



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Psicologia – IP
Departamento de Psicologia Clínica – PCL
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura – PPGPsiCC

O olhar en (cena): articulações entre a angústia, a fantasia e a ficção literária

Valéria Machado Rilho

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Psicologia Clínica e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Daniela Sheinkman Chatelard

Brasília

2023

Valéria Machado Rilho

O olhar en (cena): articulações entre a angústia, a fantasia e a ficção literária

**Le regard en scène: les articulations entre l'angoisse, le fantasme et la fiction
littéraire**

The look (at) scene: articulations between anguish, fantasy and literary fiction

Valéria Machado Rilho

O olhar em (cena): articulações entre a angústia, a fantasia e a ficção literária

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Psicologia Clínica e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília em 2023.

Banca Examinadora:

Presidente: Profa. Dra. Daniela Scheinkman Chatelard – Universidade de Brasília, Brasil.

Membro Externo: Prof. Dr. Jean-Michel Vivès – Université Côte d’Azur, França.

Membro Externo: Prof. Dra. Ana Maria Medeiros da Costa – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Membro Interno: Profa. Dra. Márcia Cristina Maesso – Universidade de Brasília, Brasil.

Membro Suplente: Prof. Dr. Serge Dominique Margel - Université Neuchâtel, Suíça

Agradecimentos

Ao Francisco e a nossos filhos, pelo apoio incondicional.

À Laene Pedro Gama, pela parceria e amizade.

À Daniela Scheinkman Chatelard por me dar o tempo que preciso.

Aos professores da banca, Ana Costa, Jean-Michel Vivès, Márcia Cristina Maesso e Serge Margel, por poder contar com a leitura atenta de cada um.

O olhar (en) cena: articulações entre a angústia, a fantasia e a ficção literária

Resumo

Essa pesquisa se origina no cenário da clínica psicanalítica com jovens, caracterizada pela presença massiva da angústia e as formações clínicas dela derivadas. Indaga sobre as condições que levam os sujeitos ao aprisionamento na cena da angústia em detrimento da cena da fantasia e do sintoma, e as dificuldades de assumir uma posição desejante decorrente disso. Busca comprovar a hipótese de que o lugar ao qual se endereça o olhar é a chave responsável pela mudança de uma cena a outra. Para isso, desenvolve-se através do exame da função do objeto *a*, em especial o olhar, como articulador da estrutura da angústia e da fantasia, tomando três principais referências: o Seminário *A angústia*, de Lacan; o texto *O criador literário e o fantasiar*, de Freud; e o roteiro para teatro, *Agatha*, de Marguerite Duras.

Palavras-chave: olhar, objeto *a*, angústia, fantasia, psicanálise, ficção literária

Le regard en scène: les articulations entre l'angoisse, le fantasme et la fiction littéraire

Résumé

Cette recherche prend son origine dans le scénario des cliniques psychanalytiques auprès des jeunes, caractérisées par la présence massive de l'angoisse et la formation clinique qui en découle. Elle s'interroge sur les conditions qui conduisent les sujets à être enfermés dans la scène de l'angoisse au détriment de la scène du fantasme et du symptôme, et sur les difficultés d'assumer une position désirante qui en découlent. Il cherche à prouver l'hypothèse selon laquelle le lieu vers lequel le regard est dirigé est la clé responsable du passage d'une scène à

l'autre. Pour cela, il est développé à travers l'examen de la fonction de l'objet *a*, en particulier du regard, comme articulateur de la structure de l'angoisse et du fantasme, en s'appuyant sur trois références principales : le Séminaire sur l'Anxiété, de Lacan; le texte Le Créateur littéraire et la Fantaisie, de Freud; et le scénario de théâtre, Agathe, de Marguerite Duras.

Mots-clés : regard, objet *a*, angoisse, fantasme, psychanalyse, fiction littéraire

The look (at) scene: articulations between anguish, fantasy and literary fiction

Abstract

This research originates in the scenario of psychoanalytic clinics with young people, characterized by the massive presence of anguish and the clinical forms derived from it. It inquires about the conditions that lead subjects to be trapped in the scene of anguish to the detriment of the scene of fantasy and the symptom, and the difficulties of assuming a desiring position that arises from this. It seeks to prove the hypothesis that the place to which the gaze is directed is the key responsible for the change from one scene to another. To this end, it is developed through the examination of the function of the object *a*, in particular the gaze, as an articulator of the structure of anguish and fantasy, taking three main references: the Seminar on Anxiety, by Lacan; the text The Literary Creator and Fantasy, by Freud; and the theater script, Agatha, by Marguerite Duras.

Keywords: look, object *a*, anguish, fantasy, psychoanalysis, literary fiction

Sumário

Introdução	9
1. O cenário	16
2. A estrutura da angústia e da fantasia.....	27
2.1. A angústia e o desejo do Outro	27
2.2. Angústia e objeto	37
2.2.1 <i>Da relação de objeto à falta de objeto</i>	39
2.2.2 <i>Perda do objeto: angústia e luto</i>	42
2.2.3 <i>A falta da falta de objeto</i>	49
3. O enquadre da angústia e da fantasia	55
3.1 O <i>Unheimliche</i> e o olhar.....	57
3.3.“Fazer-nos olhar a nós mesmos”	61
3.4. O “yo no creo en las brujas, pero que las hay las hay” e o fenômeno do duplo [<i>doppelgänger</i>]	63
3.5. O duplo especular e o enquadre da cena da fantasia.....	74
4. O olhar em cena.....	80
4.1. Os três tempos da construção da fantasia: a cena em jogo	82
4.1.1. <i>O primeiro tempo da fantasia</i>	82
4.1.2. <i>O segundo tempo da fantasia</i>	84
4.1.3. <i>O terceiro tempo da fantasia</i>	88
4.2. O jogo do “como se” e o representar	91
5. Agatha, uma miragem de gozo	102
5.1. Breve apresentação de <i>Agatha</i>	103
5.2. Imagens alucinatórias oníricas.....	106
5.3. Cenas infantis e a memória do retorno do recalcado.....	108
5.4. A cena de sedução na infância.....	109
5.5. O encontro com o real do sexo e o enigma do gozo feminino	111
5.6. Cena no hotel às margens do rio Loire: o infantil.....	113
5.7. Cena do quarto da divisória acústica: a adolescência.....	115
5.8. A Agatha-fantasma de um luto impossível	117
5.9. Agatha: a doma-olhar da cena do quarto alucinatório.....	118
Momento de concluir	122
Referências.....	125

Introdução

“Como saber se estamos diante de uma fantasia de suicídio ou da iminência de uma passagem ao ato?” Essa foi a pergunta que abriu minha Dissertação de Mestrado. Pergunta que eu lançara em reunião de equipe na qual recém ingressara na condição de supervisora em 2012. Tal equipe, composta por psicólogos e psiquiatras, integrava um serviço de saúde mais amplo que, por sua vez, se inseria numa instituição pública universitária. Essa equipe psi se propunha a acolher membros da comunidade universitária que apresentavam sintomas indicativos da presença ou iminência de uma crise psíquica moderada ou grave acompanhada de pensamentos ou tentativas de suicídio. Era uma proposta de trabalho que se alinhava à campanha de saúde de prevenção ao suicídio do governo do Distrito Federal.

Além dos alarmantes índices estatísticos divulgados pelas organizações de saúde, os casos de suicídio, ou mesmo de tentativas de suicídio, vinham acontecendo com maior frequência na Universidade, especialmente dentre os jovens. Não obstante, não conseguia me livrar da impressão de que algo não estava bem nessa proposição de intervenção da equipe. Poderia apontar vários argumentos plausíveis. Um deles, nada desprezível quanto aos seus efeitos, seria o de considerar que tomar o pensamento suicida como critério de admissão no Serviço poderia convocar o “candidato” à paciente à identificação com o discurso suicida. Tal proposta poderia resultar num efeito completamente iatrogênico, para dizer o mínimo; não somente para os pacientes, para os profissionais da equipe também.

No dia a dia do trabalho, via meus colegas atônitos com a gravidade dos casos que chegavam à equipe e muito preocupados com a ameaça que pairava sobre nós, qual seja, a de ficar sem nenhum psiquiatra na equipe. Como, nós, psicólogos, iríamos nos encarregar sozinhos de casos tão graves? O “sozinhos”, aqui, mais do que sem a parceria com o

psiquiatra, significava sem a medicação. Esta parecia funcionar mais para os psicólogos do que para os próprios pacientes. Dava àqueles a possibilidade de se ocuparem da escuta do paciente, na medida em que os dispensava da responsabilidade acerca de sua vida. Além de servir como ansiolítico para o próprio profissional *psi*, a medicação do paciente parecia fazer a mediação entre o psicólogo e o discurso institucional de prevenção ao suicídio. De uma forma meio torta, ela permitia a descolagem ao discurso da saúde, preservando minimamente as condições de escuta do discurso daquele que lhe falava.

Foi nesse contexto que surgiu a pergunta a respeito da fantasia. Por que a fantasia de suicídio não era nem sequer aventada como possibilidade? Pior, minha pergunta foi interpretada como uma banalização de tema tão grave e sério como o do suicídio: “– Tomamos o discurso do paciente como verdade”. Mesmo à época sendo pouca minha experiência com esses casos, o acompanhamento de alguns deles me levavam a constatar algo curioso: quando conseguíamos dar o tempo e a distância devidos para a tramitação da queixa do paciente, sob a fachada de *actings-out* ou passagens ao ato, não raramente, se descobria uma erótica oculta. Seja nas fantasias relativas à morte, como, por exemplo, na cena dos familiares chorando desconsolados a morte do paciente em torno de seu caixão; ou então no jogo de esconde-esconde com o olhar materno que opera na prática de se cortar, muito frequente entre as jovens. Não poderia deixar de observar aqui, mesmo que brevemente, como a abordagem centrada na problemática do suicídio e dos denominados fenômenos de auto-mutilação deixa fora de seu campo o que é da ordem da sexualidade. A preocupação em evitar o autoextermínio e o agravo da saúde podem tornar-se um discurso totalizante da instituição, ao qual os profissionais *psi* podem acabar aderindo completamente. E isso vale inclusive para aqueles que reconhecem sua prática clínica na referência à psicanálise. O risco é acabar deixando de fora o sujeito, que é justamente aquele que se produz ao se narrar.

Atualmente, decorridos dez anos, a equipe à qual faço parte na mesma instituição foi reduzida drasticamente, contando agora somente com psicólogos e assistentes sociais. Nossa intervenção não mais se encontra vinculada ao programa de prevenção ao suicídio do GDF, embora o problema do suicídio continue a ser a preocupação maior da atual gestão universitária. Continuamos recebendo pessoas atormentadas com a ideia ou com histórico de tentativas de suicídio. Em sua grande maioria, são membros da comunidade acadêmica que procuram atendimento psicológico por iniciativa própria, especialmente estudantes de graduação; além daqueles que são encaminhados por seus professores. Predominantemente, eles se queixam de ansiedade, comumente acompanhada de pensamentos invasivos, e do medo de perder o controle de si e “surtar”, como eles mesmos dizem. Aliás, “crise” e “surto”, termos que outrora pertenciam ao vocabulário psiquiátrico e que denotavam gravidade, hoje se tornaram palavras gastas e vazias, tamanha sua recorrência em conversas cotidianas entre jovens, assim como em falas e depoimentos em rede social. Efeito de uma espécie de psiquiatrização do discurso social amplificado pelas redes sociais?

Teria eu hoje uma resposta àquela pergunta inicial? “Como saber se estamos diante de uma fantasia de suicídio ou da iminência de uma passagem ao ato?”. Acredito que tal pergunta tenha sido, à época, a intervenção necessária para reintroduzir uma posição subjetiva no tema do suicídio tendo em vista a dimensão totalizante que ele havia assumido na equipe. Em parte, aí se encontra o fundamento de minha escolha temática para essa pesquisa. Eu bem poderia ter adotado o tema da passagem ao ato. Ao invés disso, optei pelo tema da angústia em suas articulações com a fantasia para desembocar no problema do recorte do objeto olhar. Assim o fazendo, numa primeira parte do trabalho, refaço os passos de Freud, em *Inhibición, sintoma y angustia* e Lacan, no Seminário *A angústia* para chegar até o objeto olhar que precisa ser recortado na cena da fantasia para se desprender do corpo e poder circular entre o sujeito e o Outro. A angústia, e suas variantes clínicas, nos indicam que

há um problema na constituição da cena da fantasia: o objeto *a* no campo escópico, o olhar, não se inscreve como objeto perdido, restando como olhar excessivo colado ao corpo, tal qual um olhar persecutório, por exemplo. Isso porque a efetividade da inscrição da falta de objeto está condicionada à circulação pulsional, a qual pode ser viabilizada ou estancada, a depender de seu endereçamento.

Lacan (2005) aborda a angústia como um sinal de uma presença invisível que afeta o sujeito diante do encontro com o desejo do Outro. Ela surge no enquadre da cena da fantasia precisamente no momento em que esta se revela como uma estrutura duplicada que é. Basta que tenhamos em mente que a fantasia seria um quadro encaixado no caixilho de uma janela, de tal forma que tomaríamos o que se vê na tela como se fosse a vista que se vê a partir da janela.

A fantasia é a cena dentro da cena, uma espécie de duplicação da cena, cujo mecanismo se mantém tanto mais dissimulado quanto mais estivermos situados à boa distância do Outro. Lembrando que a fantasia é a resposta que o sujeito formula à pergunta *Che Vuoi?* - O que queres? - do desejo do Outro. Quando surge a angústia, surge uma fenda no quadro que interrompe o efeito de *tromper l'oeil* (enganar o olho) que nos fazia tomar a representação da tela como sendo a da realidade; que nos fazia tomá-la como somente uma cena. Quando percebemos que são duas, sobrevém o estranhamento [*Unheimliche*] da realidade e/ou do próprio eu; assim a cena que até então contemplávamos por sua beleza, de repente, passa a nos olhar e a provocar angústia.

Por isso, o relevo dado à cena na concepção lacaniana da angústia e da fantasia no Seminário *A angústia* (Lacan, 2005): a angústia é enquadrada; ambas, angústia e fantasia têm a mesma estrutura. É no campo escópico onde ele desenvolve seu estudo sobre a angústia nesse Seminário. O destaque dado por Lacan ao esquema ótico do estádio do espelho nesse

Seminário, já permite adiantar a ideia do que significa dizer que a fantasia e a angústia são enquadradas; a imagem se forma dentro de um campo delimitado pela posição do olho do sujeito e do olhar do Outro.

A segunda parte da pesquisa se sustenta no texto freudiano *El creador literario y el fantaseo*, o qual acrescenta, ao assunto da fantasia e do olhar, a função do representar ou jogar, além da função do endereçamento do olhar. Trabalho com a hipótese de que o recorte do olhar, do qual depende a cena da fantasia, está condicionada ao endereço. Aí entra o saber fazer com o objeto que os artistas testemunham.

Descrevendo o andamento dessa pesquisa por capítulos, o percurso se inicia com a exposição do que chamo de cenário, o qual nada mais é do que uma descrição das demandas e dos impasses que têm me interrogado na clínica psicanalítica. A atenção se concentra especialmente nos casos em que a angústia (e suas variações) é dominante no quadro.

A seguir, no segundo capítulo, delimito o campo teórico em que desenvolvo os dois eixos essenciais para abordar a estrutura da angústia e da fantasia. As principais referências são *Inhibición, sintoma y angustia*, de Freud (1926/1988) e o Seminário 10, *A angústia*, de Lacan (2005). No primeiro eixo, a relação essencial entre angústia e desejo do Outro conduz a tomar os quadros de angústia como uma tentativa de responder à questão do que é um sujeito desejante em posição de objeto. O segundo eixo desse capítulo se centra na questão do objeto, considerando o papel que a angústia desempenhou nas elaborações de Lacan, conduzindo-o à concepção do objeto *a*.

O terceiro capítulo é dedicado ao enquadre da angústia e da fantasia, como se uma fosse o avesso da outra; e a mudança da cena da fantasia para a cena da angústia se desse num piscar de olhos. Examinou a temporalidade do instante da angústia através do *Unheimliche* e o tema do duplo. O estranhamento e a angústia sobrevêm na cena da fantasia

quando a encenação perde seu caráter lúdico (“como se fosse”) e inautêntico; e a cena começa a funcionar sozinha.

O quarto capítulo toma corpo a partir da leitura de *O criador literário e o fantasiar* (Freud, 1908/1988), em que proponho os três tempos da constituição da fantasia a partir da relação ao olhar: o brincar, o devanear e o criar literário. Mais do que a fantasia, o que está em jogo ali é o fantasiar, o ato de representar e não a representação. Por isso, trabalho esse texto junto com outro texto freudiano escrito na mesma época, *Personajes psicopáticos en el escenario* (Freud, 1942/19880), que oportuniza avançar na questão do representar no teatro e a produção do espaço de ilusão do “como se” fosse. É como se o teatro produzisse fora do sujeito aquilo que a fantasia produz em seus devaneios. O que está em questão é o ato de representar ou jogar com o olhar, tendo o objeto como suporte do jogo do olhar. Esse objeto suporte pode ser o brinquedo, na infância; o corpo, no devaneio púbere; ou o objeto de arte do artista.

No último capítulo, tomo e sou tomada por *Agatha*, de Marguerite Duras; um pequeno livro escrito como roteiro teatral. Duras sabe como ninguém produzir a imagem literária que enfeitiça nosso olhar como uma miragem de gozo; e ante a qual somos apenas puro olhar desejanste.

Como o leitor poderá observar, optei por adotar preferencialmente o termo fantasia (*fantasme*, em francês), tal qual Freud, ao invés de fantasma, como muito se tem utilizado no meio lacaniano brasileiro. Tal escolha se justifica pelo acento dado à estrutura visual da fantasia, bem como pela estreita relação entre angústia, fantasia e olhar, foco desse estudo. A fim de evitar mal-entendidos, para me referir à aparição de um espírito ou de um morto, como o pai de Hamlet, uso o termo espectro (*fantôme*, em francês; ou *ghost*, em inglês).

Antes de seguir, um informe ao leitor sobre o diálogo que irei empreender em torno da obra de Duras, *Agatha*. Esta será abordada como material de trabalho a partir dos efeitos

produzidos em mim por sua leitura. Tal experiência me levou a supor que *Agatha* e Duras saberão, melhor do que eu, encontrar as palavras certas para dizer o que um artista sabe fazer com o objeto.

Ainda uma última observação. Como se poderá constatar, nessa seção da Introdução, assim como na do Momento de concluir, a escrita assume a condição narrativa da primeira pessoa do singular. Esclareço que não foi por descuido. Foram ocasiões em que me vi interpelada a fazer uso da palavra de forma mais intimista na medida em que estava muito próxima da experiência.

1. O cenário

Todos concordamos que a angústia é a responsável pela maior parte das demandas que chegam à clínica. Ela pode encontrar expressão diretamente no corpo, produzindo efeitos corporais aniquiladores, como é o caso do pânico, por exemplo. Ou então advir como produto de repetições, como aquilo que surge como o não simbolizado no retorno incessante das cenas traumáticas, conforme elaborações de Freud (1920/1988) em torno da pulsão de morte. Haveria, então, alguma especificidade dessa clínica que estamos trazendo?

Seja como for, os pacientes que nos chegam apresentam predominantemente formações clínicas organizadas em torno da angústia e suas variações: fobias, pânico, inibições, compulsões, *actings-out* e passagens ao ato. Tais fenômenos são vividos como momentos disruptivos do eu, que podem variar de intensidade e gravidade, mas que tem em comum a vacilação temporária do sentimento de unidade do eu e/ou do sentimento de realidade. É quando a cena do mundo vacila, e tudo pode se tornar muito estranho [*Unheimliche*] (Freud, 1919/1988).

Poderíamos argumentar que todos nós estamos sujeitos a essas vacilações. Admitindo diversas gradações intermediárias, tudo poderia ser interpretado como uma mera questão de escala; os fenômenos variando da dúvida à certeza, ou do tempo de um raio a um tempo de maior permanência. Pode ser um sonho de angústia, um *déjà-vu* instantâneo, ou mesmo um sentimento de descrença ou breve impressão de desrealização, tal como o descrito por Freud (1936/1988) frente à Acrópole; todos esses de pouco poder perturbador. Mas também pode ser uma rápida sensação de ser observado ou então o delírio de ser notado; a aparição do falecido, como o pai de Hamlet, ou alucinações visuais; pensamentos invasivos ou alucinação de vozes; sensações corporais hipocondríacas, de invasão ou despedaçamento corporal. Ou

seja, a despersonalização, que afeta o Eu, é correlativa da desrealização, que afeta o sentimento de realidade. A perda da unidade imaginária do Eu arrasta consigo a cena do mundo, expressão cunhada por Lacan (2005) que substitui a problemática noção de realidade freudiana.

Tudo leva a crer não se tratar somente de uma questão de escala ou gradação. A clivagem [*Spaltung*] foi um tema que ocupou Freud, do início ao fim de sua trajetória. Inicialmente, ele estava intimamente atrelado a um afastamento maior ou menor entre o Eu e a realidade objetiva. Essa divisão do eu é promovida pelas operações de defesa neurótica [*Verdrangung*] e psicótica [*Verwerfung*], as quais em seu funcionamento substituem um fragmento da realidade pela fantasia ou pela alucinação respectivamente (Freud, 1894/1988). Isso explicaria a perda da realidade na psicose. Não completamente, pois Freud (1894/1940) não deixou de observar que, apesar de não compatível com a neurose, não era incomum ocorrer a irrupção de uma confusão alucinatória em casos de neuróticos. Posteriormente, Freud (1940/1988) fará uma correção importante, após descobrir o mecanismo do desmentido [*Verleugung*], responsável pela formação do objeto fetiche e pela admissão no Eu de duas representações contraditórias sobre o mesmo ponto (as mulheres não têm pênis e a mãe tem pênis). Isso produziria uma cisão do dentro do Eu [*Ichspaltung*]. Já o recalque neurótico e a forclusão psicótica produziriam uma cisão entre as instâncias psíquicas. Talvez essa questão ainda admitisse novas modificações se considerássemos o texto sobre a negativa [*Verneinung*] de Freud (1925/1988). Deixaremos para outra oportunidade.

Outrora, os psicanalistas já se detiveram na busca de um critério estrutural para situar esse campo de perturbações. Desse esforço, surgiram as denominações de neuroses narcísicas entre os pós-freudianos; a perversão, na escola francesa; a psicopatia, na escola inglesa. Atualmente, a psiquiatria costuma incluir esses fenômenos no que denomina de transtornos *boderline* ou bipolar. Estado-limite foi o termo que veio substituir os anteriores nas escolas

de psicanálise. Sob esse nome, foram reunidos os pacientes que ficaram conhecidos no meio analítico por apresentarem dificuldades particulares no estabelecimento da transferência: “tendência a romper o *setting*” era o jargão dos psicanalistas. Pacientes que apresentam uma posição problemática em relação à demanda, que obstaculiza o trabalho clínico e inibe o estabelecimento da transferência. Seja porque, neles, o sofrimento se mostra de forma vaga e imprecisa para sustentar a demanda do sujeito. Seja porque tais pacientes chegam em posição de objeto, na medida em que a demanda subjetiva se encontra situada em outra pessoa, assim como acontece na clínica com crianças e em quadros definíveis por um critério externo. Essa situação exige uma ampliação do trabalho prévio de entrevistas iniciais para que uma demanda possa ser formulada pelo paciente e, com isso, abrir as condições transferenciais de trabalho associativo.

Além do desgarramento do Eu da imagem de si mesmo, do desgarramento da realidade e da posição problemática em relação à demanda, há uma série de formações que se incluem no campo do ato, como as inibições, as compulsões, as passagens ao ato e os *actings-out*. Aí se inserem, por exemplos, as oralidades renitentes, o consumo desenfreado de álcool, drogas ilícitas e muitas vezes os psicofármacos. Práticas pelas quais esses pacientes ganham a pecha de “atuadores” e de “casos difíceis”, gerando muita resistência nas instituições em geral. Em função desse quadro, é comum se colocar a dúvida sobre a posição estrutural desses sujeitos durante o período inicial de atendimento. Ao mesmo tempo em que não parece se tratar de uma psicose, já que o sujeito não está fora do discurso, por outro, as formações disruptivas do Eu põem em questão uma organização neurótica. Dependendo da intensidade e gravidade que essa desorganização pode alcançar, é somente bem depois, após um prolongado período de trabalho e com o estabelecimento da transferência, que temos condições de afastar a possibilidade de psicose. Até lá, andamos meio que às escuras.

Outra peculiaridade importante dessa clínica é o caráter de urgência a ela atrelado. Ela se faz presente quase invariavelmente, se não no próprio paciente, ao menos naquele que agenciou seu encaminhamento. É índice de uma referência temporal cuja característica é a pressa, a qual incide sobre o paciente compelindo-o a realizar ações precipitadas (Pipkin, 2013); mas também incide sobre o analista que se vê coagido a “fazer alguma coisa”, é preso no tempo da demanda, de precisar dar uma resposta. Por isso, é imprescindível um trabalho prévio para a construção de um intervalo temporal a fim de que a transferência possa se desdobrar (Costa, 2015).

Destacamos ainda a espetacularidade que esses casos portam, produzindo naqueles que estão em seu entorno certa captura do olhar difícil de romper. Seja no interior da equipe psi, seja em algum outro âmbito mais amplo da instituição, ou mesmo no espaço familiar. Facilmente podemos nos ver capturados pelo receio de risco iminente de realização de uma passagem ao ato, por exemplo. Tomemos a situação evocada no início do presente estudo, a do paciente que nos comunica sua ideia suicida. Esta parece ser autoexplicativa, não possibilitando seu desdobramento em outros enunciados; tem a força de uma imagem que dispensa legenda, à semelhança de um instantâneo fotográfico. Em tal contexto, a equipe costuma recorrer aos recursos que tem ao seu alcance (psiquiatra, psicofármacos, rede familiar ou social do paciente) com a justificativa de garantir a segurança do paciente.

Particularmente, confesso que, mesmo sem muitos elementos para um argumento consistente, nesses momentos iniciais, tomo a iniciativa de trazer o paciente para mais “perto”, ao invés de “compartilhá-lo” com outros logo de saída. Faço isso simplesmente convidando-o para sessões mais próximas umas das outras. Assim o fazendo, consigo encontrar a tranquilidade que preciso para garantir-lhe um espaço de escuta sem maior contaminação com minhas preocupações. Sei também que assim o fazendo, me ofereço como lugar privilegiado de endereçamento de uma demanda que ainda está em vias de se

estabelecer. Há implícita aí uma aposta de reversão de uma posição de queixa a respeito do que o acomete à posição de pergunta sobre isso.

Considerando o exposto até aqui, “transbordamento” nos parece ser um termo justo para circunscrever os casos clínicos que compõem nosso campo de trabalho. Ele comporta os casos caracterizados pelos transbordamentos da angústia operados nos pânicos, inibições, compulsões, passagens ao ato e *actings-out*. Esse termo também pode referir o funcionamento das bordas pulsionais e seus objetos, assim como a ruptura da borda corporal que nos é dada pela imagem especular.

Portanto, nossa intenção nesse estudo não é enveredar por querelas diagnósticas que podem ser intermináveis, pois elas vão adquirindo novos nomes e especificidades, de acordo com a época e a filiação professada. Contudo, não podemos nos furtar de considerar elaborações e propostas importantes que têm surgido no meio lacaniano. Mais do que novas denominações, cada qual avança em algum elemento de interesse para nosso trabalho com esses casos. Mas, já de saída, a palavra “limite”, na composição da expressão estado-limite, passa a ser interrogada. Ela tanto poderia indicar a extrapolação de fronteiras utilizadas para a classificação das estruturas clínicas em neurose, psicose e perversão; como também poderia dar margem para referir a ausência do limite decorrente da falta da operação da função paterna. Esta última concepção poderia levar a consequências eticamente duvidosas na clínica, como a neurotização ou normativização desses pacientes; direção francamente oposta àquela que propõe o discurso psicanalítico.

Ao mesmo tempo em que esses casos que descrevemos aqui não parecem se incluir numa psicose, na medida em que se encontram orientados pela significação fálica da neurose, isso não se dá por completo, a ponto de extrapolarem a modalidade de gozo fálico neurótico em várias situações. Apresentar essa questão através da utilização do nó borromeu lacaniano

como faz Amigo (2007) é de grande ajuda para não deixar as coisas tão soltas, além de permitir-lhe propor intervenções clínicas e suas respectivas formalizações.

Tudo indica que, no campo lacaniano, a ideia de limite presente na expressão estado-limite ganhou uma terceira acepção, além das duas mencionadas acima, a da fronteira entre as estruturas e a da falta do limite da função paterna. Com a proposição dos modos de gozo fálico e não-todo fálico correspondentes à sexuação masculina e feminina, respectivamente, Lacan (1985) abre uma nova via de concepção e campo de trabalho: o campo do que escapa aos limites do significante fálico e da operação de recalque, o que deu margem para se conceber o que passou a se chamar de clínica do não-todo.

Dentre os autores que têm se dedicado a avançar com suas elaborações em torno dessa clínica, mencionamos alguns que trazem importantes contribuições. Rassial (2000) propôs a ideia de pane do sujeito; Rabinovich (2004), clínica da pulsão; Amigo (2007), clínica dos fracassos da fantasia; Costa (2015), clínica da urgência. Em cada qual dessas propostas, temos encontrado abordagens e destaque de elementos que nos têm servido de suporte para o trabalho com esses pacientes.

A pane do sujeito, cujo paradigma é a pane adolescente, consiste numa detenção da passagem de uma estrutura defensiva (neurótica ou psicótica) para uma segunda estrutura, que seria a do *sinthoma*¹. A construção do *sinthoma*, segundo Rassial (2000), se dá em três operações lógicas com o nome-do-pai: 1) a entrada na linguagem a partir do recalque originário ou forclusão; 2) a operação do nome-do-pai através do complexo edípico e a genitalização do falo; 3) a validação na operação pubertária das duas primeiras operações. O estado-limite está associado à suspensão dessa operação de validação, sob a forma de uma

¹ *Sinthoma*, em francês *sinthome*, é como Lacan (2007) chamou o quarto elo na escritura do nó borromeu a propósito da literatura de Joyce. Diferencia-se do sintoma freudiano, formação de compromisso em um conflito neurótico.

adolescência interminável. Determinados acontecimentos ou circunstâncias da vida igualmente podem levar a tal detenção. Por exemplo, uma mãe confrontada com o suicídio de uma filha adolescente, ou um homem de cerca de cinquenta anos de idade que sofre uma falência econômica. Ambas situações podem ser identificadas a uma perda, as quais caberia os enunciados: “perder o fio da vida” ou “perder as referências”, deixando o sujeito num estado similar ao do estado do luto.

Em Rabinovich (2004), é sob o nome de clínica da pulsão que encontramos sua abordagem acerca dessas formações clínicas através de elaborações sobre a função de mais-de-gozar do objeto *a* como lugar de recuperação da perda de gozo. Basicamente, trata-se de patologias vinculadas ao ato² em qualquer de suas variantes, passagem ao ato, ato e *acting-out*, e, nesse sentido, situam-se do lado do fantasma e não do lado do sintoma. Também o autoerotismo e as questões freudianas da adesividade da libido e da fixação ao objeto pulsional adquirem relevância nesses pacientes, num apego a um tipo de satisfação, às vezes direta e visível, à qual eles não podem renunciar, tal como acontece com a bulimia, o tabagismo ou drogas maiores.

Além disso, identifica nesses pacientes uma posição problemática em relação à demanda, que obstaculiza o trabalho clínico e inibe o estabelecimento da transferência. Seja porque, neles, o sofrimento se mostra de forma vaga e imprecisa para sustentar a demanda do sujeito. Seja porque tais pacientes chegam em posição de objeto, na qual a demanda subjetiva se encontra elidida, assim como acontece na clínica com crianças e em quadros definíveis por qualquer critério externo, como a bulimia, por exemplo. Trata-se, para a autora, de sujeitos nos quais essa posição de objeto implica um ganho, um mais-de-gozar, o que requer um

² Rabinovich (2004) esclarece que, ao dizer patologias do ato, o ato em foco não se refere ao sentido do ato logrado como no ato falho, mas nesse outro sentido dado por Lacan “quando diz que o ato, como tal, implica que o sujeito aposte sem Outro. Quer dizer, que só há ato com um Outro barrado, com um Outro – não digo ao acaso – inconsistente” (p. 18-19).

longo trabalho prévio antes que eles passem a ocupar o lugar do sujeito dividido, o sujeito da associação livre.

Essa última questão acerca da posição objetal através da qual o paciente se oferece à demanda do Outro assume proporções inusitadas em nossa experiência na clínica institucional. Por vezes, fica muito difícil saber se isso é resultado do mecanismo institucional ou se é resultado do funcionamento do paciente, ou uma infeliz combinação dos dois. A instituição produz ou acentua o que temos chamado de inversão da demanda do paciente sob várias formas. Com muita frequência, o psiquiatra da instituição, mesmo que bem intencionado, prescreve psicoterapia aos seus pacientes, condicionando o seguimento do tratamento psiquiátrico ao tratamento psicológico. Ou então, o jovem acorre ao atendimento psicológico, por vezes até mesmo em certa posição reivindicatória, porque ele tem direito de usufruir dos benefícios oferecidos pela Universidade. Mas há também os casos em que acontece o que se chama de busca ativa em redes sociais de potenciais pacientes em situação de risco ou crise. Desnecessário dizer que, em sua grande maioria, essas práticas acabam inviabilizando os atendimentos, cronificando os pacientes numa posição queixosa acompanhada de muito gozo.

A nosso ver, a forma de Amigo (2007) apresentar essa clínica contribui para diminuir o alarde que em geral esses pacientes provocam nas equipes das instituições. Refere-a como aquela que reúne os “casos em que o sujeito não chega à consulta representado por suas formações do inconsciente – dentre as quais poderíamos considerar como paradigma o sintoma –, mas por outro tipo de manifestações” (Amigo, 2007, p. 65). Não sabemos o quanto isso já tinha ficado claro para o leitor a partir do que conseguimos apresentar de nossos pacientes até agora. Essa forma de apresentação feita por Amigo nos parece muito mais sólida do que aquela da descrição fenomenológica, sempre tão sujeita ao sucesso na escolha do vocabulário utilizado. Dizer que o paciente não se representa pelo sintoma pressupõe o

longo desenvolvimento acerca desse conceito na obra freudiana e lacaniana, o que faz dele algo completamente diverso do sintoma concebido na área da saúde mental. De maneira brevíssima, para referir a função significativa do sujeito do inconsciente que o sintoma porta, bastaria lembrar o movimento fundacional do pai da psicanálise ao desviar o olhar do corpo contorcido das histéricas charcotianas para a escuta do que elas tinham a falar. O sintoma dizia algo do sujeito, sobre o qual ele mesmo nada sabia, e que de cuja decifração pelo Outro dependia o alívio de seu efeito patógeno (Freud, 1893/1988). Ao que Lacan (1998a) deu seguimento, apoiando-se nos recentes estudos linguísticos: “O sintoma psicanalisável, seja ele normal ou patológico, distingue-se não apenas do índice diagnóstico, mas de qualquer forma apreensível de pura expressividade, por se sustentar numa estrutura que é idêntica à estrutura da linguagem” (p. 445).

Frente às formações do inconsciente, bastaria proceder como Freud ensinou meticulosamente a propósito dos sonhos: ler por deciframento hieroglífico. Com esses pacientes que estamos trazendo aqui, isso não surte efeito; razão pela qual esses casos foram, historicamente e por muito tempo, considerados inanalísáveis. Mas não somente eles, também as crianças, os adolescentes e os psicóticos; cada qual por situações clínicas diversas. As crianças e os adolescentes por ainda não haverem concluído o tempo da escritura da fantasia e do sintoma, que segundo Freud, somente acontece após a travessia dos dois momentos do despertar sexual: o complexo edípico na infância e a puberdade. Os psicóticos porque, em função da operação defensiva de forclusão do significante do Nome-do-pai, o sujeito não pode contar com a significação produzida pela metáfora paterna (sintoma). O que todos eles têm em comum é não se apresentarem à análise através de um significante que o represente perante uma cadeia significativa organizada pelo Nome-do-pai; condição que por si só demanda leitura e decifração. Ou seja, o que eles têm em comum é não se apresentarem sob a forma de uma pergunta sobre seu ser no mundo, como na imortal interrogação

hamletiana “Ser ou não ser, eis a questão”. Pergunta que se coloca a partir da condição de nossa falta-a-ser que emerge como efeito do encontro com as questões do sexo e da existência na adolescência.

A ausência da pergunta (ou de uma posição de interrogação) indica a ausência de uma suposição de saber em algum lugar, no caso, no analista. Isso faz da transferência com esses pacientes um capítulo à parte. Coincidência ou não, verificamos que, com muitos deles, é difícil a instauração da transferência. Há quem atribua tal dificuldade a uma falha de posição na relação ao Outro da história, ao invés de uma falha de escuta do analista (Iunger & Nadel, apud Amigo, 2007). Esse é um ponto que não é pacífico entre os analistas.

Sobre esse ponto da transferência, Costa (2015) acrescenta um novo elemento: a urgência. Esta é a marca do tempo que acompanha a chegada desses pacientes. Isso que a autora poderia justificadamente nomear como clínica da urgência assume grande relevância, especialmente na prática clínica institucional.

No cotidiano da instituição, as demandas de atendimento têm surgido quase invariavelmente sob o signo da urgência, seja do próprio paciente, seja daquele que o encaminha para atendimento, isso quando este não o traz literalmente pelo braço. Isso, por si só, já é curioso. Mais curioso ainda é a resposta dos profissionais que estão na linha de frente, na recepção dessas demandas: empenham-se em informar que não temos serviço de emergência, e que é preciso solicitar o agendamento de uma consulta através do email do Serviço; e no caso de necessidade de um pronto-atendimento, procurar o SAMU ou o Pronto-socorro do Hospital especializado em saúde mental de nossa cidade. Essa é a resposta-padrão; ela não elimina certa margem de liberdade de ação que permite a cada qual da equipe decidir como proceder conforme a situação. Ainda assim, a pergunta se impõe: qual a razão de uma recepção tão resistente e defensiva? Não se trata aqui de fazer a defesa de uma prática mais

humanizada, acolhedora e empática com o sofrimento alheio. Mas por que colocar uma barreira, um “não”, logo de entrada? Assim o fazendo, a quem respondemos? À demanda de urgência ou a nossa fantasia? Ou à demanda institucional totalizante, que promete atender a todos? Passemos por alto as várias justificativas plausíveis que poderíamos evocar com total justiça, dentre as quais a falta de estrutura física e de profissionais disponíveis para responder de outra forma. Detenhamo-nos no que não é evocado abertamente, surgindo apenas nos entreditos: a fantasia de que se não impusermos o agendamento prévio, nós seremos engolidos pela demanda. Demanda de quem? Dos jovens ou da instituição? Eles, os jovens que chegam para atendimento (sem contar os que ainda irão chegar), são muitos; nós, profissionais psi, compomos uma equipe reduzida frente ao universo da demanda. Nesse sentido, há muito particularmente me interrogo se isso não seria uma resposta fantasmática de nossa parte: impor uma barragem ao infinito da demanda. Advertida a esse respeito, dentro do possível, sempre procurei guardar distância dos famosos protocolos institucionais, os POP (procedimento operacional padrão). Entretanto, isso não basta; precisamos nos reposicionar a cada caso e levar em consideração que a urgência exige a construção de um intervalo temporal. Sem este, os tempos da transferência, condensados no instante de ver da urgência, não podem ser desdobrados, alerta Costa (2015).

2. A estrutura da angústia e da fantasia

O Seminário *A angústia* (Lacan, 2005) será nossa principal referência nesse capítulo. Encontramos nele uma nova leitura de *Inhibición, sintoma y angustia* (Freud, 1926/1988), do qual Lacan se apropria de uma forma muito inspiradora: ao mesmo tempo em que ele se deixa guiar por Freud, com a confiança que isso requer, ele vai propondo novas interpretações para várias formulações freudianas, reposicionando outras, ou mesmo subvertendo-as completamente, como é o caso do objeto da angústia. Esse texto freudiano ficou conhecido por ser aquele no qual Freud reformulou sua concepção de angústia. Por muito tempo, esta foi concebida como uma reação automática ao trauma, que remetia ao estado de falta de defesa ante o desamparo [*Hilflosigkeit*]. A partir de 1926, a angústia é uma reação-sinal ante à ameaça de perda de objeto, com vistas ao acionamento das defesas do Eu. Esse assunto da perda do objeto será minuciosamente examinado por Lacan (2005), como iremos ver oportunamente.

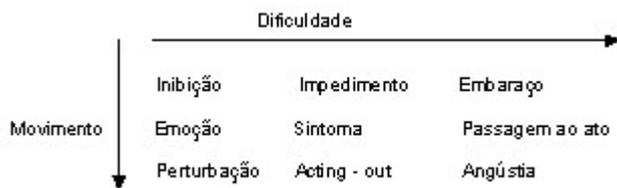
Nesse capítulo, pretendemos trabalhar basicamente em torno de dois eixos que destacamos do seminário *A angústia*: 2.1) a relação entre a angústia e o desejo do Outro; 2.2) angústia e objeto.

2.1. A angústia e o desejo do Outro

Na abertura do Seminário, Lacan (2005) dispõe lado a lado, no quadro-negro, o quadro da angústia e o grafo do desejo, anunciando que abordará o tema da angústia a partir de sua relação essencial com o desejo do Outro. Mesmo que não pretendamos examiná-los no detalhe, preferimos reproduzir abaixo as duas figuras respectivas, a fim de facilitar o acompanhamento do leitor.

Figura 1

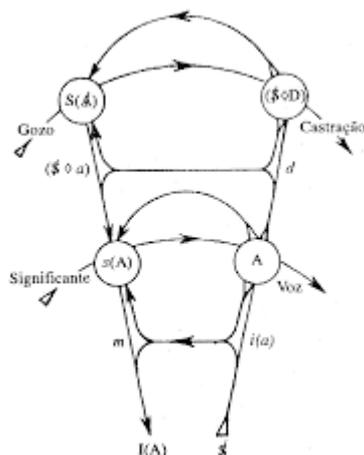
O quadro da angústia



Fonte: Lacan (2005, p. 89).

Figura 2

O grafo do desejo



Fonte: Lacan (2005, p. 12).

Na figura 1, o quadro da angústia elaborado por Lacan (2005), no qual vemos a inibição, o sintoma e a angústia, dispostos num eixo diagonal, em torno do qual estão dispostas as formações clínicas que temos encontrado nos casos caracterizados pela angústia, os quais descrevemos no capítulo anterior: inibições, atuações, passagens ao ato, agitações. Embora Lacan se detenha em precisar cada termo do quadro, não fica muito claro como situá-los em relação à angústia. Tanto é assim que encontramos diferentes propostas de leitura do

quadro da angústia na literatura sobre o tema. Os termos do quadro corresponderiam a apresentações diversas dela de acordo com uma escala de gradação? Suspendamos a questão por enquanto.

Na figura 2, temos o grafo do desejo, no qual o autor vinha formalizando o circuito do desejo desde o Seminário *As formações do inconsciente*, proferido nos anos de 1957-1958. O grafo tem uma forma homóloga a um ponto de interrogação, o da pergunta *Che Vuoi?* Que queres? Que queres tu mim? Pergunta que trama o desejo do Sujeito com o desejo do Outro, a qual foi extraída por Lacan de um romance publicado em 1772, *O diabo enamorado* (Cazotte, 1992), considerado o primeiro do gênero na literatura fantástica.

O romance *O diabo enamorado* conta a história de Álvaro que, após conversa com amigos sobre a cabala, doutrina oculta da tradição judaica ligada aos mistérios e à revelação, movido pela curiosidade e desejoso de realizar a experiência, aceita o desafio proposto por Soberano, “profundo conhecedor das ciências ocultas”. Evoca o diabo nas ruínas de Portici, perto de Nápoles, que surge então sob a forma grotesca de uma cabeça de camelo e pergunta: “*Che vuoi?*”. Logo a seguir, o demônio se transforma em um cãozinho, que acompanhará Álvaro por toda parte. Após uma segunda transformação, o demônio assume a forma hermafrodita de um pajem, o qual, posteriormente, se transforma numa encantadora jovem chamada Biondetta. Esta tenta por todos os meios seduzir o rapaz e mantê-lo sob sua influência. Álvaro, conhecendo sua origem demoníaca, procura resistir aos seus encantos. Biondetta sofre como uma simples mortal ante a resistência e a indecisão de Álvaro a entregar-se ao amor dela. Instala-se então entre os dois um amor ambíguo, contra o qual a mãe do protagonista busca alertá-lo em nome do bom senso e da tradição. Depois de inúmeras aventuras em que este consegue escapar do poder de sedução de Biondetta, o jovem termina por deixar-se levar pelos encantos da moça. Porém, no momento da consumação do amor, esta relembra a Álvaro sua verdadeira origem e sua figura se transforma novamente em

cabeça de camelo, como durante a primeira aparição do demônio. Álvaro desperta então como de um pesadelo maldito, segue para casa de sua mãe, na Espanha. Lá, o doutor Quebracuernos lhe explica as artimanhas do diabo que quase causaram sua perdição, sugerindo que a partir de então o jovem estaria amadurecido para viver um amor verdadeiro, sem os riscos dos excessos da adolescência.

Vemos com clareza, na história acima, a relação intrínseca que vai se desdobrando entre a angústia e o enigma do desejo do Outro. O caminho do sujeito para uma posição desejante passa pela pergunta a respeito do desejo do Outro. O apólogo da Mantis religiosa gigante, o nosso louva-a-deus, nos parece a metáfora perfeita para apresentar essa relação:

Revestindo-me eu mesmo da máscara de animal com que se cobre o feiticeiro da chamada gruta dos Três Irmãos, imaginei-me perante vocês diante de outro animal, este de verdade, supostamente gigantesco, no caso – um[a] louva-a-deus. Como eu não sabia qual era a máscara que estava usando, é fácil vocês imaginarem que tinha razão para não estar tranquilo, dada a possibilidade de que essa máscara porventura não fosse imprópria para induzir minha parceira a algum erro sobre minha identidade. A coisa foi bem assinalada por eu haver acrescentado que não via minha própria imagem no espelho enigmático do globo ocular do inseto (Lacan, 2005, p. 14).

Essa pequena fábula contém elementos preciosos para o trabalho com o tema da fantasia: a máscara da persona e a ritualística, a crença e ilusão, o “como se” da mímese, a relação com o outro especular, a relação com o Outro sexo. No momento, tomemos somente a “moral da história” que se pode apreender dessa alegoria: a angústia decorre do fato de não saber que objeto eu sou para o desejo do Outro. Em razão da alteridade radical do Outro, eu

não posso ver meu reflexo no semelhante, o outro do espelho i(a). Com isso, eu fico sem saber o que o Outro vê em mim, se lhe agrada ou não; sou uma persona desconhecida para mim mesmo e para o Outro (Pereira, 2007). A fantasia (ou fantasma) é a resposta que o sujeito propõe para a pergunta sobre o desejo do Outro. E mais, estou frente à minha parceira; entrei nessa cena levado pelo meu desejo, o qual foi atraído por ela. Entrei como desejante, e agora me vejo como objeto do desejo do Outro.

Por ser falante, o sujeito está condenado a, num primeiro tempo, no campo do Outro, entendido como o lugar dos significantes e da linguagem. A essa operação, Lacan (1979) chamou de alienação, na qual o sujeito, em busca de um sentido que lhe dê existência, precisa se deixar capturar pela rede dos significantes da demanda do Outro. No campo do Outro, o sujeito encontra uma falta, nos intervalos do discurso que o Outro lhe dirige: “- Ele me diz isso, mas o que é que ele quer?” (Lacan, 1979, p. 203). Num segundo tempo, com a entrada em jogo do significante fálico como operador da divisão sexual, abre-se a possibilidade de operar a separação entre o sujeito e o Outro; operação que pode muito bem assemelhar-se a uma partição (no sentido da operação matemática da divisão) e também de parturição do sujeito.

A incidência do significante fálico se dá sobre o corpo do sujeito, como na operação de castração; e se dá igualmente sobre o campo do Outro, situando um furo na linguagem, na medida em que somente há um significante para os sexos da diferença sexual. Assim, a castração atinge os dois campos, o sujeito e o Outro. Doravante, surge a pergunta a respeito do desejo do Outro: “- Se ele me diz isso, ele quer alguma coisa. *Che Vuoi?* O que ele quer de mim?” A questão se volta para o enigma do objeto do desejo do Outro. “Qual seria esse objeto? Poderia ser eu esse objeto?”. A primeira proposta de objeto que a criança formula é sua própria perda: “- Pode ele me perder?”. A fantasia de sua morte, de seu próprio desaparecimento, é o primeiro objeto que o sujeito tem a pôr em jogo nessa dialética” (Lacan,

1979, p. 203). Assim o fazendo, o sujeito responde à falta do Outro com a sua própria falta. Ponto fundamental sinalizado por Lacan, na medida em que permite desdobrar a máxima lacaniana “o desejo do homem é o desejo *do* Outro Lacan” (2005, p. 31). O uso do genitivo *do* que permite dupla acepção, não constitui aqui mero jogo linguístico: o sujeito deseja como o Outro, como se estivesse em seu lugar; e o sujeito deseja ser desejado pelo Outro. Isso o deixa numa posição paradoxal de um objeto que deseja, um objeto desejante. E é a fantasia que agencia o sujeito como um desejante em posição de objeto, condição que a constitui como suporte do circuito do desejo.

A bem da verdade, esse papel da fantasia na relação entre o sujeito e o Outro não tinha passado despercebido por Freud (1908b). Sob o curioso título de *Sobre las teorías³ sexuales infantiles*, ele nos apresenta as ideias que as crianças formulam a respeito origem dos bebês como uma primeira forma de responder ao enigma do desejo materno. Exemplo clássico é a teoria da cloaca, a qual concebe o nascimento do bebê através do ânus. Ali onde a criança precisaria representar o corpo materno, ela responde com seu próprio corpo, mais precisamente com aquilo que recorta seus orifícios pulsionais, em especial o oral e o anal (Costa, 1997). A teoria de que a mãe possui pênis é outra ideia à qual as crianças manterão com forte apego. Ao criar a ficção de um corpo coletivo mãe-filho, no qual bebê, fezes e pênis se equivalem, a criança põe em cena o corpo da Mãe fálica, o único corpo incestuoso possível, como Costa faz questão de frisar. Isso a leva a concluir que a figuração da Mãe fálica comporta a dupla face do significante fálico: a que produz a falta (castração), pois a mãe tem filho porque fez sexo; e a de imagem que vela a falta, já que o filho é o sexo da mãe (bebê = cocô = falo). Portanto, a Mãe fálica é uma forma de representação do enigma do desejo do Outro materno; uma fantasia.

³ É no mínimo curiosa a escolha de Freud pelo termo *teorías* pra falar das fantasias infantis. Seguindo na linha proposta pelo autor nesse texto, poderíamos pensar que também as teorias científicas seria ficções compartilhadas por uma comunidade?

Ainda a respeito da fantasia da Mãe fálica, um breve parêntese para um detalhe que ganhará relevância no seguimento desse estudo. Freud (1908b) atribui sua origem à descoberta tardia da vagina. No entanto, é importante considerar que o campo visual pode ser enganador, já que a criança custará a admitir a falta de pênis na mãe mesmo ante a visão do corpo materno. Costa (1998), ao contrário, ressalta que tal fantasia é resultante de um engano mútuo da criança e da mãe. A mãe também se engana sobre seu corpo, quando toma seu filho por um representante fálico, o que lhe permitirá investi-lo narcisicamente. O corpo conjugado da fantasia infantil é então uma mentira verdadeira da relação mãe-filho. Tanto a criança encontra nela uma representação de seu ser (filho = falo), quanto a mulher que a sustenta (ser mãe).

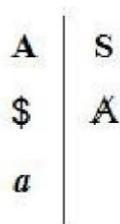
Isto posto, a questão que nos fica é: o que se compartilha com os outros? Uma fantasia ou uma ficção? Costa (1998) afirma que a ficção compartilhada é a única forma que os humanos dispõem de relação. Ficção é sinônimo de fantasia? Que compartilhemos crenças e ilusões com aqueles da mesma paróquia compreendemos sem dificuldade. Qual a diferença entre essas e a fantasia? Veremos oportunamente.

Compilando o visto até aqui, a fantasia resulta do processo de causação do sujeito no campo da linguagem (ou do Outro), o qual se dá através das operações de alienação e separação. Sua face mais evidente é a da alienação do sujeito na ficção de um corpo coletivo. Não obstante, a fantasia coloca em causa a construção do limite entre os corpos, uma separação. Isso se dá através do objeto *a*, na sua função de objeto pulsional com o qual irá compor esse corpo ficcional. Objeto *a* que não é nem só do sujeito, nem só do Outro. À maneira de um objeto transicional winnicottiano, ele se situa entre ambos. Senão, de quem seria o seio do lactente? Dele ou da mãe? E o falo da Mãe fálica? Ele seria da mãe ou do filho?

A concepção do objeto *a* como um resto que decai do encontro *entre* sujeito e Outro fica mais visível na operação da divisão subjetiva, forma com a qual Lacan (2005) apresenta a operação de causação do sujeito no Seminário *A angústia*:

Figura 3

Primeiro esquema da divisão



Fonte: Lacan (2005, p. 36).

O lado esquerdo é o campo do Outro, representado pela letra *A* (de *Autre*, em francês) na figura; o lado da direita, o do sujeito. Da imersão do sujeito no campo da linguagem (Outro), resulta o sujeito dividido \$, marcado pelo traço unário do significante no lado do Outro (esquerdo). Como essa divisão não é exata, ela produz um resto, objeto *a*, que sobra do Outro, o que fica indicado pela barra da falta e da castração que incide sobre o sujeito e sobre o Outro.

“Esse resto, esse Outro derradeiro, esse irracional, essa prova e garantia única, afinal, da alteridade do Outro, é o *a*” (Lacan, 2005, p.36). Esse *a* é resto porque é o que sobra de uma operação de divisão, como na divisão matemática; é Outro derradeiro porque é resíduo do Outro; irracional porque a divisão não é exata; é prova e garantia da alteridade do Outro, porque há um desencontro estrutural entre os campos do Outro e do sujeito.

De certa forma, a operação de divisão entre o Sujeito e o Outro contém em seu processo as operações de alienação e separação, com a vantagem de “matematizá-las”. Ali podemos visualizar como se passa da relação entre sujeito e Outro à relação entre sujeito e objeto a , como apresenta o matema ($\$ \diamond a$) da fantasia (ou do fantasma, segundo Lacan). Ou seja, a relação entre o sujeito e o Outro se dá através da fantasia, e da relação ao objeto a causa de desejo do Outro.

Reparemos ainda que, na figura acima, ($\$ \diamond a$), a fórmula da fantasia, se situa do lado do Outro. O que isso significa? Que é no lugar do Outro onde posso ter sustentação para uma posição desejante. Rabinovich (2013) afirma que isso não é contingencial, é um ponto de estrutura, e pode ser lido de duas maneiras diferentes, dependendo do que iremos enfatizar como resultado da divisão: a produção do sujeito do significante ou a produção do objeto a . Mas, ressalva, ambos aparecem simultaneamente. Para fins didáticos, se priorizamos o sujeito barrado $\$$, o objeto a que é produzido não tem função de causa de desejo; é o objeto do desejo tal como Lacan o articulou até o Seminário *A transferência*. O a , na função de objeto do desejo – e não de objeto causa de desejo –, resgata o $\$$ do *fading*⁴ (desvanecimento) resultante do deslizamento significante próprio à cadeia significante, na qual o sujeito busca se representar. O objeto do desejo detém a metonímia da cadeia, estabilizando o deslocamento, ancorando o sujeito, e fixando o instante da fantasia numa cena que tampona a falta no Outro. A fantasia obtura a divisão do A em sua fórmula “clássica” ($\$ \diamond a$), que é homóloga à função do eu (moi), $i'(a)$, conforme se pode verificar no grafo do desejo.

Retomando agora a questão a respeito do quadro da angústia deixada em aberto no início desse capítulo: como interpretar esse quadro? Como utilizá-lo a fim de avançar no tema da angústia? Seria uma forma de escalonar as apresentações diversas da angústia?

⁴ Sobre o desvanecimento do sujeito, ver o texto sobre afânise em Chatelard (2001).

A esse respeito, Rabinovich (2013) desenvolve uma proposta que se mostra luminosa para nossa pesquisa. Segundo ela, o quadro da angústia é a resposta de Lacan (2005) à pergunta: o que significa um sujeito desejante em posição de objeto? Já vimos acima que é uma posição do sujeito em relação ao Outro tributária da fantasia. Segundo a autora, essa questão constitui a chave de leitura do seminário *A angústia* tomado como um todo, em torno da qual Lacan vai construindo elaborações e caminhos para respondê-la. Nesse sentido, o quadro da angústia seria a hipótese, sob forma esquemática, que o autor antecipa logo na abertura do Seminário para ir desenvolvendo e desdobrando ao longo das lições. Essa é a primeira luz que a autora nos dá para adentrarmos nesse Seminário. Passemos à segunda.

A perspectiva de leitura que Rabinovich propõe é tomar a relação da tríade inibição, sintoma e angústia do quadro da angústia com essa posição de objeto do sujeito desejante. Se assim procedermos tendo em mente o matema da fantasia (fantasma) ($\$ \diamond a$) de Lacan (2005), as coisas começarão a se encaixar. Segundo a autora, essa posição de objeto desejante não é encontrável na clínica do sintoma, mas numa clínica organizada entre os polos da inibição e da angústia. Tudo o que será desenvolvido sobre a inibição nesse Seminário, inclusive a propósito de Hamlet, remete à patologia de um sujeito colocado do lado do objeto, como desejante.

“A resposta à pergunta acerca do que é o sujeito desejante em posição de objeto do desejo do Outro se encontra clinicamente na patologia do ato, quer dizer, na inibição, *acting-out* e passagem ao ato” (Rabinovich, 2013, p. 38). No decurso de uma cura, é possível determinar como se combinam os dois termos do fantasma ($\$ \diamond a$) a cada momento, assim como faz Lacan (2005) a respeito de certos termos do quadro da angústia, ora enfatizando a presença do sujeito barrado $\$$, ora enfatizando a presença do sujeito como objeto a . A autora reconhece aí certa antecipação do que Lacan (2008) virá a propor, alguns anos depois, no Seminário *A lógica do fantasma*, no qual formula a operação de alienação como uma escolha

alienante entre um “ou eu não penso” (escolha do lado do Isso) e um “ou eu não sou” (escolha do lado do inconsciente):

o sujeito como objeto é um “eu não penso”, que implica algo que se assemelha a um “ser”. (...) Esta posição do “eu não penso” do “ser” colocada do lado do objeto, do sujeito em posição de objeto, Lacan a desenvolverá progressivamente a partir do Seminário X (Rabinovich, 2013, p. 39).

Alinhando-se à Rabinovich, e observando a posição polar em que inibição e angústia estão dispostas no quadro em relação ao sintoma, Costa (2014) propõe tomá-las, a inibição e a angústia, como os dois limites do arranjo estrutural sintomático: “se, nas estruturas neuróticas, a formação do sintoma é uma forma de inscrição singular do referente fálico, inibição e angústia forçam os limites desse arranjo, situando os extremos das estruturas” (p. 11). Esses limites se expressariam em momentos de crise, desarranjando a estrutura que o sintoma procurava constituir, como é o caso da inibição que comumente acompanha a passagem adolescente, afetando-lhe o corpo e infligindo-lhe a restrição do movimento. Seria uma forma de lidar com o excesso que aparece no corpo e extrapola o referente fálico, tal como as transformações puberais. Estas não encontram um suporte especular representacional, na medida em que não correspondem mais ao corpo infantil idealizado pelo olhar materno. A fim de transpor essa fenda que se abre no espelho, adere-se a rituais, tatuagens, vestes, academia hábitos alimentares, entre outros elementos externos que são adotados para sustentar e constranger os excessos corporais, afirma Costa.

2.2. Angústia e objeto

A angústia e seu objeto foram temas que ocuparam Lacan (2005) nos anos de 1962 e 1963, a propósito dos quais proferiu o Seminário *A angústia*. Este Seminário representou um marco na psicanálise lacaniana, e foi o contexto em que se deu uma virada em seu ensino –

assim como na teoria psicanalítica, no que concerne à concepção de objeto na psicanálise – com a invenção do objeto *a*: “Trata-se, por meio da angústia, de seu fenômeno, bem como do lugar que lhes ensinarei aqui como sendo o dela, trata-se de aprofundar a função do objeto na experiência analítica” (Lacan, 2005, p. 53).

Contudo, a consequência mais notável ainda disso se deu no campo da clínica. A invenção do objeto *a* permitiu uma reorientação ética e uma retificação da direção da cura, formulação que Lacan (1979) leva a cabo no Seminário do ano seguinte, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*: “Pois a mola fundamental da operação analítica é a manutenção da distância entre I [Ideal do Outro] e o *a*” (Lacan, 1979, p. 258). A nosso ver, aqui reside o princípio ético fundamental da psicanálise.

Voltemos um pouco ao cenário da psicanálise dos anos cinquenta a fim de encontrar uma perspectiva para melhor dimensionar o contexto e a repercussão do surgimento do objeto *a* na psicanálise. Desde os primeiros Seminários, Lacan se pôs a fazer a crítica aos desvios que a psicanálise vinha sofrendo nas mãos dos psicanalistas da *Egopsychology* da primeira e segunda geração após a morte de Freud. Depois de Freud (1905a/1988) ter lançado luz sobre as origens paradoxais do desejo, como aconteceu com a descoberta da sexualidade infantil, por exemplo, certa tendência geral conduziu os psicanalistas a reduzir os efeitos dessa experiência discordante em nome de um ideal de harmonia (Lacan, 1988). Daí se entende o engajamento de Lacan com a transmissão da psicanálise: sua proposta de retorno a Freud visava a restituir a potência da experiência do inconsciente freudiano, a qual era marcada pelo conflito e por uma estrutura de hiância.

Lançando um olhar panorâmico sobre o percurso de Lacan testemunhado em seus seminários, veremos que ele procede ao resgate da obra freudiana a partir do ponto de sua captura no diálogo com seus contemporâneos. Por isso, adotava como temas de seus seminários aqueles que estavam ocupando a comunidade analítica de sua época, o que fica

muito visível nos títulos de seus Seminários: *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, *As relações de objeto*, *A ética da psicanálise*, só para citar alguns. Não se tratava de uma releitura de Freud com fins exegéticos, mas sim intervir junto a seus contemporâneos, entrar no debate com eles sob os auspícios de Freud.

Dois temas canônicos da psicanálise pós-freudiana estiveram na mira de Lacan nos anos cinquenta: o eu autônomo e seu correlato, o objeto harmônico (Darriba, 2020). De um lado, o eu autônomo a ser buscado em sua centralidade, como uma função psicológica e sua finalidade de síntese. Tal concepção alcança a clínica psicanalítica através da técnica de reforço do ego considerado frágil, transformando-o num aliado do analista no processo da cura. Este último serviria como modelo identificatório a um ego débil em seu caminho de harmonização. De certa maneira, não é disso que se trata nos discursos atuais que apregoam o empoderamento do sujeito?

De outro lado, o objeto harmônico, que seria o objeto genital, maduro e adequado, e que corresponderia a um ego desenvolvido e fortalecido. Ele seria o oposto ao objeto pré-genital, correspondente a um ego frágil e imaturo. O objeto genital seria então o objeto harmonioso e satisfatório, aquele que promoveria uma adequação do homem à realidade.

Do exposto acima, podemos depreender o lugar fundamental do tema do objeto na psicanálise. A ele corresponde uma concepção de eu (sujeito) que encontra sua realização numa relação objetal, que é como se chamava a relação sujeito-objeto à época imediatamente posterior à morte de Freud. A psicanálise praticada nesse contexto visaria à normalização ou à retificação da relação sujeito-objeto, a começar pela dupla-modelo analista-analisante.

2.2.1 *Da relação de objeto à falta de objeto*

Imerso em tais questões, Lacan (1995) desenvolve o seminário *A relação de objeto* com o intuito de resgatar o objeto conflitivo, discordante e desarmonioso da experiência

freudiana. Na obra freudiana, não encontramos uma teoria do objeto; muito menos uma teoria da relação objetual. Não obstante, Freud fala de objeto.

Em meio ao caos objetual instalado na psicanálise – objeto bom e mau, objetos pré-genitais oral e anal, objeto genital – Lacan restaura o objeto perdido (da necessidade) dos *Tres ensayos de teoría sexual* (Freud, 1905a/1988) que o sujeito busca reencontrar. Mas, como o que ele reencontra não é o objeto perdido, subsiste o desencontro fundamental entre o que é procurado e o que é encontrado; razão pela qual sempre há um resto desejante que empurra o sujeito na busca do reencontro.

Dessa forma, a falta é constitutiva do objeto e instaura uma desarmonia entre sujeito e objeto. Tal discordância concerne à desnaturalização do objeto, solidária da captura do ser humano pela linguagem, conforme Freud (1905/1988) já preconizava a respeito do objeto pulsional. O objeto da necessidade sofreria a *Uverdrangung* (recalque originário) e estaria para sempre perdido. Objeto perdido que se diferencia do objeto do conhecimento, do objeto do instinto e das formas nas quais o objeto é formulado como harmônico e complementar do sujeito.

Numa breve vista panorâmica, podemos destacar do percurso de Lacan alguns objetos que emergiram em momentos diversos de acordo com o tema em voga na comunidade analítica na ocasião. Num primeiro momento, no início da década de cinquenta, a retomada do narcisismo sob a ótica do estádio do espelho, permitiu a Lacan (1983), no Seminário *Os escritos técnicos de Freud*, articular o objeto imaginário i'(a) produzido como imagem virtual que captura o sujeito e intermedia sua relação ao mundo e aos outros sujeitos. Com isso, desloca a concepção do sujeito e objeto de uma lógica complementar preconizada na relação objetivante de ego a ego da *Egopsychology*. Desvelar o caráter imaginário do circuito egóico, permite-lhe situar a relação sujeito-objeto no registro do imaginário e subjetivar a clínica, reintroduzindo o sujeito ali onde este *hipostasia* um “eu” livre de conflitos. Pois, o registro do

imaginário é tributário da inadaptação fundamental, para o ser falante, do encontro entre o real do corpo biológico e o simbólico da linguagem.

Num segundo momento, a partir do Seminário *A relação de objeto* (Lacan, 1995), do caos de objetos que orbitavam o universo da propalada frustração mãe-criança, Lacan extrai o objeto simbólico, signo do amor do Outro primordial (mãe). Aponta que, ao não distinguir frustração do gozo (do objeto da satisfação) e frustração do amor, a teoria da relação objetal não pode deduzir o acesso à realidade através da falta de objeto, da discordância fundamental do objeto. Apresentar a falta do objeto sob três modalidades – castração, frustração, privação –, em interdependência com o registro em que se inscreve o significante-objeto da falta (o falo) e o agente que a produz, permite a Lacan interrogar o caráter subjetivo do Outro e separá-lo da série amorosa do objeto.

Num quarto momento, no Seminário *O desejo e sua interpretação* (Lacan, 2002), a relação do sujeito com o objeto de desejo se situa em relação ao desejo do desejo do Outro por intermédio da cena da fantasia. Assinalando o descobrimento freudiano de que, como desejantes, somos objeto, Lacan subverte os lugares do sujeito e do objeto. Pois, o que nosso desejo deseja, na medida em que desejamos o Outro como desejante (desejamos o desejo do Outro), é nos incluir na imagem do objeto que pode capturar o Outro como desejante. Pergunta-se, então: o que significa que um sujeito esteja situado, como desejante, em posição de objeto?

Finalmente, num quinto momento, no Seminário *A angústia*, Lacan (2005), concebe o objeto causa de desejo, nomeado de objeto *a*, como o objeto da angústia. Nossa pesquisa situa-se entre a concepção de objeto presente no Seminário *O desejo e sua interpretação*, e aquela do Seminário *A angústia*.

A partir desse rápido sobrevoo sobre a obra de Lacan, o que é importante ressaltar é que o que caracteriza o objeto em psicanálise é a sua condição de falta, tributária da estrutura

de hiância da experiência com o desejo e o inconsciente. É fácil imaginar a inadaptação da psicanálise em um mundo ordenado por um discurso organizado pelo ideal científico de objetivação.

2.2.2 *Perda do objeto: angústia e luto*

A angústia nos introduz numa função que é radical para a psicanálise: a função da falta (Lacan, 2005). Nisso reside o fundamento da escolha temática do Seminário nos anos de 1962-1963. Com a angústia e seu objeto, Lacan busca reintroduzir a função da falta na propalada relação de objeto ideal e harmoniosa da psicanálise que dominava o cenário já há mais de uma década.

A questão da perda do objeto é complexa, pois dela derivam conceitos e operadores cruciais da clínica psicanalítica, tais como angústia, gozo, desejo e o luto. Em *Inhibición, sintoma y angustia*, vemos Freud (1926/1988) enredado com o problema da perda do objeto. Ele estabelece uma situação originária de perda do objeto geradora da angústia primordial e automática: a perda do objeto de satisfação (o seio)⁵. Isso provocaria um excesso econômico libidinal frente ao qual a criança se veria sem recursos e desamparada [*Hilflosigkeit*]. Dali em diante, a angústia seria reproduzida como um sinal anunciador da iminência da repetição original de perda de objeto⁶; porém, agora o objeto é a mãe, precisamente, a ausência perceptiva da mãe. Vemos que, nesse segundo momento, ocorre um deslocamento do objeto pulsional à mãe, em que se instala o anseio pela mãe e por sua presença, tão visível na infância. Esse deslocamento constitui o início de uma série de deslocamentos de perdas de objeto sucessivos, que corresponde às mudanças na relação ao Outro. Com resultado disso,

⁵ Podemos pensar que a ausência do objeto de satisfação não é contingencial; ela é estrutural, na medida em que somos seres de linguagem.

⁶ "Há perda de gozo. E é no lugar dessa perda, introduzida pela repetição, que vemos aparecer a função do objeto perdido, disso que eu chamo *a*. (Lacan, 1992b, p.46)

temos o inventário freudiano das perdas de objetos, seguindo pela angústia de castração (e renúncia ao falo) até a angústia social (e condenação pela consciência moral).

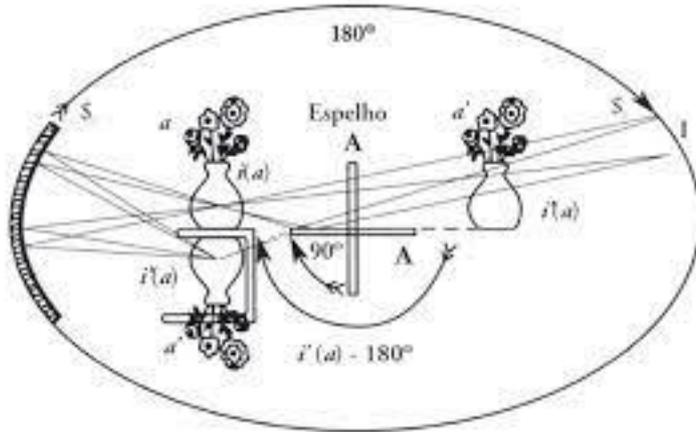
Dois pontos que consideramos importante destacar. No desenrolar do desdobramento das perdas de objetos, subterraneamente vai se entrelaçando objeto pulsional e objeto de amor; a partir da entrada em jogo do anseio pela mãe, o objeto da perda passa a ser o amor, inicialmente da mãe, seguido do amor do supereu. Sendo assim, como diferenciar angústia e luto, considerando que este é a perda do objeto de amor? A hipótese freudiana é a de que o luto é reação de dor à perda do objeto amoroso. A angústia é reação ante o *perigo* da perda do objeto de amor, de algo que está por vir.

Outro ponto é a temporalidade introduzida pela angústia na função da perda. Isso não passou despercebido por Freud (1926/1988), que aponta o vínculo da angústia com a expectativa, com uma posição de quem prevê ou espera [*Erwarten*] algo. Nesse sentido, a angústia produz uma espécie de compressão temporal: se prevê que algo do passado está prestes a se repetir no futuro.

Lacan (2005) parte de Freud (1926/1988): a angústia é sinal diante de algo. Mas qual é a natureza desse algo? Para responder a essa pergunta, inventa o objeto *a*, algo que se caracteriza pela irreducibilidade do real, pela resistência à significantização e pela não especularidade. O que significa isso? Para desenvolver suas formulações a respeito da angústia e do objeto *a*, Lacan (2005) lança mão do esquema do estádio do espelho, ao qual irá recorrer em várias oportunidades nesse Seminário. Reproduzimos abaixo a figura do estádio do espelho, acompanhada de uma breve apresentação dele, sem esquecer, contudo, que ele admite diferentes abordagens.

Figura 4

Esquema completo do estádio do espelho



Fonte: Lacan (2005, p. 48).

À esquerda, um espelho côncavo que forma imagens reais; à direita, um espelho plano que forma imagens virtuais. O espelho plano seria o campo do Outro (A), lugar do simbólico e da linguagem; o espelho côncavo, o organismo. O conjunto como um todo com os dois espelhos seria o aparelho psíquico, o equivalente à proposição freudiana (Freud, 1900/1988) de um aparelho psíquico estruturado por um conjunto de lentes como um aparelho fotográfico, por exemplo. Do lugar onde estiver nosso olho dependerá o que veremos. Se estivermos em I, poderemos ver a imagem real do vaso produzida pelo espelho côncavo abraçando com sua borda as flores reais (a). Note-se: as flores são reais; não são uma imagem. Então, trata-se de unir objeto (flores reais) e imagem (do vaso).

O que verá um olho situado em I é algo de frágil estabilização, pois uma mínima alteração na posição do olho poderá deixar o conjunto mal ajambrado e desengonçado, como um corpo fragmentado. Já o olho que estiver situado em S verá o conjunto do vaso com suas flores como uma única imagem virtual estável e bem-acabada, como a imagem narcísica do eu (*moi*). Esta adquire essa qualidade porque ela contém o assentimento do Outro, reconhecimento que a criança, frente ao espelho, procura ao virar a cabeça para trás em busca do olhar confirmador do Outro: “Sim, esse é o bebê lindo da mamãe!”. Isso significa que a

perfeição da imagem $i'(a)$ depende da incidência de seu reflexo a partir de um ponto específico no espelho plano, o do significante do Ideal do Eu, $I(A)$, situado no campo do Outro.

Portanto, o lugar de $i'(a)$ é aquele que se situa no lado direito do esquema do estádio do espelho, onde se projeta a imagem virtual do eu (*moi*) na qual o eu se reconhece narcisicamente na imagem do outro imaginário $i'(a)$ que vê à sua frente. Trata-se de uma imagem idealizada (eu ideal), na medida em que ela contém o traço do Ideal do Eu, $I(A)$.

É nesse lugar $i'(a)$ que a angústia se produz como um sinal. Isso fica evidente nos fenômenos de despersonalização, conhecidos por acompanhar a angústia, que acometem o sujeito quando ele não reconhece o seu eu na imagem especular. Porém, mais do que o reconhecimento pelo eu, o que se problematiza é o reconhecimento do Outro: “(...) se o que é visto no espelho é angustiante é por não ser passível de ser proposto ao reconhecimento do Outro” (Lacan, 2005, p. 134). Se o Outro não confirma nossa imagem, pode surgir a vacilação: “Esse que vejo será mesmo eu? Se não, quem é esse que me olha no espelho?”. Daí advém o sentimento angustiante de ser olhado (sem saber por quem e nem de onde é olhado) relatado comumente na clínica.

Ao contrário, acontece às vezes de o sujeito ficar tão cativo da imagem de si que vê projetada que corre o risco de se ver engolido por ela. Siderado e paralisado, o movimento de virada para o Outro fica impossível para o sujeito, que assim é despojado da relação ao Outro e do mundo do sentido que advém daí. Outra situação de eclosão da angústia. Isso fica evidente no caso do pequeno Hans (Freud, 1909/1988), no momento quando ele precisa integrar a diferença sexual e passar da posição de ser o falo materno à posição de ter o falo. Um pouco antes da eclosão da fobia, vemos o menino fazendo um jogo do “como se” fosse um homem, possuidor do falo, apoiando-se na identificação ao seu rival, o pai. Quando o seu pênis começa a excitar-se, o arranjo desmorona, e eclode a angústia, pois esse jogo de

enganação do desejo da mãe sai do *script*, e o sujeito perde a condição de diretor. Isso acontece porque a entrada de seu pênis real no jogo subverte a ordem estabelecida, e o sujeito se vê totalmente assujeitado às manifestações de aprovação do olhar materno, correndo o risco de ser largado de mão. Pois, ou ele é algo para o desejo da mãe, e nesse caso ele é a imagem do falo (e o sujeito entra em *fading*); ou então existe, mas não é mais nada para ela, e cai como resto que sobra, objeto *a*.

Hans descobre assim que nem todos os objetos podem ser especularizáveis, ou seja, serem visíveis no espelho plano tal qual as flores da figura acima. O objeto *a* é um desses que escapa ao status de objeto que possui imagem especular; o falo também.

A esse respeito, Lacan (2005) distingue dois tipos de objetos: 1) o objeto socializado e intercambiável do campo da partilha e da posse; como, por exemplo, o objeto de inveja avistado nas mãos de nosso irmão, no lugar de *i'(a)*; e 2) outro tipo de objeto, anterior à constituição do objeto comum e que não se situa no campo da troca social. Estes objetos privados, quando entram e são reconhecidos no campo da partilha em *i'(a)*, têm sua presença assinalada pela angústia. Por exemplo, os conhecidos objetos invasivos na psicose: “O que constitui seu perigo para o eu? É a própria estrutura desses objetos, que os torna impróprios para a ‘egoização’” (Lacan, 2005, p. 134).

Lacan retoma, a seu modo, o inventário freudiano das formas de perda (*Verlust*): mamilo, cíbalo, falo, olhar e voz. Estes correspondem aos cinco principais momentos de aparecimento do sinal de angústia elencados por Freud (1926/1988), com a ressalva de que o amor do supereu, como objeto passível de perda, é substituída em Lacan (2005) pelos objetos pulsionais olhar e voz⁷. Esses cinco objetos pulsionais seriam objetos privados, situáveis somente no lado esquerdo do esquema do estágio do espelho, condenados a só aparecerem no

⁷ A associação entre supereu, voz e olhar esteve sempre presente na obra de Freud. A partir do Seminário *A angústia*, olhar e voz passam a ser considerados por Lacan (2005) como objetos da pulsão escópica e pulsão invocante, respectivamente.

lado direito como sinal de angústia? Como situar tais objetos na relação com o Outro primordial no que se refere ao circuito pulsional?

Desde muito cedo, Freud auscultara na queixa de seus pacientes o quanto o elemento de censura superegógica veiculada pela voz da consciência ou pelo olhar persecutório era provocador de angústia. Ao mesmo tempo, Freud (1905/1988) não deixava de observar que o olhar é o caminho mais frequente para despertar a excitação libidinal suscitada pelos encantos do objeto. Assim, um mesmo objeto, o olhar, pode ser objeto da angústia no primeiro caso; e objeto erótico, no segundo. O olhar e a voz superegógicos possuem uma posição de exterioridade na qual o sujeito não se reconhece, como se ele fosse olhado pelo objeto. Já na situação erótica, a condição de exterioridade do olhar fica elidida pela característica agalmática e fascinante do objeto $i'(a)$ que suporta esse olhar. Portanto, já podemos precisar um pouco melhor a questão da especularidade dos objetos. Não é verdade que há objetos que são especularizáveis e outros que não o são. Antes, há “uma forma não especularizável na estrutura de alguns desses objetos” (Lacan, 2005, p. 134). Essa forma pré-especular que um objeto pode assumir é o a , o objeto a .

Entende-se por que a construção do eu narcísico na imagem de $i'(a)$ é um fato psíquico tão celebrado por Freud (1914/1988). É essa formação especular de $i'(a)$ no lado direito que permite, *après coup*, a integração dos objetos a dispersos em um corpo pulsional em imagem $i(a)$ no lado esquerdo. Mas um resto sobrarão desse processo, o mesmo da divisão subjetiva que vimos acima; pois nem todos os objetos a serão integrados na imagem de $i(a)$. As vacilações despersonalizantes, ao que todos estamos sujeitos, são a prova efetiva de que nem tudo passa pelo reconhecimento do Outro, o $I(A)$ situado no espelho plano. Esse resto que fica de fora de $i'(a)$ ficará igualmente de fora em $i(a)$; ele não terá forma especular.

Lacan não cansou de lembrar que o eu, apesar das aparências, não corresponde completamente ao que a imagem do eu ideal projeta; ele não é ideal e nem harmônico, como

gostaríamos. O a resta fora da imagem; se ele aparecer no campo do eu, irá disparar a angústia; portanto, a angústia é a tradução subjetiva do objeto a , diz Lacan (2005). Ao mesmo tempo, ele é a única garantia da impossibilidade da estrita equivalência entre o eu ideal e o Ideal do eu, $I(A)$, como o amor quer fazer crer. O a é a prova da falta (castração) do Outro, ele é o que mantém aberta a fenda do desejo do Outro. Consequentemente, o a é suporte do desejo do Outro, o objeto causa do desejo. A partir disso, podemos compreender o alcance clínico que pode ter a forma como iremos operar com a angústia. Aparentemente, angústia e desejo seriam faces opostas da mesma moeda: o objeto a . No entanto, considerando nosso andamento até aqui, diríamos se tratar de tempos diferentes de percurso numa banda *Moebius*. Esta somente aparenta possuir duas faces opostas; só descobrimos sua face única fazendo a experiência de seu percorrido.

Ainda um esforço a mais. No ponto em que chegamos, já temos elementos suficientes para responder à pergunta sobre a diferença entre a perda de objeto na angústia e no luto? Lembrando que para Freud (1926/1988), na angústia se tratava da perda do objeto de amor, o que deixava ainda mais confusa a diferença com a perda do objeto amado do luto. Lacan (2005) avança propondo que o objeto da perda na angústia é o objeto a . Objeto a na função de causa de desejo, que é a de suporte da hiância do desejo do Outro. Na seção seguinte desse estudo, teremos condições de trabalhar melhor a natureza dessa falta.

Já o luto e o objeto amado, para Lacan, diriam respeito à $i'(a)$ e não ao a :

O problema do luto é o da manutenção, no nível escópico, das ligações pelas quais o desejo se prende não ao objeto a , mas à $i(a)$, pela qual todo amor é narcisicamente estruturado, na medida em que esse termo implica a

dimensão idealizada a que me referi. (Lacan, 2005, p.364. O grifo é nosso⁸)

O que se perde na morte da pessoa amada, então, é da ordem de uma imagem narcísica i'(a), na medida em que esta contava com o assentimento do I(A). Com isso, perdemos a ligação com o verdadeiro objeto da relação, o objeto causa de desejo, o qual a imagem especular i'(a) do outro imaginário envelopava.

2.2.3 *A falta da falta de objeto*

A falta de objeto constitui um eixo teórico e operador clínico fundamental em psicanálise. O Seminário *A angústia* constitui uma comprovação cabal disso, tanto em seu aspecto teórico quanto clínico: “... a angústia nos introduz, com a ênfase da comunicabilidade máxima, numa função que, para nosso campo, é radical – a função da falta” (Lacan, 2005, p. 146).

O sujeito pode ver-se em sérios apuros quando os objetos aparecem numa condição de presença excessiva e não numa condição de falta. Os objetos pulsionais olhar e voz são os mais suscetíveis de aparecerem como exteriores ao nosso corpo nos momentos de crise. Dentre os objetos pulsionais que circulam por nossos orifícios corporais, esses são os que mais expressam essa condição de serem ao mesmo tempo externo e interno, do corpo do Outro e do corpo próprio. Por isso, eles se prestam facilmente a exercer a vigilância do eu pela instância crítica concebida por Freud (1933/1988) como supereu através da observação e da voz da consciência; em situações de crise nas psicoses, e até mesmo em alguns neuróticos, os objetos olhar e a voz chegam a tomar a forma alucinatória de delírio de observação e vozes imperativas respectivamente. Lacan (1985) afirma que, especialmente na puberdade, esses

⁸ Consideramos um engano a grafia de i(a) nessa frase. A nosso ver, no que se refere ao luto, deveria ser i'(a), que é a imagem virtual do espelho plano, a imagem que implica a dimensão idealizada, formada a partir do significante do ideal do Outro I(A).

objetos assumem uma condição estrangeira como se fossem signos bizarros vindos do corpo do Outro, provocando estranheza e dificuldades com a representação do próprio corpo.

A antiga prática de marcar e escarificar a pele, assim como a prática de cortar a pele disseminada dentre as púberes atualmente, nos permitem abordar o olhar quando este assume uma condição de presença excessiva ligada à angústia, conforme estudo de Costa (2003). Na clínica psicanalítica, já se tornou recorrente acompanharmos jovens que se cortam deliberadamente, preferencialmente nos braços e pernas; geralmente lugares que são passíveis de esconder do olhar do outro. Além do alívio da angústia que isso proporciona, conforme a unanimidade dos relatos, há também algo que se repete nas falas dessas adolescentes na referência a tais atos. Apesar da singularidade de cada caso, e de não haver uma interpretação *a priori* para qualquer formação clínica, Costa observa a estreita relação que se coloca entre olhar e saber. O dar a ver e o esconder estão na referência ao olhar que tudo vê e tudo sabe. Trata-se do saber materno que tudo sabia sobre o corpo da filha na infância; olhar materno no qual a filha se reconhecia narcisicamente como extensão do falo da Mãe. Para as adolescentes, a erotização do corpo feminino depende da separação do corpo materno e da transposição daquilo que em seu corpo pode surgir como signo do corpo da mãe, como, por exemplo, os caracteres sexuais secundários.

Exemplo paradigmático do olhar como condição de presença excessiva é o espectro [*ghost*] do pai de Hamlet. Apesar de *Hamlet* (Shakespeare, 2014) ter sido tema de muitos estudos no âmbito literário e psicanalítico, devemos a Derrida (1994) a indicação da natureza fantasmagórica do pai de Hamlet. Lacan (2002) já havia feito notar que Hamlet tinha um problema de fantasma [*fantasme*] e de luto, em torno do qual proferiu o seminário *O desejo e sua interpretação*.

Na peça *Hamlet*, a cena inicial apresenta o momento da troca de guarda à meia-noite, na qual o guarda de plantão e os oficiais que se aproximam conversam tentando definir a

natureza da coisa que havia aparecido: aparição, figura igual ao pai, assombração, espírito, espectro. Seria uma fantasia? Ilusão? Derrida (1994) segue nessa busca: espírito ou espectro? Incorporação paradoxal do espírito: nem alma, nem corpo, mas também uma e outra. É alguma coisa, a qual não se sabe nem se é ou se existe, se responde por um nome e corresponde a uma essência. Difícil de definir.

“Esta Coisa que não é uma coisa, essa Coisa invisível entre seus aparecimentos, não a veremos mais em carne e osso quando ela reaparecer. Esta Coisa olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando está aí. Uma dissimetria espectral interrompe aqui toda especularidade. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacronia. A isto chamaremos *efeito de viseira*: não vemos quem nos olha” (Derrida, 1994, p. 22).

Essa visibilidade furtiva e inapreensível do invisível lhe confere um tipo de presença muito difícil de apreender. Como não vemos quem nos vê e quem ordena “jura” (*swear*), ficamos entregues à voz que diz: “sou o espírito de teu pai” (Shakespeare, 2014, p. 35). Só resta acreditar em sua palavra, submissão essencialmente cega (Derrida, 2014). A voz e o olhar do espectro possuem o poder de fixar e deter, conduzindo o outro a uma posição de espera [*Erwarter*] pelo seu retorno. Daí irradia o caráter angustiante, contaminando tudo o que se desenrolará na peça.

Acima tentamos apreender os objetos *a*, olhar e voz, operando em sua função de presença (excesso) e provocador da angústia. No entanto, os mesmos objetos *a*, olhar e voz, em sua função de falta assumem uma função erótica na composição da fantasia que sustenta o exercício do desejo. Este é o caso da fantasia *Pegan a um niño*, da qual Freud (1919b/1988) deduz a fantasia que agencia a posição de gozo do espectador à prática sexual masturbatória.

Para precisar a diferença do objeto *a* na angústia e na fantasia, Lacan (2005), no Seminário *A angústia*, recorre ao esquema óptico do estádio do espelho. É algo a ser elaborado no campo escópico, do visível e invisível:

“Esse objeto *a* ... é sempre dele que se trata quando Freud fala de objeto a propósito da angústia. A ambiguidade decorre de não podermos fazer outra coisa senão imaginá-lo no registro especular. Aqui, trata-se precisamente de instituir uma outra forma de imaginarização, se assim posso dizer, na qual se defina esse objeto”. (Lacan, 2005, p. 50)

Uma versão nova do esquema do estádio do espelho, modificada a partir do esquema completo visto anteriormente, é apresentada nesse Seminário especialmente para formular a função da falta ($-\varphi$) na fantasia e a condição da falta da falta (que chamamos de excesso) do objeto da angústia:

Figura 5

Esquema simplificado do estádio do espelho

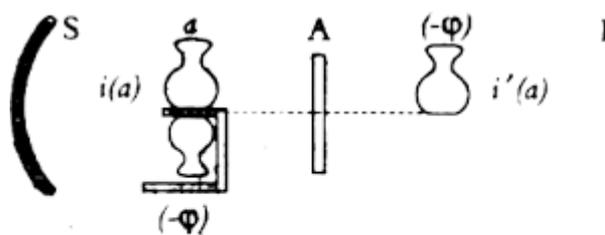


Schéma simplifié

Fonte: Lacan (2005, p. 49).

“Nem todo investimento libidinal passa pela imagem especular. Há um resto... ele [objeto *a*] é o pivô de toda essa dialética” (Lacan, 2005, 49); dialética na qual o falo (menos

phi) assume função privilegiada. O lugar do meno *phi* ($-\phi$), como vemos no esquema acima, constitui um vazio, é o lugar da falta. Tudo o que pode vir a se manifestar nesse lugar nos desorienta quanto à função estruturante desse lugar (Lacan, 2005). É o lugar onde pode aparecer o objeto *a* da angústia.

Com a apresentação do esquema simplificado da angústia, Lacan trata de estabelecer a relação, bem como a diferença entre o falo ($-\phi$) e a constituição do objeto *a*: o falo opera a função da falta do objeto, dando-lhe o brilho erótico; e o objeto *a* se liga ao excesso ou a falta da falta, como dirá Lacan. No Outro, reflete-se a imagem de nós mesmos *i'(a)* caracterizada por uma falta ($-\phi$), pois, nem todo investimento libidinal que acontece do lado esquerdo passa pela imagem especular. Há um resto, o mesmo da divisão subjetiva, que é o pivô da dialética imaginária, e na qual o falo virá desempenhar uma função de falta. Essa imagem *i'(a)* orienta, polariza e captura o desejo, velado e essencialmente relacionado a uma ausência:

Se ele está ali diante de nós, no corpo fascinante de Vênus, é justamente na medida em que ele não está ali, debaixo. Enquanto essa forma é investida, no sentido em que dissemos há pouco, de todos os atrativos, de todos os *Triebregungen* que a delimitam por fora, o falo está, com sua carga, do lado de cá do espelho, no interior do recinto narcísico. É por isso que, ali onde ele está, é também ali onde ele não está. (Lacan, 1992a, p. 372)

Na passagem acima, vemos o menos *phi* intervindo como uma reserva operacional, instrumento na relação com o outro, na medida em que dá ornamento à imagem do semelhante em sua função sedutora de parceiro sexual. Entretanto, é o objeto *a*, que está em *i'(a)*, no lado esquerdo do espelho, que constitui o pilar da função do desejo:

O que constitui o *Triebregungem* função no desejo – o desejo em sua função privilegiada, distinto da demanda e da necessidade – tem sua sede no resto, ao qual corresponde na imagem essa miragem pela qual ela é

justamente identificada com a parte que lhe falta, e cuja presença invisível dá ao que se chama de beleza o seu brilho. É isso que significa o *ímeros* antigo... (Lacan, 1992a, p. 372-3).

O objeto a , suporte do desejo na fantasia, não é visível ali onde ele se situa em $i(a)$, deixando o homem às escuras quanto à imagem de seu desejo. No entanto, é dessa presença invisível em $i(a)$ que a miragem $i'(a)$, no lado direito, ganha seu prestígio; e também é daí que $(-\phi)$ adquire seu brilho fálico. Por isso, quanto mais o homem se aproxima e afaga esse objeto que acredita ser o objeto de seu desejo em $i'(a)$, mais ele é desviado dele: “Quanto mais envereda por esse caminho, que muitas vezes é impropriamente chamado de via da perfeição da relação de objeto, mais ele é enganado” (Lacan, 2005, p. 51). A angústia surge quando a falta $(-\phi)$ vem a faltar ali no seu lugar estruturante do vazio constitutivo, que é o gargalo do vaso. Na medida em que o $(-\phi)$ perde sua função demarcatória de borda do vaso, a imagem especular do eu $i'(a)$ torna-se então a imagem estranha, invasiva e angustiante do duplo, como veremos logo adiante.

3. O enquadre da angústia e da fantasia

A respeito da estrutura da angústia, Lacan é categórico: a angústia é enquadrada (Lacan, 2005, p. 85). Esse é um dos fundamentos de sua escolha em apresentá-la através do esquema do estágio do espelho. Pois o espelho é um aparelho óptico que tem seu campo visual delimitado pela incidência dos raios luminosos de acordo com as leis da óptica. Se formos rigorosos, a escolha pelo espelho para pensar a formação do eu narcísico em suas relações com o registro do imaginário é antiga no ensino lacaniano; ela data de 1949 no texto *O estágio do espelho*:

... o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim o rompimento do círculo *Innenwelt* (mundo interior) para o *Umwelt* (mundo exterior) gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do eu. (Lacan, 1998b, p. 100)

Depois disso, o esquema do espelho não parou de ganhar novas elaborações e precisões no ensino lacaniano. Contudo, o que queremos marcar aqui é que o investimento da imagem especular é um tempo⁴ fundamental da constituição do sujeito, no qual se dá construção do eu e a relação imaginária. Mas também, ele “é fundamental por ter um limite. Nem todo investimento libidinal passa pela imagem especular. Há um resto... ele [objeto *a*] é o pivô de toda essa dialética” (Lacan, 2005, 48-9).

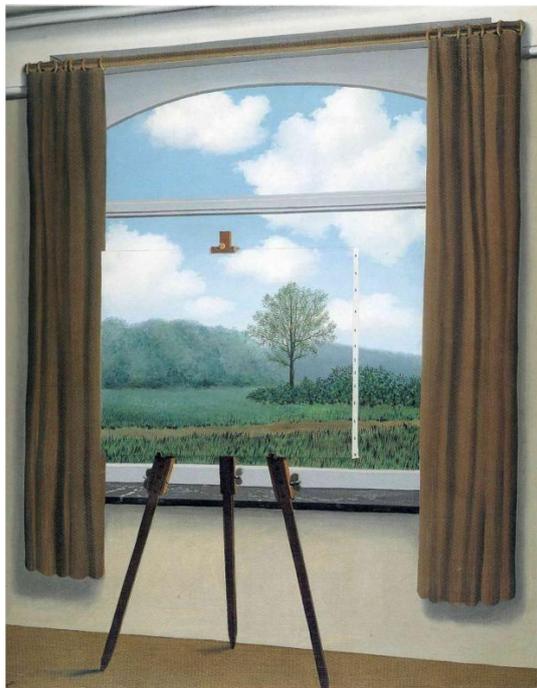
Conforme vimos no esquema simplificado do estágio do espelho (figura 6), é privilegiadamente sob a forma do falo (-φ) que essa função do limite será operada: “isso

significa que, em tudo o que é demarcação imaginária, o falo virá, a partir daí, sob a forma de uma falta” (Lacan, 2005, p. 49). Isso nos possibilita compreender a importância dada por Freud (1926/1988) à angústia de castração, tendo o falo como referente da falta. Desde que não a confundamos com a ameaça de castração, no homem, e com a inveja do pênis, na mulher, aos quais Freud (1937/1988) atribuía o limite intransponível do final de uma análise.

Assim como a angústia, também a fantasia é enquadrada, conforme o demonstra Lacan (2005) através da metáfora de um quadro colocado no caixilho de uma janela, de maneira tal que se tome a tela como se fosse a vista da janela. Isso fica evidente no pincel de Magritte:

Figura 6

A janela da fantasia



Fonte: *A Condição Humana*. René Magritte. 1933 – Óleo sobre Tela (100 x 81 cm)

A fantasia é a cena dentro da cena, como bem ilustra o quadro acima, uma espécie de duplicação da cena, cujo mecanismo se mantém tanto mais dissimulado quanto mais estivermos situados a uma boa distância.

Lembrando que a fantasia é a resposta que o sujeito formula à pergunta *Che Vuoi?* (O que queres?) do desejo do Outro. Quando surge a angústia, surge uma fenda no quadro que lhe tira esse efeito de *tromper l'oeil* (enganar o olho) que nos fazia tomar a representação da tela como sendo a da realidade, que nos fazia tomá-la como somente uma cena. Quando percebemos que são duas, sobrevém o estranhamento [*Unheimliche*] da realidade e/ou do próprio eu; assim a cena que até então contemplávamos por sua beleza, de repente, passa a nos olhar e a provocar angústia.

Ante esse quadro de Magritte, chega a ser imediata e intuitiva a apreensão da função de enquadre da fantasia: ela demarca uma cena, um quadro, que serve de tela ante o real, compondo a cena da realidade; mas que também faz às vezes desse real. No entanto, a função de enquadre da angústia, como quer sustentar Lacan (2005), não se mostra tão evidente assim. Por isso, Lacan recorre ao *Unheimliche* (estranho) e ao fenômeno do duplo para nos dar o enquadre da angústia.

3.1 O *Unheimliche* e o olhar

O que quero acentuar hoje é apenas que o horrível, o suspeito, o inquietante, tudo aquilo pelo qual traduzimos para o francês, tal como nos é possível, o magistral *unheimlich* do alemão, apresenta-se através de clarabóias. É enquadrado que se situa o campo da angústia. (...) "Súbito", "de repente" - vocês sempre encontrarão essas expressões no momento da entrada do fenômeno do *unheimlich*. Encontrarão sempre em sua dimensão

própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, *não pode* ser dito. (Lacan, 2005, p. 86)

Lacan (2005) vai buscar o enquadre da angústia no texto *Lo ominoso* (Freud, 1919a/1988), no qual seu autor se ocupa do mecanismo do *Unheimlich* para estudar a estreita relação entre angústia e sensação de sinistro ou estranhamento: “A angústia... está ligada a tudo o que pode aparecer no lugar (-φ). O que nos assegura isso é um fenômeno... Esse fenômeno é o *Unheimlichkeit*” (Lacan, 2005, p. 57).

Tomaremos do texto freudiano alguns elementos: o mecanismo do sinistro, o fenômeno do duplo, e especialmente o objeto olhar. Ele data de 1919, véspera do texto *Más allá del principio de placer*, no qual Freud (1920/1988) apresentará a pulsão de morte ligada à ideia de um retorno; trata-se da repetição do real, algo excessivo que se repete, e que não pode se ligar a uma cadeia significante. Esse era o pano de fundo do encontro de Freud (1919a/1988) com a literatura fantástica, em especial o conto de Hoffmann (2023), *O homem da areia* [*Der sandmann*], escrito em 1816, o qual apresentaremos a seguir.

3.2. O conto *O Homem da areia*

A história começa com três cartas: a primeira do jovem Nathanael, o protagonista, que escreve para seu amigo Lothar, contando seu atual estado de perturbação devido a uma série de acontecimentos atuais que haviam lhe despertado algumas recordações da infância, dentre as quais a morte do pai, a história do Homem da areia que era contada para as crianças, etc.

Afastado de sua família e cidade natal por razões de estudo, conta que tudo começou quando um vendedor de barômetros, chamado Coppola, apareceu à sua porta, provocando-lhe uma notória reação desproporcional, deixando-lhe com um mal-estar. A partir daí, começa a relatar as lembranças de criança: o curto convívio com o pai após o jantar, ao que se seguia a invocação materna da chegada do Homem da areia na hora de conduzir os filhos para a cama.

Nathanael chegava a ouvir seus passos na escada. Soube, através da babá, que ele jogava areia nos olhos das crianças que não queriam ir para a cama; depois que estes caíam ensanguentados, ele os apanhava para alimentar seus netinhos. Lembra também do odioso Coppelius, um advogado que visitava o pai com frequência à noite, e a quem credita a responsabilidade pela morte do pai. Relata uma cena de terror que lhe ficou gravada na memória: certa noite, vestidos de túnicas pretas, Coppelius e o pai faziam experiências relacionadas com os olhos em torno do fogo. Coppelius gritava: “olhos, dê-me olhos!. O menino, que espiava escondido, gritou apavorado. Por sua vez, o homem pegou um punhado de brasas, fazendo o gesto de atirá-las em seus olhos, dizendo: “Nós temos olhos agora. Olhos. Belo par de olhos de criança”. O pai intercede, implorando ao mestre que poupasse os olhos do filho; este desmaia. Um ano depois, passos na escada, Coppelius volta a visitar o pai; naquela noite, após um grande estrondo, o pai é encontrado morto. E Coppelius desaparece.

Continuando o relato na carta ao amigo, só que agora voltando ao tempo presente, Nathanael conta que reconhece a figura de Coppelius no vendedor de barômetros, que se apresenta sob o nome de Coppola. Fica muito perturbado desde então, e decide vingar a morte do pai. Fim da primeira carta.

A segunda carta é escrita por Clara, noiva de Nathanael, em resposta à primeira carta endereçada a Lothar, mas que lhe foi erroneamente enviada. Resumindo, ela se põe a argumentar a fim de convencer o noivo de que tudo não passava de fantasias.

A terceira carta é de Nathanael para Lothar queixando-se da filosofia irracional de Clara. Somente depois disso é que surge o narrador do conto. Ele assume o relato a partir daí, embuído do desejo de contar o destino de Nathanael após ter lido as cartas que Lothar lhe teria mostrado.

O jovem estudante se afasta para tentar se recuperar; passa um período com Clara e Lothar. Quando volta para retomar seus estudos, um incidente o obriga a se mudar para um cômodo alugado ao lado da casa de seu conceituado professor Spalanzani, cuja filha passa a observar pela janela durante horas a fio. Novamente, o vendedor Coppola aparece à sua porta; desta vez, compra uma pequena luneta de bolso, através da qual pode observar a beleza de Olímpia, a filha do professor. A história segue apresentando o desenvolvimento da paixão por ela: a dança com ela na festa em sua casa, o cortejo, as visitas, etc. Apesar das críticas dos amigos à moça, Nathanael segue no encantamento até descobrir que ela era um autômato, criação conjunta do mecânico Spalanzani e do óptico Coppola, cuja contribuição havia sido os olhos. É então que tudo se confirma para o estudante: os olhos, o Homem da Areia, Coppelius disfarçado de Coppola. Certa ocasião, o jovem surpreende, apavorado, uma disputa entre o professor e Coppola em torno de sua obra. O óptico leva a boneca de madeira sem olhos, e o mecânico atira os olhos ensanguentados de Olímpia sobre o peito de Nathanael, revelando-lhe que eles lhe haviam sido roubados por Coppola.

Recuperado, Nathanael acorda como se tudo não passasse de um pesadelo, retoma sua vida e o noivado com Clara. Prestes à instalação do casal numa nova habitação, Clara o convida a subir na torre do campanário para observar as montanhas. Já lá no alto, o jovem saca do bolso a luneta para observar a paisagem, mas é Olímpia quem ele vê através dela. Fica transtornado, e pálido como um cadáver, e tão logo olhou para Clara, seus olhos começaram a virar numa labareda ardente, e rindo de maneira pavorosa, gritava “Boneca de madeira, gira, gira!”. Agarrou Clara com violência e tentou arremessá-la para baixo. Lothar, que passava na rua, sobe para tirá-la das mãos do amigo. Neste momento, Nathanael avista Coppelius lá embaixo, o qual, rindo, diz: “Ha ha, esperem só, ele virá abaixo sozinho”. Nathanael pára subitamente e, petrificado, se joga do alto gritando: “Ah! Belos olhos! Belos

olhos!”. Nathanael jaz no chão com a cabeça esmagada. E Coppelius desaparece no meio da multidão.

3.3. “Fazer-nos olhar a nós mesmos”

Pereira (2004) é precisa ao destacar a condição reflexiva do olhar nessa passagem do texto freudiano: “... o autor quer fazer-nos olhar a nós mesmos através das lentes ou binóculos do óptico demoníaco, e até talvez tenha ele espiado em pessoa por esse instrumento” (Freud, 1919a/1988, p. 230. Tradução nossa⁹). A autora propõe duas vias interpretativas: 1) há uma dimensão do horror em nós, a qual não podemos ver na medida em que somos esse olho que olha através da lente de Coppola; 2) fazer olhar a si mesmo através da lente de Coppola. “Como se pudéssemos jogar ou sermos jogados nos diferentes lugares, o do olho e do olhar, e também o do objeto desse olhar” (Pereira, 2004, p. 32).

O efeito de estranho advém da figura do Homem da areia, ou seja, da representação de ser despojado dos olhos; e não da dúvida a respeito do caráter animado da boneca Olímpia, afirma Freud (1919a/1988). Os olhos passeiam por toda a história, sendo muitas vezes o elemento associativo entre as personagens ou entre as situações.

Freud lembra que, segundo a experiência psicanalítica, o medo de ser privado dos olhos é uma angústia infantil. E, conforme testemunham os sonhos, as fantasias e os mitos, esse medo tem relação com o temor à castração, como, por exemplo, aconteceu com Édipo, que arrancou seus próprios olhos como forma de punição pelo assassinato do pai.

Na história da infância de Nataniel, segundo Freud, as figuras do pai e de Coppelius representam os dois opostos em que a *imago* paterna é dividida pela sua ambivalência: o pai “mau” que o ameaça com a castração (cegueira), e o pai “bom” que intercede para salvá-lo. O desejo de morte contra o pai, sobre o qual incide o recalçamento, encontra expressão na

⁹ Todas as citações diretas da obra de Freud que integram essa pesquisa foram extraídas da edição argentina Amorrortu e traduzidas pela autora.

morte do pai “bom”, e Coppelius é responsabilizado por ela. Esse par de pais é representado mais tarde pelo professor Spalanzani e o oculista Coppola; e tal como os da infância que costumavam trabalhar juntos no braseiro secreto, os de agora criaram conjuntamente a boneca Olímpia.

Além disso, uma série de conexões revelava que a boneca era o duplo de Nathanael: a boneca espreitada pelo jovem por trás da janela do professor é propriamente sua imagem, i'(a), operação que a complementava com aquilo que lhe era absolutamente distinto, o olho, que só poderia ser o de Nathanael (Lacan, 2005). Assim, o amor cego e obsessivo que nutria por ela encontrava seu fundamento no fascínio por seus próprios olhos, um amor voltado para si mesmo enquanto filho devotado ao pai: “essa boneca automática não pode ser outra coisa que a materialização da atitude feminina de Nathanael em relação ao pai na sua infância (Freud, 1919a/1988, p. 232). Forma de oferecer sua castração imaginária ao pai, se posicionando como objeto *a* na função de causa de desejo na fantasia. E onde exatamente o objeto *a* estaria na função da angústia no conto? Na fabulação visionária de Hoffman, a função *Unheimliche* dos olhos como algo manipulável faz de um ser vivo um autômato:

este [Coppelius] fura as órbitas, para investigar até sua raiz o que é o objeto - em algum lugar, um objeto capital, essencial para se apresentar como o mais além, e o mais angustiante - do desejo que ele constitui, ou seja, o próprio olho. (Lacan, 2005, p. 342)

Para Pereira (2004), o que se decanta do conto e da análise freudiana é o que ela chama de jogo dos *olhos*, fio da trama do texto, na medida em que eles mapeiam toda a narrativa e a distribuição de lugares dos personagens. A questão dos olhos faz trabalhar a passagem do lugar de sujeito para o de objeto, jogo da fantasia inconsciente, na qual o sujeito pode ser tomado em posição objetal. É nessa posição em que Nathanael fica situado enquanto olhar na cena da infância em que espiava o pai e Coppelius.

É também olhando pela lente (diabólica) de Coppola que Nathanael vê Olímpia através da janela e é tomado de encantamento por ela (por seus próprios olhos?), e por fim sua queda como esses olhos do conto do Homem da areia, que tombam no chão ensanguentados, assim como a cabeça de Nathanael oferecida/arrebentada no chão (Pereira, 2004, p. 33).

3.4. O “yo no creo en las brujas, pero que las hay las hay” e o fenômeno do duplo [*doppelgänger*]

Freud (1919a/1988) indica vários temas que comumente evocam o estranho angustiante: o tema do duplo; os episódios de retorno involuntário a um mesmo lugar; repetições involuntárias, tidas como casualidades e coincidência, o caráter demoníaco da repetição inconsciente, que ele chamou de compulsão à repetição; o mau-olhado, temor da inveja. Considerando, o que viemos trabalhando acerca do enquadre da angústia através do dispositivo do esquema do espelho, centraremos nosso foco no tema do duplo.

Inicialmente, uma breve contextualização histórico-literária do assunto a partir das considerações de Guimarães (2018). O fenômeno do duplo é um tema que emerge na literatura romântica alemã entre o final do século XVIII e meados do século XIX. Ele é considerado símbolo do Romantismo alemão, na justa medida em que representava o angustiado homem cindido e fragmentado do Romantismo em sua busca de encontrar seu eu real e verdadeiro. A figura do duplo inquieta, pois testemunha a insuficiência do ser. O encontro com "um outro", com a identidade dividida, denuncia a falácia do mito do encontro consigo mesmo.

Nesse contexto, o surgimento do gênero fantástico trazia em si a busca de uma ruptura com o espírito racionalista do progresso iluminado. Nesse terreno, floresceu a ânsia pelo oculto, pelas alianças, irmandades e rituais secretos. Os cultos e o exercício do silêncio deram lugar à posição reflexiva, mas também aos devaneios, e impulsionaram o fantasiar. Assim,

além da temática do ocultismo, sobrenatural, também a categoria da ilusão ganhou força com as lendas de fadas que habitavam florestas encantadas.

Nesse contexto, podemos compreender o alcance de uma definição de *Unheimlich* atribuída a Schelling e destacada por Freud como surpreendente em meio ao extenso desdobramento semântico da palavra *unheimlich*: “Se chama *unheimlich* a tudo o que estando destinado a permanecer em segredo, no oculto, ... saiu à luz” (Schelling, citado por Freud, 1919a/1988, p. 224). Assim, *heimlich* é definido como familiar, amigável, confiável, livre de temor, cativante, caseiro, mas também oculto e subtraído aos olhos alheios. Interessante ver essa última conexão, a que leva do oculto aos olhos; lembrando que o tema dos olhos é o fio central de *O homem de areia*. E principalmente considerando que Nathanael só tinha olhos para Olímpia: o amor “cego” por ela; a contemplação fascinada a que ele se entregava na janela durante horas a fio; os olhos que lhe teriam sido roubados para colocar na boneca. Elementos que levam a confirmar a suspeita de que a boneca era o duplo de Nathanael.

Hoffmann desponta como um expoente da literatura fantástica nessa época. Para ele, o elemento mágico central dos contos de fadas não se reduzia ao propósito de imergir o leitor numa atmosfera de sonho; a força da magia estava em levar o leitor a ver a própria realidade sob um novo prisma. As fragmentações, vislumbres, iluminação mística, imaginações e fantasias eram formas de captar a realidade em contraponto a uma representação unitária da realidade. Assim, a cisão do eu tematizada pelo tema do duplo também reverberava sobre a concepção da realidade, que se tornava enigmática.

Isso que emergia na literatura, Freud soube captar na clínica psicanalítica e até mesmo na vida cotidiana. A presença de duplos na produção do *Unheimlich* pode se dar em variados graus e conformações, patológicas ou não. Geralmente está associada à aparição de pessoas idênticas; à identidade entre duas pessoas através da telepatia; à confusão identificatória com

outra pessoa a ponto de perder a delimitação entre o eu e o outro; ao permanente retorno do igual, mesmos traços faciais, nomes, fatos similares, destinos, etc.

No entanto, o tema do duplo não se restringe ao domínio do *Unheimlich* na psicanálise. Esse foi o lugar original que o *Doppelgänger* encontrou no campo literário e estético alemão, dando início a uma nova vertente narrativa. No próprio texto *Lo ominoso*, Freud (1919a/1988) invoca o livro de Rank, *O duplo, um estudo psicanalítico*, de 1914, no qual seu autor indaga os vínculos do duplo com a própria imagem vista no espelho e com a sombra, com o espírito e a alma e com o medo da morte. Na obra freudiana, há muitas ocorrências de figuras do duplo, das quais, a mais notória é o rival edipiano, espécie de substituto do eu, através da qual o sujeito tramita sua posição de objeto do desejo dos pais. Mas há também os duplos e pares de opostos que povoam *Tótem y tabú* (Freud, 1912-13/1988), em que o autor descobre, na formação social dos tabus das sociedades originárias, a mesma estrutura duplicada encontrada no cerne da neurose obsessiva. As proibições-tabu regulando as relações através dos rituais que instituíam as dimensões sagrado-profano; o superego regulando as relações através do sintoma neurótico (desejo e contra-desejo).

Quanto à psicogênese do duplo, Rank situa a necessidade de segurança do eu contra o desamparo ou o poder da morte. Nesse sentido, a alma imortal teria sido o primeiro duplo do corpo. Também no âmbito cultural, a morte levou os antigos egípcios a plasmarem a figura do morto nas máscaras mortuárias. A origem do duplo, nós a encontraremos magistralmente dissecada em *Tótem y tabú* (Freud, 1912-13/1988).

Nesse trabalho, o autor faz uma arqueologia do sistema representacional humano a partir da analogia entre o neurótico obsessivo e o sistema de pensamento dos primitivos. É um texto surpreendente que parece não esgotar seu alcance. Debruçando-se sobre as crenças nos espíritos que povoavam o mundo dos homens primitivos, conclui que a primeira representação primitiva da alma concebe uma pessoa ou coisa como duplo. O espírito de uma

pessoa ou coisa se reduz a sua capacidade de ser recordada ou representada quando subtraída da percepção. Ou seja, o mundo só existe quando representado (ou recordado) pelo psiquismo, quando entra no sistema do significante. Duplicar o mundo é simbolizá-lo.

Freud identifica na origem do pensamento representacional o mecanismo de projeção: o aparelho psíquico expulsa para fora algo que lhe parece desprazeroso. Corresponde a um tempo muito precoce do psiquismo, o do narcisismo primário (ou autoerotismo). Pelo fato de ser anterior à formação do Eu e do narcisismo, trata-se de um psiquismo que não conta ainda com uma delimitação estabelecida entre dentro e fora, e é regido pelo pensamento mágico ou onipotência de pensamentos. A característica marcante é a confiança no poder de seus desejos: inicialmente bastava desejar ou pensar (alucinatório) para possuir os objetos; depois passa a ser preciso figurar a ação para agir sobre os objetos. Situa-se aí a origem e a importância da atividade de jogar (ou brincar) na infância.

Pois bem, a esse período inicial da constituição subjetiva corresponde um período da história da humanidade com funcionamento análogo, a cosmovisão animista regida pelas técnicas da magia e onipotência de pensamento. À maneira da criança que joga, o homem começou a *duplicar* (figurar) o mundo para poder agir sobre ele. Jogar ou representar o mundo significa, como diz Lacan (2005), construir a cena do mundo, fazendo-o entrar no campo do significante. Implica numa primeira forma de separação entre o sujeito e os objetos do mundo. Derivou daí a doutrina dos espíritos, com os seres ancestrais e os perseguidores - “primeira criação teórica do ser humano” (Freud, 1912-13/1988, p. 96) -, aos quais se seguiram os deuses, o Deus, o demônio e outros tantos seres que povoam o imaginário humano. Também a criação ficcional derivou daí: “As criações projetivas dos primitivos se assemelham às personificações mediante as quais o poeta saca de si, como alguns indivíduos separados, as moções pulsionais contrapostas que lutam dentro dele” (Freud, 1912-13/1988, p. 70).

Contrariando o que se poderia pensar, Freud (1919a/1988) observa que a representação do duplo não se extingue junto com a superação do narcisismo inicial. Ela muda de sinal: de um duplo assegurador do Eu, ele passa a ser um duplo sinistro, anunciador da morte. E ela muda de conteúdo de acordo com o período da constituição do sujeito, especialmente a partir do surgimento do supereu. A formação do supereu surge dentro do eu como uma instância diferenciada, a qual, desde uma posição terceira, observadora e crítica, trata o eu como objeto de provação ou censura (Freud, 1923/1988). Isso permite uma nova representação do duplo, reunindo no novo conteúdo tudo aquilo que o supereu considera resto do antigo narcisismo infantil superado (Freud, 1919a/1988). Parecera-nos ocorrer aqui uma duplicação, só que agora ela é interna, ela acontece dentro do eu, tal como confirma Freud:

Creio que quando os poetas se queixam de que duas almas moram no peito do homem, e quando os adictos à psicologia popular falam da cisão do eu no homem, entreveem esta bifurcação (pertencente à psicologia do eu) entre a instância e o resto do eu, e não a relação de oposição descoberta pela psicanálise entre o eu e o reprimido inconsciente. É verdade que a diferença se apaga pelo fato de que entre o desestimado pela crítica do eu se encontram em primeiro lugar os retornos do reprimido. (Freud, 1919a/1988, p. 235)

Buscar precisar de que cisão se trata, e onde ela incide não constitui mero diletantismo de nossa parte. Supomos encontrar aqui as pistas do caminho para compreender a mudança de sinal do duplo após a entrada do supereu: o duplo deixa de ser uma imagem apaziguadora para se tornar ameaçador. Por que a representação do duplo se torna angustiante e produtora de *Unheimliche*?

Em primeiro lugar, é importante notar a diferença que Freud está propondo na citação acima entre a divisão promovida pelo recalque neurótico, a qual incide, segundo ele, entre o

eu e o Isso pulsional; e outra divisão que Freud (1940/1988) denominará de clivagem do Eu [*Ichspaltung*] bem mais tarde. Isso significa que estamos no terreno da neurose e da psicopatologia da vida cotidiana. O que indica que esse duplo ameaçador tem a natureza de uma aparição; e não de uma alucinação psicótica. Mas qual é a natureza de uma aparição? Sobre isso Didier-Weill (1989) estabelece uma diferença em relação à elaboração de Freud (1912-13/1988), centrada em torno da escolha freudiana pelo termo *Werfung* em detrimento do termo *Verwerfung*¹⁰.

Em *Tótem y tabú*, Freud (1912-13/1988) se pergunta sobre a origem dos espíritos malignos. Refere que entre os primitivos dos tempos originários, existia a crença de que os mortos atraem os vivos com um prazer assassino, de que os mortos matam. Foi nesse contexto que surgiram os espíritos malignos: “Foi o cadáver o que pela primeira vez proporcionou o conceito de espírito maligno” (Freud, 1912-13/1988, p. 65). Daí derivou a necessidade de enterrar os mortos, inicialmente em ilhas isoladas, para separá-los do contato visual dos vivos. Posteriormente, isso assumiu a forma cerimonial para homenagear aos mortos, com a finalidade de acalmar sua sede assassina e vingativa em relação aos sobreviventes. Forma simbólica de matar o morto, duplicando-lhe a morte?

Por que razão os amados defuntos se transformavam em seres malignos após sua morte? “O que moveu aos primitivos a atribuir a seus mortos queridos semelhante cambio de intenções? Por que os convertiam em demônios?” (Freud, 1912-13/1988, p. 65).

Freud recorre à complicada noção de ambivalência em relação ao morto, a qual é despertada pelo ressentimento do abandono, mobilizando sentimentos hostis acompanhados

¹⁰ *Werfung* (vertida para o português como negativa, negação ou denegação) se diferencia de *Verwerfung* (foraclusão). A primeira diz respeito ao mecanismo da negação, conforme Freud (1925/1988); ela aparece em Freud (1912-13/1988, p. 68) como sinônimo de projeção: algo percebido internamente que é lançado para o mundo exterior. A segunda é o mecanismo da foraclusão psicótica. A diferença, segundo Didier-Weill (1989) é que a primeira constitui uma rejeição que admite reversibilidade, o retorno do real ao campo do significante; a segunda seria uma rejeição radical, caracterizada pela irreversibilidade, uma vez rejeitado, o significante não pode retornar do real ao campo do significante. (Os conceitos adquirem muitas traduções diferentes de acordo com a edição e o tradutor; por isso, preferimos sempre manter a referência ao termo alemão utilizado por Freud).

de culpa. Para defender-se da culpa pelo desejo de morte, o sobrevivente projeta esse desejo para os mortos, o que explicaria o anseio assassino dos espíritos malignos.

Didier-Weill (1989) se livra da tal ambivalência de sentimentos. Segundo ele, à morte segue-se o primeiro tempo do processo de luto, que consiste na identificação (primária) à imagem do objeto. Esta foi por descrita por Freud (1921/1988) como um tipo de ligação muito precoce, anterior ao complexo edípico, e que possui um caráter ambivalente, de cunho oral e canibal, na medida em que incorpora a imagem do Pai ideal como modelo. Esse processo tem como princípio a ideia de que a incorporação de uma parte (o olhar) do corpo do (pai) morto seria supostamente capaz de transferir “todo o seu poder” (do pai)¹¹. Entretanto, nem tudo é passível de ser incorporado. Há sempre uma parte que escapa, e é expulsa [*Ausstossung*] para o exterior; essa parte seria o pai real, um *revenant* (literalmente, um retornante), um morto-vivo, aparição que retorna para reclamar o ato simbólico que não foi executado a seu respeito. Ato em relação ao qual o filho se reconhece faltoso e em dívida, culpado no real.

Portanto, a projeção dos próprios impulsos malignos aos demônios é somente uma peça da cena do mundo dos primitivos, do sistema de pensamento animista¹², como chamou Freud (1912-13/1988). Na sequência do curso dos tempos, ela será substituída pela cosmovisão religiosa e, depois, a cosmovisão científica. Freud já havia observado que a passagem de uma para outra nunca se dá por inteiro, sempre sobra um resto da anterior sobre a qual se edifica a seguinte. O autor se utiliza da alegoria arqueológica de uma cidade que é construída sobre as ruínas da civilização que a precedeu. Foi seguindo esse princípio que Freud, a partir de suas escavações na neurose obsessiva de nosso tempo, chegou às crenças animistas dos tempos primordiais da infância e da humanidade. O que Freud (1919a/1988)

¹¹Esse processo identificatório por incorporação se inspira no ritual do banquete totêmico, descrito por Freud (1912-13/1988) como uma cerimônia que comemorava o assassinato do pai da horda primitiva através da ingestão do animal totêmico. Ela precisava ser repetida com regularidade, a fim de revigorar seus efeitos, pois estava sujeita a usura do tempo.

¹² Animista no sentido de que dava alma (anima) ao mundo.

nos faz ver agora, a propósito da produção do *Unheimliche*, é que parte dessas crenças, aparentemente superadas, ainda sobrevivem insuspeitadamente no íntimo de cada um de nós:

A análise dos casos do sinistro nos tem conduzido à antiga concepção do mundo do *animismo*, que se caracteriza por preencher o universo com espíritos humanos, pela sobrestimação narcisista dos próprios processos anímicos, a onipotência do pensamento e a técnica da magia baseada nela, a atribuição de virtudes ensalmadoras... a pessoas alheias e coisas (*mana*), assim como por todas as criações com que o narcisismo irrestrito daquele período evolutivo se punha em guarda frente ao inequívoco veto da realidade. Parece que em nosso desenvolvimento individual todos atravessáramos uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos, e que em nenhum de nós houvera passado sem deixar como sequela uns restos e vestígios capazes de exteriorizarem-se; e é como se tudo quanto hoje nos parece sinistro cumprisse a condição de tocar estes restos de atividade animista e incitar sua exteriorização. (Freud, 1919a/1988, p. 240)

Por isso, Freud dizia que a produção do sinistro se dá quando algo familiar e antigo retorna do recalçado, sejam os complexos infantis ou as crenças tidas como já superadas. O que importa é que algo disso escapa à simbolização (recalque primordial) e retorna como resto do Real (objeto *a*). E geralmente, é sob a forma dos objetos olhar ou voz que esse resto retorna. Basta lembrar os olhos no conto do Homem da areia.

Porém, a experiência do sinistro só pode se produzir após a inversão de sinal do duplo (de segurança à ameaça), com a introdução do supereu. Antes dessa inversão, o que podemos ter é a experiência do terror, que é diferente da do sinistro. Isso fica mais claro quando Freud faz questão de marcar a diferença existente entre o sinistro produzido no vivenciar e aquele

produzido na ficção pelo escritor. Essa pontuação freudiana, que bem poderia passar despercebida, revelará, na sequência de nosso trabalho, o seu grande potencial.

Freud observa que, na literatura fantástica, não é o tema fantástico que produz seu efeito *Unheimliche*. Os contos de fadas se passam numa realidade fictícia, e professam abertamente as crenças animistas, sem por essa razão provocar nenhum sentimento de sinistro. Agora, se o que se passa nesse universo dos contos maravilhosos ocorresse na vida real, aí sim teríamos a produção do sinistro. Tomemos o caso de uma produção literária não tão fantástica quanto os contos de fadas, mas cujo universo se separe do universo real apenas pela presença de alguns seres espirituais, demônio ou etc, como, por exemplo, Hamlet. O que poderia parecer sinistro não o é, porque as regras foram definidas abertamente e desde o início pelo autor. A aparição do espectro hamletiano pode ser terrorífica, mas não produz o sentimento de sinistro, como bem faz notar Freud. Portanto, não é o tema, a presença em si do espectro, por exemplo, que torna uma história sinistra. Freud esclarece que o leitor trata sempre de aderir à proposta do autor, se enquadrando na realidade forjada por este, seja ela a realidade cotidiana ou a irreal da ficção; em ambos destes casos, o sinistro não se produz.

A situação é diversa quando o escritor, utilizando-se de dispositivos próprios da arte, passa de uma realidade à outra sem avisar o leitor. Ele pode nos enganar, prometendo-nos a realidade cotidiana, e de repente sair dela. Ou ele pode deixar propositadamente indefinida essa questão, a fim de manter o leitor na incerteza, para ir revelando-lhe pouco a pouco com habilidade e astúcia. Nesses dois casos, estão dadas as condições de produção do sinistro. Nos dois casos, mudam as regras do jogo. A propósito, Rabinovich (2013) lembra que muito comumente, na literatura fantástica, a história é proposta inicialmente como se fosse um jogo, até subitamente deixar de sê-lo:

o momento do *Unheimliche*... é justo o momento em que o fantasma [fantasia] deixa de ser jogo, deixa de ser roteiro, perde essa dimensão

lúdica que lhe permite ao sujeito manter-se na cena e cujo modelo é a perversão. (Rabinovich, 2013, p. 94)

Se há algo que identifica a cena da fantasia é a necessidade que o sujeito tem de sentir que ela não é autêntica, que ela não passa de uma cena, um jogo (Lacan, 1992a). O inquietante aparece quando a cena começa a funcionar sozinha, autonomamente, e deixa de ser um jogo; efeito tão bem explorado pela literatura fantástica.

Como situar o duplo em relação a esse momento de virada do jogo, em que se passa da cena da fantasia para a angústia? Com a ajuda do esquema do estádio do espelho, Lacan (2005) nos faz ver que a angústia tem relação com algo que pode aparecer no lugar (-φ) no gargalo do vaso (borda corporal) no lado direito, produzindo o fenômeno da *Unheimlichkeit*. Agora, ele dá um passo a mais. Referindo-se à análise linguística feita por Freud¹³ (1919a/1988) do termo *Unheimliche*, ele conclui: “A coisa que lhe saltará aos olhos... é que a definição do *Unheimlich* é ser *Heimlich*. É o que está no lugar *Heim* que é o *Unheim*” (Lacan, 2005, p. 57). A partir daí, a questão do duplo se resolve:

... o menos phi [-φ], agora o chamaremos por seu nome - é isso que se chama *Heim*...O homem encontra sua casa [*Heim*] num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos. Esse lugar representa a ausência em que estamos. Supondo-se, o que acontece, que ele se revele tal como é - ou seja, que revele ser a presença em outro lugar [lado esquerdo] que produz esse lugar como ausência -, ele se torna o rei do jogo, apodera-se da imagem que o sustenta, e a imagem especular transforma-se na imagem do duplo, com o que esta traz de estranheza radical... ele nos faz aparecer como objeto, por nos revelar a não-autonomia do sujeito (Lacan, 2005, p. 57-8).

¹³ “Então, *Heimlich* é uma palavra que desenvolveu seu significado seguindo uma ambivalência até coincidir ao fim com seu oposto, *Unheimlich*. De algum modo, *Unheimlich* é uma variedade de *Heimlich*” (Freud, 1919/1988, p. 226).

Quando a imagem especular devolve a imagem do duplo, o próprio corpo passa a ser o objeto *a*. O Outro advém signo do desejo do Outro. O sujeito acaba sendo exilado de sua subjetividade, na presença do desejo do Outro, na medida em que se torna objeto causa desse desejo. Momento em que o sujeito se precipita na fuga, numa certa posição infantil; ou mais radicalmente, sai da cena do Outro (cena da fantasia) e cai como objeto real. É o que Lacan (2005) chama de passagem ao ato.

Duplo especular e duplo real não se confundem. O primeiro pertence ao registro do imaginário, e é da ordem da aparência de uma imagem especular *i'(a)*, comumente representado pela imago do rival com quem se disputa em torno de algum objeto de desejo. Em troca, o duplo real é da ordem da aparição, uma imagem que não é imagem virtual; e põe em jogo o próprio corpo do sujeito como passível de ficar à mercê do Outro, enquanto objeto causa do desejo do Outro. Os duplos especular e real, além de se situarem em diferentes dimensões espaciais, virtual e real, respectivamente. Eles possuem diferentes temporalidades: o duplo especular, a do tempo de compreender, relativa à cena do eu e do outro; e o duplo real, a do instante de ver, relativa à instantaneidade da imagem alucinatória¹⁴.

No conto *O Homem da areia*, onde situar o duplo real? Nos olhos arrancados das crianças pelo Homem da areia? Ou nos olhos arrancados de Nathanael por Coppelius? Ou nos olhos caídos da boneca Olímpia? O desfecho trágico da história se precipita quando Nathanael, no campanário ao lado de Clara, saca do bolso a luneta comprada de Coppola para admirar a paisagem. Olha através da lente, e quem ele vê através dela a sua frente? Olímpia! Dali em diante, tudo se sucede muito rapidamente. Apavorado, tenta jogar Clara lá do alto, gritando: “Gira, boneca de pau!”. Tenta se livrar desse olhar que o olha e o fascina através da lente; não consegue. Lá de baixo, Coppelius, no meio da multidão, olhando para o alto, diz:

¹⁴ Conforme os três tempos lógicos propostos por Lacan (1998c): o instante de ver, o tempo de compreender e o momento de concluir.

“Ha, ha, esperem só, ele virá abaixo sozinho”. Nathanael pára de repente e, como que petrificado, debruça-se no parapeito, e avista Coppélius. Hipnotizado, não podendo deixar de responder ao chamado, cai lá de cima, gritando: “Ha! Olhos belos”. Ele cai tal qual olhos arrancados.

3.5. O duplo especular e o enquadre da cena da fantasia

Estivemos até então tratando da emergência da angústia na cena da fantasia associada à aparição do duplo como real, objeto *a* causa de desejo na cena. No que concerne à cena da fantasia, é através da imagem especular que se dá a relação ao objeto *a*, causa de desejo. No entanto, poderíamos dizer que seriam dois duplos diversos? Ou a face direita e avessa um do outro? Ao mesmo tempo, o duplo especular tem a consistência de imagem virtual; enquanto o duplo real, a de um objeto *a*, o qual pode assumir a forma de um objeto pulsional, especialmente a voz ou o olhar, os dois objetos que em geral encarnam o supereu.

Na obra freudiana, o duplo é o rival no contexto edipiano, nas figuras do pai ou irmão. O tema da duplicação foi abordado em *Tótem y tabú* (Freud, 1912-13/1988), como vimos acima; porém ela já havia sido especialmente abordada por Freud (1908c) em *La novela familiar de los neuróticos*. À diferença do primeiro, que possuía uma visada sócio-histórica, este se detém a analisar a fantasia do filho adotivo, muito frequente na infância. Essa fantasia atendia à necessidade da criança de duplicar as figuras parentais para exaltá-las ou degradá-las; início de um processo longo de desidealização dos pais. Mas esse devaneio púbere também dava expressão à agressividade da rivalidade com o pai na disputa pelo amor da mãe sem produzir culpa por isso; e ainda era uma forma de vingar a traição amorosa decorrente do nascimento do irmão mais novo. A rivalidade com o irmão tomada como índice da disputa pelo amor parental é, pois, tema recorrente na obra freudiana.

Lacan (1987), em *O mito individual do neurótico*, retoma o tema da rivalidade:

... ele vê aparecer ao seu lado um personagem com o qual tem também uma relação narcísica enquanto mortal. É a este que delega o fardo de o representar no mundo e de viver no seu lugar.... É nesta forma muito especial do desdobramento narcísico que reside o drama do neurótico, em relação ao qual tomam todo o seu valor as diferentes formações míticas de que vos dei há pouco o exemplo sob a forma de fantasmas [*fantasmes*], as que se podem também reencontrar sob outras formas, por exemplo, nos sonhos. (Lacan, 1987, p. 63-4)

O duplo especular comporta a expressão da agressividade orientada pela lógica hegeliana da exclusão, “ou eu, ou tu”¹⁵, o que empresta à identificação narcísica com o outro um caráter mortal. Lógica mortal confirmada pela homofonia linguística, na medida em que, em francês, “tu” é homófono à “*tuer*” (matar). Traço que é muito explorado pela literatura fantástica como momento de terror, em que o a imagem do duplo toma corpo e se revela um perseguidor mortal. Para matar o duplo perseguidor, só matando a si mesmo. É como se fosse uma escolha que não pode se concluir. Como é um duplo especular, é o “tu” que sustenta o “eu” e vice-versa; se um desaparece, o outro se desvanece. Tem-se então um desdobramento constante que não cessa de se desdobrar um no outro.

Lacan (1987) aborda a operação desse desdobramento no caso do Homem dos ratos (Freud, 1909b/1988). A cena da fantasia [*fantasme*] do paciente era a imagem do suplício, a qual consistia em introduzir um rato excitado no reto do supliciado; técnica de suplício que o paciente escutou com horror e fascínio do capitão durante as manobras de guerra. A procura pelo tratamento é provocada pela angústia decorrente das elocubrações obsedantes e quase delirantes do paciente em torno de uma soma relativa a uma mercadoria recebida via correio, quando ainda estava no campo de batalha: a quantia havia sido prometida a um (tenente A),

¹⁵ Lógica mortal inclusive confirmada pela língua, na medida em que, em francês, “tu” é homófono à “*tuer*” (matar).

mas deveria ser reembolsada a outro (o amigo tenente B), em quem a generosa senhora do correio havia confiado. A dívida deveria ser liquidada, sob pena de causar sofrimento às pessoas que mais amava: uma mulher pobre e idealizada (a mulher do albergue) e o falecido pai.

Esse conflito de natureza insolúvel se apresentava como um pequeno drama, ao qual Lacan chamou de mito individual do neurótico. Freud (1909b/1988) já havia percebido que havia elementos em comum entre o conflito do paciente e sua história familiar, especialmente a do pai. Este também tinha uma dívida com um amigo, ao qual nunca pode reembolsar. O conflito mulher pobre/mulher rica, que se coloca homologamente ao filho, igualmente marcou a vida do pai. E foi a injunção paterna a assumir a aliança de casamento com a mulher rica que desencadeou o conflito neurótico do Homem dos ratos em torno da dívida. Portanto, há um registro duplicado em cada geração, o qual se reproduz em espelho entre as duas gerações, a do filho e a do pai, resultando numa estrutura quaternária e dando o caráter mítico a esse pequeno cenário fantasmático do Homem dos ratos:

Tudo se passa como se os impasses próprios da situação original se deslocassem para um outro ponto da organização mítica, como se o que num sítio não está resolvido se reproduzisse noutro ... Trata-se de qualquer coisa de muito diferente da relação triangular considerada como típica na origem do desenvolvimento neurotizante. A situação apresenta uma espécie de ambiguidade, de diplopia¹⁶ – o elemento da dívida incide ao mesmo tempo em dois planos, e é justamente na impossibilidade de sobrepor estes dois planos que se joga todo o drama do neurótico. Ao tentar fazê-los coincidir, ele faz uma operação circular, nunca satisfatória, que não chega a fechar seu ciclo. (Lacan, 1987, p. 60-1)

¹⁶ Diplopia é uma doença dos olhos que duplica a imagem de uma visão. (N. do T.)

Essa reinterpretação do complexo de Édipo e do elemento de duplicidade se mostram premissas de consequências para a clínica e teoria psicanalíticas. Considerando o ano de 1953, data da primeira publicação de *O mito individual do neurótico*, tais propostas se inserem dentro de um diálogo com Lévi-Strauss em torno da estrutura do mito coletivo. O sistema quaternário do mito possui uma estrutura diversa daquela do complexo de Édipo, que se desenrola nos limites do ternário mãe, pai e filho, tematizando o desejo incestuoso e a interdição paterna. A estrutura a quatro permite interrogar o sentido da história edípica, que deixa de ser o centro da interpretação na clínica. Na medida em que Lacan concebe o complexo de Édipo como um mito individual, familiar e cultural, em que os impasses e dívidas se apresentam num nível e se reproduzem no nível seguinte, o sentido da história se perde na duplicação estrutural. O resultado é o pequeno drama, uma trama [*canevas*] fantasmática do sujeito.

Assim, com o desdobramento em dois planos, ocorre a perda do sentido da história edípica, assim como a perda do sentido do sujeito no drama, como se o sujeito se desdobrasse numa imagem duplicada de si, produzindo uma espécie de inconsciência (Costa, 1998) a respeito de seu lugar. No drama, o sujeito pode estar em todos os lugares ou em nenhum deles, como acontece nos sonhos, e nas demais formações do inconsciente. É a partir desse desdobramento que Lacan (1979) define o sujeito (do inconsciente) como aquilo que um significante S_1 representa para outro significante S_2 , como um intervalo entre dois significantes da cadeia do discurso. Com isso se pode concluir que,

...o ato da fala desdobra o sujeito mas não deixa nada “por trás”. Não há nada além do ato efetivo da fala, que desdobra e faz com que se perca um sentido (um lugar único) para o sujeito. Como podemos deduzir de Lacan, se há um sujeito ele é o próprio desdobramento $\$$. (Costa, 1998, p. 71)

A duplicação simbólica da estrutura e a produção do sujeito como desdobramento na cadeia significante dão provas da potência da linguagem, na qual o sujeito falante se insere. O resultante desse encontro com o significante é a mortificação da coisa e do sujeito, eliminando-os do campo do vivo numa espécie de morte simbólica, marcando a temporalidade impossível da origem.

Por outro lado, a relação narcísica mortal ao rival ou semelhante, na qual o Eu se constitui através da identificação conforme a lógica exclusiva, erotiza o corpo do sujeito, reintroduzindo-o no campo do vivo. O tema da morte que emana da relação ao rival “fantasmaliza” a vida, permitindo certa reconstituição, no corpo erótico, da invasão da linguagem sofrida no encontro com o simbólico. Por exemplo, a cena do suplicio do rato no caso do Homem dos ratos.

Assim, à reinterpretação do Édipo como função simbólica se soma a relação narcísica ao semelhante, concebida através do estádio do espelho (Lacan, 1998b). É desta que advém o quarto elemento da estrutura quaternária, a morte. A morte surge no interior da constituição do imaginário e do Eu: “Que é o eu, senão algo que o sujeito experimenta primeiramente como estranho no interior de si próprio? É em primeiro lugar num outro, mais avançado, mais perfeito que ele que o sujeito se vê” (Lacan, 1987, p. 73). Há uma defasagem entre a forma de um todo que o sujeito enxerga diante si e a forma descompletada em que ele se sente no seu primeiro semestre de vida. Ao mesmo tempo em que essa imagem perfeita que o outro antecipa para o sujeito lhe produz júbilo, ela

o reenvia a si-mesmo a um plano de profunda insuficiência, e testemunha nele uma fenda, uma dilaceração originária, um abandono [*déréliction*], para retomar o termo heideggeriano. É por este facto que em todas as relações imaginárias, o que se manifesta é uma *experiência de morte*. Experiência sem dúvida constitutiva de todas as manifestações humanas,

mas que surge muito especialmente no vivido neurótico. (Lacan, 1987, p. 73-4) (O grifo é nosso).

O elemento novo é a experiência de morte trazida pela vivência da relação ao outro (semelhante). Não a morte hegeliana da luta por puro prestígio; mas a morte imaginária da relação narcísica, a qual integra a dialética com o rival edipiano. Assim como “o personagem fraternal introduz a relação mortal de forma simbólica e ao mesmo tempo a encarna de uma forma real” (Lacan, 1987, p. 75), também os pais sofrem essa divisão. Se os pais se duplicam em pai imaginário e pai simbólico nas histórias de nossos pacientes, isso não é somente em decorrência da estrutura do mito que se organiza pela duplicação simbólica. Isso também é reflexo da forma histórica e contingente que essas personagens assumem no vivido de cada um. Por um lado, em nossa sociedade, de algum modo, o pai é sempre um pai discordante em relação à sua função, seja como um pai ausente, carente, humilhado, etc. Por outro, com muita frequência, por motivo de algum incidente da vida, o pai é substituído por um pai adotivo, irmão mais velho, padrasto, um amigo da família, etc. Em virtude dessa necessidade de fazer a função simbólica passar pela experiência do imaginário na qual o sujeito se reconhece como Eu, a trama [*canevas*] do drama fantasmático pode adquirir seu enquadre na cena da fantasia, tendo o estádio do espelho como uma espécie de matriz.

4. O olhar em cena

Em *El creador literário y el fantaseo*, Freud (1908a/2018) se interroga: qual é a matéria-prima da qual o poeta se utiliza para criar suas obras? E de onde elas tiram o poder de comover-nos e provocar-nos excitações das quais nós não nos suspeitávamos capazes? A tese que desenvolve é a de que a fantasia se situa na origem do brincar das crianças, no devanear do púbere e no criar do poeta.

De início, faz-se necessário uma precisão linguística a respeito dos dois termos que compõem o título desse texto em alemão, pois isso nos permite, mesmo que de forma elementar, identificar o que está em causa: *Der Dichter und das Phantasieren*. Na edição argentina Amorrotu que utilizamos, ele foi traduzido como *El creador literario y el fantaseo*; na edição brasileira, por *Escritores criativos e devaneios*; na edição francesa, por *L'écrivain et le fantasmer*; só para citar algumas.

Quanto ao termo *Dichter*, as referências são abundantes: é aquele que cria com as palavras, diferenciando-se de *Schriftsteller*, que é o que escreve, o escritor de livros, ensaios e crônicas. *Dichter* é o autor de *Dichtung*, uma obra de arte cujo material é verbal (as palavras), à diferença do artista plástico. Uma obra de arte notadamente épica ou lírica, ou mais geralmente algo inventado e contado pelo *Dichter*. *Dichtung* é uma narração, *récit* [*Erzählung*], que segue estritas regras de escritura e estilo; *Dichter* é qualquer um que narre criando uma forma verbal original (Assoun, 2014). Por isso, *Dichter* admite a tradução de criador literário, escritor criativo, literário, imaginativo, de ficção. Poeta também é uma boa tradução, desde que não seja no sentido de poesia lírica, mas no sentido da *poiésis* grega. Na acepção etimológica, segundo Tavares (2014) é um escritor denso, aquele que tem a capacidade de condensar, lembrando que *Verdichtung* é condensação, um dos termos utilizados por Freud (1900/1988) para referir os mecanismos (condensação e deslocamento) operantes na produção onírica. Ainda na via da etimologia, seria o escritor que consegue

aglutinar alguma coisa que fosse mais conotativa do que denotativa, como por exemplo um *haikai*, o qual com poucos traços admite uma infinidade de leituras. Além disso, o termo poeta reconduz-nos ao contexto histórico, cultural e literário da Alemanha do século XIX, marcado pelo Romantismo alemão; seus autores eram chamados de poetas, de *Dichter*.

No que diz respeito ao outro termo do título, *das Phantasieren*, temos bem menos indicações. Constitui uma forma do alemão antigo do verbo *fantasieren* (fantasiar, imaginar, delirar, devanear, improvisar); e tem relação com o substantivo *Fantasie* (fantasia, imaginação, ilusão, alucinação). O significado do termo não é problema; nossa questão se centra na classe gramatical da palavra, conforme se apresenta no título. *Das* na frente de *Phantasieren* indica-nos que se trata de um substantivo de gênero neutro (Wahrig-Burfeind, 2011). Ou seja, *das Phantasieren* é um verbo infinitivo substantivado, que decidimos traduzir por *o fantasiar*, o que não é o mesmo que *a fantasia*, se formos rigorosos com as palavras, como Freud o era. Então, a escolha de Freud por *das Phantasieren* coloca o acento na atividade de fantasiar, índice de um sujeito, em detrimento da fantasia como uma representação. A atividade é relativa a algo que se produz em exercício e, como tal, implica numa posição de domínio e saber, de um lado, e numa posição de alienação e ignorância, de outro (Costa, 2001), como, por exemplo, o brincar, o devanear e o criar literário.

Cada uma dessas atividades do fantasiar corresponde a diferentes tempos na relação do sujeito ao Outro. Tempos que, muito mais do que cronológicos, são tempos lógicos que dizem respeito às diferentes posições do sujeito na fantasia ($\$ \diamond a$). A mudança de uma posição à outra não se dá de forma “natural” como fruto do desenvolvimento do sujeito. O desenvolvimento da sexualidade em dois tempos do despertar sexual introduz variáveis que dialetizam o lugar do sujeito e do Outro e impõem uma dinâmica que viabiliza a passagem de uma cena do jogo à outra. Veremos que Freud associa jogo e olhar: a cada espaço de jogo vai

se produzindo uma modificação de caráter escópico e do ponto de vista a partir do qual se olha a cena.

4.1. Os três tempos da construção da fantasia: a cena em jogo

4.1.1. *O primeiro tempo da fantasia*

No que consideramos ser um primeiro tempo lógico, não cronológico, a fantasia apresenta-se ostensivamente no brincar da criança, servindo ao propósito mais próximo da função que Freud (1908a/1988) atribui a ela que é a realização de um desejo, retificação de uma realidade insatisfatória. Ainda segundo Freud, o brincar da criança tem como finalidade a realização de um principal desejo: o de tornar-se adulto. Assim, sua brincadeira, totalmente direcionada pela fantasia, cria uma realidade psíquica que se diferencia da realidade e serve à função de realizar esse desejo.

Nesse primeiro momento, como bem observa Freud, a criança brinca sem esconder sua atividade do olhar dos adultos, assim como ela não brinca para o olhar dos outros. A criança não brinca para o Outro, mas com o Outro (Flesler, 2008). Ela brinca de ser aquilo que o Outro espera dela. Segue um roteiro narrativo dirigido pela demanda do Outro, pondo em ato na cena aquilo que o Outro fala nela de forma antecipada. Tal antecipação diz respeito tanto a um lugar espacial quanto temporal. Espacial na medida em que atua desde uma posição enunciativa que lhe é exterior, pois o texto vem do Outro. Temporal, pois a convoca a ser o que ela ainda não tem condições de ser, na medida em que ela ainda não tem acesso ao ato e à significação sexual. Jogo temporal contido no paradoxal enunciado da criança, ao recortar seu cenário, marcando o início de uma brincadeira: “Agora, eu era...”.

Então, nesse primeiro tempo da fantasia, tempo da infância antes do despertar sexual (da descoberta da diferença sexual e da castração materna), o que predomina é a face de alienação (Lacan, 1979) na medida em que a criança se identifica à imagem que o olhar do Outro vê nela. No entanto, o brincar já contém também sua face de separação; é em si mesmo um ato que implica uma diferença em relação a essa imagem que lhe vem do Outro. Pois não

é a mesma coisa brincar de ser e acreditar ser; entre um e outro existem sutis gradações, embora com consequências nada sutis, dessa posta em jogo da imagem.

Um exemplo disso, conhecido por todos, encontramos no caso do pequeno Hans (Freud, 1909/1988). Observemos o menino na ocasião anterior à eclosão de sua fobia, num tempo em que ele ainda não havia sofrido os efeitos da castração materna e num universo pontuado pelo falo (o faz-pipi) que animava os objetos do mundo. Hans se comportava *como se* fosse um verdadeiro *gentleman* com suas pequenas companheiras de jogo, brincando de ser um homem em miniatura. Até que seu próprio pênis excita-se, e o desperta; a ameaça de castração se abate sobre ele. Ante à visão da castração da mãe, ele se vê preso no próprio jogo de engano do desejo materno. É então que a imagem do falo materno, que brincava ser, mostra-se um verdadeiro engano: como se ele tivesse caído na própria armadilha forjada para fisgar o desejo materno, na medida em que havia acreditado ser aquilo que não deveria passar de uma isca do desejo, a imagem do que falta à mãe, o falo. Ou ele era apenas uma imagem do objeto do desejo do Outro, ou ele passaria à posição desejante. Báscula entre o ser e o desejar (Lacan, 1983), ante a qual a fobia é uma escolha, mesmo que forçada.

O faz de conta, ou o *como se* que o brincar da criança encena, revela que ela está no tempo do Outro, pois ela brinca de ser o que o Outro espera dela. É semelhante ao que se passa no momento inicial de apropriação da linguagem na infância; percebemos que a criança “se fala” a partir do lugar do Outro: “o nenê”. Não se trata aqui de uma questão de aprendizagem do domínio da língua. De acordo com Lacan (1979), trata-se da condição de alienação ao discurso do Outro: ela enuncia a partir do lugar do Outro, tomando-se como objeto (ele/Isso) de sua fala. O brincar na infância seria já uma forma de operar uma separação dessa condição alienada, pois a criança brinca de ser objeto do Outro, o que é diferente de acreditar sê-lo.

Considerando o tempo lógico proposto por Lacan (1998c), trata-se aqui da modulação temporal do instante de ver, o tempo da imagem. No entanto, não devemos confundi-la com a imagem especular, essa em que nos reconhecemos no olhar do Outro. Antes, trata-se da imagem correlata do instantâneo fotográfico, no qual alguma coisa se realiza na imagem, tal qual a imagem alucinatória do sonho. Assim como no sonho ou em uma foto, ante à imagem, podemos dizer “sou eu”, não porque nos reconhecemos ali, mas porque o sabemos. Por isso, Lacan (1979), ao trabalhar o tema do olhar, afirma que, no sonho, Isso mostra. Assim, sabe-se que é Eu, como um saber que dispensa a necessidade de um intérprete. É um tipo de saber que se dá numa espécie de tempo sem pensamento, em que se sabe sem precisar de explicação, como na crença, na evidência, no mito e também no ato. É o saber que permite ao prisioneiro afirmar, baseado na evidência: “se sabe que se é branco, quando se vê dois pretos”, como acontece no primeiro tempo lógico do sofisma dos três prisioneiros (Lacan, 1998c).

4.1.2. *O segundo tempo da fantasia*

Retomando o fio condutor proposto por Freud (1908a/1988), o segundo tempo da fantasia é aquele do devaneio ou sonho diurno, como também era chamado pelo autor. Os devaneios são fantasias, produtos da imaginação, que surgem como tentativas de satisfazer ambições e desejos conhecidos. Sua produção se dá pela via do pensamento, sendo assim, de mais fácil acesso ao sujeito pela via do consciente. Geralmente, originam-se no final da infância e início da puberdade, podendo permanecer ao longo da maturidade, até o fim da vida. São construções de pensamentos muito semelhantes a histórias, contos, peças, onde a personagem principal, na maioria das vezes, é o próprio devaneador.

No sonho acordado algo é representado, mas é diferente do sonho noturno: não se vê a imagem, sabe-se que se está fantasiando; paradoxalmente, se pensa a imagem. O conteúdo dessas fantasias, segundo Freud, está organizado em torno de uma motivação muito

transparente. São cenas ou circunstâncias em que os desejos eróticos (anseios de possuir o objeto de desejo) figuram como satisfeitos: nos homens, se apresentam como cenas de potência fálica (ambição e poder); nas mulheres, como sucesso amoroso. Freud (1908a/1988) destacava o caráter egoísta dessas fantasias, voltadas para a satisfação narcísica do eu, assim como o caráter pueril da trama: a certeza da invencibilidade do eu-herói, o binarismo bandido e mocinho, ou amado e rejeitado, etc.

Contudo, a despeito da ingenuidade dessas historinhas, que dizem do anseio infantil de ser amado e protegido, elas constroem a cena como busca de um lugar por onde o Eu busca fazer o seu exercício, um caminho (Pereira, 2011). A autora chama nossa atenção para o fato de que, embora essas histórias apresentem o protagonista-eu como um herói, cuja invulnerabilidade já nos está assegurada de antemão no início da trama, elas possuem outra característica marcante: em geral, constituem-se em travessia de um lugar a outro, travessia de uma posição. São histórias de um percurso que impõe ao protagonista a superação de uma série de desafios e provas até transformá-lo, ou mesmo confirmá-lo, como um verdadeiro herói, merecedor do reconhecimento de todos.

O fato é que o traço característico dessa atividade do fantasiar é a produção dessas “historinhas” autocentradas de inequívoco teor narcísico, o que, supomos, faz com que o devanear não granjeie muito interesse e prestígio, principalmente entre os psicanalistas lacanianos. No entanto, é curioso testemunhar a importância que lhe atribui Freud (1908a/1988), ao equiparar o devaneio ao brincar e à criação poética.

Se olharmos para o devaneio despidos de preconceito, como Freud nos ensina, veremos que ele produz uma suplência imaginária necessária no momento em que a imagem corporal da infância perde seu caráter unificador e não sustenta mais nosso corpo. Estamos nos referindo às modificações que acompanham a puberdade, que ocorrem entre o primeiro e o segundo despertar sexual. Período denominado por Freud (1905/1988) de latência, na qual

o púbere e o adolescente precisam fazer a travessia de saída do campo do sexo materno e o encontro com o Outro sexo (feminino).

Entre as modificações pubertárias, temos as corporais, que aparecem como signos do Outro no corpo, os caracteres sexuais secundários, sobre os quais Lacan (1985) se deteve em marcar seu caráter de estranheira e gerador de angústia. Além dessas, temos também a mudança do olhar do Outro: como diz Freud (1908a/1988), terminada a infância, espera-se que o sujeito deixe de brincar e passe a agir na “realidade” para fazer o que precisa tal qual um adulto. A convocação ao ato – principalmente o ato de declaração de sexo – exerce um grande peso sobre o adolescente, pois ali se espera dele algo cujo saber ele não tem. Daí a importância dos pares, assim como do recurso do desdobramento imaginário na figura do duplo, através do devaneio.

Esse trabalho de duplicação imaginária, de divisão (clivagem) do Eu e de hesitação é aquele que corresponde ao segundo tempo lógico descrito por Lacan (1998): o tempo para compreender. Tempo necessário de transição, na qual o sujeito se confunde com a imagem do outro que vê no espelho, e não pode concluir sobre si.

Se a criança não escondia sua brincadeira do olhar do adulto, o devanear é acompanhado do sentimento de vergonha ante o olhar do outro; ela oculta suas fantasias, reservando-as ao âmbito de sua intimidade. As fantasias no adulto são como um segredo cifrado e guardado a sete chaves. Inclusive, observamos que, num percurso de análise, não é de início, nem sem forte resistência, que os analisantes confessam seus devaneios. O termo confessar aqui é o que nos dá a dimensão superegoica do Outro que é posta em cena nesse segundo tempo da fantasia: o sujeito se vê visto pelo Outro, revelado e desnudado pelo olhar do Outro.

A notação clínica da vergonha assinalada por Freud em relação ao devaneio é precisa; é índice de um tempo do sujeito e sua relação fantasmática (Flesler, 2008). Basta lembrar que

Freud (1905/1988) apresentava a vergonha, o rubor, a náusea e o nojo como diques contra o incesto, característicos da puberdade; ocasião em que o próprio corpo toma a dimensão de estrangeiridade na medida em que é o local onde surgem os caracteres sexuais secundários, signos do Outro; portanto, o corpo é do Outro. Como se agora o corpo da infância, aquele que fazia a imagem do falo do desejo mãe, se revelasse como uma ficção de seu desejo de enganar o desejo do Outro materno (Lacan, 1995). Daí a vergonha e a confissão: a vergonha, e principalmente o rubor, mostram no corpo que o sujeito sabia que escondia o desejo de ser objeto do desejo do Outro. A vergonha indica certo posicionamento do olhar, ante o qual o sujeito supõe que sua intimidade está à vista. Há certa transparência que deixa exposto aquilo que o sujeito não quer mostrar, mas não consegue ainda preservar (Flesler, 2008). Além disso, as modificações corporais puberais não são acompanhadas de uma representação imediata do corpo; essa representação precisará ser construída. Seria essa uma função do devaneio?

A respeito do enrubescimento associado à vergonha, lembramos aqui de uma passagem em que Didier-Weill (1997) trabalha sobre o lapso, o chiste e a questão da vergonha. Em *Os três tempos da lei*, o autor relata a reflexão de seu paciente Robert acerca de um acontecido envolvendo uma atraente mulher desconhecida numa estação de trem. Ao vê-la toda embaraçada (*embarrassée*) com suas bagagens, ele se aproxima, dizendo-lhe: “Deixe-me ajudá-la, você está muito *embrasée* (beijada)”. Ao invés de dizer embaraçada, Robert diz beijada, ante o que recebe dela um olhar desaprovador que lhe deixa enrubescido. Por que isso foi um lapso? Poderia ter sido um chiste, mas o rubor envergonhado de quem teve seu desejo desvelado nos indica que isso foi um lapso. É esse olhar superegóico que Robert e o púbere que devaneia têm em comum. Tanto um quanto o outro colocam em cena o mesmo olhar desaprovador do Outro que seria aquele ao qual ele supõe saber.

4.1.3. *O terceiro tempo da fantasia*

No que concerne à criação literária. Freud concebe o devaneio como a fonte da qual o *Dichter* retira o material para sua produção, afinal “o artista, após certos arranjos, disfarces e omissões deliberadas, cria a partir de seus sonhos diurnos (devaneios) as situações que introduz em seus romances ou peças teatrais” (Freud, 1916/1988, p. 89).

Em relação ao escritor criativo, Freud (1908a/1988) faz questão de marcar sua escolha pelo escritor popular e despretensioso que fala na língua do homem comum e granjeia muitos leitores escritor em detrimento de outro tipo de escritor, aquele que recolhe materiais já prontos, como os épicos e tragédias antigos. Estes não seriam produções livres, mas elaborações de um material já sabido e pronto, que provém do tesouro popular da cultura, como os mitos, sagas e contos tradicionais.

Nesse sentido, como não lembrar o narrador benjaminiano? Benjamin (1996) propõe que aquilo que chamamos de experiência não é o vivido, não se constitui no momento em que se vive, mas sim quando se o transmite. Enquanto este permanecer incomunicável, não constitui experiência. O narrador de Benjamin é aquele que transmite de uma geração à outra aquilo que foi vivido e compartilhado por uma comunidade, imprimindo em sua narrativa uma marca mínima autoral (estilo), o que faz dele um narrador diferente de outro.

Sempre nos intrigou essa diferença estabelecida por Freud (1908a/1988) entre esses dois tipos de escritores: os criativos e os narradores. Nos primeiros, o acento está na criação livre, em relação direta com o modelo do sonho acordado. Nos segundos, os narradores da estirpe benjaminiana, o acento está na transmissão de algo que o ultrapassa, que o precede. Pois o narrador não é aquele que viveu o acontecido; antes é aquele que ouviu contar. E se ele é capaz agora de contar e ser um bom passador da história que ouviu contar, é porque ele foi um bom ouvinte. Diríamos a narrativa do narrador é atemporal como o são os mitos ou as

histórias esquecidas que caíram no inconsciente sob efeito do recalque, e que retornam somente com o véu, a tela da recordação encobridora das lendas e sagas; em contraponto, a produção do escritor criativo traz o selo do presente e segue o modelo do sonho acordado, figura como realizando um desejo não satisfeito na vida real. Esse ponto relativo à figuração de um mundo mais satisfatório, na qual o protagonista realiza seus anseios e ambições, é o que fundamenta a escolha pelas histórias criativas dos artistas como se fossem sucedâneos dos devaneios do púbere.

Outro ponto destacado por Freud é a homologia entre o jogo infantil e a obra do *Dichter*, no que concerne ao uso ou apoio do objeto. A criança joga com o objeto, dá vida e anima o objeto. Isso evidente quando a criança dá vida às suas bonecas. Mas isso já pode ser encontrado no jogo infantil do *fort-da* (Freud, 1920/1988), considerado como uma espécie de matriz da representação em psicanálise: esse jogo consistia em atirar para longe um carretel amarrado a um barbante, cuja ponta a criança segurava ao mesmo tempo que vocalizava *fort*, para depois puxá-lo de volta, enunciando *da*. Jogo banal facilmente observável em qualquer criança, mas que se tornou célebre a partir do olhar de Freud que abriu várias linhas interpretativas. Ele viu nesse jogo de repetição uma resposta às ausências da mãe que a criança vinha vivenciado com penar. Por isso, Freud diz que o jogo consiste no sujeito fazer ativamente o que sofreu passivamente: ao invés de sofrer passivamente as ausências e presenças da mãe, ela as representava nas idas e voltas do carretel; este podia ser a mãe ou a criança, ou mesmo algo que sobrava do encontro mãe-filho nunca totalmente perfeito.

Seja como for, no jogo da criança, o significante está no jogar em si; no escritor que joga com as palavras, o significante está na palavra (Costa, 2001). É o que evidenciam os jogos literários que Benjamin (1997) nos oferece em *Infância em Berlim por volta de 1900*; ali estão em jogo a condição de separação e alienação ao campo do Outro, retomadas sob a forma de imagem literária, como no trecho abaixo em que ele narra as doenças na infância:

Media a distância entre a cama e a porta e perguntava a mim mesmo por quanto tempo ainda meu chamado poderia cobri-la. Mentalmente via a colher, cuja borda era povoada pelas súplicas de minha mãe, e como, após ter se aproximado de meus lábios, irrompia de súbito seu verdadeiro caráter, ao me deitar à força na garganta o remédio amargo. (Benjamin, 1997, p. 107).

Desse jogo simbólico com as palavras, advém a semelhança entre a escrita e o chiste. Em ambos se trata de jogar com as palavras. Também na escrita, com o endereçamento ao leitor, encontramos a mesma estrutura ternária que Freud (1905/1988) descobriu no chiste. Neste, discerniu três elementos: o autor do chiste, o interlocutor e um terceiro ausente de quem o chiste trata. Importante notar, aquilo que ele chamou de terceira pessoa é apenas um lugar simbólico. E é justamente na produção da ausência que o chiste tem seu efeito, como lembra Costa (1998). Ele implica o esvaziamento especular, ao contrário do cômico, no qual se ri da queda ou humilhação do outro. No chiste, não se ri da falha do outro, mas do furo compartilhado que surge no jogo com as palavras, e que se confirma com o riso compartilhado.

Sobre o jogo significativo, nos ocorre situar na atividade de criação poética o terceiro tempo da fantasia, o que seria relativo ao momento de concluir, terceiro tempo lógico proposto por Lacan (1998c). A criação surge como uma saída da clausura da identificação ao outro presente no devaneio, correlativa ao tempo de compreender. O saber não se encontra mais no sujeito suposto ao saber, mas retorna à estrutura, e como tal é dessubjetivado, como uma espécie de saber sem sujeito, como o é o saber que opera na linguagem, como funciona no chiste.

4.2. O jogo do “como se” e o representar

A questão que intriga a Freud: de onde a obra do poeta tira seu poder de nos afetar? Se ela é basicamente o sonho diurno do escritor, por que nos comove? Por que uma narrativa de sonho diurno não provoca no ouvinte o mesmo efeito prazeroso que o escrito poético?

De forma análoga, Costa (2001) se interroga acerca dos efeitos de uma produção cinematográfica sobre o espectador. O recorte do olhar (da câmera) do diretor cria um campo em comum entre ele e o espectador. E cria também a linguagem cinematográfica, a qual aspira um *sujet* (em francês, tema ou sujeito) compartilhado para dentro da tela. A tela sendo então o ponto de passagem dentro-fora, ficção-real. Os filmes são feitos de histórias e experiências de vida que impulsionam a criatividade da obra, à semelhança dos devaneios e fantasias do artista que se serviam de matéria-prima para sua obra. Mas saberemos dizer o quanto dessa criatividade artística fez o caminho inverso e passou para o lado de cá da tela, engendrando nossas histórias?, pergunta-se Costa.

Em todo o caso, mesmo que sejamos afetados pelos filmes, peças ou livros, por mais “pesados” que sejam, por mais tristes ou assustadores, por mais repugnantes ou cruéis, saber que “é só um filme” nos dá a segurança de continuar. “É como se fosse” realidade, mas não o é. Os espectadores sabem disso; os leitores, os autores, os artistas, todos sabem disso. A criança que joga também sabe disso. Por isso, na vida cotidiana, quando a dúvida “ficção ou realidade?” se instaura, as coisas se complicam.

A equivalência entre o jogo infantil e a criação do poeta é um argumento forte no texto. Freud (1908a/1988) o sustenta sobre dois pontos: 1) ao invés de brincar, o escritor cria, embora ambos construam um mundo da fantasia de acordo com seus desejos e anseios; 2) o brincar e o criar têm em comum o uso do objeto como suporte da atividade de fantasiar.

Quando brinca (joga), a criança apoia seus objetos e situações imaginados em coisas palpáveis e visíveis do mundo real, o que se assemelha aos jogos do *Dichter*:

... a linguagem recolheu esse parentesco entre jogo infantil e criação poética chamando *jogos* [*Spiel*] às encenações do *Dichter* que necessitam apoiar-se em objetos palpáveis e são suscetíveis de figuração, a saber: *Lustspiel* (comédia; literalmente jogo de prazer); *Trauerspiel* (tragédia; jogo de luto); e designando *Schauspiel* (ator dramático; o que joga no espetáculo) a quem as figura. (Freud, 1908a/1988, p. 128)

Ademais, também no espanhol *jugar*, assim como na língua inglesa *play*, utiliza-se a mesma palavra para o brincar e o encenar. Essa equivalência entre jogar, brincar e encenar traz a questão do “como se” fosse real, apontando que há uma diferença entre o real e o fictício (o representado).

“Na cena lúdica, quando uma criança atua sua representação, *ela sabe* que se trata de um jogo e *ainda assim* crê nele” (Flesler, 2008, p. 107), pois ela se alegra, angustia, excita, se emociona de verdade. Como pode uma encenação da realidade provocar efeitos tão reais na realidade¹⁷? Como isso se passa no espectador? Ele também sabe que é “como se” fosse, mas mesmo assim se emociona de verdade; ele também crê na ficção criada pelo artista?

No texto *Personajes psicopáticos en el escenario*¹⁸, Freud (1942/1988) se ocupa dos efeitos psíquicos no espectador que assiste a uma representação teatral. Não por acaso, estima-se que ele foi escrito no mesmo ano em que *El creador literario y el fantaseo* (Freud, 1908a, 1988). Ele pode ser tomado com uma resposta à questão que atravessa este último: de onde o *Dichter* tira o poder para comover o leitor com sua obra? Porém, seu ponto de vista não é mais o do *Dichter*, mas o do espectador da obra dramática. Seu argumento retoma a aproximação entre o jogo da criança e o jogo dramático [*Schauspiel*] para o adulto, e examina

¹⁷ Na obra freudiana, não há diferenciação entre real e realidade. No entanto, o conceito de pulsão de morte associado à ideia de algo ao que sempre se retorna, em 1920, preparou o terreno para o que Lacan virá posteriormente a formular sob o termo de registro do Real na estrutura RSI (Real, Simbólico e Imaginário).

¹⁸ Sugiuro Vives (2022) para uma leitura aprofundada sobre esse texto freudiano. Vives dedica-lhe um capítulo inteiro de seu último livro, apresentando-o como um verdadeiro tratado de ética de essência psicanalítica.

o mecanismo da produção da ilusão e a economia de prazer e gozo que a encenação teatral promove.

Segundo Freud (1942/1988), o olhar participativo (de um espectador) a um jogo dramático [*Schauspiel*] significa para o adulto o mesmo que o jogo para a criança, quem satisfaz desse modo à expectativa de igualar-se ao adulto. Saberíamos dizer o que a empurra a tal direção?

Numa ponta, temos a criança que brinca “como se” ela fosse grande como um adulto; na outra, o espectador entediado, que se toma por alguém desfavorecido, pois precisou renunciar a suas ambições e gozos, e se resignar a sua pequenez; abriu mão de seu orgulho que o situava no lugar do falo, e o deslocou para o anseio por ter o falo em uma vida de aventuras. Então, retrospectivamente, podemos considerar que o desejo de ser grande na infância é o anseio da criança em corresponder às grandiosas expectativas do narcisismo parental que media a relação com seu rebento. O desejo de ser grande, portanto, indica a posição objetal da criança em relação ao desejo dos pais; corresponder à imagem fálica que eles lhe atribuem.

O fato é que esse estado de tédio e frustração por não conseguir corresponder a tal imagem, acompanhado de um anseio persistente, deixa o adulto numa espécie de estado de prontidão a identificar-se ao herói e a suas façanhas. Segundo Freud (1921/1988), o herói-mítico foi imortalizado pelo poeta épico como aquele que, destacando-se da fratria, ousou assumir o feito do assassinato do pai da horda e tomou seu lugar como detentor da potência fálica. Ao mesmo tempo em que realiza o desejo proibido da infância, sabendo que é outro que age e sofre em seu lugar no palco, o espectador é poupado de ter que se responsabilizar pelas consequências, e pagar o preço por isso; pois é somente uma potência fálica de faz-de-conta, um jogo sem consequências. Nisso se situa uma das raízes do gozo que advém da posição do espectador.

Importante lembrar que o que em Freud aparece sob a égide da economia libidinal diz respeito ao que Lacan avançou sobre a política do gozo. Aquele que se poupa de efetuar investimentos e gastos de libido acaba por retê-la num funcionamento autoerótico, ao qual Lacan chamou de gozo autístico. Nesse sentido, o “como se” fosse outro resguarda o sujeito de ter que fazer pra valer e arriscar perder; economiza pra não perder.

Além disso, instalar-se no lugar do espectador é “como se” deixar enganar pela realidade encenada pelos atores, numa certa cumplicidade com estes, e ainda sabendo tratar-se de uma ilusão. Vivès (2022) retoma o mecanismo que opera na cena teatral desde a Itália renascentista, na qual ela se afirmou como um *tromper l’oeil* (engana-olho), criadora de um espaço de ilusão, que visava a se passar por real, como uma *mimese* do real. O empenho em criar uma ilusão tão arrebatadora quanto possível era de tal monta que chegava a ultrapassar as raias do teatro, a ponto de invadir a realidade fora do palco; histórias que testemunhavam a crença absoluta do espectador circulavam de boca em boca.

Posteriormente, inventaram-se as cenas de indução no teatro, que visavam a diminuir as resistências do espectador para colocá-lo numa posição receptiva. A remoção dos pontos referenciais que separam o espaço ficcional da realidade deixava o espectador apto para acreditar na encenação teatral.

Mannoni (1973) revela o mecanismo: o espectador não acredita que a cena é a realidade, mas ele precisa acreditar que alguém acredita e se deixa capturar por isso. Ele age como um adulto que não acredita mais em papai Noel, embora agora se empenhe em sustentar a crença das crianças. No teatro, o espectador não acredita, ele age “como se” fosse outro. Por isso, Mannoni afirma que a ilusão teatral não é somente um problema de crença no “como se”. Ela engendra um outro lugar: o do crédulo, ingênuo, vítima de engano, a criança ingênua que cada um foi. Entra em jogo na função do espectador o lugar do “ele não sabia”

da infância; agora, ele sabe, na medida em que, após a puberdade, ele acedeu ao lugar desde o qual o Outro o via em sua cena de infância. Mas ele não sabia o que exatamente?

O teatro nos emociona porque o personagem realiza algo do desejo inconsciente do espectador, oferecendo tela para projeção do que está escondido em nós (Lacan, 2002) e do qual não sabíamos. Portanto, o que “não sabíamos” é algo a respeito de nosso próprio desejo.

No Seminário *O desejo e sua interpretação*, Lacan (2002) atribui o impasse de Hamlet e sua dificuldade em agir a um saber em demasia. Se ele procrastinava não era porque não sabia o que fazer; ele o sabia, sabia que precisava vingar a morte do pai, essa era sua dívida para com seu pai. No entanto, ele estava inibido justamente por saber demais sobre o desejo assassino. Da mesma forma, também o pai de Hamlet sabia demais sobre o desejo assassino, sabia que o irmão o tinha matado para usurpar-lhe o falo (o trono e a mulher). Tratava-se de um pai que, sob as condições de uma aparição espectral, não poderia ser enganado, já que sua condição sobrenatural lhe dá o caráter absoluto de tudo saber e tudo ver. Nesse sentido, só restava ao filho obedecer-lhe.

Lacan apresenta-nos o drama de Hamlet como uma versão moderna da tragédia *Édipo rei*, de Sófocles (1990). Freud (1900a/1988) foi quem primeiramente as aproximou, apontando o desejo edípico parricida como motor subjacente às duas tragédias. Ler *Hamlet* com *Édipo* constitui certa confirmação de que o complexo edípico era o centro nuclear da estrutura psíquica, responsável por estabelecer as coordenadas que organizam a posição desejante. Lacan se deteve na diferença entre eles, ressaltando a dissimetria entre as posições de Édipo e Hamlet em relação ao saber. A posição de Édipo se resume no fato de ele nada saber do desejo de morte para o pai, e é a partir desse desconhecimento que ele pode agir e realizar seu crime. A história sofocleana parte de um saber em posição de absoluto, o saber oracular, enquanto os demais personagens reinam e agem na total insciência. Em *Hamlet*, é o pai de Hamlet que se situa na posição desse saber absoluto: ele foi traído e sabe disso de uma

forma inquestionável. Espécie de saber que, na condição de absoluto, possui um caráter invasivo ao qual não se pode negar: envenena o filho, ao derramar-lhe nos ouvidos palavras de vingança.

Também Derrida (1994) destaca esse ponto. A condição de aparição que nos olha sob o “efeito da viseira” derridiano implica numa posição de saber excessivo, contraponto do sonho do pai morto (Freud, 1900a/1988). Este é um sonho relatado por um filho que, após longo período dedicado ao pai enfermo, depois de sua morte, sonhou que o pai lhe aparecia vivo no sonho: “Ele estava morto e não sabia”. Essa foi a frase do sonho sobre a qual se deteve Freud, completando-a pelo que segue: “conforme seu [do filho] voto de morte [dirigido ao pai]”. Há um processo de simbolização da morte (trabalho de luto) do pai em curso, do qual o sonho faz parte. Existe uma diferença entre o pai que aparece vivo no sonho e o espectro do pai de Hamlet que é um morto-vivo, um *revenant* que retorna para reclamar o ato de assassinato.

Do sonho do “ele não sabia que estava morto”, Lacan (2002) reteve a subtração de saber que se inscreve no lugar paterno, correlativa à relação amorosa, forma de instaurar a falta no Outro como algo da ordem de um enigma, de um furo no saber, decorrente do processo de luto. A morte do outro amado nos devolve o objeto *a* do qual ele (o amado), no lugar de *i'(a)*, fazia a imagem para nós; com isso, desvela-se a condição de ter desejado ser objeto de desejo do Outro, assim como o fomos na infância. Eis aí o desejo escondido em nós que a identificação à personagem teatral permite tramitar de forma “como se” não fosse nosso.

Outro ponto indicado por Freud (1942/1988) para descobrir como a obra, especialmente a teatral, age para derramar sobre nós seus efeitos, é o da comparação entre o teatro e o chiste: o teatro proporciona prazer e gozo em nossa vida afetiva; o chiste faz o mesmo em nossa vida intelectual. Temos aqui condensados algumas articulações essenciais

que pretendemos desdobrar. Observamos, de início, que ambos, teatro e chiste, são uma produção social, no sentido de só poderem se realizar na presença de outra pessoa; o que difere do sonho e do sintoma, por exemplo.

A propósito do chiste, Vivès (2022) lembra-nos da estrutura ternária do chiste, o que nos indica que, assim como no chiste, o lugar do elemento terceiro também está em jogo na identificação do espectador com a personagem que o teatro promove.

O chiste tem a peculiaridade de nos mostrar uma estrutura a três, na qual o efeito de chiste emerge se produz em relação ao terceiro ausente (*Dritte Person*, de Freud), de quem o chiste trata. Se analisarmos detidamente, as colocações freudianas dizem respeito a brincar com o efeito simbólico das palavras, na medida em que sua estrutura implica o esvaziamento do especular. Isso permite a Freud (1905/1988) situar uma diferença entre o chiste e o cômico: à diferença do chiste, o cômico possui uma estrutura dual, na medida em que funciona dentro da lógica especular do “ou eu, ou tu”. Daí se compreende por que o gozo (o riso) advém da queda (ou humilhação) da imagem do outro que suporta o sujeito; o sujeito ri *do* outro. No chiste se produz um gozo compartilhado no riso conjunto; o sujeito ri com o outro. O furo se situa no jogo simbólico com as palavras, que perdem sua fixidez semântica. O elemento terceiro ausente permite que as palavras circulem, comuniquem, signifiquem alguma coisa sem precisar dizer tudo; inclusive, quando isso acontece, estraga o efeito chistoso.

Então, a produção do chiste implica no ultrapassamento de um enigma, sem precisar resolvê-lo, e sem precisar invocar a presença do terceiro, de um intérprete. Freud situava uma das fontes do gozo do chiste no drible da censura superegoica; daí se entende por que o chiste é formação do inconsciente “social”: para desfrutarmos do gozo compartilhado por um chiste, precisamos compartilhar o mesmo recalque (e o mesmo traço do Ideal-do-Eu) fundante de

um grupo social; ou seja, pertencer à mesma paróquia. Dessa forma, podemos entender a abertura das fontes de prazer e gozo que o chiste proporciona a nossa vida intelectual.

No que diz respeito ao jogo teatral, apesar de seu efeito sobre o espectador ter seu *start* no olhar participativo da identificação à personagem, seria um equívoco tomá-la como uma estrutura dual. Mannoni (1973) tratou de nos apresentar o outro crédulo e ingênuo como o terceiro elemento imprescindível para a produção da ilusão e da crença no “como se”. E já vimos como essa figura do ingênuo que não sabia pode muito bem ser a criança que fomos, e que ainda habita em nós; mais especificamente aquela que era objeto do desejo do Outro e não o sabia. Somente após deixar a infância e poder aceder ao lugar de saber sobre o sexo e o desejo, pode enxergar-se pelos olhos do Outro na posição de objeto do desejo do Outro. O que fica em aberto sem resolução possível é determinar o quanto isso revela a condição desejante de uma posição objetal.

Quanto à abertura das fontes de prazer e gozo em nossa vida afetiva, poder ver projetado no personagem essa posição objetal em relação ao desejo do Outro “como se” não fosse um desejo nosso certamente desempenha um papel crucial. Mas isso, também a obra literária poderia muito bem nos proporcionar. O que o teatro pode, especificamente, acrescentar a nossa vida afetiva? Vives (2022), imbuído dessa questão, toma para si a tarefa de examinar no detalhe a enigmática catarse ou purificação dos afetos através da representação, proposta por Aristóteles como a raiz da potência trágica. A leitura emparelhada de Freud (1942/1988), *Personajes psicopáticos en el escenario*, Aristóteles, *A poética*, e Lacan (1988), *Seminário A ética da psicanálise*, empreendida por Vivès (2022) nos permite acompanhar o desenvolvimento do tema e as nuances de cada um dos autores. Destacamos a mímese como ponto crucial para examinar a relação entre o olhar e a representação encenada. Aristóteles, lembra Vivès, é categórico ao relacionar a mímese a ações dramatizadas e não a uma narrativa. A mímese é um conceito complexo que possui

longa tradição filosófica. Tomaremos aqui somente o que precisamos para seguir nossa pesquisa. O elemento-chave da mímese na concepção aristotélica e benjaminiana é a produção de semelhanças. Na mímese, à maneira do sonho, trata-se mais de figuração e apresentação [*Darstellung*] do que representação [*Vorstellung*], de modo que não é que a imagem mimética reproduza (imite) o objeto; a imagem faz mediação entre objeto e palavra, como na passagem abaixo:

Assim quis o acaso que, certo dia, se falasse em minha presença a respeito de gravuras de cobre. No dia seguinte, colocando-me sob uma cadeira, estiquei para fora a cabeça [*Kopfverstich*] - a isto chamei de “gravura de cobre” [*Kupferstich*]. Mesmo tendo desse modo deturpado a mim e às palavras, não fiz senão o que devia para tomar pés na vida. (Benjamin, 1997, p. 99)

Entre objeto (corpo) e palavra, resta indecيدido quem se apropria de quem: se a linguagem se apropria do corpo, ou se o corpo se apropria da linguagem. Nesse processo de incorporação da palavra, ambos, corpo e palavra, se transformam. Mas seja como for, o enigma a respeito de algo que vem do Outro, e que lhe concerne, não o paralisa. É como se a imagem estabelecesse uma ponte sobre o furo do enigma permitindo seguir os movimentos de condensação e deslocamento, sem precisar resolvê-lo.

No entanto, há que se considerar que, no teatro, não é o espectador que representa; o espectador é o olhar participativo, olha a cena que é representada pelos atores. Como os efeitos de catarse que acompanham a representação se estendem sobre o espectador? Segundo Vivès (2022), a identificação que opera não é suficiente para explicar. Aponta a recomendação de Freud a respeito do desvelamento gradual dos furos enigmáticos na motivação da personagem, relacionando-o aos tempos de desdobramento da transferência num processo analítico. Com isso, tudo se resolve! A transferência numa análise se conclui

com o luto do analista, que significa separar I(A) de *a* (Lacan, 1979), e por conseguinte separar *i'(a)* de *a*. Em outras palavras, o luto do analista equivale a extinguir a relação de fascínio e identificação com o analista. Na tragédia, isso equivale ao processo de catarse: purificação (purgação) do imaginário por intermédio de uma imagem que não é do registro da imagem especular, a imagem de Antígona.

Antígona nos faz, com efeito, ver o ponto de vista que define o desejo. Essa visada se dirige a uma imagem que detém não sei que mistério até aqui não articulado, já que ele fazia os olhos pestanejar no momento em que se a olhava. Essa imagem está, no entanto, no centro da tragédia, visto que é a imagem fascinante da própria Antígona... é ela que nos fascina, em seu brilho insuportável. (Lacan, 1988, p. 300)

Essa imagem que enche os olhos faz brotar o olhar como objeto *a*, o qual está além da representação (Vivès, 2022). Também Quinet (2022) situa Antígona no lugar do objeto *a*, aquela que reflete o brilho do desejo, *hímeros*.

A julgar por nosso percorrido no tema da representação, podemos afirmar que não é o roteiro que a sustenta, mas o objeto *a*. Freud (1908a/1988) já havia indicado a relação existente entre a atividade de representar da criança e do *Dichter* e o objeto que a suporta, “como se” fosse um processo de simbolização. Costa (2001) chamou de objetação do sujeito à animação do objeto na infância. Não se trata apenas de situar a criança no lugar do objeto, ou de indicar sua atividade em detrimento da passividade: “a *objetação* que dá alma ao objeto é também uma objeção - uma forma de recusa, de não, de apagamento, como diz Lacan... apagamento, que será o representante do sujeito” (Costa, 2001, p. 44). Mas, na vida cotidiana, somente certos objetos permitem a recusa ou apagamento: os objetos pulsionais. Possuem a

alcanha de objeto-cicatriz¹⁹ devido a sua estrutura de corte: o objeto recorta e é recortado por um campo pulsional que une-separa o sujeito e o Outro (Lacan, 2005). Possivelmente, a linguagem de expressão (escrita, pintura, voz) escolhida pelo artista encontra aí seu fundamento, conjectura Costa (2001).

¹⁹ Alusão à metáfora umbigo do sonho, criada por Freud (1900/1988) para falar do limite interpretativo de um sonho, como um centro insondável e oculto do desejo ao qual convergem vários pensamentos oníricos, e o qual precisa ser recoberto pela fantasia ou delírio.

5. Agatha, uma miragem de gozo

Quis o destino que nos caísse nas mãos um pequeno livro escrito por Marguerite Duras em formato de roteiro teatral em 1981, intitulado *Agatha*. É do mesmo ano o filme que Duras dirigiu a partir desse roteiro e que intitulou *Agatha et les lectures illimitées* com 90 min. de duração.

Mesmo os iniciantes em sua obra sabem que uma característica importante desta é o deslizamento entre os universos da literatura, do teatro e do cinema. Motivos, personagens, fragmentos de narrativa, cenas, recursos técnicos, e outros elementos transitam e encontram seu desdobramento em diferentes obras e territórios criativos. Como se uma obra deixasse sempre atrás de si restos por trabalhar, algo que não cessa de não se escrever. Como resultado, é possível agrupar suas produções em séries. Em analogia ao que se convencionou chamar de ciclo indiano, *Agatha* se inclui entre as obras situadas no que a escritora e crítica literária Pagès-Pindon (2005) denominou de ciclo do atlântico, principalmente por se ambientarem à beira do Atlântico, pela vocação cênica e bem como pela concentração temática em torno do tempo e da memória.

Poucos são os trabalhos sobre *Agatha* encontrados na literatura especializada. Nossa abordagem, no presente estudo, conta com as contribuições da psicanálise freudiana e lacaniana acerca da alucinação e do luto. Buscamos investigar como Marguerite Duras, especialmente em seu livro *Agatha*, efetua a extração do objeto olhar e o inscreve como objeto perdido através da imagem literária. Esse foi nosso ponto de captura.

Antes, porém, algumas reflexões metodológicas. Como ler uma obra? Questão que muitos já colocaram, mas que se renova a cada obra que nos interpela. Ela nos olha, nos implica e nos convoca a colocar nela algo nosso. A “chave” de leitura que utilizamos para entrar em uma obra com a finalidade de abordá-la diz respeito a essa implicação. Trata-se do

ponto em que nos posicionamos para tomar um lugar de fala sobre ela, o que pressupõe tomá-la como objeto de nosso olhar. No entanto, tal concepção iluminista de abordagem de um objeto para fins de construção de um saber sobre ele, não se confirma. Rapidamente, os lugares são subvertidos, e já não sabemos mais quem olha o quê. Além disso, a mera “escolha” da forma como iremos relatar e contar ao nosso leitor o que lemos não consiste num trabalho menor ou sem importância. Afinal, essa era a forma das grandes narrativas orais e dos grandes “passadores” da tradição. Ao se contar o que se viu ou ouviu, já se coloca uma parte si no relato daquilo que foi visto e ouvido. Nosso relato já é um recorte de nosso olhar sobre a obra. Questões que apenas estou lembrando aqui, as quais se colocam de maneira muito próxima à abordagem de um caso clínico por um psicanalista.

5.1. Breve apresentação de *Agatha*

O livro, organizado em forma de roteiro teatral, consiste no diálogo entre dois amantes, ELA (nomeada Agatha) e ELE (não nomeado) que se encontram numa casa desabitada situada à beira-mar em um dia de inverno. O encontro deles é para anunciar uma separação:

A cena começa com um longo silêncio, durante o qual nenhum dos dois se move. Eles conversam com uma suavidade intensa, profunda.

ELE – Você sempre falava dessa viagem. Sempre. Você sempre disse que, mais dia menos dia, um de nós teria que ir embora.

Tempo. Ela não responde.

(Duras, 1981, p. 5-6)

Trata-se de uma despedida de dois amantes, uma separação; ela está de partida para longe. O texto é recheado de hesitações, reticências, indicações de silêncio e tempo, como se fosse uma conversa muito difícil e dolorosa, por vezes mais semelhante a dois monólogos do que a um diálogo. Aos poucos o assunto da partida vai dando lugar às lembranças de um passado em comum vivido naquele lugar no tempo da infância e juventude. É lento o avançar das lembranças que vão sendo construídas conjuntamente pouco a pouco sob nossos olhos.

De repente, desavisadamente, pelo uso de um mero adjetivo (nossa), ficamos sabendo que eles, os amantes, são irmã e irmão. Essa informação, que vai tragar o leitor pra dentro da história, aparece no meio de uma frase irrelevante: “ELA – Uma mulher levou você certa vez, você era muito jovem, foi na primavera. (tempo) Uma amiga de nossa mãe”. ELE – Acho que sim. Não sei mais. Foi antes de você, não sei mais (Duras, 1981, p.12.).

Como assim “antes de você”? A conversa segue na mesma lentidão, mas nós agora nós já nos vemos impacientes com a morosidade, nos inteirando com vagar. A relação amorosa deles vem desde a infância. Eles têm hoje em torno de 30 anos, informa a narradora bem no início; mas ao longo do texto, percebemos que ele é cinco anos mais velho do que ela. Os detalhes ganham importância, se transformam em signos com os quais o leitor vai montando um jogo de quebra-cabeças mental na tentativa de se orientar em meio às cenas do passado e do presente. Mas uma delas se tornará a cena-chave da história e funcionará como um polo magnético desde o momento em que começam a surgir no texto suas primeiras pistas:

Falam quase em voz baixa

desse instante do passado, daquela sesta de Agatha.

ELA – Estamos sozinhos em casa.

ELE – Sim.

ELA – Onde está nossa mãe? Onde estão as outras crianças?

ELE – Dormindo. É hora da sesta. É verão. É aqui. Neste lugar aqui.

ELA – A Vila Agatha.

(...)

ELA (*sempre em voz baixa*) – É o verão de Agatha.

ELE – Sim, o nosso verão (...).

(Duras, 1981, p. 22-3)

A cena que vai lentamente se construindo sob nosso olhar é a cena do incesto entre os dois irmãos. Ela vai sendo referida de forma indireta, como “aquele verão”, “a sesta de Agatha”, “o verão de Agatha”, “o quarto da divisória acústica”, “o quarto alucinatório”.

ELE – Entro no quarto alucinatório. (*tempo*) Acho que ela está dormindo. (*tempo*)

ELA – Não está.

ELE – Olho para ela. Ela sabe que a estou olhando?

ELA – Sabe.

ELE – Ela talvez não sabe quem está ali.

ELA – Sabe, ela conhece o som de seus passos. Ela sabe quem foi que entrou no quarto.

Silêncio.

ELE – O corpo de minha irmã está ali, na penumbra do quarto. (*tempo*)

Eu não sabia a diferença que havia entre o corpo de minha irmã e o de outra mulher. (*tempo*) Os olhos dela estão fechados. (*tempo*) No entanto ela sabe que estou me aproximando.

ELA – Sim.

(Duras, 1981, p. 54)

A imagem descrita na cena do quarto alucinatório é prenante, e somos tragados por ela tal qual a mariposa é tragada pela luz. É uma cena iluminada pela beleza da composição das palavras de Duras. Nada falta ali naquela imagem; ela é um amálgama de plasticidade e poesia perfeito. No entanto, há uma palavra que nos intriga, o nome dado à cena pela autora: quarto alucinatório. Por que alucinatório? A cena não aconteceu? Foi fruto da imaginação dos amantes? Da autora? Do leitor?

5.2. Imagens alucinatórias oníricas

O interesse pelo tema da alucinação aparece cedo na obra freudiana em função do caráter alucinatório das imagens oníricas. A característica mais notável do sonhar, segundo Freud (1900a/1988), é consistir em um pensamento figurado como cena, a qual é percebida como vivida na situação presente. É do encontro dessas duas condições que advém seu aspecto alucinatório: imagens que possuem intensa vivacidade a ponto de darem a impressão de uma vivência atual. A diferença entre sonhar e recordar é situada por Freud numa precisão que ele faz acerca das imagens: no sonho, elas se assemelham a percepções; no recordar, elas tomam a forma de representações mnêmicas. Isso ficará mais claro quando o autor esboçar seu primeiro modelo de aparelho psíquico, como veremos adiante.

A questão da qualidade cênica das imagens oníricas assume grande envergadura na investigação freudiana sobre os sonhos. É desse contexto que se origina a célebre qualificação do inconsciente como *Outra cena*, tão repetida entre os psicanalistas. Intrigado com o sentimento de estranheira que temos em relação a nossos próprios sonhos, Freud se interroga sobre a diferença entre os processos responsáveis pela vida onírica e aqueles atuantes na vida de vigília.

De suas incursões pela literatura especializada, Freud aprecia as considerações de Fechner, que “conjectura que a cena [o palco] dos sonhos é outro que o da vida de representações da vida de vigília” (Freud, 1900b/1988, p. 72). Se o palco da atividade psicofísica do dormir e da vida de vigília fosse o mesmo, explica Fechner, o sonho seria uma continuação da vida de representações de vigília: ele se manteria em menor intensidade, mas compartilharia do mesmo material e forma. Freud pondera que desconhecia o que exatamente Fechner queria dizer com essa “mudança de teatro da atividade anímica”, mas exclui uma interpretação anatômica que situaria uma mudança na localidade cerebral.

Ao invés disso, Freud (1900a/1988) supôs uma localidade psíquica como um lugar no interior de um aparato óptico. Mediante a analogia com um microscópio, telescópio ou mesmo uma câmera fotográfica, concebeu o que veio a ser conhecido como o primeiro modelo típico do aparelho psíquico. Este funcionaria, à semelhança de tal instrumento, como um sistema de lentes ordenadas entre si, e que seriam percorridas por uma excitação visual dentro de determinada série temporal. A concepção e funcionamento desse aparelho psíquico permitiram a Freud propor o mecanismo formador das imagens oníricas, das lembranças, dos atos, etc. Também lhe permitiu afirmar que percepção e memória se excluem; ou seja, as impressões sensoriais que a percepção oferece a nossa consciência não são conservadas ou armazenadas como lembranças ou traços mnêmicos. A nosso ver, esse parece ser o contexto do surgimento da expressão “*Outra cena*”. Ele remete, então, a um lugar psíquico que se

caracteriza pela imagem; o que parece indicar o que é do campo ficcional e imaginário. Seja como for, ela se popularizou no meio psicanalítico como a cena da fantasia inconsciente, ou simplesmente a cena do inconsciente.

Contudo, a problemática em torno da alucinação não se esgota no estudo dos sonhos. Freud observa que “a mudança das representações em imagens sensíveis não é exclusiva dos sonhos, se não igualmente das alucinações, das visões, que podem emergir de maneira autônoma em estado de saúde ou como sintomas das psiconeuroses (Freud, 1900a/1988, p. 529). Dessa forma, o assunto ganha desdobramentos e complexidade.

5.3. Cenas infantis e a memória do retorno do recalcado

A respeito das alucinações da histeria, da paranoia e das visões de pessoas normais, Freud (1900a/1988) esclarece que também todos esses são pensamentos transpostos para imagens, mas ressalva que somente sofrem essa mudança aqueles que mantêm íntimo vínculo com recordações recalcadas ou que têm permanecido inconsciente; em geral, cenas da infância.

O autor lembra que, já em *Estudios sobre la histeria* (Freud, 1893-95/1988), havia observado que “as cenas infantis (sejam elas recordações ou fantasias), quando se consegue fazê-las conscientes, são vistas de maneira alucinatória e somente ao comunicá-las se borra esse caráter” (Freud, 1900a/1988, p. 539). Cenas, ou recordações, que estavam ausentes da memória dos enfermos em seu estado psíquico habitual, mas que despertavam, durante o estado de hipnose, com a vividez alucinatória igual a de acontecimentos frescos. Aqui Freud se refere aos tempos iniciais em que ele e Breuer se puseram a escutar as histéricas ainda se utilizando da hipnose. Experiência que levou Freud a propor o trauma psíquico como o principal fator etiológico da histeria; descrevendo seu funcionamento como um corpo estranho que não perdia sua atualidade a despeito do tempo passado. Como vivências tão

antigas tinham o poder de produzir efeito como se estivesse no tempo presente? Não tardou a descobrir que não era a vivência, mas sua recordação que traumatizava. Ele explica que quando se consegue reagir frente a um acontecimento ultrajante, sua recordação se empalidece com o tempo. Quando não se consegue fazê-lo, ela não se enfraquece; mantém sua qualidade afetiva e sua intensidade sensorial com uma vividez alucinatória e assombrosa frescura. Daí advém a famosa frase: “O histérico padece de reminiscências” (Freud, 1893-95/1988, p. 33).

Com o caso Emma, Freud (1950/1988) avança na concepção psicanalítica do trauma e sua relação com a temporalidade: um primeiro evento somente será constituído como traumático a partir de um segundo evento posterior. Relatando brevemente, Emma não consegue entrar sozinha em uma loja, pois teme o riso zombeteiro dos vendedores a respeito de seu vestido. Atribui o medo a um evento anterior, aos 13 anos, em que ao entrar em uma loja e se deparar com dois vendedores que riam juntos depois de vê-la, saiu correndo em pânico. Em relação a isso, lembra-se de ter pensado na ocasião que os dois riam de seu vestido, assim como da atração sentida por um deles. Posteriormente, ao longo do andamento das sessões, agrega a lembrança do sorriso de um confeitiro que lhe toucou os genitais através do vestido numa ocasião em que entrou em sua loja aos oito anos de idade. Mesmo assim, confessa, sob sentimento de culpa, que ainda voltara ao local uma segunda vez.

5.4. A cena de sedução na infância

A retomada desse caso aqui nos interessa por duas razões. A primeira razão: ele retoma o debate a respeito de uma cena de sedução na infância como uma cena traumática originária, a qual sempre se voltaria; o poder de seu efeito não se desgasta com o tempo. Emma voltou a ela uma segunda vez sem saber o porquê, a despeito do desprazer provocado na primeira vez. Além disso, Emma também retornaria à cena da infância na adolescência,

assim como a cada vez que ingressasse em uma loja. Assoun (1999) denomina de tropismo escópico esse poder atrativo da cena de sedução originária.

Com a descoberta da sexualidade infantil, Freud abandona a hipótese do trauma de sedução na infância como fator de causação da histeria. Em carta à Fliess, datada de 21/09/1897, Freud (1950b/1988) declara não acreditar mais em sua histérica e na “realidade” do acontecimento da sedução. A fantasia de sedução poderia muito bem desempenhar esse papel etiológico; o debate acerca da “realidade” da cena fica em suspenso até ser retomado no caso do Homem dos lobos (Freud, 1918/1988) através da ideia de verdade-histórica.

Nesse novo panorama, a cena de sedução mantém sua efetividade, porém em novos termos. Ela passa a integrar a série do que Freud (1916-17/1988) chamou de fantasias originárias (*Urphantasien*). Fantasias inconscientes que, segundo ele, pertencem ao patrimônio filogenético da humanidade; e, como tal, elas pertencem ao texto do Outro antes mesmo de serem do sujeito. No entanto, embora elas sejam transmitidas pela filogênese, elas precisam ser confirmadas pela experiência. São como “lendas-tipo, que nos mitos e fábulas ganham enredos culturalmente contingentes” (Poli, 2008).

Segundo Assoun (1999), a cena de sedução é a cena originária do olhar na psicanálise, responsável pela captação escópica. Ela nos dá o quadro de um sujeito siderado por um espetáculo em que se exhibe o desejo do Outro: ou como testemunha (no coito parental), ou como objeto visado pelo outro (sedutor). Sobre esse efeito de captação da sedução, ele explica: ela funciona como uma armadilha que prende nas redes de uma imagem da qual o seduzido não pode doravante se abstrair. Etimologicamente, seduzir vem do latim *duccere* (guiar, conduzir, levar), o qual, acrescido do prefixo *se* (afastamento, separação), resulta em desviar alguém de seu caminho, puxar de lado, colocar o sujeito à parte.

A sedução é este efeito que desvia o sujeito, numa parte dele mesmo, do resto das imagens do mundo e dos viventes, para aprisioná-lo numa imagem - aquela que lhe “lança” o sedutor (espelho no qual ele se cola, como a andorinha). (Assoun, 1999, 75)

A segunda razão que justifica a retomada do caso Emma (Freud, 1950 /1988) no contexto do presente estudo: tendo em mente o texto *Tres ensayos de teoría sexual* (Freud, 1905/1988), o caso Emma nos permite reconstituir o encontro traumático com o real do sexo e seu desdobramento nos dois tempos do despertar sexual. Mesmo que a cena da infância seja somente uma fantasia, ela é uma fantasia que descobre e encobre ao mesmo tempo algo que emerge do sexual e que não é totalmente simbolizável. Por isso, a concepção de “trauma” no caso Emma não se mostra incompatível com a concepção de trauma apresentada por Freud (1920/1988) em *Más allá del priníipio de placer*: algo (uma vivência) que permanece no registro do real (percepção) e que, como tal, não pode ser completamente simbolizado; razão pela qual não pára de se repetir em busca de uma inscrição de seus traços mnêmicos. Nisso reside o fundamento do trauma guardar uma aparência vívida, de realidade e de tempo presente. Nesse sentido, o encontro traumático com o real do sexo é sinônimo de castração ou de “não existe relação sexual” de Lacan.

5.5. O encontro com o real do sexo e o enigma do gozo feminino

O primeiro encontro com o real do sexo se dá na infância com a descoberta da diferença sexual mediante a visão da ausência do pênis no corpo feminino. Em geral, antes mesmo que a descoberta da “castração” se efetive, o nascimento de um irmão comumente desencadeia a “pulsão” investigativa da criança: começa pela questão “de onde vêm os bebês?”, conduzindo à pergunta sobre o desejo materno. Essa pesquisa da criança resulta em *Sobre las teorías sexuales infantiles* (Freud, 1908/1988), as quais constituem uma curiosa

forma de responder a tais questões, como a teoria da cloaca, por exemplo. Para explicar de onde vêm os bebês, a criança produz um corpo ficcional composto, resultante de um amálgama de seu corpo e do da mãe. Para representar o corpo materno, ela constrói um corpo com seus próprios orifícios pulsionais, o que resulta num corpo que não é nem o da criança, nem o da mãe, mas é dos dois. É um corpo da fantasia, mas como é um resultante de uma relação, ele não é somente produto do equívoco da criança (que desconhece o corpo feminino); ele também é produto do equívoco da mãe (que toma o filho como falo). Esse corpo ficcional é o corpo do incesto; é um corpo impossível e, por isso, só existe como uma fantasia, a fantasia do incesto (Costa, 1998). A vacilação e desestabilização da imagem do eu produzida pelo primeiro encontro com a castração adquire compensação nesse corpo de ficção da fantasia incestuosa.

O segundo encontro com o real do sexo acontece no início da adolescência, quando se dá o encontro com o Outro sexo. Convém explicitar que esta expressão “Outro sexo” não é relativa à oposição sexuada masculino-feminino. O Outro sexo é Outro, no sentido de exterior ou estrangeiro, em relação ao campo do domínio fálico. Consequentemente, o Outro sexo também se situa fora do campo materno incestuoso da Mãe fálica. É então o campo do sexo feminino, desde que entendamos que esse “feminino” não é o que se opõe ao masculino; mas, sim, ao falo. Sem a referência e a medida do gozo fálico, o gozo feminino resta como um campo aberto e enigmático do desejo.

Assim, a adolescência opera uma espécie de atualização da descoberta da castração materna. É o momento em que o sujeito se vê interpelado pelo enigma do desejo materno: *Che Vuoi?* Que queres? De um lado, o discurso social o convoca a assumir uma posição sexuada, especialmente através da escolha de um parceiro sexual-amoroso. De outro, os caracteres sexuais secundários surgem no corpo púbere, assumindo a qualidade de signos bizarros e invasivos advindos do Outro (Lacan, 1985). Ambas circunstâncias constituem uma

espécie de apelo que convoca o sujeito a responder ao “Que queres?”, assim como convoca o eu se representar. Há uma espécie de subversão da ordem unificadora do imaginário; a imagem especular perde seu poder de unificar o corpo e também de representar o eu (Costa, 2001). O corpo coletivo resultante da fantasia da Mãe fálica não é mais eficaz para responder à pergunta sobre o desejo. Resta um corpo, o “infantil”, resultante da relação mãe-filho que somente será registrado como perdido, após ser tramitado pelo luto.

5.6. Cena no hotel às margens do rio Loire: o infantil

Em várias passagens de *Agatha*, encontramos descrições desse corpo composto, quase gêmeo, que tem as mesmas mãos, corpo de amor incestuoso da infância: “ELE (tempo) – Meu amor, Agatha...minha irmã Agatha...minha criança...meu corpo. Agatha. (Duras, 1981, p. 43). Até então, a imagem i’(a) era suporte de unificação do corpo e representação de si. É no outro (semelhante, irmão) em que reconheço minha imagem narcísica como se estivesse frente a um espelho. No filme, também a voz que ecoa “Agatha...Agatha...” e a valsa para piano de Brahms se juntam para compor a imagem de um corpo coletivo. No entanto, no cerne da cena do hotel às margens do rio Loire já há algo que se prenuncia:

ELA – [...] Eu me via num espelho escutando meu irmão tocar só para mim e ninguém mais no mundo e dei a ele para sempre a música, e me senti levada pela felicidade de ser tão parecida com ele que nossas vidas fluíam juntas como aquele rio, no espelho, sim, era isso... e senti então uma ardência no corpo. (tempo) Perdi a consciência durante alguns segundos.

[...]

ELA – Sim. Eu chamei a mim mesma pela primeira vez, e com esse nome. Aquela que eu via no espelho, eu a chamei como você faria, como faz ainda, com essa insistência na última sílaba. Você dizia: “Agatha, Agatha”. (Duras, 1981, p. 33)

Nesse ponto, começa a se abrir uma fratura no espelho, espécie de cisão na representação de si, descrita por Agatha como uma breve perda de consciência. Além disso, a ardência que surge em seu corpo é o signo do corpo pulsional que começa a perturbar a imagem de um corpo infantil, no qual até então fluía a felicidade e a valsa para piano a quatro mãos de Brahms. Ela contava com 12 anos; ele, 17. A convocação à assunção de uma posição sexuada e ao exercício do sexo que o discurso social dirige aos adolescentes, os interpela a se representarem, na medida em que o corpo da sexualidade infantil e a representação de si contidos na imagem especular já não servem mais. A partir de então, Agatha começa a ser acometida por ausências. Daí surgem as sextas de Agatha: “ELA - [...] Eu estou descansando à tarde. Há dois anos que é assim. O doutor dizia que era cansaço devido aos estudos, lembra-se? (tempo) ‘Ela precisa descansar’” (Duras, 1981, p.53). Em psicanálise, denominamos tais ausências como dissociação ou fuga histérica. Muito cedo, Freud já as havia observado e descrito como uma característica muito presente nas suas histéricas:

[...] aquela cisão da consciência, que nos casos clássicos conhecidos é tão evidente na forma de *double conscience*, existe de maneira rudimentar em toda histeria, e que a tendência a essa dissociação e, com isso, ao aparecimento de estados anormais da consciência, que reuniremos sob a denominação de “hipnoides”, é o fenômeno fundamental dessa neurose. (Freud; Breuer, 1893-95/ 1988, p. 37)

5.7. Cena do quarto da divisória acústica: a adolescência

Antes da cena no quarto alucinatório, vemos cada um dos irmãos às voltas com a vida sexual e com os enigmas do sexo. Ele, com 23 anos, já tinha uma vida sexual ativa com as moças, e sua irmã ainda não era objeto de seu desejo (ele não sabia nada disso ainda): “ELA – Eu dormia perto de você. (tempo) Nossos quartos eram separados por uma divisória acústica. (tempo) ELE – Não sabia antes daquele verão” (Duras, 1981, p. 53). Ele não sabia o que exatamente?

Ela, com 18 anos, se iniciava na vida sexual com um rapaz, um amigo do irmão:

ELA – Eu não sabia a diferença que havia entre o olhar de meu irmão sobre meu corpo e o olhar de outro homem sobre esse mesmo corpo. Não sabia nada sobre isso, sobre meu irmão, sobre essas coisas proibidas, nem o quanto elas eram adoráveis, entende, nem a que ponto estavam contidas em meu corpo. (Duras, 1981, p. 58-59)

Mas ela estava atenta, e espiava com os ouvidos, ao que se passava no quarto ao lado separado apenas por uma divisória acústica. Ela supunha que ele exibia sua potência viril para ela, que ele sabia fazer uma moça gozar:

ELA – Eu às vezes ouvia você através da divisória acústica... acontecia que estivéssemos sozinhos na Vila. Você levava moças e eu ouvia como você lhes dizia que as amava, e ouvia também às vezes como elas choravam no gozo que você lhes proporcionava, e também essas coisas que se diz nesse caso, palavrões e gritos, e eu chegava a ter medo. (tempo longo) Eu não sabia que você ignorava a existência dessa divisória acústica. (tempo). (Duras, 1981, p.56)

Para ele, a irmã lhe aparece como objeto de desejo a partir do momento que ele a vê (ouve) como objeto de desejo de outro, nos braços de um amigo seu. Essa cena lhe permite vislumbrar o gozo do outro que ele foi um dia, ao mesmo tempo em que lhe aponta o objeto do gozo perdido:

ELE – Seu quarto estava sempre tão calmo, que a ignorei por muito tempo... até aquela vez....aquela...você sabe, quando, da mesma maneira, alguém foi possuí-la e você gritou de gozo e também de medo.

(...)

ELE – Ele era um amigo meu. (tempo) O gozo foi grande.

ELA – Parece-me lembrar que foi, sim. (tempo)

ELE (violência contida) – Ele a deixava como morta, não é? (sem resposta) Ele deixava minha irmã Agatha como morta?

(Duras, 1981, 56-57)

O semelhante (que pode ser o irmão, um amigo, ou outro) assume relevância nesse momento em que nos vemos interpelados pelo desejo do Outro ante o encontro com o sexo feminino ou a morte (ou separação) da pessoa amada. Freud (1940/1988) denominou de clivagem o processo defensivo do eu através do qual ele se cinde e se desdobra em duas representações contraditórias: uma parte do eu aceita a morte; outra, a recusa. O eu (*moi*) perde a imagem unificada de si mesmo, representada pela imagem do corpo no espelho, ou mesmo na imagem do semelhante, imagem especular notada como *i'(a)* por Lacan (1998) no texto sobre o estádio do espelho. O registro especular do eu se fratura, e este passa a funcionar como uma espécie de registro duplicado de si mesmo. Ocasão experimentada

como uma crise, a qual geralmente se associa a contextos de modificação na relação ao Outro, tais como adolescência, luto, menopausa, etc.

5.8. A Agatha-fantasma de um luto impossível

Nuto (2023) nos apresenta Agatha como um fantasma [*fantôme*], uma retornante [*revenant*] que não para de retornar. Em sua interpretação do livro, o destaque dado por Nuto ao tempo presente da separação nos dá a pista disso logo de início, mas é algo que se confirma ao longo de sua minuciosa descrição do filme. Assim o fazendo, ela levanta o véu que Duras nos põe ante os olhos com a cena do quarto alucinatório. É Nuto que nos deixa ver que, em *Agatha*, a história de amor é a história de um luto impossível de ser concluído, um luto que nunca termina, assim como o amor e o desejo. *Agatha* é, assim, a escrita da perda, a obra da perda. Essa também é a definição freudiana do trabalho de luto: uma obra da perda.

Em um luto, enquanto a perda do objeto (perdido) não se registra como perda, o objeto retorna como sombra, como duplo fantasmagórico na alucinação. É nesses termos que Freud (1917/1988) nos fala de um luto patológico que não cumpriu ainda o trabalho da perda. Seja porque se trata de um luto impossível, porquanto é de um amor também impossível que se trata. Seja porque ainda se encontra em sua fase inicial caracterizada pela recusa [*Verleugnung*] em aceitar a morte do objeto amado. Recusa que pode alcançar tamanha intensidade a ponto de produzir um distanciamento da realidade e uma retenção do objeto sob a forma de alucinação. Exemplo clássico disso é o luto problemático de Hamlet, segundo abordagem de Lacan, responsável pela aparição fantasmagórica (alucinatória) do pai de Hamlet. Daí a natureza alucinatória do quarto de Agatha-fantasma.

5.9. Agatha: a doma-olhar da cena do quarto alucinatório

Entrando no quarto alucinatório:

ELA (*suplicante, muito baixo*) – Guie-me até o corpo branco. (*tempo*)

ELE – Os olhos estão invisíveis. O corpo está todo encerrado sob as pálpebras. (*tempo*) Você é minha irmã. O corpo está imóvel. Seu coração é visível sob a pele.

ELA – Você toca o corpo. (*tempo*) Deita-se ao lado dele. (*tempo*)
Ficamos calados.

ELE – Os seios, acho, estão ao alcance das mãos, dos beijos.

(Duras, 1981, p. 59)

Assim se inicia a belíssima cena do quarto alucinatório. É dessa forma que Duras nos introduz no quarto e, finalmente, nos põe diante dos olhos a imagem deslumbrante de Agatha. A captura, que já se anunciava nas páginas iniciais, se efetiva. Mas como ante à Medusa, que fascina e petrifica quem a olha, precisamos *desviar* o olhar, colocar à parte (*seducere*), numa espécie de olhar oblíquo²⁰, como na captação escópica da cena de sedução:

Silêncio. Lentidão. Ambos,

de olhos fechados, voltam à

incomparável infância.

ELA – Mais. Eu lhe imploro, fale-me dela. (*tempo*)

²⁰ Ver Pereira (2004), especialmente entre as páginas 64 e 68, em que ela trabalha o uso da obliquidade do olhar por Machado de Assis, na obra *Dom Casmurro*, e como isso se articula ao desejo.

ELE – O barulho do mar entra no quarto, sombrio e lento (*tempo*) Em seu corpo as marcas fotografadas do sol. (*tempo*) Os seios são brancos e sobre o sexo há o desenho do maiô de criança. (*tempo*) A indecência do seu corpo tem a magnificência de Deus. Dir-se-ia que o barulho do mar a cobre com a suavidade de uma onda profunda. (*tempo*) Não vejo nada além disso, que você está ali, feita, e que a noite da qual você é extraída é a noite do amor.

(Duras, 1981, p. 55)

Ou então, nessa passagem em que o corpo branco é recortado, velado e desvelado pelo olhar:

Choram. Silêncio. Fecham os

olhos. Entramos novamente

no que não pode ser visto.

ELE – Você vestia um vestido azul naquele dia, um vestido de praia, você o havia jogado no chão ao pé da cama.

ELA – Espere... acho... sim, azul-escuro... Era um vestido de mamãe... velho... com listras brancas... ela me emprestava às vezes. (*tempo*) Você se lembra daquela cor... daquele azul.

ELE – Sim, da mancha azul no chão a partir da qual adivinhei o branco de seu corpo nu.

(Duras, 1981, p. 43-4)

O corpo branco e nu é adivinhado pela roupa no chão, ele não é olhado diretamente. É com seu traço de escrita que Duras guia nosso olhar, vela e desvela o corpo feminino, recortando-o com as palavras e construindo as bordas que suportam a montagem do gozo. A produção de uma falta, uma rasura, no Outro é a condição que nos permite olhar sem sermos tragados. Como a estratégia do olhar desviante que Perseu utilizou para se safar do olhar medusante da Górgona (Assoun, 1999).

Segundo Lacan (1979), o olhar do Outro (a começar pelo materno) captura, fascina e petrifica aquele que o olha diretamente, o que lhe dá a dimensão invasiva de mau-olhado ou olhar maléfico. Por isso, precisamos desembaraçar-nos desse olhar, enganá-lo, desviá-lo, criar um ponto-cego. Para Vivès²¹ (2012), isso já se encontrava esboçado em Freud (1905/1988) quando, ao abordar o papel do olhar como fonte principal de excitação libidínica, situa a função da beleza²² em seu poder de atração e de encantamento do olhar. Também a curiosidade sexual, provocada pelo velamento corporal produz esse efeito de captura do olhar, na medida em que “mantém desperta a curiosidade sexual, que aspira a completar o objeto sexual mediante o desnudamento das partes ocultas” (Freud, 1905/1988). E ainda acrescenta: a arte promoveria o desvio (“sublimação”) do interesse pelos genitais para dirigi-lo à forma do corpo como um todo, bem como ao conceito de belo. Para Lacan (1979), o artista (referindo-se ao artista plástico) seria uma espécie de domador de mau-olhado, aquele que domina a técnica chamada de *tromper l’oieil* (o engana olho). Utilizando-se da perspectiva, o artista cria uma ilusão ótica que dá três dimensões à imagem representada. Assim, essa técnica permite transformar essa representação num quadro tão fiel e perfeito da realidade a ponto de enganar o olho mais perspicaz. Eis aí o efeito alucinatório!

²¹ A elaboração de Vivès (2012) acerca do ponto-surdo, desenvolvida a partir da função do ponto-cego abordada aqui, nos permitirá, em outro momento, abordar o efeito de captura e encantamento do apelo “Agatha...Agatha...Agatha...” nesse texto de Duras.

²² Freud (1905/1988), sobre o conceito de belo, esclarece que este originariamente indicava o que estimulava sexualmente. A palavra alemã *Reiz* significa tanto “estímulo” quanto “encanto”.

Em *Agatha*, Duras produz esse mesmo efeito de “realidade” com as palavras. É com estas que a autora cria uma imagem (literária) de gozo. Sua escrita produz o objeto olhar no sentido de extração (perda) do objeto olhar do corpo, pois na cena do quarto alucinatório, quem olha? Nesse sentido, *Agatha* é uma miragem de gozo e, ao mesmo tempo, uma obra da perda do objeto de gozo, o olhar.

Momento de concluir

Espero que o leitor me desculpe pelo tom um pouco confessional que me faz, agora, tomar a palavra na primeira pessoa do singular. Durante o percurso desse trabalho, precisei lidar com uma divisão interna, o que por vezes foi paralisante. Por um lado, eu estava escrevendo e desdobrando questões as quais eu reconhecia que há muito me acompanhavam; questões legitimamente minhas, que foram surgindo ao longo de leituras e retomadas de alguns textos aos quais sempre voltava. Textos que haviam me capturado pela engenhosidade do autor, mas que portavam muitas articulações que permaneciam enigmáticas e que me traziam a sensação de que ali tinha algo ao qual não conseguia ainda aceder. *Tótem y tabú* (Freud, 1913/1988), *El creador literário y el fantaseo* (Freud, 1908/1988) e o Seminário *Angústia* (Lacan, 2005) são alguns destes textos que possuem sobre mim o poder mencionado. Comprazia-me em recolher essas questões dispersas e retomá-las para finalmente poder dominá-las nem que fosse parcialmente. Assim, em muitas ocasiões ao longo dessas páginas, regoziquei-me ao desdobrar articulações e ideias, as quais nem sabia que possuía, para responder a questões antigas e persistentes.

Por outro lado, me apossava a ideia de precisar ter uma pergunta articulada a uma hipótese para dar uma direção à pesquisa que estava empreendendo. Perguntas, eu as tinha muitas; e elas eram autênticas, fruto de anos de estudo, de idas e vindas. Mas eu não tinha *uma* pergunta a qual eu poderia propor uma resposta. Não obstante, precisava seguir o trabalho de pesquisa mesmo carregando esse incômodo, como aqueles prisioneiros que andam arrastando corrente com uma pesada bola na extremidade.

Retomando agora a questão que abriu esse trabalho: na clínica, quando alguém enuncia uma ideia suicida, como saber se estamos diante de uma fantasia ou da iminência de uma passagem ao ato? Desenvolver essa interrogação através do tema da passagem ao ato, o

que seria o caminho mais lógico e direto, estava fora de cogitação. O ponto de interrogação não residia no problema do suicídio ou da passagem ao ato; ele incidia na fantasia e na fixação na cena de suicídio; ponto de captura de gozo, se não do paciente, do terapeuta provavelmente, a julgar pela virulência com que ela foi negada. Como a cena dos lobos na janela sonhada pelo Homem dos lobos: a cena dos lobos que o olhavam fixamente encobria outra cena, a cena primária dos pais transando, a qual, por sua vez, era ele quem a olhava fixamente.

Também na comunidade lacaniana em geral, com o desdobramento do ensino de Lacan e a construção do registro do Real, o que é do registro do Imaginário, notadamente a fantasia, vai sendo praticamente excomungado do cenário analítico. A escolha pela tradução para a língua portuguesa do alemão *Phantasie* para fantasma, em detrimento de fantasia, testemunha esse movimento.

Simultaneamente, na clínica, o predomínio do “quadro” da angústia, incluindo-se aí suas variações (inibições, compulsões, *actings-out* e passagens ao ato), em detrimento de uma clínica do sintoma, tem colaborado para concentrar o foco no que se chama de emergência do Real.

Pois bem, essa pesquisa vai na contramão disso, retoma a fantasia em sua função de representar para extrair de seu fulcro o jogo posicional com o objeto *a*, olhar. A meu ver, essa é a grande lição do Seminário *A angústia*. O acento é dado à atividade de representar – jogar com objeto –, muito mais do que na representação em si mesma, como Freud ensinou a ver em *El creador literário y el fantaseo*. A hipótese que orientou esse percurso é a de que o jogo com o objeto *a* (olhar) somente se faz possível a partir do endereçamento do olhar. A depender de seu endereço, o olhar pode assumir a condição de fixação, na captura da cena de gozo ou da cena de angústia; ou então a condição de mobilidade no jogo erótico.

Portanto, endereçamento do olhar e recorte do objeto olhar para colocá-lo para jogo são mais do que interdependentes, já que um não acontece sem o outro. É esse recorte que enquadra a fantasia e também a angústia. É nesse jogo que o objeto emerge como objeto *a*, causa de desejo. O que dirigirá a cena, para a vertente da fantasia ou da angústia, é a presença ou ausência, visibilidade ou invisibilidade, do objeto *a* (olhar) na cena.

Para concluir, seguindo o apontamento de Freud em *Personajes psicopáticos en el escenario*, se pode separar o endereçamento em dois grupos: os que se dão no campo da vida afetiva; e os que integram a vida intelectual. O teatro produz o recorte do olhar e o endereça ao espectador através da identificação. Vives mostra que a transferência produz esse recorte da cena através do endereçamento amoroso ao analista.

Já na obra de Duras, tem-se uma volta a mais em torno do objeto *a*. Essa autora, mesmo quando faz literatura, segue a linha do teatro moderno, no qual opera a apresentação [*Darstellung*] muito mais do que a representação [*Vorstellung*] do objeto *a*, esta última seguida pelo teatro trágico. A meu ver, Duras e suas imagens literárias – e *Agatha* é em si mesma uma dessas imagens – é inclassificável. Sua produção do objeto *a* é próxima do chiste, a modo de um jogo simbólico feito com as palavras. Porém, à diferença do chiste, ela produz imagem real (não especular) com as palavras. E o espectador advém objeto *a*, puro olhar, o tal “olhar participativo”, como Freud indicava em *Personajes psicopáticos en el escenario*. Porém, agora, sua participação não tem mais nenhuma relação com a identificação com o personagem.

Referências

- Amigo, S. (2007). *Clínica dos fracassos da Fantasia*. Companhia de Freud.
- Assoun, P-L. (1999). *O olhar e a voz*. Companhia de Freud.
- Assoun, P-L. (2014). *Littérature et psychanalyse*. Ellipses.
- Benjamin, W. (1996). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In W. Benjamin. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política* (7ª ed., 10ª reimp., Vol. 1). Brasiliense.
- Benjamin, W. (1997). Infância em Berlim por volta de 1900. In W. Benjamin. *Obras escolhidas. Rua de mão única* (5ª ed., 1ª reimp. Vol. 2). Brasiliense.
- Cazotte, J. (1992). *O diabo enamorado*. Imago.
- Chatelard, D. (2001). Algumas considerações sobre o termo afânise a partir de E. Jones e J. Lacan. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica* [online], 4, (2), pp. 51-59.
<https://doi.org/10.1590/S1516-14982001000200004>
- Costa, A. (1998). *A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise*. Companhia de Freud.
- Costa, A. (2001). *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Relume Dumará.
- Costa, A. (2003). *Tatuagem e marcas corporais: atualizações do sagrado*. Casa do Psicólogo. (Coleção Clínica psicanalítica).
- Costa, A. (2014). Inibição e compulsão: duas faces do excesso. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, 47, 9-18.

Costa, A. (2015a). Urgência e desdobramento dos tempos da transferência. *Correio da Appoa*, 248. https://appoa.org.br/correio/edicao/248/urgencia_e_desdobramento_dos_tempos_da_transferencia/241

Costa, A. (2015b). *Litorais da psicanálise*. Escuta.

Darriba, V. (2020). O Fundamento ético da crítica de Lacan à psicanálise pós-freudiana. *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 13(3), 1-14. <https://dx.doi.org/10.36298/gerais202013e15419>

Derrida, J. (1994). *Espectros de Marx*. Relume Dumará.

Duras, m. (1981). *Agatha*. Record.

Freud, S. (1988). Estudios sobre la histeria (Breuer y Freud) (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 2, pp. 1-315). Amorrortu. (Original publicado em 1893).

Freud, S. (1988). Las neuropsicosis de defensa (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 3, pp. 41-68). Amorrortu. (Original publicado em 1894).

Freud, S. (1988). Interpretacion de los sueños (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 5, pp. 345-612). Amorrortu. (Original publicado em 1900a).

Freud, S. (1988). La interpretación de los sueños (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 4, pp. 235-258). Amorrortu. (Original publicado em 1900b).

- Freud, S. (1988). Tres ensayos de teoría sexual (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 7, pp. 109-222). Amorrortu. (Original publicado em 1905a).
- Freud, S. (1988). El chiste y su relación com lo inconciente (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 8, pp. 1-225). Amorrortu. (Original publicado em 1905b).
- Freud, S. (1988). El creador literario y el fantaseo (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 9, pp. 123-136). Amorrortu. (Original publicado em 1908a).
- Freud, S. (1988). Sobre las teorías sexuales infantiles (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 9, pp. 183-201). Amorrortu. (Original publicado em 1908b).
- Freud, S. (1988). La novela familiar de los neuróticos (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 9, pp. 213-220). Amorrortu. (Original publicado em 1909a).
- Freud, S. (1988). A propósito de um caso de neurosis obsessiva (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 9, pp. 119-194). Amorrortu. (Original publicado em 1909b).
- Freud, S. (1988). Tótem y tabú. Algunas cncordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 13, pp. 215-252). Amorrortu. (Original publicado em 1913).

- Freud, S. (1988). Conferencias de introducción al psicoanálisis. Parte III. 8ª conferencia. Sueños de niños (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 15, pp. 115-124). Amorrortu. (Original publicado em 1916).
- Freud, S. (1988). 23ª Conferencia: los caminos de la formación de sintoma. Parte III. Conferencias de introducción al psicoanálisis (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 16, pp. 326-343). Amorrortu. (Original publicado em 1916-17).
- Freud, S. (1988). Duelo y melancolía (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 16, pp. 235-258). Amorrortu. (Original publicado em 1917).
- Freud, S. (1988). De la historia de una neurosis infantil (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 17, pp. 1-112). Amorrortu. (Original publicado em 1918).
- Freud, S. (1988). Lo ominoso (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 17, pp. 215-252). Amorrortu. (Original publicado em 1919a).
- Freud, S. (1988). “Pegan a um niño”. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 17, pp. 173-199). Amorrortu. (Original publicado em 1919b).

- Freud, S. (1988). Introducción del narcisismo (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 14, pp. 65-98). Amorrortu. (Original publicado em 1914).
- Freud, S. (1988). Más allá del principio de placer (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 18, pp. 1-62). Amorrortu. (Original publicado em 1920).
- Freud, S. (1988). Psicología de las masas y análisis del yo (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 18, pp. 63-136). Amorrortu. (Original publicado em 1921).
- Freud, S. (1988). El yo y el ello (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 19, pp. 1-66). Amorrortu. (Original publicado em 1923).
- Freud, S. (1988). La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 19, pp. 189-197). Amorrortu. (Original publicado em 1924).
- Freud, S. (1988). La negación (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 19, pp. 249-258). Amorrortu. (Original publicado em 1924).
- Freud, S. (1988). Inhibición, síntoma y angustia (J.L. L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 20, pp. 71-164). Amorrortu. (Original publicado em 1926).
- Freud, S. (1988). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis - 31ª conferencia. La decomposición de la personalidad psíquica (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey

- (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 22, pp. 53-74). Amorrortu. (Original publicado em 1933).
- Freud, S. (1988). Carta a Romain Rolland (Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis) (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 22, pp. 209-222). Amorrortu. (Original publicado em 1936).
- Freud, S. (1988). Análisis terminable e interminable (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 23, pp. 211-253). Amorrortu. (Original publicado em 1937).
- Freud, S. (1988). La escisión del yo en el proceso defensivo (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 23, pp. 271-278). Amorrortu. (Original publicado em 1940).
- Freud, S. (1988). Personajes psicopáticos en el escenario (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 7, pp. 273-282). Amorrortu. (Original publicado em 1942).
- Freud, S. (1988). Proyecto de psicología (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 1, pp. 323-487). Amorrortu. (Original publicado em 1950).
- Freud, S. (1988). Carta 69. Fragmentos de la correspondencia com Fliess (J.L. Etcheverry, Trad.). In J. Strachey (Org.), *Obras completas Sigmund Freud* (2ª ed., Vol. 1, pp. 211-322). Amorrortu. (Original publicado em 1950b).
- Guimarães, A. (2018). Os aspectos do duplo no romantismo de E. T. A. Hoffmann. *Trama*, 14(31), 49–60. <https://doi.org/10.48075/rt.v14i31.17100>

- Lacan, J. (1979). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise 1964*. Zahar.
- Lacan, J. (1983). *Os escritos técnicos de Freud 1953-1954*. Zahar.
- Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 20: mais, ainda 1972-1973* (2ª ed. cor.). Zahar.
- Lacan, J. (1987). *O mito individual do neurótico* (2ª ed.). Assírio e Alvim.
- Lacan, J. (1988). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise 1959-1960*. Zahar.
- Lacan, J. (1992a). *O seminário, livro 8: a transferência 1960-1961*. Zahar.
- Lacan, J. (1992b). *O seminário; livro 17: o avesso da psicanálise 1969-1970*. Zahar.
- Lacan, J. (1995). *O Seminário, livro 4: a relação de objeto 1956-1957*. Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1998a). A psicanálise e seu ensino. In *Escritos* (pp. 438-460). Zahar.
- Lacan, J. (1998b). O estágio do espelho como formador da função do eu. In *Escritos* (pp. 96-103). Zahar.
- Lacan, J. (1998c). O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. In *Escritos* (pp. 197-213). Zahar.
- Lacan, J. (2002). *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação 1958-1959*. Associação Psicanalítica de Porto Alegre. (Publicação não comercial).
- Lacan, J. (2005). *O seminário, livro 10: a angústia 1962-1963* (2ª ed.). Zahar.
- Lacan, J. (2007). *O seminário, livro 23: o sinthoma 1975-1976*. Zahar.
- Lacan, J. (2008). *A lógica do fantasma - seminário 1966-1967*. Centro de Estudos Freudianos do Recife (Publicação não comercial).

- Mannoni, O. (1973). La ilusión cómica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginario. In Mannoni, O. *La outra cena: claves de lo imaginario* (pp. 121-137). Amorrortu.
- Pagès-Pindon, J. (2005) L'Architecture de l'invisible dans le cycle atlantique. In: Alazet, B. & Blot-Labarrère, C. (dir.). *Cahiers de l'Herne*. Cahier Marguerite Duras, 86, p.181-187.
- Nuto, I. (2023). Tempos, corpos, vozes e sombras: Agatha fantasma. Uma leitura do filme *Agatha et les lectures illimitées*, de Marguerite Duras. In: Margel, S., Fonseca, M. G., Champloni, H., Medina, R. (Org.), *Diálogos entre a literatura e o cinema: a poética do olhar e o gesto de arquivar* (pp. 267-290). Todas as musas.
- Pereira, L. (2004). *Um narrador incerto entre o estranho e o familiar – a ficção machadiana na psicanálise*. Companhia de Freud.
- Pereira, R. (2007). Angústia ou além da máscara que o Outro vê. *Correio da Appoa*, 155, pp. 14-20. <https://appoa.org.br/uploads/arquivos/correio/correio155.pdf>
- Pipkin, M. (2013). Del tempo en psicoanálisis al tempo em las urgências. In Holgado, M., & Pipkin, M. *Clínica de las emergências – intervenciones em las catástrofes sociales y urgencias subjetivas* (pp. 115-131). Letra Viva.
- Poli, M. C. (2008). Construção da fantasia, constituição do fantasma. In: Backes, C. (Org.). *A clínica psicanalítica na contemporaneidade*. UFRGS.
- Quinet, A. (2022). Hímeros, o brilho do desejo. In Quinet, A. (Org.). *Hímeros, o brilho do desejo: arte e psicanálise* (pp. 13-19). Atos e divãs.
- Rabinovich, D. S. (2004). *Clínica da pulsão: as impulsões*. Companhia de Freud.
- Rabinovich, D., S. (2013). *La angustia y el deseo del Outro*. Manatíal.

Rassial, J-J. (2000). *O sujeito em estado limite*. Companhia de Freud.

Shakespeare, W. (2014). *Hamlet* (M. Fernandes, Trad.). L&PM.

Sófocles (1990). Édipo rei. In *A trilogia tebana* (pp. 19-100). Zahar.

Tavares, P. (2014). Freud e Schnitzler: a densa escritura do sonho. In Pereira, L. (Org.). *A ficção na psicanálise* (pp. 20-59). Appoa/Instituto Appoa.

Vivès, J.-M. (2012). *A voz na clínica psicanalítica*. Contra Capa/Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro.

Vivès, J.-M. (2022). *O teatro do inconsciente – ou como Freud inventou a psicanálise oferecendo um palco para o desejo*. Aller.

Wahrig-Burfeind, R. (2011). *Wahrig - dicionário semibilíngue para brasileiros - alemão*. WMF Martins Fontes.