é que eu levava material para os atendimentos: uma poesia, alguma coisa de fora, que eu pudesse, aí, introduzir e poder ver o que acontecia. Agora, já não faço mais. Eu consigo entender um pouco mais [...]. Antes, eu chegava, recolhia todos os jornais do final de semana (o atendimento é nas segundas feiras), separava e entregava para ele. Depois disso eu nunca mais entreguei jornal, e ele nunca mais pediu, e ficou assim. Eu não contribuo para que ele faça esse acúmulo de material na casa dele.*

Partindo da ideia de um dobrar-se sobre si mesmo, como fez seu Alaor, a intenção, desta tese, é refletir acerca de outra dobra: a torção, a que se produziria na relação ao Outro e que, em um mesmo tempo, inscreveria os campos dissimétricos do

sujeito e do Outro, colocando-os em relação de continuidade descontínua. Essa dobra/borda que se produziria, inscreveria a possibilidade de um campo de produção endereçável, podendo se criar, então, nesse trabalho em torção, uma materialidade, cuja densidade seria necessariamente simbólica e diferenciada, conforme colocaria Andréa Guerra (2004)<sup>19</sup>, no sentido de, ainda em dobra, inscrever uma diferença, delinear uma borda, entre o sujeito e o Outro.

Teria o encontro da terapeuta-supervisora com seu Alar produzido nela, pela vivência do que seria da ordem do excessivo, uma afetação cuja potência levou à necessidade de externar algo, no sentido de uma apropriação/separação do vivido e da possibilidade de fazê-lo passar adiante, na dimensão da experiência? É a partir dessa pergunta que delineamos o percurso desta tese, bem como nossa questão de pesquisa, que diz respeito à necessidade (recorrente) de operar uma extração, no campo do Outro, para refundar a disjunção que separaria e colocaria em relação, em continuidade descontínua, o sujeito e o Outro. Dito de outra forma, esse trabalho diz respeito ao vivido que configura um excesso e que produz a necessidade de que algo se extraia, de que algo se perca desse excesso, para que se recoloque em operação o circuito pulsional. A possibilidade de criar uma nova borda, um novo contorno, um furo no excesso, diria respeito às condições de produção de um saber que, necessariamente, se configuraria em transmissão, em endereçamento.

### 1.3 CAMINHOS PERCORRIDOS – NOTAS SOBRE O MÉTODO

Ao longo desse capítulo, vimos referindo a complexidade do campo com o qual nos propusemos a trabalhar, decorrendo dele uma pluralidade de questões. Procuraremos, diante do apresentado, dar andamento a uma delas, que diz respeito ao encontro com o que traz como efeito a vivência da dimensão do excessivo e a necessidade de produzir uma perda no campo do Outro, por meio da produção de um saber. Quais seriam os contornos possíveis dos encontros que trariam como efeito, para o sujeito, a necessidade de a eles fazer algo para subsistir sob a forma de um saber endereçável?

---

<sup>19</sup> Em sua dissertação de mestrado, Andrea Guerra (2000), ao se debruçar sobre a temática concernente ao campo das oficinas terapêuticas, toma, de uma das entrevistas realizadas com oficinairos, o termo *densidade simbólica diferenciada*, ao qual dá estatuto conceitual, referindo-se, ao objeto, que, produzido em transferência, por meio de um trabalho em oficina com sujeitos psicóticos, disjuntaria e colocaria em relação os campos do sujeito e do Outro.

É na retomada do desenho do caminho desta tese, que consideramos possível refletir sobre seu método. Tal como na proposta da clínica em psicanálise, o método em questão ficaria subsumido em uma ética, que diria respeito, no caso desse trabalho, ao modo como foi se produzindo o percurso da pesquisa e a circunscrição de seu objeto.

Escolher, assim, uma questão entre tantas, nos remete ao trabalho de Lacan ([1959-1960] 1992), no sentido de que, em se tratando de uma ética, o que estaria em relevo seria a relação do sujeito com o desejo e a consequente responsabilização daquele diante de suas escolhas. O que o autor traz para primeiro plano, na reflexão, seria a impossibilidade de se lidar com um campo prescritivo, uma vez que se estaria diante de um sujeito e das escolhas que poderá fazer ao longo da vida. Estas não estariam de antemão colocadas, tampouco se tratariam de escolhas aleatórias. A impossibilidade da prescrição se imporia, uma vez que as escolhas do sujeito se situariam entre o que lhe seria ancestral (as referências portadas, a tradição, a rede significativa) e o que seria da ordem do contingencial. Haveria sempre uma escolha a ser feita, mesmo que forçada, como exemplifica na escolha entre a bolsa e a vida: “Se escolho a bolsa, perco as duas. Se escolho a vida, tenho a vida sem a bolsa, isto é uma vida decepada” (Lacan, [1964] 1988, p. 201).

Encontrei-me com os trabalhos da terapeuta-supervisora e de seu Alaor, durante o processo de finalização de minha dissertação de mestrado, quando refletia sobre a questão de que um objeto, produzido em transferência, portaria a potência de disjuntar e colocar em relação os campos do sujeito e do Outro. Dessa forma, a inquietação que acompanhou esse encontro, sendo o ponto de partida do trabalho desta tese, relacionou-se, também, à replicação da necessidade de que algo (que se relacionava ao trabalho clínico com a psicose) ganhasse passagem.

Se esse foi o campo de onde nasceu a questão, entretanto, esta acabou por se destacar do mesmo. O encontro com as reflexões sobre o efeito das fotografias do suplício chinês na vida e na obra de Georges Bataille introduziu, no percurso do trabalho da tese, o elemento que a deslocaria da clínica da psicose, para lançá-la ao campo de outras produções na cultura.

Para dar andamento, então, às consequências dessa operação relativa à extração de um objeto do campo do Outro, como algo não perene e constantemente refundado, buscamos, no capítulo dois, especialmente na psicanálise freudolacaniana, as referências teórico-conceituais que julgamos necessárias ao andamento

do trabalho. Trabalhamos sobre a produção da perda e o circuito pulsional, no sentido de tirar consequências, desde o campo conceitual da psicanálise, da necessidade de se produzir uma extração no campo do Outro, para que o que seria da ordem desse tempo mítico originário, de completude, pudesse se perder, recolocando em operação o circuito pulsional. Tratar-se-ia, nesse capítulo, de produzir as articulações teórico-conceituais necessárias à formulação relativa à recolocação da disjunção (que separaria e colocaria em relação de continuidade descontínua os campos do sujeito e do Outro), a partir de novos contornos decorrentes de vivências de totalização, de completude com o Outro.

No capítulo três, quando refletimos sobre a questão de que a perda seria correlativa à produção de um saber (endereçável, portanto), trabalhamos com as noções de testemunho, transmissão e endereçamento, tomando, além de elementos da literatura de testemunho (especialmente o livro *É isto um homem?*, de Primo Levi e as formulações de Giorgio Agamben acerca do que se produziu a partir do horror vivenciado em Auschwitz), e fragmentos da criação do filme *A vida secreta das palavras*<sup>20</sup>, da cineasta catalã Isabel Coixet, os efeitos de nosso encontro com a produção do CD com livreto *Minha longa milonga – 12 canções para Keidânia*<sup>21</sup>, de Claudio Levitan. Acrescentamos à trama discursiva de nosso argumento as conversas que tivemos com o artista, bem como fragmentos de sua longa milonga.

Procuramos, ao longo da tese, seguir a indicação de Lucia Serrano Pereira (2004), ao trabalhar a relação da psicanálise com o texto literário, referindo-se à “posição ética de Lacan, em seu retorno a Freud” (op. cit., p. 16). A pontuação da autora nos serviu de guia, no sentido de buscar, por meio do material empírico com o qual trabalhamos, ou melhor, dizendo, das produções de nossos sujeitos da pesquisa, a forma como cada um, a partir do encontro com o excessivo, poderia se deixar tomar pela linguagem, poderia criar novos contornos ao que seria da ordem do impossível, inventar palavras, ou “um outro tipo de memória”, para dar passagem a uma experiência. Buscando respeitar a posição de autoria de cada um, procuramos evitar interpretações psicológicas das produções, trabalhando na perspectiva de que o material empírico presente na tese nos permitiu recolocar e desdobrar a questão que nos fizemos, dando andamento à pesquisa.

---

<sup>20</sup> A vida secreta das palavras. Direção: Isabel Coixet. Espanha, 2005 (115 min). Título original: La vida secreta de las palabras.

<sup>21</sup> Minha longa milonga – 12 canções para Keidânia. Claudio Levitan, Porto Alegre, 2003.

[...] não se trata de bancar o psicólogo ali onde o escritor aporta um saber, não se trata de buscar a interpretação de um sentido no texto. O que um psicanalista pode fazer é mais relativo à leitura do trabalho da linguagem e da escrita, recorte disso que “já está” e que faz sobressair a forma pela qual, no caso, o escritor foi (se deixou) tomar pela linguagem (PEREIRA, 2004, p. 16).

Se iniciamos esse trabalho, justamente, trazendo uma citação de Borges que refere a “sensação de vertigem” como efeito de determinadas imagens, traçamos nosso percurso inspirados pela forma como Freud dialoga com a literatura – forma essa ressaltada por Lucia serrano Pereira, em suas produções (2004 e 2008<sup>ab</sup>). Tratar-se-ia, seguindo a autora, de trazer “à cena as fraturas, os conflitos, os pontos de estranhamento, *aquilo que poderia fazer ecoar essa borda do impossível*, os enigmas que tratava de decifrar” (2004, p. 16, grifos nossos).

É nesse sentido que, nas páginas seguintes, procuramos enunciar nossos enigmas, buscando, com a produção desta tese, constituir e dar passagem a uma experiência.



## 2 A PRODUÇÃO DA PERDA

Até aqui, procuramos dar consistência a nossa questão de pesquisa, decantada de uma inquietação proveniente do encontro com um processo de trabalho no campo da clínica das psicoses. Como vimos, apesar de ter sido este seu ponto de origem, a questão dele se deslocou, sendo lançada ao campo de outras produções na cultura. O que nos propomos a pesquisar, ao longo desta tese, diz respeito ao encontro com o que traz como efeito a vivência da dimensão do excessivo e a consequente necessidade de produzir uma perda no campo do Outro, por meio da produção de um saber, de algo transmissível, endereçável.

Nesse capítulo, buscamos refletir sobre a operação de extração, de produção de uma perda no campo do Outro. Pensamos essa operação como algo que guarda a necessidade de se recolocar em muitos momentos do transcurso da existência de cada um. Nossa hipótese é a de que toda vez que a dimensão do excessivo inunda o que ficara inscrito como perda no campo do Outro, o sujeito se veria confrontado com a necessidade de trabalhar na direção de (re)constituir a operação de extração do objeto do Outro. Seria esta que lhe teria permitido experimentar um lugar disjuntivo em relação ao Outro.

Tomamos, como ponto de partida, o trabalho de Freud em torno do circuito pulsional, o que nos permitiu pensar em certa transição: a passagem de uma eminente posição de objeto à recuperação da condição de sujeito por meio da produção de um saber (noção que será trabalhada ao logo do terceiro capítulo desta tese).

Lembramos, aqui, que a palavra sujeito carrega consigo uma duplicação: sujeito de uma ação e sujeito a uma ação; sujeito enquanto domínio e sujeito enquanto sujeição. Seria no intervalo entre essas posições, ou entre esses polos, que vibraria o lugar da enunciação, o lugar do sujeito, tal como a ele vimos nos referindo. Ana Costa, nessa direção, aponta que o termo sujeito apresenta, na teoria lacaniana, uma acepção polissêmica, significando tanto domínio, quanto o assujeitamento: “Nesse sentido tem uma grande vantagem de, numa só palavra, representar sujeito e objeto do significante” (1998, p. 59).

Dito de outra forma, algo da ordem da passividade/objetalização estaria sempre em questão na posição do sujeito, não havendo, daquela, saída completa possível. Ser afetado, portanto, pela linguagem, pelo corpo, seria algo que acompanharia o sujeito ao longo da vida: “mesmo que o sujeito tome a palavra – na

voz ativa – ele sempre vai ser determinado pelo significante” (Costa, op. cit., p. 59). Sendo assim, essa questão relativa às posições passivo/ativo permeará as ideias que se seguem acerca do tema da produção da perda e da constituição e colocação em relação dos campos do sujeito e do Outro.

## 2.1 ALÉM DO PRINCÍPIO DO PRAZER

Para iniciarmos o percurso pelo campo teórico-conceitual desta tese, na direção de tirarmos consequências do encontro com o excessivo e da necessidade de fazer com que algo dele subsista, por meio da produção de uma perda, propomos um percorrido por alguns textos freudianos. Estes refeririam certa tendência à restauração de estado mais arcaico, anterior à vigência do princípio do prazer (elucidada pelo autor), ou à disjunção que constituiria e colocaria em relação os campos do sujeito e do Outro.

Para trilhar tal percorrido, comecemos pela leitura de Lacan ([1959-1960] 1997), que, no seminário sobre a ética da psicanálise propõe (entre outros temas) uma reflexão acerca da função do desejo na economia da experiência, tendo Freud como guia. Debruça-se, essencialmente, sobre dois textos de Freud: *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895) e *Além do Princípio do Prazer* (1920).

Tomando o sentido do desejo como algo impossível de ser reduzido à dimensão da necessidade (e/ou da razão), Lacan o coloca como ponto central na interrogação sobre a ética, articulando-o, em uma sequência lógica, à problemática relativa ao gozo. Partindo do pressuposto de que o sujeito comportaria, necessariamente, uma disjunção (*spaltung*), salienta que é em relação a esta que o desejo se articularia, apresentando-se o gozo no sentido da satisfação<sup>22</sup> de uma pulsão e não de uma necessidade (*besoin*). A disjunção comportada pelo sujeito, necessariamente, o desnaturalizaria.

Problema do gozo, visto que ele se encontra como que soterrado num campo central, com aspectos de inacessibilidade, de obscuridade e de opacidade, num campo cingido por uma barreira, talvez, uma vez que o gozo se apresenta não pura e simplesmente como a satisfação de uma necessidade (*besoin*), mas como a satisfação de uma pulsão [...] (LACAN, [1959-1960]1997, p. 256).

<sup>22</sup> Ao nos referirmos a pulsões, optamos por utilizar o termo “satisfação”, seguindo Freud, que refere, em “Os Instintos e suas Vicissitudes” (1915) que o objetivo da pulsão é sempre a satisfação.

A complexidade da questão relativa à satisfação da pulsão diria respeito ao fato de que esta não poderia ser reduzida a uma tendência de retorno a um ponto de equilíbrio (no sentido da economia energética, como veremos mais adiante, em Freud<sup>23</sup>), por comportar uma dimensão histórica, ou seja, articulada à cadeia significativa. Tal dimensão, apresentando-se de forma insistente no psiquismo, estaria referida ao que foi memorizado pelo sujeito, retroagindo a um tempo onde teria sido registrada, segundo Lacan, a destruição.

Lacan denomina a segunda parte desse seminário sobre a ética da psicanálise de *O Paradoxo do Gozo*, apontando para o duplo movimento (em direção ao gozo) da pulsão. Se, por um lado, esta rumaria, para satisfazer-se, no sentido da realização do desejo, por outro, retroagiria a um tempo mítico de destruição, ao se colocar na direção de romper a disjunção (*spaltung*) que fundaria o sujeito. Tratar-se-ia, aqui, da pulsão de morte. O “desejo radical” (assim referido pelo autor na página 265 do seminário) seria “[...] o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação [...]”, na qual uma condição de objetualização, ou a pura passividade, se colocaria. Existiria, assim, no movimento, anteriormente elucidado por Freud, algo além do princípio do prazer (que supostamente regeria o funcionamento do psiquismo), que rumaria no sentido da destruição, ou da objetualização do sujeito.

A pulsão, como tal, e uma vez que é então pulsão de destruição, deve estar para além da tendência ao retorno ao inanimado. O que ela poderia ser? – se não uma vontade de destruição direta, se assim posso expressar-me para ilustrar o que está em questão (LACAN, op. cit., p. 256).

A pulsão de morte, ou pulsão de destruição, colocaria em causa, então, tudo o que existe, sendo, simultaneamente, a possibilidade da criação, do recomeço: “[...] ela é igualmente vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar [...]” (Lacan, op. cit., p. 260). Nesse ponto, Lacan retoma Freud, especialmente, *Além do Princípio do Prazer*, no qual apareceria a substituição do que é da ordem da natureza por um sujeito. O sujeito subsistiria a esse ponto de destruição (*ex nihilo*), que seria um “ponto de ignorância limite”, por meio da criação, ou da construção de um saber. Contrapondo ignorância e saber, Lacan, então, mostra:

---

<sup>23</sup> Nos textos “Projeto para uma psicologia científica” (1895) e “Além do Princípio do prazer” (1920), Freud trabalha, sob uma equação energética, a questão acerca da tendência dos sistemas no sentido do retorno a um ponto de equilíbrio.

A necessidade de um ponto de criação *ex nihilo* do qual nasce o que é histórico na pulsão. No começo era o Verbo, o que quer dizer, o significante. Sem o significante no começo é impossível articular a pulsão como histórica (LACAN, op. cit., p. 261).

Para pensar, com Lacan, acerca dos pontos de barreira ao “desejo radical”, no sentido da possibilidade de que um sujeito subsista à “destruição absoluta”, por meio da produção de um saber, façamos, como ele, o percorrido por alguns temas dos textos de Freud.

### 2.1.1 Projeto para uma Psicologia Científica (1895)

O *Projeto para uma Psicologia Científica*, um dos textos tomados por Lacan para refletir sobre a função do desejo na economia da experiência, é um dos primeiros textos escritos por Freud. Trata-se de um trabalho que o próprio autor não só não reconhecia como psicanalítico, como também não tinha qualquer interesse em mantê-lo, abandonando-o ainda enquanto manuscrito. Foi possível acessá-lo graças a Marie Bonaparte, que o teria adquirido de um livreiro de Viena, para publicá-lo, posteriormente, em 1950, mesmo à revelia do autor (que, nesse momento, já havia falecido).

No texto, Freud busca articular sua noção de aparelho psíquico como um aparelho de memória. Apesar de se utilizar de linguagem extremamente próxima a da neurologia<sup>24</sup>, a importância do texto se deveria, entre outras, ao fato de trazer, pela primeira vez, a ideia de *a posteriori*<sup>25</sup>, fundamental na instituição da temporalidade do inconsciente para a psicanálise. Encontramos, também, no texto, certo esboço do que o autor desenvolveria, mais tarde, sob o conceito de pulsão de morte, tema que passaria a ser central na obra freudiana, e ao qual retornaremos ao longo desse capítulo.

---

<sup>24</sup> É importante levar em consideração que as pesquisas sobre o sistema nervoso, sobre a descoberta dos neurônios, estavam bastante em voga na época da escrita do texto. Segundo Garcia-Roza (2008), Freud se utilizou do modelo neuronal de aparelho psíquico para um trabalho eminentemente teórico e hipotético, visando elaborações metapsicológicas.

<sup>25</sup> A ideia de *a posteriori*, que permeará o texto da tese, diz respeito à retroação sobre o anteriormente ocorrido, cujo efeito de ressignificação, seja pela via do traumático, seja pela de abertura ou elaboração, permitiria o deslocamento de sentido do ocorrido. Freud, no *Projeto*, se refere a esse movimento como “ação retardada” ([1895] 1987, p. 371).

Garcia-Roza (2008), ao trabalhar o *Projeto*, salienta que, apesar da proximidade com a neurologia, não se trataria de uma correspondência exata, mas sim, de um modelo explicativo do aparelho psíquico.

O aparelho neuronal concebido por Freud no *Projeto* é um aparelho capaz de transmitir e de transformar uma energia determinada. Este aparelho neuronal deve ser entendido como um modelo explicativo, não tendo necessariamente uma correspondência exata com o sistema nervoso tal como entendido pela neurologia, embora Freud estabeleça um certo isomorfismo entre o cérebro e o modelo de aparelho psíquico do *Projeto* (GARCIA-ROZA, 2008, p. 80).

Trabalhando sobre uma equação energética e considerando que o princípio do prazer seria o regente do aparelho psíquico, Freud propõe que existiria uma tendência de circulação mínima de energia no mesmo. Esta, entretanto, não poderia ser equivalente a zero, o que significaria a morte do aparelho. Para que este funcionasse, então, seria necessária certa quantidade de energia circulante. Colocar-se-ia, assim, dessa forma, uma solução de compromisso entre o princípio do prazer e o princípio da constância: haveria uma quantidade de energia que permitiria o funcionamento do aparelho. Paralelamente, Freud aponta que o excesso de energia não necessariamente geraria desprazer, colocando-se às voltas não só com a quantidade, mas também com a qualidade de energia circulante, e com a forma como a mesma operaria no funcionamento do aparelho psíquico.

Segundo Freud, não haveria, no início da vida humana, nenhuma parte ou região do corpo que se caracterizasse como erógena, assim como não haveria, conseqüentemente, objeto específico que respondesse à satisfação. O que haveria, inicialmente, seria uma superfície corporal sem qualquer princípio organizador. Esse estágio inicial, que seria de natureza eminentemente arcaica, é hipoteticamente pensado por Freud a partir da noção que trabalha, no *Projeto*, de aparelho psíquico. Seria um estágio de pura dispersão.

O aparelho psíquico, concebido e descrito por Freud no *Projeto*, seria composto por um conjunto de sistemas, que se constituiriam a partir do momento em que a energia circulante começasse a ser ligada. A energia livre tenderia à descarga, fazendo-se necessário que fosse conduzida de maneira adequada. Esse funcionamento do aparelho seria anterior à vigência do princípio do prazer. É no texto do *Projeto*, então, que Freud começa a empregar a ideia de ligação (*bindung*), referindo-se à

quantidade de energia da qual estaria investida o neurônio, ou a excitação que percorreria os neurônios. Tal ideia diria respeito, assim, ao mecanismo que transformaria o estado de pura dispersão da energia em algo cuja maior organização permitiria uma resposta específica do aparelho.

Garcia-Roza, em sua leitura do texto freudiano, aponta que estaria em questão, para Freud, não a medida da quantidade de energia no aparelho, mas sim, a distinção entre quantidade e intensidade da mesma. O que se manteria constante seria o nível de intensidade de energia e não a conservação de sua quantidade. Assim, apesar da indefinição de Freud, no *Projeto*, no que diz respeito aos termos quantidade e intensidade, o princípio da constância diria respeito à “[...] *regulação da intensidade e não à conservação da quantidade*” (Garcia-Roza, op. cit., p. 86, grifos do autor).

Perguntando-se sobre a forma pela qual os estímulos provenientes do exterior seriam inscritos, registrados, no aparelho, Freud propõe, inicialmente, a existência de dois sistemas: o de percepção e o de memória. Partindo do pressuposto de que memória e percepção não se constituiriam concomitantemente na construção do aparelho, o autor passa a se perguntar sobre a diferença entre ambas, colocando que, na primeira, haveria uma retenção da energia circulante, ao passo que, na segunda, esta seria totalmente permeabilizada. A retenção no sistema de memória dar-se-ia pelos trilhamentos da energia de um neurônio a outro, por meio das barreiras de contato entre eles. Estas permitiriam a constituição de trilhas pelas quais, preferencialmente, a energia circularia, deixando rastros na medida em que se dissiparia.

Ao dar importância aos trilhamentos, Freud articula a noção de que o trauma adviria de uma quantidade excedente de energia que não conseguiu encontrar escoamento, ficando retida no aparelho. A rememoração do ocorrido seria, então, uma tentativa de constituição de um trilhamento da energia, tornando-a menos intensa, menos excessiva.

Debruça-se sobre essas questões na segunda parte do texto, ao trazer um fragmento clínico de uma paciente, a quem denominou Emma.

Emma acha-se dominada, atualmente, pela compulsão de não poder entrar nas lojas *sozinha*. Como motivo para isso, apresentou uma lembrança da época em que tinha doze anos (pouco depois da puberdade). Ela entrou numa loja para comprar algo, viu dois vendedores (de um dos quais ainda se lembra) rindo juntos, e saiu correndo, tomada de uma espécie de *afeto de susto*. Em relação a

isto, terminou recordando que os dois estavam rindo das roupas dela e que um deles a havia agradado sexualmente. [...]

As novas investigações revelaram uma segunda lembrança, que ela nega ter tido em mente na ocasião da Cena I. Também não há nada que a comprove. Aos oito anos de idade, ela esteve em uma confeitaria em duas ocasiões para comprar doces, e na primeira o proprietário agarrou-lhe as partes genitais por cima da roupa. Apesar da primeira experiência, ela voltou lá uma segunda vez; depois, parou de ir. Agora, recrimina-se por ter ido a segunda vez, como se isso tivesse querido provocar a investida. De fato, seu estado de “consciência pesada e opressiva” remonta a essa experiência (FREUD, [1895], 1987, p. 369, grifos do autor).

Relacionando as duas cenas, Freud (que ainda não postulava, nesse momento, a ideia da sexualidade infantil<sup>26</sup>), ao considerar que, por não se fazer presente, ainda, na primeira, a sexualidade, conclui que, aos doze anos, quando Emma já atribui conotação sexual ao que lhe ocorre, ela rememoraría o semelhante ocorrido, dando-lhe sentido sexual. Seria nesse momento que a cena se inscreveria como traumática: o que ocorre depois ressignificaria o anteriormente ocorrido.

Temos aqui um fato em que uma lembrança desperta um afeto que não pode suscitar quando ocorreu como experiência, porque, nesse entretanto, as mudanças | trazidas | pela puberdade tornaram possível uma compreensão diferente do que era lembrado (FREUD, op. cit., p. 369).

Para Freud, o que traumatizaria, então, seria o tempo da lembrança, posterior ao fato traumático em si. Sobre isso, coloca Ana Costa que “[...] o trauma adquire caráter de dois tempos: o tempo do ato e o tempo da significação”. A autora acrescenta, a partir do caso Emma, que o trauma, apresentado no segundo tempo, relacionar-se-ia ao vislumbre do sujeito em uma condição de objeto: “O que traumatiza, então, no segundo tempo, é o vislumbre de um gozo onde o sujeito estava como objeto do sentido sexual proposto pelo adulto” (Costa, 1998, p. 21). Da função temporal, precipitar-se-iam, assim, dois lugares: o ativo e o passivo.

[...] a apreensão das posições (ativo ou passivo) traz certa memória daquele momento em que ele teria sido objeto do outro. Ou seja, teria ocupado o polo da passividade (COSTA, 1998, p. 23).

A questão da objetualização, observada no caso Emma, é um tema do qual Freud não mais se separaria, ao longo de sua obra. O vislumbre do sujeito em uma

<sup>26</sup> O que só fará em 1905, em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*.

condição de objeto absoluto acaba por deslizar, para Freud, do “objeto como sentido sexual proposto pelo adulto” (conforme colocado por Ana Costa) para uma suposição de que haveria uma busca de satisfação que já teria sido obtida, em nossa pré-história individual, antes do interdito que nos teria tornado humanos. Para dar conta dessa suposição, Freud começa a dar consistência ao conceito de pulsão<sup>27</sup>: a inibição, a impossibilidade dessa satisfação absoluta levaria a um caminho, que foi denominado, pelo autor, de *Triebshincksale* (vicissitudes da pulsão), parte do título do trabalho metapsicológico sobre as pulsões, escrito em 1915, traduzido, para o português como *Os Instintos e suas Vicissitudes*<sup>28</sup>.

Na leitura de Garcia-Roza (1986), Freud teria se defrontado, por meio do *Projeto*, com a impossibilidade de conceber a “ordem simbólica” do aparelho psíquico como modelo eminentemente neurológico. Tal impossibilidade teria aberto espaço para uma mudança (no sentido de uma topologia psíquica que prescindiria das referências neurológicas e anatômicas) que se iniciaria com *A Interpretação dos Sonhos*, escrito em 1900, e culminaria com o texto *Além do Princípio do Prazer*, de 1920. Para tirarmos consequências deste, na direção de um adensamento da questão que nos propusemos a refletir nesta tese, façamos um breve percorrido sobre o tema da pulsão (*trieb*), conceito proposto por Freud, como um limite entre o somático e o psíquico, o organismo e o linguagem, entre algo que seria da ordem da quantidade, de uma energia não ligada a uma representação e a possibilidade de uma ligação entre elas.

### 2.1.2 As Pulsões: Primeiros Ensaios

Estando as referências neurológicas e anatômicas essencialmente presentes no texto do *Projeto*, Freud, atravessado, como ele mesmo coloca, “[...] por prover uma psicologia que seja ciência natural” ([1895], 1987, p. 315), vai concebendo o aparelho psíquico como algo que se põe em atividade por meio da recepção de estímulos *vindos de fora* e dos próprios elementos somáticos, os quais chama de *estímulos endógenos* (op. cit., p. 317). Mesmo no texto abandonado pelo autor, por não

<sup>27</sup> O termo alemão *trieb*, utilizado por Freud, foi traduzido para a língua portuguesa como “instinto”, apesar da existência de termo alemão para este (*instinkt*). Nesta tese, utilizaremos o termo “pulsão” (como certo desvio do instinto), mantendo o sentido do texto freudiano original. Nas citações, manter-se-á a grafia da tradução.

<sup>28</sup> Título original *Triebe und Triebshincksale* (“Pulsões e Destinos da Pulsão”).



reconhecê-lo como psicanalítico, observa-se, na elucidação dos *estímulos endógenos*, o elemento que seria, mais tarde, articulado ao conceito de pulsão.

No ano de 1905, em *Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade*, já na primeira frase do texto, Freud usa o termo pulsão: “O fato da existência de necessidades sexuais no homem e no animal expressa-se na biologia pelo pressuposto de uma ‘pulsão sexual’” ([1905] 1987, p. 127). É nesse texto que Freud situa, pela primeira vez, a pulsão na fronteira entre o psiquismo e o corpo. A introdução do conceito de pulsão, vinculado, nesse momento, à sexualidade (objeto da investigação psicanalítica) desloca a questão do “sexo/reprodução” para “sexo/prazer”. Segundo Maria Inês França, “[...] o campo sexual é ampliado pela psicanálise e a questão da reprodução torna-se secundária em relação ao prazer, pois Freud faz um deslocamento que desbiologiza a discussão, substituindo o corpo biológico por um corpo/prazer, um corpo erógeno” (1997, p. 37). E é nesse sentido que o termo viria a aparecer no texto freudiano de 1905:

Por ‘pulsão’ podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-lo do ‘estímulo, que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. *Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico* (FREUD, [1905] 1987, p. 158, grifos nossos).

A nota de rodapé acrescentada, pelo autor, em 1924, a essa parte do texto, ao mesmo tempo em que demonstra a dificuldade da apreensão do conceito pela linguagem, aponta para sua essencial importância na teoria psicanalítica: “A doutrina das pulsões é a parte mais importante, mas também a mais incompleta da teoria psicanalítica” (Freud, [1905] 1987, p. 158). Garcia-Roza (1986) adverte, nesse sentido, que o conceito de pulsão, mesmo se tratando de uma produção teórica, traz, em si, uma opacidade, furtando-se ao olhar exclusivamente conceitual. Dessa forma, a possibilidade de abordá-lo seria, sempre e necessariamente, por meio de metáforas.

Para o autor, de acordo com o próprio Freud, a pulsão seria uma ficção, não se tratando de uma *descoberta* freudiana, mas sim de uma produção eminentemente teórica, de uma invenção. Tal construção teórica (e não empírica) seria relativa ao elemento não natural, não biológico do ser humano. Acrescenta Garcia-Roza que “[...] o termo ‘pulsão’ não designa uma realidade existente, mas um modo de falar de existentes, ele aponta para um conjunto de outros conceitos que formam a teoria

psicanalítica” (op. cit., p. 14). Maria Inês França em sua leitura do conceito, afirma que “a pulsão articula corpo/psiquê e podemos dizer que se trata da problemática de Freud por excelência por tentar unificar a ordem do somático com a ordem da representação para falar de psiquismo” (op. cit., p. 35).

Em *Pulsões e destinos da pulsão* (traduzido para o português como *Os Instintos e suas Vicissitudes*), de 1915, ao fazer a distinção entre pulsões do eu (que visariam a sobrevivência do indivíduo) e pulsões sexuais (que permitiriam a sobrevivência da espécie), Freud dá a ver a forma como devem ser tomados seus postulados, ou suas hipóteses. Sobre a suposição da referida distinção, salienta que “[...] ela não passa de uma hipótese de trabalho, a ser conservada apenas enquanto se mostrar útil” (Freud, [1915], 1987, p. 144).

Na leitura do texto de 1915, Garcia-Roza (1986) aponta a articulação entre pulsão (*trieb*) e instinto (*instinkt*)<sup>29</sup> como distância e diferença e não como identidade. Para Freud (op. cit.), uma fonte somática estaria sempre em jogo no exercício da pulsão, encontrando-se aquela, entretanto, fora do âmbito da psicologia. O instinto serviria de apoio à pulsão, para esta dele se desviar. Os instintos determinariam padrões fixos de conduta, enquanto a pulsão seria sua desnaturalização.

Nessa direção, reitera Garcia-Roza:

A pulsão é fundamentalmente uma perversão do instinto. Essa perversão se dá por uma desnaturalização desse último, na medida em que ela se desvia de seu objeto natural que é a autoconservação. A pulsão não tem por finalidade manter a vida (no sentido biológico do termo); sua finalidade não é natural. Isso não quer dizer que a pulsão nada tenha a ver com o biológico, e sim que o biológico sofre nela e por ela uma transformação radical, que a pulsão não se totaliza, que ela, enquanto pulsão sexual é sempre parcial (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 16).

Freud não procurou identificar a pulsão com a fonte instintiva. A relação entre ambos se colocaria por ser a pulsão “[...] o representante no psiquismo de um estímulo que ocorre num órgão ou parte do corpo” (Garcia-Roza, op. cit., p. 16), ou

---

<sup>29</sup> Como referimos, no texto em português, publicado no Brasil, o termo alemão *trieb* foi traduzido por instinto, o que já aparece no título do trabalho. No original, entretanto, Freud refere dois termos: *instinkt* e *trieb*, apontando, ao longo da leitura, para a diferença entre ambos. Na publicação brasileira, o primeiro foi traduzido por estímulo instintual, sendo o segundo referido como instinto. Seguindo a distinção entre ambos e entendendo que o primeiro diria respeito ao que é da ordem da necessidade de uma “alteração apropriada (‘adequada’) da fonte interna de estimulação” (Freud, op. cit., p. 139), enquanto o segundo, à “fronteira entre o mental e o somático” (Freud, op. cit., p. 142), manteremos a tradução deste como pulsão, termo comumente utilizado pelos autores do campo psicanalítico.

“[...] a representação mental que ocorre num órgão ou parte do corpo” (Freud, op. cit., p. 143). A pulsão representaria, assim, o corpo no psiquismo, e se faria presente no corpo por meio de seus representantes psíquicos: ideia (*vorstellung*) e afeto (*affekt*). A fonte da pulsão seria corporal, enquanto seu objeto seria psíquico.

Se a pulsão diz respeito à relação entre o corpo e o mundo dos objetos, ou entre o corpo e a linguagem, poder-se-ia dizer o mesmo dos instintos. Estes, porém, estariam necessariamente relacionados a esquemas corporais inatos que buscariam, nos objetos do mundo, uma adequação natural. A pulsão, por sua vez, diria respeito à constante constituição de relações não naturais com os objetos, sendo seu objetivo sempre a satisfação. Tomando-se, então, o instinto, a satisfação seria obtida ao ser eliminado o estado de estimulação, por meio de um objeto específico univocamente buscado. Em se tratando da pulsão, colocar-se-ia em cena a abertura de possibilidades de constituição de diferentes caminhos em direção à satisfação.

[...] embora a finalidade última de cada instinto permaneça imutável, poderá ainda haver diferentes caminhos conducentes à mesma finalidade última, de modo que se pode verificar que um instinto possui várias finalidades mais próximas ou intermediárias, que são combinadas ou intercambiadas umas com as outras (FREUD, op. cit., p. 143).

A sequência lógica do pensamento nos indicaria que a pulsão se satisfaria ao ser eliminada a fonte do estímulo. Quando há uma operação de desvio, em direção a objetos que não apresentam relação com a fonte (como, por exemplo, na pulsão sexual), Freud denominou tal mecanismo de sublimação. Nesse caso, a satisfação se daria de forma fantasmática, enquanto ideia (*vorstellung*). O que se coloca, nesse ponto, é uma impossibilidade de satisfação absoluta da pulsão, uma vez que os objetos seriam sempre variáveis. Salienta Garcia-Roza, entretanto, que o “sentido mais forte da afirmação de Freud não está na impossibilidade da pulsão ser satisfeita, mas nas mil e uma maneiras dela ser satisfeita” (op. cit., p. 17).

Na verdade, o que Freud faz é considerar a pulsão como disjuntora dos esquemas corporais inatos e produtora de novos esquemas, perversos em relação ao natural. *A pulsão é, portanto, dismanteladora da ordem natural e constituinte da ordem humana.* Essa disjunção produzida pela pulsão deve ser entendida em termos de morte do natural (negação/superação do natural), dando lugar à emergência da ordem humana (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 113. Grifos nossos).

A pulsão, dessa forma, nunca encontraria o objeto que a satisfaria completamente, sendo sua satisfação reiniciar o circuito, recolocá-lo em funcionamento. Lacan, para falar do impossível, em questão na gramática pulsional, parte do texto de Freud (1915), colocando a noção de real como obstáculo ao princípio do prazer: “O real é o choque, é o fato de que isso não se arranja imediatamente, como quer a mão que se estende para os objetos exteriores” (Lacan, [1964], 1985, p. 159). O real seria o que não pode ser simbolizado, o impossível, ou, conforme coloca Seligmann-Silva, o “desencontro”, o que “escapa ao simbólico” (2005, p. 72). Pereira (2008<sup>a</sup>) dá relevo à questão de que o real seria “[...] um encontro inesperado para o sujeito, o despertando de seu estado comum, cotidiano, centrado” (op. cit., p. 53). A irrupção do real seria, assim, “[...] uma experiência completamente estranha ao sujeito” (Pereira, op. cit., p. 54).

Esta satisfação [da pulsão] é paradoxal. Quando olhamos de perto para ela, apercebemo-nos de que entra em jogo algo de novo – a categoria do impossível. Ela é, no fundamento das concepções freudianas, absolutamente radical. O caminho do sujeito – para pronunciar aqui o termo em relação ao qual, só, pode situar-se a satisfação – o caminho do sujeito passa entre duas muralhas do impossível (LACAN, op. cit., p. 158).

Lacan faz um movimento a mais nisso que diz respeito ao real: partindo do que considera ilusório e reduzido no pensamento de Freud em relação ao real, aponta que este se distinguiria por se separar-se do princípio do prazer, admitindo algo novo, o impossível. A pulsão, ao apreender o objeto, aprenderia, simultaneamente que não é essa a via de consumação de sua satisfação. Lacan afirma: nenhum objeto específico poderia satisfazer a pulsão (op. cit., p. 159).

É isso que nos diz Freud. Peguem o texto – *Para o que é do objeto da pulsão, que bem se saiba que ele não tem, falando propriamente, nenhuma importância. Ele é totalmente indiferente.* Não se deve jamais ler Freud sem ter as orelhas levantadas (LACAN, op. cit., p. 159, grifos do autor).

Trabalhando sobre a afirmação de Freud, de que o objeto, na pulsão, não apresentaria qualquer importância, Lacan, referindo-se, então ao *objeto a*, o objeto perdido, que seria o que causa o desejo, coloca que “*a pulsão o contorna*” (op. cit., p.

160). Sobre esse ponto, enfatiza que a noção de contorno diria respeito, tanto à borda em torno, quanto à “volta de uma escamoteação”, que entendemos como um desvio para voltar. Essa volta, entretanto, nunca seria ao mesmo ponto, uma vez que contornar o que não pode ser simbolizado, o impossível, o que é da ordem do real, implicaria, necessariamente, a criação do novo.

O circuito pulsional contornaria, assim, o *objeto a* (que referimos, no primeiro capítulo, como o que restaria da operação de extração no Outro), retornando, recolocando-se em funcionamento.

[...] este objeto, que de fato é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, *a* minúsculo. O objeto *a* minúsculo não é a origem da pulsão oral. Ele não é introduzido a título de alimento primitivo, é introduzido pelo fato de que nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral, senão contornando-se o objeto eternamente faltante (LACAN, op. cit., p. 170).

As noções de que a satisfação pulsional seria, justamente, a de recolocar o circuito em funcionamento, rumando em direção a um nível mínimo de excitação do aparelho psíquico, e de que o real atualizaria a impossibilidade de que houvesse um objeto específico para tal fim, contribuem para o adensamento de nossa questão de pesquisa. Sendo o movimento pulsional direcionado a contornar (com o duplo sentido trazido por Lacan) o *objeto a* (o vazio produzido no Outro), seriam inerentes à vida do sujeito os momentos em que se suspenderia a disjunção que o separa e o coloca em relação com o Outro, remetendo-o a uma vivência do excessivo.

É com o texto *Além do princípio do prazer*, de 1920, que Freud dá um importante passo na reflexão que iniciara acerca do movimento da satisfação pulsional, cunhando o conceito de pulsão de morte, como veremos mais adiante.

### **2.1.3 Além do Princípio do Prazer (1920)**

Alguns anos antes da publicação do texto sobre as pulsões, em *A Interpretação dos Sonhos* ([1900] 1987), Freud se deparara, a partir da análise de Dora (colocada no texto como pós-escrito), com um novo fato que desempenhou papel decisivo na teoria acerca das pulsões: a repetição (*wiederholen*). O tema da repetição seria retomado ao longo de sua obra, dando corpo ao que apareceria mais

adiante, em *Além do Princípio do Prazer* ([1920] 1987) sob o conceito de pulsão de morte.

Interessado pelo que seria mais elementar, ou mesmo anterior ao princípio do prazer, e tomado pela observação clínica do que identificava como uma compulsão à repetição (tema que passa a ser central na teoria freudiana), Freud percorre uma linha de pensamento (ainda amparado pela biologia), a partir da hipótese de que as “pulsões do eu”<sup>30</sup> tenderiam à restauração de um estado anterior à regência do princípio do prazer, estado esse de natureza conservadora. Referindo-se a essa tendência, menciona, mais para o final de *Além do Princípio do Prazer*, “[...] *uma necessidade de restaurar um estado anterior de coisas*” (op. cit., p. 78, grifos do autor), como uma característica universal das pulsões. Seria a pulsão um impulso inerente à vida no sentido de retornar ao estado inorgânico, por meio da compulsão à repetição.

Assim, contrariamente à concepção inicial da pulsão como sendo uma força que impele o organismo no sentido da mudança, no sentido da produção de diferenças, somos forçados, com Freud, a afirmar o caráter conservador da pulsão: resistência à mudança e repetição do mesmo. O que ela repete é, pois, o mais arcaico, o estado inicial do qual o organismo se afastou por exigência de fatores externos: o inorgânico (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 25).

Vejamos, em *Além do Princípio do Prazer*, o percorrido de Freud para chegar a essa formulação.

Inicia o percurso, salientando que haveria uma suposição evidente de que os eventos mentais seriam regulados pelo princípio do prazer, ou seja, tenderiam a evitar o desprazer e produzir prazer. Lembra que, por essa razão, teria introduzido, ao aparelho mental<sup>31</sup>, um ponto de vista que chamou de econômico, ao relacioná-los (os eventos mentais) com o aumento ou a diminuição da quantidade de excitação produzida em um determinado período de tempo.

Nesse sentido, o princípio do prazer estaria calcado no princípio da constância: o aparelho mental tenderia a manter baixa ou constante a quantidade de excitação nele contida, sentindo como adverso ou desagradável o aumento da mesma. Salienta, ainda, que existiria uma “forte *tendência*” (grifo do autor) nessa direção “[...] contrariada por certas outras forças ou circunstâncias, de maneira que o resultado final

<sup>30</sup> Ao longo do artigo, Freud coloca o termo entre aspas, salientando, inclusive, que essa seria uma descrição provisória (p. 70-1). Conforme vimos no item anterior (“Pulsões: Primeiros Ensaios”), manteremos o uso do termo pulsão, em conformidade com a distinção original, feita pelo autor, entre *trieb* e *instinkt*.

<sup>31</sup> Conforme colocado anteriormente, no *Projeto para uma Psicologia Científica*, de 1895.

talvez se mostre em harmonia com a tendência no sentido do prazer” (Freud, op. cit., p. 20).

O princípio do prazer, então, é uma tendência que opera a serviço de uma função, cuja missão é libertar inteiramente o aparelho mental de excitações, conservar a quantidade de excitação presente nele, ou mantê-la tão baixa quanto possível (FREUD, [1920] 1987, p. 83).

Freud busca, então, exemplos de circunstâncias que contrariariam a referida tendência. Inicia falando do *princípio de realidade*, que adiará a satisfação “[...] como uma etapa do longo e direto caminho para o prazer” (op. cit., p. 20). Segue trazendo a repressão do aparelho mental, que transformaria “[...] uma possibilidade de prazer numa fonte de desprazer [...]”, por não ser possível aquele ser sentido como tal (op. cit., p. 21). Sobre essas considerações, salienta, nesse momento, que se trataria de um desprazer da ordem da percepção, que não limitaria, na verdade a tendência do princípio do prazer.

É a partir desse ponto, que se lança na reflexão sobre a “reação mental ao perigo externo”, que produziria novos elementos sobre o problema em questão. Partindo da neurose traumática (reação a eventos cujo risco de vida se colocaria em questão), lembra que os sonhos que nela ocorrem “[...] possuem a característica de repetidamente trazer o paciente de volta à situação de seu acidente, numa situação da qual acorda em outro susto” (op. cit., p. 24).

Poder-se-ia afirmar que há um senso comum no que diz respeito à existência de uma fixação a determinado trauma. Freud salienta, entretanto, que quem padece de uma neurose traumática procura não pensar (“em suas vidas despertas”) no evento que a ocasionou. Retomando a regularidade com que tais eventos (re)aparecem nos sonhos e a questão da realização de desejos que estaria em questão nos mesmos, depara-se com um paradoxo (cujo papel seria decisivo na postulação do conceito de pulsão de morte): a que se deveria a insistência de tal repetição?

É, então, por meio da noção de compulsão à repetição (*wiederholungswang*), que Freud trabalha o aparelho psíquico como um sistema que manifestaria duas tendências: a restitutiva e a repetitiva. A primeira diria respeito à regência do princípio do prazer, no sentido de buscar o equilíbrio do aparelho (manter o nível de excitação o mais baixo e/ou mais constante possível), a homeostase. A segunda, por sua vez, estaria articulada a algo mais elementar, uma vez que, ao se perpetuar a

repetição, colocaria em cena a persistência do desprazer. É nesse sentido que a compulsão à repetição passa a intrigar o autor: que satisfação, ou busca de prazer, estaria associada à repetição de sonhos traumáticos, por exemplo? Garcia-Roza acrescenta: “Para além da tendência restitutiva há uma tendência repetitiva que se impõe de forma paradoxal e enigmática” (op. cit., p. 92).

Se não quisermos que os sonhos dos neuróticos traumáticos abalem nossa crença no teor realizador de desejo nos sonhos, teremos ainda aberta a nós uma saída: podemos argumentar que a função de sonhar, tal como muitas pessoas, nessa condição está perturbada e afastada de seus propósitos, ou podemos ser levados a refletir sobre as misteriosas tendências masoquistas do ego (FREUD, op. cit., p. 25).

Ao refletir, então, sobre a neurose traumática e sua tendência de, repetidamente, recolocar a pessoa na situação que gerou o trauma, seja por meio dos sonhos, seja por meio de lembranças, Freud se debruça sobre as brincadeiras de crianças desde seu ponto de vista econômico, ou seja, a produção de prazer envolvida nas mesmas. Esta é uma das aproximações que faz sobre o tema da repetição. Convivendo, por algumas semanas, com seu neto Ernest, de dezoito meses, detém-se sobre o que considerou ser sua primeira brincadeira, procurando refletir sobre o significado da mesma, continuamente repetida pelo menino.

Ernest costumava pegar objetos e jogá-los para o canto da cama, de maneira que voltar a apanhá-los envolvia certo trabalho de sua parte. O processo de retomá-los era acompanhado, além de uma expressão de interesse e satisfação, da emissão de “um longo e arrastado ‘o-o-o-ó’” (op. cit., p 26). Tanto Freud quanto sua filha (a mãe de Ernest) interpretaram que tal som se referia à palavra alemã “*fort*”, cujo sentido é o de “ir embora”. Freud passa a considerar, então, que o que estaria em questão, nesse jogo, era uma brincadeira de “ir embora” com os objetos.

Um dia, Ernest estava brincando com um carretel de madeira que continha um cordão amarrado. Chamou a atenção de Freud o fato do menino não brincar de puxar o carretel atrás de si, o que lhe parecia o mais óbvio a ser feito, considerando o tipo de objeto. Ao invés disso, o menino arremessava o carretel, segurando o cordão, de forma que desaparecesse, ao mesmo tempo em que emitia seu “o-o-o-ó”. Puxava,



então, o cordão, fazendo reaparecer o carretel, saudando-o com “um alegre ‘da’ (‘ali’)”<sup>32</sup> (op. cit., p. 26).

Para Freud, era essa a brincadeira completa: o desaparecimento e o retorno, como se a criança encenando-os, compensasse as partidas de sua mãe. Sua hipótese passa a ser a de que a repetição da experiência aflitiva do desaparecimento funcionaria como “[...] preliminar necessária a seu alegre retorno, e que neste último residia o verdadeiro propósito do jogo” (op. cit., p. 27). Restava, no entanto, uma questão para Freud: sendo a segunda parte a maior fonte de prazer da brincadeira, por que era a primeira a mais frequente (e não a brincadeira completa)?

O menino teria transformado sua experiência em jogo, partindo de uma posição passiva (na qual era dominado pela experiência da partida da mãe) para a assunção de um papel ativo, por meio da repetição. Para Freud, o menino “[...] só foi capaz de repetir sua experiência desagradável na brincadeira porque a repetição trazia consigo uma produção de prazer de outro tipo, uma produção de prazer mais direta” (op. cit., p. 28). Se antes a criança encontrava-se em uma situação passiva (diante do desaparecimento da mãe, por exemplo), ao repetir a experiência, assume papel ativo na mesma: ao invés de ser deixada, passa a provocar a ausência, tornando-se autora da mesma.

Quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto (FREUD, op. cit., p. 29).

Freud segue, então, chamando atenção à questão de que a compulsão a repetição, obviamente, deveria causar desprazer, na medida em que se relacionaria a elementos reprimidos (fonte de desprazer). Ressalta, paradoxalmente, que não haveria aí constituição de desprazer e contradição ao princípio do prazer: tratar-se-ia de “[...] desprazer para um dos sistemas e, simultaneamente, satisfação para outro” (op. cit., p. 33-34).

Acrescenta às questões colocadas, a compulsão à repetição relacionada a experiências que jamais trouxeram satisfação, nem mesmo aos “impulsos instintuais reprimidos” (op. cit., p. 34). Haveria ainda os casos em que os sujeitos se colocam aparentemente *passivos* diante das experiências. O interesse de Freud vai, então, recaindo sobre os casos que contradiriam de fato a dominância do princípio do prazer.

---

<sup>32</sup> A brincadeira completa, descrita por Freud, passou a ser conhecida com o nome de *Fort Da*.

É nesse momento que coloca que restaria “[...] inexplicado o bastante para justificar a hipótese de uma compulsão à repetição, algo que parece mais primitivo, mais elementar e mais instintual do que o princípio de prazer que ela domina” (op. cit., p. 37,).

Referindo-se, então, às produções da consciência, salienta que esta, ao perceber estímulos provenientes, tanto do mundo externo, quanto do aparelho psíquico, estaria “na linha fronteira entre o exterior e o interior” (op. cit., p. 39). Traumáticas seriam as excitações vindas de fora com poder suficiente, segundo o autor, para romper o escudo protetor do princípio do prazer. Este seria, dessa forma, colocado de lado. Essas experiências venceriam a barreira que protege o aparelho dos estímulos adversos que vêm do mundo externo, inundando-o com “grandes quantidades de estímulos” (op. cit., p. 45). Coloca-se, então, como problema, a necessidade de se desvencilhar delas.

Assim, a neurose traumática estaria relacionada, segundo Freud, a uma ruptura no “escudo protetor” contra estímulos.

A realização de desejos é, como sabemos, ocasionada de maneira alucinatória pelos sonhos e, sob a dominância do princípio de prazer, tornou-se função deles. Mas não é a serviço desse princípio que os sonhos dos pacientes que sofrem de neurose traumática nos conduzem de volta, com tal regularidade, à situação em que o trauma ocorreu. *Podemos antes supor que aqui os sonhos estão ajudando a executar outra tarefa, a qual deve ser realizada antes que a dominância do princípio do prazer possa mesmo começar.* Esses sonhos esforçam-se por dominar retrospectivamente o estímulo, desenvolvendo a ansiedade cuja omissão constituiu a causa da neurose traumática (FREUD, op. cit., p. 48, grifos nossos).

Apareceria, aqui, uma exceção à proposição de que os sonhos são realização de desejos, ao trazerem à lembrança os traumas vivenciados. Freud salienta: “Se existe um além do princípio do prazer, é coerente conceber que houve também uma época anterior em que o intuito dos sonhos foi a realização de desejos” (op. cit., p. 49,). Surgiriam, então, anteriormente, obedecendo somente à compulsão à repetição. Lembrando que descrevera os processos inconscientes como processos psíquicos primários, em distinção aos que imperam na vida de vigília, que seriam secundários, acrescenta que as pulsões, determinantes na compulsão à repetição, seriam regidas pelo processo primário.

Imerso na questão da repetição, ao retomar o tema relativo à brincadeira de crianças, Freud acrescenta: “A novidade é sempre condição de deleite, mas as

crianças nunca se cansam de pedir a um adulto que repita um jogo que lhes ensinou ou que com elas jogou, até ele ficar exausto demais para prosseguir” (Op. cit., p. 52-53). Com tal afirmação, conclui que não haveria aqui contradição do princípio do prazer: “[...] *a repetição, a reexperiência de algo idêntico, é claramente, em si mesma, uma fonte de prazer*” (op. cit., p. 53, grifos nossos).

Já em relação a um processo de análise, segundo Freud, a compulsão à repetição, na transferência, desprezaria o princípio do prazer, na medida em que traços de memória reprimidos passariam a desobedecer ao processo secundário. Nessa linha, cita ainda o medo, observado em algumas pessoas, de se submeterem a um processo psicanalítico: “[...] um temor de despertar algo que [...] é melhor deixar adormecido”, identificado por ele como algo da ordem da compulsão (op. cit., p. 53).

Intrigado com tal constatação, pergunta Freud: “Mas como o predicado de ser ‘instintual’ se relaciona com a compulsão à repetição?” (op. cit., p. 53). É ele mesmo quem responde:

Nesse ponto, não podemos fugir à suspeita de que deparamos com a trilha de um atributo universal dos instintos e talvez da vida orgânica em geral que até o presente não foi claramente identificado ou, pelo menos, não explicitamente acentuado. *Parece, então, que um instinto é um impulso, inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas*, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas, ou seja, é uma espécie de elasticidade orgânica, ou, para dizê-lo de outro modo, a expressão da inércia inerente à vida orgânica (FREUD, op. cit., p. 53-54, grifos do autor).

Freud ressalta que haveria, então, algo de natureza conservadora nas pulsões do eu, que impeliria à repetição no sentido da restauração de um estado anterior à regência do princípio do prazer: “*A entidade viva, elementar, desde seu início, não teria desejo de mudar; se as condições permanecessem as mesmas, não faria mais do que constantemente repetir o mesmo curso de vida*” (op. cit., p. 55, grifos nossos). Referindo-se às “entidades vivas”, conclui, então, que esse estado seria o retorno ao inorgânico, à morte: “*o objetivo de toda vida é a morte, [...] as coisas inanimadas existiriam antes das vivas*” (op. cit., p. 56, grifos do autor).

Já as pulsões sexuais operariam no sentido da preservação da vida, entrando em conflito, assim, com os anteriores, as pulsões do eu, que exerceriam pressão no sentido da morte. Por meio de comparações analógicas com a biologia, salienta:

Nós, [...] lidando não com a substância viva, mas com as forças que nela operam, fomos levados a distinguir duas espécies de instintos: aqueles que procuram conduzir o que é vivo à morte, e os outros, os instintos sexuais, que estão perpetuamente tentando e conseguindo uma renovação da vida [...] (FREUD, op. cit., p. 65).

Salienta que, se antes considerava a distinção entre as pulsões sexuais e as do eu como qualitativa, passa a considerá-la como topográfica. Paralelamente, ao abordar a natureza libidinal de todas, enfatiza que, se vinha colocando o dualismo de posições entre as pulsões sexuais e as pulsões do eu, passa a conceber que a oposição operaria, na verdade, entre a pulsão de vida (Eros) e a pulsão de morte.

Retomando, então, a tendência econômica do princípio do prazer, salienta:

[...] é claro que a função [do princípio do prazer] estaria assim relacionada com o esforço mais fundamental de toda substância viva: o retorno à quiescência do mundo inorgânico. Todos nós já experimentamos como o maior prazer por nós atingível, o do ato sexual, acha-se associado à *extinção momentânea altamente intensificada*. A sujeição de um impulso instintual seria uma função preliminar, destinada a preparar a excitação para sua eliminação final no prazer da descarga (FREUD, op. cit., p. 83-84, grifos nossos).

A referência de Freud a essa *extinção momentânea altamente intensificada*, quando menciona o ato sexual, remete-nos à questão que nos colocamos acerca da suspensão da disjunção que constituiria os campos do sujeito e do Outro, ou a tendência, referida pelo autor, de retorno a um estado mais elementar, de restauração de *um estado anterior de coisas*. Sobre esse ponto, Lacan ([1954-1955] 1985), em sua leitura do texto freudiano, reforça que o princípio do prazer seria o de, ao tentar fazer retornar o aparelho psíquico a um estado de equilíbrio, fazer, também, cessar o próprio prazer.

O prazer tenderia, assim, por meio do princípio do prazer, a seu fim. Haveria algo, na repetição, que geraria prazer: a morte, o retorno ao inorgânico. Circunscrevendo o campo pulsional como distinto do biológico, da natureza dos instintos, Freud, de certa forma, acaba por garantir que não é à morte física que se refere. A esse ponto, acrescenta Garcia-Roza: “Não é demais lembrar que ‘repetir’ (*repetere*) significa ‘tornar a dizer ou escrever’, isto é algo que diz respeito à linguagem ou, num sentido mais amplo, aos atos humanos e não aos fenômenos naturais” (op. cit., p. 37).

Mesmo que Freud articule, em *Além do Princípio do Prazer*, a pulsão de morte à tendência de retorno ao inorgânico, à redução da tensão do aparelho, à remissão do animado ao inanimado, não há como dissociá-la, segundo o próprio autor, da pulsão de vida (relacionada à estruturação psíquica). Garcia-Roza (op. cit.) entende que a conciliação e a indissociabilidade entre elas se configurariam a partir da ideia de “figura/fundo”, proposta por ele: a pulsão de vida seria a “figura”, e a pulsão de morte, o “fundo inorganizado”. Nesse sentido, adverte do risco de tentar identificar a pulsão de morte com o impulso a morrer: “*Pulsão de morte* não é uma noção descritiva, mas um conceito explicativo ou uma hipótese metapsicológica, e enquanto tal acha-se indissolúvelmente ligada à *pulsão sexual*” (op. cit., p. 54-55, grifos do autor). Dando sequência ao que vimos trabalhando, poderíamos pensar a pulsão de morte (“fundo inorganizado”) como o sentimento oceânico referido por Freud (1930), ou a superfície resultante da suspensão da disjunção entre sujeito e Outro, sendo a pulsão de vida (“figura”) o contorno, proposto por Lacan, que resultaria da extração que inscreveria o *objeto a*.

Garcia-Roza, seguindo a leitura de Freud, especialmente o texto do *Projeto*, coloca que a constituição do aparelho (conjunto de sistemas) psíquico se daria a partir do momento em que “a energia livre, proveniente da fonte pulsional, começa a ser *ligada*” (op. cit., p. 56, grifo do autor). A energia livre tenderia à descarga e, uma vez ligada, poderia ser adequadamente conduzida à descarga. Esse caos original, caracterizado pela pura dispersão, seria uma ficção, não correspondendo à realidade.

Para o funcionamento do aparelho, haveria a necessidade da contenção da dispersão. O aparelho psíquico seria, dessa forma, o resultado da contenção. Falar em pulsão não ligada diria respeito à condição do aspecto energético que não estaria vinculado, ligado, a um aspecto representacional. O que é da ordem da possibilidade de representação estaria articulado à pulsão de vida.

O autor adverte, ainda, sobre a forma dualista como os comentadores de Freud teriam tomado a distinção entre pulsão de vida e pulsão de morte: duas entidades que compeliriam o “organismo vivo” a uma ou a outra direção. Considerando a lógica não dualista da obra de Freud, no sentido de que elementos paradoxais poderiam entrar em operação simultânea no psiquismo, conclui-se que ambas, pulsão de vida e pulsão de morte, seriam modos de ser indissociáveis da pulsão, que organizariam o campo e o circuito pulsional.

[...] o que distinguiria a pulsão sexual da pulsão de morte seria o *investimento*. É enquanto investida num objeto que a pulsão se constitui enquanto pulsão sexual, constituindo por contraposição a pulsão de morte como energia dispersa (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 56).

A pulsão de morte seria, então, a pulsão por excelência, uma vez que não estaria ligada a um representante ideacional, a um representante psíquico. Garcia-Roza, seguindo Freud, salienta que a pulsão de vida não existe sem a pulsão de morte e vice-versa, não sendo possível falar em um antes ou um depois, a não ser em um nível metafórico. As duas faces do circuito andariam sempre juntas.

Considerando que, no campo da percepção, o que está em jogo é perceber uma figura sobre um fundo, Garcia-Roza, ao sugerir a pulsão de vida como ordem (“ordem-figura”) e a pulsão de morte como “caos-acaso” (“fundo-acaso”) coloca que a distinção entre ambas estaria articulada em um nível dinâmico e econômico nessa relação (descritiva) “figura-fundo” (op. cit., p.69).

O sexual é uma ordem (ou uma pluralidade de ordens) instituída sobre um fundo pulsional anárquico. Vida é, em princípio, perturbação; e o que é perturbado é a quietude do inorgânico, espécie de paraíso perdido ao qual a própria vida tenderia. Assim tanto a pulsão sexual quanto o instinto sexual seriam ordens emergentes a partir de um estado anárquico que seria a vida em seus começos. [...] O que temos são diferentes modos do real se organizar em termos de figura e fundo [...]. Não há pois uma pulsão de morte em si, que é o fundo e uma pulsão de vida em si, que é a figura. O que ocorre é justamente o contrário: num campo pulsional constituído de figura e fundo, o que é fundo, por ser silencioso, invisível e sem forma, é chamado de pulsão de morte; enquanto que a figura, por ser diferenciada, por apresentar uma forma, é chamada de pulsão de vida (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 70-71).

Seguindo, com Freud, as reflexões sobre a tendência de retorno ao inorgânico, a um estado mais elementar, o paraíso perdido, referido por Garcia-Roza, que remeteria o sujeito a uma posição de passividade/objetalização, ou de uma indiferenciação mítica com o Outro, façamos um percorrido por outros três textos do autor: *O Mal-Estar na Cultura* (1930), *A Negativa* (1925) e *O Estranho* (1919). Entendemos que, nestes, Freud segue o trabalho referente a não estabilidade da disjunção que separaria e colocaria em relação o sujeito e o Outro. Iniciar pelo que foi escrito mais recentemente, finalizando com o mais antigo, remete-nos ao recorrente tema freudiano do *a posteriori*, que diz respeito à retroação sobre o anteriormente

ocorrido, cujo efeito de ressignificação, seja pela via do traumático, seja pela de abertura ou elaboração, permitiria o deslocamento de sentido do ocorrido.

#### 2.1.4 O Mal-Estar na Cultura (1930)

Na primeira parte do texto *O mal-estar na cultura*, escrito em 1930, Freud reflete sobre como as fronteiras<sup>33</sup>, que permitem a relação do sujeito com o “mundo exterior”<sup>34</sup>, se constituem, mantendo-se, entretanto, ao longo da vida do sujeito, sempre em questão. Tratam-se, segundo o autor, de fronteiras que, em momentos diversos, se desfazem, refazendo-se de diferentes formas. Nesse ponto de sua obra, Freud estaria se referindo à constituição do sujeito como um problema de fronteiras, uma questão de fronteiras.

Inicia o texto, partindo de uma ideia simples, o comentário de um amigo a partir do que Freud escrevera em *O futuro de uma ilusão*, de 1927. Haveria uma questão sobre a qual o autor não teria acedido ao falar da religião: a “genuína fonte da religiosidade”. Esta (a religiosidade) se originaria, do ponto de vista do amigo de Freud, de uma “[...] sensação de ‘eternidade’, um sentimento como o de algo sem limites, sem barreiras, ‘oceânico’” (Freud, [1930] 2010, p. 42). Incumbindo-se de responder o que lhe fora colocado, Freud, ao não reconhecer em si a presença de tal sentimento, toma, como ponto de partida de sua reflexão, o conteúdo ideativo da questão, que seria o de “[...] um sentimento de união indissolúvel, de pertencimento ao todo do mundo exterior” (op. cit., p. 43).

Conhecendo-se os métodos investigativos de Freud, no sentido de procurar em si mesmo a transposição aos estados sobre os quais se coloca a refletir<sup>35</sup>,

<sup>33</sup> Mesmo entendendo que a “linha” que separa (e coloca em relação) sujeito e Outro não é da ordem de uma separação fronteira, na qual não haveria “descontinuidade” entre os campos, manteremos o termo utilizado por Freud em seu texto. O termo fronteira se trataria, assim, de uma delimitação em continuidade. Lembramos que a separação a qual nos referimos é da ordem de uma torção, ou seja, instauraria uma separação cuja qualidade seria da ordem de uma continuidade descontínua.

<sup>34</sup> Noção que, posteriormente será trabalhada por Lacan ([1955-1956], 1997) dentro do conceito de Grande Outro. O autor chamará de “ordem simbólica” o conjunto estrutural que é independente do sujeito que fala. É nesse lugar que se encontraria o Outro (Grande Outro), grafado com letra maiúscula para referir o sistema de elementos significantes ao qual o sujeito é submetido (mesmo antes de seu nascimento). Manteremos, ao longo desse item o termo “mundo exterior”, referido por Freud, mesmo entendendo que poderia se tratar, aqui, da noção de Outro, trabalhada posteriormente por Lacan, em seu retorno a Freud.

<sup>35</sup> Tomamos, como exemplo, o texto *O estranho*, quando, já nas primeiras páginas, Freud critica o estudo “obtusos” de um autor (Jentsch) em relação ao tema: “Há muito tempo [Jentsch] não experimenta ou sabe de algo que lhe tenha dado uma impressão estranha, e deve começar por transpor-

acompanhemos seus questionamentos em relação à possibilidade de que a delimitação do sujeito em relação ao “mundo exterior” possa não ser tão clara e definida:

A sequência de ideias que então se oferece a nós é a seguinte: normalmente, nada nos é mais certo do que o sentimento que temos de nós mesmos, de nosso próprio eu. Esse eu nos parece independente, unitário, bem distinto de todo o resto. Que essa impressão seja uma ilusão, que o eu, ao contrário, se prolongue para o interior, sem fronteiras definidas, num ser psíquico inconsciente que chamamos de “isso”, ao qual serve, por assim dizer, de fachada, eis algo que nos mostrou pela primeira vez a investigação psicanalítica, que ainda nos deve muitas informações acerca da relação do eu com o isso. Mas em relação ao exterior, pelo menos, o eu parece conservar linhas fronteiriças claras e definidas (FREUD, [1930] 2010, p. 44 – 45).

Tomado pela reflexão que se inicia, lembra que, apesar da aparente conservação de claras delimitações entre o eu e o mundo exterior, uma experiência de ruptura de fronteiras entre ambos operaria, habitualmente, na paixão, quando “[...] a fronteira entre o eu e o objeto ameaça devanecer-se” (op. cit., p. 45). Lembramos aqui, que já colocara, dez anos antes, em *Além do princípio do prazer*, uma observação acerca da *extinção momentânea altamente intensificada*, que seria vivenciada no ato sexual.

Acrescenta Freud, ao exemplo da paixão, os estados patológicos, nos quais se tornaria incerta e inexata a delimitação do eu e do mundo exterior, confundindo-se um com o outro. Na reflexão que vai tramando, passa a considerar que a constituição do sujeito se daria pela delimitação de fronteiras, que seriam sempre mais ou menos tênues.

Freud começa a nos levar a pensar que essa posição constituiria a subjetividade de um modo geral, trazendo a base do *pathos* como sendo atinente à relação do sujeito com o mundo exterior. Debruçando-se sobre a paixão e a patologia, Freud nos lembra que “[...] as fronteiras do eu não são estáveis” (op. cit., p. 45). Mais adiante no texto, volta a se referir à paixão como algo que leva a um evanescimento de fronteiras, salientando que é quando “[...] Eros revela tão claramente o núcleo de seu ser, a intenção de *fazer um a partir de vários*” (op. cit., p. 118, grifos nossos).

---

se para esse estado de sensibilidade, despertando em si a possibilidade de experimentá-lo” (Freud, [1919], 1987, p. 276).



Partindo da constatação de que a “sensação de eu” facilmente se desbordaria, desfazendo-se as bordas que delimitam o sujeito e o mundo exterior<sup>36</sup>, o autor reconhece aqui, a possibilidade de um evanescimento de fronteiras, que remeteria a um permanente processo de (novas) delimitações dos campos. Como vimos, Freud já referira, anteriormente no texto, que essas fronteiras seriam sempre mais ou menos tênues. A partir desse ponto, começa a trazer questões referentes à constituição psíquica e a produção de um exterior, de um *fora*, na sequência do que trabalhara no texto *A negativa*, escrito anteriormente, no ano de 1925, o qual retomaremos mais adiante, neste capítulo.

Haveria, para o bebê, um momento mítico em que o lugar do sujeito não estaria ainda constituído, não se delimitando o que seria dele e o que lhe seria externo. O bebê, então, sofreria tensões advindas do exterior e do interior (como a fome, por exemplo), sem diferenciar, entretanto, essas duas instâncias. Vai ser necessário que entre em ação a presença de um outro, que possibilitaria ao bebê a redução da tensão, para que uma marca de prazer começasse a se inscrever. Esta seria a primeira marca mnêmica do sujeito, indicando, justamente, algo da ordem de um interior.

A partir daí, o bebê entraria na regência do princípio do prazer: a cada retorno da tensão, buscaria aquele elemento, aquela representação, aquele objeto que a reduzira, provocando satisfação. Haveria, entretanto, um desacordo entre a produção da tensão e a resposta a sua diminuição. Quando este se coloca, o bebê alucinaria, buscando na memória a representação que geraria satisfação. Diante da impossibilidade de satisfação alucinatória, o bebê viria a produzir uma ação específica para trazer de fora o objeto que diminuiria a tensão. Começaria, assim, segundo Freud, a se estabelecer o que é de fora e o que é de dentro: uma representação marcada na memória, e um objeto ao qual essa representação vai se referir.

Colocar-se-ia, dessa forma, uma intermitência entre o que chega à criança como possibilidade de satisfação e seu desaparecimento. Isso é o que permitiria à ela distinguir o que alucina e controla daquilo que chega do exterior, não sendo por ela controlado. Uma pulsação inicial vai se estabelecendo: a tensão, o apelo, vindo sob a forma de um grito, que precisa ser escutado, e o oferecimento de algo que diminuiria essa tensão. A questão é que esse outro que vem, não vem sempre da mesma forma, o

---

<sup>36</sup> Freud trabalha com a ideia do eu se expandindo tanto na direção do “isso”, do inconsciente, quanto na direção do mundo exterior.

que estabeleceria um primeiro registro de diferença: uma pulsação que configuraria uma primeira diferenciação entre um interior e um exterior.

Seria, então, a intermitência do outro, ao aparecer e desaparecer, que provocaria, no bebê, a inscrição de um *fora*, uma delimitação externa, e, na sequência, uma delimitação interna. Ao desaparecer, após uma situação de presença, o outro criaria uma vacuidade, estando, assim, o *não*, o *fora*, em anterioridade lógica ao *sim*, ao *dentro*.

O que Freud nos traz é que existiria um tempo mítico, de eternidade, no qual não estaria ainda inscrito o traço de diferença, que delimitaria uma separação. Tratar-se-ia, assim, de uma construção, com a peculiaridade de estar em permanente processo, de nunca se inscrever completamente. Seria essa separação algo móvel e, permanentemente, refeito ao longo da vida.

O bebê ainda não distingue o seu eu de um mundo exterior, fonte das sensações que lhe afluem. Ele aprende a fazê-lo gradativamente a partir de estímulos variados. Deve causar-lhe fortíssima impressão o fato de que muitas das fontes de estímulo em que mais tarde reconhecerá os órgãos de seu corpo possam lhe enviar sensações de maneira ininterrupta, enquanto outras fontes lhe sejam subtraídas de vez em quando – entre elas, a mais ansiada: o seio materno -, apenas podendo ser trazidas de volta com a ajuda de gritos que pedem socorro. Assim se opõe ao eu, pela primeira vez, um “objeto”, algo que se encontra “fora” e que somente mediante uma ação específica é forçado a aparecer. Um outro estímulo para que o eu se desprenda da massa de sensações, ou seja, para que reconheça um “fora”, um mundo externo, é dado pelas frequentes, variadas e inevitáveis sensações de dor e desprazer, que o princípio do prazer, senhor absoluto, ordena suprimir e evitar. Surge a tendência de segregar do eu tudo que possa se tornar fonte de semelhante desprazer, de lançá-lo para fora, de formar um eu de prazer, ao qual se contrapõe um exterior desconhecido, ameaçador. As fronteiras desse primitivo eu de prazer não podem deixar de ser retificadas pela experiência. No entanto, muito daquilo de que não se gostaria de abrir mão pelo fato de proporcionar prazer não faz parte do eu, mas é objeto, e muito sofrimento que se quer expulsar acaba por se revelar como inseparável do eu, como sendo de origem interna (FREUD, op. cit., p. 46-47).

Para Freud, o eu vai, então, se separando do mundo exterior, distinguindo o que é interior e o que é exterior. É desta forma que o princípio de realidade se instaura, deixando o eu de conter tudo (como continha, supostamente, em sua origem no tempo mítico), na medida em que “[...] segrega de si um mundo exterior” (op. cit.,

p. 48). Entendemos que Freud aponta aqui algo que é da ordem de uma simultaneidade, ou um co-engendramento: um fora, um exterior, que produz um interior e vice-versa.

Desse tempo originário, no qual o eu continha tudo, diz Freud: “O nosso atual sentimento do eu, portanto, é apenas um resíduo minguado de um sentimento de grande abrangência – na verdade, um sentimento que abrangia tudo e correspondia a uma íntima ligação do eu com o ambiente” (Freud, op. cit., p. 48).

Retomamos, aqui, nossa questão de pesquisa, que diz respeito a situações nas quais uma suspensão da disjunção que configuraria e colocaria em relação (caracterizada por uma continuidade descontínua) os campos do sujeito e do Outro, confundindo-se. Referimos vivências dessa ordem como excessivas, ou, nas palavras de Freud, como da espécie de um sentimento oceânico, de eternidade, “um sentimento de união indissolúvel, de pertencimento ao todo do mundo exterior” (op. cit., p. 43). Seria a partir disso, seguindo as formulações freudianas, que consideraríamos a peculiaridade da operação da suspensão da disjunção: fazer-se-á, permanentemente, necessário produzir uma perda, uma extração, contornável (como vimos com Lacan) no campo do Outro para que a disjunção volte a se colocar.

#### 2.1.4.1 A Negativa (1925)

Cinco anos antes da escrita de *O mal-estar na cultura*, Freud já trouxera a reflexão no texto *A Negativa*<sup>37</sup> ([1925] 1987), colocando que a delimitação do sujeito e do mundo externo não seria uma divisão de origem: ela se inscreveria em um determinado tempo da constituição do sujeito. Seguindo Freud, deparamo-nos, já aqui, com a peculiaridade dessa inscrição, que se daria a partir do registro de um fora, e não de um dentro, como tenderíamos a pensar. Haveria, em um determinado momento, o registro de que aquilo que resiste à satisfação constituiria o *fora*, o que seria da ordem do mundo externo, da realidade<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> *Verneinung*, em alemão, além de “negativa”, foi também traduzido, para o português, como “negação” e “denegação”. Utilizaremos, nesse texto, o termo denegação, por entendermos ser ele o mais consagrado na tradução para a língua portuguesa.

<sup>38</sup> Lembremos que, para o campo da psicanálise, a realidade é o mundo material, percebido pelo sujeito, que apresenta certa ordem e relativa perenidade e que é, necessariamente, mediado pela intervenção da palavra. “Sem a intervenção da função simbólica, o mundo seria reduzido a um fluxo enlouquecido, caos de imagens sem ordem e sem permanência no tempo” (Garcia-Roza, 1986, p. 122). É a palavra que faz com que se constitua um sistema de signos/significantes que transcendem o que é da ordem do natural, fundando o mundo que identificamos como “realidade externa”.

Para Freud, a denegação é o que permitiria que conteúdos inconscientes chegassem à consciência, podendo, então, ser operados pelo sujeito. O mecanismo em questão seria o seguinte: ao repudiar algo, o sujeito acabaria por manifestar uma ideia que de fato lhe ocorrera, suspendendo-se o recalçamento que estaria fazendo função sobre a mesma, e mantendo-a, simultaneamente, sob a forma de um *não*. O exemplo do qual parte Freud, para tirar consequências de sua hipótese, é o seguinte:

‘O senhor pergunta quem pode ser essa pessoa no sonho. *Não* é a minha mãe’. Emendamos isso para: ‘Então, *é* a mãe dele’. Em nossa interpretação, tomamos a liberdade de desprezar a negativa e de escolher apenas o tema geral da associação. É como se o paciente tivesse dito: ‘É verdade que minha mãe me veio à lembrança quando pensei nessa pessoa, porém não estou inclinado a permitir que essa associação entre em consideração (FREUD, op. cit., p. 295).

Deparando-se, na clínica, com situações nas quais o paciente repudia uma ideia ocorrida, Freud passa a refletir sobre as possibilidades de que a negação de algo constituísse um modo de tomar conhecimento do que fora reprimido. Operar-se-ia, na negação, por parte do paciente, uma suspensão (sem aceitação) da repressão. Freud salienta que tal suspensão se daria por uma via intelectual (e não afetiva), desde a qual é possível afirmar ou negar o conteúdo de pensamentos: “O resultado disso é uma espécie de aceitação intelectual do reprimido, ao passo que simultaneamente persiste o que é essencial à repressão” (op. cit., p. 296).

Partindo dessa formulação, Rickes aponta que, para além do que se pode extrair dela como manejo técnico na prática da psicanálise, Freud, neste artigo, estaria nos levando a seguir “[...] a gênese do sujeito psíquico e sua relação com o fora” (2002, p. 62). A autora faz tal consideração a partir do que teria traçado Freud, no sentido de construir, ao se debruçar sobre a denegação, uma linha lógica, na qual a possibilidade de negar (ou afirmar) se daria a partir da função do julgamento, que se relacionaria à construção de dois juízos: o de atribuição e o de existência. O primeiro diria respeito ao que é da ordem dos atributos (bom ou mau; útil ou prejudicial) dos objetos; enquanto o segundo se relacionaria à possibilidade de encontrar, ou não, no exterior aquilo que foi representado psiquicamente. Este último foi referido por Freud como um “teste de realidade”, no sentido de confirmar (ou não) a “[...] existência real de algo que existe como uma representação” (op. cit., p. 297).

O juízo de atribuição seria movido pelo *eu-prazer* originário, no sentido do sujeito procurar incorporar o que sente como bom, o que lhe confere prazer, expulsando o que lhe provoca desprazer:

Expresso na linguagem dos mais antigos impulsos instintuais – os orais – o julgamento é: ‘Gostaria de comer isso’, ou ‘gostaria de cuspi-lo fora’, ou, colocado de modo mais geral, ‘gostaria de botar isso para dentro de mim e manter aquilo fora’. Isso equivale a dizer: ‘Estará dentro de mim’ ou ‘estará fora de mim’ (FREUD, op. cit., p. 297).

O juízo de existência se relacionaria com a possibilidade de reencontrar o objeto, uma vez representado, no mundo externo, com a declaração ou contestação da existência do objeto na realidade:

A experiência demonstrou ao indivíduo que não só é importante uma coisa (um objeto de satisfação para ele) possuir o atributo de “bom”, assim merecendo ser integrada ao seu ego, mas também que ele esteja no mundo externo, de modo a que ele possa se apossar dela sempre que dela necessitar (FREUD, op. cit., p. 298).

Na constituição psíquica, em um primeiro tempo, prazer e “interior”, assim como desprazer e “exterior” seriam sinônimos: o sujeito, ou o traço de sujeito, se constituiria pelos atributos *bom*, ou *mau* de suas vivências. O *mau* seria expulso, constituindo o *não eu*, enquanto o *bom*, vivenciado como prazeroso, seria introjetado, constituindo um primeiro *eu-prazer*, uma primeira delimitação entre o dentro e o fora.

Seria apenas em um segundo tempo, por meio do reencontro do traço, que fora inscrito como *bom*, na realidade, que se poderia verificar se o que se faz presente é uma representação ou, de fato, um objeto exterior ao sujeito. Essa central verificação, que impede que o bebê morra de fome, por exemplo, ao tentar se satisfazer com uma alucinação, está em jogo no juízo de existência.

Tenderíamos a pensar que primeiro distinguiríamos se algo existe em pensamento ou no mundo exterior e depois lhe atribuiríamos se é bom ou mau. Freud vai propor o caminho inverso: para que se consiga alcançar um juízo de existência, a cisão entre o fora e o dentro precisaria estar operando. Cifrar-se-ia, assim, a possibilidade de inscrever uma cisão entre o dentro e o fora como anterior à condição do juízo de existência.

O processo de introjeção/expulsão fundaria os campos do dentro e do fora, que viriam a constituir uma primeira separação entre o sujeito e o outro. Inicialmente, então, essa distinção estaria colada aos atributos *bom* e *mau*, desdobrando-se, a partir daí, em outras possibilidades de direção. Na leitura de Freud, é preciso que esse processo tenha se estabelecido para o sujeito, para que se possa colocar a pergunta relativa ao juízo de existência: o que está dentro tem correspondência fora? Afirmar ou negar algo estaria relacionado a duas situações: incorporação do que é identificado como bom, como prazeroso (ou expulsão, no caso de ser ruim, desprazeroso) e afirmação (ou negação) da existência, na realidade, de algo representado psicologicamente.

Em 1954, Lacan, em seu seminário sobre a técnica freudiana, solicita ao filósofo Jean Hyppolite que comente o texto de Freud (*A Negativa*). Para o filósofo, o que estaria em questão, no escrito, é a origem da inteligência, sua gênese, considerado uma “descoberta profunda” a forma como Freud observa e trata o que identifica como a separação entre o intelectual e o afetivo, atualizada na operação da denegação. A suspensão do elemento intelectual, ao se separar do afetivo, possibilitaria a gênese do pensamento, da inteligência. Na origem do processo, logicamente, estaria o “mito da formação do fora e do dentro” (Hyppolite, [1954] 1998, p. 898), trabalhado por Freud no texto em questão.

Hyppolite diferencia a denegação do que seria, supostamente, a “negação ideal”, que refere tomar de um texto de Hegel. Esta se relacionaria à impossibilidade de que algo subsistisse à tendência de destruição que se apoderaria do desejo:

[...] trata-se de fazer a verdadeira negatividade substituir esse apetite de destruição que se apodera do desejo, e que é concebido ali de um modo profundamente mítico, muito mais do que psicológico, substituir, dizia eu, esse apetite de destruição que se apodera do desejo, e que é tal, no desfecho derradeiro da luta primordial em que os dois combatentes se enfrentam, não haverá mais ninguém para constatar a vitória ou a derrota de um ou do outro, uma *negação ideal* (HYPPOLITE, (op. cit., p. 896, grifos nossos).

Lendo o texto de Freud, Hyppolite aponta para a questão de que existiria uma tendência unificadora do amor – que se relacionaria com a possibilidade de afirmação (*behajung*) – e essa tendência destrutiva, cuja função seria a gênese da inteligência. Chama a atenção para o fato de que a “[...] afirmação primordial não é outra coisa que afirmar; mas *negar é mais do que querer destruir*” (op. cit., p. 898, grifos nossos).

Permite-se tal conclusão, considerando que, enquanto a afirmação tenderia à unarização, a denegação produziria dissimetria (e não destruição). Salienta, então, que Freud emprega o termo *ausstossung* (expulsão) para denominar o que estaria em questão na denegação.

Colocar-se-iam, assim, segundo Freud, pareadas e regidas pelo princípio do prazer, duas forças primárias: a de atração e a de expulsão. Ambas seriam decorrentes do princípio do prazer. Obviamente, a primeira daria conta do que se quer introjetar, apropriar-se, enquanto a segunda diria respeito ao que se quer colocar para fora, expulsar (mas não destruir). De qualquer forma, salienta Hyppolite, seria pela força da expulsão que se poderia vincular a tendência à destruição do princípio do prazer: “[...] é absolutamente necessário separar o instinto de destruição da forma de destruição, se não não se compreenderia o que Freud quer dizer” (op. cit., p. 901).

Seria assim, somente por meio da denegação, que se colocaria como possibilidade o exercício do recalque. Pela via da denegação, seria possível suspender o recalque, sem eliminá-lo, pois o conteúdo em questão permaneceria negado. Para Freud, a “criação do símbolo da negativa” possibilitaria pensar “[...] uma primeira medida de liberdade das consequências da repressão, e, com isso, da *compulsão do princípio do prazer*” (op. cit., p. 300, grifos nossos).

A afirmação (*bejahung*), então, que fundamentaria o juízo de atribuição, corresponderia a uma simbolização anterior à fala, constituindo-se, conforme visto, como mecanismo para que algo passasse a ter existência para o sujeito. Sob a regência do princípio do prazer, entende-se que a *bejahung* procuraria reproduzir, reconquistar a mítica situação de unarização originária (com a mãe), não havendo relação com perda, com disjunção (Garcia-Roza, op. cit., p. 119-120), com “criação do símbolo da negativa” (Freud, op. cit., p. 300). Tratar-se-ia do precedente necessário à denegação, que vai possibilitar a constituição do juízo de existência.

Há, no começo, parece dizer Freud – mas “no começo” não quer dizer outra coisa, no mito, senão “era uma vez”... Nessa história, era uma vez um eu (entenda-se aqui um sujeito) para quem ainda não havia nada de estranho.

A distinção entre o estranho e ele mesmo é uma operação de expulsão (HYPPOLITE, op. cit., p. 899).

Dessa forma, fora e dentro se produziriam na relação ao Outro, não fazendo parte da natureza do indivíduo. É o próprio Freud quem diz: “A antítese entre

subjetivo e objetivo não existe desde o início” (op. cit., p. 298). Ao falar em antítese, não está se referindo a uma mera passagem de um ao outro, mas a algo que se inscreve, a partir da introdução do *não*, como diferença, como disjunção. Essa condição disjuntiva seria, segundo Ana Costa, a matriz de nosso julgamento, “[...] naquilo que nos permite representar o que está fora e o que está dentro, o eu e o outro” (2001, p. 76).

O sujeito seria, então, o resultado da negação e não o que a exerce. A negação daria lugar a uma primeira disjunção, vivida pela criança como um primeiro diferencial entre o dentro e o fora:

Toda introjeção é uma forma de re-introjeção, já que a operação de introjeção só tem sentido se ela for precedida de uma expulsão, posto que para o *infans*, em seus momentos mais arcaicos, nada havia de estranho (e portanto externo). É a expulsão que funda o externo (e correlativamente o interno). Assim, o primeiro momento mítico indiferenciado é rompido pela expulsão, cujo sucessor será o juízo de negação (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 76).

Para Freud, seguindo sua linha de reflexão, a afirmação seria um substituto da união, pertencendo ao domínio de Eros; a denegação (sucessora da expulsão) pertenceria ao “instinto de destruição” (op. cit., p. 300). É essa forma que o autor aponta que seria por meio da pulsão de morte, por meio de uma expulsão, que a operação de separação e a conseqüente possibilidade de constituição do objeto se colocaria em cena. É a pulsão de morte, segundo Freud, que produziria a disjunção. Nessa direção, lembra Garcia-Roza que não haveria organização psíquica que subsistisse unicamente regida pelo princípio do prazer (enquanto afirmação).

Uma organização psíquica desse tipo visa única e exclusivamente à satisfação, e esta é obtida alucinatoriamente. Podemos dizer, porém, que esta satisfação alucinatória é tornada realidade pelo oferecimento do seio materno. Tudo acontece como se a alucinação invocasse um seio, tal como o primitivo invoca os deuses, e esta invocação produzisse o efeito desejado. Dessa forma, a alucinação não permanece alucinação, posto que o seio real vem cobrir a falta. Ora, se as coisas continuassem a acontecer dessa forma, não haveria possibilidade de a criança distinguir entre o seio que a mãe lhe oferece e seu próprio corpo. O seio enquanto objeto fantasmático e o seio real confundem-se nessa organização psíquica regida apenas pelo princípio do prazer. *É, pois, a perda do objeto que vai funcionar como prova de realidade [...], a perda do objeto, a separação original ocorre em função da pulsão de morte como pulsão de desunião* (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 77-78, grifos nossos).



Enquanto o sistema fosse regido, portanto, apenas pelo registro da satisfação, a distinção do objeto se tornaria impossível. Faz-se necessário um rompimento desse ciclo para que uma exterioridade possa entrar em operação. Por essa via, seria possível, então, a distinção entre mundo externo e alucinação. Seguindo Freud, “é evidente que uma pré-condição para o estabelecimento do teste de realidade consiste em que os objetos, que outrora trouxeram satisfação real, tenham sido perdidos” (op. cit., p. 298-299).

Para Lacan, é o princípio de realidade (juízo de existência) que, ao se disjuntar do princípio do prazer, faz com que este se resguarde, no sentido oposto ao de seu cessamento. Coloca o autor que é o princípio de realidade que “[...] faz com que o jogo dure, que o prazer se renove, que o combate não termine por falta de combatentes” ([1954-1955] 1985, p. 112). A inoperância do princípio de realidade nos remeteria à afirmação de Hyppolite, anteriormente citada, no sentido de que não haveria “[...] mais ninguém para constatar a vitória ou a derrota de um ou de outro” (op. cit., p. 896). O princípio de realidade possibilitaria a subsistência de algo para além da tendência de destruição que se apoderaria do desejo, o retorno a um tempo mítico de unarização.

Retomando, então, a tendência de retorno ao inorgânico, ou a um estado anterior de coisas, como colocada por Freud, remeteria a ideia de satisfação, na medida em que há uma busca de redução da tensão do aparelho na direção de um restabelecimento de um tempo mítico de união, de indiferenciação. Isso tornaria a distinção do objeto impossível, uma vez que não haveria o reconhecimento da exterioridade. Seria necessário, dessa forma, que o objeto fosse perdido para que o psiquismo se estruturasse, para que uma exterioridade entrasse em operação. É aí que o elemento disjuntivo da pulsão de morte entraria em cena, para recolocar em ação a busca da satisfação.

O que ela [a pulsão] disjunta são os esquemas corporais que têm por objetivo cumprir uma função vital, dando lugar a outras formas de articulação com o objeto que não têm diretamente nada a ver com a função vital. É na medida em que os esquemas biológicos inatos são pervertidos em sua função conservadora que a *diferença* tem lugar (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 113).

Passados cinco anos da escrita de *A Negativa*, em *O Mal-Estar na Cultura*, Freud retoma elementos do texto sobre a denegação. Partindo da constatação de que,

no âmbito psíquico, o primitivo se conserva ao lado do que dele se originou, enfatiza que a explicação, dada por seu amigo, acerca do sentimento oceânico, corresponderia a essa vivência primária de “ausência de limites e de uma ligação com o universo” (Freud, [1930] 2010, p. 48). Para tirar consequências da premissa da atemporalidade do psiquismo, no qual situações passadas se mantêm presentes, lado a lado com elementos que tenderíamos a situar cronologicamente, Freud salienta: “na vida psíquica nada do que uma vez se formou pode perecer, [...] tudo permanece conservado de alguma forma e pode ser trazido novamente à luz sob condições apropriadas [...]” (op. cit., p. 50).

Essa teoria temporal freudiana, que coloca em questão a atemporalidade do psiquismo, remete-nos a pensar em uma convivência de patamares distintos, que poderiam estar operando em certa simultaneidade no psiquismo. Sendo assim, uma vez que uma fronteira, uma separação, tivesse feito função, mesmo não estando em operação, poderia ser novamente acessada, como um lugar para onde voltar. Da mesma forma, a vivência do sentimento oceânico referir-se-ia a uma espacialidade sem bordas, cuja operação, uma vez inscrita, manter-se-ia como possibilidade na vida do sujeito.

O que Freud vai se perguntar, então, é se a fonte da religiosidade não seria, ao invés do que o amigo chamara de sentimento oceânico, fruto do sentimento de desamparo infantil: uma tentativa de situar um referente capaz de proteger a criança do sentimento de estar perdida no Outro. Seria a ficção religiosa uma das formas de colocar, ou de recolocar, um pai no lugar de um protetor, ou um referente em uma posição dissimétrica.

Quanto às necessidades religiosas, parece-me imperioso derivá-las do desamparo infantil e do anseio de presença paterna que ele desperta, tanto mais que esse sentimento não se prolonga simplesmente a partir da vida infantil, mas é conservado de modo duradouro pelo medo das forças superiores do destino. Eu não saberia indicar uma necessidade infantil que tivesse força semelhante à necessidade de proteção paterna. Desse modo, o papel do sentimento oceânico, que talvez pudesse aspirar à restauração do narcisismo ilimitado, é forçado a sair do primeiro plano (FREUD, op. cit., p. 56).

É na medida em que a criança vai estabelecendo uma fronteira com o mundo exterior, por meio de certa regularidade na intermitência em que o outro aparece e

desaparece, que algo da ordem de um amparo vai se esboçando: o outro estaria ali e poderia apaziguar o que é fonte de mal-estar.

A relação entre mal-estar e cultura, contida no título do escrito de Freud, vai se estabelecendo a partir desse ponto. Se, por um lado, a cultura se colocaria para regular algo que é da ordem do mal-estar, do imprevisto (exemplificado por ele como a fragilidade do corpo, as forças da natureza, as relações entre os homens e, até mesmo, os avanços tecnológicos), é ela própria fonte de mal-estar.

A reflexão de Freud se desenrola no sentido de que algo que se coloca como capaz de domesticar o mal-estar, no sentido de amparar o sujeito, acaba por implicar, simultaneamente, na renúncia à direta satisfação pulsional, decantando, dessa operação, um resto. Não haveria, dessa forma, realização completa possível, uma vez que esta remeteria o sujeito à plenitude, ao tempo do desamparo, ao mal-estar, recolocando-se a necessidade da disjunção, que vai sempre gerar um resto. E, nessa temporalidade atemporal do psiquismo, a produção de certo resto daquilo que ilusoriamente poderia ter sido a satisfação direta da pulsão também produziria mal-estar. Estaria, assim, em questão, na relação entre o sujeito e a cultura, certo jogo entre proximidade e distanciamento, tratando-se da permanente possibilidade da solução e da dissolução das fronteiras que separam e colocam em relação o sujeito e o Outro.

O que Freud aponta, então, é a perspectiva de que nada está completamente constituído ou não constituído: há momentos em que as fronteiras se suspendem, e um empuxo ao trabalho de reinstaurar delimitações se impõe. A permanência dessa operação se coloca uma vez que aquilo que se organizou como posição do sujeito frente ao Outro, mesmo tendo se reconfigurado, segue vigente no psiquismo, criando-se, nele, a possibilidade da convivência de diferentes patamares, de diferentes camadas.

Seguindo esse caminho, somos remetidos ao texto *O Estranho* ([1919], 1987), no qual Freud já se referia a situações em que as fronteiras se evanesciam, reencontrando-se o sujeito com esse tempo originário, com a vivência de completude, na qual a própria noção do eu e do mundo exterior (nos termos utilizados pelo autor) evanesceria, perdendo-se um no todo do outro. É o próprio Freud quem diz que, na “impressão de estranheza”, tratar-se-ia de “[...] uma regressão a um período em que o ego não se distinguiria ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas” (op. cit., p. 295). Nos momentos de estranhamento, haveria, assim, uma espécie de

alucinação, de desaparecimento das já constituídas delimitações do eu e do mundo exterior.

O sentimento de estranhamento surgiria, para Freud, quando algo de primitivo e anterior (quando ainda não havia a diferenciação entre o interno e o externo, o dentro e o fora) retorna, ficando o sujeito exilado de sua subjetividade. O sujeito se reencontraria, frente à determinada situação, em uma posição de objeto, que, uma vez inscrita no psiquismo, seguiria vigente como possibilidade de ocupação.

### 2.1.5 O Estranho (1919)

Maria Inês França (op. cit.), ao abordar o tema do estranho, narra um fato ocorrido na vida de Freud: encontrava-se ele em uma cafeteria com Ferenczi quando crê vir em sua direção uma paciente que já teria morrido. A senhora, ao estender a mão ao empalidecido Freud, apresenta-se como a irmã gêmea da paciente. O susto de Freud teria sido interpretado por ele como a irrupção do fantástico, do que é simultaneamente estranho e familiar. Nesse movimento, suspender-se-ia o juízo de existência, caindo-se em um desamparo sem significação possível. Acrescenta a autora que “[...] quem atravessa esta experiência não demora de se restabelecer de suas certezas rotineiras” (França, op. cit., p. 76).

Ao escrever *O estranho* (1919), Freud vai procurar refletir sobre a estética (definindo-a como as “teorias da qualidade do sentir”), a partir do sentimento por ele denominado de heimlich (traduzido, para o português como estranho ou sinistro). Parte de uma pesquisa etimológica da palavra, da qual toma, como o elemento mais importante para sua questão, uma certa aproximação, uma certa equivalência, que vai se produzir entre heimlich e unheimlich, familiar e estranho:

Dessa forma, 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 [1919] 1987, p. 283).

Debruça-se, então, sobre os momentos em que algo assustador remete ao que é familiar e vice versa, afirmando: “[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, op. cit., p. 277). Em sua leitura do texto, Pereira dá relevo à questão de que Freud, em *O*

*estranho* introduziria outro olhar sobre a estética, “[...] abandonando o olhar que destaca o belo e o grandioso para ousar uma outra estética, uma abordagem que privilegia o que é inquietante na subjetividade, fonte de angústia, trato com o mal-estar [...]” (2008<sup>a</sup>, p. 11).

Para refletir, então, acerca das possibilidades e circunstâncias de que algo familiar se tornasse estranho, Freud, em *O estranho*, toma como base o conto *O Homem da Areia*, de Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1776 – 1822), autor alemão, do gênero da literatura fantástica. Em sua leitura, enfatiza que, no conto em questão, “[...] o escritor cria uma espécie de incerteza em nós, a princípio, não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação” (op. cit., p. 288).

No conto, o jovem Natanael se encontra às voltas com uma lembrança de infância: a enigmática figura do homem da areia, um homem mau, que arrancava os olhos das crianças. O que lhe era repetidamente contado, por sua babá, é que ele aparecia quando as crianças não iam dormir na hora em que deveriam e jogava areia em seus olhos, fazendo com que saltassem dos rostos. Os olhos eram colocados em um saco, e o homem mau os levava para seus filhos, com a finalidade de alimentá-los. Os filhos do homem da areia eram, também, figuras assustadoras: “Eles são acomodados lá em cima, no ninho, e seus bicos são curvos como bicos de coruja, e eles os usam para mordiscar os olhos dos meninos e das meninas desobedientes” (Freud, op. cit., p. 285).

A questão é que Natanael passa a ver o homem da areia personificado em algumas figuras que transitam por sua vida (o advogado Copélio, o oculista Coppola). Começa a viver, então, em uma espécie de confusão, como se habitasse um território considerado *unheimlich* (estranho), se seguimos a leitura de Freud, no sentido de uma suspensão da fronteira que separaria e delimitaria os campos do sujeito e do mundo externo. Nessa confusão, Natanael, apesar de noivo de Clara, apaixona-se por Olímpia, sem perceber que ela é, na verdade, uma boneca. Tal confusão, marcada por deslizamentos significantes relacionados ao temor de ter os olhos arrancados, acaba o levando ao manicômio e, posteriormente, após aparente recuperação, ao suicídio.

Freud, a partir desse conto, trabalha a impressão de estranheza no sentido da vivência de uma continuidade sem quebra, de uma suspensão da eficácia do corte, da separação que funda e coloca em relação os campos do sujeito e do Outro. Na mesma direção, para Rickes, o que estaria em questão, no fenômeno do estranho, é “[...] o

reencontro de algo que data de um momento mítico inicial de constituição do Sujeito em que este ainda não se distinguia do Outro, em que a sensação de desamparo constituía a tônica”, produzindo sentimento de estranhamento (op. cit., p. 65). Dando sequência à reflexão, a autora refere que a sensação de estranhamento é provocada por algo que se encontra no sujeito e que atualiza “[...] o caráter constitutivo e de construção da operação de divisão Sujeito/Outro, bem como revela a sua não garantia de perenidade, ou melhor, a sua necessidade de refundação a cada passo” (Rickes, op. cit., p. 66).

Sami-Ali, para pensar a relação entre corpo e espaço, trabalhou, também a partir de Freud, o fenômeno do estranhamento, ao qual denominou *estranho inquietante*, referindo-se a algo que é simultaneamente estranho e familiar, que implicaria o retorno a uma organização espacial na qual dentro e fora estariam indiscriminados. Para o autor, a experiência de estranhamento do jovem Natanael permite-lhe afirmar que não há distância entre o personagem e o que ele percebe, atualizando-se uma dimensão espacial na qual o sujeito é o outro, sendo o outro sua imagem: “o mundo da metamorfose do mesmo” (1993, p. 37).

Seguindo Sami-Ali, para que configure o sentimento de *estranho inquietante*, faz-se necessária uma dimensão de alternância:

O estranho inquietante aparece todas as vezes que se perde a distância em que se mantém normalmente o objeto porque o espaço perdeu sua dimensão “aqui-lá”. Perda circunscrita e de curta duração que deixa intacta a estrutura tridimensional subjacente, em meio do que surge o insólito. Assim, em “O Homem da Areia”, os momentos de estranho inquietante que anunciam a alienação progressiva do sujeito se alternam rapidamente com outros em que a percepção permanece fiel a seu objeto. Quando essa alternância se interrompe, o familiar cessará de ser estranho para voltar a ser simplesmente familiar e o estranho que invade o familiar será o absolutamente estranho contra o qual se rompeu a vida do herói do conto de Hoffmann (SAMI-ALI, op. cit., p. 39-40).

Nessa direção, podemos considerar que, se por um lado, a experiência do estranho remeteria o sujeito, como no caso do jovem Natanael, ao tempo mítico originário, no qual a cisão/disjunção entre o sujeito e o Outro não se encontrava ainda inscrita, por outro, seria a dimensão do estranhamento, não enquanto presença constante, mas em alternância, que possibilitaria o processo de produção de si, de criação. Tanto o absolutamente familiar, quanto o absolutamente estranho estariam

referidos a uma dimensão de totalidade, de excesso.

O sentimento de estranhamento remeteria, assim, à operação do circuito pulsional: enquanto a pulsão rumaria em direção a um tempo mítico de unarização, vivido como estranho/familiar, tornaria a produzir a disjunção que separa os campos, ao contornar o vazio que produziria no Outro. Este seria o tempo do restabelecimento, referido por Maria Inês França (op. cit., p. 76), ou o tempo da criação de uma nova borda, o que não foi possível para o jovem Natanael. Nesse sentido, Simoni coloca que:

Algumas consequências decorrem dessa proposição. Se o que desenha o contorno sujeito/Outro não está presente, estamos diante de um sujeito completamente jogado no campo do estranho. Tudo no mundo lhe diz respeito e, paradoxalmente, ele não pode reconhecer-se em absolutamente nada do que faz. Todas as coisas vêm de fora e não há apropriação possível. No conto de Hoffmann, trabalhado por Freud, o personagem Natanael encontra-se jogado nessa dimensão aniquilante da vivência do estranho. Entretanto, se, por outro lado, não há lugar para o estranhamento [...] também não há experiência possível. A região em que tudo é estranho é vizinha daquela onde nada de estranho pode emergir, na medida em que ambas colocam em cena o princípio aniquilante da totalidade (SIMONI, 2007, p. 81).

Seligmann-Silva (2010), ao prefaciар *O mal-estar na cultura*, sublinha que o mal-estar, tal como é trabalhado por Freud, diria respeito a um estado de desproteção, uma falta de abrigo, uma fragilidade. Nesse sentido, retoma a pesquisa etimológica feita por Freud, ao escrever *O estranho*, lembrando-nos que um dos sentidos levantados, por ele, para *unheimlich* seria o de desamparo, de *unbehaglich* (o que provoca mal-estar).

O bebê é puro *behagen* (sentir-se protegido). Para ele, não existe o mundo. Esse ponto zero do desenvolvimento de certo modo é visto por Freud neste ensaio [O mal-estar na cultura] como o fim de toda a libido, que visaria a atingir novamente um estado de completude, sem conflito com o mundo (SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 27).

Lacan ([1962-1963] 2005) vai acrescentar um elemento à pesquisa etimológica feita por Freud: o de *heim*, que significa, justamente, *casa*<sup>39</sup>, a casa do desejo. Lembrando que o sujeito surgiria de uma disjunção que se opera no campo do Outro, deixando nele um lugar vazio, Lacan vai salientar, então, que a casa do desejo é um lugar necessariamente vazio: “O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos. Esse lugar representa a ausência em que estamos” (op. cit., p. 59). Essa falta de abrigo (de casa), que deixaria o sujeito desprotegido (*unbehagen*), levando-o a vivência do mal-estar (ou da angústia, se seguimos Lacan), teria, assim, relação com o desaparecimento da casa do desejo que, ao se tornar habitada, completa, preenchida, evanecer-se-ia.

[...] meu desejo, diria eu, entra na toca em que é esperado desde a eternidade, sob a forma do objeto que sou, na medida em que ele me exila de minha subjetividade, resolvendo por si todos os significantes a que ela está ligada (Lacan, [1962-1963] 2005, p. 59).

Essa seria a origem mítica da estruturação psíquica, ou o *ponto zero do desenvolvimento*, ao qual se refere Seligmann-Silva, ao mencionar o estado de completude, no qual não haveria conflito com o mundo. Retomando, aqui, o princípio da atemporalidade do psiquismo, no sentido da conservação lado a lado do primitivo e o que dele se originou, pode-se inferir que, uma vez que houve conflito com o mundo, disjuntando-se o sujeito e o Outro, este não mais seria apagado do psiquismo, não sendo mais possível a extinção da libido. Sobre esse ponto, acrescentaríamos o que traz Lacan acerca da angústia, no sentido de expressar algo de anterior ao nascimento de um sentimento:

A angústia é esse corte – esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável; é esse corte a se abrir e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo “pressentimento”, que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o pré-sentimento, o que existe antes do nascimento de um sentimento (LACAN, op. cit., p. 88, grifos do autor).

---

<sup>39</sup> Em sua pesquisa etimológica, Freud já trouxera, como um dos significados de *heimlich*, o sentido de se tratar do que é “pertencente à casa ou à família” (op. cit., p. 279). No mesmo texto, ao mencionar a sensação que homens têm do órgão genital feminino como estranho, refere, ainda, a “entrada para o antigo *Heim* [lar] de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio” (op. cit., p. 305).



Seria o mal-estar, ou a angústia, estados de urgência em recompor a distância que separa e coloca em relação os campos do sujeito e do Outro?

## 2.2 BARREIRAS DO DESEJO

Com Lacan, podemos tirar consequências dos textos freudianos trabalhados até esse momento, no sentido de adensar a questão de ser um ponto decisivo, em nossa reflexão, a relação do ser com a falta e a passagem de uma eminente condição de objeto à recuperação da condição subjetiva, por meio da produção de um saber.

Um dos pontos que Lacan trabalha sobre o texto do *Projeto* é o de que Freud distingue duas estruturações diversas da experiência humana: a reminescência e a repetição. A primeira faria com que o ser humano reconhecesse o mundo dos objetos. A segunda, por sua vez, possibilitaria a “[...] conquista, a estruturação do mundo num esforço de trabalho” ([1954-1955] 1985, p. 131), que acabaria por, permanentemente engendrar objetos substitutivos ao que, anteriormente (ou mais elementarmente) proporcionara satisfação.

Na medida em que o que se apresenta a ele só coincide parcialmente com aquilo que já lhe proporcionou satisfação, o sujeito se põe em busca, e repete indefinidamente sua procura até reencontrar o objeto.

O objeto se encontra e se estrutura por via de uma repetição – reencontrar o objeto, repetir o objeto. Só que, nunca é o mesmo objeto que o sujeito encontra. Em outras palavras, ele não para de engendrar objetos substitutivos (LACAN, [1954-1955] 1985, p. 131-132).

Lacan acentua, assim, a ideia da metonímia do desejo, do deslocamento incessante (pelo qual o sujeito não encontraria um objeto derradeiro), produzido pelo trabalho da falta. O desejo, para a psicanálise, se caracterizaria por essa busca sem fim do objeto, colocando-se em questão a relação do ser com a falta, ou com o *objeto a*, o objeto perdido.

Na repetição o que ocorre é uma procura do objeto perdido, uma tentativa de reencontro que no entanto jamais se dá de forma plenamente satisfatória, posto que o objeto que se apresenta coincide apenas parcialmente com aquele que originalmente proporcionou satisfação. É portanto essa busca sem fim do objeto o que caracteriza o desejo. Nela, o mundo dos objetos é produzido

incessantemente, e cada objeto reencontrado é não o objeto em-si, mas um signo do objeto perdido (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 115).

Debruçando-se, então, sobre o desejo e sua relação com a falta (e considerando o anteriormente abordado acerca da gênese do pensamento pela operação da denegação), Lacan, ao se referir à teoria do conhecimento, faz um jogo com as palavras *co-nascimento* e *conhecimento*, homofônicas na língua francesa. Brincando com tal homofonia, aponta para a questão de que, em se tratando da perspectiva clássica, no plano do pensamento, sujeito e objeto nasceriam co-engendrando-se, em uma relação de “ser com ser”.

Do ponto de vista da estruturação cognitiva, é na medida em que se constitui o objeto que o sujeito se constitui, e o objeto, por sua vez, vai se constituindo enquanto o sujeito vai ampliando suas possibilidades cognitivas. A mútua dependência entre sujeito e objeto está sempre colocada no que tange ao objeto do conhecimento. Quando as estruturas cognitivas se ampliam, o objeto se altera. Quando o objeto resiste à apreensão, pelas estruturas cognitivas até então presentes, estas entram em desequilíbrio e se alteram, alterando-se o sujeito cognitivo. Haveria, assim, um “co-nascimento”.

Na perspectiva clássica, teórica, há entre sujeito e objeto coaptação, co-nascimento, conhecimento – jogo de palavras que conserva todo seu valor, pois a teoria do conhecimento está no âmago de qualquer elaboração da relação do homem com seu mundo. O sujeito tem de adequar-se com a coisa numa relação de ser com ser – relação de um ser substantivado, porém bem real, de um ser que sabe que ele é (LACAN, op. cit., p. 280).

Lacan vai referir a diferença de registro das relações quando se trata do desejo, campo da experiência freudiana, como uma relação de ser com falta. Salienta que o mundo freudiano não seria um mundo das coisas, um mundo do ser, mas sim, um mundo do desejo, no qual, o que daria existência ao ser é a falta de ser. No campo do desejo, não estaria em questão a falta de algo específico, mas sim, falta de ser, não havendo objeto possível de realizar uma satisfação absoluta.

Essa falta é falta de ser, propriamente falando. Não é falta disto ou daquilo, porém falta de ser através do que o ser existe. Esta falta acha-se para além de tudo aquilo que possa apresentá-la. Ela nunca é apresentada senão como um reflexo num véu (LACAN, op. cit., p. 280-281).

Seguindo nessa direção, Lacan salienta que “o desejo, função central em toda experiência humana é desejo de nada que possa ser nomeado” (op. cit., p. 281), passando o ser a existir em função da falta. O desejo, desde a perspectiva psicanalítica, efetuaria a estruturação do mundo humano, sendo inconsciente e primitivo a qualquer objetivação. Se, por um lado, o desejo não se referiria a nenhum objeto nomeável, por outro, sua consequência seria a de, justamente, produzir uma nomeação.

No seminário acerca da ética da psicanálise, Lacan ([1959-1960] 1997) , em um diálogo com os textos freudianos, especialmente o *Projeto e Mais além do princípio do prazer*, aponta para duplo movimento da pulsão. Esta rumaria, conforme trabalhamos anteriormente, tanto no sentido da realização do desejo (que existiria em função da falta), quanto no da retroação a um tempo mítico de destruição, ao se colocar na direção de romper a disjunção (*spaltung*) que funda o sujeito, permanentemente co-engendrando ambas as direções.

No movimento, anteriormente elucidado por Freud, algo além do princípio do prazer (que supostamente regeria o funcionamento do psiquismo), tenderia à destruição, à pura passividade, à absoluta objetualização do sujeito. Referindo, então, o “desejo radical” como o “[...] o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação” (op. cit., p. 265), Lacan passa a trabalhar com o que poderia fazer barreira ao desejo: o bem e o belo. Este último, para o autor, constituir-se-ia como a barreira verdadeira, uma vez que diria respeito à experiência de atravessamento do tempo originário, mítico, a eternidade de Freud (1930).

Suspender-se-ia, nessa travessia, a disjunção que separa o eu do Outro, vivenciando-se a completude sem descontinuidades, sem perdas. Colocar-se-ia em cena, tal como na expressão de Fou Tchou li, o supliciado chinês<sup>40</sup>, o misto de fascínio e horror, atualizado pela pulsão de morte: a possibilidade da completude e sua relação com a eternidade que remeteria à morte. Seria por meio da experiência do belo que, segundo Lacan, poder-se-ia desenhar um novo contorno a essa eternidade, produzindo-se uma perda, de um lugar vazio (referida pelo autor como o real), uma nova operação de disjunção entre os campos do sujeito e do Outro.

A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical uma vez que é o campo da destruição

---

<sup>40</sup> Referido no primeiro capítulo deste trabalho.

absoluta, da destruição para além da putrefação, é o fenômeno estético propriamente dito, uma vez que é identificável com a experiência do belo – o belo em seu brilho resplandecente, esse belo do qual disseram que é o esplendor da verdade (LACAN, [1959-1960] 1997, p. 265).

### 2.2.1 O Belo e Antígona

Como vimos até aqui, em se tratando do desejo, para a psicanálise, o movimento para sua realização não se daria na direção de um objeto positivado, uma vez que estaria em questão algo perdido, o *objeto a*, cunhado por Lacan. A busca seria, assim, em essência, sem objeto, alimentando-se de uma imparidade, por não haver par possível que estancasse completamente o movimento do desejo. O desejo estaria, dessa forma, direcionado a um objeto vazio em si mesmo.

O que Lacan vai trabalhar, nesse sentido, diz respeito ao que refere como “barreiras do desejo”, que, de certa forma, o suspenderiam, para recolocá-lo (em outro lugar, uma vez que consideramos que o contorno do vazio produzido no Outro, como vimos envolve sempre a criação do novo). Debruça-se, primeiramente, sobre o bem, que se relacionaria às faces imaginárias de objetos, capazes de promover um apaziguamento do desejo, ao deslocá-lo à demanda de algo, constituindo-se, então, um objeto, cuja imagem poderia ser buscada, em direção à realização.

O bem estaria, assim, articulado tanto ao princípio do prazer, quanto ao princípio de realidade, não como resposta à uma necessidade, mas como potência de satisfazer, pela via das faces imaginárias dos objetos. A barreira do bem seria, portanto, algo da ordem de um apaziguamento do desejo, fazendo parte da vida: “A dimensão do bem levanta uma muralha poderosa na via de nosso desejo. É mesmo a primeira com a qual lidamos em cada instante” (Lacan, op. cit., p. 280).

O que nos interessa, para tirarmos consequências da questão que nos fizemos nesta tese, é o que Lacan coloca, na sequência, como repúdio ao ideal do bem, passando a trazer suas formulações acerca do belo como “a verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical [...]” (op. cit., p. 265). O belo, a nosso ver, traria à cena a perspectiva de que a criação de algo transmissível, endereçável, de um saber, possibilitaria a ativação do circuito pulsional: o atravessamento do evanescimento das fronteiras, da suspensão da disjunção, entre o sujeito e o Outro, e o contorno, a criação de uma nova borda em torno do vazio produzido.

O belo estaria nesse lugar de, simultaneamente, suspender e reinscrever o desejo. Para trabalhar o tema, Lacan se utiliza do drama de Antígona, que, segundo ele, nos faria “[...] ver o ponto de vista que define o desejo” (op. cit., p 300). Diferentemente de outras imagens, colocadas em cena na tragédia, que teriam como efeito, a catarse, a purgação, e o conseqüente apaziguamento do espectador, a presença (central), a imagem fascinante de Antígona seria uma forma de atualização do irreconciliável, que o canto do coro, tal como apontado por Lacan, evocaria como beleza, tendo “[...] uma função singular no efeito da tragédia” (op. cit., p. 301).

[...] é ela que nos fascina, em seu brilho insuportável, naquilo que ela tem que nos retém e, ao mesmo tempo, nos interdita, no sentido em que isso nos intimida, no que ela tem de desnordeante – essa vítima tão terrivelmente voluntária (LACAN, op. cit., p. 300).

Escrita por Sófocles em 441 a.c., a tragédia *Antígona* trata do drama da heroína, filha de Édipo, na busca por garantir ao irmão Polinices o direitos aos ritos funerários que lhe haviam sido negados, ao ser considerado um traidor, inimigo da pátria, pelo governante Creonte, seu tio. Colocando-se contra os desígnios do tirano, decide enterrar o irmão, garantindo-lhe uma morte simbólica, escolha pela qual se responsabiliza, pagando com a própria vida.

Lacan traz um questionamento relativo ao poder da imagem de Antígona, no que diz respeito a seu efeito dissipador em relação às outras, presentes na tragédia: “O que constitui o poder dissipador dessa imagem central, em relação a todas as outras, que parecem, de repente, se rebater sobre elas e evanecer-se?” (op. cit., p. 301). Como vimos, para o autor, isso se deveria à beleza, ao brilho da heroína.

Haveria, nesse ponto, a ideia de que aquilo que estaria sendo purgado, no espectador, por meio da ação na tragédia, diria respeito ao eixo do imaginário, lugar onde as significações se cristalizariam. Com a imagem de Antígona, seu brilho, sua beleza, colocar-se-ia a questão da prerrogativa da tragédia de suspender algumas conciliações, cristalizações, perante as significações, adquiridas ao longo da vida. Para Lacan, “isso se deve à beleza de Antígona [...] ao lugar que ela ocupa no entredois de dois campos simbolicamente diferenciados” (op. cit. P. 301). Quais campos seriam esses? Lacan responde: “[...] o destino de uma vida que vai confundir-se com a morte certa, morte vivida de maneira antecipada, morte invadindo o domínio da vida, vida invadindo a morte” (op. cit., p. 301).

O que Lacan introduz, nessa passagem, na articulação com a beleza, nessa ideia do *entredois*, será refletido por ele, sob o tema do “entre-duas mortes”, no qual a relação com a falta, simultaneamente, atualizar-se-ia e se suspenderia. Ali onde uma imagem se apresentaria como suspendendo algo da falta, ao mesmo tempo, a reafirmaria. O *entredois*, dessa forma, implicaria duas dimensões: a existência simbólica e a existência da realidade (tal como a ela nos referimos anteriormente). Lacan estaria interessado, ao trabalhar sobre o drama de Antígona na relação entre vida e morte, pensando ambas do ponto de vista da inscrição no eixo simbólico.

Na sequência do texto, desdobra-se a questão desse movimento, aparentemente contraditório, do belo como algo que faria certa suspensão do desejo e do belo como aquilo que inscreveria algo da ordem do desejo. Atualizar-se-ia, nesse ponto, certa travessia da morte para a vida, da vida para a morte, na qual, de certa forma, uma entraria na outra. Ali onde a vida encontraria a morte e vice-versa, algo do desejo se refletiria, ao mesmo tempo em que se retrainria. Tratar-se-ia de uma atualização do quanto de nada há na sustentação da trama simbólica, suspendendo-se o laço (disjuntivo) que haveria entre o simbólico e o real.

É na travessia dessa zona que o raio do desejo se reflete e, ao mesmo tempo, se retrai, chegando a nos dar esse efeito tão singular, o mais profundo, que é o efeito do belo no desejo (LACAN, op. cit., p. 302).

Antígona, de alguma maneira, daria lugar a esse espaço “entre duas mortes”, a simbólica e a física (do corpo). Por meio de seu ato, acaba atualizando esse lugar, pois, em se tratando do irmão Polinices, o que estaria colocado seria apenas a morte física. Garantindo o direito aos ritos funerários, parece potencializar algo da ordem do simbólico, que faria com que, simultaneamente, se morresse e não se morresse. Antígona daria, assim, potência à inscrição simbólica.

Sabemos que, para que haja simbólico, a morte se faz necessária, a morte da coisa. O simbólico seria aquilo que vem no lugar, sem substituir a coisa. Lacan trabalha, com a ideia do “entre duas mortes” (op. cit., p. 327), justamente, esse paradoxo. Em Polinices, o que estaria em jogo seria a morte do corpo e um desaparecimento simbólico. Antígona buscaria incluir, em seu ato, em relação a Polinices e a ela mesma, a morte simbólica. Haveria, assim, o desaparecimento do corpo, sem haver, entretanto, o desaparecimento do lugar do sujeito na trama

discursiva. Seria sobre o limite dessa segunda morte (simbólica) que se colocaria, para Lacan, o fenômeno do belo (op. cit., p. 315).

Lembramos que Antígona é neta de Laio, filho de Lábdaco e pai de Édipo, todos da dinastia dos Labdácidas, referida por Lacan. Haveria sobre esta, uma maldição lançada pelo rei Pélope, pai de Crisipo, por quem Laio teria se enamorado (e vice-versa). A relação entre ambos findaria quando Crisipo chegasse à idade adulta, o que não ocorreu, e Laio acabou raptando-o. Temendo a humilhação e a punição do pai, Crisipo teria se suicidado, motivo pelo qual a maldição teria sido lançada: Laio seria morto pelo próprio filho, e a descendência seria desgraçada.

É, nesse ponto, que Lacan, retomando a maldição, passa a trabalhar a *ate*, palavra grega que “[...] designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo” (op. cit., p. 318). Antígona desdobraria seu percurso nesse fio tênue, nesse limite entre se encontrar com um momento de extinção de uma existência (que o fato de não enterrar Polinices representaria) e buscar dar continuidade a essa existência, à existência de sua própria linhagem. Produziria, assim, certo confronto com o amaldiçoamento que viria de uma ancestralidade.

Se Lacan coloca a *ate* como um limite, cuja transposição seria algo que não podemos suportar por muito tempo, parece-nos possível articular essa ideia ao conceito de pulsão de morte, no sentido de suspender a disjunção entre o sujeito e o Outro, ao mesmo tempo em que a recolocaria (em um lugar novo). Ali onde algo não estaria *ligado*, sem bordas, sem representação possível, não haveria como resistir por muito tempo, recolocando-se as fronteiras.

Essa pureza, essa separação do ser de todas as características do drama histórico que ele atravessou, é justamente esse o limite, o *ex nihilo* em torno do qual Antígona se mantém. Nada mais é do que o corte que a própria presença da linguagem instaura na vida do homem (LACAN, op. cit., p. 338).

Lacan refere, inclusive, que ao ser encaminhada à tumba, ainda viva, pelo tirano Creonte, Antígona ilustra a pulsão de morte, trabalhada por Freud como a tendência de retorno ao inanimado, ao estado anterior de coisas. Teria declarado: “Estou morta e quero a morte” (Lacan, op. cit., p. 340), por meio da fala, “[...] meu espírito já há muito está morto. Morta, quero servir aos mortos (Sófocles, [441 a.c.] 1999, p. 44). É quando fica na zona entre a vida e a morte (já na tumba), entre o suplício e o lamento, que o genuíno efeito de beleza se colocaria:

É por meio disso que se estabelece para nós uma certa relação ao para-além do campo central, mas igualmente o que nos impede de ver sua verdadeira natureza, o que nos ofusca e nos separa de sua verdadeira função. O aspecto comovente da beleza faz vacilar todo juízo crítico, detém a análise, e mergulha as diferentes formas em jogo numa certa confusão, ou de preferência num cegamento essencial.

O efeito de beleza é um efeito de cegamento (LACAN, op. cit., p. 340).

Essa zona do “entre duas mortes” seria o lugar da criação do novo, pela operação do circuito pulsional. Ao colocar que “não se pode acabar com seus restos esquecendo que o registro do ser daquele que pôde ser situado por um nome deve ser preservado pelo ato dos funerais” (Lacan, op. cit., p. 338), Lacan traz, para o centro do debate a questão da linguagem. Tratar-se-ia do que vai produzir certa permanência, sendo em seu campo que se inscreveria a possibilidade de abordar a morte.

Dessa forma, o drama de Antígona nos remeteria a algo que colocamos no primeiro capítulo deste trabalho: a forma como cada um poderia se deixar tomar pela linguagem, poderia criar novos contornos ao que seria da ordem do impossível, inventar palavras, ou “um outro tipo de memória”, para dar passagem a uma experiência. Tal operação possibilitaria, tanto a permanência da existência, quanto a transmissão de uma história.

É interessante que Lacan, na sequência do seminário acerca da ética da psicanálise, no qual trabalha as possibilidades de barreiras do desejo, ministra o seminário sobre a transferência, colocada em cena na relação analítica. Já na introdução, na primeira lição, coloca que estaria essencialmente em questão nessa relação a transmissão da falta: “[...] o que pode estar em causa, no fundo da relação analítica, entendo a partir do extremo, do que é suposto pelo fato de que alguém se isole com um outro para lhe ensinar o que? – *aquilo que lhe falta*” ([1960-1961], 1992, p. 23, grifos nossos).

Tal formulação, já presente ao longo da obra de Freud, é referida, nesse momento do seminário, ao texto *Observações Sobre o Amor Transferencial*, escrito em 1915. Neste, a conclusão de Freud é de que o analisante deve “aprender”, com o psicanalista, a superar o princípio do prazer, “a abandonar uma satisfação que se acha na mão” (Freud, [1915] 1987, p. 220).

Simplesmente, como leitores de Freud, vocês já devem saber bem algo sobre o que, pelo menos a primeira vista, aparece como o



paradoxo do que se apresenta a nós como termo, *télos*, ponto de chegada, término da análise. O que nos diz Freud? Senão que, no fim das contas, o que vai encontrar, no término, quem segue este caminho não é outra coisa, essencialmente, além de uma falta (LACAN, [1960-1961], 1992, p. 45-46).

O que nos pareceu, ao longo do trabalho desta tese, é que algumas produções da cultura (com as quais nos encontramos) que potencializaram, em nós, a experiência do belo, tal como trabalhado por Lacan, no sentido de suspender e atualizar a falta, provocando um movimento de contorno do real, do vazio deixado no Outro, carregariam fortemente esse elemento em seu processo de criação. No capítulo seguinte, procuramos fazer borda a um desses encontros, contornando-o por meio da escrita: a produção do CD com livreto, *Minha longa milonga – 12 canções para Keidânia*, de Claudio Levitan, lançado no ano de 2003.

Como mencionamos no primeiro capítulo desta tese, não se trata de fazermos interpretações psicológicas, seja do processo de criação, seja do conteúdo da obra. O que decantou, em nós, como efeito dos encontros, foram, precisamente, os elementos até aqui trabalhados, que dizem respeito, em uma vivência da dimensão do excessivo, ao evanescimento/suspensão das fronteiras, e recolocação da disjunção entre o sujeito e Outro, por meio da produção e contorno de uma extração/perda no campo do Outro, da criação de algo novo, endereçável, de um saber.

### 3 DISJUNÇÃO, TESTEMUNHO E TRANSMISSÃO

Como vimos até aqui, o duplo movimento pulsional (que rumaria tanto em direção à realização do desejo, inscrito pela falta, quanto à retroação a um tempo mítico de destruição, de apagamento da disjunção que fundaria o sujeito) nos remete à ideia de que seria no exercício da posição passiva que se estruturaria o gozo. Tomamos tal condição como excessiva, no sentido de que nada ali se perderia, colocando-se em questão uma dimensão de totalidade, de completude.

Partindo das formulações freudianas, procuramos mostrar que tal movimento seria inerente à subjetividade, sendo necessário, nos momentos de suspensão da disjunção, que algo dessa passividade/totalidade se perdesse. Na condição de indiferenciação com o Outro, habitando o registro do excessivo, o sujeito se veria frente ao trabalho de produzir uma extração do objeto capaz de colocar o circuito pulsional em funcionamento. Lembremos aqui que, ao nos referirmos à suspensão, retomamos o sentido que Freud traz à questão da denegação ([1925] 1987), ou seja, algo que se suspende e se mantém ao mesmo tempo.

Recolhidos, então, até este ponto, os elementos que nos permitiram situar a vivência do efeito de evanescimento de bordas que teriam configurado e colocado em relação os campos do sujeito e do Outro, passamos a refletir sobre as possibilidades de que algo subsista a essa eternização, reinstaurando, reinscrevendo, ou refundando, a disjunção que tornaria a delimitar os campos, colocando-os em uma relação de continuidade descontínua, figurada, como veremos mais adiante, na Banda de Moebius.

Na vivência da completude, seja no ponto de repouso e perfeição absolutos do êxtase, seja no ponto zero do desenvolvimento, apontado por Seligmann-Silva (2010, p. 27) suspender-se-ia a condição de se poder operar no nível da palavra, sendo necessário, então, para se sair do registro do excessivo, restabelecer a perda, o lugar vazio, a casa do desejo (que se preencheria em uma vivência de totalização).

Nesse capítulo, procuraremos tirar consequências da ideia de que, ao se constituir algo da ordem da disjunção, ao se operar uma extração no campo do Outro, abrir-se-ia a possibilidade da condição de produção de um saber (uma borda sobre a extração), de transformação do vivido em experiência compartilhável. Ana Costa (1998) chama atenção para a “fratura”, na economia do princípio do prazer, sofrida com as formulações de Freud no texto *Além do Princípio do Prazer* (1920): a posição

primária (ou de origem) do sujeito seria, justamente, a passiva. Considerando que “o gozar se organiza no lugar de um gozo perdido e essa perda é substituída por um saber” (Costa, op. cit., p. 33) a autora, seguindo o trabalho de Lacan sobre a pulsão, reforça a inclusão do outro no circuito do gozo:

A formulação da pulsão organizada como um circuito que inclui a passagem necessária pelo lugar do Outro traz uma série de consequências importantes. A primeira delas, que já consta no texto freudiano, está na evidência clínica dessa observação sobre a necessidade de incluir o outro – o parceiro – no circuito do gozo. *Porque se o gozo fosse direto – exclusivamente corporal, dispensando o saber, o parceiro seria dispensável* (COSTA, op. cit., p. 33, grifos nossos).

A perspectiva de que à perda (nessa superfície totalizada, de indiferenciação com o Outro) adviria um saber, que passa necessariamente pelo campo do Outro, incluindo o outro (“parceiro”), é de onde partimos para refletir, nesse capítulo, sobre a produção de um saber em transmissão, uma experiência compartilhável, que só ganharia consistência se endereçado. Trabalhar a partir do processo de criação do CD com livreto (edição bilíngue – português/inglês), *Minha Longa Milonga – 12 Canções para Keidânia*, do músico, compositor, escritor, autor de espetáculos teatrais, desenhista e arquiteto porto-alegrense Claudio Levitan, permitiu-nos tirar consequências das colocações de Lacan sobre o belo como barreira ao desejo radical e de nossa hipótese acerca da potência da produção de uma materialidade no sentido de recolocar a disjunção em operação, na medida em que produz/endereça um saber.

### 3.1 MINHA LONGA MILONGA – 12 CANÇÕES PARA KEIDÂNIA

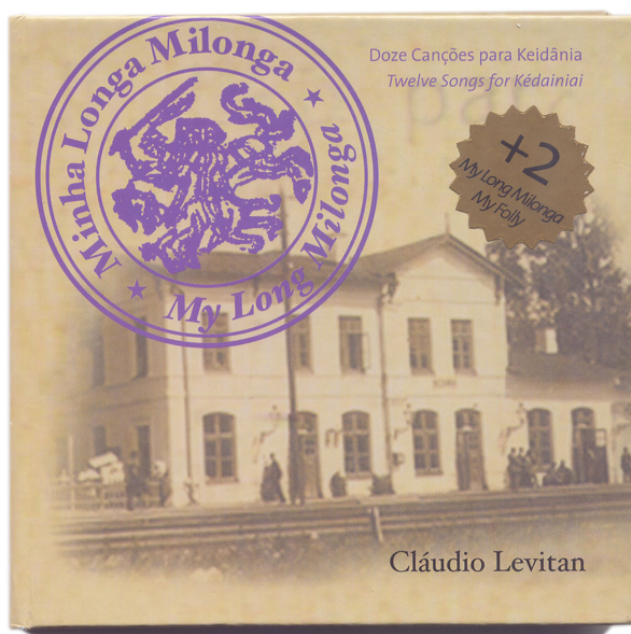


Figura 3: Capa do CD com livreto *Minha Longa Milonga*, de Claudio Levitan  
 Fonte: <http://images.google.com.br>

No ano de 2003, o compositor Claudio Levitan faz o lançamento do CD com livreto *Minha Longa Milonga – 12 Canções para Keidânia*. O músico, no CD, combina textos recitados (“payadas<sup>41</sup>”) e canções, colocando-se, tanto como intérprete, quanto como narrador de um fragmento da história da cidade natal de seu pai, tios, avós: o massacre de dois mil judeus durante a Segunda Guerra Mundial. O livreto de capa dura, além das letras das músicas que compõem o CD, traz textos do compositor sobre a história dos judeus na cidade lituana, o massacre em 1941, a vinda da família para o Brasil em 1927, fotografias e um provérbio Yiddish: “Se o mundo for salvo, será apenas pelo mérito das crianças”. Compõe, ainda, o livreto, o texto *Insuspeitas Simetrias*, do músico Arthur de Faria, que se coloca como “arranjador e co-produtor dessa empreitada”. O trabalho foi reconhecido pela UNESCO, em função do respeito à diversidade, à tolerância e ao diálogo.

<sup>41</sup> “Payada” (ou “Pajada”) é uma forma de poesia improvisada, com acompanhamento de violão, vigente na Argentina, Uruguai, Chile e sul do Brasil.

### 3.1.1 Arrebatamento e testemunho

Minha Longa Milonga trata do massacre de 2000 judeus na cidade de Keidânia, cidade onde nasceu meu pai e de onde ele veio aos 10 anos de idade com seus irmãos e família em abril de 1927 para morar e viver no Brasil (Levitan, 2003)<sup>42</sup>.

*A Minha Longa Milonga eu fiz antes de ir para Keidânia. Eu nunca tinha ido lá. Eu fiz aqui, antes de ir pra lá. Eu fiz o disco. Em 1997, eu lancei “O Primeiro Disco”. Naquele ano, eu estava pretendendo visitar minha irmã na Alemanha e pensei em levar meu tio junto comigo, pra visitar a cidade onde ele nasceu. Ai, ainda era meio cortina de ferro, e a gente pagou, inclusive, pro consulado lituano, as despesas pra conseguir o visto. Quando cheguei em Copenhagen, não tinha coisa nenhuma. No final, botamos o dinheiro fora, não conseguimos entrar.*

*Nessa tentativa de ir para Keidânia, fui pesquisar a cidade, onde era, como era, e entrei em um site de um judeu descendente da Keidânia. O avô dele escreveu um livro sobre Keidânia, e ele publicou todo o livro no site. E aí que eu conheci toda essa história de Keidânia até chegar no evento do massacre. E eu me baseei nesse livro.*

*Foi aí que eu descobri que meus parentes não tinham ido pra campos de concentração. Quando se falava, lá em casa, que nossos parentes tinham morrido no Holocausto, se presumia que tivessem ido pra campos de concentração. Nesse livro, a história é que as pessoas foram recolhidas (de várias vilas próximas), em um caminhão, e foram assassinadas em um mato, num campo onde hoje há um monumento.*

Em 1997, nove anos depois da morte de meu pai, tentei visitar a sua cidade natal. Busquei na internet e no site de Andrew Cassel, além da localização da Keidânia (fica bem no centro da Lituânia, às margens do Rio Nevezis), encontrei um relato detalhado sobre a sua história, começando no século XIV. Escrito em 1930 por seu avô, Sr. Boruch Charim (Alter) Cassel, trata-se de um livro comemorativo dos 30 anos da coletividade nova-iorquina dos keidaners (designação dada pelos judeus americanos aos seus conterrâneos oriundos daquela cidade). “Eu sou um Keidaner!”, afirmavam com orgulho os seus habitantes judeus. Dizia-se que eles tinham um furo no coração, de tanto apontarem para o peito com entusiasmo quando perguntados de onde vinham. Keidânia não era um mero shtetl (vilarejo judaico) lituano, era uma cidade com uma importante linhagem judaica, repleta de disputas religiosas [...].

(...) em Keidânia acontecia uma grande tragédia.

Conforme o depoimento, recolhido do referido site de David Wolpe, um keidaner sobrevivente do campo de concentração Dachau, os fatos, em resumo, sucederam-se assim:

---

<sup>42</sup> Optamos por colocar as passagens do livreto como citações, apesar do mesmo não ser indexado. Para diferenciá-las dos fragmentos de nossa conversa com o artista, utilizaremos para estes, o recurso do texto em itálico. Citações referentes às letras das músicas serão feitas em negrito, mantendo a formatação e pontuação do CD.

Durante a Segunda Guerra, os grupos de nazistas e hooligans lituanos receberam seus “mestres” numa marcha que abrangia toda fronteira da Alemanha com a Lituânia. Médicos, professores, oficiais do governo e jovens estudantes renderam-se ao discurso fascista de seus líderes Povylius e Markunas que, juntamente com outros pequenos líderes, tiveram participação ativa no saque e assassinato de judeus lituanos.

A atmosfera de Keidânia mudou da noite para o dia. Assim que os alemães entraram na cidade, os judeus foram proibidos de andar nas calçadas, de falar com os outros lituanos e eram obrigados a usar uma faixa amarela para serem identificados. Na primeira ação organizada pelos fascistas, morreram cerca de 100 judeus.

Em 23 de julho, 200 judeus foram levados em seis caminhões para Tevtshunai, 10 milhas de Keidânia, e nunca mais voltaram. Logo depois, o prefeito de Keidânia, Povylius, informou que todos os judeus tinham 24 horas para deixar suas casas e dirigirem-se para Rua Smilga onde ficava a maior sinagoga da cidade. Judeus das cidades vizinhas também foram levados para lá. Em treze dias, todos os judeus foram recolhidos. Mulheres, crianças, adultos e idosos agora dividiam um estábulo hiperlotado.

Na terça feira, 28 de agosto de 1941, cerca de 200 lituanos chegaram em Zhirgynas.

Primeiramente os judeus mais fortes foram levados em grupos de 60 para o cemitério católico na rodovia Datnua, perto do campo de Smilga. Lá havia uma enorme cova onde foram posicionados à beira e fuzilados. Aqueles que não morriam eram enterrados vivos [...].

*Eu resolvi fazer uma homenagem a eles, contando um grande poema que eu tinha escrito sobre a morte, também... O rascunho foi feito na Inglaterra, e eu não tinha entendido porque eu escrevi aquilo... Aí que eu enxerguei uma certa relação com tudo isso, que tinha a ver com a perseguição, com esse susto que é por que, de repente, as pessoas se viram contra ti? Por nada, como se, de repente, meus vizinhos entrassem aqui e me matassem por eu ser judeu. É só por isso mesmo. E vão matar de novo por causa disso. Essa é a loucura, que volta isso de novo.*

*Aí eu comecei a viajar nisso, e fui pesquisando, vendo os poemas, as coisas, e fui compondo a canção. Fiquei meses assim. Chorava quando eu fazia as canções. Uma amiga minha disse, em uma palestra que eu fiz sobre o disco, “olha, foi o disco que eu mais chorei na vida”... Eu disse: esse disco eu fiz chorando. É muita tristeza, é muito triste isso. Criança, velho, não há motivo...*

*E aí eu fiz assim: com base nisso, eu viajei nessa dor, numa dor que era da incompreensão. E, ao mesmo tempo, eu queria que essa dor fosse compartilhada com quem não tem essa questão judaica, mas tem essa perda. Aquela coisa que, de repente, um filho morre por uma bala perdida. Aqueles que apanham, pela lógica da elite segregacionista ...*

Levitan, ao referir como “a relação com tudo isso, que tinha a ver com a perseguição, com esse *susto*”, que o teria movido a escrever o grande poema sobre a morte, fala-nos acerca da vivência do arrebatamento, que poderia nos mover rumo a uma produção. Ter criado as canções chorando atualiza a presença do excessivo, da

angústia, na cena dessas produções. Parece-nos que a longa milonga de Levitan seria uma espécie de consequência de sua tomada de palavra, no sentido de “sair” do arrebatamento, do registro do excessivo, por meio da produção de algo.

Entendemos ser nesse sentido que, trabalhando sobre os escritos de Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, e Paul Celan, sobrevivente de um campo de trabalho nazista da Ucrânia, Paulo Endo (2008) ressalta: diante do desastre e da catástrofe, impor-se-ia uma nova tarefa à linguagem que seria a recusa ao emudecimento. O desdobramento de sua reflexão partiu da constatação do autor de que “onde há violência não há linguagem e vice versa” (op. cit., p. 71), o que nos remete ao tema de que algo da ordem de uma vivência de completude se colocaria em questão para aquele que sofre a violência.

Suspendendo-se a falta, que a disjunção dos campos do sujeito e do Outro operaria, recompondo-se o que Freud ([1930] 1986) colocara como o tempo mítico da eternidade, entrar-se-ia no registro do excessivo, desde o qual seria impossível a assunção da palavra. Retomaríamos, nesse ponto, a falta de apoio da falta, da qual nos fala Lacan (op. cit), situando-se o sujeito na impossibilidade de operar no campo da linguagem. Endo acrescenta:

[...] seria a linguagem calcinada pela violência? Seria a violência capaz de rebocar a linguagem para um não-lugar, lugar onde se cala e onde se silencia, lá onde o poema tangencia o emudecimento e onde ocorreria seu desaparecimento? Ou seria esse lugar do invisível, do inaudível – a mais completa escuridão e mudez -, onde nada existe, e o pior, nada insiste além dos pedaços resultantes da passagem da força bruta (ENDO, 2008, p. 70)?

Retomamos, nesse ponto, os efeitos, na vida e na obra de Bataille, provocados pelo encontro com as fotografias do suplício chinês, referido no primeiro capítulo deste trabalho. Por meio delas, como supusemos, teria vivenciado certo fascínio de totalização com o Outro, que poderia ser interpretado, a partir de Freud, como o retorno ao tempo mítico da unarização, da eternização. O êxtase do supliciado o teria arrebatado, capturando-o na dimensão do excesso. Tal encontro (mesmo não presencial) desempenharia, como o próprio Bataille refere, papel decisivo em sua vida (op. cit., p. 45), levando-nos a formular a hipótese de que o autor teria dedicado sua

obra a construir, na linguagem, uma forma de registro da vivência, a inventar “outro tipo de memória” (Borges, op. cit., p. 10) para transmiti-la, constituindo experiência.

O arrebatamento de Levitan, referido por ele como “susto”, deu-se no momento em que tomou ciência do massacre de Keidânia, história que diferia do que até então acreditara: a morte dos parentes no holocausto. Lembramos aqui da passagem trazida por Maria Inês França, ao trabalhar *O estranho* (1919), de Freud: este se assusta, quando crê vir em sua direção uma paciente que já falecera. Sendo a pessoa, na verdade, a irmã gêmea da paciente, Freud interpreta o fato como a irrupção que é simultaneamente da ordem do estranho e do familiar, levando-o a traçar suas formulações acerca do fenômeno do estranhamento.

O “susto” de Levitan nos remete a tais formulações traçadas por Freud (acerca do estranho e da denegação), no sentido da suspensão da disjunção (que operaria a continuidade descontínua entre sujeito e Outro), provocando a vivência do que é estranho e, ao mesmo tempo, familiar (algo que seguiria habitando em nós). Como vimos, no capítulo anterior, nessas situações, suspender-se-iam os juízos de existência e atribuição, sendo o sujeito lançado à dimensão do desamparo, do estado de desproteção, de falta de abrigo, do ponto zero do desenvolvimento (Seligmann-Silva, 2010, p. 27), do qual tornar-se-ia necessário sair.

A dimensão do estranhamento, não enquanto presença constante, mas em alternância, como vimos, possibilitaria o processo de criação, atualizando a operação do circuito pulsional. Enquanto a pulsão rumaria em direção a um tempo mítico de unarização, vivido como estranho/familiar, recolocaria a disjunção que separa os campos, ao contornar o vazio que produziria no Outro.

Seria esse o ponto da criação *ex nihilo*, da qual fala Lacan no seminário acerca da ética da psicanálise, ao abordar o drama de Antígona: “[...] vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar” (Lacan, [1959-1969] 1997, p. 260). Encontrar-se com o que é da ordem do excesso (que Freud, partindo de reflexões acerca do que chamou de sentimento oceânico, acabou por tratar como desamparo), permitiu que se tirassem consequências da operação do circuito pulsional, cuja pulsão de morte rumaria em direção a algo mais elementar, de unarização mítica com o Outro. Desse encontro com o que é da ordem de uma completude, seguindo a força destrutiva da pulsão, criar-se-ia, necessariamente, um vazio nesse todo, ao qual precisar-se-ia fazer contorno (no duplo sentido lacaniano de fazer borda e “retornar”, retomando o



movimento). Seria esse o lugar da criação. Lembramos aqui, da proposição de Freud no que diz respeito à atemporalidade psíquica e da convivência simultânea de operações paradoxais no psiquismo.

Dessa forma, seria necessário (re)fazer bordas, (re)colocar em operação a disjunção que a vivência do excesso suspendera. Isso se daria por meio da criação, da produção de um saber. Contornar o vazio produzido na totalidade da unarização com o Outro, permitiria a (re)colocação da disjunção, ou de uma fronteira que, ao delimitar uma produção permitiria a apropriação da experiência e sua transmissão. Só posso me apropriar de algo do qual me separo, salientando novamente que a separação/delimitação a qual nos referimos seria da ordem de uma torção, de uma continuidade descontínua.

Tratar-se-ia, assim, de uma separação resultante do movimento disjuntivo do circuito pulsional, que, ao mesmo tempo em que faria borda ao vazio, criaria a possibilidade do enlaçamento, incluindo o outro no circuito, na medida em o que se produz seria algo endereçável<sup>43</sup>. Teria o abalo provocado pela história do massacre de Keidânia colocado esses elementos em movimento, na criação de Levitan.

A primeira música do CD é a “payada” *Milonga da pequena Keidânia*, na qual o músico, quase que tomando o leitor-ouvinte pela mão, dá a ver a produção de certo apaziguamento na história dos antepassados, como uma proteção ao arrebatamento, ao encontro com o impossível, a ausência de palavra, ao rebocamento da linguagem a um não lugar. Que segredo e que tristeza escondia o olhar do tio?

**Lá em casa se falava pouco de Keidânia, cidade onde meu pai nasceu. Veio para cá com 10 anos, contava sobre o frio, brincadeiras na neve, tombos no lago gelado. Mas pouca coisa além disso. Já o meu tio Abrão, 10 anos mais velho que meu pai, cauteloso com as palavras, mostrava seus amigos de infância nos retratos e postais. Dizia “morreram na guerra, no Holocausto”. Seu olhar no vazio escondia um segredo e uma certa tristeza.**

**Keidânia, pequena cidade da Lituânia, desde o século XIII era uma cidade virtuosa que abrigava todos os povos e suas diferentes religiosidades sem persegui-los muito. Mas 15 anos depois que meu avô saiu de lá com seus filhos, deixando para trás irmãos, sobrinhos e amigos, numa maldita noite de abril<sup>44</sup>**

<sup>43</sup> Trataremos mais especificamente do tema do endereçamento no item 3.1.3.1 deste trabalho.

<sup>44</sup> Ao longo de nossa conversa, Levitan frisa, em um determinado momento, que a referência ao mês de abril, na canção, foi um erro que só veio a descobrir mais tarde, uma vez que o massacre ocorrera em agosto.

**de 1941, foram assassinadas 2000 pessoas, todos judeus, por um exército fascista da época.**

Note-se que Levitan não sofreu a violência que os antepassados vivenciaram, nem mesmo seu tio, que denunciava, no olhar “no vazio”, o registro do excesso. Assim como as fotografias do suplício chinês operaram, em outro tempo e espaço, a vivência da dimensão do excessivo em quem acabaria por se constituir como testemunha secundária, encontrar-se com a história do massacre de Keidânia também teria sido vivenciado por Levitan como algo dessa ordem, encontro do qual passou a necessitar separar-se, no sentido de passar adiante a história.

Sobre a questão da constituição do testemunho, Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (2008), aponta que, no latim, a testemunha é representada por dois termos: *testis*, que se referiria aquele que se põe, na cena, como um terceiro; e *superstes*, aquele que vivenciou, que “sofreu”, a cena.

A esse ponto, Seligmann-Silva (2010) ressalta que não haveria como separar completamente os dois sentidos do testemunho. Os termos *testis* e *superstes* se refeririam, respectivamente, aquele que assiste como um terceiro e aquele que, além de subsistir ao, se mantém no acontecimento. É partindo dessa separação, que o autor propõe que se entenda a complementariedade dos elementos, mesmo que conflituosa.

Devemos aceitar o testemunho com seu sentido profundamente aporético de exemplaridade possível e impossível, de singularidade que nega o universal da linguagem e nos remete para “diante” da lei [...], mas ao mesmo tempo, exige e cobra dessa mesma lei (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 2).

Seguindo o autor, seja, então, enquanto *testis* (a testemunha enquanto terceiro), seja enquanto *superstes* (alguém que passou por um acontecimento, subsistindo a ele) a testemunha testemunharia sempre sobre algo que teria sido falado por meio dela, constituindo-se como veículo, como lugar desde onde o Outro viria a falar. A referência a alguém como testemunha portaria, assim, a nosso ver, o vetor que inclui o outro na transmissão da experiência.

Voltando a Agamben, se nos debruçarmos, sobre a produção que se organizou em torno do trauma na história contemporânea, como por exemplo, a literatura de

testemunho<sup>45</sup>, decorrente da vivência do horror nos campos de concentração nazistas, tenderíamos a pensar que estaríamos nos deparando, justamente, com a segunda posição: o testemunho enquanto *superstes*, ou seja, de quem esteve presente na cena do horror. Seguiremos a indicação de Seligmann-Silva de que não haveria separação estanque possível entre as posições; e as formulações de Agamben, no sentido de que seria a testemunha sempre uma “pseudotestemunha” (por ter sobrevivido). O que se colocaria em questão, em Auschwitz, seria sua potência de se registrar como algo não enunciável.

Para refletir sobre o vivido no campo de Auschwitz, Agamben parte da pergunta relativa à lacuna observada no testemunho de quem nele viveu, tendo a ele sobrevivido. O autor afirma não haver como imaginar a verdade do que ocorria no Campo, tampouco reduzi-la a seus elementos de realidade. Disso, conclui que se trataria de uma realidade que excederia os fatos e que, por essa razão, imprimiria, no testemunho de quem a vivenciou e sobreviveu a ela, uma lacuna.

Trabalhar sobre o testemunho dos sobreviventes de Auschwitz implicou, para Agamben, na interrogação sobre essa lacuna, em escutá-la, evidenciando, justamente, os não-ditos dos testemunhos. Refletir sobre ela colocaria em questão o sentido dos testemunhos, uma vez que tenderíamos a pensar que as verdadeiras testemunhas teriam morrido no campo, teriam vivenciado o horror em suas últimas consequências.

Entende-se que tal lacuna, observada por Agamben, seria algo diverso da sempre colocada impossibilidade da linguagem recobrir completamente determinado vivido. A vivência do horror no Campo colocaria em cena a dimensão do inenarrável e, juntamente com esta, a dificuldade de fazer com que algo subsistisse à vivência do arrebatamento provocada pelo horror, impossibilitando sua transmissão.

Vinte anos antes, com a publicação de *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, o autor já discorria, sobre a impossibilidade da linguagem recobrir o vivido, como algo comum a toda experiência. Perguntava-se acerca de uma dimensão passiva, uma “experiência muda” (como infância de toda

---

<sup>45</sup> A definição de literatura de testemunho, ou literatura de cunho testemunhal, vem sendo utilizada para caracterizar (entre outras) a produção escrita dos sobreviventes do extermínio de judeus na Segunda Guerra Mundial, cujo foco seriam os acontecimentos traumáticos por eles vivenciados. Segundo Seligmann-Silva, “de um modo geral, trata-se do *conceito de testemunho* e da forte presença desse elemento ou teor testemunhal nas obras de sobreviventes ou de autores que enfocam as catástrofes (guerras, campos de concentração, entre outros, predominantemente do século XX)” (2005, p. 86, grifos do autor).

experiência) e sua relação com a linguagem. Encontrava-se o autor às voltas com uma teoria da experiência, no sentido de indagar desta seu estado originário.

No referido texto, Agamben (2005) coloca em questão as consequências do desenvolvimento da ciência moderna, no sentido de que teriam alijado o homem de sua capacidade de constituir experiência. Ao transformar o homem em experimento, fundamentalmente calcado no cartesianismo, a modernidade (e seu conseqüente individualismo) produziria nele um outro efeito, o da expropriação da experiência. Sobre esse tema, o autor dá sequência aos textos de Walter Benjamin, *O Narrador* ([1933] 1994) e *Experiência e Pobreza* ([1936] 1994), no sentido de que seria somente por meio da experiência que se tornaria possível a construção da história.

Agamben, atravessado por essa relação entre experiência e história, refere-se à *in-fância* como um lugar que deve ser ocupado pelo sujeito para que este possa se constituir como tal, produzindo descontinuidade entre natureza e cultura. Diferencia, assim, o lugar desde onde será possível a constituição da experiência (a *in-fância*) da infância como etapa cronológica da vida. Para o autor, o homem, como ser de linguagem, se desprezaria de sua natureza, produzindo cultura, por meio da produção da experiência.

O ingresso no campo da linguagem se daria, assim, a partir de uma condição de passividade frente a algo. Essa seria justamente o que ele vai chamar de experiência muda, levando-nos a refletir sobre situações em que nos vemos arrebatados por determinada vivência, pairando, em um primeiro tempo, uma condição de mudez. Tal condição traria o elemento do acaso, do imponderável, deixando-se o sujeito na dimensão de ser tomado pela situação, de padecer, de sofrer determinado vivido.

A dimensão muda, passiva, padecente, que seria regulada pelo acaso do vivido, ao ser acolhida pelo sujeito, causaria, em um segundo tempo, a necessidade da linguagem. O trabalho da linguagem estaria, assim, colocado nesse momento subsequente, o de constituir e tornar própria a experiência. A experiência muda, de Agamben, não estaria, entretanto, em uma anterioridade cronológica em relação à linguagem. Ambas coexistiriam. A primeira seria acessada pelo sujeito, mesmo na posição de ser falante, à medida em que este padeceria do vivido.

Na condição de acolhida do acaso, de padecimento ou passividade frente a algo, o que não pode ser dito seria, então, a causa da linguagem, a causa da história. O

que acontece e encontra o sujeito em tal condição causaria a necessidade da linguagem e, junto com ela, sua impossibilidade de recobrir completamente o vivido.

É, então, vinte anos depois, em *O que resta de Auschwitz*, seguindo na impossibilidade da linguagem recobrir o vivido, que Agamben (2008) ressalta, logo no início do texto, a diferença entre indizível e inenarrável, para se fazer referência aos acontecimentos lá ocorridos. Diante de uma crítica a um artigo que escrevera, por ter arruinado, neste, o caráter indizível do Campo, evidencia sua escolha pelo termo inenarrável para se referir ao horror lá vivenciado:

Dizer que Auschwitz é “indizível” ou “incompreensível” equivale a [...] adorá-lo em silêncio, como se faz com um Deus; significa, portanto, independente das intenções que alguém tenha, contribuir para sua glória. Nós, pelo contrário, não nos envergonhamos de manter fixo o olhar no inenarrável (AGAMBEN, op. cit., p. 48).

Trabalhando, então, sobre a produção de Primo Levi, refere que este teria se tornado escritor unicamente para testemunhar: ao fazer do testemunho sua razão de viver, não teria permitido a morte da testemunha, constituindo-se no “tipo perfeito de testemunha” (Agamben, op. cit., p. 26). Se as “verdadeiras” testemunhas seriam os que teriam encontrado a morte, no Campo, Primo Levi, ao procurar transmitir a história por meio da escrita, como uma razão de viver, leva Agamben a concluir que o testemunho valeria pelo que nele falta. Estaria em seu centro algo da ordem do intestemunhável, fazendo com que os sobreviventes se constituíssem, sempre, como “pseudotestemunhas”: “[...] testemunham sobre um testemunho que falta” (op. cit., p. 43), desde um lugar da impossibilidade de testemunhar.

Quem sabe para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigado a buscar o sentido em uma zona imprevista (AGAMBEN, op. cit., p. 43).

É o próprio Primo Levi, sobrevivente do Campo, quem se coloca nesse lugar de testemunha secundária, de pseudotestemunha. Fazendo-se veículo da vivência de outrem, salienta falar “em nome de terceiros”:

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com menor ou maior sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso “*em nome de terceiros*”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte [...]. Falamos nós em lugar deles, por delegação (LEVI, 1990, p. 47-48, grifos nossos).

A interrogação, para Agamben, recairia, então, sobre a natureza disso que não pode ser testemunhado. É a partir da busca por escutar o não testemunhado, empreendido por Primo Levi, por exemplo, que o autor conclui que “[...] aquilo que dá testemunho não pode ser já língua, já escritura: pode ser somente um não testemunhado”, uma “não-língua” (op. cit., p. 47).

Isso é o som que provém da lacuna, a não-língua que se fala sozinho, de que a língua responde, em que nasce a língua. E é sobre a natureza deste não-testemunhado, sobre a não-língua que é preciso interrogar-se (AGAMBEN, op. cit., p. 47).

Colocar-se-ia, assim, em cena, o encontro entre duas impossibilidades: enquanto a verdadeira testemunha daria lugar à pseudotestemunha, a língua faria o mesmo em relação a uma não-língua. Agamben toma, então, do latim, o termo *auctor*, no sentido de que a testemunha sempre pressuporia algo preexistente, que seria da ordem de uma impossibilidade: “O testemunho sempre é, pois, um ato de ‘autor’, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade” (op. cit., p. 150).

O testemunho atesta que seria somente por meio de uma impotência que uma potência de dizer teria lugar. Não haveria, dessa forma, conformidade absoluta entre fatos e ditos, memória e acontecido. O que se colocaria, no testemunho, seria a relação entre o inenarrável e o dizível, entre “[...] o fora e o dentro da língua” (Agamben, op. cit., p. 157). Para Seligmann-Silva, a impossibilidade da narração adviria do excesso de realidade com o qual teriam se defrontado os sobreviventes (op. cit., p. 79), não sendo o testemunho gênero autobiográfico, tampouco historiográfico. Tratar-se-ia, para autor, da apresentação de “[...] uma outra voz, um ‘canto (ou lamento) paralelo’ [...]” (op. cit., p. 79).

Com esses elementos relativos ao testemunho de quem subsistiu ao horror vivido no Campo, que dizem respeito a uma realidade que excederia os fatos (à dimensão do excesso) e ao lugar de veículo da transmissão da história, retomamos a longa milonga de Levitan. Observamos que, para extrair algo da vivência de totalização imposta pelo arrebatamento do encontro com a história dos antepassados, compõe as canções que acabam por transmitir essa história, a qual não vivenciou “in loco”, falando “em nome de terceiros”, como referiu Primo Levi.

Buscando passar adiante a dor, constitui-se, de certa forma, como testemunha, mesmo sem ter vivenciado, ou presenciado o horror do massacre referido. Isso não se deu apenas pelo conteúdo das letras compostas: valeu-se da melodia melancólica da milonga (o “choro dos pampas”), fundida com canções judaicas e da Europa Central e outros ritmos rio-grandenses e latino-americanos. Refere, assim, a música (que, como a não-língua conceituada por Agamben, não recobriria o vivido) como “a arte sobrevivente de culturas redentoras”, que pode viajar no tempo e no espaço, “para eliminar as fronteiras do espaço e do tempo num depoimento de denúncia e experimentação”. Simultaneamente, em sua longa milonga, inscreveria e se separaria do vivido, ao transmiti-lo, denunciá-lo, transformá-lo em experiência por meio das canções.

Nos postais guardados nas gavetas da casa de meus pais, estavam alguns dos homens, mulheres e crianças vítimas daquele massacre. E foi inspirado neles que as canções começaram a brotar sobre um longo poema acerca da morte.

A milonga, uma forma musical oriunda da cultura pampeana, me ajudou a libertar esta dor.

Atahualpa Yupanqui, compositor e cantor do folclore argentino, ensina, em suas milongas, como os sentimentos fluem da alma. Das palavras surge a melodia e, desta, as palavras novamente, numa interação suave [...].

Assim, da imensidão dos pampas, surge a música através dos assobios do vento. Esta forma de fazer soar as cordas do violão, com o ritmo no seu interior, num grande suspiro, parece brotar da memória do holocausto guarani. Parece ainda soar, nas melodias desse povo sofrido, o lamento pelo genocídio promovido pelos impérios ibéricos contra os povos das missões jesuítas aqui existentes no século XVI. Este choro dos pampas na milonga uniu, em meu violão, a mesma canção que viajava pelos mares, pelo vento, pelo tempo, na memória de meu pai, o choro de extermínios semelhantes, a arte sobrevivente de culturas redentoras.

A música, espaço da memória e território universal dos sentidos, nos remete ao tempo eterno do passado e a possibilidade do futuro. A melancolia das canções populares da Europa Central, das canções judaicas (klesmer), da milonga pampeana e de outros ritmos rio-

grandenses e latino-americanos é usada como referência musical para eliminar as fronteiras do espaço e do tempo num depoimento de denúncia e experimentação.

Que estas canções e a memória de nossos povos escrevam nos caules das árvores centenárias, tanto das florestas de Keidânia, como nas figueiras dos pampas, o repúdio ao extermínio dos homens!

### 3.1.2 Disjunção, apropriação e transmissão

Levitan refere, no texto do livreto, que a melodia melancólica da milonga o teria ajudado a “libertar esta dor”, fazendo passar adiante, por meio das canções que “começaram a brotar” sobre seu “longo poema acerca da morte”, a história das vítimas do massacre. Interessa-nos a formulação de Levitan, no sentido de libertar a dor (e não libertar-se da dor, como tenderíamos a pensar). Criando as canções estaria produzindo um saber sobre o que é da ordem do inenarrável, fazendo subsistir algo à vivência do excesso e sua possibilidade de transmissão ao operar uma disjunção da dor vivida. Livrar a dor remete-nos a uma separação que possibilita uma apropriação e a conseqüente transmissão da história. Seria essa dor que enlaçaria os sujeitos ao longo do tempo e em diferentes espaços. Encontramo-nos com essa peculiar separação, que possibilitaria a apropriação da experiência e a transmissão da história na canção *Minha Longa Milonga*:

**Silenciosamente mostrava retratos e postais,  
seu primo, amigos, tantos nomes nem lembrava mais.  
A dor, sobrevivido a dor.  
A dor, sobrevivido a dor,  
Saudade, melancolia, memória, esquecimento.  
Minha longa milonga me leva pra longe de mim  
Minha longa milonga não deixa eu me perder na dor.  
Minha longa milonga traz o lodo do tempo.**

A dor, aprisionada no excesso vivenciado pelo tio, fazendo com que se alinhasse “saudade, melancolia, memória, esquecimento”, teria sido “liberta” com as canções de Levitan. Lembramos aqui que, conforme vimos trabalhando, a separação da dor também se daria em continuidade descontínua, não se tratando de algo que seria absolutamente descartado. A longa milonga de Levitan, o saber que



produz sobre o arrebatamento, enlaçaria o tempo (passado, presente e futuro) e levaria o autor para longe, não permitindo que se perdesse na dor, ao habitar o excesso.

Retomamos a questão de que encontrar-se com a história do massacre de Keidânia teria sido, para Levitan, a vivência de um excesso, criando-se a necessidade de sair dele, de refundar a disjunção. Em vários momentos de nossa conversa com o artista, refere ter se dado conta, a partir do encontro com a história de Keidânia (que desconhecia), que também ele, de certa forma, ao não procurar conhecer e passar adiante a história, teria se descoberto como alguém que alimentaria o que é da ordem do esquecimento. Criou-se, assim, a necessidade de “se livrar” da história, libertar a dor que habitaria o excesso, ou, no dizer de Lacan, a angústia decorrente da falta de apoio da falta. Onde há excesso, não há falta, não há lugar vazio (que seria a casa do desejo). Compondo, teria se feito veículo do que poderia ser falado por meio dele.

Sobre esse ponto, colocar-se-ia outra questão. Como conta Levitan, a amiga teria escutado as canções do disco chorando, da mesma forma como ele as teria composto. Ao se fazer veículo da transmissão da vivência de um excesso, quais seriam as possibilidades de encontrar um endereço para a mesma, alguém que suportasse escutá-la, o que permitiria a peculiar separação? Para refletir sobre essa pergunta, retornemos a Primo Levi, que, em *É isto um homem?*, seu primeiro livro de “relato” do horror de Auschwitz, conta o seguinte sonho:

O meu sono é leve, leve como um véu; posso rasgá-lo quando quero. Quero, sim, para sair de cima dos trilhos. Pronto: estou acordado. Não bem acordado; só um pouco, entre a insensibilidade e a consciência. Tenho os olhos fechados; não quero abri-los, não, para que o sono não fuja de mim, mas ouço os ruídos: este apito ao longe eu sei que é de verdade, não é da locomotiva do sonho. É o apito do trenzinho da fábrica, que trabalha dia e noite. Uma longa nota firme, logo outra, mais baixa de um semitom, logo a primeira nota de novo, mas curta, truncada. Esse apito é importante; é, de certo modo, essencial: tantas vezes já o ouvimos, ligado ao sofrimento do trabalho e do Campo, que se tornou seu símbolo, evoca diretamente a ideia do Campo, assim como acontece com certos cheiros, certas músicas.

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-lo porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, e, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas

bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio.

Nasce, então, dentro de mim, uma pena desolada, como certas mágoas da infância que ficam vagamente em nossa memória; [...] uma dor dessas que fazem chorar as crianças (LEVI, 1988, p. 59 – 60).

Primo Levi acrescenta que o sonho é recorrente, com pequenas variações de ambientes e detalhes. Recorda-se de já ter contado o sonho ao amigo Alberto, companheiro do Campo, e que este lhe confessara ser o sonho também seu. Primo Levi, então, pergunta-se: Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” (op. cit., p. 60).

Do livro *É isto um homem?*, tomamos elementos que nos permitem pensar na radicalidade do encontro com o (que nos referimos como) ponto de limite, a dimensão do excessivo, e no trabalho que se faz necessário para que algo dali subsista. A irmã que se levanta e vai embora, no sonho, não suporta a proximidade desse encontro, mesmo sem ter compartilhado, presencialmente, com Primo e Alberto, o horror do Campo. Enrijecendo a fronteira, diante da impossibilidade de escutar o relato, recorrentemente, vai embora. Ao repetidamente não escutar a narração do sofrimento, evitaria o encontro com o ponto de limite, encontro esse que imprimiria, também nela, a necessidade e o trabalho de fazer com que algo subsistisse a ele, transformando-se, por sua vez, em veículo da história.

O sonho de Primo Levi colocaria em cena essa dimensão do que é simultaneamente, do sujeito e do Outro, marcando a relação entre o horror vivenciado e a aparente indiferença que provoca ao ser narrado, ou a impossibilidade de escutá-lo. Sobre esse ponto, Gagnebin (2006) acrescenta, aos termos *testis* e *superstes*, o testemunho enquanto aquele que não vai embora, sem se colocar, entretanto, em uma posição identificatória com a vítima da catástrofe. Tratar-se-ia do compromisso ético de poder seguir, dar andamento, dar passagem, à história.

[...] uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessário; testemunha não seria aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro; não por culpabilidade ou por

compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar esboçar outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Far-se-ia necessário, então, encontrar um lugar de alteridade para o endereçamento, no testemunho, para que aqueles que não vivenciaram o horror pudessem escutá-lo. O sonho de Primo Levi nos remete a essa questão: o amigo Alberto, que se encontrava em uma condição de semelhança, facilitaria a relação imaginária frente ao que ambos compartilharam. Encontrar um lugar de endereçamento, entretanto, sustentado por uma alteridade, situaria a escuta do testemunho enquanto aquele que não vai embora. A necessidade da alteridade, para que se faça operar a diferença, seria, justamente, por ser a partir dela que se inscreveria a condição de uma não fixação ao ocorrido, criando-se a possibilidade de fazer com que passe adiante, de se transmitir uma história. Segundo Seligmann-Silva, “uma das tarefas desse tipo de testemunho é a de tornar possível a ‘saída’ de dentro do círculo de fogo que fecha, na memória, a experiência radical do campo de concentração” (2005, p. 78).

Produzir para testemunhar, como Primo Levi, que teria feito do testemunho sua razão de viver, relacionar-se-ia, então, com as possibilidades de se dar andamento, de inventar palavras ao que é da ordem do excessivo, do inenarrável, do impossível. Aquele que não vai embora seria alguém que teria se permitido um encontro alteritário com essa vivência, replicando-se também nele a necessidade de inventar palavras para dar sequência ao andamento, à transmissão da história. É a essa invenção de palavras (que vai se replicando) que nos referimos, no início desse capítulo como a produção de um saber.

Levitan, ao compor as canções, ao produzir um saber, simultaneamente, ao (re)fundar a disjunção que separa e coloca em relação os campos do sujeito e do Outro, possibilitaria, tanto a apropriação da experiência quanto sua transmissão. Algo que, simultaneamente une e separa, ou uma separação que inclui: uma torção.

### 3.1.2.1 Uma separação que inclui: a extímica banda de Moebius

Em 1858, o matemático August Ferdinand Möbius (ou Moebius)<sup>46</sup>, a partir dos estudos que vinha realizando acerca de superfícies de uma só face, descobriu o que se denominou de *Banda (Laço, Fita) de Moebius*. Trabalhando sobre uma tira, acabou por se deparar com a possibilidade, oriunda de uma dobra, uma meia volta, uma torção<sup>47</sup>, na superfície, do encontro, sem descontinuidade de percurso, entre os lados avesso e direito da mesma. Podemos repetir o experimento de Moebius ao tomarmos uma tira retangular de papel e unirmos suas extremidades, após a execução de uma meia volta na mesma.



Figura 4: Banda de Moebius

Fonte: <http://images.google.com.br>

O experimento de Moebius pode ser visto, por exemplo, no desenho do artista holandês Maurits Cornelis Escher. O inseto que se arrasta sobre a superfície moebiana desenhada, andando sempre pelo meio da tira, chegaria a sua posição original no lado inferior da mesma, mesmo tendo partido do lado superior e vice-versa. Em outras palavras, alguém que caminhasse, sem interrupção, sobre um dos lados da banda, em algum momento, encontrar-se-ia em seu avesso, sem experimentar, entretanto, qualquer descontinuidade durante o percurso.

---

<sup>46</sup> <http://www.sitographics.com/conceptos/notas/moebius.html>

<sup>47</sup> Para fazer referência à operação em questão na Banda de Moebius, alguns autores utilizam o termo torsão (e não torção), no sentido de especificar que se trata de uma meia torção, ou uma semi-torção. Pereira, em nota de rodapé, evidencia a escolha pelo termo torsão, que preservaria o sentido de reversão, de avesso (Pereira, 2008<sup>a</sup>, p. 12), potente na figuração da Banda de Moebius. A grafia com “s” é, também, utilizada, comumente, no campo da matemática.



Figura 5: Banda de Moebius/Escher

Fonte: <http://images.google.com.br>

Intuitivamente, tudo se passa como se essa faixa apresentasse duas faces. No entanto, trata-se de uma superfície com uma única face (unilateral) e com uma única borda. Basta percorrer essa faixa a partir de qualquer ponto para perceber que se percorre a superfície inteira sem transpor nenhuma borda. Se materializarmos esse deslocamento fazendo um traço, voltaremos ao ponto de partida sem nada transpor. Cortando a faixa, isto é, reconstituindo o polígono fundamental, reencontramos, com efeito, o traçado sobre as duas faces (DOR, 1995, p. 111).

Para falar dessa posição, na qual avesso e direito se encontrariam em uma continuidade descontínua, Lacan cunha, no seminário acerca da ética na psicanálise, o termo *extimidade*, neologismo por ele criado para se referir ao que seria da ordem de uma exterioridade íntima: sintetiza, assim, o paradoxo de algo que se configura como uma realidade íntima ao sujeito e, simultaneamente, uma exterioridade. Esse neologismo, apesar de ter sido referido apenas duas vezes<sup>48</sup> pelo autor, ao longo de seus seminários e escritos, parece nomear o que a Banda de Moebius figura: “[...] aquilo que descrevemos como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa *extimidade*” (Lacan, [1959-60] 1997, p. 173, grifos nossos).

Essa lógica paradoxal, na qual os elementos se conjugam aditivamente mesmo quando contemplam certa contradição, está em jogo em muitas proposições conceituais da psicanálise. Seguindo esse caminho, Lacan, ([1961 - 1962] 2003) debruça-se sobre a topologia em questão na Banda de Moebius, extraindo dela a possibilidade de uma posição na qual diferença e continuidade operariam em simultaneidade. O interesse de Lacan pela noção de superfície, a partir da topologia,

<sup>48</sup> Lacan volta a falar em *extimidade* no seminário *De um Outro ao outro* ([1968-1969] 2008, p. 241).

coloca-se em função da possibilidade de estar nesta, em questão, algo que não é evidente, permitindo que se considere o espaço de uma maneira diferente da que a intuição nos levaria a considerar.

O resultado dessa operação [torção da superfície] não é banal: o espaço comum de representação encontra-se alterado, contrariando de muitas formas a experiência que temos com os objetos em nosso mundo físico, comumente. O direito e o avesso dessa fita passam a se achar em continuidade. O uso de “cara ou coroa”, ou seja, duas faces, fica aqui subvertido. O direito e o avesso passam a estar contidos um no outro (PEREIRA, 2008<sup>b</sup>, p. 102).

A Banda de Moebius se torna ainda mais interessante ao lembrarmos que tal figuração só é possível a partir de uma torção, de uma espécie de dobra, que é sempre algo a ser construído e não naturalmente dado. Sem a meia volta da tira, sem a torção, sem a dobra, tratar-se-ia de uma superfície simples, com duas faces, uma para cada lado, sem encontro possível entre elas. Lembra-nos Pereira que “a banda de Moebius tem uma única margem ou dobra, uma única face, não possui interno e externo, nem dentro e fora” (op. cit., p. 105).

Tomando, então, a Banda de Moebius, inspirados em Lacan, podemos experienciar o efeito da dobra na relação entre o sujeito e o Outro. Tratar-se-ia, aqui, de pensar que não é uma descontinuidade que está posta em cena, tampouco suporíamos algo da ordem de uma absoluta continuidade. A Banda de Moebius figuraria, tanto o que nos vimos referindo como a disjunção da ordem de uma continuidade descontínua, quanto a separação de uma vivência e a conseqüente apropriação/transmissão da experiência.

Desde a psicanálise, seguindo as formulações de Lacan, não haveria, assim, idealização possível no que diz respeito a esse encontro desencontrado entre sujeito e Outro. A topologia da Banda de Moebius, ao mesmo tempo em que colocaria em cena a lógica dessa relação, advertiria que o caminho do sujeito seria sempre único, singular, referido, simultaneamente, ao que lhe seria ancestral e à produção do novo, em torção. Retomamos, aqui, o trabalho da terapeuta-supervisora, presente no primeiro capítulo desta tese. Sua produção (a produção de um saber) se deu a partir de um determinado encontro, no campo da clínica das psicoses, não podendo ser tomada como uma espécie de prescrição ou idealização para o andamento de um trabalho.

Seria, então, a partir dessa lógica espacial peculiar, que fundaria e colocaria em relação os campos do sujeito e do Outro, que situaríamos a possibilidade da experimentação de um sentimento de estranhamento: encontrar-se com algo da ordem do excesso (que habitaria em nós pela inscrição psíquica de um tempo mítico de unarização com o Outro), impulsionando, dali, a criação de algo, a produção de um saber. Entendemos que a instabilidade das fronteiras constituídas, que remeteria a um trabalho de reconfigurações de bordas, no sentido, desde o qual trabalham Freud e Lacan, situar-se-ia nessa peculiaridade espacial que impossibilita a rígida delimitação dos campos do sujeito e do Outro.

Seria nessa lógica espacial que a escuta do testemunho, enquanto aquele que não vai embora, no dizer de Gagnebin (op. cit.), estaria colocado: ao fazer operar a torção, quem testemunha estaria em continuidade descontínua frente ao testemunhado. A relação que se estabeleceria seria de forma não identificatória (não em continuidade especular, mas comportando a torção que imprimiria ao que recebemos um traço próprio, que recriaria o vivido), mas sim, alteritária. Seria somente assim, que uma diferença poderia operar, criando-se a possibilidade de se fazer veículo da transmissão de uma história.

### 3.1.3 Experiência e Transmissão

Como vimos, no início do item anterior, na canção *Minha Longa Milonga*, de Levitan, ele escreve que “minha longa milonga não deixa eu me perder na dor”, tendo referido, no livreto, que a forma musical da milonga o teria ajudado a “libertar esta dor”. Encontramos algo semelhante já no prefácio de *É isso um homem?*, quando Primo Levi, ao iniciar a condução do leitor ao percurso do livro, salienta que este, em sua intenção e concepção, já teria nascido nos dias do Campo, e chama atenção para a “necessidade de liberação interior” (provocada pelo horror lá vivenciado), que incluía “os outros” como participantes, por meio de “impulso imediato e violento”.

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou ente nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior (LEVI, op. cit., p. 7 – 8).

Essa necessidade de incluir “os outros”, denominada por Primo Levi como de “liberação interior” seria o que impulsionaria o movimento de separação da vivência, alcançando-a à dimensão da experiência. Por meio desse movimento, seria possível transformar o ocorrido em algo próprio, na medida em que separado do sujeito que o vivenciou. Isso se daria em um co-engendramento: só posso passar aos outros o que está separado de mim, ao mesmo tempo em que é no próprio movimento de passagem que a separação pode entrar em operação. Só posso me apropriar do que separo de mim. Lembramos que a separação, a qual nos estamos referindo, porta a propriedade extímica de estar, simultaneamente, em diferença e continuidade, ou em continuidade descontínua: é dessa forma, figurada na topologia moebiana que algo pode ser experienciado como próprio.

Se, por um lado, Primo Levi coloca que “nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem” (op. cit., p. 24), por outro, seguindo Endo (2008), acaba por impor, diante do desastre e da catástrofe, a recusa ao emudecimento. Enfatizar-se-ia, aqui, a necessidade de que algo possa subsistir, sobreviver, mesmo após a passagem da violência, mesmo tendendo-se a considerar que as verdadeiras, as autênticas testemunhas do horror dos campos nazistas estariam mortas, restando, em essência, uma ausência de testemunho. Endo salienta, nesse sentido, que “aquilo que se passou impõe o zelo e a preocupação com o que passará” (op. cit., p. 71).

Diferente de uma testemunha ocular-vértice fundamental do sistema jurídico, o testemunho como escrita ou como produção oral ambiciona a transmissão, a narração imperfeita, subjetiva, mas fiel e íntegra, sem qualquer laivo de hipocrisia ou falsidade. A verdade dos fatos, que se ambiciona no testemunho não está em seu caráter objetivo, mas na capacidade de dizer o catastrófico rente à própria integridade do dizer, só por isso, tornado próprio (ENDO, op. cit., p. 72).

No encontro com o livro de Primo Levi, em uma espécie de homologia com a “necessidade de contar ‘aos outros’”, cujo “caráter de impulso imediato e violento” chega a “competir com outras necessidades elementares”, nos percebemos nesse lugar de passagem, de veículo do Outro, mesmo sem termos vivenciado o horror dos dias no Campo. Entendemos ser dessa ordem o encontro entre a cineasta catalã Isabel Coixet e o trabalho contra a tortura do *Conselho Internacional de Reabilitação para*



*Vítimas de Tortura* (IRTC), em Copenhague,<sup>49</sup> e do *Centro para Vítimas de Tortura* (CTV)<sup>50</sup>, em Sarajevo. A finalidade das “visitas” aos centros era a realização de um documentário sobre reabilitação de vítimas de tortura na guerra dos Balcãs, que havia sido solicitado por Ingrid Genefke, a fundadora do IRTC, em função da necessidade de “testemunhas”.

O projeto inicial do documentário cedeu lugar ao longa-metragem de ficção *A vida secreta das palavras*, dedicado, em seu final, à própria Ingrid Genefke. Escrito e dirigido pela cineasta, o filme conta a história da misteriosa e calada Hannah, que, sendo enfermeira, aceita cuidar de Josef, em uma plataforma de petróleo, onde teria se queimado, ficando temporariamente cego. No isolamento da vida na plataforma, e a partir de uma peculiar relação que se desenvolve entre os dois, Hannah acaba contando a Josef sua vivência do horror na Jugoslávia, durante a guerra dos Balcãs.

Na fala (abaixo) de Isabel Coixet, percebemos seu encontro com o que vimos nos referindo como o ponto de limite, o excesso, mesmo sem ter vivenciado o horror da guerra em questão. Encontrar-se com as histórias de mulheres violentadas em Sarajevo, como ela diz, “com esse tipo de sofrimento, que te molda”, sem ter “como negá-lo”, é algo que ela refere como “uma experiência que você deve processar”. E é dessa forma que conta um fragmento do processo de criação do filme:

Eu lembro que quando a guerra dos Balcãs estava acontecendo, eu estava trabalhando muito na Itália, fazendo esses comerciais de carros e massas. E eu lembro que toda vez que estava no aeroporto de Milão, vendo os voos para Sarajevo, eu pensava por que você está fazendo um comercial de carro e não está indo para lá? Então, quando a guerra terminou, eu conheci essa mulher, Inge Genefke. Ela criou uma organização chamada IRCT, International Rehabilitation Council for Torture Victims, e ela se tornou uma de minhas heroínas. E ela estava criando centros para ajudar vítimas da guerra, mulheres que foram estupradas – e eu perguntei a ela o que eu posso fazer? E ela disse, você pode fazer um documentário para nós. Nós precisamos de alguém que vá a Sarajevo e Mostar, e entreviste essas mulheres, porque nós precisamos ter testemunhas. Então, eu fui a Sarajevo e Mostar, e eu fiquei três meses lá, e eu não estava apenas entrevistando pessoas, mas também trabalhando nos centros. E quando voltei e editei o documentário, posso dizer que, editando essas entrevistas com essas vítimas, a última coisa que eu queria fazer era um filme sobre os Balcãs.

<sup>49</sup> International Rehabilitation Council for Torture Victims.

<sup>50</sup> Centre for Torture Victims.

Naquele momento, eu estava escrevendo uma história que acontecia em uma plataforma de petróleo. Era uma história sobre ciúme e dois rapazes, um era casado, e o outro estava apaixonado pela esposa do primeiro. E eu não sei como, mas comecei a escrever sobre essa enfermeira, que vai para uma plataforma de petróleo, e todas essas histórias que escutei e vi em Sarajevo estavam emergindo, e Hannah se tornou a personagem principal. Então, quando você se dá conta que essa personagem começa a aparecer na história e começa a ter domínio, eu acho que você deve deixar ela aflorar.

[...] Foi a primeira vez [que um roteiro começou como uma coisa e se transformou em outra]. Foi a primeira vez, mas lembro de cada rosto que conheci lá – cada mulher, tudo o que me disseram, tudo. É uma experiência que você deve processar. Está na sua vida. Está na sua bagagem de experiências. E quando você se depara com esse tipo de sofrimento, que te molda, de certo modo, não há como negá-lo<sup>51</sup> (tradução nossa).

Isabel Coixet compartilha conosco a experiência de se colocar em um lugar de passagem, de transmissão de algo que não vivenciou presencialmente, mas que teria lhe deixado tomada em uma condição da ordem do excesso. Necessitando “sair” dela, constituindo e transmitindo experiência, teria inventado palavras, um “outro tipo de memória”, por meio de seu longa-metragem de ficção (ao invés do documentário

---

<sup>51</sup> I remember when the Balkan War was happening, I was working a lot in Italy. I was doing these car commercials and pasta commercials. And I remember every time I was in the Milano airport seeing the flights to Sarajevo and thinking, why are you doing a car commercial and you're not going there? So when the war was finished, I met this woman, Inge Genefke. She created this organization called IRCT, International Rehabilitation Council for Torture Victims, and she became one of my heroes. And she was creating centers to help victims of the war, women who were raped – and I asked her, what can I do? And she said, you can do a documentary for us. We need someone to go to Sarajevo and Mostar and interview these women, because we have to have witnesses. So I went to Sarajevo and Mostar, and I spent three months there, and I wasn't just interviewing people but also working in the centers. And when I came back and edited the documentary, let me tell you, editing these interviews with these victims, the last thing I wanted to do was a film about the Balkans.

But at the time, I was writing a story that happened on an oil rig. It was a story of jealousy and these two guys, one was married and the other was in love with his wife. And I don't know how, but I started writing about this nurse who goes to the oil rig, and all these stories I heard and saw in Sarajevo were coming through, and Hanna became the main character. So when you see that there's this character who swings into the story and pulls the strings, I guess you have to let her emerge.

[... ]it was the first time [that a script started as one thing and then transformed into something else]. It was the first time, but I remember every face I met there – every woman, everything they told me, everything. It's an experience you have to process. It's in your life. It's in your backpack of experiences. And when you see this kind of suffering, that shapes you – it's there.

solicitado por Ingrid Genefke). Operaria, dessa forma, uma extração, uma perda na dimensão totalizadora do excesso, na indiferenciação mítica com o Outro. Como ela refere, objetiva que essa “bagagem de experiências” se inscreva também em quem assiste seu filme, que acaba se constituindo como outro meio de encontro com o ponto de limite, veículo da passagem/transmissão de uma história.

Eu conheci Hannah, eu conheci milhares de Hannahs, mas eu também conheci pessoas que dedicaram suas vidas para cuidar de Hannah.

Como cineasta, a única coisa que posso fazer, eu imagino, é dar a uma mulher como ela – vítimas – dar-lhes algum tipo de esperança. Mas existem coisas que vítimas precisam mais que esperança. Elas precisam de justiça, elas precisam de cuidado e elas precisam de amor, e eu espero, de alguma forma, que elas o encontrem.

Eu espero que o filme fique com você(s) amanhã, talvez o dia seguinte, talvez alguns dias depois desta semana. Este é provavelmente o melhor elogio que alguém fez a mim, como cineasta: “de alguma forma, eu estou carregando seu filme comigo”. E esse é meu único objetivo (tradução nossa)<sup>52</sup>.

Tomando-se, então, o encontro extímico entre “vítima” e testemunho (enquanto aquele que não vai embora), entendemos que se produziria neste a replicação da vivência do que é da ordem do excessivo, ou, em outras palavras, de uma relação de eternização com Outro, que traria, como efeito, no dizer de Paulo Endo, o rebocamento da linguagem para um não-lugar (op. cit., p. 70). Isabel Coixet nos mostra a possibilidade da escuta do horror, desse “tipo de sofrimento que te molda”, alçando-a à dimensão da experiência por meio da produção do filme, que acaba se constituindo como uma (re)fundação das bordas evanecidas pela vivência do excesso.

O filme operaria, dessa forma, como um novo contorno ao que é da ordem do impossível, ao que teria sido vivenciado como pura dispersão, pura indiferenciação. Sobre esse ponto, Ana Costa (2008) nos oferece outro exemplo: ao se referir à escrita do caso, na psicanálise, fala de dispositivos de trabalho, de elaboração, que

---

<sup>52</sup> I met Hannah, I met thousands of Hannas, but I also met people who have dedicated their lives to care about Hannah.

As a filmmaker, the only thing I can do, I guess, is to give a woman like her – victims – give them some kind of hope. But there are things that victims need more than hope. They need justice, they need care, and they need love, and I hope in some way they will find it.

I hope the film will stay with you, tomorrow, maybe the day after, maybe some days after next week. This is probably the best compliment someone has told me as a filmmaker: “in a way I’m carrying your film with me”. And that is my only goal.

possibilitariam a operação dessa premência de externalização, como tentativa de, ao se separar de determinada situação, produzir experiência, produzindo registro.

Havendo, então, uma replicação do encontro com o ponto de limite, a partir da relação extímica que se estabelece entre “vítima” e testemunho, colocar-se-ia em questão a possibilidade de que este se fizesse veículo de passagem disso que é da ordem de um encontro com o real. Sendo, nessa vivência, a linguagem rebocada a um não-lugar, criar-se-ia a necessidade de inventar palavras, provocar uma extração no campo do Outro, ao mesmo tempo em que se produziria uma externalização (no dizer de Ana Costa), a produção de algo, de um saber. Seria aí que se tornaria possível o registro da memória e a transmissão de uma história, de uma “[...] narração imperfeita, subjetiva, mas fiel e íntegra, sem qualquer laivo de hipocrisia ou falsidade” (Endo, op. cit., p. 72).

Jeanne Marie Gagnebin (2006) ao retomar Benjamin, salienta que a experiência (*erfahrung*) é o que se daria, justamente, em um limiar, em um ponto de limite. A autora traduz *erlebinisse*, que comumente vemos traduzido por *vivência* (termo que vimos utilizando ao longo deste texto), como “experiência individual particular” (op. cit., p. 50). Apontaria, assim, para o fato de que se trataria, na experiência, necessariamente, de uma relação ao coletivo. O que estaria acentuado, na primeira, é a dimensão do particular, do indivíduo, do que é privado, enquanto, na segunda, tratar-se-ia desse indivíduo em uma coletividade, ou seja, enlaçado aos outros.

O trabalho de Gagnebin dá sequência às formulações de Walter Benjamin que, já em *Experiência e pobreza* ([1933] 1994), ilustra tal diferenciação, relatando uma fábula na qual o pai, em seu leito de morte, conta aos filhos ter enterrado um tesouro. O ato de cavarem (para tentar encontrar o tesouro, na verdade, inexistente) faz com que suas vindimas se tornem as mais abundantes da região: “Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (Benjamin, op. cit., p. 114).

O que importa é que o pai fala do seu leito de morte e é ouvido, que os filhos respondem a uma palavra transmitida nesse limiar, e reconhecem, em seus atos, que algo passa de geração para geração [...]; algo, portanto, que transcende a vida e a morte particulares, mas nelas se diz; algo que concerne aos descendentes (GAGNEBIN, op. cit., p. 50).

Para Benjamin, a experiência seria, justamente, o que “passa de pessoa a pessoa”, só ganhando registro como tal, se tomarmos a fábula das vindimas, quando o filho se responsabiliza por transmitir o que escutara do pai. O registro de algo como experiência, portanto, não se efetivaria no momento em que o pai diz, mas sim, quando o filho tomasse para si o dizer, o seguir contando, transmitindo, a história. Consideramos que é como se Benjamin estivesse se referindo a algo que se faz em uma presença que vai se replicando, remetendo-nos ao que é da ordem do coletivo, do laço entre os homens.

Paralelamente, é no texto *O Narrador*, escrito três anos depois de *Experiência e Pobreza*, que o autor nos leva a considerar a experiência como uma ação realizada por alguém que nela deixaria suas marcas e por ela seria marcado. Falando, assim, acerca da narração, como algo que distinguiria da informação, esta sim atrofiadora da experiência, coloca:

Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação faz): integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila (BENJAMIN, ([1936] 1994, p. 107).

Dessa forma, Benjamin relaciona experiência e transmissão. Ao nos fazer operar desde outro vetor, transmite a ideia de que a condição da constituição da experiência estaria no ponto de chegada e não no de partida. Na fábula contada pelo autor, é somente ao final da escavação que a transmissão da experiência se efetiva. Esta implicaria, então, uma passagem para se registrar, para se produzir. Para que a dimensão da experiência se configure, faz-se necessário, também, o trabalho de quem escuta, de quem recebe o que se está procurando produzir como transmissão, como saber. E quem recebe deve se fazer veículo da passagem, em um movimento incessante, pelo qual acabam por se subverter os termos “chegada” e “partida”, retomando-se a ideia da torção, figurada na Banda de Moebius.

Gagnebin (op. cit.), em sua leitura do texto *O narrador* e refletindo sobre as condições do nosso tempo de constituir experiência, chama a atenção para que não nos mantenhamos em uma posição excessivamente nostálgica, no sentido de que teria havido um tempo denso simbolicamente (em que a experiência se transmitia, se constituía), que se perdeu. A autora nos leva a pensar na relação entre transmissão e tradição e nas possíveis formas de nos referimos ao passado.

Trabalha no sentido de que o que estaria em jogo na produção da memória, ou na relação com o passado, não equivaleria, propriamente, a uma perspectiva de comemoração, ou de apologia, como se existisse uma espécie de necessidade de se manter permanentemente determinada lembrança, como uma forma de cultuar o passado. Ao mesmo tempo em que se refere à importância de não se deixar apagar o passado, Gagnebin traz a pertinência de se tensionar a relação entre lembrar e esquecer.

Uma apologia do passado poderia, justamente, impedir esse tensionamento (entre lembrar e esquecer), tão necessário à invenção do novo. A comemoração do passado nos desresponsabilizaria do presente. Segundo Gagnebin, apesar de estar em questão uma injunção ético-política de “não deixar o passado cair no esquecimento”, a “fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa a transformação do presente” (op. cit., p. 55).

Articulando os elementos que dizem respeito à experiência, no sentido apontado por Gagnebin, desde sua leitura de Benjamin, entendemos que o que se colocaria do lado do testemunho, enquanto aquele que não vai embora, seria, justamente, a possibilidade de criar algo novo, endereçável, a partir do que recebe, constituindo-se como veículo, lugar de passagem de um saber que transmitiria. Seria essa possibilidade que produziria experiência, no sentido apontado por Gagnebin.

Seguindo Benjamin, poderíamos, então, debruçar-nos sobre o lugar do “passador”, daquele que passaria adiante algo por ele recebido. Com Lacan ([1960-1961] 1992) a questão de “dar passagem” se colocaria no sentido do deslocamento da posição de objeto à de sujeito (lembrando o que colocamos anteriormente no que diz respeito à atemporalidade do psiquismo apontada por Freud). É no seminário sobre a transferência, como vimos no capítulo anterior, que Lacan nos remete ao objeto enquanto completude, estando o sujeito na condição de faltante, posição esta articulada à ideia de *poiesis*, de criação. Para criar, é necessário o apoio da falta: é este que possibilitaria ao sujeito operar no nível da palavra. Sob esse ponto de vista, não haveria criação sem perda: em uma relação de totalização, de eternização, de completude, a criação não se faria possível.

Retomando o trabalho de Agamben, sobre a lacuna evidenciada nos testemunhos dos sobreviventes de Auschwitz, encontramos nele uma ressalva relativa a essa questão de dar passagem, criando-se algo novo, endereçável, a partir do que se recebe. Diferentemente da dificuldade de comunicar aos outros as experiências mais

íntimas, a dificuldade de comunicar o horror do que se vivenciou nos campos nazistas se relacionaria com a própria estrutura do testemunho, na qual, como colocamos anteriormente, não haveria coincidência entre fatos e verdade, constatação e compreensão.

Por um lado, o que aconteceu nos campos aparece aos sobreviventes como a única coisa verdadeira e, como tal, absolutamente inesquecível; por outro, tal verdade é, exatamente na mesma medida, inimaginável, ou seja, irreduzível aos elementos reais que a constituem. Trata-se de fatos tão reais que, comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais [...] (AGAMBEN, op. cit., p. 20).

O testemunho, seja como escrita, produção oral, fílmica, entre outras, carregaria, dessa forma, fortemente o elemento ficcional, uma vez que seria impossível transmitir, na literalidade o inapreensível, o inenarrável de uma experiência. Paralelamente, como vimos, é, justamente, na criação de algo novo que a experiência se constituiria. E, se mencionamos o longa-metragem de Isabel Coixet como um filme de ficção, fazemos aqui uma ressalva: toda produção seria, de certa forma, ficcional, por não ser possível recobrir com a linguagem o vivido. Em se tratando do campo da vivência do horror (mesmo não presencial), isso seria ainda mais premente, por se tratar, como coloca Agamben, de “uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais”, sendo absolutamente irreduzível aos elementos que a constituiriam (op. cit., p. 20).

Se é na transmissão, na narrativa, que uma vivência é alçada à dimensão da experiência, poder narrar, contar, passar adiante uma experiência, ao mesmo tempo em que a separa do sujeito que a vivenciou, permite com que este se aproprie dela, tomando-a como algo próprio. Em uma relação de continuidade com o vivido, de eternização, de completude, quando o excesso se imporia, suspendendo-se a possibilidade da linguagem (que seria remetida a um não-lugar), não haveria como experimentar algo como próprio. Não há como passar adiante, aos outros, em um movimento de “liberação interior” (como refere Primo Levi), algo sobre o qual não se tem propriedade. Simultaneamente, seria, justamente, nessa passagem, que a possibilidade de apropriação se constituiria.

O caráter ficcional das produções de linguagem nos remete, novamente, ao sonho de Primo Levi. Em sua tentativa de transmitir “aos outros” o não enunciável da vivência do horror no Campo, criar-se-ia a possibilidade (e a impossibilidade) de sua

representação. Ele sabe, entretanto, que seu lugar é, também, o de veículo, de passagem da história, daquele que não vai embora, o que deixa claro em *Afogados e Sobreviventes*: “Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas” (1990, p. 47).

O autor estaria de referindo, aqui, para talvez dar conta da dor decorrente da culpa de ter sido um dos poucos sobreviventes de Auschwitz, a essa outra posição do testemunho, na qual um terceiro, que carregaria o vetor da passagem da experiência, estaria ausente. Nesse encontro, sem barreira alguma com o real, do qual a morte é resultante, parece-nos que não haveria como situar a palavra “testemunha” (a “verdadeira testemunha”), uma vez que não haveria subsistência, para além do acontecimento, que possibilitasse o andamento da história.

### 3.1.3.1 Endereçamento

Ao nos debruçarmos sobre a posição de quem testemunha, no sentido de ser aquele que não vai embora (nas palavras de Gagnebin), encontramos, na psicanálise freudo-lacaniana, uma noção que poderia dizer respeito a esse lugar: a de endereçamento. Lacan (1998) trabalha o conceito a partir do seminário que ministra sobre “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. Para tirar consequências da reflexão sobre o tema, utiliza-se de homografia de *lettre*, que significa, na língua francesa, tanto carta, quanto letra.

Também em “Lituraterra” ([1971] 1986), o autor retoma o trabalho com a letra, referindo ser esta o que faria litoral entre o saber e o gozo. Utilizando-se do termo litoral, assim, dá relevo a algo que remeteria ao espaço geográfico: uma planície que, ao ser sulcada, fundaria dois campos heterogêneos, dissimétricos, em relação, mas não em absoluta continuidade. O que o litoral delimitaria seriam dois territórios em descontinuidade (ou melhor, em torção, como referimos), cuja homogeneização seria, portanto, impossível. No transcurso de sua reflexão, Lacan acaba por diferenciar fronteira e litoral, estando em questão, na primeira, uma delimitação de ordem puramente simbólica, sem solução de continuidade entre os campos que separa, demarcando.

Ao trabalhar o conto de Poe, no qual uma determinada carta percorre alguns caminhos até, efetivamente, chegar às mãos da pessoa a quem havia sido remetida, Lacan salienta que “o que quer dizer com ‘carta roubada’ ou ‘não retirada’ [*lettre en*



*souffrance*] é que uma carta sempre chega ao seu destino” (1998, p. 45). Ao mencionar a ideia de *lettre en souffrance*, leva-nos a pensar que seria apenas no *a posteriori*, no encontro com o leitor, que esta se configuraria como tal. Em outras palavras, seria como se, antes desse encontro, uma carta não fosse ainda uma carta: enquanto não chega ao endereço, mantêm-se as palavras em sofrimento (*en souffrance*), à deriva. Lembramos, aqui, o que trabalhamos como ponto de chegada e de partida, a partir do trabalho de Benjamin sobre experiência e transmissão.

Com Lacan, a noção de endereçamento passa a dizer respeito a um circuito, no qual haveria, necessariamente, um retorno sobre o próprio sujeito que empreendeu a remissão. Diferentemente desta, o endereçamento se configuraria, então, na volta, em uma dimensão de circularidade, ou melhor, de torção. Nessa configuração, o tensionamento entre distância e proximidade, distinção e continuidade, se colocaria e se fundaria, em simultaneidade: para que uma carta se configure como tal, algo da ordem de uma separação (em torção) deve operar. O campo conceitual da psicanálise freudo-lacanianana nos transmite que o que se produz se “engancharia” ao Outro e retornaria sobre sujeito que produziu, constituindo-se a noção de endereçamento.

Marcelo Freire, ao se referir a essa operação, salienta:

[...] a fala que o sujeito emite, e que produz um efeito sobre os outros, só assume sua efetividade na medida em que é sancionada pelo Outro, o que faz portanto com que o sujeito receba sua própria mensagem de forma invertida. Assim, através do Outro, o sujeito é constituído em sua própria enunciação, que lhe retorna, transformando-o (FREIRE, 2001, p. 46).

Como em todas as representações, é também nas traduções que o que é da ordem da perda se coloca em questão. O duplo sentido, o trocadilho que a palavra *lettre*, no original, produz na língua francesa, fica perdido quando traduzido para a língua portuguesa. Se, como escreve Lacan, uma letra (carta) sempre chega a seu destino, para que o estatuto da letra (como algo que faria litoral entre o saber e o gozo) se configurasse, seria preciso o encontro do endereço, o retorno em circuito. Tal encontro implicaria, necessariamente, uma separação, o litoral que fundaria e colocaria em relação dois campos distintos, dissimétricos.

Ao nos depararmos com a questão, colocada por Lacan, de que uma carta (*lettre*) que não encontra endereço é uma *lettre en souffrance* (op. cit., p. 45), um escrito que fica a deriva, passamos a considerar que a impossibilidade de

endereçamento seria, de alguma forma, um dos modos de estabelecimento da vivência do sofrimento (que remeteria à vivência da dimensão do excesso). Talvez seja a isso que Primo Levi, no prefácio de *É isso um homem*, referia-se quando coloca que a “[...] necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (op. cit., p 7-8).

Sergio Laia (2001), a partir da leitura de Lacan, mais especificamente do seminário que dedica ao escritor James Joyce, detalha um pouco mais esse sulco que se criaria quando uma produção encontra um endereço, incidindo, simultaneamente, no sujeito que a empreendeu e no campo do Outro, disjuntando um do campo do outro. O autor insiste nas “consequências decisivas”, na literatura, que a obra de Joyce imprimiu: uma produção que estaria para além das questões narcísicas do escritor, ao encontrar e constituir um leitor. Trabalha no sentido de que a obra de Joyce teria produzido, no campo do Outro, uma espécie de extensão de linguagem, criando uma estrutura narrativa diversa da experiência que até então se tinha.

Valendo-se de referências subjetivas, Joyce concebe sua obra, mas quando insisto em Joyce como *poeta de seu próprio poema*, posso sustentar também que ele endereça sua obra para além do campo que lhe concerne subjetivamente. Por isso, a obra, ele a concebe como uma referência de si próprio, mas ela é, ao mesmo tempo, completamente Outra com relação a ele mesmo. Afinal, a obra se impõe, para nós e também para o próprio Joyce, como um Outro nome através do qual o autor é designado. Além disso, trata-se de uma obra que incide e interfere no campo mesmo do Outro, pois ela opera sobre a língua inglesa e tem consequências decisivas tanto para a literatura produzida antes de Joyce, quanto para aquela que será produzida depois dele (LAIA, 2001, p. 152, grifos do autor).

Nessa aproximação com alguns elementos que se colocam para pensarmos, desde a psicanálise, acerca do endereçamento, reforçaríamos a questão de que o testemunho, enquanto aquele que não vai embora, ao sustentar uma posição alteritária, estaria se fazendo veículo do Outro. Para isso, seria necessário o descolamento da vivência de totalização, a produção de uma extração, de uma perda, na mesma medida em que possibilitaria a replicação/transmissão de uma experiência. Seria esse um modo possível de se estar, simultaneamente, incluído no e excluído do campo do Outro, em torção, na *extimidade*, desde a qual os campos poderiam, ao se (re)fundar, se colocar em relação.

### 3.1.4 As canções e a experiência do belo

Consideramos que o projeto de Levitan, ao buscar articular melodia e palavras com potência de fazer borda à experiência do excesso, proporciona, ao ouvinte-leitor (que pode se colocar em torção com a obra, suspendendo e (re)colocando a disjunção que possibilitaria a relação com esse excesso), a experiência de encontro com o belo, na concepção de Lacan. Tal como o “brilho de Antígona”, a longa milonga de Claudio Levitan, nos coloca diante da vivência de uma dimensão da ordem do excessivo, por meio da não-língua (se seguimos Agamben) que a música (letra e melodia) configuraria.

Assim como a amiga do músico, que teria escutado o disco chorando, somos tomados na vivência de um excesso como uma espécie de testemunhas secundárias: jogados em outro tempo e outro espaço, não pela literalidade das palavras, mas por uma “capacidade de dizer do catastrófico” (Endo, op. cit., p. 72) que portam suas canções. Escutar o disco de Levitan, assim como ler o livreto, em uma relação em torção (em continuidade descontínua), proporciona a experiência de atravessar essa zona “entre-duas-mortes”, da qual fala Lacan ([1959-1960] 1992), ao trabalhar o drama de Antígona. Lembramos que, deste, como vimos anteriormente, Lacan toma, para trabalhar o tema do belo, a questão da busca, pela protagonista, de garantias do direito aos ritos funerais ao irmão Polinices, que lhe haviam sido negados pelo tirano Creonte. O autor trabalha no sentido de que o “brilho de Antígona” estaria relacionado a sua escolha, pela qual viria a pagar com a própria vida.

Tratar-se-ia de uma escolha que, justamente, vai na direção de fazer borda ao impossível da morte: não permitindo que se deixe um corpo insepulto, Antígona busca garantir ao irmão uma morte simbólica (rito) e não apenas um deixar de existir. A posição na qual se coloca refere-se, para Lacan, a um ponto extremo, uma zona limite entre a vida e a morte, denominada por ele como “na-finda-linha” (op. cit., p. 330). É nessa posição que os impasses se colocariam, uma vez que não haveria possíveis prescrições anteriormente colocadas que pudessem dar conta desse lugar. É nesse lugar que o efeito do belo seria produzido, fazendo vacilar o juízo crítico, ao criar um “cegamento essencial” (LACAN, op. cit., p. 340).

Para Lacan, então, essa zona do “entre-duas-mortes” diria respeito ao lugar do encontro com o ponto mítico de unarização com o Outro (“*ex-nihilo*”) e a criação de algo a partir dali. A partir do que vimos trabalhando, colocaríamos que tratar-se-ia do

encontro com a dimensão do excesso e a produção de um vazio, de uma perda no excesso, cujo contorno seria a produção de um saber, a forma como cada um poderia lidar, pela linguagem, com o que é da ordem do impossível, endereçando-o.

Produções no campo da arte carregam a potência de fazer borda ao impossível (representado, no drama de Antígona, pela posição da heroína trágica): ao provocar uma extração no Outro, lançar-se-ia o que não era possível colocar literalmente em palavras, no campo da linguagem. Se Levitan, na “payada” *Milonga das últimas cartas*, afirma que “a arte tem esse tipo de liberdade para corrigir os erros da história”, é, em *Silêncio*, que aparece a potência da arte, no sentido de bordear a morte.

Jogando a dor (a morte, o segredo, o grito abafado, a dor escondida no tempo) a um circuito de transmissão pode, ao mesmo tempo em que vivenciaria uma dimensão de excesso, fazer contorno, fazer borda ao impossível, apropriando-se da experiência na medida em que a transmitiria. É também nessa canção que Levitan nos remete à experiência muda, trabalhada por Agamben (2005) e sua relação com a linguagem: ao sermos arrebatados pelo vivido, pairaria, em um primeiro tempo, a condição de mudez. É a canção que se colocaria no momento subsequente, o de constituir e tornar própria a experiência, transmitindo-a. Está escrito em *Silêncio*: “Uma canção acontece com essa gente junta e deve ser dita com as palavras mudas sobre a sombra maldita da morte guardada em gavetas fundas”.

**Os sinos bateram em vão, os sinos bateram à toa  
o céu não ouviu as preces de quem viu  
e guardou o segredo atrás da boca.  
Silêncio, silêncio, silêncio,  
Uma canção acontece com essa gente junta  
e deve ser dita com as palavras mudas sob a sombra  
maldita da morte guardada em gavetas fundas.  
Silêncio, silêncio, silêncio  
fechar pouco a pouco os olhares de espanto  
abafar o grito do amigo, a dor escondida no tempo  
no tempo, no tempo, no tempo, no tempo.  
Acarinhar, acarinhar, acarinhar  
com essa canção doce e berço a dor  
os gritos aflitos no caos  
jogados na noite da morte insepulta  
pela convivência do vizinho que se oculta  
e por todas as forças do mal.  
Os sinos batem em vão, os sinos batem à toa.**

Tal como o canto/lamento de Antígona, escutado desde sua tumba (figuração dessa zona do “entre-duas-mortes”), na canção *Cordas e Espinhos*, encontramos-nos

com a vivência desse ponto de limite e a necessidade de que algo dele subsista, por meio de uma criação, ou seja, de uma saída não natural. Levitan enfatiza que o esquecimento jamais poderia ser condição da sobrevivência, o que colocaria certo paralelo com a escolha de Antígona, que, justamente, garantiria existência a sua linhagem ao não se deixar objetizar pelo tirano. Encontramos, na canção, a questão de que a escolha, ou a produção de um saber, é sempre singular.

**Que segredos endiabrados se escondem nessas frestas?  
 Que conchavos se arrumam nos delírios, nas cozinhas  
 pra que tudo que caminha se arrume a seu jeito?  
 Todo mundo tem seu grito sua maneira de chorar,  
 pode ser um riso embriagado com angústia trancada  
 esta noite deve ser esquecida para que eu sobreviva!  
 Jamais! Nem é o caso dessa ferida!  
 As cordas do violão sangravam meus dedos como lâminas  
 e as facas cortando meu corpo ao meio e meu sangue saindo  
 espesso  
 como gotas de orvalho vermelhas.  
 Todos os cristos desse mundo não formam o cristo de minha  
 cabeça,  
 nem a minha mulher, que não é minha porque nem a vida é  
 minha.  
 Tudo acontece por um segredo indecifrável  
 que todo mundo já conhece!  
 Jamais! Nem é o caso dessa ferida!**

### **3.1.5 Memória e endereçamento**

Mencionamos, anteriormente, uma passagem no libreto de Levitan, por meio da qual ele atualizaria a injunção ético-política de não deixar o passado cair no esquecimento (Gagnebin, op. cit., p. 55), e que visaria, justamente, a transformação do presente e do futuro: “Que estas canções e a memória de nossos povos escrevam nos caules das árvores centenárias, tanto das florestas de Keidânia, como nas figueiras dos pampas, o repúdio ao extermínio dos homens!”. Sua criação permitiria o enlaçamento do tempo e do espaço, a construção da memória e do endereçamento, em uma replicação permanente dessa experiência que se produz e se transmite. Sobre isso, nos fala o artista:

*Quando eu fiz o disco, a Minha Longa Milonga, esse disco teve muita repercussão em diversos lugares. Quando lancei em 2003, veio o pessoal do Ministério da Cultura da Suíça, ficou super encantado e fizeram questão que eu fosse para Genebra, junto com a semana de Porto Alegre lá. Aí eu fiz essa viagem para Genebra e toquei lá. Olha a coincidência: no mesmo momento que eu estava tocando lá, acontecia uma exposição sobre os judeus da Lituânia. Feita pelo governo lituano. A casa da Anne Frank tinha viajado pela Lituânia, mostrando a exposição. Descobriram ali que os lituanos não sabiam que existiam judeus na Lituânia, sendo que a Lituânia era o segundo maior centro de judeus na Europa, eram os lituanos e a Polônia. Aí resolveram contar a história dos judeus na Lituânia. Fizeram um livro e uma exposição, que estava na UNESCO. Eu estava viajando e não pude ir, mas o pessoal da França me mandou dois livros, e eu mandei meu disco pro pessoal da Lituânia.*

*Eu também participei de um festival de música Klezmer (que foi o nome dado à música judaica dos guetos da Europa Oriental) em São Paulo. Conheci o Frank London, que é, junto com outro judeu americano, tipo Barbosa Lessa e Paixão Cortes. Tipo gauchismo, esses dois são os resgatadores da música Klezmer, que era exatamente as músicas que meu pai tocava. Essas músicas que eram tocadas nos guetos que foram extintos com o Holocausto. Muitos foram pros Estados Unidos, pra cá, pra lá, então tem música Klezmer em tudo o que é lugar. Então eles começaram a resgatar, gravar. Teve um revival bem forte, tem festival na Cracóvia, na Lituânia... Estão tentando fazer reviver essa cultura que foi arrancada dos lugares.*

*Então, quando eu pensei em ir visitar Keidânia, entrei em contato com o Frank London, para ver se ele tinha alguns contatos. Daí ele me passou vários, e eu mandei cartas pra esses caras, e eles me responderam. Sendo que um era o organizador desse centro, que é um espaço cultural ecumênico, onde era a sinagoga dos meus pais, dos meus avós, dos meus tios. E o cara disse: “olha, vai ser muito legal se tu puderes vir no dia 28, que nós vamos fazer uma homenagem, aí tu tocaria nesse lugar”. É uma cidadezinha de dois mil habitantes. Então eu fui pra lá, eles não me pagaram nada, eu toquei nessa sinagoga, tinha 60, 70 pessoas assistindo. Eu toquei as minhas músicas da Minha Longa Milonga. E vendi os discos pra algumas pessoas, dei lá pra cidade também. Enviaram duas televisões locais pra me entrevistar.*

*Isso tudo era muito muito maluco: um louco lá do outro lado do mundo, no hemisfério sul, lá na ponta, faz um disco que se chama “Minha Longa Milonga – 12 Canções para Keidânia”...*

*Foi uma viagem maravilhosa, com meu filho Lucas. Conheci um monte de coisas. E entendi a Lituânia também. Isso em 2012. E o Lucas foi junto comigo. Ele disse: “vou filmar”, porque era um momento especial, e particularmente especial porque era eu falando do meu pai, e o Lucas fazendo o vídeo falando de mim. Ficou essa cadeia.*

*O Lucas fez um curta sobre essa nossa viagem. Ainda não terminou. A gente tem vontade de ir a Keidânia mostrar, levar esse resultado da nossa viagem*

Essa “cadeia” que, simultaneamente, une e separa, constituindo uma torção e possibilitando, assim, a transmissão da experiência e a conseqüente construção de um futuro, volta a aparecer na letra da “payada” *Milonga do Assim Contado*. Lembramos aqui, novamente, de Gagnebin, no sentido trazido pela autora de que a transmissão, por meio da retomada reflexiva do passado, se daria não no sentido de repeti-lo infinitamente, mas sim de “[...] esboçar outra história, inventar o presente” (op. cit., p. 57). Levitan cria as canções, a partir do que entendemos como a vivência de um excesso, produz memória e transmite a história, enlaça tempo, espaço, gerações e nos lembra: “Os olhos não se perdem mais nas florestas de Keidânia, mas nas águas turvas do Guaíba<sup>53</sup>, que espelham o pôr-do-sol mais lindo do mundo”.

**Assim contando parece que a vida lá em casa era triste. Ao contrário, era alegre, muito alegre e divertida.**

**Eles viviam cantando, canções do mundo inteiro. Contavam que lá na Colônia Chalet, lugar para onde vieram morar como imigrantes, lá pelos lados de Quatro Irmãos, no topo do Rio Grande, quando o trem chegava, após atravessar os campos da serra, a banda recebia os visitantes tocando as canções que trouxeram no meio de suas bagagens culturais, entre instrumentos estranhos e melodias tristes que se alegravam de súbito como se a tristeza pudesse ser vencida pela alegria de suas festas. Meu pai e meu tio eram gêmeos e se divertiam confundindo os outros pela sua semelhança, às vezes, eu achava que eles próprios se atrapalhavam, não sabendo mais quem era um, quem era outro.**

**Eles tocavam banjo-bandolim e violão. Sabiam cantar em alemão, russo, italiano, misturavam tangos, mazurcas, polcas com o baião, não por exibicionismo, mas por quererem ser de todos os lugares e por isso serem do mundo todo!**

**Tantas línguas, tantos ritmos, tantos amigos! Entre tantas canções, uma em ídiche me vem sempre à memória, uma canção infantil que fala de uma “kneine meidale”, e que estranhamente traz na sua sonoridade as lembranças dos pampas, o cheiro do chimarrão na neblina, os cabelos loiros da menina, o inverno nos congelando no hotel de Cotiporã, as cobertas de pena de ganso, as ruas de cristais de pedra. Os olhos não se perdem mais nas florestas de Keidânia, mas nas águas turvas do Guaíba, que espelham o pôr-do-sol mais lindo do mundo.**

A “cadeia” que atravessa continentes (“Isso tudo era muito muito maluco: um louco lá do outro lado do mundo, no hemisfério sul, lá na ponta, faz um disco que se chama ‘Minha Longa Milonga – 12 Canções para Keidânia’”) e enlaça gerações (“[...]”

---

<sup>53</sup> Lago de Porto Alegre, cidade onde nasceu e vive Claudio Levitan.

era eu falando do meu pai, e o Lucas fazendo o vídeo falando de mim”) produziria, assim, as condições da memória e da transmissão da experiência, por meio da criação do novo, da invenção do presente e do futuro, sem o apagamento do passado. Como nos conta Levitan, tanto a circulação do CD, quanto as apresentações musicais do pai e do tio foram potentes à experiência do enlaçamento.

Retomando, nesse ponto, o tema do endereçamento, lembramos que Primo Levi associa a atualização do sofrimento, no sonho relatado por ele, com a impossibilidade de que alguém escutasse a narração do horror vivido no Campo. Para ele, a cena repetida da impossibilidade da escuta traduziria o sofrimento, como a carta/letra que fica à deriva (*en souffrance*), ao não encontrar um endereço. Como vimos, é preciso passar pelo outro para que haja constituição de experiência, reforçando a ideia de Benjamin que esta seria sempre relativa ao coletivo.

Desde a psicanálise, o conceito de endereçamento é o que nos permitiria considerar que a experiência (separação em torção do vivido) somente se constituiria no retorno sobre o sujeito que a teria remetido ao outro. Seria nesse retorno, em um movimento de afetação, tanto do sujeito que empreendeu determinada ação, quanto do campo do Outro, que a disjunção que os separa e coloca em relação voltaria a operar, recolocando o circuito pulsional em funcionamento.

A angústia de Primo Levi, no sonho, diante de, repetidamente, todos irem embora, ao não suportarem se constituir como endereço para a narração, atualizaria o que o autor viria a se referir como uma “necessidade de liberação interior”. Esta se configuraria no sentido de que lhe fosse possibilitado passar adiante, transmitir a história, ao se separar/apropriar dela, o que somente se efetivaria no encontro com um endereço. Sem ele, o destino seria o sofrimento, a deriva.

Salientamos que Levitan, como dá a ver nas canções, não buscou esquecer a história, tampouco a ferida, referindo, inclusive, que as cordas do violão faziam seus dedos sangrar como lâminas. Libertar a dor não seria, assim, livrar-se dela, esquecer-se do sofrimento. Tratar-se-ia, de, ao criar essa “cadeia”, por meio da produção de algo endereçável, remetido a esse outro que não vai embora, produzir um saber (perda), um contorno como borda ao que é da ordem do impossível. Seria isso que possibilitaria, justamente, disjuntar a dimensão do excesso, da deriva.



### 3.1.6 Criação, endereçamento/transmissão e permanência

*E, se tu pega a Bíblia, no começo do Gênesis, têm páginas e páginas de genealogia: do pai do pai, do filho do filho, do filho do pai... E os dois livros infantis que eu escrevi é o avô do avô<sup>54</sup>. Ou seja, estamos conectados com o passado. O nosso passado e nosso presente definem nosso futuro. Isso é história.*

*Mas tu tem que criar no meio. Existem duas coisas nesse meio tempo: a coisa tangível e a coisa oral. Existe uma transmissão oral também. Ela vem pelo físico. A forma que meu pai tocava, o jeito que ele fazia... Isso é interessante: meu pai deixou também herança no Nico Nicolaievsky<sup>55</sup>, na forma dele fazer música e na procura dele. Tanto é que, desde o ano passado, estávamos planejando fazer o show que meu pai fazia com meu tio. Chegamos a tocar quatro canções que eram do show deles. Porque o Nico também era, como eu, um filhote daquele pensamento musical, daquela forma de fazer. Eles tocavam em casa, em viagens, na rua na praça. Eles adoravam, mas era completamente amador. É uma transmissão oral.*

*Mas eu também arqueei um pouco isso. Acho isso importante. Isso que eu acho que é a consolidação de um momento do pensamento. Isso é fundamental na história. A história se constrói quando tu escreve. O Edgar<sup>56</sup> fala uma coisa muito interessante: Deus criou o mundo, mas o homem criou a linha. E a linha criou o mundo. E essa nossa possibilidade de reconstrução, de recriação, de consolidação... A memória também... Anotações para não perder. É isso que cria também a nossa história. Acho que a permanência tá nisso. Ajuda a permanecer...*

A fala de Levitan aponta para o enlaçamento do tempo e a conexão com ele, por meio da criação, ou seja, da produção de novos contornos para fazer borda ao impossível da experiência, que possibilitariam a permanência da história (como a existência dos Labdácidas, com a escolha de Antígona). Retomamos, nesse ponto, uma passagem do livreto do artista, na qual coloca que “A música, espaço da memória e território universal dos sentidos, nos remete ao tempo eterno do passado e a possibilidade do futuro”. Sua longa milonga foi uma das possibilidades de invenção de um “outro tipo de memória” para dar conta da vivência do excesso, no sentido de descompletá-la. Podendo se apropriar do vivido, e passá-lo adiante, aos outros, a experiência, dessa forma, permaneceria (por meio de novas criações, como o vídeo do filho Lucas).

<sup>54</sup> Claudio Levitan se refere ao livros *O porão misterioso* e *Pimenta do reino em pó*, ambos editados pela L&PM Editores.

<sup>55</sup> Músico gaúcho, falecido em 2014, amigo e parceiro de trabalho de Claudio Levitan.

<sup>56</sup> Claudio Levitan se refere a Edgar Vasques, cartunista porto-alegrense.

Seguindo nossa reflexão, poderíamos reescrever a frase de Levitan, quando menciona o registro como certa consolidação do pensamento: “anotações para não perder”, transformar-se-ia em “anotações para perder”, ou seja, para produzir uma perda e uma borda em torno disso que é da ordem do impossível e que demanda a invenção de palavras para ingressar no campo da linguagem, constituindo-se como algo endereçável. É também na letra da canção *Todas*, que nos encontramos com a questão de se fazer veículo do endereçamento de uma história. Ao se separar da vivência, o que possibilitaria a apropriação e a transmissão da experiência, fazer-se-ia veículo da história de muitos, colocando em cena tanto a dimensão da permanência, quanto a da existência.

**Todas essas pessoas em minha memória  
fazendo em mim uma grande festa.  
Que não tem fim, não tem fim, não tem fim!  
Que vida eterna!  
mais eterna que estar no outro pela vida toda!  
Longa vida! Vida sem fim!  
Como seria incompleta a vida naquele momento!  
Como é incompleta a vida a qualquer momento  
Como é sem graça a vida sem sol nem vento**

E é na canção *Reunidos por uma noite* que Levitan nos lembra que o futuro é sempre da ordem do incerto. O efeito em cada um, nos outros, do encontro com o que vai referir como “a coisa tangível e a coisa oral” será sempre imprecisável, por, justamente, acontecer em torção, nessa continuidade descontínua que a Banda de Moebius figuraria.

**Reunidos por uma noite  
pra tocar de brincadeira  
tocar bandolim e violino a noite inteira.  
Não dá pra adivinhar  
não se pode saber  
aonde vamos estar  
na hora do amanhecer quando o dia clarear  
o que vai acontecer com as voltas que o mundo dá  
aonde estará você?  
Reunidos por uma noite  
pra tocar de brincadeira  
tocar bandolim e violino a noite inteira.**

Esse efeito imprecisável do encontro com a dimensão do excesso e as produções a ele subsequentes (no sentido da constituição/transmissão da experiência)

foi, também, observado, por nós, no documentário *Jorge Mautner - o filho do holocausto*<sup>57</sup>, dirigido por Pedro Bial e Heitor D'Alincourt. O filme foi criado a partir da autobiografia *Filho do Holocausto*, escrita pelo músico Jorge Mautner. Este afirma que toda sua produção artística giraria em torno de um fato: a execução, em campos de concentração nazistas, da maioria absoluta de seus parentes. “Eu fui educado nessas memórias. E essas memórias são a alma e carne viva da minha vida, desde a minha infância, até os dias de hoje, em direção à eternidade. Tudo o que escrevi, compus, falei, senti, gira e girará em torno disso” – lê Mautner, no filme, os fragmentos de seu livro. É ele quem diz, em uma de suas canções mais conhecidas, *Tataraneto do inseto*, que “cada neto de outro inseto fica mais forte tomando inseticida”.

Fazer borda ao movimento de retroação ao tempo mítico de destruição, de apagamento da disjunção que fundaria o sujeito, lançando-o a uma dimensão passiva de completude; inventar “outros tipos de memória” para dar conta do impossível de representar morte, não deixa de ser como o inseto de Jorge Mautner: deixar que o circuito pulsional se recoloca em movimento é possibilitar-se ocupar o lugar de sujeito na linguagem. Lembremos, novamente, que, para Lacan ([1960-1961] 1992), o lugar da força, de uma pretensa completude, estaria do lado do objeto, enquanto a fragilidade teria relação com o exercício da falta, o lugar do sujeito. Seria, assim, o objeto (a posição eminentemente passiva), para a psicanálise, que implicaria a força, na medida em que remeteria a algo da ordem de uma completude, de uma idealização.

Para se fazer o exercício da posição de sujeito, vai ser necessário, então, que se suporte o desamparo, a falta, a perda, a extração, a fragilidade que o fato de sermos seres de linguagem implica. Entendemos ser desta ordem a força a qual se refere Jorge Mautner: produzir uma perda, uma extração no campo do Outro (que se teria totalizado pela vivência do excesso), remeteria o sujeito à criação, nesse movimento de suspensão e reinscrição do desejo, do circuito pulsional (que passaria, necessariamente, pelo Outro). A força do inseto de Mautner seria, a partir do que vimos trabalhando, o que decorreria de encontro com o ponto de limite, com o que é da ordem do impossível, da morte (o inseticida, cuja função é, justamente, matar) e a necessária produção de um saber, de algo transmissível, endereçável, dele consequente.

---

<sup>57</sup> O filho do Holocausto. Direção: Pedro Bial e Heitor D'Alincourt. Brasil, 2012 (93 min).

Assim como as imagens do suplício, que teriam fundamental importância na obra de Bataille, bem como as histórias de vítimas de Sarajevo na produção do filme de Isabel Coixet e a enigmática Keidânia, na criação do CD com livreto, de Claudio Levitan, existem inúmeros exemplos que trazem a dimensão da necessidade de inventar palavras, ou “um outro tipo de memória” para uma possível apropriação, constituição e transmissão da experiência. Muitas produções no campo da cultura carregam a potência de transmitir o impossível de uma experiência, fruto do encontro com a dimensão do excessivo, mesmo sem terem os sujeitos (que as empreenderam) vivenciado presencialmente a situação originária do excesso em questão. O que vimos de peculiar nessas produções é a força da dimensão da permanência, no sentido de replicar, no outro, tanto a experiência do vivido (de um excesso), quanto a necessidade subsequente de fazer algo com isso, de seguir inventando palavras.

#### 4 OS CAMINHOS DA PRODUÇÃO DE UM SABER – O EXCESSO, A TRANSMISSÃO, O RETORNO, O CIRCUITO – UM MODO DE CONCLUIR

O percurso desta tese partiu de uma inquietação, decorrente do encontro com um processo de trabalho no campo da clínica das psicoses: a necessidade de que algo relacionado ao trabalho ganhasse passagem. O encontro com as reflexões de Borges<sup>58</sup>, sobre o efeito decisivo das fotografias do *Suplício dos cem pedaços*, na vida e na obra de Georges Bataille, introduziu, no trabalho da tese, o elemento que, ao deslocá-lo da clínica da psicose e lançá-lo ao campo de outras produções na cultura, permitiu-nos delinear nossa questão de pesquisa: quais os contornos dos encontros que trazem como efeito, para o sujeito, a necessidade de a eles fazer algo subsistir sob a forma de um saber endereçável?

Como ponto de partida, nos encontramos com o excesso, noção que se colocou, desde o início do trabalho, em função de que, em uma vivência da ordem da completude, impossibilitar-se-ia a inscrição da disjunção que separaria e colocaria em relação (ao modo de uma torção) os campos do sujeito e do Outro. Se o sujeito surgiria de um destacamento desse tempo mítico de unarização com o Outro, seria necessário que algo dessa completude se perdesse, para sua emergência. Tomamos, então, de Lacan, a ideia de que o sujeito se constituiria no Outro, do recorte de um lugar que deveria ficar vazio no Outro (em cujo resto da operação estaria o *objeto a*). Dessa forma, vivenciar a dimensão da completude entraria em um registro de excesso: enquanto esse lugar vazio no Outro não se restabelecesse, algo sobraria, algo excederia.

A questão que nos lançamos, então, relacionou-se à necessidade de inventar palavras para (re)compôr as bordas evanecidas pela vivência da dimensão do excessivo, quando se suspenderia a disjunção que delimitaria e colocaria em relação (da ordem de uma continuidade descontínua) os campos do sujeito e do Outro. Perguntamo-nos sobre a potência dessas vivências, cujo efeito de excesso, ou de encontro com o ponto de limite, se replicaria naquele que não as teria vivido presencialmente, mas que por elas teria sido afetado, pela via de produções orais, escritas, imagéticas, delas decorrentes.

---

<sup>58</sup> <http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm>

No percurso do trabalho da tese, acompanhou-nos a premissa psicanalítica da atemporalidade psíquica, desde a qual situações passadas se manteriam presentes, convivendo lado a lado com elementos que tenderíamos a situar cronologicamente. Tal concepção temporal freudiana, deu relevo, em nossa reflexão, à convivência de patamares distintos, que operariam em simultaneidade no psiquismo. Sendo assim, uma vez inscrita a disjunção, esta poderia ser novamente acessada, como um lugar para onde voltar. Da mesma forma, a vivência de uma espacialidade sem bordas manter-se-ia como possibilidade de retorno ao longo da vida do sujeito. Em se tratando do psiquismo, não haveria destruição de registros mnêmicos, convivendo o que seria originário e o que dele posteriormente se formaria.

Retornando ao trabalho de Borges (op. cit.), a saber, a reflexão acerca do *Suplício dos cem pedaços* e seu efeito na vida e na obra de Georges Bataille, situamos a premissa de que haveria alguma semelhança de lugares entre os que assistiam a cena do suplício e aqueles que com elas se encontraram, por meio das fotografias com as quais Bataille se encontrara. Algo da ordem da vivência do excesso enlaçaria a passagem do tempo e as mudanças de espaço, constituindo, como nos referimos no trabalho, testemunhas secundárias. Estas passariam a portar a potência de se fazerem veículos da transmissão de uma história, e produzir, por sua vez, um (novo) saber endereçável. A esse ponto, acrescentamos outra questão: ao se replicarem, em um terceiro, a necessidade e o trabalho de atravessar o encontro com a dimensão do excessivo, seria a criação de uma materialidade (um filme ou um livro, por exemplo) potente à experiência dessa travessia?

Para dar relevo à experiência da travessia, cujo ponto de origem seria a vivência de um dimensão de completude com o Outro, buscamos o campo conceitual da psicanálise freudo-lacanianana, no sentido de refletir sobre a necessária operação de extração, de produção de uma perda (do lugar vazio) no campo do Outro. Nossa hipótese foi de que a vivência do excesso inundaria o registro da perda outrora inscrita, vendo-se o sujeito confrontado com a necessidade de (re)construir a operação de extração do objeto do Outro, (re)inscrevendo-se a disjunção que colocaria os campos em relação.

Tomamos como ponto de partida o trabalho de Freud em torno do circuito pulsional, acompanhados pela leitura de Lacan, em seu retorno aos textos freudianos. Sobre esse ponto, transitamos sobre a proposição freudiana de que existiria algo além do princípio do prazer (que supostamente regeria o funcionamento do psiquismo), que

rumaria no sentido da destruição, retroagindo a um tempo onde teria sido registrada a unarização mítica com o Outro. O conceito que nos permitiu aprofundar a reflexão foi o de pulsão de morte, no sentido de que esta colocaria em causa tudo o que existe, sendo, simultaneamente, a possibilidade de criação, do recomeço. O sujeito subsistiria a esse ponto de destruição, por meio da produção de um saber.

Refletindo sobre a tendência de retroação a um estado mais elementar (onde teria sido inscrita a unarização mítica com o Outro, suspendendo-se o registro da falta), que remeteria o sujeito a uma posição de passividade/objetalização, trabalhamos com três textos de Freud: *O Mal-estar na cultura* (1930), *A negativa* (1925) e *O estranho* (1919). Nestes, o foco da reflexão se colocaria na não estabilidade da disjunção que separaria e colocaria em relação os campos do sujeito e do Outro.

Do campo da experiência freudiana, Lacan ([1954-1955] 1985) vai, então, dizer que se trataria, no desejo, de uma relação de ser com falta. O mundo freudiano seria um mundo do desejo, no qual o que daria existência ao ser seria a falta de ser e não a falta de um objeto específico, possível de realizar uma satisfação absoluta. Sobre esse ponto, demos relevo às formulações de Lacan ([1959-1960] 1997) acerca do que se constituiria como barreira do desejo (como tendência à suspensão da disjunção): o bem e o belo.

Debruçamo-nos, especialmente, sobre o belo (“o fenômeno estético propriamente dito”- Lacan, op. cit., p 265), que diria respeito, segundo o autor, à experiência de atravessamento da vivência de completude com o Outro. Seria por meio da experiência do belo que poder-se-ia desenhar um novo contorno a essa unarização mítica, produzindo-se uma perda, um lugar vazio, uma nova operação de disjunção entre os campos do sujeito e do Outro. O belo, dessa forma, operaria, simultaneamente, a suspensão e a reinscrição do desejo. Concluimos, a essa altura, que o belo traria à cena a perspectiva de que a criação de algo endereçável, a produção de um saber, possibilitaria a ativação do circuito pulsional: o atravessamento da suspensão da disjunção entre o sujeito e o Outro, e o contorno, a criação de uma nova borda em torno do vazio produzido.

O lugar da criação seria, assim, uma zona entre a vida e a morte, que diria respeito ao circuito pulsional: o *ex nihilo* a partir do qual um novo contorno poderia ser desenhado. É dessa forma que Lacan traz para o centro do debate a questão da

linguagem. Tratar-se-ia do que vai produzir certa permanência, sendo, em seu campo, que se inscreveria a possibilidade de abordar o impossível da representação da morte, da destruição, da tendência de retorno a um tempo mítico de completude com o Outro.

Sobre esse ponto, partindo de nossa impressão de que algumas produções no campo da cultura teriam potencializado em nós a experiência do belo, no sentido de suspender e atualizar a operação da disjunção, provocando um movimento de contorno do vazio deixado no Outro, pareceu-nos que tais produções carregavam esse elemento também em seu processo de criação. Das conversas com o artista porto-alegrense Claudio Levitan, sobre a produção de seu CD com livreto *Minha Longa Milonga – 12 Canções para Keidânia*, bem como de nosso encontro com a obra, decantaram os elementos que diriam respeito, justamente, à vivência da dimensão do excessivo e à suspensão e recolocação da disjunção que colocaria em relação (de continuidade descontínua) os campo do sujeito e do Outro, por meio da produção de um saber. Esse trabalho de Levitan trata do massacre, perpetrado por nazistas, de dois mil judeus na cidade de Keidânia, cidade onde nascera seu pai e de onde viera este, aos dez anos de idade, com seus irmãos e família, para viver no Brasil. Para compor as canções, valeu-se da melodia melancólica da milonga, fundida com canções judaicas e da Europa Central e outros ritmos rio-grandenses e latino-americanos.

Procuramos, a partir daí, tirar consequências da ideia de que, ao se constituir algo da ordem da disjunção, ao se operar uma extração no campo do Outro, abrir-se-ia a possibilidade da condição de produção de um saber (uma borda sobre a extração), de transformação do vivido em experiência compartilhável. Em outras palavras, partindo do trabalho de Claudio Levitan, buscamos dar relevo à nossa hipótese acerca da potência da produção de uma materialidade no sentido de recolocar a disjunção em operação, na medida em que produziria/endereçaria um saber.

Examinamos a questão relativa à vivência da dimensão do excessivo em quem acabaria por se constituir como testemunha secundária, o que implicaria na necessidade subsequente de separação/apropriação do vivido, no sentido de passar adiante a história. Iniciamos pelas formulações de Agamben (2008) sobre a produção que se organizou em torno do trauma na história contemporânea, como por exemplo, a literatura de testemunho, decorrente da vivência do horror nos campos de concentração nazistas. Trabalhando sobre a potência do não enunciável, ou do inenarrável, as formulações do autor contribuíram para nossa reflexão acerca da



dificuldade de fazer com que algo subsistisse à uma vivência de arrebatamento, entendida por nós como excesso, impossibilitando a transmissão e a constituição da experiência.

Tomando, então, a produção de Primo Levi, que teria se tornado escritor unicamente para testemunhar, debruçamo-nos sobre questões referentes ao testemunho, à testemunha secundária, à “pseudotestemunha” (Agamben, op. cit., p. 43). O testemunho valeria sempre pelo que nele falta, fazendo-se o sujeito veículo da vivência de outro, “em nome de terceiros” (Primo Levi, 1990, p. 47). Seria, dessa forma, o testemunho, um ato de autor, não havendo conformidade absoluta entre fatos e ditos, memória e acontecido (Agamben, op. cit. p. 150).

Também do trabalho de Primo Levi, tomamos a questão de que, ao se fazer veículo da transmissão da vivência de um excesso, seria necessário encontrar um endereço para a mesma, alguém que suportasse escutá-la, o que possibilitaria a separação/apropriação do vivido, a constituição da experiência. Fazer-se-ia necessário, então, encontrar um lugar de alteridade para o endereçamento, no testemunho, para que aqueles que não vivenciaram o horror pudessem escutá-lo. Sobre esse ponto, trabalhamos a testemunha enquanto aquele que não vai embora, como coloca Gagnebin (2006). A necessidade da alteridade, para que a diferença operasse, seria, justamente, por ser a partir dela que se inscreveria a condição de uma não fixação ao ocorrido, criando-se a possibilidade de se transmitir uma história.

Refletindo, então, sobre a necessidade de que algo subsistisse à vivência da completude, reinstaurando ou reinscrevendo a disjunção que tornaria a delimitar os campos, colocando-os em uma relação de continuidade descontínua, chegamos à Banda de Moebius, cuja torção na superfície figuraria uma espacialidade sem descontinuidade de percurso entre os lados direito e avesso da mesma.

Para falar dessa posição, na qual avesso e direito se encontrariam em uma continuidade descontínua, Lacan (op. cit., p. 173) cunharia o termo *extimidade*, referindo-se ao que seria da ordem de uma exterioridade íntima: sintetizaria, assim, o paradoxo de algo que se configuraria como uma realidade íntima ao sujeito e, simultaneamente, uma exterioridade. A extímica Banda de Moebius nos acompanhou ao longo de todo o trabalho da tese, por, além de atualizar, topologicamente, a possibilidade de uma posição na qual diferença e continuidade operariam em simultaneidade, contemplar a lógica paradoxal, na qual elementos se conjugariam aditivamente mesmo quando comportam certa contradição.

Havendo, então, uma replicação do encontro com a dimensão do excessivo, a partir da relação extímica que se estabeleceria entre “vítima” e testemunho, colocar-se-ia em questão a possibilidade de que este se fizesse veículo de passagem do que seria da ordem de um encontro com o real, com o que não pode ser representado. Criar-se-ia, a partir daí, a necessidade de inventar palavras, provocar uma extração no campo do Outro, ao mesmo tempo em que se produziria algo endereçável (a um outro que não vai embora), um saber. Seria assim que se tornaria possível o registro da memória e a transmissão de uma história.

O conceito de experiência, desde Benjamin ([1936] 1994), contribuiu para o adensamento de nossa reflexão acerca da transmissão e do endereçamento. Trazendo ao primeiro plano a questão de que a condição da constituição da experiência estaria no ponto de chegada e não no de partida, o autor nos ajudou a tirar consequências da premissa de que para a configuração da dimensão da experiência, fazer-se-ia necessário o trabalho de quem escuta, de quem recebe o que se está procurando transmitir. Este que recebe, por sua vez, deveria se fazer veículo da passagem, em um movimento incessante, pelo qual acabariam por se subverter os termos de chegada e partida, retomando-se a ideia da torção, figurada na Banda de Moebius.

Acompanhados por Benjamin e Gagnebin, articulando os elementos que diriam respeito à experiência, entendemos que o que se colocaria do lado do testemunho, enquanto aquele que não vai embora, seria, justamente, a possibilidade de criar algo novo, endereçável, a partir do que se recebe, constituindo-se como veículo, lugar de passagem de um saber que se transmitiria. Seria essa possibilidade que produziria experiência/transmissão.

A partir de Lacan, demos relevo ao conceito de endereçamento, no sentido de dizer respeito a um circuito, no qual haveria, necessariamente, retorno sobre o próprio sujeito que empreendeu a remissão. Diferentemente desta, o endereçamento se configuraria, então, na volta, em uma dimensão de circularidade, ou de torção. Nessa configuração, o tensionamento entre distância e proximidade, distinção e continuidade, se colocaria e se fundaria, em simultaneidade. O campo conceitual da psicanálise freudo-lacanianiana nos transmite que o que se produz se engancharia ao Outro e retornaria sobre sujeito que produziu, constituindo-se a noção de endereçamento, noção que foi potente a nossa reflexão acerca da produção de um saber que deveria, necessariamente, passar pelo Outro, retornando ao sujeito que o

produzira. O efeito dessas passagens, seria sempre imprecisável, por comportar uma torção.

Fazer borda ao movimento de retroação ao tempo mítico de destruição, de apagamento da disjunção que fundaria o sujeito, lançando-o a uma dimensão passiva de completude; inventar outros tipos de memória para dar conta do impossível de representar morte, produzindo um saber (endereçável, aos outros) foram elementos que encontramos em diversas produções no campo da cultura, algumas citadas ao longo da tese. Produzir uma perda, uma extração no campo do Outro (que se teria totalizado pela vivência do excesso) remeteria o sujeito à criação, nesse movimento de suspensão e reinscrição do desejo, do circuito pulsional (que passaria, necessariamente, pelo Outro). O encontro com o ponto de limite, com a dimensão do excesso, com o que é da ordem do impossível, da morte, atualizaria a necessária produção de um saber, de algo transmissível, endereçável, dele consequente.

Inúmeras produções no campo da cultura carregariam a potência de transmitir o impossível de uma experiência, fruto do encontro com a dimensão do excessivo, mesmo sem terem os sujeitos (que as empreenderam) vivenciado presencialmente a situação originária do excesso em questão. O percurso da pesquisa nos permitiu concluir que existiria uma peculiaridade nessas produções a saber, a força da dimensão de permanência com que são dotadas, no sentido de replicar, naquele que as receberia, tanto a vivência de um excesso, quanto a necessidade subsequente de fazer algo com isso, de seguir inventando palavras. Dessa forma, o circuito se recolocaria: um novo saber se produziria e assim sucessivamente, da forma como a cada um fosse possível inventar “outro tipo de memória” (Borges, *op. cit.*, p. 10) para tornar própria uma experiência, transmitindo-a.

## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008.

BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Lisboa: Produção & etc – Publicações Culturais Engrenagem, Lda – 1984.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza [1933] . In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O Narrador [1936]. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Augusto contador. **Georges Bataille: imagens do êxtase**. In: Agulha – Revista de Cultura, 2001. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag9bataille.htm>

BUCH, Robert. **Elogio da crueldade: Bataille, Kafka e o suplício chinês**. In: Escritos dois – Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 2, n. 2, 2008. ISSN: 1981626.

CHEMAMA, Roland. **Dicionário de psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médica Sul, 1995.

COSTA, Ana. **Clinicando: escritas da clínica psicanalítica**. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2008.

\_\_\_\_\_. **Corpo e escrita – relações entre memória e transmissão da experiência**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOR, Joël. **Introdução à leitura de Lacan: estrutura do sujeito**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

ENDO, Paulo. **Partilha, testemunho e formas contemporâneas do excessivo**. In: *Psicanálise e Cultura*. São Pulo, 2008, 70 – 74.

FRANÇA, Maria Inês. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREIRE, Marcelo Muniz. **A escritura psicótica**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica [1895]. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1905]. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. Os instintos e suas vicissitudes [1915]. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. Observações sobre o amor transferencial (Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise III) [1915]. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. O estranho [1919]. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. Além do princípio do prazer [1921]. In: **Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. A negativa [1925]. In: **Ed Standard das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar na cultura** [1930]. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teorias das pulsões**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. **Introdução à metapsicologia freudiana, volume 1: sobre as afasias (1891): o projeto de 1895**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

GUERRA, Andréa Máris Campos. **Oficinas em saúde mental: percurso de uma história, fundamentos de uma prática**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento, 2000, Porto Alegre, BR-RS.

\_\_\_\_\_. Oficinas em saúde mental: percurso de uma história, fundamentos de uma prática. In: COSTA, Clarice Moura e FIGUEIREDO, Ana Cristina (org.). **Oficinas terapêuticas em saúde mental**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.

HYPPOLITE, Jean. Comentário falado sobre a verneinung de Freud. In: Lacan, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário – livro 2 – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise [1954-1955]**. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. **O seminário – livro 3 – as psicoses. [1955-1956]**. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_. **O seminário - livro 7 - a ética da psicanálise [1959-1960]**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. **O seminário – livro 8 – a transferência. [1960-1961]**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

\_\_\_\_\_. **O seminário - livro 9 - a identificação [1961-1962]**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

\_\_\_\_\_. **O seminário - livro 10 – a angústia [1962 -1963]**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **O seminário – livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise [1964]**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. **O seminário - livro 16 – de um Outro ao outro [1968 - 1969]**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. O seminário sobre a “carta roubada”. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Lituraterra. In: **Che vuoi?** Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, v. 1, nº 1, 1986.

LAIA, Sérgio. **Os escritos fora de si – Joyce, Lacan e a loucura**. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2001.

LERNER, Simone. **De coleções a narrações – recortes de um *caminhamento* em terapia ocupacional**. Dissertação (mestrado), Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LEVI, Primo. **Afogados e sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MASAGÃO, Marcelo e MENEZES, Andréa. O Zero não é o vazio. In: **Correio da APPOA**. Porto Alegre, n.141, novembro de 2005.

MAURANO, Denise. **A transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PEREIRA, Lucia Serrano. **Um narrador incerto: entre o estranho e o familiar – a ficção machadiana na psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2004.

\_\_\_\_\_. **O conto machadiano: uma experiência de vertigem**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Curso de Pós-Graduação em Educação, 2008<sup>a</sup>, Porto Alegre, BR-RS.

\_\_\_\_\_. **O conto machadiano: uma experiência de vertigem – ficção e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008<sup>b</sup>.

RICKES, Simone Moschen. **No operar das fronteiras, a emergência da função autor**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2002, Porto Alegre, BR-RS.

SAMI-ALI. **Corpo real, corpo imaginário**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O local do testemunho**. Tempo e Argumento, v. 2, n. 1 (2010).

<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/viewArticle/1894/1585>

\_\_\_\_\_. A cultura ou a sublime guerra entre Amor e Morte. In: **O mal-estar na cultura** [1921]. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

SIMONI, Ana Carolina Rios. **A formação dos profissionais de saúde nas equipes multiprofissionais : sobre a invenção de modos de trabalhar em saúde**



**mental**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2007, Porto Alegre, BR-RS.

SÓFOCLES. **Antígona**. Porto Alegre: LP&M, 1999.