

LACAN NO CINEMA¹

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

OS FILMES

De olhos bem fechados

A MORTE E A SEXUALIDADE.

Não é preciso acreditar no paraíso para que a morte seja boa. Assim como o sexo, acreditando ou não, toda morte tem algo de fascinante, de atraente, de irresistível. Mas não se trata aqui de dizer que a morte é boa e o sexo ruim (ou o contrário, que sexo é bom e morte ruim). De algum modo, e é isso que está em questão aqui, sexo e morte têm *algo* a ver. E se os dois tem algo a ver é porque, tanto um quanto o outro, carregam consigo, em si, algo do desconhecido e do estranho. Não que sexo e morte sejam a mesma coisa. No entanto, quando nos aproximamos de encontro com outro sexo, nos aproximamos também do desconhecido. Até mesmo quando achamos saber tudo sobre o outro sexo, pois ali, sempre restará algo desconhecido.

A crônica “Aquilo”, de Veríssimo, demonstra o quanto os dois estão juntos na própria língua, por se referirem ambos ao estranho.

— De uns tempos para cá, eu só penso naquilo.

— Eu penso naquilo desde os meus, sei lá, 11 anos.

— Onze anos?

— É. E o tempo todo.

— Não. Eu, antigamente, pensava pouco naquilo. Era uma coisa que não me preocupava. Claro que a gente convivia com aquilo desde cedo. Via acontecer à nossa volta, não podia ignorar. Mas não era, assim, uma preocupação constante. Como agora.

— Pra mim sempre foi. Aliás, eu não penso em outra coisa. — Desde criança?! — De dia e de noite.

— E como é que você conseguia viver com isso, desde criança? — Mas é uma coisa natural. Acho que todo mundo é assim. Você é que é anormal, se só começou a pensar naquilo nessa idade.

— Antes eu pensava, mas hoje é uma obsessão. Fico imaginando como será. O que eu vou sentir. Como será o depois.

— Você se preocupa demais. Precisa relaxar. A coisa tem que acontecer naturalmente. Se você fica ansioso é pior. Aí sim, aquilo se torna uma angústia, em vez de um prazer.

— Um prazer? Aquilo?

— Pra você não sei. Pra mim, é o maior prazer que um homem pode ter. É quando o homem chega ao paraíso.

— Bom, se você acredita nisso, então pode pensar naquilo como um prazer. Pra mim é o fim.

— Você precisa de ajuda, rapaz.

— Ajuda religiosa? Perdi a fé há muito tempo. Da última vez que falei com um padre a respeito, só o que ele me disse foi que eu devia rezar. Rezar muito, para poder enfrentar aquilo sem medo.

— Mas você foi procurar logo um padre? Precisa de ajuda psiquiátrica. Talvez clínica, não sei. Ter pavor daquilo não é saudável.

— E eu não sei? Eu queria ser como você. Viver com a perspectiva daquilo naturalmente, até alegremente. Ir para aquilo assoviando.

- Ah, vou. Assoviano e dando pulinho. Olhe, já sei o que eu vou fazer. Vou apresentar você a uma amiga minha. Ela vai tirar todo o seu medo.
- Sei. Uma dessas transcendentalistas.
- Não, é daqui mesmo. Codinome Neca. Com ela é tiro e queda. Figurativamente falando, claro.
- Hein?
- O quê?
- Do que é que nós estamos falando?
- Do que é que você está falando?
- Daquilo. Da morte.
- Ah.
- E você?
- Esquece.¹

Assim como o sexo, a morte mobiliza. E ela o faz até mesmo quando encarada como algo horrível. A morte é o nome próprio de alguma coisa estranha. Assim sendo, ela tem a ver com esse certo desconhecido essencial. É nisso que na morte nos interessa, não a morte em si. Queremos ficar com aquilo, que na morte, é estranho e desconhecido.

Os dois polos com os quais estamos lidando encontram-se em um determinado ponto, e, ao fazê-lo, mostram uma certa ambiguidade fundamental: trata-se de dor ou prazer? O que temos chamado de estranho é justamente esse ponto de encontro.

Se entrarmos no ambiente subjetivo e peculiar de cada um, onde as coisas não são exatamente o que elas parecem ser, onde as memórias não são nem fixas nem naturalmente colocadas mas sim uma espécie de recomposição, sem um outro fixo completamente bom nem mau, prazer e dor, morte e sexo são, a um tal ponto, tão próximos que chegam a se confundir.

FANTASIA, REALIDADE E DESEJO

Quando esse estranho aparece na minha relação com o outro, ele aparece como bem encaixado, produz uma novidade bem aceita. Ao pensar a relação imaginária com quem assume o lugar do Grande Outro (lugar do ideal do eu), ao mesmo tempo em que esta pessoa lhe é familiar, ela tem algo a mais; produz-se uma nova verdade, dando-lhe uma nova identidade, pois explica uma série de coisas estranhas, escondendo desta forma o estranho. Mantém o funcionamento de um esquema que é mais ou menos terapêutico,— porém há algo neste esquema que é mais angustiante: quando esse estranho aparece sem passar pelo ideal do eu, quando não se consegue encaixá-lo. Este é um momento mais traumático, nele, a estrutura precisa se mobilizar para que a partir do lugar do Grande Outro venham nomes para ele. Às vezes ele acaba eventualmente se encaixando, as vezes não.

Uma análise pode ser entendida como um percurso de pequenos encontros com eventos traumáticos, ou o percurso da recapitulação dos pequenos encontros traumáticos que você teve com esse estranho em sua vida. Entenda-se que ela não é apenas um lugar para produzir esse encontro com o estranho, pois para isso o analista poderia só simplesmente assustar o paciente, traumatizá-lo. Há um “método especial” para se fazer isso: retomar todas as cenas que lhe pareceram estranhas, todos os

momentos em que o estranho não se encaixou muito bem. O que se recalca é justamente o estranho que não se encaixa muito bem na estrutura, “a cena é guardada longe das outras que fazem sentido”. Um exemplo seria de um paciente, ao falar sobre sua infância, e como seu pai era carinhoso e amável, surge uma lembrança que não condiz com essa imagem, pois ele xinga ou bate de forma que não parecia ser ele mesmo. São esses tipos de cena que vão aparecendo. Há uma recapitulação das cenas em que o estranho apareceu “curto-circuitando” aquele esquema, mapeando a relação do sujeito com o estranho.

E como se faz esse mapeamento? Através da fantasia.

Fantasia para Lacan se trata de algo completamente diferente da ficção ou ilusão. No senso comum, fantasias são besteiras que a pessoa pensa que só servem para atrapalhar sua concentração, os objetivos práticos de sua vida. Freud pega as fantasias para dizer elas são histórias que nos contamos nos sonhos, nos devaneios com as quais vamos nos deparar com o estranho, com a relação com o real no paciente. São elas que vão ajudar a mapear esse certo jogo com o real. Real, aqui, como outro nome para o estranho lacaniano.

As fantasias narram as cenas inventadas e as revividas, aquelas que o paciente vai trazer ao pedirmos as cenas importantes, elas são cenas acontecidas e mais ou menos inventadas. Quanto menos certeza temos que a cena realmente aconteceu, mais interessante ela é, pois o estranho está mais vivo, menos encaixado. Assim, essas cenas (ou fantasias) constroem uma espécie de horizonte. Cada um tem uma forma de lidar com esse estranho, um estilo. É a partir da recapitulação dessas cenas que podemos perceber o estilo que o paciente tem de lidar com esse real. Com a ideia de estilo, espécie de roteiro, a trama fundamental da articulação dessas cenas, Lacan fala de uma fantasia fundamental, e não das fantasias.

Lacan supõe um padrão nas fantasias do paciente e chama ele de *a fantasia* daquele sujeito. É uma fantasia deduzida, nem um pouco objetivável, é uma cena construída a partir de todas as pequenas cenas que organizam o paciente em sua relação com o estranho. Tentaremos nos aproximar disso a partir do filme. O que Lacan chama de fantasia fundamental, Freud teria dito que era sua cena primária, pois fala de sua construção e não como algo lembrado. São próximos. Para Lacan, a fantasia é uma espécie de roteiro fundamental para a existência que fixa uma espécie de estilo na relação da pessoa com o estranho².

Quando a fantasia fizer com que o estranho deixe de ser muito estranho, eu passo a desejá-lo. Quando ela não funcionar muito bem e o estranho aparecer demais, eu vou fugir dele. Nosso desejo é feito disso: de um objeto que eu quero alcançar, mas não muito. A fantasia serve para estabilizar, mediar esse encontro.

DE OLHOS BEM FECHADOS

Tom Cruise protagoniza Bill, um médico bem-sucedido, casado com uma deslumbrante mulher, Nicole Kidman, que faz o papel de Alice. =Acontece tudo (e nada) em duas noites. Ficamos na dúvida se aconteceu ou não, se está acontecendo, quando é fantasia e quando é realidade. Os fatos são: primeiro ele e a mulher vão a uma festa, que é também algo estranho, uma coleção de coisas que aparece, que

acontece, é como se ela recriasse um pouco a atmosfera analítica. Nesse ambiente, fantasia e realidade têm uma fronteira muito mais tênue do que na realidade diária, por isso uma festa pode se assemelhar a situação analítica, há nela a recriação de cenas da vida, é um ambiente ficcional. O filme mostra um pouco o que é a situação do analisante em análise, a situação do analista com o analisante em análise. Dentro desse mundo onde a fronteira é tênue, não vamos procurar a realidade para nos orientarmos. Se procurarmos o que aconteceu exatamente naquela noite para que o doutor saia melhor depois da sessão, não iremos conseguir. Em outra cena, vemos uma mulher que se sacrificou para salvar a vida do personagem – fato ou realidade? Não sabemos, mas foi uma situação forte: ele foi pego em flagrante em uma espécie de seita sexual entre gente muito poderosa que poderia matá-lo. No momento em que iriam matá-lo, se manifesta uma mulher que se oferece no lugar dele. Ele é liberado, vai embora e todos os indícios são de que teve a vida salva e que ela talvez tivesse morrido em seu lugar. No dia seguinte, vê uma notícia no jornal de que uma mulher (a mesma mulher) morreu de overdose e que dois homens (que pareciam remeter o pessoal da seita) foram vistos com ela. Pode ser ou não, não se sabe com certeza. Seu amigo, que o levou à seita na noite anterior, aparece e diz para ele ficar tranquilo que nada havia acontecido, ela tinha morrido por acaso, que tudo aquilo foi uma cena para enganá-lo, para ele não falar com ninguém sobre a seita. Ao negar aquilo, nos coloca ainda mais na dúvida pois parece que ele está escondendo o fato de que realmente mataram a mulher.

Numa situação de análise, o problema do lugar do analista é quando, o paciente contando sobre suas lembranças, quiser saber se aquilo que está contando aconteceu ou não. O próprio paciente não sabe se aconteceu ou não. O que garante que aconteceu para ele não é nenhuma prova, é só uma espécie de certeza. É aí que Lacan diz que já que a certeza é que conta, não procure os fatos, e sim a certeza. Procure produzir, mudar as certezas, mas não a partir da confrontação com a realidade. Oriente-se não pelos dados, mas pelas certezas, pelas verdades, pelo sentimento subjetivo de estar procurando algo importante, pela angústia de estar chegando perto do estranho.

Retomando ao primeiro fato. Na festa em que Bill e sua esposa vão juntos, já existe um clima um tanto imprevisível, sexual e estranho no ar: em uma cena, um amigo do protagonista aparece subindo as calças junto a uma mulher que estava quase morrendo de overdose e pede à Bill que não comente nada pois também era médico, casado. Há, na cena, a presença inegável de uma estranheza. Em outro momento da festa, duas mulheres o agarram querendo levá-lo para outro lugar, e, ao mesmo tempo sua mulher dança com outro homem que também quer levá-la lá para cima... uma “boa festa” é isso, onde há algo de imprevisível e alguém estranho, que bebeu demais, há um clima sexual, que por mais que nada aconteça, fica a sensação que pode acontecer. Essa tonalidade sexual é importante para nós.

Sempre que houver o tal estranho no ar, haverá uma tonalidade sexual e vice-versa. Essa festa mostra isso bem. O homem que dançava com Alice, em uma sedutora conversa, toca no ponto em que o casamento é muito bom, muito seguro, mas existe a possibilidade dele cair, qualquer coisa do diálogo entre eles a coloca diante da ruína

do próprio casamento. Ao mesmo tempo em que pode fazer e destruir, pode fazer e não destruir. É essa incerteza que dá o *a mais*.

Em outro momento do longa, Alice conta para Bill que poderia ter largado tudo se o oficial da Marinha tivesse feito algum sinal para ela, isso perturba tudo. Diante dessa revelação dela, ele vai atrás do estranho dele, vai andar pela noite procurando alguma coisa. Nisso, ele encontra uma prostituta de 19 anos, que se oferece para ele, mas ele recua e acaba apenas pagando a ela para que possa pagar o aluguel pois é uma estudante de sociologia. Algo também não bate nesse encontro, ele sempre chega perto de fazer alguma coisa, mas algo acontece, ou o telefone toca, ou ele dá para traz, ele não consegue realizar aquele ato que dali em diante nada mais poderia ser o mesmo. Sua mulher topa, ela toparia se o homem quisesse, ele no lugar do homem faria, mas na hora H alguma coisa o impede.

O filme mais ou menos tem essa atmosfera de coisas estranhas que acontecem e que você não sabe muito bem o que faz com elas.

O que nos deixa tenso não é apenas a orgia nas cenas da seita, nos causa o fato de que ali se junta o sexual com o mortal. Aquilo pode dar em prazer ou dor. Pode encontrar a mulher ali e ter uma noite louca e/ou pode ser que ele morra por causa dessa noite. Porque o “pessoal de lá não é brincadeira, ele não sabe onde está se metendo”.

Queremos demonstrar com isso que prazer e dor andam juntos. Só há prazer se houver algo de dor e vice-versa. Não é dor física, é esse sentimento de ser mortal. A dificuldade é dizer que só há prazer com dor no meio, só que às vezes o prazer é maior que a dor e ficamos bem; isso não é a mesma coisa que dizer que tenho prazer e tenho dor e às vezes eu tenho prazer e dor. É uma espécie de dialética muito tensa entre o bem e o mal, entre o desejado e o temido. Vemos isso em Freud ao falar de pulsão de vida e de morte, ele não está falando de duas coisas. Algumas leituras pós-freudianas dizem que sim, que há duas forças que lutam dentro de nós, mas essa não é a nossa. Lacan tenta demonstrar que apesar de Freud falar em duas forças, elas são uma só, ou melhor só se apresentam intrincadas, elas não existem separadamente. A pulsão de vida e de morte seriam duas formas de manifestação do real na pessoa.

O filme consegue manter essa tensão entre os dois polos, você nunca consegue saber se aquilo foi prazer ou se foi dor; quando ia chegar no prazer, não acontece, ele sai. Há algo da traição que pode ser destruidor, e é justamente porque é potencialmente destruidor que interessa. Ele nunca chega a trair a mulher, ele fica sempre no quase, no talvez, por isso podemos ver bem a tensão entre esses dois elementos.

Não é a violência que causa tensão, quando um filme (por exemplo do Van Daime) é só violência, não ficamos angustiados, somente quando aparece algum tipo de prazer naquele que violenta ou que é violentado, aí há angústia. Isso vale para filmes só de sexo e orgias, ele pode chegar a ficar chato. É preciso aparecer algo da sua mobilização, alguém ou algo do filme te tocar. Esse filme trabalha muito o entre, onde nada acontece, mas mesmo assim você sente alguma coisa forte. É só comparar a experiência do Tom Cruise com sua mulher: ela não sai de casa, mas mesmo assim temos a impressão de que ela fez muito mais do que ele, ela chegou muito mais próximo do real do que ele. Quem faz uma grande ruptura é ela, ao sonhar e contar para ele seu sonho, e não ele pois de tudo o que ele fez não provocou nenhuma grande mudança.³

Quanto mais próximo estivermos desse lugar meio ambíguo, aonde a morte e o prazer se confundem, mais difícil é você ter certeza sobre o que é e o que não é. Dentro daquilo que é importante para você, deixa de ser claro a distinção entre o que lembro que aconteceu e o que eu lembro mas não sei se aconteceu, começa a se confundir, isso interessa no trabalho analítico. Cria-se assim uma certa atmosfera entre fantasia e realidade. A novidade é que a fantasia e a realidade são estabilizadas, mas respondem a uma certa ambiguidade fundamental do objeto de desejo. Neste objeto há aquilo que me faz correr atrás dele inicialmente, mas também há algo que pode me fazer muito mal. É muito importante todo o lado exterior do objeto, tudo aquilo que conheço dele, senão não chegaria perto dele, mas há algo estranho nele que é indizível, que escapa a nomeação. Isso é a maneira que Lacan fala da pulsão de vida e pulsão de morte freudiana. A gente só se mobiliza por alguma coisa que, em si, encerre um pouco essa ambiguidade de vida e morte.

Desejo para Lacan é mortífero, é a partir dessa mobilização em direção a alguma coisa que não posso encontrar completamente, que tenho que encontrar desse jeito meio ambíguo, que se mantém essa tensão. Quem marca, fixa, estabiliza essa tensão é a fantasia.

O objeto para Lacan vai ser aquele que vai te dar tudo. Tudo quer dizer ao mesmo tempo o melhor e o pior. Mas nunca é alcançado, ele está sempre um pouco além daquilo que queremos, a satisfação suprema seria o fim da vida, nossa vida é feita de uma certa satisfação e uma certa insatisfação.

A condução de uma análise não é em busca de um saber “Agora eu sei que a vida é feita de morte, agora eu sei que o objeto absoluto não chega, não existe”. A ideia da Psicanálise não é essa. Aqui estamos tentando alcançar a montagem do desejo para depois pensar o que seria uma melhor ou pior direção para o tratamento na análise.

No filme, a Alice tem chance de mudar muito mais a vida dela pois ela topa se entregar para o objeto que acredita ser absoluto, já Bill não pois quando o objeto parece ser absoluto, ele recua. Não é que um encontrou o objeto absoluto e outro não, a questão é quem está mais próximo. Por isso que ela no sonho faz mais que ele na vida, pois ela se entrega, transa com cem homens e o vê sendo crucificado. Quando ela vive isso no sonho, o casamento deles deixa de ser o que era. Destruíu a estabilidade dele, mas isso não quer dizer que o casamento vai acabar, mas vai ser preciso construir algo novo a partir dessa destruição. Inclusive, isso é comum de ocorrer nas relações em casamentos, o homem ter uma amante não ataca o casamento, mas quando a mulher fantasia com alguém, ou transa com alguém, acaba o casamento. Dizemos que isso é machismo, mas o que é isso? Isso não é exatamente machismo, isso significa que o casamento precisa se estruturar em cima da ideia de que ninguém vai mudar o esquema de objetos disposto, vamos circular só por ali, sem produzir muita novidade. Um casamento que aposta em novidade, é aquele que tem que ser reinventado quase que todo dia senão cai, mas ninguém aguenta isso.

Viver algo na fantasia que tem um impacto tal no seu jeito de desejar e nos seus objetos que nada mais é como era, isso é fundamental para a Psicanálise.

Princípio do prazer é para Lacan montar esses objetos de uma maneira tal que o prazer circule sem nenhum encontro inesperado. Ele se opõe a pulsão de morte, pois mantém o equilíbrio, a homeostase, manter a tensão no seu nível mínimo, isso é freudiano. Ele nunca é 100% eficaz, senão seria morte, não no sentido de encontrar seu objeto absoluto, mas em ficar apenas com os objetos conhecidos. A pulsão de vida estaria relacionada ao princípio de prazer, circula sempre pelos mesmos lugares, forma agregados cada vez maiores – todo mundo se encontra, se junta mas nada acontece. Ela pura, significaria que todos seríamos estátuas, um casamento sem nenhum problema; a pulsão de morte, significa destruição, mas sem ela não há construção. Ela completamente solta seria pura destruição. O que existe para Freud é uma certa articulação entre ambas, essa seria nossa vida. Em um casamento clássico, há alguém que está na posição feminina que fica no lugar da loucura porque sabe que o parceiro, que está na posição masculina, vai trazer a estabilidade. Essa junção dos dois seria cada um de nós, a família apenas encarna isso.

Se na psicanálise a realidade e a fantasia não tem tanta diferença, se buscamos a fantasia como lugar do encontro com a ruptura, a distinção realidade e fantasia não nos é interessante. Lacan retoma de outra maneira o princípio da realidade, dizendo que o princípio do prazer é aquilo que a gente lida como princípio da realidade e essa busca da ruptura é pulsão de morte. Enquanto no princípio da realidade confronta-se com a realidade e se admite que não se pode gozar absolutamente, que é preciso adiar um pouco o prazer para ter depois um pouco melhor, o princípio do prazer quer é querer a satisfação absoluta. Lacan vem dizer que satisfação absoluta não existe, é mítica, a realidade é regular, é mais ou menos interessante ou não. Nos dois há busca pelo prazer, mas não o prazer absoluto, e sim o homeostático, isso que caracteriza o princípio do prazer e da realidade em Freud segundo Lacan.

Podemos ter três interpretações para o filme:

- A primeira seria que ela foi, pulou a cerca, encontrou com o objeto de desejo e viu que bom mesmo é o objeto do princípio do prazer, que aquele não tinha muita graça, que o casamento era uma maravilha;
- Segunda seria ela foi, se encontrou com o objeto de desejo, descobriu que não há objeto de desejo. Espécie de eremita: descobriu que não há objeto e volta para casa, e decide ficar no casamento que não tem graça. Isso não é análise, após ela descobrir que nada mais tem graça no mundo.
- Terceiro, ela foi lá e se encontrou com algo que estava no lugar do desejo e ao chegar perto desse estranho, tudo muda no casamento, pois quando ela volta aquele casamento acabou, é um novo casamento. Por isso que ela volta, para recomeçar, renovar esse casamento. É algo ativo, novo.

A mãe é a primeira personagem que aparece no lugar do objeto absoluto para nós. Para Lacan, a mãe e seu desejo é tudo o que a criança quer, mas sabemos que isso é um mito. A criança vai ter que montar objetos de satisfação substitutivos pois se ficar agarrada na mãe não vai conseguir fazer nada, quem a ajuda a fazer isso é o pai.

A mãe que até então encarnou o lugar do Outro absoluto, que pode tudo, não é isso tudo; é só alguém que estava no lugar de. Porque se ela busca um parceiro é porque

ela não tem tudo, no que ela busca outro objeto aparece como não satisfeita, não é absoluta, está também castrada, encontra-se no mesmo circuito pulsional e desejante que nós. Assim, passa existir um objeto absoluto em algum lugar que deixa de ser a minha mãe, por isso vou em busca de outros objetos.

A CASA ARRUMADA É A QUE ESTÁ PRESTES A SER BAGUNÇADA

Para um analista, achar que prazer e dor são coisas completamente distintas e diferentes não vai ser de grande utilidade. Embora ela também faça isso - arrumar as coisas em categorias, ordenar o mundo em função daquilo que é prazeroso e aquilo que é doloroso - não é o trabalho da análise, não é o seu objetivo principal. Se assim fosse, assim que surgir uma surpresa - e estas sempre surgem - a ordem pré-estabelecida não vai mais dar conta e o analisando, que achava ter seu mundo ordenado, vai ter que voltar para pedir que o analista o ajude a novamente arrumá-lo. O objetivo da análise não é o autoconhecimento, mas sim, debruçar-se sobre aquilo que bagunça, ou aquilo que *é* bagunça, que não se encaixa com o resto ordenado. Trata-se de ver como organizar esse todo de maneira a, de algum modo, integrar o estranho. Na análise, o estranho vai ficar no centro e é com ele que vou viver, sem dividi-lo em bom e mau, sem ter que desfazer-se do outro. O que o objeto tem de *mau* toca, mobiliza, fascina, tanto quanto aquilo que ele tem de *bom*. Jogar o *mau* fora é perder algo que vai ter (e vai ser) que ser recuperado em outro lugar e de outra maneira.

DONA FLOR E O VAMPIRO

Com Lacan, vemos que o que Freud quis dizer, não é que todos carregam consigo algo de proibido e sexual, mas que ninguém vive sem isso, independente da cara do proibido. Ninguém vive sem uma certa ambiguidade, ninguém se interessa por algo ou alguém se não houver nesse algo essa ambiguidade, que se apresenta ao mesmo tempo maravilhoso e horroroso. Recalcar é, então, quando não se pode olhar muito para aquilo que está lá e que é horrível. Enquanto amar é procurar e achar um objeto que possa fazer parte e que seja aceito pela cultura mas que, ao mesmo tempo, guarde algo de estranho de não enquadrado.

O vampiro ilustra perfeitamente esse objeto ambíguo do qual estamos falando. Poderoso, sedutor e imortal, o vampiro é aquele que, além disso, também está morto, se alimenta de sangue e está condenado a uma eternidade nas trevas. Seu lado obscuro, mesmo que oculto, mesmo que ignorado, é que dá a ele o seu poder e faz dele o que ele é.

No outro extremo temos a figura de Dona Flor, personagem de Chico Anísio. De aspecto cadavérico, porém sempre vestida de menininha, Dona Flor sempre subverte em temas sexuais e proibidos tudo que lhe é dito.

PAIS, MÃES, FREUD E LACAN.

Esse estranho, Freud vai encontrá-lo pela primeira vez tal como o estamos descrevendo, com a ideia do pai sedutor, no fim do século XIX.

Ao ouvir os relatos de vida e sintomas das histéricas, Freud os associa a um pai ou a uma figura adorada que as teria desejado e/ou as seduzido fisicamente. Surge então a teoria da sedução. Nesta é suposto que, em um momento dado, durante a infância ou adolescência, todas as histéricas teriam sido atacadas por algum homem adulto. No início a teoria parece dar conta do problema: assim que o relato do *ataque* é feito, o sintoma aparentemente desaparece. Porém, após um certo tempo ele volta.

Em 1897, em uma carta a Fliess, Freud diz então abandonar a ideia de que um ataque real tenha ocorrido (e logo, com isso, abandona a teoria da sedução). Ele percebe então que aquilo que as histéricas relataram como factual, foi na realidade, imaginado por elas. Assim sendo, se tudo foi imaginado e todas o imaginaram, o problema não gira em torno do factual, daquilo que realmente aconteceu, mas sim em torno de um jeito muito especial de funcionamento psíquico. Freud descobre que existe um jeito de fantasiar necessário para o ser humano poder desejar. É preciso fantasiar algo com alguém proibido, senão não há desejo. Outro nome do estranho, do desconhecido é o *proibido*. Transformar o desconhecido em proibido é viver. Se encontrar com esse desconhecido como tal é se assustar. Quando o pai adorado também aparece como aquele com o qual a histérica '*gostaria de ter*' uma relação sexual, a angústia irrompe. Freud se encontra com esse estranho (ao qual também chamamos de isso e/ou de real Lacaniano,) como algo proibido. Com o decorrer do tempo, Freud vai se dando conta de que aquilo que ele achava aplicável somente às histéricas parece poder ser aplicável a todos. Durante toda sua obra, Freud vai discutir a necessidade desse proibido para o ser humano poder desejar e viver. Mais tarde, Lacan trabalha como esse proibido não é conjuntural, mas sim necessário. É necessário para poder viver que esse estranho esteja um pouco fora de cena, ou em outros termos, recalcado. Freud nomeia se esse recalque necessário de recalque primário. Colocar esse real, esse estranho, esse proibido, fora de cena é receber os dados que cultura nos dá, mapear mais ou menos aquilo que ela não dá muito bem conta, seu ponto cego, e lhe dar um nome e uma cara. A partir daí, o sujeito pode fugir ou buscar. De um lado ele aparece como morte, do outro como sexo.

A COVINHA E A ESPINHA

Uma covinha, que a tantos atrai, é isso. Quando no lugar da covinha da amada surge uma espinha, aí temos o encontro com o estranho. Quando conseguimos situar o estranho como uma covinha, algo ali falta, e é justamente ali então que teremos o interessante. O falo é quando conseguimos situar em toda espinha algo de uma covinha. Assim é possível ser parcialmente feliz. O isso é quando o lugar da covinha aparece com espinha, angustiante.

FANTASIA, FICÇÃO E TEATRO

Luis Fernando Veríssimo situa este horror do encontro com o a angústia como Coisa sexual, entre outras, em uma crônica chamada “Emoção”, que trata do encontro entre o Mulherão e um homenzinho:

Débora. O nome já é um atestado de saúde, com suas vogais explosivas. Ela tem dezenove anos e faz sensação na praia com seu corpão que o biquíni só tapa aqui e alizinho (...). Ela corre na praia diariamente, faz surf e musculação e contam que, todos os dias, no almoço, come um homem, dos pequenos. Ela deu bola para o Pio (...) [Na primeira noite foram passear atrás dos cômoros, na praia. No dia seguinte os amigos cercaram Pio. Todos salivando para saber o que tinha acontecido. Pio confessa que na hora H foi acometido de um acesso de choro]:

“Comecei a chorar”.

“A chorar?”

O Pio ficara emocionado, era isso. Chorara convulsivamente. E Débora até teve que dirigir o carro na volta. Os amigos se entreolharam. Depois olharam para Débora, que acabara de passar correndo. Era compreensível. O Pio era assim, sei lá. Emotivo. Mas ninguém ali podia dizer como reagiria com a Débora, um dia atrás dos cômoros. Ninguém.⁴

Este real fundamental da angústia é, ao mesmo tempo, aquilo que motiva o desejo, pois encarna a zona obscura do mundo, mas é, também, aquilo que escancarado provoca angústia e tampona o desejo. Desta forma, desde que recoberto por um véu, ele causa desejo em vez de angústia. Quero a mulher que esconde alguma coisa e me afasto daquela que parece exhibir descaradamente seu sexo. Para dar conta da incidência paradoxal do desejo, ilustrada na crônica, Lacan formula o conceito de objeto *a*, justamente a partir da angústia. Trata-se de um objeto que incorpora esse paradoxo e representa, no campo do sentido, o seu furo, seu limite. O que faltou a Pio não foi um corpo musculoso, um bolso recheado ou quaisquer outros atributos fálicos, mas sim a função da fantasia, que se desdobra antes durante e depois de um encontro desses, constituindo o pano de fundo sem o qual este encontro seria pura angústia.

Podemos então situar o paradoxo do desejo como o da relação entre o enquadre e o excesso. Ele está previsto no funcionamento significante e deve ser mantido em seu aspecto paradoxal, para preservar a função do vazio. Ao mesmo tempo encontramos ali alguma satisfação. O paradoxo não é apenas teórico e se concretiza a cada vez que o desejo incide sobre um corpo. A cada encontro com o objeto do desejo, vivemos sua potência de gozo e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade. Pio que o diga.

Felizmente não estamos no lugar de Pio a todo instante. Na experiência cotidiana, o objeto não se apresenta em sua encarnação mais direta. A psicanálise descobre que o encontro com o objeto só é realizado por meio de uma ambientação romanceada que fixa os lugares e os papéis. Esta maneira como inserimos o objeto em uma cadeia de sentido, uma ficção apaziguadora, foi denominada por Freud e Lacan de *fantasia*.

O encontro com o desejo só é realizado por meio da fantasia, ambientação romanceada que fixa lugares e papéis. É exatamente o que faz o consultório do

analista de Bagé. Nele se encontram os dois. A fantasia, segundo Lacan é esse enredo que fixa as coisas e permite um acesso controlado ao real. É ela que diz: não foi nada, foi só um susto. Ela é a cultura em uma função egóica, grade de leitura do mundo em sua porção particular.

A fantasia articula o sujeito como identidade vazia e o objeto paradoxal. É o passe de mágica que *inclui* um objeto por definição *exterior* aos sentidos do mundo. Ela é o cerne daquilo que chamamos eu, indivíduo, pois estipula o modo como, para cada um e de maneira singular, este excesso vai se incorporar aos objetos do mundo e, a partir daí, produzir prazer e, apenas ocasionalmente, horror.

Por esta razão Freud destacou sua presença com a imagem da castração.

Não se trata de encobrir o real com óculos cor de rosa, mas de dar-lhe lugar. Na relação Pio-Débora, ela fica no lugar do real. A boa ficção é a que o coloca em cena. Sabemos apenas que ele nunca estará ali como tal. Assim quanto mais próximos do imprevisível mais emoção. É preciso apenas que haja um roteiro.

Não foi preciso esperar por Freud para reconhecer que é impossível saber integralmente quem se é, que a chave da existência sempre nos escapa. A psicanálise subverte, no entanto, uma das mais marcantes características da nossa subjetividade associada a essa impossibilidade do saber. Trata-se da firme convicção de que o segredo jaz em um interior essencial. Em algum lugar, nas profundezas, deve se encontrar a lembrança que reconstituirá minha história. Podemos até desistir de esperar que um dia a verdade venha à tona, mais difícil é se desfazer da crença de que ela se aloja no fundo do peito.

Descobre-se em uma análise que essa profundidade tem muito de ilusão, pois o mais íntimo desejo é herdado assim como o mais secreto pensamento só pode ser formulado nas palavras do Outro. Do mesmo modo, as cenas mais antigas são constituídas por elementos corriqueiros e disponíveis a todos: um carinho de mãe sedutora, o cinto paterno e mesmo detalhes mais prosaicos – como um aroma de pão fresquinho, por exemplo – valem mais pelo valor de verdade que assumem do que por sua antiguidade cronológica. Nesse sentido, Freud chega inclusive a propor a cena fundamental – que concluirá a investigação analítica em direção à verdade – como construída ao longo do percurso com base nesses elementos significantes universais.

As coisas se iluminam quando lemos Freud com Lacan. O eu, para Freud, é uma superfície, uma rede de representações, pois tudo está ali, nada se esconde em outro obscuro lugar.⁵ Ocorre apenas que essa rede não recobre integralmente o real, ela tem pontos cegos que propiciam padrões de leitura distintos, embora coexistentes, de um mesmo *pool* de significantes.

A relação figura e fundo, ou dentro e fora, que nos parece tão natural, é assim, do ponto de vista da experiência analítica, bastante relativizada. Em vez de uma distinção real, ela se apresenta como uma montagem, em que um significante assume para outro um valor de intimidade. Não é sua localização prévia em um âmbito privado mas, ao contrário, esse valor de intimidade que institui a distinção psicológica entre privado e público.

No transcurso da experiência analítica, irrompem elementos paradoxais que se apresentam tanto dentro como fora do eu e perturbam a naturalidade da conformação egóica inicial. O mapeamento desses elementos, apresentações do objeto, assim como

os efeitos surpreendentes dessas descobertas, esboça um roteiro que é uma das maneiras escolhidas por Lacan para retomar a fantasia freudiana.⁶ Ao defini-la dessa forma, ele indica que, tal como a estrutura fundamental do roteiro de uma peça de teatro, ela rege as idas e vindas dos atores em direção à cena segundo uma lógica determinada. Desse modo, uma mesma trupe pode representar uma infinidade de histórias. Mais que isso, munida de alguns roteiros básicos essa trupe pode improvisar e engendrar indefinidamente os mais variados efeitos de intensa profundidade afetiva. Buscando delimitar em que consistiria esse padrão básico em sua forma mais depurada, Lacan formaliza a fantasia fundamental e nos permite pensar o fim de análise como seu atravessamento. A construção da fantasia decantaria os conteúdos mínimos de uma história assim como sua lógica, e seu atravessamento permitiria que o analisante se apoderasse dessa lógica, de seu próprio estilo, de forma relativamente independente dos conteúdos que ele possa vir a mobilizar.

No primeiro momento estamos diante da fantasia fundamental, pura montagem feroz e assubjetiva segundo a fórmula freudiana destacada por Lacan no texto “Bate-se em uma criança”. Esta fórmula vincula sujeito e objeto e situa este último em sua pura presença sem sentido (“bate-se em uma criança” equivale aqui a “um joelho atinge um paciente”). No segundo momento estamos no nível *das* fantasias, conscientes ou não, que se oferecem ao deciframento exatamente como as outras formações do inconsciente e que, tal como o chimarrão, nos apaziguam e acalentam o sono, estas historinhas que compomos ou que nos invadem enquanto o ônibus ainda não chegou a seu destino. Nesta dimensão homeostática inserem-se as terapias.

O efeito final da fantasia é exatamente este, dar a esse desejo bizarro, a esse estranho e violento outro, um lugar *a priori* com fins terapêuticos, o que, ao mesmo tempo, lhe dá um lugar no mundo do sentido, remediando a angústia que agora é existencial e da qual agora podemos nos lamentar e, eventualmente, rir. Nesta operação e em seus efeitos terapêuticos funda-se todo o campo da psicoterapia, reunindo todos os tratamentos de reforço da vertente encobridora da fantasia, que tiram sua força do vislumbre do objeto proporcionado pelo seu próprio velamento.

Em resumo temos o parceiro-objeto, o objeto *a* e um certo jogo de mostra/esconde. No teatro, como eles se articulam? No palco está o que se vê, nos bastidores o que não se vê. Entre palco e bastidores se desenrola o jogo do mostra-esconde, mas já sabemos que isso não é tudo. O essencial não é o que estaria nos bastidores, na coxia, por baixo dos panos. Para nós, o essencial está numa certa articulação entre o que se vê, o que não se vê e aquele *a mais*. Mas, onde estaria então o *a mais* no teatro?

O DECOTE E O RELÓGIO NO TEATRO DOS SEXOS

Não está no palco, que é o que se vê, não está tampouco nos bastidores. Poderíamos dizer que está numa espécie de tensão entre os dois, o que se explicita bem melhor se, a partir de Lacan, situarmos o *a mais*, o objeto, no olhar do público.

Se não houver o olhar do público, não há teatro. O jogo do mostra-esconde se sustenta porque alguém ou algo o observa, sem que esse olhar seja posto em cena. Então, pode-se ter alguém em cena que se desnuda, que se esconde e se mostra para alguém da própria cena olhar. Pode haver inclusive algo oculto, nos bastidores, mas o

invisível, não o oculto, o olhar que estrutura e mantém essa cena, e que não aparece nela, é o olhar do público.

Um dos caminhos explorados pelo teatro moderno é tentar trazer os bastidores para a cena, tentar nos fazer cúmplices do diretor ou cúmplices do roteirista, do contra-regra, enfim nos fazer crer que a verdade do teatro foi revelada, que somos os únicos que a atingimos. Isso se explicita, por exemplo, em nos fazer entrar ao teatro pelos bastidores, ou ainda, quando os atores fazem sua entrada em cena pela platéia. Não nos deixemos enganar por essa vertente histórica do teatro. Não é porque estamos no jogo do mostra-esconde, não é porque vimos o que está oculto, que estamos tocando o real do teatro. Os segredos são como o falo, se desdobram sempre um pouco mais além. Apenas para continuar com o paralelo, como seria uma vertente mais obsessiva do teatro? Algo que se aproximaria mais de um teatro de marionetes, onde não há bastidores, apenas manipulados e um manipulador.

É um esquema apressado, redutor, mas precisamos dele para situar os lugares da cena de que queremos tratar. Precisaríamos de muito tempo para percorrer seus desdobramentos e dificuldades. Mas o essencial localizar a importância do objeto *a* como *a mais* e destacar sua função, tal como designa Lacan, de causa. Ele é causa de uma maneira original. Ele é causa, aquilo que me faz desejar, é causa de desejo, mas apenas como fora daquilo que posso descrever como o que me atrai. A causa é sempre extrínseca a toda rede de explicações causais que eu possa vir a delimitar, e é assim que deve ser, do nosso ponto de vista.

É preciso buscar a causa para descobrir algumas respostas. Assim começa uma análise. Só que, ao longo de um percurso de buscas e achados, em que algo se mostra e algo se esconde, acabamos com o desenho de alguma coisa que não está no jogo do mostra-esconde, do “pergunta e encontra”. Esta alguma coisa é nosso objeto *a* e a delimitação da cena em que ele será circunscrito é justamente o que terá que ser (re)construído em uma análise, tal como realiza Freud com o Homem dos lobos e que será teorizado de maneira conclusiva em seu "Construções em análise".⁷

A importância do trabalho de construção da cena primária, ou de fantasia fundamental no dizer de Lacan, é o que nos permitirá situar um final para a análise fora do registro histórico em que ela se inicia. A construção é uma reconstrução da cena histórica em que se inicia a análise.

A manobra da histeria, com seu jogo de sedução por exemplo, consiste em nos fazer crer que nosso *a-mais* existe, é representável, que o melhor existe e está em algum lugar sob o decote. Ocorre que este sonho de um prazer perfeito é sustentado pelo próprio jogo. Porém, há algo permanece necessariamente fora desta cena. No teatro do corpo, o jogo erótico se estabelece entre o que se mostra e o que se esconde, mas Freud nos ensina que a causa do desejo está fora dele, ela fica além do jogo do decote histórico, em algum lugar no negrume dos orifícios. Desta forma, Lacan oporá a radicalidade sem essência do objeto *a*, tanto à sua apresentação imaginária, *i(a)*, como à sua paradoxal encarnação como suposto-existente- apenas-oculto (o que não deixa de ser uma representação) $-\phi$ (menos phi).⁸

É exatamente essa exterioridade radical e necessária da causa, outro nome para a castração, que os neuróticos-padrão, a histérica e o obsessivo recusam. Começemos

com a histérica. O que faz a histérica para dar um lugar, no mundo, a essa causa, extrínseca por definição? Para começar, ela pergunta sobre a causa: “*por que sou assim?*”, “*por que a vida é ruim?*”, “*por que não nos entendemos?*”. Nesse jogo do procura e acha, do mostra-esconde, ela nos faz crer que ali, exatamente sob o decote, está a causa do desejo. Em seu jogo de mostra e esconde, ela situa a causa como oculta, mas não extrínseca. O melhor existe e está ali ao alcance da mão. Só que quando você chega lá, isso já foi para outro lugar. Reparem que essa presença da causa é diferente daquela em cena na dor, quando falamos do objeto *a*, justamente porque na dor ela se apresenta quase que desnuda. Vamos distinguir essas duas formas de apresentação do objeto com duas letras lacanianas, “*a*” para o objeto *a*, e $-\phi$, para isso que estaria sob o decote da histérica e que é sempre uma promessa: o falo. O que faz então a histérica? Não se trata de apresentar-se como o objeto *a*, senão ela provocaria angústia. Trata-se, ao invés disso, de um “*sob o decote existe algo que você pode encontrar e vai ser ótimo. Venha!*” Assim podemos entender a diferença entre o objeto *a* e o $-\phi$. O falo é sempre faltante e o objeto, sempre presente. O falo existe como promessa, idealizado, imaginado. Sonha-se com o que está ali sob o decote, imagina-se, pode-se quase tocá-lo, mas nada ali existe porque quando se chega perto, só pode haver ausência e eventualmente decepção nas mais variadas formas. Então, o jogo do decote marca a manobra histérica para nos fazer crer que o objeto *a* é alcançável. A partir dessa operação é todo seu corpo que será falicizado, pois o véu permite que se estenda para as vizinhanças da zona encoberta o desejo, da mesma forma que o entorno da zona erógena. O objeto *a* está presente, escondido, comparecendo no circuito do desejo oculto pelo brilho do falo, animando-o como objetivo de prazer a ser buscado, o que Lacan escreve:

$$\frac{a}{-\phi}$$

No teatro do corpo, é sob a modalidade do decote, do véu, que se representa essa operação de falicização do objeto. Ao colocar um véu sobre o que se aninha na zona erógena, portanto, a histérica oculta o objeto em seu aspecto real e o torna imaginarizado e desejável.

Falta definir ainda o sintoma nesse contexto. O sintoma é o que corrige as falhas do sistema, o que vem impedir que, por uma circunstância inesperada, o véu seja levantado. Como, nessa estrutura, se produz o sintoma? A marca sintomática que escolhi para ilustrar a estratégia histérica do desejo é a enxaqueca. A dor de cabeça, como clivagem entre afeto e representação, é produzida no ponto de falha do decote: “*não sei o que está acontecendo, adoro você, mas hoje estou com dor-de-cabeça*” ou, ao contrário, “*foi tudo ótimo, só não foi perfeito por causa da dor-de-cabeça*”. Existem ainda muitas variantes históricas de fracasso do encontro, como, por exemplo, culpar o Outro pela falha. Dessa forma, se imaginamos um curta-metragem que delineie a lua de mel da histérica, é melhor nos contentarmos com as preliminares.

A manobra do obsessivo é outra. Se a histérica joga com o decote, o obsessivo trabalha com o relógio. O obsessivo também acredita que o melhor existe, ele também

parte da premissa do falo, ele também vive em torno do falo, só que, para ele, o falo não está ao alcance da mão. Para se chegar a ele há que se submeter à toda uma série de provas, à uma ascese, um aprendizado árduo, longo e interminável. Um dia, se a gente se comportar bem, chega lá, mas para todos os efeitos esse dia não chega nunca, o falo se apresenta, diz Lacan, como impossível. O relógio encarna essa regulamentação dos passos, essa ideia de previsão universal. A sessão é cronometrada, o funcionamento é calculado, existe uma lógica que deve ser conhecida nos seus detalhes para que o encontro se dê. Ele se dará quando se conhecerem todos os detalhes. Como nunca se os conhece de todo, o encontro não se dá nunca.

O obsessivo é, retomando nossa imagem, o anatomista. Conhece tudo o que está na boca da amada antes de chegar perto dela. Ela, então, nunca será a boca da amada, mas sempre uma boca anatômica. É o adolescente que decora o manual que lista as mil e uma maneiras de se dar prazer a uma mulher. O roteiro do nosso curta da lua de mel, para situar o obsessivo, deve representar o sujeito que, meses antes vai visitar o quarto, inspeciona se está tudo limpo, tudo direitinho, tudo nos conformes e faz o mesmo horas antes e minutos antes etc. Quando entra com ela vê se a cama está bem cuidada e asseada, seguem-se mil rituais, incluindo, eventualmente o próprio ato sexual, até que ela durma e ele diga: “acho que deu tudo certo”. Vemos que pode até acontecer o ato (claro, a relação sexual não existe, mas o ato sexual evidentemente existe), apenas é como se o sujeito não estivesse ali. Ele está, mas submetido a uma lógica tão complexa e com tantas atitudes já pré-figuradas, que o eu está na cena, mas sem a marca do sujeito. Darian Leader, autor inglês é excelente para definições curtas e grossas, sintetiza a simetria histórica-obsessivo da seguinte forma: a histórica é alguém com quem volta e meia acontece alguma coisa, o obsessivo é uma coisa para quem volta e meia acontece alguém.

A ZONA ERÓGENA E O TEATRO DO CORPO

Sabemos que existem pontos do corpo que dão prazer. Que estes pontos costumam ficar escondidos e que são geralmente orifícios. O que se vê, o que não se vê e um certo *a mais*. O encontro com alguma coisa imprevisível. Rapidamente desnudada e exposta.

É preciso desnaturalizar, ao menos em parte, o corpo. Uma boa parte dele é feita de cultura.

Para melhor situar este corpo será preciso interrogar a articulação complexa, feita de conjunção e disjunção, entre a ciência e a psicanálise, com relação a seus modos de tratamento do corpo. Começo pela conjunção, delimitando-a da seguinte forma: *O corpo da ciência é tão produto do discurso quanto o da psicanálise*.

A biologia trabalha com um corpo que depende da linguagem tanto quanto o da psicanálise. Este corpo não é menos simbólico que o corpo da psicanálise, como se estivéssemos, na biologia, mais próximos do real ou mais aptos a manipulá-lo. Trata-se de duas construções significantes e, deste ponto de vista, pode ser estabelecida uma certa equivalência entre elas. Isso significa ainda dizer que a anatomia da medicina, inaugurada por Bichat, e a anatomia fantasiosa das históricas não têm, vistas deste ângulo, diferença essencial. São dois recortes simbólicos do real. Insisto. Tomar o

corpo como um organismo, maquinaria orgânica natural, não nos aproxima do real pois não há anatomia do real.

Sigo aqui as indicações de Jacques Lacan em seu seminário *Le Sinthome*⁹ em que retoma a hélice de DNA, tida na época e ainda hoje como a estrutura do real primordial do corpo, para referir-se a ela como a uma grande construção de arquitetura significante. Afinal, os testes de paternidade só são O real porque fazemos fé na ciência, nos laboratórios, no papel impresso, em suma, em toda uma teia de significações compartilhadas que formam a fantasia coletiva que chamamos realidade. Isto posto, importa sobretudo destacar a consequência maior destas formulações no próprio campo da psicanálise. Percebemos que se quisermos fazer valer aqui a tripartição fundamental introduzida por Lacan a partir da invenção freudiana, entre real, simbólico e imaginário, temos que abandonar a ideia de que ganharíamos alguma coisa demarcando uma prevalência de registro para distinguir psicanálise e ciência; como se tratássemos, na psicanálise, mais do corpo (simbólico) atravessado pela linguagem enquanto que a ciência se ocuparia mais do corpo (real) orgânico-anatômico.

O aforisma lacaniano “a palavra é a morte da coisa” e sua consequência quanto ao corpo, desenvolvida por exemplo em “Radiophonie”¹⁰, ou seja, que este aforisma se traduz em uma cadaverização (*corpsification*) do corpo, temos que admitir que é esta mesma operação que Foucault descreve em seu *Nascimento da clínica*¹¹. A clínica médica funda-se no momento em que o corpo passa de teatro mágico de operações dos deuses a estrutura objetivável de funcionamento regrado e automático; animado por obra do relojoeiro universal porém morto no que concerne aquilo que nesta animação escapa às previsões universais de funcionamento corpóreo. Para que haja clínica é preciso que o corpo vivo seja cadaverizado, tornando-se máquina morta. Só assim a ciência pode apropriar-se do corpo e manipulá-lo.¹²

Poderíamos então chegar a uma conclusão simplista. A disjunção se situaria do seguinte modo: a ciência trata do corpo morto, cadaverizado pelo significante (a partir daí ela consegue, manipulando-o, tocar o real e aí produzir transformações) enquanto que a psicanálise trabalharia, a partir do significante, com o corpo vivo, que escapa ao simbólico. Mas o que seria dizer que há um corpo vivo e outro morto? Considerar que o corpo vivo é aquilo que escapa ao simbólico e ao que se pode falar corresponde apenas a demarcar o terreno do inefável, reservando-lhe a primazia de nossa explicação, claramente de cunho místico. Não podemos clivar o corpo em corpo vivo e corpo morto entregando uma parte à medicina e outra à psicanálise, pois isto significa, na verdade, dividir o corpo entre o corpo da ciência e o corpo de Deus. Se Freud busca com insistência inscrever a psicanálise na ciência é justamente para escapar a tal armadilha. À Wittgenstein e seu “sobre aquilo que não pode ser dito deve-se calar”¹³, Freud responde que não há de um lado o que se pode dizer e de outro o que não se pode dizer mas sim que há o que se diz e, nisto que se diz, um dizer a mais, como demonstra, por exemplo, o lapso. Desta forma, temos que admitir que, no que diz respeito ao nosso tema, o significante ao mesmo tempo mortifica e vivifica o corpo, pois só a partir do próprio significante situa-se esta suposição de uma animação Outra do corpo, para-além da dimensão simbólica.¹⁴

Para prosseguir é preciso dar consequência ao que se esboçou acima. Não adianta buscar dar conta desta articulação complexa entre corpo vivo e corpo morto com uma topologia simplificada da trilogia RSI. Como vimos, tentar uma distinção a partir da simples hierarquização dos três registros afirmando, por exemplo, que a ciência estaria mais próxima do real e a psicanálise do simbólico confunde mais que ajuda. O nó borromeano, suporte lacaniano desta trilogia, tem como propriedade fundamental articular os três registros de maneira que com a ruptura de um deles, todos se separam. Pela mesma razão, este nó une inextricavelmente os três registros sem os hierarquizar. Esta foi uma grande questão para Lacan em *Le sinthome*¹⁵ (seminário que nos serve de base) obrigando-o a desenvolver a teorização do nó neste seminário e no seguinte (*RSI*)¹⁶ pois, do contrário, chega-se, quanto ao nosso tema, a inúmeras aporias. Vejamos alguns exemplos. Para tentar situar a vida, poderíamos dizer que ela está próxima do registro do real. Acontece que o real tanto pode aparecer como figuração da vida, em sua face de gozo que anima o corpo, quanto como da morte, em sua face de dispersão de toda forma constituída. Utilizamos quotidianamente no jargão psicanalítico tanto uma imagem quanto a outra, mas vemos que aqui elas devem ser manejadas com mais rigor. O mesmo é válido para o imaginário que pode indicar tanto as formas apolíneas da vida quanto sua fixação em estátua inerte, petrificada e morta. Finalmente, acabamos de ver que esta contradição se esboça também para o simbólico, que tanto pode ser evocado em seu aspecto mortificador quanto vivificador do corpo. Entramos então em um universo extremamente rico mas também muito complexo, que ocupou Lacan em seus últimos seminários, no qual nos deslocamos com extrema dificuldade.

Resolvi então, em vez de dar um passo à frente seguindo a teorização lacaniana do nó, dar um passo atrás e retomar esta articulação, onde vemos uma certa superposição de vida e morte, da seguinte forma: *Na experiência psicanalítica a vida aparece como um intrincado de vida e morte.*

Examinemos esta proposição que pode ser depreendida das formulações de Freud em seu “Mais além do princípio do prazer”¹⁷. Ela se constrói a partir da especificidade do dualismo pulsional freudiano. A pulsão de vida não é a vida. Isolada, ela responde pela formação de agregados, pela fusão generalizada que leva à inércia e à paralisação, indicando que o império absoluto de Eros, apesar de levar à sobrevivência da espécie, leva à morte do indivíduo. Por outro lado, a pulsão de morte, com a desorganização e dispersão sem perdão de Tânatos, leva, se abandonada a si mesmo, à morte da espécie.

Vemos então que a pulsão de morte faz parte da vida não como sua limitação, seu oponente inseparável, mas como sua própria substância. É preciso que haja dispersão para que novos agregados se façam. É o que Lacan indicará em vários pontos de seu ensino e que retomará no seminário em questão da seguinte forma: “só há progresso marcado pela morte”.¹⁸ Foi justamente para dar conta desta morte na vida, que poderia igualmente ser retomada a partir da ligação entre dor e prazer, que Lacan teorizou o gozo.

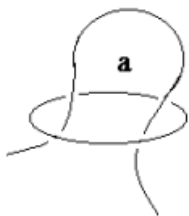
Não poderemos aqui desenvolver os alicerces pulsionais desta teorização do gozo, nem suas consequências clínicas imediatas. Vamos continuar com nossa distinção. Para indicar este intrincado entre morte e vida que permite a vida Lacan isola, neste

seminário, a expressão “vida da linguagem”¹⁹, distinguindo a vida feita de vida e morte, da qual falamos aqui (vida da linguagem) da vida veiculada pela pulsão de vida, que pode em si ser morte. A morte então é o impensável da desfusão/desintrincamento das pulsões (vale observar que estamos agora no extremo oposto da medicina de Bichat para quem a vida é um conjunto de forças que resiste à morte).²⁰

Temos então que o corpo vivo é o lugar onde morte e vida se conjuminam. Mas como a morte e a vida se conjugam neste corpo?

Quanto a este ponto penso que podemos ganhar muito observando a importância fundamental dada por Lacan, neste seminário, ao furo. Lacan lembra inicialmente que deveríamos dar atenção ao fato evidente que Freud começa seu percurso interessando-se pelos furos no discurso, os esquecimentos e lapsos por exemplo. Ele volta nossa atenção, como Freud fará em seguida com suas zonas erógenas, aos buracos do corpo, para avançar que *vida e morte se conjugam nos buracos do corpo, onde se fixa o objeto*.

Sabemos que em seu *Seminário 11*, sobre os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, Lacan vai indicar que o objeto do desejo insiste, sem consistir, nos objetos do mundo. Como objeto para sempre perdido não podemos situá-lo a não ser imaginando-o em algum lugar em torno dos furos do corpo. Deste modo Lacan retoma as zonas erógenas de Freud com o esquema a seguir, em que figura-se o traçado da pulsão como um circuito que não chega ao alvo, a não ser, digamos “por tabela”, no próprio movimento de seu traçado, contornando os orifícios do corpo. É este percurso que permite que a pulsão promova alguma satisfação.²¹

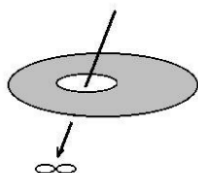


Este esquema figura o modo como o objeto vai aninhar-se nos furos do corpo, fazendo, destes, pontos de gozo. A novidade no seminário sobre o sintoma é que Lacan nos dará aí elementos topológicos para situar menos o objeto, pois já o havia feito, e mais o corpo, através de uma topologia do furo. Com o esquema acima partimos do furo já constituído. Agora Lacan será sensível ao fato de que precisamos dar conta do que constitui o furo como furo. Não podemos mais nos guiar por uma definição euclidiana de furo que faria deste apenas a ruptura da continuidade dos pontos de uma superfície dada. Nesta concepção, parte-se da premissa que a superfície existe enquanto tal para em seguida definir-se o furo. Esta definição, entretanto, tem valor limitado para Freud pois a partir da experiência psicanalítica o corpo pode ser considerado, assim como o eu, resultado de uma “nova operação psíquica”.²² Deste ponto de vista, toda definição do corpo apoiada exclusivamente na superfície, oculta o que esta própria superfície deve ao ponto de constituição do aparelho anímico, anterior à ela. Depreende-se assim com o que vimos acima que uma definição como esta, *partes extra partes*, fundada na imanência da extensão e que

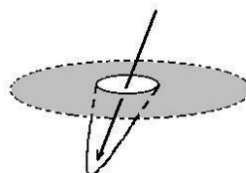
pôde ser destacada, a partir de Descartes, como modo fundamental de definição dos corpos, implica na cadaverização desta superfície, pois ela está *a priori* definida, delimitada, organizada e fixada pelo significante. Toda definição de corpo como soma de órgãos, objetos ou pedaços menores, faz dele um conjunto morto, organizado e mantido uno pelo significante, deixando escapar o que o anima que necessariamente está além (ou aquém) deste.

Neste ponto Lacan vai indicar que para se fazer um buraco de outro modo que não o acima é preciso uma reta infinita. A definição do furo se fará então a partir desta noção: *um furo é o que está em torno de uma reta infinita*. Isto porque, se ao nos deslocarmos ao longo do furo encontramos seu fundo temos um saco e não um furo (vide esquema abaixo).

Furo



Saco



Deste ponto de vista, um saco está em continuidade com a superfície. Ele só é um furo porque é situado a partir da superfície tomada como um plano delimitado, sendo definido a partir dela. Se prosseguíssemos neste sentido retornaríamos à definição euclidiana afastada acima. O que isto significa? Que apenas se os buracos do corpo funcionarem como uma abertura para o infinito o objeto poderá se situar no seu lugar de causa, sempre mais além. Só assim a superfície corporal anima-se, descadaveriza-se. Só assim os furos se darão como tais, como pontos de mistério, de pudor, de terror, mas também de gozo. É o que o saber, anatômico por exemplo, tende a esvaziar. Conhecendo de antemão tudo que há nas reentrâncias de uma boca tendo a fazer deste orifício apenas uma boca atomizada e assim anatomizada. Poderíamos assim dizer que a diferença entre uma boca qualquer e a boca da amada é que esta última é deliciosa porque não é anatomizável.

Não é obrigatório que os furos que concentrarão o gozo sejam os orifícios anatomicamente aceitos enquanto tais, boca, ouvidos etc, como se estes fossem os orifícios reais do corpo. Isto simplesmente porque no real não há buracos. Eles podem ser muitas coisas, pintas, covinhas, umbigo etc. O que importa é que, uma vez a articulação com o infinito estando dada, eles funcionarão como ponto de atravessamento entre a morte e a vida e serão lugar de gozo.

É preciso insistir sobre esta inversão de peso: o furo não é definido pela superfície, ele a define. O furo não está no real do corpo, transmitido por contiguidade aos buracos negros em sua imagem. O corpo não existe *per se*, tendo áreas cheias que definem, em suas ausências, orifícios. O corpo agora se define pelo fato de ter furos e de nestes furos concentrar-se o gozo. O corpo vivo é aquele que tem uma abertura para o infinito por onde a morte desagua na vida e o gozo pode ser inscrito no significante. Podemos dizer até que *o corpo é o que existe em torno do objeto*, desde que se

entenda aí por objeto o objeto *a* de Lacan, que só se situa no infinito da metonímia do desejo, busca eterna de um mais-além de gozo.

Voltemo-nos agora para a ciência. Podemos avançar agora que ela se concentra sobre o que há de morto no corpo, sua anatomia, deixando fora deste a vida. Os buracos tem significação, são sacos, *partes extra partes*, portanto não há resto situado na escuridão do infinito. O corpo morto é o corpo. Age-se sobre o corpo morto postulando sua superposição total ao corpo vivo. Por isso dirá Bichat: “querem saber sobre a vida? abram alguns cadáveres”.²³ Aquilo que escapa a esta superposição pode ser objeto de filósofos e religiosos mas não de cientistas. Uma vez que há contradição entre o conceito e a vida, conclui-se que aferrar-se ao conceito é o bastante. A vida assim vai situar-se no mito, colocado além ou aquém, no Soberano Bem e na beatitude mas não no corpo (por isso mesmo, na beatitude há quase sempre a ideia de uma dissolução do corpo).

O corpo vivo tende a se reduzir, na ciência, ao corpo morto. A consequência é que os corpos serão neste contexto agregados precários porque definidos arbitrariamente pelo significante. Aqui a amarração é frouxa e tendemos ao desintrincamento. Eles terão suas fronteiras facilmente modificáveis ao longo dos lugares e dos tempos (é o que indica a revolução dos clones, dos transplantes etc). Isto acarreta o que poderíamos chamar, apoiando-nos em J.-A. Miller de uma implosão fetichista do corpo em pedaços. Uma vez que não há a função aglutinadora do objeto as partes se mantêm unidas muito precariamente, na dependência dos significantes-mestres da cultura. O corpo tende a se espalhar e a se fregmentar em pedaços parciais em que cada pedaço é uma possibilidade de gozo em si, donde sua vertente fetichista.²⁴

Outra consequência desta implosão é a articulação entre a ciência e o mercado. Torna-se possível contabilizar e assim introduzir na lógica do capital todos os corpos, em suas porções maiores ou menores e em suas fronteiras variáveis tanto internamente (com os transplantes e implantes) quanto externamente (com as extensões técnicas do corpo do tipo *gadgets*). Tudo é cifrável e todo gozo passa de infinito a contabilizável. A partir daí tende-se a fazer um mundo de objetos e não de corpos vivos, onde só há o puro gozo do significante sem corpo, só dejetos. *Sem resto só há restos*, nos quais a pulsão acéfala se realiza autisticamente sem passar pela coletivização proporcionada pelas zonas erógenas e seus furos.

Examinemos algumas consequências imediatas do que vimos. Percebemos a grande vantagem, assim como a grande dificuldade da ciência. Estando à entrada de uma caverna, se supomos que trata-se de um saco, nela ingressamos sem medo como exploradores decididos e aí encontramos muitas coisas interessantes que entretanto não serão jamais capazes de situar/fixar nosso gozo de explorador.

Percebemos então, o quanto o mundo da ciência precisa de um furo. Neste sentido podemos aproximar, como fez Lacan em vários momentos de seu ensino, a ciência da psicose. Em ambas a estabilidade do corpo está comprometida pois suas posições específicas as fazem tomar o corpo a partir da geometria do saco, eliminando deste o infinito.²⁵ A psicose demonstra o quanto a falta de um furo tem de angustiante e de desrealizante. No mundo habitado pelo gozo incorporal do Outro, o próprio mundo tende a desaparecer diante deste algo que pode estar em todo lugar e sob todas as formas. Um significante – um nome de doença, uma identidade, um nome de

perseguidor – é justamente aquilo que frequentemente vem fazer furo neste real garantindo a consistência do corpo (próprio e do Outro) e a redução da angústia.

Finalmente gostaria de indicar que é apenas a partir destes desenvolvimentos que consigo compreender como é possível para a psicanálise trabalhar, como psicanálise e não como suporte terapêutico, em toda uma série de casos extremos. Os aidéticos no irreal do entre-duas-mortes onde frequentemente se encontram são um exemplo. Retomando sua ficção fantasmática, o sujeito pode aí recolocar no lugar o objeto, dando novamente vida ao corpo. Restaura-se assim um corpo de onde se havia extraído de antemão o objeto. Além disso, do nosso ponto de vista, um corpo independe de seu prazo de duração para se garantir na existência, o que permite assim nosso trabalho. Só assim entendo também como podemos pensar em ter algo a propor nas situações de extrema violência que vivemos, por exemplo, na periferia do Rio. Ou ainda com os ditos meninos de rua, para os quais o objeto, multiplicado e fora do corpo, obtura o infinito pela metonímia infinita de um deslocamento incessante, seja de droga em droga, seja de rua em rua.

Trata-se aí de situações onde a primeira construção que buscaríamos em nosso auxílio seria a de que o real apareceria nestes casos nu e o simbólico frágil. Parece-me mais produtivo, à vista do que desenvolvemos, em vez de privilegiar a ênfase em um registro, pensar que o significante está aqui desamarrado e que por isso, sem a articulação borromeana, a desfusão das pulsões faz o simbólico aparecer em sua face real mortífera. Falta aí a incorporação da estrutura e não seu reforço. Não adianta injetar-lhes Lei pois eles não sofrem de falta de lei. Falta-lhes corpo vivo e por isso mesmo sofrem reconhecidamente tão pouco. É por isso que estas situações nos interessam diretamente por descortinar o trágico que reside na falta da incorporação da causa por falta de uma ficção da morte.

Perguntemo-nos agora como se fixa o objeto no corpo. O que faz com que um furo se introduza no corpo e situe o objeto no infinito? Uma das respostas de Lacan encontra-se em *Etourdit*, onde cunha o neologismo *fixion* (ficção/fixação). Indica-se aí que para o ser falante, o objeto *a* é atrelado ao plano da superfície (corporal) pela ficção.²⁶ A partir daí podemos tentar entender uma fórmula conhecida de Lacan, “a estrutura faz o corpo por se incorporar de maneira significante”,²⁷ pois temos agora em série: incorporação/ficção/fixação.

Proponho a seguinte formulação sobre o que seria esta incorporação a partir do que foi desenvolvido até aqui. Algo do Outro, um gozo contingente da mãe, por exemplo, amarra alguns significantes em torno do impossível, impossível, para este filho compreender, abarcar pelo significante. Penso em uma paciente cuja mãe tecia, horas a fio e desde sua mais tenra idade, seus cabelos, articulando ao mesmo tempo alguns nomes: Rapunzel, bonequinha, moça de louça. Acredito que esta cena deixa claro o que está em questão. O impossível é compreender a contingência deste gozo que o Outro tirou de mim (com seu duplo sentido: de gozo que o Outro teve comigo e de gozo que ele subtraiu de mim) pois neste momento do trançar, alguns significantes contingentes – contingentes não para a mãe que os tem certamente bem determinados, mas para a filha – urdiram uma trama, fazendo o nó primeiro que inscreve em seu centro o furo.

Neste ponto de nó significativo temos uma fórmula que, para um sujeito, determinará seu modo de gozar e que constitui seu corpo. *A fantasia estaria no nível de uma tal ficção que fixa a contingência de um gozo puro do significativo em gozo delimitado pelos trilhos de uma fórmula que de contingente passa a necessária, estabelecendo um modo de gozo.* Neste caso, cabelo, trança, mãos, louça, Rapunzel, situam uma cena e um ponto que organiza as modalidades de gozo possíveis.

¹ VERÍSSIMO, p.107-108, 2002

² O que estamos chamando de estranho desde o princípio desde cursoé o que chamaremos de desejo – o estranho desperta desejo na pessoa, não é somente algo ruim. Até agora só vimos o estranho como algo traumático, como algo que perturba, ao mesmo tempo em que pode ser criação, novidade. Aquilo que é desconhecido, interessa. Por outro lado, e ao mesmo tempo, o movimento em direção a aquilo que não sei, se isso que não sei se materializar, tudo o que eu sei tende a cair, porque funciono buscando o que não sei. Vivemos assim, numa espécie de parênteses, buscando o que eu sei – mas não quero encontrar, quero encontrar pela metade. A fantasia fundamental organiza meu encontro com o estranho, por isso ela me faz desejar, estabiliza esse encontro com o estranho o bastante para me interessar, mas não fixa demais porque senão não teria mais graça. A fantasia estabiliza a possibilidade do desejo.

³ Deixo a referência da música “Não sonho mais” de Chico Buarque

⁴ VERÍSSIMO, L. F. 1985, p. 45.

⁵ Cf. LACAN, J. O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988, p. 47-48.

⁶ Cf. LACAN, J. O seminário, livro 5: As formações do inconsciente (1957-58). Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998, p. 421.

⁷ Conforme MILLER, J. A. Marginalia de construções em análise. Opção Lacaniana: Revista Brasileira Internacional de. Psicanálise, São Paulo, n. 17, p. 92-107, nov. 1996.

⁸ É importante ressaltar a relação dialética entre o falo e o objeto imaginário. É apenas porque sempre falta algo no que podemos representar do objeto que ele é o objeto de desejo.

⁹ Cf. LACAN, J. “Le Séminaire Livre XXIII Le Sinthome”, *Ornicar*, n° 6-11, Paris, 1976/77. As referências que formam a base deste artigo encontram-se nas lições de 16/3/76 e de 11/5/76.

¹⁰ Cf. LACAN, J. “Radiophonie”, *Scilicet* n° 2/3, 1970, p. 57 e seguintes.

¹¹ Cf. FOUCAULT, M *La naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1961.

¹² Façamos aqui apenas um parênteses para lembrar que não há nada de surpreendente quanto a este ponto. Ele indica somente que a clínica da psicanálise tem uma articulação essencial com a clínica médica assim como o sujeito do inconsciente se articula com o da ciência. Nosso precursor até aqui serve ainda para lembrar que do ponto de vista do corpo há uma proximidade entre a ciência e a psicanálise, o que enfatiza ainda, para os que insistiriam em esquecer, que a psicanálise também toca o real e que é por isso que ela tens efeitos terapêuticos sobre o sintoma.

¹³ *Ce dont on ne peut parler, il faut le taire*, WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosoficus*, Paris, Gallimard, 1961, p. 107.

¹⁴ Cf quanto a este ponto LACAN, J. “A ciência e a verdade” *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 855-877, sobretudo pp. 863 e seguintes. Para uma demonstração precisa das duas vertentes do significativo aqui desenvolvidas cf. MILLER J.-A., *O osso de uma análise*, Salvador, EBP, 1999.

¹⁵ LACAN, J. “Le Séminaire Livre XXIII Le Sinthome”, *Ornicar*, n° 6-11, Paris, 1976/77.

¹⁶ _____. O seminário, livro 22: RSI. Inédito, 1974-1975.

¹⁷ Cf. FREUD, S. “Além do princípio do prazer”, *ESB*, vol XVIII, sobretudo o capítulo V, assim como sua retomada por Lacan (LACAN, J. *Le Séminaire Livre VII L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, pp. 251 e seguintes).

¹⁸ LACAN, J. “Le Séminaire Livre XXIII Le Sinthome”, *Ornicar*, n° 9, 1977, p. 35.

¹⁹ *Ibid.* p. 3.

²⁰ Cf. FOUCAULT, M. *La naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1961, pp. 140 e seguintes.

²¹ Cf. LACAN, J., *Le Séminaire Livre XI*, Paris, Seuil, 1973, p. 163 e seguintes.

²² Refiro-me aqui à conhecida passagem de Freud (cf. FREUD, S. “Para introduzir o narcisismo”, *ESB*, vol. XIV). Cf. também quanto a este ponto os desenvolvimentos de Lacan sobre a constituição da unidade corporal em seu estágio do espelho (LACAN, J. *Escritos*, Rio de Janeiro, JZE, 1998, pp. 96-104), assim como seu esquema ótico (*Ibid.*, pp.680-687).

²³ FOUCAULT, M. *Op. cit.* p. 149.

²⁴ Cf. MILLER, J.-A. *Op. cit.*, p. 32 e seguintes.

²⁵ Seria preciso distinguir aqui o infinito aristotélico, “quantitativo”, do infinito cantoriano, “qualitativo”, pois não estou avançando que a ciência exclui o infinito do universo, pelo contrário, ela o incorpora. Indico apenas que no mesmo gesto, ela exclui do corpo um certo modo de apresentação do infinito. Cf. a esse respeito. MILNER J-C, *L'oeuvre claire*, Paris, Seuil, 1995, pp. 66-68, assim como CHARRAUD, N. *Infini et inconscient*, Paris, Antropos, 1994, pp. 43 e seguintes.

²⁶ LACAN, J. “L’Etourdit”, *Scilicet* n° 4, 1973, pp. 27 e 42.

²⁷ LACAN, J. “Radiophonie”, p. 61.