

LACAN NO CINEMA¹

¹ Material de apoio para disciplina ministrada por Marcus André Vieira na PUC-Rio em 2005.

OS FILMES

Mulholland drive

O NOME DO PAI

Para se pensar em si é preciso supor em algum lugar o mínimo de coerência. Para o ser humano existir, é necessário algum elemento minimamente organizador. Alguém, por exemplo, que vive não planejando nada, deixando as “coisas acontecerem”, isso também já é um elemento organizador. Dizer que prefere ser “uma metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo” já é estabelecer diferença entre melhor e pior, já é querer ser como Raul Seixas, por exemplo. Alguém também que é puramente material, que não acredita em nada, que não tem fé em nada, ao menos essa pessoa acredita que o que importa é o momento, e isso já é um estabilizador.

O *Nome do Pai* (NDP a partir deste ponto) é este ponto de onde advém a organização das coisas, o ponto que estabiliza, e caso se queira saber o sentido das coisas, nos endereçamos a este lugar. Se algum dia o homem “metamorfose ambulante” quiser saber de onde vem essa ideia e quem ensinou isso a ele, é ao pai que ele se remeterá, ou seja, ao lugar de onde vem essa certeza. E cada um terá a sua encarnação do pai. Pode ser, para esse homem, por exemplo, um poeta que ele leu no início da adolescência cujo poema ele guardou para sempre em sua memória. Essa é uma encarnação possível para alguém do pai. Este lugar pode também se apresentar como vazio, ou ainda pode ser ocupado por figuras exóticas, figuras que classicamente são estranhas a esse lugar de onde provém o saber possível. Caso elas ficassem quietas, seria mais fácil supor nelas um saber, mas isso não ocorre, elas fazem o que não deveriam, como por exemplo, abandonar, explorar e abusar dos filhos. Os pais da realidade não estão à altura do lugar que ocupam. Mas o lugar ainda estava mantido, pois os filhos da história continuavam a procurar a explicação para a vida tão sem sentido, ou procurando dinheiro, ao buscar alguém que os ensinasse a ganhar dinheiro, e isso já é uma busca pelo pai. Ou ainda, dizendo que tinha achado o saber sobre como fazer sucesso com as mulheres, como o Frank, papel de Tom Cruise no filme “Magnólia”, é possível perceber como ao ministrar seus “seminários” ele fazia consistir o lugar do pai, ocupando esse lugar.

As formas imaginárias do NDP sofrem uma intensa variação conforme lugares, culturas e pessoas, mas a estrutura, isto é, um certo lugar de referência, se mantém. A forma da figura que vem encarnar o pai varia, já o NDP tende a não variar. O Édipo freudiano é formalizado por Lacan no sentido de demarcar uma estrutura, demonstrando que existe um ponto de anterioridade lógica ao ponto de onde eu vim, que seria o lugar da mãe. Existe algo antes deste ponto ao qual ele próprio se remete possibilitando minha entrada na cadeia de gerações.

Lacan, não só no *Seminário 5*, mas em todo o seu percurso, tanto situa o NDP como isso que é universal, uma invariância de estrutura, quanto paralelamente dialoga com os psicóticos, cuja relação com o NDP é instaurada ao menos de forma bem diferente

da do neurótico. Lacan demonstra a diferença entre a neurose e psicose concernindo muito mais no plano estrutural que no imaginário. O psicótico é alguém que vive com as mesmas atividades do neurótico (trabalhar, namorar etc.) sem se remeter a este ponto original que é o NDP. Lacan formaliza teoricamente essa exceção ao NDP. A diferença entre um e outro não é de fácil acesso. Não é uma anamnese psiquiátrica que vai demonstrar claramente se um sujeito é psicótico ou não. A tese de Lacan é que muitas vezes para efetuar tal diferenciação é preciso que o sujeito esteja em análise. É uma outra estrutura concernente a um discurso; o psicótico seria então alguém que articula sua vida sem se referir a um ponto central.

É próprio da psicanálise engendrar o estudo de uma suposição universal, que seria o NDP, mas ao mesmo tempo demonstrar a exceção a isso, a fim de que essa universalização, propositadamente, se dê de forma precária. Caso contrário o risco seria o de formular uma nova metafísica do sujeito ao fazer dessa suposição uma certeza. O caminho da psicanálise é pôr à prova a teoria a cada caso, o que é diferente de uma simples aplicação de um método. O que Freud se depara em sua clínica é que os neuróticos tendem a se voltar a um ponto de origem, e o Édipo marca isso.

A tese geral é a de que a nossa sociedade seria estruturada em torno do NDP, isso faz com que a maioria das pessoas que se candidatam a uma análise sejam estruturadas de igual modo. Caso haja a suposição de que um laço social psicótico possa ser forjado de modo a constituir e regular o funcionamento de um grupo, é possível que toda uma sociedade se transforme no sentido de adotar esse estilo de laço social. Talvez seja isso o que nos esteja acontecendo. Nos anos 50, quando Lacan formalizou a teoria do NDP, a maioria dos pacientes que chegavam estruturavam-se de acordo com um retorno ao ponto de origem e empreendiam isso na situação analítica. Outros não se estruturavam desta maneira, mas talvez nem chegassem a procurar uma análise, já que não se interessavam em empreender tal retorno. No entanto, os analistas não esperaram que esses pacientes batessem ou não em seus consultórios, mas começaram a se deparar com estes em sua chegada a outras situações que não a dos consultórios, como nos hospitais psiquiátricos ou gerais, por exemplo. E tais pacientes também começaram endereçar uma demanda de análise conforme outros parâmetros, tendo em vista outros efeitos que não eram assim tão dissonantes ao contexto analítico. Desde sempre os psicanalistas, então, encontraram outras pessoas não norteadas pelo NDP, e consequentemente, cuja transferência não seria balizada pela instauração do sujeito suposto saber na figura do analista, e sim outras suposições. Estas podem até vincular-se a outros saberes, mas a postulados mais singulares e desarticulados do NDP e a conceituação lacaniana do analista como sujeito que supostamente sabe encontra-se articulada ao NDP como ponto de origem. Um psicótico não precisa mais desvendar sobre o segredo fundamental de sua vida, sobre o lastro fundamental de seu ego, enquanto o neurótico na maioria das vezes recorre a uma análise a fim de desvendar isso e supõe tal conhecimento no analista.

Voltando, Lacan empreendeu uma releitura formal do Édipo em que este ganha extensão e passa a não mais pertencer somente a cultura burguesa judaico-cristã do século XIX. Ele, então, passa a virar uma estrutura básica de como o sujeito organiza a narrativa da sua vida.

Classicamente bastava o analista consentir ser amado no princípio do tratamento e ser odiado, pelo menos um tanto, e ser deixado de lado no final. Assim ele estaria se fazendo às vezes de sujeito suposto saber. Desta forma também o pai deve agir. Mas se ele passa ao ato com a própria filha no meio do processo, como em *Magnólia*, será difícil manter este ponto de origem até certo ponto vazio de gozo. Neste filme, a pergunta que poderia nos guiar é a de que se essa função paterna ainda existiria quase que desencarnada, com o mínimo possível de imaginário para encarná-la, a tal ponto que ela ficasse quase que reduzida ao nome de uma rua, ao nome de um programa de televisão. Mas ao menos como uma espécie de postulado que determina que alguém em algum lugar sabe lidar com o caos que a vida, ou ainda, é possível estabelecer o postulado como alguém vai me ajudar a saber como ganhar dinheiro, ou alguém tem a chave de como viver nesse mundo e me passará. Os personagens ainda se remetiam a este ponto.

Em *Magnólia*, os personagens chegam até um ponto em que o NDP parece desaparecer, e uma espécie de aposta nele, quando ocorre a chuva de sapos, recoloca as coisas em ordem. Isso também pode ser atestado agora no funcionamento das empresas, em que não há muita clareza nas questões de hierarquia, não há mais o retrato do fundador na parede; os funcionários têm que trabalhar em equipe sem saber direito quem faz o quê e sem alguém que organize e ali ele precisa produzir seus projetos e manter metas, mas tudo fica meio sem sentido, até que chega alguém com uma proposta do tipo: separe o que é importante e urgente na sua vida. As tarefas importantes e urgentes, faça hoje; as importantes também; as urgentes faça amanhã e as que não são nem importantes nem urgentes pra depois de amanhã. Isso tem um certo efeito estabilizador neste caos empresarial e faz com que as pessoas trabalhem melhor. Não adianta todo mundo fazer ginástica matinal junto, ou partilhar o café da manhã se isso não tiver uma função de organização.

O momento da chuva de sapos em *Magnólia* é ponto em que se dá um passo para trás. O NDP parece ter quase saído de cena, quase se tornou mais um elemento que não se encadeia muito bem, não o “encadeador” de sentido. Entretanto, na hora dessa chuva, ele “socorre” os personagens, se se acredita ainda que as coisas fazem sentido, elas fazem.

Já em *Mulholland Drive*, Lynch nos leva a um ponto em que o NDP é ainda mais posto em xeque, e ele sabe que a melhor maneira de fazer isso não seria indicando como o mundo é sem sentido, porque quem faz isso se coloca no lugar do pai, fazendo ele novamente consistir em uma encarnação, a sua própria de “porta-voz” do fim dos tempos. Quando um porta-voz profere o fim dos tempos do NDP e se acredita nele, ele fez a função do pai consistir em sua figura. Lynch sabe que o melhor jeito de colocar o NDP em xeque não é fazer com que um pai fale que não há mais pai. Esse é o estilo histórico de falar que não há pai, é o daquele que discorda de tudo, e assim faz, sempre discordando do governo, por exemplo, ele continua a acreditar numa ideia de governo, de que em algum lugar existe “o melhor” governo. Essa é a assinatura da histórica, segundo Freud, ela está em busca de um mestre. A ideia de criar um desejo insatisfeito em cada situação é supor que em algum lugar alguém sabe como satisfazê-lo.

Há a possibilidade de criar uma espécie de dissolução desnorteante do NDP através do pai, só que em vez de um pai que diz que não haveria mais pai, mostrar um pai em crise, como o coronel Kurtz, ou no próprio Magnólia, e até em Shakespeare, no Rei Lear, em que o rei tem Alzheimer, e ainda em “Dirigindo no escuro”, em que o Woody Allen faz o papel de um diretor de cinema temporariamente cego. Mas Lynch opta por mexer no objeto, manipulando aquilo que o pai define como objeto de desejo. Esse encontro com o objeto como tal não existe, encontramos com o objeto sustentado pela fantasia. O que a estruturaria seria, em um primeiro momento da nossa teorização, uma espécie de momentos contingentes da nossa vida. Essas contingências têm a possibilidade de se organizar por conta da existência do NDP. Ele monta uma espécie de tela organizadora que assim ganha começo e fim. Um mecanismo dinâmico que se encontra em permanente atividade desde que haja uma função balizadora que é a do NDP. Desta forma, a matriz se estrutura e nela há um ponto cego, que se configura como o objeto que se encontra sempre mais além, e o NDP, que dá uma certa consistência, uma certa solidez a isso. Caso o NDP seja perturbado, o objeto também é, uma vez que se perde a referência que rege esses objetos, por exemplo em sua hierarquia quanto as qualidades de pior e melhor.

Como escolher algum objeto que não de modo a nos basearmos nessa espécie de hierarquia? O NDP em Lacan se articula com a função fálica, o $-\phi$, que é justamente essa ideia de que o lugar nunca está em lugar nenhum. Quem quer que seja que eu deseje, nele se encarnou a falta, o que estamos chamando de $-\phi$. É quando a falta deixar de faltar, quando aparece algo que não estava no roteiro, isto que chamamos de objeto a, as coisas se perturbam. O que se perturba é justamente o NDP, a função de origem, a origem do desejo e a do próprio sujeito. Lynch perturba a estruturação da fantasia justamente por trazer o objeto em cena. Isso se assemelha ao efeito de uma análise já que, de certa forma, nela também o objeto, de forma surpreendente e intimamente estranha, é colocado em cena. Em uma análise, o objeto é desvelado de acordo com um atravessamento que se empreende da fantasia.

Será que é possível ver um filme sem o mínimo de encadeamento em uma história? Será que possível ir a uma exposição de telas sem o mínimo de representação? Na arte abstrata quase não se têm representação e mesmo assim há público. Os artistas experimentam. Ao se colocar dez telas em branco em uma exposição, continuaria sendo arte? Será que isso ainda faz sentido? Se o faz, será porque nossa crença no NDP é tão arraigada que até nas coisas que oferecem um mínimo de possibilidade de significação nós engendramos sentido? Ou será que é porque não se tem mais NDP, só conta o dinheiro?

Os filmes que são mais amontados de cenas não fazem sucesso, nem aqueles com começo/meio/fim bem marcados. Uma maneira é fisgar as pessoas em uma história em que há o aparecimento do objeto, e isso perturba o próprio sentido da história. Tornar-se, no entanto, difícil articular a trama quando os detalhes são desconexos.

Uma cena de Mulholland Drive nos interessa, mas para chegar a ela, fiquemos com um pouco de história. O filme, em si, já é uma complicação, não se sabe nunca onde se está pisando. Ele pode ser dividido em duas partes, na primeira é narrada a chegada da Beth, uma menina do interior que chega em Hollywood visando o sucesso como

atriz. Ao parar na casa de uma tia, Beth se depara com a presença de uma mulher, Rita, que encerra o estranho, e esta já pode ser compreendida como o aparecimento do objeto. Nessa primeira parte há uma trama de mistério circunscrita, parece que vai se chegar no segredo da Rita ao final do filme. Mas nessa primeira parte há coisas que também não se encaixam muito bem, como uma certa falta de impulsão por parte da Rita em encontrar a chave para o seu segredo, já que ela estava num estado de amnésia no qual não se lembrava de nada, nem de seu nome, e Beth a nomeia como Rita. Beth se encontra mais mobilizada com a procura pela identidade de Rita. Há também a história do diretor que ocorre paralelamente, e supomos que essas histórias se cruzarão já que não parece haver à primeira vista uma conexão muito clara entre elas, e nisso há a nossa suposição de que houve uma intenção por parte do diretor e ele provavelmente marcará um nexos entre essas duas histórias.

Já a segunda parte relata a história de Diane (Beth, na primeira) que chega na mesma cidade por ter ganho um concurso de dança que aparece no começo do filme ambicionado também o estrelato, falha nesse objetivo, conhece e se apaixona por Camila (Rita), que encarna tudo que o ela gostaria de ser. Elas se conhecem na seleção para o papel em um filme e Camila acaba conseguindo o papel. Depois de um breve caso, Camila acaba ficando com Adam, o diretor fracassado e ridicularizado da primeira parte.

O filme pode ser dividido nessas duas partes em que a primeira parece concernir a uma criação, um sonho a partir da perspectiva da pessoa que se decepcionou na segunda parte, a Diane (Beth) e a segunda reconta esse sonho de modo a rearticular seus elementos, e daí se pode depreender que esse segundo tempo se refere as vivências mais factuais das personagens. É a partir do segundo tempo que se pode entender melhor o que ocorreu no primeiro.

Há um ponto em que a Rita, dormindo, começa a falar sobre uma boate chamada Silêncio, uma boate que seria uma espécie de teatro antigo e semi-abandonado. Quando ela acorda, ambas rumam em direção a esta boate. Chegando lá, mais uma vez, o clima é de penumbra e estranhamento, e há a dúvida se se trata de um sonho ou não. Um apresentador diz, em várias línguas: “*Il n’y a pas d’orchestre*”, “*No hay banda!*”, “*Não há músicos*”. Nesse teatro não há música, tudo está em *playback*. Ele o afirma trinta vezes e depois desaparece. O que estamos acostumados a ver é o contrário nos programas de televisão. Existe a ideia então, nesses programas, de que ao vivo é que é bom, de que isso é melhor, mais real, do que uma gravação. Em um primeiro momento, o homem que repetidas vezes declara que ali não há banda, pode encarnar de certa forma o NDP, evocando a ideia, por exemplo, de que outras boates com música ao vivo são melhores.

Ele chama Dolores Del Rio, que canta à capela, sem acompanhamento, uma versão espanhola de Crying. Nos esquecemos da história do *playback* assim que ela começa a cantar. A música é pungente, toca as personagens que choram. De repente, a cantora desmaia no palco e a voz continua cantando. O que surpreende é que ao acreditarmos que não haveria banda, a parte instrumental da música seria gravada, até a própria voz do cantor, que poderia também ser gravada no final das contas. Mas quando quem surge é apenas a cantora à capela, a tendência é a de se separar a realidade do sonho, a voz sozinha, que teria mais realidade, da gravação de uma música com instrumentada.

Tínhamos aceitado que toda música era *play-back*, mas a voz era real, essa não teria sido tocada pela premissa “tudo é artefato”. Quando o homem falou que tudo era falso, excetuamos a voz à capela, já que a voz é algo que guarda uma certa presença do real que é difícil de eliminar. Lynch mostra o objeto voz como pura presença que não estava lá, na entoação, para nós, supostamente ao vivo da Dolores. A indicação de que aquilo era um sonho e quando a própria voz daquela indicação também pertence ao sonho, parece não haver mais lado para se cotejar sonho com a realidade. Nesse momento do engano quanto a voz, ainda havia a possibilidade de recorrer ao menos a identificação, a cumplicidade que ambas as personagens mantêm até aquele ponto, mas, quando Rita olha para Beth, ela está tendo uma crise epilética. A relação das duas era um elemento que garantia uma coerência ao filme.

O OBJETO EM CENA

A diferença *playback/voz* representaria a estrutura mínima do binômio palco-bastidores. Quando alguém diz “não há orquestra”, a impressão que temos é a de que mais ainda se reafirmou que a voz existe. A voz era uma coisa, a gravação outra. Agora, voz e gravação são a mesma coisa, o que nos leva a pensar: “já não estou entendendo mais nada, se até a voz é *playback*, nosso mundo inteiro, é artefato?”

Segue o filme e nos agarramos a uma última diferença essencial. Pode ser que tudo esteja se misturando, mas ao menos o público existe, outros estão aqui tão perplexos como eu, assim como antes estiveram emocionados. A câmera se volta então para o público que assistia à Rebeca del Rio. Quando, entretanto, nos voltamos para o público, as duas protagonistas do filme, aquelas com quem o espectador se identifica, não são mais as mesmas. De repente, uma delas tem uma crise epilética, que loucura! A atriz mais bonitinha do filme, toda certinha, de repente tem uma crise epilética. Como é que podemos nos identificar com alguém que está tendo uma crise epilética sem razão nenhuma? Então, não se pode mais nem dizer que existe o público ou, se existe, ele parece não seguir mais nenhum dos padrões psicológicos de realidade. Essa sequência talvez dê uma indicação do sentimento de despersonalização, de estranheza, que um filme desses pode causar.

Um passo a mais. Se, do nosso ponto de vista, o essencial é essa tríade: palco-bastidores-público, podemos então nos perguntar: o que aconteceria se esse olhar do público se tornasse visível, entrasse em cena, fosse para o palco? Essa é a questão. O século XX, esmerou-se em experimentar o que seria esta implosão da cena, este trazer o público para o interior da cena. Todos vocês, bem provavelmente já assistiram a alguma peça onde se tentou trazer o público para a cena. Não me refiro àqueles *shows* em que se chama alguém do público para subir ao palco. Isso é uma maneira de reforçar o lugar do público. Nestas situações rimos da estranheza de um elemento da plateia ter se tornado protagonista justamente para nos reconfortarmos com o fato de que continuamos ali, invisíveis espectadores. Quando falo em trazer o público para o interior da cena, no nível conceitual em que estamos após termos destacado o objeto *a*, devemos entender uma subversão tal que nada fique em seu lugar.

Em termos gerais, se alteramos esse regime, essa articulação cena/bastidores, vai haver angústia. Se o objeto a vem à cena, a cena tende a implodir-se porque é em sua invisibilidade que ele sustenta o jogo do mostra-esconde. O cinemão americano sabe disso e não toca na estrutura da narrativa. É na cena que tudo acontece, que as maiores emoções se produzem. A identificação catártica com o herói supõe que tudo esteja em seu lugar e, sobretudo, que nosso lugar, de olhar que sustenta a cena, não apareça. Desde que não se toque nisso, o filme é eletrizante. Fica chato, fica europeu, quando se tenta explorar esses limites do

, em que aquele objeto a tende a aparecer. É o que costumamos chamar de filme de diretor. Essa exploração dos limites do representável não ocorreu só no mundo do cinema e do teatro. Na pintura, na música, quase que em todos os registros da arte, o século XX esmerou-se em testar os limites da representação, em delimitar quais seriam os elementos mínimos para uma tela continuasse sendo uma tela. Se uma tela branca é colocada em um museu e todo mundo vai admirá-la, ela é uma obra de arte? Uma tela branca no museu é uma tela? É uma obra de arte?

Em uma peça que estive, só havia vinte pessoas em cena, dez do público e dez atores. Havia dez cadeiras colocadas em roda, chamava-se “O Confessionário” – cada um do público se sentava, um ator se sentava à sua frente, “conversava” com o espectador, depois trocava de cadeira. Apelava-se ali para o registro dual para alcançar que resultado? Justamente, uma identificação especular entre ator e público que quase fazia com que o lugar do público desaparecesse. É uma situação que incomoda muito: vai-se ao teatro e ouve-se um ator dizer: “*não, mas eu não aguento mais você e sua mãe...*” Parece que ele está falando com você, não é agradável. O efeito é que saímos do teatro perturbados e com uma tendência irreprimível de dizer: “*ah, isso não é teatro*”. Realmente, não é teatro clássico.

Podemos, fazendo um balanço precário dessas tentativas, supor que elas sempre mantiveram, em algum lugar, nossa estrutura triádica, em uma diferenciação mínima entre o público e os atores, em um elemento mediador entre o ativo e o passivo da experiência, nem que isso seja deixado, no limite, ao dinheiro, ao fato que alguém paga para assistir e alguém recebe para se fazer ver, mesmo que lá no meio os papéis se confundam.

NOSSOS DIAS EM MULHOLLAND DRIVE

Apesar do que acabamos de dizer, estamos vivendo um tempo que nos autoriza a dar um passo a mais e se perguntar: será que esta estrutura cênica ternária não terá sido atingida? Será que ela agoniza porque a cena em que vivemos hoje se estrutura de outra maneira? Será que o objeto a passou a ser algo visível ou palpável sem que o mundo tenha desabado? Se for o caso, o mundo pode continuar inteiro, mas a consequência é que toda a nossa teoria teria ruído. Esse é o nosso problema.

Por que temos essa impressão de que o teatro humano mudou? Não sei se vocês viram filmes como *Matrix* em que, no final, o herói vê os bastidores da cena. Ele vê a matriz, e o que é ela? Um aglomerado de números, um algoritmo de computador que institui o mundo em que vivem todos os humanos. Deste ponto de vista, todos os efeitos de mostra-esconde, de figura e fundo, de profundidade e perspectiva são

montagens digitais a partir de números. A produção de filmes como esses assinalaria uma espécie de aparente mutação do Outro, da cena da cultura cuja estrutura parece alterada.

O filme de Lynch mostra justamente a presentificação dessa mutação do Outro. A cena da boate mostra como seria o objeto em cena e, ao mesmo tempo, como é difícil conceber essa mutação.

Ao pensarmos no Big Brother, percebemos como o olhar agora é onipresente. Poderíamos pensar que isso faz dele algo verdadeiramente invisível, como deveria ser. Acontece, porém, que nosso objeto a é invisível, mas aninhado, aprisionado pelas redes de atributos. Sua presença se introduz, seguindo um exemplo de Lacan, quando passamos em uma rua diante de uma janela às escuras. Em algum lugar nessa escuridão algo me olha, do interior da janela, dali da escuridão. No caso do BBB, o olhar não está ali, mas em todo lugar. Por essa razão ele parece perder esta função de causa, de estranhamento mistério e desejo. Não se sabe mais quem é público e quem é plateia, quem representa e quem age naturalmente.

Deixemos o BBB, já por demais comentado, e busquemos uma melhor encarnação dessa subversão da cena. Basta seguirmos nossa analogia entre o teatro e a zona erógena. O teatro do corpo também está subvertido. Não que não haja mais zonas erógenas, mas algumas de suas localizações privilegiadas estão em crise.

A CENA PÓS-MODERNA

A exploração dos limites do representável não ocorreu só no mundo do cinema e do teatro. Antes mesmo do termo “pós-modernidade”, cunhado por Lyotard, o século vinte esmerou-se em explorar o que aconteceria se rompêssemos com essa estrutura básica da representação, criando situações em que haveria tela sem perspectiva, sem imagem, sem tela e assim por diante. O mesmo na música e no teatro.

Essa interrogação sobre os limites da representação funda-se na hipótese da presentificação de um real sem imagem, irrompendo em plena tela e implodindo-a. Neste ponto assenta-se a valorização da ideia, de tonalidade budista, de uma irrealidade geral do mundo, que filmes como Matrix buscam traduzir. Esta implosão da representação é retomada, pelos inúmeros participantes do debate de diversas formas, mas há um razoável consenso em reconhecer seu efeito de fragmentação e de platitude. A pós-modernidade é plana, sem profundidade¹. A partir das considerações anteriores podemos abordar a dita pós-modernidade em nossos termos, em lugar de meramente descrever as dificuldades de nosso dispositivo com aqueles que parecem ter expulsado nossos neuróticos “freudianos”: os perversos, as anoréticas, os drogaditos etc. Em lugar de delimitar a falta que a forma tipicamente histórica do sintoma nos faz, é preciso mapear o deslocamento ocorrido nas relações sujeito-objeto que situe as novas formas do estilo histórico de lidar com o desejo do Outro.

Proponho que se coloque a questão da seguinte maneira: É possível que o objeto tenha se tornado visível? Isso implicaria em instabilidades radicais na estruturação do imaginário do corpo? Creio que desta forma retoma-se o debate sobre o contemporâneo em bases mais diretamente clínicas. Mantemos, assim, o foco sobre as incidências da fragmentação generalizada da cena, no âmbito da cena erótica. Em vez

de alargar nossos horizontes, é preferível manter nosso foco sobre as incidências dessa tese sobre o corpo. De fato, somos levados a admitir grandes perturbações na dinâmica cena-bastidores-público. Não só já temos corpos sem umbigo como temos corpos manipulados a tal ponto que o objeto parece ter saído de seus recônditos vindo a se materializar. Um seio antigamente tinha uma rigidez suposta, deduzida que encarnava o inapreensível lugar do objeto, mais além. Agora o silicone encarna este real do objeto e o torna visível. Esse exemplo mostra o quanto temos ultimamente que ser radicais em nossa aposta quotidiana no inconsciente. O corpo está tocado em suas formas básicas como unidade primeira.

O OBJETO MERCADORIA

Mantendo-me no campo cirúrgico, vou preferir tomar um objeto clássico da psicanálise que é o seio. Como, a partir do nosso esquema, poderíamos localizar o objeto a no seio? Que tal pensá-lo como um certo tônus? O seio teria uma determinada energia, uma firmeza viva difícil de apreender e que, no entanto, uma vez deixada de fora, faria do seio ou bem uma estátua ou bem uma coisa indesejável. Haveria, assim, o seio que vemos, $i(a)$, esse “tônus”, a , e a imagem do seio ideal, sempre ausente, $(-\phi)$, em algum outro lugar, em um filme ou sob o decote de uma deusa. Então, temos o seio como o seio da mulher que conhecemos, o $i(a)$ e, em alguma parte dele, insiste essa espécie de tônus, uma espécie de rigidez fundamental que contribui para fazer daquilo um seio.

Hoje há o silicone. Este tônus, que estava lá e que não podíamos ver, não podíamos pegar, mas sabíamos que estava lá, agora pegamos com as mãos. Compra-se o objeto a . Não era para ser assim. Havíamos chegado à conclusão de que se ele viesse à cena, seria o fim de tudo. Agora, das duas uma: ou o objeto veio à cena e a psicanálise acabou; ou ele não está exatamente como tal em cena. Trata-se então de uma certa maneira de apresentação que é nova, não é mais como o $-\phi$, não mais sob o brilho fálico. Realmente, ficamos órfãos do falo. O falo não corresponde à algo que possa ser comprado e acrescentado ao corpo. O registro do ideal e do real parecem apresentar uma nova articulação.

Havia os seios ideais $(-\phi)$ e os seios em que púnhamos as mãos - $i(a)$:

$$I(a) = \frac{-\phi}{a}$$

Só tínhamos acesso à a através de $-\phi$. Agora podemos supor uma confluência entre o ideal e o objeto, como se o objeto se apresentasse no real.

O importante dessa discussão é que, como psicanalistas, diante do fato do silicone, não podemos dizer que agora o real está solto pela civilização, como se, então, nossa civilização fosse mais real, por isso, mais violenta. É o que se costuma dizer hoje. Também não devemos crer que o mundo está mais narcisista, mais imaginário e que, em consequência disso, não se suporta mais as perdas e frustrações e que, por essa razão, todos estão mais violentos. Essas são ideias bastante imprecisas, apesar de terem um fundo de verdade. Cabe a nós elaborá-las melhor.

Este exemplo do silicone traduz uma tese forte sobre a contemporaneidade, a de que o objeto agora não está mais oculto pelo mistério, mas tem, como mínimo $i(a)$ seu valor

de bem de consumo. Não é preciso que suponhamos, porém, que o objeto apareça hoje como tal, apenas que uma nova articulação vem à tona. O objeto não mais é invisível. Cobre-se com valor de mercadoria, enquanto nos bons tempos cobria-se com os demônios do pudor e da vergonha. Em vez de i(a) temos algo como "i-a".

Sem estender a discussão, inteiramente em aberto, sobre estas mutações do Outro de nosso tempo, gostaria de concluir examinando suas incidências sobre o registro clínico da tristeza. A depressão não é mais a mesma. A tristeza é menos convincente e pessoal, adquirindo um registro de universalidade sem subjetividade (depressão). A angústia, cujo maior dado era o de ser um sinal, pontual, no ego generaliza-se (stress), o trauma, algo com que se conviver passa a ser situado tanto no presente (pânico) quanto no passado (stress pós-traumático).

E o analista? Está vedado ao analista trabalhar como antigamente. Não é possível decretar "novos tempos estou fora". Todo seio está marcado por uma artificialidade que deixa para trás a possibilidade de um seio naturalmente perfeito. Não há como se trabalhar apenas com os deprimidos e excluir os ex-BBBs que batem à nossa porta sob pena de desaparecer. Por outro lado, não há como querer reintroduzir ali o jogo do decote. Querer recobrir o objeto com a suposição fálica de um melhor objeto em outro lugar. Se existe a possibilidade, mesmo que imaginária de o adquirir (silicone), para que buscá-lo tão longe? Por hora, vale a aposta de que mesmo nestes casos o objeto nunca está ali, real, tal como se apresente por vezes na dor da perda violenta de um ente querido, mas sempre recoberto por um mínimo de ficção. Cada paciente terá suas maneiras de fazê-lo funcionar, seja pelo valor fálico, como no caso da histérica, seja pela sua presentificação e absorção como status no implante de silicone, mas sempre haverá esta camada de ficção que permite desejar. O analista deve, como sempre foi sua tarefa, orientar-se através destas encarnações do objeto, para poder suscitar sua inclusão da forma como a análise a concebe. Nem como o falo perdido da histérica, nem como a série infinita de bens de consumo, nem como o signo do diabo dos exorcistas atuais, nem como o medicamento que apaga a dor dos médicos, mas, em operação análoga à da construção freudiana, insistir em incluí-lo como diretor que orienta a ação, produz uma nova versão para uma vida e muda um destino.

UMA TESE SOBRE NOSSOS DIAS

A explicação que Jacques-Alain Miller propõe em seu seminário "A fuga do sentido" é a de que o imaginário e o simbólico estão justapostos. Entendo isso como um deslocamento. Onde havia o imaginário como imagem ideal do falo, sempre ausente por obra do significante, agora se encontra uma imagem chapada, que por não ter a diferença para com ela mesma que sua significantização opera, se apresenta como se fosse o real. Deixem-me explicar melhor. Pensem em uma mulher ideal, na capa da *Playboy*. Essa imagem tem vida porque sou capaz de decompô-la em seus traços significantes. Posso imaginar que ali, no cantinho dos olhos, aparecerão amanhã pés de galinha, posso agir sobre o todo de sua bela imagem alterando aqui e ali. Justamente porque posso decompor a imagem que ela tem vida, pode inclusive envelhecer e deixar de ser uma estátua. É o que o psicótico, muitas vezes é incapaz de fazer. O imaginário sem o simbólico é inerte, pura estátua. Dessa forma, se o

simbólico está afogado pelo imaginário, temos imagens chapadas que, por essa razão, se apresentarão com uma fixidez real.

É isso que escrevo aqui como $i-a$. O i e o a parecem se fundir numa coisa só. O silicone reúne tanto o real do seio como também um pouco do ideal, só que esse ideal está quase fixo. Não é o real em si. Se tal fosse, realmente teríamos que considerar o fim da cena. A tese não é de que o mundo está mais imaginário ou mais real, mas sim que imaginário e simbólico se apresentam como uma coisa só. A consequência é que as imagens “se chapam” e o objeto parece realmente ao alcance da mão.

O silicone encarna essa mutação. É preciso notar que o imaginário aqui opera de outra forma que no narcisismo freudiano, em que ele é regulado pelo falo. Não estamos mais narcisistas, de certa forma estamos menos, ao menos, não da forma freudiana. As mulheres não estão preocupadas em ser mais belas que a vizinha e sim se tornar a imagem chapada de um objeto coletivo.

Isso explica muita coisa também porque, por exemplo, as guerras hoje parecem mais imaginárias do que reais. A guerra do Golfo foi um marco nesse sentido. Quando o homem pousou na lua, o pessoal do interior dizia que tudo aquilo era mentira e podíamos rir porque é obvio que era verdade. Alguém nos garantia que aquilo era verdade, havia uma ordem instituída, significantes mestres, Nome-do-Pai. Tudo isso que garantia que se está dito pela lei e pela ordem, é porque é. Hoje, acontece a guerra e nem mesmo sabemos o quanto daquilo é verdade ou não e, mais do que isso, nem tem tanta importância assim sabê-lo. Da mesma forma, os pivetes que assaltam o carro ao lado no sinal - talvez aqui não seja, mas no Rio, é assim – podem fazer o que for e tudo parece se passar numa tela. ‘Cidade de Deus’ é um filme que está causando furor no Rio e que trata disso. Na saída do cinema, somos levados a nos perguntar qual é a diferença entre o eu como público nesse filme e o eu ali, naquela rua?”. Parece que nenhuma. Então, há hoje uma dificuldade de discernir entre o imaginário e o real. Realmente, parece que o real é o imaginário e o imaginário é o real.

Voltando ao assunto do silicone, ele é o objeto a tornado mercadoria, tornado bem de consumo. Essa é a manobra, esse é o mínimo de i , é o mínimo de ficção que nos protege do objeto a . Eu não vou encontrá-lo em sua plena potência de real, mas sim em sua potência de real tornado mercadoria.

É mais ou menos o que acontece no caso do Viagra, a potência do real do gozo tornado pílula: “eu vou alcançar o real do gozo se tomar essa pílula nessa próxima meia hora”. É uma certa proteção, compartimentou-se, localizou-se o real. Não se é o gozador, se goza durante um período se pagar por isso, mas se goza. Da mesma forma o Prozac, a pílula da felicidade. Sim, a felicidade se compra, desde que em sua forma mercadoria.

E COMO FICA A PSICANÁLISE?

A questão que nos diz respeito quanto à situação da psicanálise na atualidade é, então, se estaríamos diante de um novo corte maior como aquele que marcou o surgimento da ciência moderna. Isto explicaria porque a psicanálise estaria enfrentando grandes dificuldades e seria obrigada a modificar-se ou desaparecer. Acontece, porém, que no

ponto em que nos encontramos, não podemos saber se houve corte maior, se estamos na pós-modernidade, ou se vivemos, ao contrário, a alta modernidade, o paroxismo do paradigma iniciado com a ciência moderna que, aliada ao capitalismo, instaurou um novo mundo. Certamente, quando houver recuo suficiente para se ter uma ideia clara sobre este nosso momento, já teremos passado desta para melhor.

Portanto, vale mais deixar em segundo plano abordagens “de fora para dentro”, hipóteses sociológicas e explicações extra-psicanálise sobre a influência dos cortes discursivos na compreensão e operatividade de nossa prática e buscar uma abordagem de dentro para fora, uma abordagem propriamente psicanalítica, que parta da estrutura dos sintomas que enfrentamos e produza, para eles, um saber novo, se for o caso.

Todo discurso é feito de frestas. A linguagem é estruturalmente ambígua e se desenrola no tempo. Contudo, as frestas do discurso podem aparecer de maneira variada. Podemos supor que no tempo de Freud a presença discursiva marcante do patriarca, do representante da Lei, garantia que estas frestas, se existissem, fossem apenas transgressões da regra, erros. Este é o império do que Freud descreveu como repressão e censura. Neste ambiente, a regra, ao enunciar-se como Lei, situa sua própria transgressão. É disso que se valem o sonho e as demais formações do inconsciente para constituir, não uma vitória sobre a censura, mas sim um modo de exhibir tanto a face racional dela quanto sua insana pretensão de regular todas as ações humanas. Lacan encontra uma maneira de presentificar este *tour de force* do inconsciente destacando o enunciado: “*se alguém disser que o rei da Inglaterra é um imbecil terá que se haver comigo*”². Mantém-se aí a rígida estrutura hierárquica que garante a afirmação, mas pode-se dizer, sem dizê-lo, algo que se insinua pela fresta e que neste contexto se desvela como a impostura do rei, sua imbecilidade. De fato, nenhum rei é capaz de garantir integralmente a lei que enuncia, há sempre um resto, só que este resto fica oculto, obscurecido pelo brilho da Lei. Neste universo, este resto de não-sentido tende a aparecer como a loucura de seu representante, já que é em nome da razão iluminada que ele governa. Esta insensatez do rei, que é tão estrutural quanto sua sabedoria, é algo que, por exemplo, a fábula da roupa nova do imperador demonstra claramente. Hoje, ao que parece, as frestas do discurso, seus pontos de impossível, não se apresentam mais sob o véu da interdição do Rei, que por meio de suas proibições ditava tanto as regras quanto o gozo de sua transgressão. Torna-se difícil distinguir entre o permissível e o permissivo, os enunciados se equivalem, pois a satisfação, que se diferenciava em autorizada e proibida, parece desatrelar-se do código, do Outro da Lei.

As frestas do discurso, seus pontos de real, parecem agora estar encobertos mais por imagens sedutoras do objeto em suas múltiplas faces de gozo do que pela loucura ou sedução do pai. Hoje, um sujeito pode falar com surpreendente desenvoltura de qualquer tema sexual, por exemplo, sem se deixar frear pelo embaraço. Contudo, isso não impede que a inibição apareça no próprio campo do sexual. Este sujeito, contemporâneo, não procurará um analista para se haver com os retornos do recalçado, mas porque sua inibição não tem sentido. A função inicial da análise será, como antes, a de fazer valer a dimensão do enigma. O analista, contudo, conta muito pouco com interdições ambientes para demarcá-lo. Portanto, a novidade se situa mais

do lado do que o analista terá que inventar, seguindo a orientação de Freud, para destacar o furo do discurso do que dos novos sintomas que resistem à sua ação.

Diante disso, se escolhermos a perspectiva lacaniana, não nos deteremos na forma ou no aspecto das ferramentas freudianas, largamente tributárias da tradição vitoriana, mas sim em sua estrutura lógica, que permite recriá-las a cada vez. Este foi o sentido maior do retorno a Freud de Lacan. O que nos cabe fazer então? Retomar as ferramentas freudianas, redescobrir sua lógica a partir dos elementos disponíveis em nossa cultura, em que o real aparece bem mais como capricho que como loucura ou gozo obsceno do pai. A recriação destas ferramentas, entretanto, só faz sentido a partir dos impasses clínicos que enfrentamos. Por esta razão gostaria de passar ao fenômeno da angústia.

Lacan considera a angústia um tópico moderno. Com isso quer dizer que, apesar de algo próximo da angústia estar desde sempre presente na história da humanidade, ela apenas adquire sua forma atual com o advento da modernidade. No mesmo gesto em que a desrazão passa a dever ser explicada, a experiência da angústia ganha também o estatuto de questão. A obra de Kierkegaard, segundo Lacan, assinala um modo de tratamento da angústia como conceito que reflete esta virada, do corte maior da moderna ciência, condição da psicanálise.³

Diante dessas mutações, é preciso então reconsiderar as definições de privado e de público, tanto no consultório quanto na instituição, uma vez que não podemos mais considerar o público como a instituição e o privado como o consultório. Precisamos relocalizar privado e público no consultório, na instituição, em todos os lugares. Por exemplo, o que seria privado e público na televisão hoje? Habitualmente, o privado, na televisão é aquilo que se fala num *talk show* e que não se vê em lugar nenhum, como se vê também na revista 'Caras'. Sabemos que o que vemos em 'Caras', é feito para ser vendido. Nem nós, nem os próprios atores sabem se aquelas fofocas são o que eles são mesmo ou o que é que eles são. Então, a toda hora, será preciso parar e tentar situar o privado e o público. É claro que isso se torna um trabalho quase que de bricolagem, artesanal, para cada situação localizar o privado, mas é o preço a se pagar por não dispormos mais de uma definição precisa do privado e do público. Isso é efeito da mudança que costumamos chamar de inexistência do Outro e de queda do NDP, que se faz acompanhar de uma pluralização. Então, as mudanças na cena impõem um trabalho ao analista, de localizar o objeto *a*, o *i* (*a*), o $-\phi$, pois é sua posição que localiza a irrupção do privado no público que institui a psicanálise. Esses elementos não vão estar no mesmo lugar, a cada vez. Não vão se apresentar na mesma montagem. É preciso uma certa generalização, mas com cautela.

No consultório, não estamos na santa intimidade só porque estamos à sós. Estamos acompanhados, por exemplo, de todo o jargão psi da cultura, pois a psicanálise já está mais que assimilada. O analisante está exposto e nós também. Há algo da própria psicanálise que já está exposto, ela está difundida na cultura. O analisante já chega exigindo isso e aquilo. Não é mais tão fácil criar essa atmosfera misteriosa da psicanálise.

O que não devemos fazer, contudo, é tentar recriar ou restaurar a função do falo. O caso do silicone, por exemplo, é um caso clínico. Eu tinha uma analisante que trouxe o silicone para a sessão, trouxe o objeto *a* para a sessão, seu peito. Disse que andava

com ele na bolsa para tomar coragem, para ter intimidade, para decidir se o colocaria para dentro ou não. Passou alguns meses com aquilo na bolsa, como se passa com a pílula do Prozac ou do Viagra que, se poderá tomar em caso de necessidade, como também se faz com os benzodiazepínicos, sobretudo, aqueles indicados para o tratamento da angústia, da crise de pânico. “Eu guardo ele ali na bolsa”, dizia ela. Um analista não pode então dizer para uma moça dessas que o que ela traz não é o verdadeiro seio, que aquilo é um arremedo, coisa de consumo, que ela sofrerá se achar que pode comprar o verdadeiro seio e que o verdadeiro seio está em outro lugar. É preciso muito cuidado com isso, há uma tendência irresistível nessa direção de acusar o sujeito de consumismo. Não podemos dirigir o sujeito para os “verdadeiros valores”, pois eles nunca existiram. Existia apenas uma premissa coletiva de sua existência em algum lugar (sob o decote) e uma vez que essa premissa não é mais universalmente coletiva, não podemos nos apoiar nela para intervir.

Diria, para chocar, que hoje todo seio é turbinado. O que isso quer dizer? No momento em que existe essa possibilidade de compra do objeto, todos serão suspeitos de terem comprado. Aquela mulher que não se turbinou, mas que tem o seio perfeito, essa será a mais turbinada de todas as mulheres, porque ninguém vai saber dizer se seu seio é natural. Portanto, não adianta crer que o sujeito deva deixar esse silicone do lado porque o verdadeiro seio é o natural, uma vez que o natural não existe mais. A mulher compra o silicone porque está em busca de uma outra felicidade qualquer, não sabemos ainda onde.

O que é preciso notar aqui, para contestá-la, é essa tendência a conduzir as análises no sentido de reintroduzir a função fálica ou o primado da função fálica, o primado dos ideais. Não podemos negar análise para alguém que traz o peito de silicone para a sessão. Muito menos devemos achar que para esse devemos inventar uma nova análise. Vamos ter que reconfigurar a análise que conhecemos, pois toda mulher está submetida à mudança dos tempos e todo homem também.

Podemos pensar o caso do homem a partir do Viagra, todo homem é o tomador de Viagra em potencial, os jovens usam bastante. Hoje em dia, quando o analista vai falar em público, como o público é selecionado, se ele se mostra revoltado contra o consumismo, será sucesso na certa. Mas, a revolta é filha do medo, temos medo de ser a minoria que sobra de fora, o que significa uma certa morte. É uma criação imaginária dos analistas de hoje.

Todo valor identificatório desse gesto que está evidente ali, é jogado para segundo plano. Não é que os S1s não estejam mais aí, mas parece que funcionam de outra maneira, mais em segundo plano. Vestir, cortar o cabelo de tal maneira, claro que isso é identificatório, mas passar todo dia no cabeleireiro ou todo dia fazer escova, começa a embaçar a diferença entre a reprodução do gozo da escova e o meio de entrada no clube. Tenho uma paciente que gastou mil e setecentos reais fazendo escova durante seis meses, ela tem o cabelo alisado. Para essa paciente, essa escova não serve para nada. É uma boa definição do gozo. Em muitas serve. É quase um ritual: “*Eu só sou, se eu fizer uma escova*”. Não é exatamente “eu isso ou aquilo, se eu tiver isso ou aquilo”. É um imperativo, para articular com o supereu. Vejam, falar assim da escova, causando horror, por exemplo, é vício de profissional. Onde está a identificação, marcamos com uma interrupção, com uma certa pontuação, marcamos que ali não

está só o ideal. É nosso trabalho. Isso é mais ou menos o que está acontecendo no mundo. Por isso há que se pensar em nossa consonância com essa história, o objeto a aparecendo, dominando o S1. Só que como valor de mercadoria, tem lá seu estilo de comparecer, como quis ilustrar com o silicone. Precisamos incluir o objeto da dor de uma boa maneira, que não é a do supereu.

¹ ZIZEK, S. 2001: 11-14.

² LACAN, J. 1985, p. 165 e 1959, 7/1/59.

³ LACAN, J. 1992, p. 137.