



Sergio Medeiros

O Belo e a Morte

Uma abordagem psicanalítica sobre a estética
e o sujeito feminino

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Psicologia da PUC-Rio.

Orientador: Junia de Vilhena

Rio de Janeiro, junho de 2005



Sergio Aguiar de Medeiros

**O Belo e a Morte: uma abordagem
psicanalítica sobre a estética
e o sujeito feminino**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a. Junia de Vilhena
Orientadora

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Prof^a. Silvia Maria Abu-Jamra Zornig
Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Prof. Ricardo Vieiralves de Castro
Instituto de Psicologia – UERJ

Prof. Edson Luiz Andre de Sousa
Departamento de Psicologia – UFRGS

Prof. Daniel Kupermann
Departamento de Psicologia – UFF-RJ

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade
Coordenador Setorial de Pós Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 8 de julho de 2005

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Sergio Aguiar de Medeiros

Graduou-se em Economia, na PUC-Rio em 1982. Foi editor de publicações especializadas em análise de mercados financeiros. Graduou-se em Psicologia, na USU-RJ em 1998. Especializou-se em Psicanálise pelo Curso de Pós-Graduação do CEPCOP/USU em 2001. Escreveu artigos e participou de pesquisas sobre temas relacionados a Psicanálise e a Cultura. Dedicou-se ao estudo teórico-clínico sobre a função da estética na produção de subjetividade. Investiga a etiologia e o tratamento da anorexia, bulimia e outros sintomas relacionados à estética e ao corpo. Concluiu seu doutorado em Psicologia Clínica na PUC-RJ em 2005, obtendo grau 10 como CR acumulado.

Ficha Catalográfica

Medeiros, Sergio

O belo e a morte: uma abordagem psicanalítica sobre a estética e o sujeito feminino / Sergio Medeiros ; orientador: Junia de Vilhena. – Rio de Janeiro : PUC-Rio, Departamento de Psicologia, 2005.

239 f. ; 29,7 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia.

Inclui bibliografia.

1. Psicologia – Teses. 2. Estética. 3. Desejo. 4. Angústia. 5. Perversão. 6. Narcisismo. 7. Feminino. 8. Contemporaneidade. 9. Anorexia. 10. Bulimia. I. Vilhena, Junia de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

Para Leonor, Perla , Ana e Fernanda.
A fruição da beleza pode ser mais do que tenuemente intoxicante.

Agradecimentos

A **Junia Vilhena**, pelo apoio às minhas ilusões, pela tolerância aos meus sonhos e pelo acolhimento de minhas dúvidas, mas, sobretudo, pela orientação sábia, firme e serena que viabilizaram e iluminaram meu percurso, conduzindo dúvidas, sonhos e ilusões em direção a convicções, realizações e criações. Em tempos de nevoeiro, dispersão e desagregação; apoio, confiança, sabedoria e amizade são a mais revolucionária e generosa forma de resistência.

Aos **professores do Programa de Pós-Graduação** do Departamento de Psicologia, pelos valiosos ensinamentos obtidos.

A **Sophie Mijolla-Mellor**, Directrice et Professeur à L'École Doctorale de Recherches en Psychanalyse, Université Paris 7 Denis-Diderot; je vous suis reconnaissant pour l'attention que vous avez portée à ma recherche et pour l'enseignement que j'ai obtenu auprès de l'institution que vous dirigez.

A **Luiz Eduardo Prado de Oliveira**, Professeur à L'Université de Bretagne Occidentale et Psychologue au Centre Hospitalier Sainte-Anne, por viabilizar a oportunidade ímpar de escutar o discurso delicado do sofrimento feminino na sofisticada estética do idioma de Baudelaire.

Ao **meu grupo de pesquisa** que muito contribuiu para este trabalho com suas ricas discussões e sugestões, além do acolhedor sentimento de pertencimento que me proporcionou.

A **Maria Vitória Mamede Maia**, pela disponibilidade generosa e dedicada a guiar-me através dos enigmas de uma sintaxe que é para mim, estranha e muito pouco familiar.

A **Joana de Vilhena Novaes**, pelas interlocuções acerca do Corpo e o Feminino, temas que nos são tão caros.

A **Céline Masson**, pour le *tour guidé* au monde de l'anthropologie du visuel découvert pour son regard psychanalytique.

A **Marcelina Oliveira, Marise Sousa e Vera Lima** heroínas valentes, corajosas e eficientes no combate constante e vitorioso contra o dragão da maldade burocrática.

A **CAPES**, pelo auxílio concedido no Brasil e, pela oportunidade inestimável e inesquecível de desenvolver uma parte desta pesquisa na École Doctorale de Paris VII.

A Regina, Júlia, Martha, Danielle, Bianca, Anna e Manoela. Estranhas feiticeiras que me fizeram crer que seus feitiços estavam no brilho de um olhar, na leveza de um gesticular, ou mesmo na estética de um caminhar. Que ilusão! Seus feitiços se derramavam pelas histórias que me contavam e que como um doce vinho inebriavam...

Resumo

Medeiros, Sergio Aguiar; Vilhena, Junia. **O Belo e a Morte : uma abordagem psicanalítica sobre a estética e o sujeito feminino.** Rio de Janeiro, 2005, 239p. Tese de Doutorado. Departamento de Psicologia , Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Construindo a hipótese de que a estética é uma estratégia para mitigar a angústia e consubstanciar o desejo, o autor busca estabelecer seu estatuto para o aparelho psíquico. No campo do sujeito, a estética participaria do narcisismo primário, momento em que a constituição do Eu é testemunhada por uma imagem que dá materialidade ao sujeito e à presença da alteridade. Desenhar um perímetro para o vazio e poder vê-lo é atribuir sentido à existência e conter a angústia da morte. A estética também serviria à causa do desejo. Das cenas do sonho manifesto à imagem do objeto erótico, o desejo não pode dispensar a forma que constituirá o conteúdo de sua ilusão. Caberia a estética apresentar os contornos do recalcado e resgatar a criatividade da polimórfica perversão infantil. Através das obras-de-arte, o autor apresenta a estética como uma relação entre os sujeitos, intermediada pela angústia e pelo desejo. Investigando o sentido da busca pela estética designada como bela, analisa-se o papel desta na atualidade. Tendo como foco a subjetividade feminina contemporânea, o autor destaca sua dupla relação com a imagem. Se há, de um lado, um discurso estético enunciado pela mídia constituindo um corpo destinado ao consumo haveria, por outro, um mandamento estético proferido pelo superego feminino impondo o olhar do Outro como compensação ou negação da castração. O autor conclui sua abordagem do que designou como ‘Doenças da Beleza’ identificando dois grupos distintos um formado por sujeitos que buscam a morte do corpo como estratégia de sobrevivência do Eu. E outro, constituído pelos aderentes à mensagem estética contemporânea e adictos à visibilidade.

Palavras-chave

Estética, Desejo, Angústia, Perversão, Narcisismo, Arte, Feminino, Contemporaneidade, Anorexia, Bulimia

Abstract

Medeiros, Sergio; Vilhena, Junia. **Beauty and Death: a psychoanalytic approach on aesthetics and the feminine subject.** Rio de Janeiro, 2005. 239p. Doctoral Thesis. Psychology Department, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In order to build up the hypothesis that aesthetics is a strategy to alleviate anguish and to consubstantiate desire, the author seeks to set up a statute for the psychic system. In the field of the subject, aesthetics would be part of the primary narcissism, a moment when the formation of the Ego is witnessed by an image that lends materiality to the subject and to the presence of alterity. To design a perimeter for the void and to be able to see it is to bestow sense to existence and to restrain the anguish of death. Aesthetics would serve the cause of the desire. From scenes of manifest dreams to the image of the erotic object, desire can not dispense with the shape which will grant form to its illusion. It would be incumbent on aesthetics to present the configurations of the repressed and to redeem the creativity of the polymorphic infantile perversion. By means of works of art the author presents aesthetics as a relation between the subjects, mediated by anguish and desire. Investigating the sense of the quest for aesthetics regarded as beautiful, one analyses its role at the present time. Using as a focus the contemporaneous feminine subjectivity, the author points out its double relation with image. Whereas, on one hand, there is an aesthetic discourse expressed by the media making up a body intended for consumption, on the other hand there would be another, an aesthetic commandment stated by the feminine superego imposing the regard of the Other as compensation for or negation of castration. The author concludes his approach of what he named as 'Infirmities of Beauty' by identifying two distinct groups, one made up by subjects who seek the death of the body as a strategy for the survival of the Ego. And another made up by those who adhere to the contemporaneous aesthetic message and are addicted to visibility.

Keywords

Aesthetics, Desire, Anguish, Perversion, Narcissism, Art, Feminine, Contemporaneousness, Anorexia, Bulimia

Sumário

1. Introdução	13
Estética, Psicologia e Psicanálise	23
2. Estética, Perversão e Narcisismo: as funções da estética no aparelho psíquico	35
2.1. A Estética é Desde Sempre	35
2.2. Angústia: <i>da libido reprimida ao temor da criação</i>	37
2.2.1. A Ansiedade como Libido Transformada	38
2.2.2. A Ansiedade como Sinal	40
2.2.3. Angústia e Melancolia	42
2.2.4. Angústia: <i>encontro com o vazio</i>	43
2.2.5. Angústia e Criação	43
2.3. Desejo: <i>um verbo intransitivo</i>	45
2.3.1. Desejo e Pulsão: <i>o desejo como uma pulsão anímica</i>	47
2.4. A Estética e a Perversão Infantil: <i>da pulsão à paixão</i>	50
2.5. A Estética e o Narcisismo: <i>Dos Deuses aos Demônios</i>	66
3. Estética, Angústia e Desejo: no campo do imaginário	72
3.1. O Objeto da Estética	72
3.2. O Belo e a Perfeição do Objeto	78
3.3. O Feio e a Imperfeição do Sujeito	92
3.4. O Trágico e um Sentido para a Vida	110
3.4.1. A Ética do Herói e a Ética do Desejo	114
3.5. O Grotesco e o Retorno do Recalcado	123
4. Estética, Falo e Consumo: no campo do fetiche	138
4.1. Estética e Subjetivação na Contemporaneidade	138
4.2. A Estética como Espetáculo Aético: <i>Mídia e Perversão</i>	140
4.3. A Beleza e a Mulher	143
4.3.1. As Representações do Feminino nos Tempos Atuais	147

4.4. A Beleza e a Psicanálise: <i>Belo é o que Atrai o Olhar</i>	150
4.5. Estética e Subjetivação: <i>A Tirania da Estética Implícita</i>	152
4.5.1. O Masculino, o Falo e o Poder	153
4.5.2. A Cripta dos Homens: incorporar o falo para não introjetar a castração	156
4.5.3. A Estética do Ter: <i>o Consumo e os Bens de Poder</i>	157
4.5.4. O Feminino, o Falo e a Sedução	160
4.5.5. A Estética do Ser: <i>o Consumo e os Bens de Sedução</i> (ou do objeto erótico àquilo que o representa)	165
5. Estética, Sintoma Feminino: as doenças da beleza	170
5.1. O Belo e a Morte (ou o sujeito que se transforma em sua própria imagem)	170
5.1.1. Anorexia: Falo da Mãe	171
5.1.2. Anorexia <i>Light</i> e Bulimia <i>Diet</i> : Histerias de Conversão	173
5.1.3. As Doenças da Beleza: <i>A Estética como Adicção</i>	179
5.2. Casos Clínicos	183
5.2.1. Caso Regina	183
5.2.2. Caso Júlia	198
5.2.3. Bulimia Mundana e Anorexia Estóica (ou Playboy e Marie-Claire)	220
6. Considerações Finais	226
Referências Bibliográficas	234

Lista de figuras

Figura 1	Sant'Ana com Madona e o Menino, Leonardo da Vinci	62
Figura 2	O Rapto de Perséfone, Bernini	86
Figura 3	O Rapto de Perséfone (detalhe), Bernini	86
Figura 4	Apolo e Dafne, Bernini	87
Figura 5	Apolo e Dafne(detlha), Bernini	87
Figura 6	O Êxtase de Santa Teresa, Bernini	88
Figura 7	O Êxtase de Santa Teresa(detlha), Bernini	88
Figura 8	David(detlha), Michelangelo	89
Figura 9	David, Michelangelo	89
Figura 10	David, Michelangelo	90
Figura 11	David, Bernini	91
Figura 12	David(detlha), Bernini	91
Figura 13	Cabeça de Camponesa, Bruegel	102
Figura 14	A Dança da Noiva ao Ar Livre, Bruegel	102
Figura 15	A Queda dos Cegos, Bruegel	103
Figura 16	A Queda dos Cegos(detlha), Bruegel	103
Figura 17	A Quedados Cegos(detlha), Bruegel	103
Figura 18	Os Mendigos, Bruegel	104
Figura 19	O Combate do Carnaval e da Quaresma, Bruegel	104
Figura 20	Três Músicos, Velázquez	105
Figura 21	Três Homens à Mesa, Velázquez	105
Figura 22	Vendedor de Água de Sevilha, Velázquez	106
Figura 23	Retrato de um Anão Sentado no Chão, Velázquez	107
Figura 24	Retrato do Bobo Juan Calabazas, Velázquez	108
Figura 25	O Príncipe Baltasar Carlos com sua Anã, Velázquez	108
Figura 26	Retrato do Bufão don Cristobal de Catañeda y Pernia, Velázquez	108
Figura 27	Rodrigo de Villandrando, Velázquez	108
Figura 28	Retrato do Anão Francisco Lezcano, Velázquez	109

Figura 29	Retrato Eqüestre de Filipe, Velázquez	109
Figura 30	Retirantes, Portinari	119
Figura 31	A Carga dos Mamelucos, Goya	120
Figura 32	Os Fuzilamentos de Moncloa, Goya	120
Figura 33	Desastres da Guerra nº 15, Goya	121
Figura 34	Desastres da Guerra nº 5, Goya	121
Figura 35	Desastres da Guerra nº 39, Goya	121
Figura 36	A Execução de Maximiliano, Manet	122
Figura 37	Massacre em Coreia, Picasso	122
Figura 38	O Jardim das Delícias, Bosch	129
Figura 39	O Paraíso Terreno, Bosch	130
Figura 40	O Inferno, Bosch	130
Figura 41	Monstro com Cabeça de Pássaro, Bosch	131
Figura 42	Juízo Final, Bosch	132
Figura 43	Queda do Anjo, Bosch	133
Figura 44	O Inferno, Bosch	133
Figura 45	Carro do Feno, Bosch	134
Figura 46	Queda do Anjo, Bosch	135
Figura 47	O Inferno, Bosch	135
Figura 48	A Tentação de Santo Antão, Bosch	136
Figura 49	O Vôo e a Queda de Santo Antão, Bosch	137
Figura 50	Santo Antão em Meditação	137

“Para que haja arte, para que haja uma ação ou uma contemplação estética qualquer, uma condição psicológica preliminar é indispensável: a embriaguez. É preciso antes de tudo que a embriaguez tenha alcançado a irritabilidade de toda a máquina, de outra forma a arte é impossível. Todas as maneiras de embriaguez, sejam elas determinadas da forma mais diversa possível têm potência de arte; antes de tudo, a embriaguez da excitação sexual, esta forma de embriaguez que é a mais antiga e a mais primitiva.”

“Só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”

Nietzsche

1. Introdução

A subjetividade é uma veste tecida pelo desejo e pela angústia com a qual o sujeito se veste ao encontrar-se com o Outro. E por ser um traje possui uma estética.

O objetivo desta tese é estabelecer uma articulação entre o conceito de Sujeito e a noção de Estética, com o intuito de investigar a participação desta na vida psíquica e na produção de subjetividade. Nossa investigação é de natureza conceitual e clínica. No campo teórico, formulamos, a partir do texto freudiano, algumas indagações relacionando Estética e Sublimação, Estética e Sexualidade, Estética e Narcisismo, Estética e Violência e Estética e Civilização.

A primeira e a última relação nos conduziram à afirmação de que a *estética é desde sempre*, isto é, constitui-se junto com o sujeito e sua cultura. Os termos intermediários - estética, sexualidade, narcisismo e violência - guiaram-nos até nossa segunda afirmação: *o objeto da pulsão é uma estética*.

A estética, como parte do processo sublimatório, apresentou-nos a seguinte questão: - *será que a sublimação que resulta na Arte e na Paixão é a mesma que produz a Ciência e o Trabalho?*

Desta interrogação formulamos a hipótese de que a estética assume uma *função* que atende a *dois* propósitos: **mitigar a angústia diante do vazio e consubstanciar o objeto do desejo.**

Abordaremos a relação entre desejo e pulsão no capítulo 2.3, mas desde já cumpre-nos informar que salvo indicação contrária, estaremos sempre nos referindo à pulsão sexual. De fato, se buscamos uma interpretação psicanalítica sobre o estatuto da estética no aparelho psíquico, a pulsão de morte, em seu estado *puro*, enraizada no Real, não poderia nos ser de muita valia, aliás, Freud (1930a) já havia alertado para as dificuldades de “percebê-la quando não colorida de erotismo”(p.120). No campo das pulsões de vida, aquelas de autoconservação, pareceram-nos excessivamente áridas para dar-nos alguma contribuição acerca do intrigante fenômeno da *fruição da beleza*. Por outro lado, nossa escolha pela

pulsão sexual não nos pareceu reducionista, pois o lugar ocupado pela sexualidade na obra de Freud não é nada trivial, bem ao contrário, como nos dirá Ana Maria Rudge (1998) ele é central:

A questão central da psicanálise é a sexualidade. Pela via da clínica psicanalítica das neuroses, a sexualidade assumiu essa centralidade. Trata-se da primazia de uma descoberta e não de uma preferência teórica. Por outro lado, só sobre as representações sexuais incide o recalque, afirmativa encontrada no texto freudiano desde o “Projeto” (1895) até o “Compêndio de psicanálise” (1940), texto escrito em uma época em que já está em cena a pulsão de morte no discurso freudiano. Não faz nenhum sentido, a partir da experiência psicanalítica, invocar-se um recalque da fome - protótipo da chamada “pulsão de autoconservação”. Podemos falar apenas de uma interferência da sexualidade na função da alimentação, provocadora de distúrbios como a anorexia.(p.14)

Pensamos que a melhor forma de abordarmos nossa hipótese seria dividindo nossa investigação em quatro partes. Na primeira - que corresponde ao capítulo 2 desta pesquisa - buscamos fundamentar na teoria psicanalítica, a dupla função que identificamos na relação entre a estética e o sujeito. Acreditamos que os principais elos entre estes dois termos deveriam ser procurados no narcisismo primário e na perversão polimórfica da infância, pois é no primeiro que o sujeito funda o campo da imagem e no segundo, o desejo se reafirma.

Nossa investigação acerca do narcisismo mostrou-nos o estágio do espelho, da formulação lacaniana, como uma *relação estética* que consubstanciaria a existência do Eu, criando-lhe a ilusão de uma representação fora de si próprio. Tal imagem vista como perfeita e completa, apresenta-se como um outro para o fragmentado e estupefato Eu que a admira. Aprisionado a esta “miragem”, o Eu, como Narciso, também se engana e, a partir do espelho de sua paixão que enuncia a perfeição de seu amor e a morte de seu ser, condena-se a buscar eternamente a completude, um atributo de quem tudo pode ser, menos Eu. A identificação com sua imagem unificada proporcionaria ao Eu alguma proteção contra a angústia do não-ser. E assim no estudo do narcisismo pudemos reafirmar um dos propósitos da função estética: criar uma forma para o vazio, uma imagem para a inexistência. Isto é, configurar um representante para aquilo que não tem representação no Inconsciente, a morte.

Se nossa investigação sobre o narcisismo primário nos deu a saber que a estética *é desde sempre*, não só na História dos homens, mas, sobretudo, na

história do sujeito, o estudo acerca da perversão da infância, permitiu-nos concluir que os caminhos da sublimação não são sempre os mesmos. Apoiados no texto freudiano sobre *Leonardo*, afirmamos a diferença entre o processo psíquico que resultou na Ciência e aquele que permitiu à libido tomar o caminho da Arte. Caberia a esta última tentar substituir os “diques da moralidade” por uma estética do desejo. Uma tentativa de desenhar uma forma para o objeto faltante, traçar o perímetro do vazio e contar a saga da heróica resistência erótica. Como um rio caudaloso, a perversão da infância se derramaria através da criação artística, desenhando em suas margens as formas do recalçado.

Na segunda parte deste trabalho - o capítulo 3 desta tese - procuramos encontrar a dupla função que hipotetizamos existir nas categorias estéticas do Belo, do Feio, do Trágico e do Grotesco.

Sabemos por Freud, no entanto, que a Psicanálise não possui uma *weltanschauung* própria. Desta forma, não incluímos a estética em um sistema explicativo, aliás, não dispomos de um e não acreditamos em quem o tenha. Não tentamos, portanto julgar ou categorizar a Arte. Outros, a quem o saber deve reverências, fracassaram ao buscar incluir as manifestações artísticas em seus sistemas teóricos e, eles eram tão ilustres quanto Platão, Aristóteles, Hegel ou Marx podem ser. Assim como a Economia, a História e a Filosofia não puderam explicar a Arte ou circunscrevê-la em suas fronteiras meta-teóricas, não conduzimos a Psicanálise por tais descaminhos. Podemos, no entanto, interrogar - e sabemos como tão bem a isto a Psicanálise se presta - sobre o “sentimento, tenuemente intoxicante” (Freud, 1930a) que a contemplação estética proporciona.

Nosso olhar sobre o belo levou-nos ao barroco italiano, mais precisamente, às esculturas de Michelangelo e Bernini. A presença da dupla função estética nos trabalhos destes dois escultores da civilização humana é por nós marcada: se o primeiro parece nos aplacar a angústia oferecendo-nos o equilíbrio da forma perfeita, é o segundo quem nos faz acreditar que o falo pode ser real.

Selecionamos as pinturas de Bruegel (*O Velho*) e Velázquez para comentarmos a categoria estética do Feio. Também aqui pudemos marcar que o adjetivo feio, atribuído pela crítica, refere-se à falta, à incompletude dos seres reais, dos sujeitos humanos que estes mestres imortalizaram em seus trabalhos.

Goya e Picasso deram uma forma ao Trágico e nos fizeram crer que se algo há, pelo qual se pode até morrer, então o que causa a morte do sujeito é não ter uma causa para viver.

Com a pintura grotesca de Hieronymus Bosch, através dos painéis do artista, acreditamos ter mostrado o retorno da perversão polimórfica da infância, desenhando a parcialidade dos objetos que povoam um Inferno de gozo irrestrito e ilimitado.

A terceira parte de nossa pesquisa - os capítulos 4 e 5 - trata da subjetivação e o discurso estético da contemporaneidade. Acreditamos que este é portador de uma mensagem estética que tiraniza o processo de subjetivação, particularmente para o sujeito feminino cujas viscissitudes ao redor da estética de seu corpo constitui o tema de nossa abordagem clínica. Vale lembrar que se há uma estética corporal entre as produções culturais, há também uma imagem do corpo na origem do narcisismo primário. Aliás, foi Freud quem primeiro afirmou ser a cultura parte de um processo pulsional (Freud 1930a).

Assim como a Razão Iluminista fundou a Ciência, suas práticas discursivas concorreram para o estabelecimento de uma nova subjetividade. Pensamos no cógito cartesiano como a melhor metáfora deste que se tornou o sujeito da modernidade.

Entretanto, os golpes desferidos contra o mito da cientificidade acabaram por destituir o seu discurso de Verdade. E com ele também se desconstruiu o sujeito cartesiano da modernidade positivista. A contemporaneidade então emerge, estabelecendo um novo Outro a nos demandar, a nos constituir e a nos subjetivar segundo suas novas práticas discursivas. Estas se caracterizariam pela onipresença da mídia produzindo uma avalanche de imagens que terminaria por asfixiar o próprio registro do Imaginário. Assim, as práticas midiáticas comprometeriam a possibilidade criativa do sujeito desejante desenhar uma estética para aquilo que lhe causa. Sobraria para este sujeito da pós-modernidade apenas a escolha do que já foi interpretado pelo discurso imagético do Outro.

Destacamos o movimento de “estetização da economia”, uma formulação de Fredric Jameson e concordando com as articulações de Guy Debord e Jean Baudrillard, apresentamos as nossas. Pensamos haver uma estética *no ter* o falo que se desdobra pelo que denominamos de *Bens de Poder* e outra estética, mais sofisticada, *no ser* o falo. Esta se articularia com os *Bens de Sedução*. Para

comentarmos este movimento do ter e do ser o falo, apoiamo-nos na dessimetria do conflito edípico dos meninos e das meninas. E, para falarmos do sujeito feminino e de sua exposição excessiva a mensagem estética presente no discurso do Outro da contemporaneidade, resgatamos um pouco da mitologia medieval que, paradoxalmente, retorna em sintomas como a anorexia ou a pós-moderna história de Branca de Neve; tal história tornou-se muito mais comovente nas palavras daquelas que nos ensinaram o pouco que sabemos. Assim como as pinturas e esculturas dos grandes mestres iluminaram nosso pensamento e engrandeceram nosso argumento, apresentamos no capítulo 5, dois casos clínicos que nos iluminaram com suas almas e nos engrandeceram com suas existências.

Optamos por abrir esta terceira parte abordando o fenômeno da violência a partir de sua dimensão estética. Vale lembrar que a violência é um ato de desejo ao qual a estética se presta com o propósito de construir-lhe o objeto. Interessamo-nos mais de perto a espetacularização da violência: sua banalização pelo discurso da mídia que a oferece como entretenimento. Tal movimento caminharia no sentido oposto ao do trágico artístico. Ao invés de mostrar a busca pela superação da condição humana que constitui a essência da “colisão trágica”, a espetacularização da violência reifica o fenômeno humano esvaziando-o de sua dramaticidade para benefício de seu consumo.

Antes de concluirmos esta introdução, no entanto, faz-se necessário avançarmos um pouco mais na construção de uma articulação entre os nossos temas.

O sujeito, a estética e a violência aparentam uma certa distância entre si. De fato, o conceito de sujeito surge com a modernidade e tem na *res cogitans* da formulação cartesiana seu momento inaugural. E tudo o que uma “substância pensante” parece não ter é uma estética.

A noção de estética, por sua vez, deriva do termo grego *aisthesis* que se refere à qualidade da percepção do objeto, ainda que também possa admitir a tradução por sensação.

O gesto violento é comumente entendida como uma passagem ao ato. Isto é, a ação que se sucede ao esgotamento da capacidade significativa da linguagem. Assim, a violência praticada pelo indivíduo pressupõe a falência do Simbólico e a suspensão de sua condição de sujeito de um discurso. No ato hostil, portanto, só encontramos a coisificação do Ser.

Desta forma, se a violência banal destituída de significação é a negação do sujeito e a estética, um atributo do objeto, *como então pensar em uma interseção entre estas entidades que até parecem se opor mutuamente?*

Entretanto, a distância entre estes três termos é apenas aparente. Talvez possamos atribuir tal aparência à maneira fragmentada como estes temas têm sido tratados.

De fato, o sujeito é comumente confundido com a subjetividade. Esta, por sua vez, é recortada como um objeto sociológico ou antropológico. Assim, a subjetividade da qual se ocupa as Ciências Sociais - e a elas incluiríamos a Psicologia Social - é histórica, contextualizada e freqüentemente apresentada como um fruto do meio. Através de uma abordagem, apoiada no materialismo histórico, a Sociologia costuma situar a subjetividade na superestrutura das formações sociais atribuindo-lhe o lugar de efeito. Fala-se, então, na produção de subjetividade como uma derivada do processo de reprodução do capital. De forma muito coerente, tal enfoque trata a subjetividade como um epi-fenômeno das relações de produção.

Este é o recorte de sociólogos brilhantes como Fredric Jameson, Bauman ou Baudrillard, que nos falam da “colonização do Inconsciente” (Jameson,1996) ou do “esmaecimento dos afetos”(Bauman, 1998). Devemos aqui afirmar o nosso apreço por estes autores e será através de suas formulações que pretendemos caminhar em vários momentos de nossa pesquisa, particularmente, no capítulo 4, quando trataremos da subjetivação e do consumo. Não gostaríamos de parecer mal agradecidos e, portanto, reafirmamos que nossas diferenças referem-se exclusivamente ao ângulo de visada. De fato, não poderíamos, a partir do referencial teórico da Psicanálise, postular a existência de um sistema Inconsciente *colonizável* ou pensar que os afetos podem ser *esmaecidos* e o *caráter corroído* em decorrência de um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas. Entretanto, os sociólogos podem, pois seu objeto, a subjetividade, autoriza-lhes tais afirmações. Por outro lado, não nos parece justo atribuir às ciências sociais o direito de uso exclusivo do conceito de Subjetividade. Tratar-se-ia de prática monopolista indefensável.

O fenômeno humano não é trivial e a compreensão de sua singularidade nunca deixou de ser complexa e problemática. A dialética tem sido a maneira pela qual nossa cultura tenta abordar o paradoxo da existência. Da Idéia a sua imitação;

do divino ao mundano; do corpo à mente; do inatismo de certas idéias à *tabula rasa*, nunca deixamos de enxergar duas possibilidades de apreender o fenômeno humano. Também nunca desistimos de tentar uma síntese.

Assim como Kant avançou sobre o impasse entre racionalistas e empiristas, pensamos que Freud fez o mesmo entre hegelianos e marxistas.

A dialética de Hegel é idealista, pois a natureza, encarregada de opor-se ao espírito, sucumbiu diante da grandeza deste, e assim, a síntese hegeliana só faz confirmar a Tese.

Marx afirmava ser necessário inverter a dialética de Hegel para apoiá-la *sobre os pés*. De fato, o sistema marxista, ao contrário do hegeliano, parte da matéria que ao ser transformada pelo trabalho gera o excedente. É na apropriação e reprodução deste que encontraremos o fenômeno humano. Desta forma, em Marx, são as *manifestações do espírito*, como a criação artística, que sucumbem diante da potência da produção material da existência humana.

Freud não empregou o termo dialética nem pretendeu contribuir para o debate filosófico. Aliás, sua relação com os filósofos que lhe foram contemporâneos não parece ter sido das melhores... Ainda assim, estamos convencidos de que a Psicanálise formulou a melhor dialética ou a melhor tentativa de dar conta da complexidade do fenômeno humano. A síntese freudiana nos parece bem representada pelo conceito de pulsão. Como um portal paradoxal, a pulsão reúne a materialidade corporal da descarga libidinal à variabilidade estética de seu objeto. O sujeito transitaria, assim, da matéria de seu corpo, fonte de sua dor e prazer, à imagem alucinada da satisfação de seu desejo, fonte de seu erotismo e criatividade.

Em *O Mal Estar na Civilização*(1930a), Freud atribui à pulsão o papel de elemento fundante da civilização. Em uma longa nota ao pé da primeira página do capítulo IV, Freud propõe que o predomínio do estímulo visual sobre o olfativo transformou a pulsão de hóspede freqüente a inquilino permanente conduzindo o homem a fundar a família em busca da constância no acesso a seu objeto sexual. Tal movimento o teria deixado no “limiar da civilização”.

E aqui chegamos ao ponto que desejávamos. Não só estamos diante da dialética freudiana que estabelece a pulsão como a síntese que articula a natureza e a cultura, como encontramos também a estética - ou os “estímulos visuais” - na

origem do humano e sua civilização. Já não podemos mais afirmar que o sujeito e a estética aparentam uma certa distância entre si.

Voltemos, no entanto, aos sociólogos da contemporaneidade e suas apreciações da subjetividade pós-moderna. Em *A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, Jameson (1996) aponta a tendência crescente de estetização da vida contemporânea. Segundo o autor, para obter taxas maiores de “*turn over*”, o “capitalismo tardio” se utiliza, cada vez mais, da estética para induzir o consumo. Este é também o ponto-de-vista da Baudrillard. Talvez possamos resumir o pensamento destes cientistas propondo uma relação de causação mútua entre estética e consumo instituída pela necessidade de acumulação de Capital. Desta forma, a sociedade voltada para o consumo, teria transformado a estética em mercadoria e o consumo deste novo bem produziria a estética pós-moderna.

Assim, a tendência estetizante teria passado da Economia às manifestações culturais e como estas são parte da subjetividade, também o sujeito contemporâneo estaria marcado por uma estética. Entretanto, como vimos em Freud, a estética e o sujeito, estão enlaçados desde sempre. *Haveria então, uma contradição entre a psicanálise e os sociólogos da pós-modernidade?*

Talvez possamos encontrar uma solução para contornar esta questão, estabelecendo uma definição mais rigorosa para os conceitos envolvidos.

O sujeito do qual trata a Psicanálise - e também aquele que com ela se trata - é o ser falante que desconhece a linguagem de seu desejo. É o sujeito estruturado pelo conflito edípico e que emerge da enunciação de seu discurso, do lapso de sua fala e da verdade fantasmática de seu sintoma. Este Ser, fiel à dialética freudiana, oscila entre o universal e o particular, sem contudo, participar da tessitura do social.

Sua dimensão universal pode ser atestada pela Antigüidade do mito que o estrutura. A tragédia dramatizada por Sófocles em Édipo Rei diz respeito a um conflito tão antigo quanto a pré-histórica civilização miscênica. Entretanto, desde sua estréia na *polis* ateniense do século IV AC, as vicissitudes da vida afetiva do Rei de Tebas ainda reúnem, nas metrópoles globalizadas do século XXI, platéias interessadas em suas transgressões. Claro está que os crimes de Édipo não são datados, não se delimitam pelas fronteiras históricas dos contextos sociais. O tabu do incesto é o elemento fundante da civilização humana ao mesmo tempo que

estrutura o indivíduo. E assim, temos na trama edípica o encontro do universal com o particular inscrevendo o fenômeno humano nestes dois registros.

Seguindo por outra via, os críticos da pós-modernidade denunciam as implicações da internacionalização dos mercados de bens e ativos sobre a cultura e o sujeito. A subjetividade contemporânea seria então marcada pelo desenraizamento e dispersão. Descompromissada, desresponsabilizada, alienada e esvaziada de seus afetos e valores, só lhe teria restado sua aparência. Já não mais seria a força-de-trabalho do sujeito e sim sua estética que se prestaria à criação de mais-valia. E tal subjetividade não seria “uma imanência, mas intersubjetivamente produzida. Os elementos desta produção estariam articulados no meio cultural que torna-se a tela que oferece elementos para a produção de subjetividades.”(Novaes, 2004, p.255)

Aqui temos então um sujeito que traz a marca de seu tempo. Contextualizado e histórico tem seu caráter definido ou *corroído* pelas relações de produção atuais.

Como harmonizar tais afirmações, tão pungentes na dramaticidade de suas denúncias, com o escopo teórico da Psicanálise?

Acreditamos que o texto *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego*(Freud, 1921c) poderá nos prestar um grande auxílio. Neste trabalho, Freud recapitula seus conceitos e explicações acerca da identificação e do ideal do ego. Nas páginas subseqüentes, Freud introduzirá a noção do que denominou ideal grupal do ego. Se reunirmos estes termos teremos que a identificação ao ideal grupal enlaça os indivíduos através de um desejo comum. Acreditamos que deste movimento, de compartilhar o mesmo desejo e identificar-se ao mesmo ideal resulta no processo que as ciências sociais denominam subjetivação. Se assim for, então teríamos encontrado um suporte psicanalítico para a subjetividade. Esta seria da ordem de um *sintoma coletivo*, como a identificação histórica ao desejo do outro, mencionada por Freud neste texto e em vários momentos de sua obra.

Talvez possamos tornar mais claro o que temos em mente, afirmando a existência universal do sujeito do desejo inconsciente, com a particularidade de seus sintomas e o encilhamento de seu psiquismo. Por outro lado, as práticas discursivas presentes na cultura portam uma mensagem que produz efeito sobre o sujeito. É na tentativa de interpretar o sentido desta fala e atender a demanda que parte deste, que para o Eu, é um outro, que o sujeito produz um fantasma, supondo

ser este seu melhor representante diante do Outro. A este fantasma daríamos o nome de subjetividade. Como o Outro da cultura é historicamente posicionado, este fantasma é contextualizado e a subjetividade pode, então, ser pós-moderna.

Podemos agora, harmonizar o particular e o social; a Psicanálise e a Sociologia. Há um sujeito que *veste* uma subjetividade. Há uma estética que é desde sempre, e outra que é contemporânea. A primeira é um movimento do sujeito em busca de aproximar-se do desejo e afastar-se da angústia. E a segunda, é um movimento do Capital em busca de assegurar a sua reprodução.

Começamos esta argumentação especulando acerca de uma aparente distância entre o sujeito e a estética. Estamos seguros de que mostramos, a exaustão, o enodamento entre estes dois conceitos, bem como, pudemos distinguir nossa articulação daquela outra, que ilustres sociólogos estabeleceram entre a subjetividade e a estética na sociedade pós-moderna.

Devemos agora incluir a violência, para completarmos a justificativa que buscamos para validar nossa pesquisa. Para preservarmos a coerência de nossa explanação devemos dar seguimento à nossa tentativa de caminharmos do geral para o particular e da filogênese para a ontogênese.

No início de nossa explanação falamos da violência como uma passagem ao ato, uma negação do sujeito. Precisamos fazer um pequeno reparo, ou melhor, um esclarecimento, pois de outro modo fica parecendo que pensamos a violência como um fenômeno não-humano. Não se trata disso. Os animais matam por instinto, só os humanos o fazem por desejo.

Assim, a violência é um fenômeno da humanidade e sua civilização. De fato, como Freud propôs em *Totem e Tabu*(1912-13), a transição da “horda primitiva” para a organização social totêmica, deu-se a partir do assassinato do “pai primevo”. A força e ferocidade deste ganharam a forma do animal sagrado, inaugurando na interdição do incesto, a primeira lei.

Se, como dissemos ainda há pouco, foi a imagem do objeto sexual que levou a fundação da família, é agora uma outra imagem, a do pai morto, que conduz o humano em seu caminho da Natureza à Cultura.

Se tivermos em mente que a estética é uma forma e também a imagem desta no interior do aparelho psíquico, podemos então estabelecer a articulação primordial entre a violência e o sujeito afirmando que, através da estética, este cria um sentido para aquela. Um sentido nada desprezível, pois é da imagem mítica do

animal totêmico que se origina a primeira forma de poder e de identidade social. Poderíamos acrescentar também o primeiro ideal grupal do ego.

Caminhando na direção da história particular do sujeito encontramos uma importante contribuição de Jacques Lacan. Em 1936, o psicanalista francês formulou sua conhecida metáfora denominada o estádio do espelho. Sua articulação era um comunicado ao XIV Congresso Internacional de Psicanálise que tinha como tema as origens da agressividade.

Segundo Lacan, a prematuridade do Eu toma seu reflexo no espelho, como um outro. Um outro pleno, potente e perfeito que ao identificar-se a ele o equivocado Eu vê-se, assim, mais amparado. Fusionado a este que é muito mais do que o Eu poderia ser haveria, então, alguma esperança de que o não-Eu, povoado pelo desprazer e ódio, seja derrotado em sua voracidade.

Desta forma, também encontramos, no momento inaugural do sujeito, o enodamento entre estética e violência. O Eu-ideal se constitui como uma imagem, como a estética de um ser perfeito capaz de protegê-lo de sua agressividade destruidora. Interessante é pensar que tal estética consubstanciaria o primeiro objeto da pulsão de vida em oposição à angústia do caos dissociativo, anterior ao estruturante narcisismo primário. No campo oposto ao da estética que organiza, estaria a desagregação decorrente da hostilidade e a *informidade* do não-ser, enfim, os elementos que constituem a pulsão de morte.

Estética, Psicologia e Psicanálise

Ainda não podemos concluir esta introdução. Dissemos, ainda há pouco, que a noção de Estética tinha seu ponto de partida no termo grego *aisthesis*, relacionado à percepção e à sensação. De fato, esta é a origem da palavra, no entanto, seu campo semântico foi enormemente ampliado pela Filosofia, pela História e pela crítica de Arte. Tal ampliação acabou por confundir alguns interessados, levando-os a reivindicações injustas e apropriações indevidas. Não gostaríamos, contudo, de passarmos ao largo, mesmo em prejuízo da concisão, pois toda interlocução é preciosa e um debate é sempre uma oportunidade valiosa.

Há quem argumente que o campo da estética não pertence à Psicologia, não se adequaria às suas considerações ou que sua extensão não caberia no escopo teórico da Psicanálise. Tais afirmações colocam seus autores em posição tão

injusta e insustentável como aquela do grande proprietário de terras a contemplar seu latifúndio improdutivo. Não queremos, no entanto, abrir aqui uma disputa pela posse da terra, pretendemos, tão somente, o direito a semeá-la, pois não podemos aceitar que o vasto e fértil campo da estética se torne um terreno baldio abandonado entre as alamedas da Filosofia e o pátio da Escola de Belas Artes, ainda que tenha sido justamente aí que ele se formou.

De fato, a estética não nos pertence, bem ao contrário, nós é que pertencemos a ela. Do laboratório de *Leipzig*¹ aos teóricos da *Gestalt*, a Psicologia surge como uma pesquisa introspectiva das sensações e das percepções. Tentar estabelecer um *logos* para a *aisthesis*, tal foi a proposta da nova ciência.

A percepção da forma era o aspecto que intrigava e animava os estudos da *Gestalt* no início do século passado.

Para aqueles pesquisadores, precursores da psicologia científica, entre um estímulo e a resposta a ele concernente, haveria uma organização espacial dos elementos percebidos. Tal estrutura produziria significações que ultrapassariam aquelas decorrentes dos elementos constitutivos percebidos individualmente. *Que fatores concorreriam para a formação de tais padrões de percepção da forma? Que leis governariam a ordenação interna e subjetiva do visível?* Assim, não nos parece exagero afirmar que foi para estudar a estética que a psicologia se fundou.

Mas a relação entre a estética e a Psicologia não se deteve nos primórdios desta, nem se restringiu a um determinado sistema teórico. De fato, antes mesmo dos estudos sobre a percepção da forma empreendidos por Westheimer, Khöller e Koffka, o texto inaugural da Psicanálise conferia à percepção da imagem de uma “vivência de satisfação” um lugar tão especial na construção do edifício teórico deste saber quanto aquele ocupado pelo desejo, pois foi assim que Freud o definiu no capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos*: uma moção psíquica que busca reinvestir a imagem associada à satisfação.

Aliás, é em sua teoria sobre os sonhos que encontramos os laços mais estreitos entre a vida psíquica e a criação de imagens. Freud (1901a) denominou de “considerações à representação pictórica” que ao lado dos movimentos de “condensação” e “deslocamento” constituiriam o “trabalho do sonho”. *E qual seria o fruto desse trabalho?* Seu propósito já é de domínio popular: a realização

¹ Sobre Leipzig e as pesquisas estéticas de Wundt, veja Frayse-Pereira (1990a)

disfarçada do desejo. É, no entanto, esse disfarce que nos interessa mais de perto, não tanto por seus enigmas, mas por sua característica de cena.

De fato, é através de uma disposição pictórica que o trabalho do sonho apresenta os “pensamentos do sonho”. As metáforas e metonímias oníricas se desenrolam em uma cadeia de imagens significantes. Freud não veio nos falar do irracionalismo dos sonhos, bem ao contrário, a Psicanálise se fundou para nos explicar que também ali, nas figuras bizarras e paisagens estranhas, havia uma organização estética a expressar um desejo. Mas tal estética não é só um meio de comunicação, uma linguagem a ser compreendida, o que de maneira alguma seria pouca coisa; sua função, contudo, é ainda mais remarcável. O sonho é um evento psíquico cujo acontecer se dá através das imagens que serão posteriormente *editadas* pelo relato do sonhador. Este tentará, pela via do simbólico, restaurar a barreira do recalque, pois é ela que separa a representação-palavra da representação-objeto (Freud,1915e). Sabemos, ainda por Freud, que assim como a palavra é representada por sua imagem acústica, é a imagem visual (Freud, 1915e) que representa o objeto. Assim, o sonho é o lugar destas representações, isto é, o espaço habitado pelo que foi visto e não recalcado, pelo que foi pensado e não censurado. Se o recalque é um dos destinos da pulsão (Freud,1915c) e o objeto é representado por sua imagem, então a estética que se descortina em um sonho é o objeto da pulsão que não passou por vicissitudes. E, portanto nos sentimos autorizados a afirmar que o *objeto da pulsão é uma estética*.

Freud também nos fala que os sonhos possuem dois conteúdos, um latente, formado pelos pensamentos do sonho, e outro manifesto, onde o desejo concernente àqueles pensamentos se realiza de forma disfarçada. *Por que será que apenas na dimensão manifesta o desejo pode se realizar?* Porque é apenas, nesse registro que o disfarce se desenha; parece ser a resposta mais imediata. De fato, é o disfarce que permite que o desejo se realize. E como tal realização é o objetivo, a finalidade, a razão mesmo de ser do sonho, o disfarce não é algo banal. Com efeito, ele não é apenas um detalhe, um truque para iludir a sonolenta consciência. Não, o disfarce é o resultado do laborioso trabalho do sonho e de suas ferramentas sofisticadas. O disfarce é, então, aquilo que emerge dos deslocamentos e da condensação; ele é o fio condutor da sucessão de imagens, uma espécie de diretor-de-cena deste *curta*, deste *video-clip* onírico que o conteúdo do sonho manifesta. É por isso que o disfarce permite a realização do desejo, não só pelo que ele

oculta, mas, sobretudo, pelo que ele revela: a face invisível dos pensamentos do sonho.

De fato, enquanto o conteúdo latente permanecer neste estado não há possibilidades para o desejo. Será preciso que o trabalho do sonho transforme aquele em conteúdo manifesto para que o desejo conheça seus objetos, ainda que falsos. São as imagens que constituem a estranha estética onírica que dão uma forma para o desejo desejar. É, portanto, a estética quem cria uma forma do desejo se realizar.

Mas não só o desejo possuiria uma estética, outras formações psíquicas também se expressariam ou se organizariam através da imagem ou da dimensão do visível. Essa é a opinião de pensadores e autores importantes no campo da Psicanálise. Uma opinião que compartilhamos e que gostaríamos de trazer ao debate.

Para Winnicott, a objetividade é um termo relativo, porque o que é objetivamente percebido é, por definição, subjetivamente concebido. Podemos afirmar que uma criança vai significando suas experiências tanto pelo uso da linguagem discursiva, que ela desenvolverá na relação com sua mãe, como também pela articulação de formas estéticas e simbólicas no campo sensorial de suas vivências. Trata-se da criação de formas com o uso da cor, da luz, do espaço, do tempo, do tato... (SAFRA, 1999, p.24)

Com estas palavras Gilberto Safra (1999) traz, desde a introdução de seu trabalho, a singularidade do pensamento de Winnicott para sustentar, e a ele acrescentar, suas formulações acerca da dimensão estética do *self* que se constituiria, se organizaria e se apresentaria por fenômenos estéticos. A potencialidade destes estaria implicada na construção de si, do mundo e do conhecimento. “A experiência estética não ocorreria por meio das categorias sujeito/objeto e, por esta razão, daria ao indivíduo a possibilidade de, em um único gesto, constituir-se e também criar, amar e conhecer o mundo” (p.44).

Ainda segundo Safra, as formas estéticas teriam sua origem nas configurações do corpo da criança em contato com o corpo da mãe. O encontro estético possibilitaria que as formas sensoriais, que se organizam de maneira privilegiada na relação mãe-bebê, constituam o ponto focal do desenvolvimento da vida imaginativa.

Escusando-nos desde já pela redução que esta síntese introdutória nos obriga, gostaríamos de concluir nossa leitura de Gilberto Safra, afirmando que a particularidade da proposta deste autor é atribuir a uma função estética o processo psíquico que associa uma percepção objetiva a uma concepção subjetiva. Tal fenômeno constituiria a face estética do *self*.

Em *Estética da Melancolia*, Marie-Claude Lambotte (2000), revisita o conceito, ou a *doença*, através das produções culturais e estéticas, que no decorrer da história da civilização ocidental, estiveram, de alguma forma, associadas àquele estado de humor. Da bile negra à nosologia freudiana, a autora, que é psicanalista e professora, aponta a precariedade da abordagem científica daquele mal estar. Para Lambotte, um enfoque estético seria mais apropriado, isto é, a estética representaria melhor a melancolia do que as categorias do diagnóstico. A melancolia seria antes uma estética do que uma doença. De fato, a autora, com sua pesquisa, contribui para esclarecer o sentido do termo neurose narcísica empregado por Freud e aponta a dupla inserção do objeto estético na vida psíquica do sujeito: revelar e ocultar o gozo original da negação da finitude e da realidade cotidiana. O objeto estético seria então como um espelho que abre o espaço e cria uma janela, ainda que ilusoriamente, substituindo a dura realidade da parede opaca por uma estética em que o sujeito se vê. O trabalho psíquico para reorganizar o meio e construir o objeto estético, suspenderia a inibição libidinal que caracterizaria a doença. A este trabalho Marie-Claude Lambotte denominou de resolução estética. Das últimas páginas de seu belo trabalho extraímos o seguinte fragmento à guisa de ilustração.

A conduta estética aparece agora claramente(...) o esteta adquire assim o domínio das influências ao vestir sua tela com todas as cores da paleta conforme as intensidades que desejar. É o prazer do jogo, é o prazer dos sentidos enfim tornado possível pela dinâmica da forma-limite. Com efeito, se só tocarmos a realidade pelo dilaceramento do logro, por esse limite imposto ao gozo mortal, deve acontecer o mesmo, mas em sentido inverso desta vez, para que lhe percebamos o benefício para além dos avatares do desejo. Cabe portanto ao esteta edificar essa moldura-limite através da qual ele ordenará os elementos de seu gozo.(p.161).

Se para a autora francesa a estética lhe pareceu a melhor maneira de abordar o fenômeno da melancolia, encontramos em Maria Rita Kehl (2000), um recurso similar para nos descrever e explicar a lógica psíquica do ressentimento. Em *Desejo e Liberdade: A Estética do Ressentimento*, Maria Rita Kehl se utiliza de

uma produção artística, o consagrado filme franco-australiano *O Piano*, para nos falar da paralisia do sujeito diante de seu gozo histórico. Uma vez mais, nosso compromisso com a síntese obriga-nos a apresentar apenas fragmentos ilustrativos deste precioso texto.

O ressentimento é um afeto de forte apelo dramático. Funciona bastante bem como elemento polarizador da ação no cinema ou no teatro (...) Quero apresentar aqui um filme que ilustra bem o que quero chamar de ‘estética do ressentimento’. (...) O mutismo de Ada (Holly Hunter), justificado psicologicamente no roteiro como efeito de um trauma violento, é o traço que me interessa para pensar a estética do ressentimento: a ação dramática conduzida por uma personagem que é apresentada como vítima das circunstâncias que decidem seu destino; a mobilização das empatias do espectador em função da inocência moral desta personagem em relação a seus próprios atos; a separação clara entre o eu e o mundo, situando o que é mau, violento e calculado como exterior ao psiquismo e o que é bom, sensível, verdadeiro, como interno ao psiquismo desta personagem, que é situada no centro das identificações do espectador. (p.215-220-221)

Maria Rita Kehl se apóia em Nietzsche, Freud e Lacan, além do filósofo Roberto Machado, para nos falar de uma forma que o sofrimento humano assume e que a psicanalista identifica na clínica e na Cultura. Um sintoma descrito pela Psicanálise, uma ética refletida pela Filosofia e uma estética consubstanciada pela Arte. Uma narrativa, que na forma de enredo, é encenada nas grandes telas e nos palcos da vida cotidiana.

Se a estética se prestou a revelar o desejo, expressar a melancolia ou representar o ressentimento, encontramos, em Joel Birman (2000) a estética como veículo de produção de identidade.

Em *A Feiúra, forma de horror no neonazismo* o autor traz a obra cinematográfica de Carlos Saura para comentar o imaginário contemporâneo e a estética pós-moderna. Segundo Birman o “percurso estético”(p.243) de Saura revelaria o “esforço hercúleo de perseguir as marcas profundas da identidade espanhola (...) única maneira pela qual sua singularidade poderia ser um lugar possível de reconhecimento”(p.244). De acordo com o psicanalista, o cineasta seria um “artesão do imaginário espanhol e forjaria a identidade de sua tradição” (p.245).

Para Sophie de Mijolla-Mellor (1992), não é ao acaso que as palavras saber e ver (no idioma francês, *savoir* e *voir*), partilham o mesmo sufixo: elas também

partiriam da mesma origem psíquica. Em *Le plaisir de pensée*² a autora se interroga acerca da atividade de pensar, mais precisamente, sobre o que levaria o sujeito a pensar. A lembrança do prazer visual é a resposta sugerida.

Após nos esclarecer que sua interrogação acerca da causa do pensamento não é a mesma à que a Filosofia se propõe indagar sobre o que constituiria a essência do pensar, Mijolla-Mellor retorna à obra de Freud para nela buscar as definições ou reflexões mais pregnantes. A autora reagrupa estas em três grandes eixos □ o psicológico, o genético e o antropológico □ nos quais se inscreveria, para Freud e a Psicanálise, a atividade de pensar.

Apesar das diferentes abordagens, uma mesma preocupação conduziria a investigação de Freud: levar a atividade de pensamento às suas origens; estas lhe seriam externas e possuiriam finalidades para as quais o pensamento seria um meio.

Tais origens, segundo a leitura empreendida por Mijolla-Mellor, estariam relacionadas à dupla tarefa que explicaria, ou mesmo, justificaria a prática do pensamento: “assegurar a realização efetiva da satisfação de desejo onde a alucinação falhou e prevenir ou remediar o abandono”(p.10). Não podemos deixar de reparar a semelhança entre o duplo propósito da função estética, tal como preconizamos nesta pesquisa, e a dupla tarefa do pensamento identificada pela pesquisadora francesa. Também não fica desapercibida a idéia de que o pensamento acontece lá, onde a alucinação falhou. O pensamento seria, então, uma espécie de suplência para o delírio. Vale lembrar o significado da palavra alucinação que, tanto em francês quanto em português, é definida como um erro da percepção visual ou auditiva.

Entretanto, Mijolla-Mellor não tem dúvida acerca da maior relevância da dimensão visual para a atividade do pensamento. Segundo a autora, a energia do prazer escópico, um dos elementos da pulsão de saber, estabeleceria a condição de possibilidade para a atividade de pensamento seguir adiante. Mas a autora ainda nos dirá mais acerca da proximidade entre a percepção visual e o pensamento. Em suas palavras:

Sobre a visão e o julgamento, pode-se estabelecer duas ordens de relações distintas. Por outro lado, a faculdade discriminatória que caracteriza o julgamento é posta em

² As traduções de livros estrangeiros citados são de minha responsabilidade.

andamento na visão, em um grau diferente daquele que encontramos nos outros sentidos e este grau a aproxima do pensamento. Quando se trata da audição, do tato ou do olfato, a percepção é aquela de um conjunto dado em uma dimensão tempo-espacial definitiva. A visão, ao contrário, através de sua capacidade particular de perceber à distância, pode criar o conjunto a perceber, englobando uma pluralidade de objetos e, simultaneamente acompanhar suas modificações eventuais.(p.19)

A autora seguirá com sua articulação nos afirmando que o prazer visual está na junção do concreto e do abstrato, uma fusão estabelecida pelo cenário fantasmático que, na ausência do objeto, torna visível sua presença interna. Com estas considerações apresenta suas conclusões acerca da interseção entre o saber e o ver.

Estas considerações permitem compreender como a pulsão de saber pode utilizar a energia do prazer de ver. Isto é, que ela aguarda a renovação da satisfação já conhecida na visão e utiliza a energia libidinal assim obtida para outros fins além da visão, como os fins abstratos da atividade do pensamento.(p.20)

Gostaríamos, no entanto, de retornar à indagação de Mijolla-Mellor e à resposta que a autora encontrou. *Por que pensamos? Ou o que nos faz pensar? “Le souvenir du plaisir visuel”*. (p.20)

Parece-nos claro, em sua formulação, que a memória visual é a principal marca deixada pelo objeto. É este *souvenir* que anima o pensamento, é este cartão postal que o pensar busca reencontrar.

Mas também pensamos, segundo a autora, para mitigar a angústia e assegurar a satisfação do desejo. Se reunirmos as duas afirmações encontraremos a dimensão do visual relacionada à angústia e ao desejo exatamente como propomos.

Talvez, então, possamos afirmar que temos a formulação de Mijolla-Mellor ao nosso lado, em nosso estudo sobre a estética.

Foi, porém, nas pesquisas de Celine Masson (2004) que encontramos o mais nítido apoio teórico para nossas proposições. Em *Fonction de l'image dans l'appareil psychique* a autora estabelece o campo de pesquisa que nos concerne mais diretamente e que foi por ela denominado de *antropologia do visual: corpo, psicanálise e estética*.

Segundo a autora, para se compreender os objetos produzidos pela Cultura, seria indispensável considerar a *forma* como um evento psíquico. Em

suas palavras, “os objetos da cultura são uma representação do psiquismo e de sua estratificação; representações de nosso interior psíquico”. (p.15)

Através de sua abordagem psicanalítica e antropológica, Masson se propõe a investigar como o sujeito formaria as *figuras da cultura*, obras da civilização que lhe inscreveriam na História por intermédio de sua história particular e de seu gesto criador. A autora, tomando o caminho de uma psicanálise implicada na cultura, pensa as *formas culturais* como formas inicialmente psíquicas que realizam um deslocamento *tópico*.

O processo criador da imagem, denominado pela autora de “*faire-oeuvre*”(p. 76), constituiria um lugar extra-tópico, um prolongamento do aparelho psíquico na obra de arte e através dela. De fato, segundo Masson, a obra seria duplamente figura: aquela da figuração como sonhos ou sintomas e aquela da presença do Outro a quem se reenviaria as imagens e os atos. Enfim, o processo de criação buscaria, através da figuração, reencontrar a posição de identidade, do sujeito criador, bem como a origem dos objetos de seu desejo.

A autora nos fala ainda de figuras que constituiriam mitos endopsíquicos: imagens do funcionamento psíquico, ou mais precisamente, fantasmas originários que buscariam aceder à consciência para se presentificar, personalizar-se e assim, materializar-se. Tais figuras ocupariam a cena do processo de criação da imagem, mascarando com sua presença, as figuras de sombra, mais profundamente recalçadas e que, no limite, não teriam um rosto.

“O homem é aquele a quem uma imagem lhe falta. O homem é um olhar desejanter que busca uma outra imagem atrás de tudo que ele vê” (Quignard,1994, p.9-10). Com esta citação de Quignard, Céline Masson nos introduz em sua concepção sobre o nascimento da Arte e das imagens. Estas seriam uma experiência limite que engajariam o sujeito na via das marcas e dos traços mnêmicos em um trabalho de recordar. O trabalho da memória se faz a partir de um lugar de estranheza e de *exílio*, o lugar de uma outra língua. Este exílio faria do artista um errante sobre o caminho do desejo. Um errante em busca da linguagem, que a arte e a imagem articulam para lhe enunciar a verdade de seu desejo diante da ausência do objeto. A produção de imagem seria então a construção da linguagem que não pode ser articulada pela palavra. E a potência de seu discurso estaria na possibilidade de alguma ordenação pulsional.

Talvez por isso a autora afirme que “o artista teve êxito onde a neurose fracassou” (p.58). De fato, segundo Masson, as imagens remarcáveis são aquelas trabalhadas através da memória e da história do sujeito. E nesse sentido elas informariam acerca das modalidades de construção do psiquismo, pois seriam uma espécie de irrupção de sintoma.

Concordamos com a autora: é preciso que a neurose fracasse para que a Arte aconteça. Aliás, recalque e sublimação são dois destinos possíveis, porém distintos, para a pulsão. Mas, acreditamos também que os caminhos da sublimação que resultarão na Arte e na Paixão não são os mesmos que nos conduzirão à Ciência e ao Trabalho. Como discutiremos no capítulo “Da Pulsão à Paixão”, pensamos a Arte como um furo nos “diques” (Freud, 1905b), que recalcam a organização sexual infantil. E se tivermos em conta que a neurose se estrutura para edificar tais diques, então é justamente lá, onde estes se quebram que a neurose falha e a criativa perversão polimórfica da infância se derrama através do sujeito, em uma dimensão extra-tópica, para falarmos como Masson.

Acreditamos que a autora também fala como nós (e em acordo com Mijolla-Mellor). Em sua leitura de Freud, Masson destaca:

Freud diz claramente na *Traumdeutung* que a transformação dos pensamentos em imagens visuais é o resultado da atração que a lembrança visual exerce sobre os pensamentos cortados da consciência, com o intuito de se fazer ver novamente. A cena infantil, não podendo se realizar de novo, reaparece sob a forma de sonho. O infantil é muito próximo do visual e evoca desde então a um inconsciente visual, isto é, um chegar onde a coisa se faz ver. Estamos próximos daquilo que Freud chamou alucinação primitiva, sendo o sonho o mecanismo de alucinação que traz a coisa vista; o representante de cenas visuais.(p.95)

Infelizmente, não podemos aprofundar neste momento, nossa leitura sobre as contribuições valiosas desta autora. Mas não poderíamos concluí-la, sem antes apresentarmos um pequeno fragmento que nos parece particularmente próximo de nossa posição e favorável a nossa argumentação.

Forma estética e forma sintomática saíram dos mesmos pontos disponíveis, dos espaços brancos deixados através do trauma, espaços abertos a todas as possibilidades. É do vazio crítico que nascem as figuras, de um vazio ilimitado potencialmente criador. Para o recém-nascido a primeira figura que sai deste vazio é o rosto da mãe, rosto-olhar respirante que dá a criança a certeza de existir.(p.152-153)

Talvez possamos resumir a particularidade do pensamento de Masson afirmando que a autora restitui à estética sua dimensão psíquica e faz sua origem remotar a um rosto e a um olhar.

É nesta direção que nos propomos a caminhar: apresentar a estética como uma função psíquica inaugurada por um olhar pleno de amor e desejo que buscamos eternamente reencontrar. Do desejo que reclama a imagem para se realizar, iremos até o olhar que se confunde com o amar, isto é, a opção narcísica do sujeito feminino que não se ilude sobre a impossibilidade de se amar o não visível.

No início dessas considerações acerca das interseções entre a Psicologia e a estética, dissemos que havia uma apropriação indevida desta última por algumas áreas do saber. Não queremos cometer o mesmo engano. O objetivo de nossa argumentação era apenas afirmar a estreita relação que supomos existir entre a estética e a Psicologia. Acreditamos que cumprimos a tarefa à que nos propusemos.

Sabemos, no entanto, que a estética é um termo e uma noção que ultrapassam nossas fronteiras metateóricas e por isso dedicaremos a ela uma discussão particular, no capítulo 3.1, em que buscaremos, através de uma interlocução com pensadores e filósofos, estabelecer qual seria seu objeto. Nosso intuito será dar a palavra àqueles escultores da cultura que se manifestaram sobre o tema e nos legaram sua opinião.

Não gostaríamos, porém, de encerrar nossa articulação entre a Psicologia e a estética sem algumas considerações de um pensador a quem a contemporaneidade rende devidas homenagens: “A verdade é feia; mas nós temos a arte afim de não morrermos da verdade”. (Nietzsche, in Audi, 2003, p.193)

Talvez não encontremos nenhuma contestação se afirmarmos que o pensamento de Nietzsche foi aquele que atribuiu à criação artística o lugar mais relevante na apreensão do fenômeno humano.

Não partilhamos, no entanto, a opinião de alguns importantes comentadores de sua obra, em particular, de *O Nascimento da Tragédia* (1992), que apontam o lugar central do conflito entre a ordem luminosa das *formas* e a desordem obscura das *forças*, como o aspecto mais pregnante e revolucionário de seu pensamento. Naturalmente, não discordamos do lugar central ocupado pelo conflito entre Apolo e Dionísio na formulação de Nietzsche. Apenas não

concordamos com as leituras que identificam uma oposição entre força e forma, ou entre a ética e a estética no pensamento do filósofo alemão.

Bem ao contrário, é neste embricamento entre a forma e o conteúdo que pensamos residir o aspecto mais inovador do sistema nietzscheano. É o filósofo mesmo quem nos diz isso: “Somos artistas sob a condição de sentirmos como conteúdo, como a coisa mesma, isto que os não artistas chamam forma.” (Nietzsche, in Audi, 2003, p.29)

Assim, acreditamos que nos aproximamos de Nietzsche quando afirmamos a existência de um conteúdo na forma. Foi para falarmos desta unicidade entre coisa e aparência que escolhemos o termo estética. Não por sua clareza ou conveniência, mas devido ao seu menor comprometimento com uma qualidade exclusiva e imanente do objeto como parecem sugerir as palavras imagem, contorno, relevo ou forma. A estética como percepção sensível nos pareceu mais próxima deste duplo registro, daquilo que é interno e externo; do que é força e forma; alucinação e percepção; pulsão e paixão; angústia e desejo.

2. Estética, Perversão e Narcisismo: as funções da estética no aparelho psíquico

“Freud pode mostrar o quanto de nossa identidade, guardada a sete chaves, nada mais é que o resultado de uma construção de imagens que vamos costurando durante a vida.”

Edson Souza

2.1. A Estética é Desde Sempre

No capítulo II de *O Mal Estar na Civilização* Freud (1930a) se interroga acerca da natureza e origem da beleza. Apesar de lamentar que a Psicanálise “pouco encontrou a dizer sobre a beleza” o autor afirma que “parece certo sua derivação do campo do sentimento sexual”(p.90).

Ainda neste capítulo, Freud marcará o lugar de enigma que lhe parece reservado para a estética. Em suas palavras: “A beleza não conta com um emprego evidente; tampouco existe claramente qualquer necessidade cultural sua. Apesar disso, a civilização não pode dispensá-la” (p.90).

O paradoxo da beleza para a vida anímica dos indivíduos continua a intrigar Freud quando o criador da Psicanálise se interroga sobre as fontes da felicidade.

...podemos passar à consideração do interessante caso em que a felicidade na vida é predominantemente buscada na fruição da beleza, onde quer que esta se apresente a nossos sentidos e a nosso julgamento - a beleza das formas e dos gestos humanos, a dos objetos naturais e das paisagens e das criações artísticas e mesmo científicas. A atitude estética em relação ao objetivo da vida oferece muito *pouca proteção contra* a ameaça do *sofrimento*, embora possa compensá-lo bastante. (...) *A fruição da beleza* dispõe de uma qualidade peculiar de sentimento, *tenuemente intoxicante* (p.90-grifos nossos).

No capítulo III da referida obra, Freud prossegue sua especulação marcando a dicotomia que parece atravessar o significante beleza. Neste momento, a polarização identificada por Freud opõe a reverência a beleza que se espera do homem civilizado, à não utilidade dos objetos estéticos.

Gostaríamos, então, de nos propor a dar seguimento às interrogações de Freud e a elas somarmos as nossas. *O que é esta coisa inútil sem a qual não podemos passar?*

Acreditamos que os trechos que grifamos no texto freudiano poderiam fornecer um bom começo para encaminharmos nossa inquietude.

Seria, então, verdade que a atitude estética, pouca proteção ao sofrimento ofereceria? O que poderíamos pensar acerca da qualidade peculiar - tenuemente intoxicante - da fruição da beleza?

De nossas dúvidas emerge uma certeza: talvez a beleza, não possua um valor-de-uso e seu valor-de-troca, apenas indiretamente, manifeste-se; porém, sua participação na vida anímica dos indivíduos é desde sempre.

Queremos, pois, afirmar que, consoantes com o que nos informa a História da Arte e a Antropologia, a estética parece ter a idade da civilização.

De fato, a beleza é um enigma que atravessa os tempos. Bem antes dos gregos inventarem sua escrita, no tempo em que sua história era falada, contada de geração a geração, estes gregos que antecederam Sócrates, a Polis e o Parthenon, relatavam uma terrível guerra que teve lugar em Ilión. A soberana desta cidade, também chamada Tróia, era uma linda rainha, tão bela que havia despertado a inveja e os ciúmes de deusas poderosas que, por vingança, enviaram contra seu reino o mais carismático guerreiro da pré-histórica civilização miscênica. Entretanto, Ulisses não conseguiu evitar o poder encantador das belas sereias e enlouquecido, vagou pelas ilhas do Mar Egeu, sem, contudo, conseguir evitar novos encantamentos de sedutoras feiticeiras que, como Circe, mantiveram-no por mais de vinte anos longe de Miscenas, sua cidade e de sua esposa.

Tal história, mito ou lenda ficou ainda mais belo na *Odisséia*, o poema épico de Homero escrito cerca de mil anos mais tarde.

E como se não bastassem o encanto das mulheres, a bravura arrebatadora dos heróis, o feitiço das deusas, a sedução das ninfas e o erotismo das celebrações, ainda havia os poemas, o teatro, as esculturas e a arquitetura!

Antes que possamos ser interrompidos por alguém que nos diga, apressadamente, que a estética é uma característica presente apenas no mundo helênico, é preciso avisá-lo acerca dos Jardins Suspensos da Babilônia, do Código de Amurábi, sobre os Palácios de Luxor e Karnac, dos entalhes em ouro na

câmara mortuária de Ramsés, sobre Knossos, sobre o Taj-mahal, a porcelana chinesa da dinastia Ming, a Esfinge e as Pirâmides!

As pinturas rupestres, no entanto, sugerem que o movimento em direção a uma estética é contemporâneo ao paleolítico o que a faz tão antiga quanto o Homem de Neanderthal, nosso criativo ancestral que decorava as paredes de sua caverna européia, 350.000 anos antes de havermos aprendido a escrever.

De fato, a busca por uma forma, uma cor, um símbolo ou um adorno parece ser da ordem do humano, o que nos leva a afirmar que a estética é desde sempre.

Naturalmente, o atravessamento do sujeito pela estética não é uma prerrogativa dos antigos. Para não nos estendermos demais, passemos logo ao tema mais caro e precioso à Psicanálise: a linguagem.

Não nos deteremos aqui na ordenação sintática dos idiomas, um dos mais valiosos objetos estéticos da humanidade. Seguindo Lacan, iremos direto ao átomo da linguagem, isto é, o signo lingüístico (Lacan, 1957). Nele, é o significante que possui uma forma, uma estética visual e acústica. E por ser uma forma, não lhe poderia faltar o vazio. E por ser assim, uma forma vazia, o significante pode assumir, representar e determinar múltiplos significados.

Como nos ensinou Lacan, é no leito metonímico que os significantes deslizarão, formando metáforas e criando uma forma, uma estética para o discurso. É, pois, nesta estética que devemos buscar o sentido, ou então, a poesia não existe; e também a oração, o parecer, a proclamação...

Assim, podemos afirmar o que já se anuncia como óbvio: a linguagem possui uma estética.

2.2.

Angústia: da libido reprimida ao temor da criação

Para respondermos a indagação que deixamos, parece-nos oportuno convocar a angústia que nada mais é do que o horror do Real; o terror que desperta tudo que não possa ser nomeado, simbolizado e não o pode, exatamente por não possuir uma forma, um contorno, um perímetro, uma feição que o represente.

Assim é, precisamente, em busca de construir uma forma que o sujeito se manifesta. Diante do vazio, nós o recobrimos com uma estética. E quando é uma estética que se nos apresenta, nós a preenchemos com uma essência presumida, criada ou alucinada.

Desta forma, chegamos à estética como uma função, na realidade uma *função dupla*: **apaziguar a angústia quando recobre o vazio e produzir prazer quando circunscreve o desejo.**

É desta primeira função que estamos tratando, quando afirmamos que a *estética é desde sempre*. A civilização não pode dispensar uma *forma* - bela ou trágica - devido a sua função apaziguadora da angústia. Agora, não mais poderemos considerá-la inútil também.

Uma investigação acerca das idéias de Freud sobre a angústia mostra-nos que este conceito está entre aqueles que sofreram revisões, acréscimos e alterações ao longo do tempo. Talvez se possa dizer que a angústia e sua etiopatogenia constituem os únicos elementos da obra de Freud, inteiramente reformulados com o conseqüente abandono das concepções originais. Vejamos, no entanto, seu percurso.

2.2.1. A Ansiedade como Libido Transformada

Encontramos nos textos *pré-psicanalíticos* a idéia do afeto de angústia como uma resultante da libido reprimida, não descarregada pelas *vias normais* da sexualidade.

É também nesta época que encontramos a distinção entre um afeto da angústia, de origem psíquica - a libido reprimida, deslocada ou transformada - e um afeto idêntico, porém de origem somática. A este último, Freud atribui o lugar de sintoma predominante da entidade patológica, por ele descrita e denominada *Neurose de Angústia*.

Os textos *Neuropsicoses de Defesa*, de 1894, *Obsessões e Fobias: Seu Mecanismo Psíquico e Sua Etiologia e Sobre os Fundamentos para Destacar da Neurastenia uma Síndrome Específica Denominada Neurose de Angústia* ambos

de 1895, parecem-nos os mais ilustrativos do pensamento original de Freud acerca da angústia.

Do primeiro trabalho mencionado, gostaríamos de destacar os trechos a seguir. Começamos pelo fim, porém, tal *subversão* pode ser justificada. É apenas no penúltimo parágrafo que Freud apresenta sua hipótese acerca do livre deslocamento da libido, formulação necessária para suas explicações sobre a etiologia dos processos ansiogênicos neste primeiro momento de sua produção teórica. Em suas palavras, então:

Gostaria, por fim, de me deter por um momento na hipótese de trabalho que utilizei nesta exposição das neuroses de defesa. Refiro-me ao conceito de que, nas funções mentais, deve-se distinguir algo - uma carga de afeto ou soma de excitação - que possui todas as características de uma quantidade (embora não tenhamos meio de medi-la) passível de aumento, diminuição, deslocamento e descarga e que se espalha sobre os traços mnêmicos das representações como uma carga elétrica espalhada pela superfície de um corpo.(1894a, p.66)

Voltando ao início do referido texto, encontramos:

...a angústia liberada cuja origem sexual não deva ser lembrada pelo paciente irá apoderar-se das fobias primárias comuns da espécie humana, relacionadas com animais, tempestades, escuridão e assim por diante, ou de coisas inequivocadamente associadas, de um modo ou de outro, com o que é sexual - tais como a micção, a defecação ou, de um modo geral, a sujeira e o contágio.(p.61)

Temos aqui, então, a fobia e o afeto de angústia que lhe é subjacente, como uma decorrência da tensão libidinal deslocada de objetos sexuais e inibida (ou reprimida) em sua finalidade.

Em *Obsessões e Fobias*, Freud irá separar o afeto de angústia presente nas duas patologias considerando existir uma etiologia de natureza psíquica somente no primeiro caso.

Tal afirmação pode ser confirmada no seguinte trecho:

O mecanismo das fobias é totalmente diferente do das obsessões. A substituição não é mais o traço predominante nas primeiras; a análise psicológica não revela nelas nenhuma representação incompatível substituída. Nunca se encontra nada além do *estado emocional de angústia*...(1895a, p.85)

Aqui, Freud pensa a fobia, ou melhor, o afeto de angústia que lhe caracteriza, como um processo somático, destituído, em sua origem, de significado psíquico. Não podemos deixar de apontar a semelhança desta

formulação de Freud com a concepção atual da angústia como uma irrupção no psiquismo daquilo que não pode ser simbolizado.

Mais tarde, Freud irá reformular esta posição, reunindo as fobias sob a denominação de Histeria de Angústia, sendo esta patologia parte das Neuroses de Transferências.

Assim procedendo, Freud restitui o *status* de afecção nervosa de etiologia psíquica às fobias. O afeto de angústia nestes quadros são equiparados aos sintomas da Histeria de Conversão ou da Neurose Obsessiva. Isto é, trata-se de um deslocamento da libido após a repressão de seu escoamento através das vias normais.

No mesmo ano em que Freud escreveu *Obsessões e Fobias* publicou também um artigo encabeçado por um longo título: *Sobre os Fundamentos para Destacar da Neurastenia uma Síndrome Específica Denominada 'Neurose de Angústia*.

Deste texto, podemos sintetizar o pensamento de Freud nos seguintes termos: a neurose de angústia teria uma origem sexual, sem se prender, no entanto, a representações extraídas da vida sexual.

Assim, sua causa específica seria a acumulação de tensão sexual. Tal acúmulo, mais frequentemente, decorreria da abstinência ou do *coitus interruptus*.

Trinta anos mais tarde Freud irá reformular, de forma radical seu entendimento sobre a causação da angústia.

Seu caminho, entretanto, foi pavimentado por diversos trabalhos que, mesmo sem tratar diretamente sobre o tema da angústia, contribuíram para o salto epistemológico que seria dado em 1926 com *Inibição, Sintoma e Ansiedade*. Devemos destacar neste percurso, além dos artigos metapsicológicos *Repressão*(1915d) e *O Inconsciente* (1915e), a *Conferência XXV* da série de *Conferência Introdutórias* de 1916 a 1917. Também não poderíamos deixar de mencionar a análise do caso do *Pequeno Hans* (1909b).

2.2.2. A Ansiedade como Sinal

No artigo metapsicológico *O Inconsciente* (1915e), ao analisar o surgimento de idéias substitutivas na fobia, Freud afirma:

A excitação de qualquer ponto dessa estrutura externa, dada sua ligação com a idéia substitutiva, deve inevitavelmente dar lugar a um ligeiro desenvolvimento da ansiedade; isto passa a ser utilizado como sinal para inibir (..) o progresso posterior do desenvolvimento da ansiedade.(p.188)

No texto da *Conferência XXV* (1916-17), encontramos uma posição idêntica quando Freud descreve o estado de ansiosa expectativa como um sinal para evitar a irrupção de uma ansiedade mais intensa, mais grave.

Em *Inibição, Sintoma e Ansiedade*(1926d), Freud irá inverter³o mecanismo produtor da angústia. Se antes era a repressão que a gerava, agora, esta é que será um produto daquela. Em suas palavras: (acerca dos casos o Pequeno Hans e o Homem dos Lobos) Foi a ansiedade que produziu a repressão e não, como eu anteriormente acreditava, a repressão que produziu a ansiedade.(p.111)

Mais adiante, porém, na mesma página, Freud reafirmará: É sempre a atitude de ansiedade do ego que é a coisa primária e que põe em movimento a repressão. A ansiedade jamais surge da libido reprimida.(p.111)

Além da inversão da relação de causalidade repressão/angústia deve-se destacar a localização, por assim dizer, desta última. Como afirma Freud, ela é sempre do ego.

Este texto traz a seguinte articulação que buscaremos sintetizar da seguinte forma:

1. Existe uma angústia primeva que é de natureza econômica, isto é, um acúmulo intenso de estímulos;
2. Os instantes imediatamente posteriores ao nascimento são dessa natureza, isto é, marcados por um fortíssimo assédio dos estímulos;
3. Sem um escudo protetor que uma organização egóica poderia fornecer, ocorre o que Freud denominou trauma do parto;
4. Tal evento se estabelece como o protótipo da situação de desamparo;
5. A angústia decorre, então, da percepção de um possível retorno à situação primeva em consequência da perda do objeto que a eliminou;

³ Na Conferência XXXII de 1933, Freud sustentará essa inversão e ampliará, afirmando que nem nas Neuroses de Angústia houve transformação da libido.

6. O objeto que eliminou a situação ansiogênica é um objeto de amor, de amparo; tal objeto pode ser então o pai ou a introjeção de sua autoridade - o superego;
7. Dos conflitos com as autoridades paternas ou com seus representantes internos, surgem o *temor da castração*, o *temor da perda do amor do superego* e o *temor da perda do objeto de amor*.

Assim, gostaríamos de afirmar que, em Freud, a angústia é um sinal de perigo, um alarme contra a perda do objeto. É, em grau mais elevado, o afeto decorrente da perda iminente ou o afeto do desamparo.

2.2.3. Angústia e Melancolia

Acreditamos ser possível também relacionar a angústia à perda do amor do ideal do ego e à perda do amor *pelo* objeto de amor.

Winnicott e Melanie Klein nos falam da ansiedade como um mecanismo de defesa de *última instância*, contra a depressão.

Em Lacan iremos encontrar a angústia como sinal de desfazimento da articulação imaginária que constitui o ideal do Eu, sendo esta instância um operador da lógica do Inconsciente que busca tamponar a falta.

Seja qual for a abordagem, pensamos poder atribuir ao ideal do Eu a função de manter as catexias objetais e sustentar o olhar do Ego para o futuro, contemplando sempre a possibilidade de novos investimentos libidinais.

Assim, poderíamos equiparar o amor do ideal do Eu ao amor *pelo* objeto de amor. Ambos significam catexias dirigidas ao mundo externo ou a representantes psíquicos inscritos na realidade externa.

À depressão corresponderia um movimento libidinal no sentido inverso. Freud salientou o destino desta inversão com as catexias retornando ao ego e originando as neuroses narcísicas: melancolia e paranóia. Gostaríamos de enfatizar a outra *ponta*. Assim, se os investimentos retornam ao ego, o que *fica para traz* é o vazio.

2.2.4. Angústia: *encontro com o vazio*

Pensamos que este vazio possui uma dupla temporalidade: uma que se inscreve no presente e outra relacionada aos propósitos da vida que, ainda que interfiram na atualidade do experienciar, está referida ao devir.

O tempo nos confronta com o seguinte paradoxo. O passado e o futuro não têm existência fora de nossas lembranças, anseios e desejos, porém, ambos possuem extensão. Já o presente, possui existência real, mas não tem extensão, pois no instante seguinte ele já não é mais: converteu-se no passado.

Gostaríamos agora de trazer este paradoxo para o interior do aparelho psíquico. Assim, o superego como instância censora e punitiva - o herdeiro do complexo de Édipo - vive no passado e se alimenta da hostilidade decorrente do conflito parental da primeira infância. Sua dimensão de ideal do Eu, no entanto, vive no futuro, recomendando o vir-a-ser como uma boa oportunidade de *aplicação lucrativa*.

Seriam, então, os investimentos nos projetos do ideal do Eu que dariam uma forma e um conteúdo para o sentimento de esperança. É com tal afeto que construímos uma edificação onde estava vazio.

A angústia depressiva seria um alarme que anuncia a possibilidade de desabamento e quem cai, neste caso, é o ideal do Eu e sua mirada para o futuro.

Talvez essa articulação possa explicar o sentimento de desesperança do depressivo e a sensação de implosão relatada nas crises de angústia e pânico que antecedem o episódio de depressão.

2.2.5. Angústia e Criação

Em 1919, Freud publicou um artigo, rascunhado havia alguns anos, denominado *Das Unheimliche* e traduzido para o português como *O Estranho*. Neste texto que consta do Volume XVII da *Standard Edition*, Freud trata do que há de familiar naquilo que é, ou nos parece, estranho.

Interpretamos tal sentimento ou sensação como decorrente da ausência de significado que é inerente a tudo que se apresenta como absolutamente novo.

Talvez possamos dizer que o ser humano não admite conviver como o que não pode simbolizar.

Acreditamos poder afirmar que o pensar exige, pelo menos, uma combinação binária, para operar. Dessa forma, todo signo e todo símbolo, inicialmente, será classificado segundo uma dicotomia que os organiza em pares de opostos. Esse sistema parece ser o embrião do pensamento racional.

Sabemos, entretanto, não ser esta a lógica dos processos primários. De fato, o Inconsciente não opera de forma binária, aliás, sequer reconhece os contrários. Assim, ao confrontar-se com o novo, que ainda não foi simbolizado, representado e classificado, o Inconsciente preenche o vazio daquilo que lhe é absolutamente estranho com a dupla valência de seus conteúdos.

Desta forma, o novo sempre se faz acompanhar do recalcado. Seria então de sua má companhia que viria a angústia que nada mais é que, do estranhamento, uma qualidade.

Pensamos, então, poder afirmar que diante do novo, soa o sinal de perigo que evidencia o reconhecimento de algo familiar: o conflito edípico e sua ameaça de perda dos objetos de amor. Associado ao recalcado, ou a seus produtos, o novo se torna ansiogênico e alvo do mecanismo de repressão.

Caberia agora indagar *o que é o novo? Qual sua essência?*

Talvez ninguém faça objeção a considerarmos que o novo é o que não tinha existência para nós. De fato, nada poderia ser mais novo do que aquilo que acabou de ser criado, ainda que o tenha sido por nós mesmos. E assim, talvez tenhamos chegado à origem das dificuldades do ser humano em lidar com sua própria criatividade. Agir ou pensar criativamente produz angústia, pois revive conflitos pulsionais que implicam o risco da perda.

Por outro lado, talvez se possa pensar que, paradoxalmente, é na criação que residem nossas melhores chances de reelaborar o conflito com ganhos, pois criar, é arriscar-se também produzir, ainda que ilusoriamente o objeto perdido.

Talvez possamos encontrar nesta relação ambivalente entre sujeito e criatividade a dupla função da estética que hipotetizamos existir. O movimento em direção a criatividade coincidiria com a busca pelo objeto do desejo, uma tentativa de consubstanciá-lo através de uma forma.

Na direção oposta, afastar-se da criatividade é distanciar-se do novo pelo que ele porta daquilo que foi recalcado, isto é, a castração. Entretanto, também

aqui haveria possibilidades para a criação. Trata-se da função estética de mitigar a angústia recobrando o vazio da castração com formas já conhecidas. Talvez seja este o sentido intrapsíquico das produções artísticas marcadas por formas equilibradas e harmônicas cuja continuidade ou extensão não apresentam surpresas. Tal movimento, mais bem comportado, ao invés de criar o objeto, buscaria recriar os limites do recalque. Devemos, no entanto, adiar esta discussão para capítulo 3 deste trabalho quando tratamos da relação do sujeito com a sua angústia e seu desejo através da Arte.

2.3.

Desejo: *um verbo intransitivo*

A função, “tenuemente intoxicante” da beleza parece ser da ordem do prazer. De fato, a qualidade intoxicante, descrita por Freud, lembra-nos uma outra descrição: sua definição sobre o desejo.

No capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos*, Freud nos fala da busca de uma identidade perceptiva com a vivência de satisfação.

(...) O bebê faminto grita ou dá pontapés, inerte. Mas a situação permanece inalterada, pois a excitação proveniente de uma necessidade interna não se deve a uma força que produza um impacto *momentâneo*, mas a uma força que está continuamente em ação. Só pode haver mudança, quando, de uma maneira ou de outra (no caso do bebê, através do auxílio externo), chega-se a uma “vivência de satisfação” que põe fim ao estímulo interno. Um componente essencial dessa vivência de satisfação é uma percepção específica (a da nutrição, em nosso exemplo) cuja imagem mnêmica fica associada, daí por diante, ao traço mnêmico da excitação produzida pela necessidade. Em decorrência do vínculo assim estabelecido, na próxima vez em que essa necessidade for despertada, surgirá de imediato uma moção psíquica que procurará recatexizar a imagem mnêmica da percepção e reevocar a própria percepção, isto é, restabelecer a situação da satisfação original. Uma moção dessa espécie é o que chamamos de desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo, e o caminho mais curto para essa realização é a via que conduz diretamente da excitação produzida pelo desejo para uma completa catexia da percepção. (FREUD, 1900a, p.594-595)

Como se pode ler no trecho destacado, a esta busca, Freud deu o nome de desejo. *E o que se poderia dizer do “reaparecimento da percepção” como realização do desejo?* O termo parece referir-se a repetição da mesma percepção anterior. Sem dúvida, estamos no campo da alucinação. Juntando os termos,

temos que o desejo é uma reconstrução alucinada da “vivência de satisfação”. *E o que seria esta “vivência de satisfação”?*

Freud parece sugerir o seio materno, a primeira amamentação (ao menos como um exemplo). Entretanto, em tal momento tão primitivo da existência humana, o mundo externo não é diferente de uma percepção interna e assim, a “vivência de satisfação” seria, ela também, uma alucinação. É neste mundo do narcisismo primário, do Eu-prazer que o desejo se inscreve como uma alucinação.

E aqui voltamos para a estética, mais precisamente, para sua segunda função, cuja existência presumimos.

Se o desejo é uma alucinação com o prazer, se o verbo desejar é intransitivo, pois seu objeto não existe, *como saímos do delírio?*

De fato não saímos propriamente. Parece que, na ausência do objeto, nós o criamos imaginariamente. É isto o que queremos dizer com a afirmação de que o objeto da pulsão - que fundamenta o desejo - é uma estética. Nossa afirmação, porém, não vai além do que Freud estabeleceu. Também para ele o objeto da “moção psíquica” é uma estética: a “imagem mnêmica da percepção da “vivência de satisfação”(p.594-595).

Consubstanciar o desejo, dar uma forma a ele, circunscrevê-lo; parece ser esta a causa do sentimento “tenuemente intoxicante”(Freud, 1930a,p.90) presente na beleza. A estética proporcionaria, assim, a agradável ilusão de existência do objeto da pulsão. Esta seria sua segunda função: produzir prazer.

Não podemos, no entanto, falar da pulsão de forma negligente. Pensamos que a obra de Freud estabeleceu o conceito de pulsão como a mais completa descrição da transgressão humana em relação à banalidade dos instintos naturais.

Gostaríamos, portanto, de nos deter um pouco em um de seus objetos mais relevantes, o Eu e num de seus movimentos mais notáveis, o destino imposto à perversão infantil. Começaremos por esta última, conscientes de que caminhamos no sentido cronológico inverso ao da constituição do sujeito.

Antes, porém, há um reparo a fazer. Temos, até aqui, utilizado os termos desejo e pulsão como representantes da mesma coisa. Isto não é verdade, elas não são sinônimos e portanto, um esclarecimento de nossa parte se faz necessário.

2.3.1. Desejo e Pulsão: o desejo como uma pulsão anímica

“O ópio permite dar forma ao informe; mas impede, e como!, de comunicar esse privilégio aos outros.”

Jean Cocteau

Talvez possamos estabelecer que Desejo e Pulsão são conceitos muito próximos, até mesmo intercambiáveis em vários momentos. Por ora, gostaríamos de destacar a constituição da pulsão em seus quatro elementos: fonte; força; objeto; e finalidade. No campo do desejo gostaríamos de lembrar sua definição no capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos*, como um movimento em busca “da imagem mnêmica da percepção da vivência da satisfação” (Freud, 1900a, p.595). Assim, parece-nos que sobre o desejo se pode afirmar que ele é uma pulsão sem fonte, pois os demais elementos que a constituem estão presentes. Senão, vejamos.

Se o desejo é movimento então uma força lhe causa, a menos que supuséssemos uma inércia inicial que sustentasse tal movimento. Mas não precisamos recorrer à Física, pois Freud afirma a existência de uma força “continuamente em ação” e produtora de uma “excitação” (p.594). O leitor atento perceberá nesta passagem do livro inaugural da Psicanálise a idéia de pressão constante apresentada quinze anos mais tarde no artigo sobre a pulsão e suas vicissitudes. O desejo possui um objeto: a imagem mnêmica da percepção da vivência de satisfação. O desejo também possui finalidade: a descarga libidinal produzida, no passado, pela vivência de satisfação.

A inexistência, no entanto, de uma fonte corporal tangível, algo como uma zona erógena, faz-nos pensar no desejo como uma pulsão exclusivamente anímica, isto é, uma pulsão inteiramente interna ao aparelho psíquico. Seu elemento externo, se existiu no passado, encontra-se agora circunscrito ao espírito pelas fronteiras da memória. Vale lembrar que também a pulsão de morte não possui uma fonte corporal e nem por isso ela é destituída de seu caráter de pulsão.

Assim, gostaríamos de propor que considerássemos o desejo como uma pulsão erótica anímica. E se considerarmos, como Freud, que não há um dualismo entre corpo e mente ou entre o biológico e o psíquico, este último também poderia

se constituir em fonte para a pulsão. Neste caso, desejo e pulsão tornam-se termos intercambiáveis e sentimo-nos à vontade para seguirmos adiante.

Gostaríamos de acrescentar ainda que o termo desejo, como conceito, tem uma participação discreta na obra de Freud, sua aparição mais importante é, sem dúvida, o trecho retirado do capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos*. Caberá, contudo a Lacan, formular novas afirmações sobre o desejo. Contribuições intrigantes e valiosas, mas que no momento, escapam a nosso propósito comentá-las detidamente. De fato, as formulações de Lacan são referidas à dinâmica do encontro com o Outro. Assim, as novidades dos matemas, grafos e fórmulas apresentadas por Lacan situam o desejo como uma interpretação que o sujeito faz da demanda que o outro lhe endereça.

Tais formulações, preciosas para a clínica e para a compreensão da constituição das posições subjetivas, como veremos mais adiante, não descredenciam nossa afirmação, apoiada em Freud, de que o desejo é uma moção interna ao aparelho psíquico, uma recatexização das imagens mnêmicas da percepção da satisfação, isto é, algo da ordem de uma alucinação e, portanto, um processo primário. Já o desejo de que nos fala Lacan parece situar-se também em outros registros além do Imaginário. De fato, é o que fica patente a partir de sua célebre afirmação de que o desejo é desejo do Outro e este não se confunde com o semelhante, pois não é nada menos do que a dimensão do Simbólico.

Gostaríamos de trazer algumas afirmações de Lacan, sem contudo nos determos mais do que o recomendável nesta discussão acerca da proximidade entre pulsão e desejo. No livro XI do *Séminaire*⁴, à página 270, Lacan nos dirá que se toda pulsão tem um objeto, o desejo só conta com a Coisa como pólo de atração. Pouco mais tarde, Lacan apresentará o objeto pequeno a que seria o representante da variabilidade e diversidade de objetos parciais das pulsões que decorreriam daquele que é inexistente e referido ao desejo. Aqui parece haver uma distinção importante entre desejo e pulsão: esta teria objetos, enquanto aquele não.

⁴ Em *Pulsão e Linguagem*, Ana Maria Rudge apresenta o Seminário XI como um ponto de inflexão no ensino de Lacan, uma retificação de seu pensamento acerca da sexualidade. Nas palavras da autora (...) “O ensino lacaniano anterior a 1964 [Seminário XI] serviu de apoio a leituras que, colocando em grande relevo a questão da linguagem, relegaram a pulsão a um limbo teórico, tratando-a como um substrato último, perfeitamente indeterminado, energia caótica, e empobrecendo com isso o valor do conceito no que se articula com a clínica”[Rudge, Ana Maria; 1998; “Pulsão e Linguagem: esboço de uma concepção psicanalítica do ato; Rio de Janeiro, Ed. JZE: p.15]

Mas, no entanto, tal distinção se esvanece quando, no mesmo livro, ao reinterpretar a pulsão como uma ficção fundamental, Lacan sublinha que “nenhum objeto pode satisfazer a pulsão (...) Aquilo que, na pulsão, é do objeto, não tem à bem dizer, nenhuma importância.” (Lacan, 1973, p.188-189). Assim, em Lacan, o objeto da pulsão é irrelevante e sua aparição parece se prestar apenas a favorecer o caráter circular desta que o utiliza como ponto de inflexão, uma espécie de *rond-point* anímico para a reversão em seu contrário.

Talvez possamos propor, sem nos distanciarmos muito de Lacan, que a vizinhança entre o desejo e a pulsão é tão próxima quanto àquela que existiria entre a Coisa e o objeto a; isto é, enquanto este é daquela uma decorrência, também a pulsão seria do desejo, uma estratégia para sua realização. A função do objeto pulsional seria tentar desenhar uma representação para a Coisa e seu caráter irrelevante decorreria do eterno fracasso de sua empreitada, um desapontamento que, no entanto, não impediria o renascer de esperanças através de novos objetos⁵. Assim, ainda que fracassados em seu propósito, o papel de tais objetos para a vida psíquica do sujeito não é, absolutamente, desprovido de importância. Também não é sem importância o lugar do objeto na construção teórica da Psicanálise. Caberia a ele transformar desejo em pulsão. Dissemos ainda há pouco que o verbo desejar é intransitivo. Acrescentamos agora que é na perda dessa condição que encontraremos a pulsão, uma espécie de *desejo de* que se materializa a partir da construção imaginária de um objeto. E aqui nos reencontramos com a estética e seu propósito de consubstanciar o desejo. E se é verdade nossa hipótese de que o objeto da pulsão é uma estética, então também se deveria a esta o papel de mediação entre o desejo e a pulsão. A estética seria uma via para o desejo encontrar-se com a pulsão, como uma ponte que serve de ligação ao mesmo tempo que testemunha a separação.

Caberia também à estética pavimentar o caminho que parte da Coisa em direção ao objeto. E como aquela não é mais do que uma tentativa de apreensão do vazio, deparamo-nos com a outra função da estética: mitigar a angústia diante do vazio, afastando-se dele através de uma forma ilusória que o preencherá com

⁵ Rudge equiparou a *Coisa* a uma “bússola” que teria no objeto perdido o rumo indicado. Em suas palavras: “Todos os objetos aos quais a pulsão se articula representam a Coisa e nessa medida ela pode ser considerada como a estrutura incognoscível que dirige a escolha desses objetos”. Rudge, Ana Maria (1998, p.55)

os contornos do objeto. Gostaríamos ainda de acrescentar que na direção da Coisa informe, pressionará a pulsão de morte buscando o gozo na repetição. Na direção do objeto, será Eros quem se movimentará em busca da satisfação.

Não poderíamos concluir este tópico sem trazer as formulações de Ana Maria Rudge (1998), pois foi em seu estudo sobre a pulsão que encontramos inspiração e apoio para nossa articulação. Ao investigar a relação entre pulsão e princípio de prazer nos textos freudianos anteriores a formulação destes conceitos, Rudge nos dirá:

A experiência de satisfação será retomada em 1900 para definir o princípio de prazer. A conseqüência da experiência de satisfação é que qualquer acumulação de excitação sentida como desprazer colocará o aparelho em ação para repeti-la. A corrente que se inicia no desprazer e tem o prazer como finalidade é o que Freud chamará desejo. O primeiro desejo foi a alucinação da satisfação. (...) Como o desejo, nessa acepção, é pura presentificação da satisfação, não se pode falar de um princípio que busca o prazer e evita o desprazer. Essa presentificação não pressupõe uma subjetividade constituída nem a operação do pensamento que leve de uma situação de desprazer a uma de prazer, mas obedece a uma pura ‘compulsão’. Não havendo pensamento, o que há é uma repetição que atua desligada, independente de qualquer articulação com outros motivos, nada impedindo que possa redundar em maior desprazer. Seria mais próprio, então, chamar a esta força que restabelece automaticamente a situação de satisfação de ‘pulsão’, conceito ainda não delimitado por Freud nessa época, mas que veio responder exatamente à necessidade teórica de postular um fundamento para todo desejo e pensamento, necessidade que já havia levado à ficção do aparelho primitivo de 1895.(p.21-22)

Mais adiante, Rudge falará da pulsão como “a força resultante da experiência de satisfação”(p.23). Se esta última está intimamente relacionada ao desejo (Freud 1900a) então, acreditamos ter a autora ao nosso lado quando o colocamos na origem da pulsão, ao menos em sua dimensão conceitual.

2.4.

A Estética e a Perversão Infantil: da pulsão à paixão

Quando Freud apresenta seu estudo sobre a Inversão, no primeiro dos *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* (Freud, 1905d), encontramos a seguinte nota de rodapé, acrescentada pelo autor, cinco anos mais tarde:

A diferença mais marcante entre a vida amorosa da Antigüidade e a nossa, decerto reside em que os antigos punham a ênfase na própria pulsão sexual, ao passo que nós a colocamos no objeto. Os antigos celebravam a pulsão e se dispunham a enobrecer com ela até mesmo um objeto inferior, enquanto nós menosprezamos a

atividade pulsional em si e só permitimos que seja desculpada pelos méritos do objeto.(p.141)

Assim, Freud marca, neste trecho, que com o passar dos anos a civilização operou um importante deslocamento: o objeto da pulsão ocupou, por assim dizer, o próprio lugar da pulsão.

Se na Antigüidade Clássica o desejo era celebrado e enaltecido por seus próprios atributos, na atualidade é necessário que um determinado objeto legitime a pulsão. São, portanto, os atributos do objeto que enobrecem o desejo e validam o prazer.

No *Segundo Ensaio*, que trata da sexualidade infantil, Freud traz sua inestimável formulação acerca da “disposição perversa polimorfa”(p.180). Em suas palavras:

É instrutivo que a criança, sob a influência da sedução, possa tornar-se perversa polimorfa e ser induzida a todas as transgressões possíveis. Isso mostra que traz em sua disposição a aptidão para elas; por isso sua execução encontra pouca resistência, já que, conforme a idade da criança, os diques anímicos contra os excessos sexuais - a vergonha, o asco e a moral - ainda não foram erigidos ou estão em processo de construção.(p.180)

Na continuidade do trecho selecionado, Freud irá afirmar que a mulher “conserva a mesma disposição perversa polimorfa”(p.180). Trataremos deste aspecto mais adiante, nos capítulos 4 e 5, quando comentaremos a posição do sujeito feminino, buscando uma articulação que nos permita uma escuta psicanalítica do discurso estético que comparece na clínica contemporânea. Por ora, ficaremos com a polimorfia da perversão infantil.

Acreditamos ser legítimo afirmar que em Freud, a perversão polimorfa da infância constitui a origem da sexualidade, tanto daquela que goza do status de normal quanto da que é proscrita pela cultura.

Para corroborar nossa afirmação convocamos a conferência XXI das *Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise*(Freud, 1916-17) que trata do tema *O Desenvolvimento da Libido e as Organizações Sexuais*. Neste texto, Freud afirmará:

A sexualidade pervertida é, via de regra, muito bem centrada: todas as suas ações se dirigem para um fim - geralmente um único fim - um dos instintos componentes assumiu predominância e, ou é o único instinto observável, ou submeteu os outros a seus propósitos. Neste aspecto, *não há diferença alguma entre sexualidade pervertida e normal*, a não ser o fato de que seus instintos componentes dominantes

e, conseqüentemente, seus fins sexuais sejam diferentes. Em ambas, pode-se dizer, estabeleceu-se uma bem organizada tirania, mas, em cada uma das duas, uma família diferente tomou as rédeas do poder. À sexualidade infantil, por outro lado, falando genericamente, falta essa centralização; seus instintos componentes separados possuem iguais direitos, cada um dos quais seguindo seus próprios rumos na busca do prazer. Naturalmente, tanto a ausência como a presença de centralização harmonizam-se bem com o fato de que *tanto a sexualidade pervertida como a normal surgiram da sexualidade infantil*.(p.378-os grifos são nossos)

De volta aos *Três Ensaíos*, nossa leitura encontrou o seguinte acréscimo efetuado em 1915 e apostado ao pé da página 137 da referida obra, num trecho em que Freud analisa o objeto sexual dos invertidos. Em suas palavras:

A Investigação psicanalítica opõe-se com toda firmeza à tentativa de separar os homossexuais dos outros seres humanos como um grupo de índole singular. Ao estudar outras excitações sexuais além das que se exprimem de maneira manifesta, ela constata que todos os seres humanos são capazes de fazer uma escolha de objeto homossexual e que de fato a consumaram no Inconsciente. As vinculações por sentimentos libidinais com pessoas do mesmo sexo desempenham inclusive, um papel nada insignificante como fatores da vida anímica normal (...) *A psicanálise considera, antes, que a independência da escolha objetual em relação ao sexo do objeto, a liberdade de dispor igualmente de objetos masculinos e femininos, tal como observada na infância, nas condições primitivas e nas épocas pré-históricas, é a base originária da qual, mediante a restrição num sentido ou no outro, desenvolvem-se tanto o tipo normal como o invertido*. No sentido psicanalítico, portanto, o interesse sexual exclusivo do homem pela mulher é também um problema que exige esclarecimento e não uma evidência indiscutível que se possa atribuir a uma atração de base química.(p.137-os grifos são nossos)

Como não é nosso propósito, no momento, empreender uma investigação minuciosa acerca da sexualidade na obra de Freud, é chegado o momento de reunirmos o que pudemos coligir nestes fragmentos reproduzidos que, em nossa leitura, apresentam-se como pregnantes e representativos do pensamento freudiano.

Assim temos que:

1. A pulsão sexual é essencialmente, transgressora do instinto, sendo este de natureza biológica (neuro-fisiológica) e aquela, de ordem predominantemente psíquica;
2. A sexualidade não é da ordem exclusiva do genital, sua abrangência atinge a totalidade da vida anímica;
3. A gênese da sexualidade repousa em uma tendência perversa polimorfa que atravessa todos os sujeitos humanos;

4. No transcorrer da vida algo acontece a essa disposição perversa polimorfa no sentido de retirar-lhe esta última característica, cristalizando assim uma tendência sexual estereotipada, tanto no campo dito normal, quanto naquele considerado degenerado.

É a partir deste último aspecto que pensamos encontrar alguma articulação entre a pulsão e a estética entendida, esta, neste momento, como produto da cultura.

Poderíamos começar nos interrogando acerca do destino da tendência perversa polimorfa. *O que lhe acomete que a faz perder sua criatividade que a condição polimórfica possibilitava?*

Freud nos afirma que na tendência perversa polimorfa infantil, as pulsões são parciais e convivem lado a lado, democraticamente, sem a imposição de nenhuma delas sobre as demais.

A “tirania”, para empregar o termo utilizado por Freud na conferência XXI, de um componente pulsional, que estabelece seu predomínio sobre os demais, parece decorrer de um evento primordial: o complexo de Édipo.

De fato, mais precisamente, a partir da dissolução do complexo de Édipo, surgirá o superego - o agente encarregado de submeter a organização genital infantil à cultura. É o que Freud nos ensina em seu artigo de 1924 *A Dissolução do Complexo de Édipo*. Em suas palavras:

(...) As catexias de objeto são abandonadas e substituídas por identificações. A autoridade do pai ou dos pais é introjetada no ego e aí forma o núcleo do superego, que assume a severidade do pai e perpetua a proibição deste contra o incesto, defendendo assim o ego do retorno da catexia libidinal. As tendências libidinais pertencentes ao Complexo de Édipo são em parte dessexualizadas e sublimadas (...) e em parte são inibidas em seu objetivo e transformadas em impulsos de afeição. Todo o processo, por um lado preservou o órgão genital - afastou o perigo de sua perda - e, por outro, paralisou-o (...) Este processo introduz o período de latência, que agora interrompe o desenvolvimento sexual da criança. (FREUD, 1924d, p.196)

Apesar de Freud falar em “desenvolvimento sexual da criança”(p.196), claro está tratar-se da criança do sexo masculino. Fugiria ao nosso propósito, neste momento, comentarmos as diferenças radicais, da resolução do complexo edípico da criança do sexo feminino. Entretanto, retomaremos o tema da diferença quando comentarmos a relação entre a estética, o masculino e o feminino.

Por ora, gostaríamos de marcar a leitura lacaniana que estabelece o desenlace do conflito edípico como o momento lógico que implicará a estruturação do sujeito. É nesse momento que ocorre - ou não - a inscrição na *Lei do Pai*, da qual dá notícia a mensagem da mãe. É, pois, no conflito edípico que o sujeito se depara com a castração e, a partir de sua articulação com ela e com o falo - o significante da falta - constitui sua sexualidade, com moções e tendências predominantes caminhando no decorrer da latência, para assumir sua posição de primazia.

E retornando ao texto freudiano, gostaríamos também de destacar a constituição do superego, que para o criador da psicanálise, é o herdeiro do complexo de Édipo.

Das estruturas psíquicas apresentadas pela *segunda tópica* é o superego que ocupa a posição de maior articulação com a civilização. Sua dimensão de Ideal do Eu é atravessada pelos valores culturais e pela moral da ideologia dominante⁶, que a partir da superestrutura social⁷ penetra o imaginário individual.

Assim, parece-nos que é na articulação do *sujeito que pulsiona* com os ideais assumidos pelo Eu que a polimorfia criativa da pulsão sucumbe. A interdição do superego e a incorporação (para usar o termo de Freud) de ideais acerca do Bom, do Bem e do Belo capturam o desejo e cristalizam seus caminhos. Talvez não estejamos cometendo nenhum grave erro se propusermos que a sublimação é o destino da pulsão apontado pelo ideal do Eu.

De fato, o encadeamento poderia ser descrito como a seguir; (i) a civilização estabelece metas, objetivos, valores e ideais; (ii) o desfecho do conflito edípico implica a formação do superego, este traz para o plano individual a ética social; (iii) tal ética tem contra si uma outra, relacionada ao desejo de um *sujeito que pulsiona*; (iv) deste embate entre a ética social e a *ética do desejo* surge a sublimação como um caminho possível.

Assim, em outros termos, teríamos que: a sublimação da pulsão - que em seu estado mais bruto corresponderia à perversão polimorfa da infância - é a matéria-prima da civilização.

⁶ Sobre o conceito de Ideologia Dominante ver Antonio Gramsci in *Maquiavel e o Estado Moderno*

⁷ Sobre o conceito de Superestrutura Social ver Karl Marx in *O Capital*

Gostaríamos, neste momento, de nos interrogar se as coisas sempre se passam assim. *Seria então verdade que a sublimação sempre se impõe? O desejo é sempre marcado pelas demandas culturais?*

Encontramos no final do capítulo IV de *O Mal Estar na Civilização* (Freud, 1930a) uma reflexão que talvez nos possa auxiliar.

(...) A vida sexual do homem civilizado encontra-se, não obstante, severamente prejudicada; dá, às vezes, a impressão de estar em processo de involução enquanto função, tal como parece acontecer com nossos dentes e cabelos. Provavelmente, justifica-se supor que sua importância enquanto fonte de sentimentos de felicidade e, portanto, na realização de nosso objetivo na vida, diminuiu sensivelmente. Às vezes, somos levados a pensar que não se trata apenas da pressão da civilização, mas de algo da natureza da própria função que nos nega satisfação completa e nos incita a outros caminhos. Isso pode estar errado, é difícil decidir. (p.110-111-os grifos são nossos)

Segue-se, então, uma longa nota de rodapé da qual extraímos os seguintes trechos:

(...) Seja como for, se considerarmos verdadeiro o fato de que todo indivíduo busca *satisfazer tanto desejos masculinos quanto femininos* em sua vida sexual, ficamos preparados para a possibilidade de que esses [dois conjuntos de] *exigências não sejam satisfeitos pelo mesmo objeto* e que interfiram um com o outro [como consequência da postura ereta] não foi apenas o seu erotismo anal que ameaçou cair *vítima da repressão orgânica*, mas *toda a sua sexualidade*, de tal maneira que, desde então, a função sexual foi acompanhada por uma *repugnância* que não pode ser explicada por outra coisa e que *impede sua satisfação completa*, forçando-a a desviar-se do objetivo sexual em sublimações e deslocamentos libidinais.... (p.111-os grifos são nossos).

De fato, é difícil decidir! Por vezes a incompletude da satisfação sexual está na repressão cultural que impõe a sublimação, por outras, ao contrário, a sublimação é consequência de uma “repressão orgânica” (p.111) que impede a satisfação ou ainda a incompletude desta parece estar na precariedade do objeto que só possui *um* sexo.

Entretanto, Freud tem uma certeza: a satisfação sexual é incompleta. Talvez suas dúvidas pudessem ser aplacadas pela polimorfia da perversão infantil, pois houve uma época em que o gozo parecia ilimitado, infinito e o outro, completo.

Compartilhamos da angústia de Freud e nossa ignorância é incomparavelmente maior. Devemos, porém, aceitá-las sem, no entanto, capitular. Voltemos, pois, à nossa investigação, tendo em mente esta contradição. De fato,

para seguirmos adiante teremos que atravessar o portal que nos separa do espaço paradoxal onde habita a pulsão.

Conceito fronteiro entre o que se pode conhecer e aquilo que jamais se dá a saber, tem sua fonte e finalidade apoiadas no corpo, pois é neste campo que residem a excitação e sua descarga.

Assim, poder-se-ia dizer que a pulsão nasce e morre no registro do Real. Se nos ativermos a esse campo, encontraremos, como uma primeira dicotomia, o seguinte aspecto: a finalidade da pulsão é por um fim à prazerosa excitação que a criou; ou ainda, é no momento de sua morte - o instante da descarga libidinal - que acontece o auge do prazer.

Triste sina, trágico destino. Viver para morrer!

Entretanto, e felizmente, a pulsão transgride o instinto e se *descola* do Real. Entre o seu nascimento e sua morte, ela atravessa o Imaginário e o Simbólico e busca nestes registros, reescrever sua história e encontrar um sentido para sua existência.

E aqui encontramos um segundo paradoxo: enquanto no Real, a pulsão corre para o suicídio, no Imaginário e no Simbólico, tenta-se evitar ou ao menos adiar, tal desfecho.

Neste ponto nos voltamos para a perversão polimórfica da infância em busca de algum alento. Afirmamos ainda há pouco, que houve um tempo em que o gozo parecia ilimitado, infinito e o outro se apresentava a nós como completo.

Naquele momento mítico da existência humana a ilusão de completude no campo do outro não era menos do que a realidade. E as pulsões parciais, livres de qualquer “tirania”, gozavam sem limites e infinitamente.

De fato, na perversão polimórfica não há limites, pois caso houvesse, não seria ela polimorfa. Nem tampouco, há um fim, isto é, a sexualidade perversa polimorfa não tem finalidade no sentido econômico; não pertence a esta organização o objetivo da descarga libidinal, a um só tempo, de uma só vez. Assim, as pulsões parciais da perversão infantil seguem seu caminho sem que seu destino seja a morte.

Neste ponto um adulto poderia intervir e nos interrogar: *Aceito que o orgasmo, objetivo da pulsão sexual adulta, contenha em si próprio a morte temporária do prazer, porém prolongá-lo, evitando a descarga da libido, não seria sofrimento insuportável?*

Sim, sem sombra de dúvidas! Porém, nossa resposta seria diferente se tivémos em mente, não o adulto que nos argüiu e sim a criança perversa polimorfa que vive na alegria intensa do pré-prazer e desconhece a felicidade trágica do orgasmo.

Estaria então no orgasmo, este instante mágico que tanto cobizamos e que tanto alívio nos traz, a origem da incompletude da satisfação sexual? Insistiria, atônito, o nosso interlocutor.

Atônitos também estamos nós. Mas desta vez responderíamos que não. Cremos que a incompletude da satisfação sexual não pode ser atribuída somente à dimensão corporal. Tal falta não se inscreve apenas no registro do Real.

Voltemos para nossa criança perversa polimorfa. Como afirmamos, para ela, seu objeto de amor é pleno e completo e seu prazer, infinito e irrestrito. Nosso pequeno perverso pré-edípico, ainda não foi barrado pela castração que deixará como herdeiros o superego e a primazia do genital.

Acreditamos que a marca de suas primeiras experiências de prazer constituíram um protótipo de felicidade plena que os adultos buscam, sem sucesso, repetir.

Assim, além da *falta* constitutiva do sujeito - da qual falaremos muito em breve - as reminiscências de sua primeira infância, perversa e polimórfica, formariam a base do mal estar na sexualidade adulta, marcada pela insatisfação decorrente da finitude e restrições ao prazer, além das desilusões quanto à incompletude do objeto.

Estariamos, então, condenados inapelavelmente à insatisfação?

Talvez tenhamos que responder afirmativamente, pois, qualquer que tenha sido o processo que pôs fim à tendência perversa polimorfa, ele deixou em seu lugar uma sexualidade estereotipada. Esta, por sua vez, aprisionou o sujeito que pulsiona, forneceu o cimento para construção dos diques do asco, da moral e da vergonha e implodiu a bissexualidade.

Devemos, retomar agora as perguntas que propusemos, ainda há pouco, e tentar respondê-las. Buscávamos tecer uma articulação entre pulsão e civilização que também pudesse abrigar a perversão e a estética. Queríamos então saber se a sublimação sempre se impunha, se o desejo era sempre desviado.

Aqui já não podemos dizer sim ou não. Acreditamos que, assim como algo falta à satisfação, algo também sempre escapa à sublimação.

Conforme já comentamos, acreditamos que Freud apontou a sublimação da parcela da libido não aproveitada para seus fins, como a matéria-prima da civilização.

Será, porém, que os caminhos da sublimação são sempre os mesmos? Será que seus resultados são sempre iguais?

Acreditamos haver um percurso bastante distinto entre aquela libido que sublimada, produziu a ciência e o trabalho e aquela que tomou o caminho da Arte e da Paixão⁸. O que não implica que as primeiras também não possam ter uma estética.

A ciência é metódica, disciplinada e quase sempre, *bem comportada*. A Arte, não.

A Arte e a Paixão não conhecem limites. Há muito a simetria das formas ou a métrica das rimas não mais tiranizam a criação.

É pois, na arte e na paixão, que não se submeteram à estereotipia da repetição, que parece residir a antiga polimorfia da perversão.

Inconformadas, Paixão e Arte buscam substituir os diques da moralidade por uma *estética do desejo*. Uma tentativa de desenhar uma forma para o objeto faltante, traçar o perímetro do vazio e contar a saga da heróica resistência erótica.

Talvez resida nesta estética a natureza e origem da beleza, cuja fruição, Freud não pode explicar, mas nem por isso deixou de apontar sua condição de fonte de prazer e o seu poder de reduzir a dor e o sofrer do existir.

Assim, talvez possamos responder que os caminhos da sublimação não são sempre os mesmos. Nem sempre eles vão dar numa grande avenida, por vezes se perdem em um emaranhado de múltiplas saídas. Estreitos becos, ruas largas, leitos secos...é por essa encruzilhada de muitas vias que se derrama a perversão. Um rio caudaloso a desenhar em suas margens as formas do recalçado.

Interessante é pensar que algo se perde nestas tortuosas trilhas da sublimação. Vale dizer, tão incompleta quanto à satisfação é também a sublimação. E a parcela da libido que lhe escapa, parece retornar investida nas imagens, metonimicamente associadas à sexualidade infantil, isto é, à perversão polimórfica.

⁸ Empregamos aqui o termo *paixão* em um sentido amplo e existencial; as paixões que envolvem o Ser, e que incluem o amor e o ódio sem se confundir com o significado mais restrito e exclusivo de um vínculo libidinal, pois neste caso não teria sentido situá-la no campo da sublimação.

Pensamos encontrar os contornos de tal estética na obra de Hieronymus Bosch conforme comentaremos no próximo capítulo. De fato, pensamos a categoria estética do Grotresco como a produção cultural mais próxima do desejo recalcado.

É o que Freud nos diz em suas conclusões sobre o conto de Hoffmann⁹, *O Homem da Areia*, que analisa em seu estudo de 1919 *O Estranho*. Em suas palavras:

(...)Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu *Das Heimliche* para o seu oposto, *Das Unheimliche*; pois este estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de *Schelling* do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.(FREUD, 1919h, p.258-os grifos são nossos)

É interessante como Freud marca em seu texto que o aspecto assustador contido no que é estranho, pode não ser o afeto original. De fato, em sua análise do personagem Nataniel (p.249-250), Freud nos apresenta um homem dividido e enlouquecido pelas vicissitudes de seus desejos infantis. Nataniel identifica-se narcisicamente com a boneca Olímpia, pois esta representa um veículo, uma possibilidade de, ao colocar-se em uma posição feminina, ser amado por seu pai. Por outro lado, Nataniel teme a castração edípica imposta pela lei paterna que assume a forma de cruéis perseguidores. Voltaremos ao texto freudiano de 1919 quando comentarmos a articulação que pensamos existir entre a estética e o narcisismo.

Por ora gostaríamos apenas de reafirmar a natureza incompleta da sublimação, e os diferentes caminhos tomados pela perversão infantil para preservar sua existência.

Há um outro instigante texto de Freud que parece nos apoiar. Trata-se de *Leonardo da Vinci e uma Lembrança da sua Infância*(Freud, 1910c). Neste trabalho, Freud se dedica a analisar a vida psíquica do grande artista e inventor, a

⁹ Além do pintor holandês do século XV, o Grotresco tem no escritor E.T.A. Hoffmann um dos seus mais notórios representantes.

partir de suas biografias, de suas obras e, sobretudo, de um sonho - ou fragmento de lembrança - de sua infância.

Com muito prazer nos deteríamos mais neste belo texto em que Freud nos brinda com uma cuidadosa e brilhante construção sobre a personalidade de Leonardo da Vinci. Há também neste trabalho, a antecipação ou afirmação de conceitos e formulações de desmedido valor para a teoria psicanalítica. Este é o caso, por exemplo, do conceito de sublimação como destino da pulsão; noção que Freud retomará em 1915, no artigo metapsicológico *A Pulsão e suas Viscissitudes*.

O compromisso com a objetividade - que gostaríamos de observar com mais rigor do que temos conseguido - impõe-nos maior comedimento. Assim, gostaríamos de destacar dois aspectos no texto freudiano que mais diretamente nos interessam no momento: (i) a análise da pintura de Leonardo; e (ii) as duas sublimações do artista.

Começaremos pela interpretação de Freud sobre o quadro *Sant'Ana com Madona e o Menino* (figura 1). Freud analisa o quadro de Leonardo a partir do relato do artista sobre sua recordação de infância. Esta, como nos explica Freud em uma nota acrescentada em 1919, poderia ser a lembrança de uma fala materna ou uma construção; isto é, uma resignificação. Em suas palavras, o inventor Leonardo da Vinci, assim justificou seu envolvimento com os pássaros e o voar:

“Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios”. [Codex Atlanticus, F.; citado por Scognamiglio e reproduzido por Freud in FREUD, 1910c, p.76)

Após estudar a biografia de Leonardo, seu interesse pela Ciência e pela Arte, sua *pobre* vida erótica, seus costumes e anotações, Freud propõe a seguinte interpretação para a obra mencionada. Desde já nos escusamos pela extensão do trecho que destacamos, porém, justificamo-nos com a preocupação de não banalizar, com um recorte excessivamente sintético, a construção que Freud ousou fazer, apenas para mais claramente nos explicar. Acreditamos também que as palavras que se seguem apóiam, inequivocamente, nossa proposição de que a estética cumpre a função de consubstanciar o desejo e servir a causa da perversão infantil. Poderíamos ainda acrescentar que o texto freudiano nunca está a mais.

A infância de Leonardo teve característica igual à que o quadro reproduz. Teve duas mães: primeiro, sua verdadeira mãe Caterina, de quem o separaram quando tinha entre três e cinco anos; e depois uma madrastra moça e carinhosa, Donna Albiera, esposa de seu pai. Pela combinação dessa situação de sua infância [e com a presença da avó Monna Lucia; resultou na] composição que fez reunindo os três personagens numa unidade, o desenho de 'Sant'Ana com Dois Outros' veio a concretizar-se para ele. A figura maternal mais afastada do Menino - a avó - corresponde à primeira e verdadeira mãe, Caterina, tanto em sua aparência quanto em sua relação especial com o menino. (...) Se Leonardo teve sucesso ao reproduzir nas feições de Mona Lisa a dupla significação contida naquele sorriso, a promessa de ternura infinita e ao mesmo tempo a sinistra ameaça, manteve-se também fiel ao conteúdo de sua lembrança mais distante. Porque a ternura de sua mãe foi-lhe fatal; determinou o seu destino e as privações que o mundo lhe reservava. A violência das carícias evidentes em sua fantasia sobre o abutre eram muito naturais. No seu amor pelo filho, a pobre mãe abandonada procurava dar expansão à lembrança de todas as carícias recebidas e à sua ânsia por outras mais. Tinha necessidade de fazê-lo, não só para consolar-se de não ter marido mas também para compensar junto ao filho a ausência de um pai para acarinhá-lo. Assim, substituiu o marido pelo filho pequeno, e pelo precoce amadurecimento de seu erotismo privou-o de uma parte de sua masculinidade. O amor da mãe pela criança que ela amamenta e cuida é muito mais profundo que o que sente, mais tarde, pela criança em seu período de crescimento. Sua natureza é a de uma relação amorosa plenamente satisfatória, que não somente gratifica todos os desejos mentais mas também todas as necessidades físicas; e se isto representa uma das formas possíveis da felicidade humana, em parte será devido à possibilidade que oferece de satisfazer, sem reprovação, desejos impulsivos há muito reprimidos e que podem ser considerados como perversos. (...) Se se fizer uma tentativa de separar no quadro as figuras de Ana e de Maria e de se traçar o contorno de cada uma delas, veremos que não será fácil. Poder-se-ia dizer que estão fundidos entre si, como as figuras mal condensadas de um sonho, de modo que em alguns lugares será difícil dizer onde Ana termina e onde começa Maria. Mas o que aos olhos de um crítico parece erro ou defeito de composição, é explicado à luz da análise como uma referência a seu significado secreto. Para o artista, parece que as duas mães de sua infância se fundem em uma única forma.(p.104-105-106)

Gostaríamos também de nos aventurar com nossa interpretação. Freud sugere que, na pintura de Leonardo, Sant'Ana representaria sua mãe Catarina; a Virgem Maria seria, de sua jovem madrastra Albiera, uma alegoria; e o Menino Jesus, de Leonardo menino, uma imagem. Sem nos contrapormos a Freud acrescentamos outra possibilidade. Maria e Jesus formariam a díade da infância e as figuras femininas representariam a identificação à mãe. A composição seria então: Sant'Ana e Maria como *imagens da mãe* ou uma forma para o feminino. Maria, no colo de Sant'Ana e inclinando-se para Jesus, uma representação que Leonardo teria feito de si próprio - amado por sua mãe na intensidade que a

ternura do olhar de Sant'Ana sugere, a ela aderido como seu falo¹⁰ e como ela, amando, maternalmente, seus jovens discípulos metaforizados na imagem do Menino Jesus.

O título, dado por Leonardo a seu quadro - *Sant'Ana com Dois Outros* - fala a favor da identificação materna e de Sant'Ana como ocupante primordial deste lugar.

A indefinição sugerida por *Dois Outros* lhes atribui o lugar de substitutos. Assim, Maria é a mãe da infância, é a jovem madrasta Albiera e também o próprio Leonardo; o Menino Jesus é uma espécie de auto-retrato da época de sua lembrança além de representar os jovens a quem o artista amava, talvez de maneira platônica e certamente de forma narcísica.

Interessante é pensar, que na pintura de Leonardo, todos parecem brincar sob a tutela do terno olhar de Sant'Ana. É no colo da matriarca que a cena ocorre, é com sua bênção que tudo se passa. Talvez, para o artista, a representação da *lei* se fez por uma estética feminina.

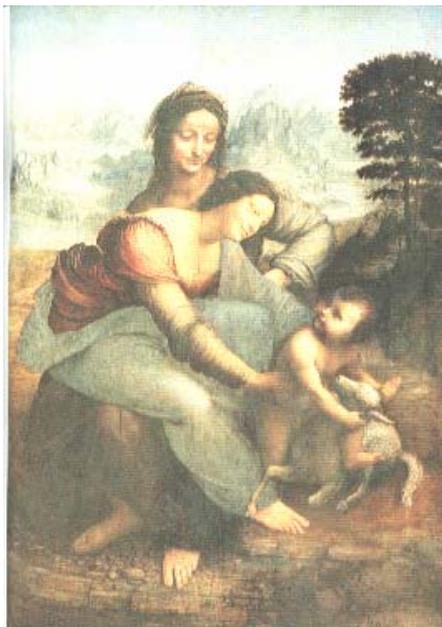


Figura 1- Leonardo Da Vinci, *Sant'Ana com Madona e o menino* (1503-1507)

Museu do Louvre, Paris

Reproduzimos a seguir a nota de rodapé que Freud acrescentou mostrando a interessante descoberta imagética que Pfister lhe fez chegar às mãos.

¹⁰ A criança como falo da mãe é o lugar do sujeito que ainda não se deparou com a castração, é o *primeiro tempo do Édipo*, como nos dirá Lacan (ver O Seminário livro V). Voltaremos a posição do falo do Outro quando abordamos as Doenças da Beleza no capítulo 5 desta pesquisa.

Uma descoberta notável foi feita por Oskar Pfister no quadro do Louvre, e mesmo que não estejamos inclinados a aceitá-la sem reservas, temos de reconhecer o seu aspecto profundamente interessante. Na roupagem de Maria, de composição e arranjo extremamente confusos, ele descobriu o *contorno de um abutre*, o que ele interpreta como uma *charada-pictórica inconsciente*: ‘No quadro que representa a mãe do artista, o *abutre*, símbolo da maternidade, é perfeita e claramente visível. Ao longo do tecido azul, que é visível em torno das cadeiras da mulher da frente e que se estende na direção de seu colo e de seu joelho esquerdo, podemos ver a cabeça extremamente característica do abutre, se pescoço e a curva nítida onde começa seu corpo. Dificilmente um observador com quem confrontei meu pequeno achado foi capaz de resistir à evidência desta charada -pictórica’ (...) Pfister observa ainda: ‘A questão importante é saber até onde vai a charada. Se observarmos o comprimento da fazenda que tão obviamente se destaca do resto, partindo do meio da asa e continuando daí, podemos notar que uma parte desce até o pé da mulher ao passo que a outra se estende numa direção ascendente e repousa sobre o seu ombro e sobre a criança. A primeira parte poderá mais ou menos representar a asa e a cauda do abutre, em sua forma habitual; a outra parte poderá ser um ventre saliente e - sobretudo se prestarmos atenção às linhas convergentes que se assemelham ao esboço de penas - a cauda espalhada de uma ave, cuja ponta, à direita, *exatamente como no sonho profético da infância de Leonardo* [sic], *chega até a boca da criança, i.e., do próprio Leonardo*’(FREUD, 1910c,p.106)

O segundo aspecto que destacamos do texto freudiano está presente desde o início e diz respeito às duas sublimações de Leonardo. Já no primeiro capítulo de seu estudo, Freud nos chama a atenção para a dupla vida de Leonardo: o inventor e amante da Ciência; e o célebre pintor, criador de obras-de-arte.

Segundo a pesquisa empreendida por Freud, Leonardo Da Vinci seria o autor das seguintes palavras, publicadas na *Conferenze Fiorentine*: “Não se tem direito de amar ou odiar qualquer coisa da qual não se tenha conhecimento profundo”(In Freud, 1910c, p.68). Freud comenta as palavras de Leonardo afirmando revelarem elas seu desejo de submeter o amor à reflexão, controlar os sentimentos através dos pensamentos. Freud atribui a formulação de Leonardo à atitude do artista com relação as suas próprias emoções.

No seu caso [Leonardo] parece que foi isso o que realmente sucedeu. Seus afetos eram controlados e submetidos ao instinto de pesquisa; ele não amava nem odiava, porém se perguntava acerca da origem e do significado daquilo que deveria amar ou odiar (...) Durante esse trabalho de pesquisa, o amor e o ódio se despiam de suas formas positivas ou negativas e ambos se transformavam apenas em objeto de interesse intelectual. Na verdade, Leonardo não era insensível á paixão (...) apenas convertera sua paixão em sede de conhecimento; entregava-se, então, à investigação com a persistência, constância e penetração que derivam da paixão e, ao atingir o auge de seu trabalho intelectual (...) permitia que o afeto há muito reprimido viesse à tona...(p. 69)

Mais adiante, no último capítulo de seu estudo, quando Freud elabora suas conclusões, a idéia da *dupla* sublimação é retomada com as seguintes palavras:

Leonardo surge da obscuridade de sua infância como artista, pintor e escultor devido a um talento específico que foi reforçado, provavelmente, nos primeiros anos de sua infância pelo precoce despertar do seu instinto escopofílico. (...) Devemos enfatizar (...) que a criação do artista proporciona, também, uma válvula de escape para seu desejo sexual (...) cabeças de mulheres sorridentes e de lindos rapazes - em outras palavras, a representação de seus objetos sexuais - eram freqüentes em suas primeiras tentativas artísticas. (...) Lentamente desenvolveu-se nele um processo somente comparável às regressões nos neuróticos. O desenvolvimento que o levou a tornar-se um grande artista ao atingir a puberdade cedeu lugar ao processo que o tornou pesquisador e que tem suas determinantes na primeira infância. A segunda sublimação do seu instinto erótico cedeu lugar à sublimação original, (...) Tornou-se um pesquisador, a princípio a serviço de sua arte, porém, mais tarde, independentemente dela e mesmo dela se afastando. (...) Ao atingir o ápice de sua vida (...) aos cinqüenta anos quando nos homens a libido, com freqüência, apresenta um enérgico surto, sofreu ele uma nova transformação. Camadas ainda mais profundas de seu conteúdo anímico tornaram-se mais uma vez ativas; mas esta nova regressão veio beneficiar a sua arte que se encontrava num processo de atrofiamento. Encontrou a mulher que lhe despertou a lembrança do sorriso feliz e sensual de sua mãe; e, influenciado por esta lembrança voltou a encontrar o estímulo que o guiava no princípio de suas tentativas artísticas. Pintou a 'Mona Lisa', 'Sant'Ana com Dois Outros' e a série de retratos misteriosos caracterizados pelo sorriso enigmático. Com a ajuda do mais antigo de todos os seus impulsos eróticos goza o triunfo de, uma vez mais, dominar a inibição através de sua arte. (p.120- 121)

Assim, acreditamos que a posição freudiana apóia nossa formulação sobre os diferentes caminhos da sublimação. Afirmamos ainda há pouco que a disciplinada e metódica ciência parecia resultar de um processo sublimatório distinto daquele que causava a Paixão e a Arte.

Talvez possamos afirmar, a partir dos trechos destacados, que temos Freud ao nosso lado, quando propomos que é através da criação artística que a perversão polimórfica da infância resiste. É por intermédio da arte que o sujeito faz um furo nos *diques* que contém a sexualidade.

Gostaríamos de concluir este tópico fazendo uma breve recapitulação do que procuramos aqui desenvolver:

1. A sexualidade da infância pré-edípica se caracterizaria pela polimorfia da pulsão sexual, pelo prazer ilimitado e infinito e pela completude do objeto de amor. Neste período a criança é, com freqüência, porém, sem exclusividade, seu próprio objeto de amor. Vale dizer, o auto-erotismo é parte da sexualidade infantil polimórfica;

2. A castração edípica representaria o fim dessa primeira organização da sexualidade. Após o intervalo da latência, a sexualidade adulta estabelecerá sua primazia inaugurando uma organização mais rígida e estereotipada, tanto na condição homossexual quanto heterossexual. Propomos - ainda que provisoriamente - considerar a organização sexual dos indivíduos predominantemente masculinos, mais inflexível e pragmática;
3. A um grau maior de rigidez e estereotipia, marcado pela presença do fetiche, denominaríamos de *perversão secundária ou fetichista* para diferenciá-la daquela anterior, criativa e constituinte da sexualidade da criança que pulsiona de todos os modos, um sujeito que deseja irrestritamente. Seu desejo tudo pode, é mágico como seus pensamentos e sentimentos e daí deriva sua experiência de completude. Sua vida anímica é marcada pela tênue diferença -quando existe - entre o imaginário e a realidade;
4. As experiências prazerosas desse momento constituem-se em um protótipo de felicidade amorosa que, na vida adulta, buscamos reencontrar;
5. A insatisfação presente na vida sexual adulta decorreria da incapacidade do *sujeito barrado* em alucinar com a completude do objeto, além da finitude e limitações do seu prazer. Tal insatisfação é inaugurada pela desilusão e mantida pelo insucesso em reaver a condição perversa polimórfica da infância;
6. A criatividade artística e as alucinações da paixão constituem as tentativas mais bem sucedidas de reviver a satisfação mágica da perversão infantil.

Ainda há muito por dizer. Entretanto, nos contentaremos em acrescentar que a perversão da infância reside no campo do prazer alucinado, isto é, no mesmo território da primeira *experiência de júbilo* de que nos dá notícia Lacan: o júbilo provocado pela completude da *Gestalt* refletida. Talvez o gozo da perversão seja, do prazer narcísico, um representante metonímico. É o que averiguaremos no próximo tópico.

2.5.

A Estética e o Narcisismo: *Dos Deuses aos Demônios*

Em *Sobre o Narcisismo: Uma Introdução* (Freud, 1914c) Freud nos fala do Narcisismo como um momento de fundação do Eu. Em suas palavras:

(...) posso ressaltar que estamos destinados a supor que uma unidade comparável ao ego não pode existir no indivíduo desde o começo; o ego tem de ser desenvolvido. Os instintos auto-eróticos, contudo, ali se encontram desde o início, sendo, portanto, necessário que algo seja adicionado ao auto-erotismo - uma nova ação psíquica - a fim de provocar o narcisismo.(p.84-os grifos são nossos)

Aqui, Freud parece fazer coincidir o narcisismo com o Eu: ambos não existem desde o início e têm no auto-erotismo, os seus alicerces.

De fato, é neste sentido que Freud caminha, conforme, nos mostram os seguintes trechos que selecionamos

(...) O narcisismo nesse sentido não seria uma perversão, mas o complemento libidinal do egoísmo do instinto de auto preservação, que, em certa medida, pode justificavelmente ser atribuído a toda criatura viva. Um motivo premente para nos ocuparmos com a concepção de um narcisismo primário e normal surgiu quando se fez a tentativa de incluir o que conhecemos da demência precoce (Kraepelin) ou da esquizofrenia (Bleuler) na hipótese da teoria da libido. (...)o que acontece à libido que foi afastada dos objetos externos na esquizofrenia? A megalomania característica desses estados aponta o caminho. Essa megalomania, sem dúvida, surge as expensas da libido objetal. *A libido afastada do mundo externo é dirigida para o ego e assim dá margem a uma atitude que pode ser denominada de narcisismo.* Mas a própria megalomania não constitui uma criação nova; pelo contrário, é, como sabemos, ampliação e manifestação mais clara de *uma condição que já existia previamente.* Isso nos leva a considerar o narcisismo que surge através da indução de catexias objetais como sendo *secundário*, superposto a um narcisismo *primário* que é obscurecido por diversas influências diferentes. (...) Assim, formamos a idéia de que *há uma catexia libidinal original do ego*, parte da qual é posteriormente transmitida a objetos, mas que fundamentalmente persiste e está relacionada com as catexias objetais, assim como o corpo de uma ameba está relacionado com os pseudópodes que produz.(p.83-os grifos são nossos)

Assim, de acordo com o texto freudiano, o Eu é o primeiro destino da libido. Isto ocorre, pois, para esta estrutura ainda precária, que Freud denominou *Narcisismo Primário*, não há uma separação nítida entre o mundo das percepções internas e dos objetos externos. Em *A Pulsão e suas Viscissitudes* (Freud, 1915c), encontramos ao final deste artigo da série metapsicológica, novas explicações acerca do narcisismo e da constituição do Eu. Nele, Freud nos diz:

Originalmente, no próprio começo da vida mental, *o ego* é catexizado com os instintos, sendo, até certo ponto capaz de satisfazê-los em si mesmo. *Denominamos essa condição de 'narcisismo' e essa forma de obter satisfação, de auto-erótica.* (p.139-os grifos são nossos)

Aqui, uma vez mais nos sentimos autorizados a afirmar que, em Freud, o narcisismo primordial e o Eu (Eu-corporal) são a mesma estrutura apresentada por conceitos diferentes e que tal estrutura é constituída pela pulsão auto-erótica.

Freud segue descrevendo este momento original em que apenas o Eu recebe catexias libidinais, ficando o mundo externo desprovido de interesse para o Eu que o tem com indiferença para os “propósitos de satisfação” (p.140). De fato, talvez aqui sequer exista, para o Eu, algo fora dele.

Entretanto, este momento inaugural em que o Eu parece se bastar é efêmero ou talvez apenas conceitual. Esta segunda hipótese parece mais próxima do pensamento freudiano quando o autor nos adverte, em nota ao pé da página citada, de que “os instintos sexuais, *desde o início*, exigem um objeto, e as necessidades dos instintos do ego jamais são capazes de satisfação auto-erótica.” (p.140 - os grifos são nossos) Tais aspectos, segundo Freud, “perturbam o narcisismo primordial e *preparam o caminho para um avanço* a partir dele” (p.140 - os grifos são nossos). Aqui Freud nos confunde outra vez, pois a idéia de “avanço” fala a favor da existência *real* de um Eu que se basta, o que equivaleria a dizer um Eu que é *completo* e independente, ou melhor, “indiferente” ao mundo externo. Desta contradição, no entanto, podemos extrair uma indagação: *Se não há falta no narcisismo primordial, o que levaria o sujeito a “avançar”?* Vejamos como Freud pode nos elucidar.

(...) o ego auto-erótico não necessita do mundo externo mas (...) não pode evitar sentir como desagradáveis, por algum tempo, estímulos instintuais internos. (p.140)

Aqui está o que procurávamos. Nesse pequeno fragmento do texto de 1915, Freud retoma idéias antigas, como o princípio da constância (Freud, 1950a Parte I, seção 8); conceitos mais recentes, como o princípio de prazer (Freud, 1911b); e formulações que ainda serão apresentadas, elaboradas ou ampliadas (Freud, 1920g e 1924c).

A partir desses últimos trabalhos, podemos afirmar então que é a *pulsão de morte* (Freud, 1920g e 1930a) que empurra o sujeito em direção a uma

organização psíquica mais eficiente, ou mais sofisticada, com o intuito de afastar os “estímulos instintuais internos desagradáveis”(p.140). Parece então que encontramos a solução de Freud para o que parecia um incômodo paradoxo. De fato, não há propriamente uma alteridade no narcisismo primordial, o que não significa, no entanto, que o Eu-real (Freud, 1911b) que coincide com esta primeira estrutura narcísica, é pleno e se basta. E justamente, porque é faltoso e sofre, o Eu se altera.

Sob o domínio do princípio de prazer ocorre agora um desenvolvimento ulterior no ego. Na medida em que os objetos que lhe são apresentados constituem fontes de prazer, ele os toma para si próprio, os ‘introjeta’(...)e, por outro lado, expele o que quer que dentro de si mesmo se torne uma causa de desprazer. (...)Assim, o ‘ego da realidade’, original (...) se transforma num ‘ego do prazer’[para este] o mundo externo está dividido numa parte que é agradável, que ele incorporou a si mesmo, e num remanescente que lhe é estranho. Isolou uma parte do seu próprio eu, que projeta no mundo externo e o sente como hostil. (...)Quando, durante a fase do narcisismo primário, o objeto faz a sua aparição (...) o odiar atinge seu desenvolvimento.(p.141)

Talvez possamos resumir o movimento que Freud descreveu até agora afirmando que um narcisismo primordial que coincide com o Eu-real, indiferente ao mundo externo, dá lugar a um narcisismo primário coincidente com o Eu-prazer e se relacionando com os objetos externos seguindo o programa do princípio de prazer.

Também se poderia afirmar de tudo o que foi extraído do texto freudiano, que o Eu é o objeto que se oferece à pulsão no lugar daquele perdido. Interessante é pensar, então, que o Eu faz sua aparição e se constitui como objeto.

Há, entretanto, uma radical carência de ser neste Eu-prazer. Faltam-lhe seus contornos, um perímetro que o separe dos estímulos externos ou de suas causas que partem do campo do Outro.

Gostaríamos, neste momento, de recuarmos para além das fronteiras históricas da Psicanálise a fim de escutarmos a síntese kantiana. Immanuel Kant (In Aranha e Martins, 1993), o filósofo da *Aufklärung*, já nos asseverava que o conhecimento não podia prescindir da forma. Tampouco, poder-se-ia aprender a coisa-em-si, ou o *noumenon*, apenas o fenômeno, isto é, o que se nos apresenta, é passível de se conhecer. E, exceto para Deus, é o conhecimento que dá testemunho da existência. Assim, para um dos mais notáveis pensadores de todos os tempos e iniciador da Ilustração entre os povos germânicos, a existência

pressupõe uma forma. E aqui encontramos a estética como uma condição para o existir.

Também para Freud, seguramente leitor de Kant, é a *imagem* da coisa que a representa e empresta um significado à palavra, ou mais precisamente, à sua imagem sonora. [Freud, *Zur Auffassung der Aphasien* (1891b) e *O Inconsciente* (1915e, apêndice C)]

Há, no entanto, um outro importante leitor de Kant e, sobretudo, de Freud, a quem devemos nos dirigir em busca de uma articulação entre a estética e o narcisismo. Trata-se de Jacques Lacan que nos dirá da fundação do sujeito a partir de uma imagem, ou melhor, a partir de seus equívocos em torno de seu reflexo no espelho (Lacan, 1949 e em diversas ocasiões).

Em 1936, Lacan nos apresenta sua instigante e inestimável formulação, por ele denominada, de estágio do espelho. Seu texto original extraviou-se¹¹, porém, encontramos em sua comunicação ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise (Lacan, 1949[1998]) o seguinte trecho acerca deste momento mítico da constituição do sujeito.

A concepção do estágio do espelho que introduzi em nosso último congresso [fornece esclarecimentos] sobre a função do eu na experiência que dele nos dá a psicanálise. (...) Basta compreender o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem. (...) A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação (...) parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o eu se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.(...) Essa forma, aliás, mais deveria ser designada por *eu-ideal*, se quiséssemos reintroduzi-la num registro conhecido, no sentido em que ela será também a origem das identificações secundárias, cujas funções reconhecemos pela expressão funções de normalização libidinal. (p.96-97-98)

Assim a imagem real, refletida no espelho, antecipa o Eu e serve de matriz simbólica para o sujeito. É nesta totalidade harmônica e plena da imagem que um Eu, despedaçado e sem domínio motor se funda. Ainda sem fronteiras bem marcados entre o dentro-prazer e o fora-desprazer, este Eu toma sua imagem,

¹¹ Produzido pela primeira vez no XIV Congresso Internacional de Psicanálise, realizado em Marienbad entre 2 e 8 de agosto de 1936. A comunicação foi feita na 2ª sessão científica, em 3 de agosto, às 15:40h. Cf *The International journal of Psycho-analysis*, vol 18, parte I, Janeiro de 1937, p.78 onde essa comunicação está inscrita sob o título “*The looking-glass phase*”.

costurada e alinhavada pelo olhar de quem o deseja, como a materialização de seu ser. Assim, como Eu-prazer ou Eu-Ideal o sujeito se constitui como objeto.

E se o Eu-prazer havia surgido como objeto da libido, destino das primeiras catexias, o Eu-Ideal do estágio do espelho se funda então em uma imagem que perfeita, apresenta-se como um outro para o fragmentado e estupefato *Eu* que a admira. Desta maneira, os limites entre o *innerwelt* e o *unwelt* assumem a perfeição das formas de um outro completo que captura, definitivamente, o olhar do Eu.

Aprisionado a uma “*miragem de potência*” (p.97) o Eu-Ideal copia aquela forma e identifica-se com a plenitude daquele outro. Como Narciso, o Eu se engana e a partir do espelho de sua paixão que enuncia a perfeição de seu amor e a morte de seu ser, condena-se a buscar eternamente a completude, um atributo de quem tudo pode ser, menos Eu.

Ao falar da criança diante do espelho, Lacan se utiliza de expressões como “azáfama jubilatória”, “assunção jubilatória” ou “vivência de júbilo” (p.96). Se o júbilo diante da imagem plena é da ordem do prazer, gostaríamos de introduzir a formulação do duplo (Freud, 1919h) como defesa contra a angústia da morte.

Para falar do investimento libidinal no Eu, Freud usou a metáfora da ameba e seus pseudópodes (Freud, 1914c, p.83). Interessante é pensar na inexistência de uma forma estável para este organismo ao qual Freud comparou o Eu. De fato, como dissemos - a partir da formulação de Lacan - a primeira forma assumida pelo Eu é sua imagem no espelho (Lacan, 1936;1949 e outras ocasiões).

Entretanto, a prematuridade do Eu toma seu reflexo como um outro, um outro pleno, potente e perfeito que ao identificar-se a ele o equivocado Eu vê-se assim mais amparado. Fusionado a este que é muito mais do que o *Eu* poderia ser, haveria então alguma esperança de que o não-Eu, povoado pelo desprazer e ódio, seja derrotado em sua voracidade.

Assim, a função primordial do duplo, antes de ele tornar-se *estranho*¹² (Freud, 1919h), seria mitigar a angústia da precariedade do Eu que nasce *informe*.

¹² Talvez seja interessante reproduzir o fragmento da obra citada em que acreditamos poder apoiar nossa afirmação acerca da existência de uma função primordial no Duplo, uma função de acolhimento diante da angústia. O trecho é o que se segue: “*Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado - incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o*

Aqui então, pensamos encontrar as duas funções estéticas que hipotetizamos existir: o júbilo diante do espelho é uma manifestação de prazer pela materialização imagética do objeto libidinalmente investido. Ao mesmo tempo a identificação com o duplo, isto é, a constituição do sujeito a partir de sua imagem, antepõe-se ou contém, ainda que parcialmente, a angústia do vazio informe.

Desta forma, o momento lógico do estágio do espelho consubstanciaria a existência do Eu criando-lhe a ilusão de uma representação fora de si próprio. Tal representação colocaria o Eu em um novo ângulo de mirada; para se ver, o Eu se olha de onde não está e lá, onde não é o seu lugar, só de um outro pode ser. É assim, do olhar do Outro que o Eu se vê.

Gostaríamos de encaminhar a conclusão deste tópico afirmando o estágio do espelho como uma *relação estética* em que o sujeito torna-se o objeto de sua observação, melhor seria dizer de sua admiração, e assim na posição de objeto, constitui-se como sujeito. Tal relação, vivida com *júbilo*, consubstancia o primeiro objeto da libido, iniciando uma cadeia formada por seus representantes. A identificação com sua imagem unificada, *uma miragem de potência*, proporciona ao Eu alguma proteção contra a angústia do não-ser. E aqui reafirmamos uma das funções da estética: criar uma forma para o vazio, uma imagem para a inexistência; isto é, configurar um representante para aquilo que não tem representação no Inconsciente, a morte.

Há muito mais por dizer. Sequer abordamos o que poderíamos denominar de o segundo movimento no espelho: se o primeiro foi a assunção jubilatória da imagem do corpo unificado, o segundo seria a construção, através daquela imagem, de um ideal para o Eu. Contudo, é tempo de concluir e esperamos retomar a instância das idealizações quando tratarmos da articulação entre o desejo e as produções da cultura.

colapso da religião, os deuses se transformam em demônios”.[Freud, S. *O Estranho*(1919); Standard Edition; Vol..XVII;p.254; Ed.Imago] Interessante é pensar no duplo como um Deus que se transforma em Demônio. Esperamos voltar a esta formulação quando tratarmos das “Doenças da Beleza” no capítulo IV.

3. Estética, Angústia e Desejo: no campo do imaginário

3.1. O Objeto da Estética

“O juízo do gosto não é um juízo do conhecimento; por conseguinte, não é lógico, mas estético. Seu princípio determinante só pode ser subjetivo.”

Immanuel Kant

Coisa difícil é o belo! Com este desabafo Platão concluiu seu diálogo *Hípias maior* (1945). Difícil para o filósofo grego e enigmático para o criador da Psicanálise, faz-se necessário, então, que nos detenhamos um pouco nas reflexões que a civilização produziu acerca deste seu precioso e misterioso bem. Apesar de terem sido sinônimos por mais de dois mil anos, começaremos por destacar do adjetivo belo o substantivo estética.

A estética como um saber ou uma disciplina da Filosofia surgiu no século XVIII quando o filósofo alemão Alexander Baumgarten elaborou a primeira teoria estética sistemática. Baumgarten introduziu o termo estética inspirando-se na palavra grega *aisthesis* que deve, corretamente, ser traduzida por *sensação* ou *percepção sensível*. Assim, em uma leitura atual se poderia dizer que o novo saber surgiu envolvido com o campo do Inconsciente, pois onde mais poderíamos encontrar sensações? Certamente não deveríamos buscá-las no cógito cartesiano.

Apesar do nascimento da estética estar associado à publicação da obra de Baumgarten, em 1758, parece não ter havido filósofo que nos últimos vinte e cinco séculos não tenha se detido, ainda que para um breve comentário, neste enigmático tema.

Seguramente cometeremos graves e injustas omissões, mas nem por isso devemos nos esquivar de citar as reflexões que nos pareceram mais importantes.

Platão faz do Belo a questão central de suas considerações acerca da estética. Mais do que classificar o que é belo, Platão conclui que o Belo é perfeito, absoluto e atemporal. Assim, o Belo é algo *em si*, uma noção abstrata que

empresta sua qualidade às coisas empíricas que só se tornam belas quando participam da idéia. Em *O Banquete*, Platão(1969) anuncia que [a beleza] “existe por si mesma, uniforme sempre e tal como o são as demais coisas belas, porque participam de sua beleza, embora elas nasçam ou pereçam, ela não perde ou ganha nada nem se altera”(p.84). Em *O Sofista*, Platão afirma que “Nada que seja belo o é sem proporção”(In Sánchez Vázquez, 1999, p.36), revelando-nos assim algo acerca do *conteúdo* do Belo: a proporção das formas.

Contra-pondo-se a Platão, o Belo para Aristóteles é um atributo particular dos objetos empíricos. Assim, na teoria estética de Aristóteles a qualidade da beleza se desloca da Idéia para algo *exterior a ela*. A essência do Belo em Aristóteles também é marcada pela forma que deve observar critérios de proporção, simetria, extensão, ordem e limite.

As formulações de Platão e Aristóteles estarão presentes em todas as concepções estéticas até a modernidade. Assim, da Antigüidade Clássica ao Renascimento, a estética se ocupa do Belo. E este tem um estatuto formal, com o equilíbrio das medidas e proporções e a harmonia e integração das partes, constituindo a sua essência. As divergências ficaram por conta da origem. Da perfeição da Idéia à imanência do objeto, a fonte do Belo se deslocou para Deus e suas manifestações. Com Santo Agostinho e Tomás de Aquino, os principais pensadores da estética medieval cristã, o Belo se tornou divino.

O Renascimento resgatou o corpo humano das profundezas do inferno - sem contudo absolvê-lo de seu desejo pecador - e o pintou e esculpiu como um objeto estético, ainda que, pela graça de Deus.

É apenas no século XVIII, com o advento da modernidade que a noção estética é questionada em seus alicerces clássicos. Até então a coisa passível de uma contemplação estética era algo que possuía o atributo de ser Belo. Tal qualidade referia-se a uma determinada conjunção de suas formas, uma característica que emanava da natureza e de seus objetos ou das idéias abstratas de perfeição ou do Criador, ele próprio, perfeito, por necessidade e definição.

Com a modernidade o eixo das reflexões acerca da estética se desloca do objeto para o sujeito. Tal movimento terá também reflexo sobre a determinação do universo de coisas passíveis de serem contempladas em uma *relação estética*.

Assim para os filósofos ingleses do século XVIII como David Hume, Hutcheson, Burke e Adam Smith a beleza não é uma qualidade objetiva das

coisas, mas sim uma percepção da mente. Na Alemanha, ainda naquele século, os filósofos da Ilustração pensavam o elemento subjetivo do Belo como um atributo da natureza humana. É também neste país onde surge a primeira abordagem psicológica acerca da estética. Os filósofos da *Einfuhlung* (melhor traduzido por empatia ou projeção sentimental) defendiam que a qualificação de algo como belo decorria da projeção, neste objeto, de sentimentos de quem os contemplava.

Como vimos até agora, a História da Filosofia nos informa que a estética, como uma apercepção de formas harmônicas sensíveis esteve presente desde os primórdios da civilização. Assim, mesmo antes de Platão, os pré-socráticos Heráclito, Empédocles e Pitágoras se interrogavam sobre o Belo e o consideravam um atributo de perfeição do cosmos. Entretanto, é só no século XVIII que a estética adquire uma existência para além do Belo. De qualidade das coisas ou de quem as contemplam, a estética se substantiva como uma teoria e adquire o status de um saber.

De imediato nos surge então algumas inquietantes indagações: - *Sobre o que sabe este saber?* - *Qual é sua natureza, seus fundamentos e sua metodologia?*
- *Como se articula com os demais saberes constituídos?*

Por ora ficaremos com a primeira pergunta que nos interroga acerca do objeto sobre o qual a estética pretende algo poder nos dizer.

De fato, não se trata de uma questão óbvia e as respostas que encontramos não nos satisfizeram. Inconformados, criamos nossa formulação que imodestamente supomos atender melhor. Entretanto, antes de apresentá-la vejamos as que se encontravam disponíveis.

Mesmo na modernidade a camisa-de-força do Belo prevaleceu em algumas concepções acerca da estética. Assim, no enfoque neotomista de Jacques Maritain(1972), o objeto da estética é o *esplendor da forma*.

Ainda no século XVIII, mais precisamente em sua última década, Kant ocupa-se do julgamento estético. Em sua obra *Crítica do Juízo*(1993)[1790] o filósofo alemão faz uma distinção entre a base lógica do juízo estético, a base lógica dos juízos acerca de outras fontes de prazer e a base lógica dos juízos de utilidade e bondade. Em seguida, Kant separa a percepção estética do pensamento conceitual, o que lhe permitiu contrapor-se aos racionalistas e postular a existência de uma beleza livre de qualquer idéia de perfeição e independente de qualquer *uso*. Este último atributo do Belo - que parece estar presente nas

digressões de Freud acerca da utilidade da beleza no capítulo II de *O Mal Estar na Civilização* - possibilitou à Kant destacar dos juízos morais e juízos de utilidade, os juízos estéticos, baseados, exclusivamente, no prazer *desinteressado* dos sentidos.

Assim, em Kant, o objeto da estética é aquele que admite um julgamento apoiado unicamente na satisfação, no prazer *desinteressado*. Desta forma, o Belo não pode ser útil e seu principal atributo é prestar-se a uma apropriação *desinteressada* pelos sujeitos ou neles produzirem uma atitude de fruição exclusiva com prejuízo de outros interesses possíveis.

Voltaremos a esta oposição entre o Belo e o útil um pouco mais adiante. Por ora gostaríamos de sublinhar a natureza imaterial do objeto estético kantiano que tem no prazer desinteressado sua condição de existência.

Na fenomenologia de Husserl, a essência do objeto estético está na consciência, dela é imanente e como ela, é intencional. O objeto da estética é portanto, *algo que se revela na consciência*. Na ontologia de Heidegger, a estética e seu objeto, fazem parte dos questionamentos do *dasein* acerca da existência do ser.

No materialismo dialético de Marx, o modo como os homens reproduzem a sua existência social irá determinar os valores culturais. Assim, a ética e a estética são produzidas a partir de uma interação dialética entre o homem e a natureza, onde ambos se modificam dando origem às relações de produção e aos instrumentos de trabalho. Destes, derivar-se-ão os objetos não-naturais e a riqueza, enquanto as primeiras determinarão a forma de apropriação do que foi criado.

Aqui pensamos encontrar algo bem diferente das concepções anteriores acerca da estética e seu objeto. Assim, a antiga polarização entre a coisa observada e o sujeito observador é substituída por uma relação entre os sujeitos. Uma relação intermediada pelos objetos, segundo a maneira, historicamente definida de sua apropriação. Dessa forma, como os demais produtos da Cultura, o objeto da estética é uma relação específica entre os homens e o mundo.

Gostaríamos de fixar esta contribuição do pensamento marxista: o objeto da estética é uma relação humana historicamente determinada.

Entretanto, o enfoque materialista de Karl Marx se detém nos aspectos sociais e concretos desta relação. Não discordamos de sua natureza social, porém a algo mais do que ao exercício de Poder, esta relação deve servir.

- *O que será que podemos reunir até o momento?* - *Seria muita ousadia buscar uma síntese?* Com certeza sim. Podemos, entretanto, tentar construir o objeto da estética considerando estas valiosas contribuições.

Assim, parece-nos claro que o objeto da estética é um, que de outro saber, objeto não pode ser. E aqui pensamos na formulação de Kant acerca da natureza *desinteressada* deste objeto. Desinteressada porque tal coisa não se prestaria a mais do que ser o objeto do prazer dos sentidos.

Desta forma, o objeto da estética não poderia ter outro valor, isto é, não poderia ter um valor de uso. - *E de troca?* Ainda que uma obra-de-arte possa valer uma fortuna, certamente como objeto da estética, ela não possui qualquer valor monetário. Aliás, sequer um valor real.

Concordamos assim com Kant e sua contemplação desinteressada daquilo a que se pode chamar de belo.

Porém, concordamos também com Marx de que as coisas produzidas intervêm e articulam a relação entre os homens. Assim, os objetos criados participam da vida material e espiritual; são instrumentos de poder, veículos da sedução, fonte de segregação e componentes da construção do imaginário social. Entretanto, acreditamos que os objetos estão ainda mais presentes na vida anímica, particular, de cada indivíduo.

Interessante é pensar que a relação imaginária entre os sujeitos e o mundo poderia ser anterior às relações políticas e mais antiga do que a Religião ou o Mito. De fato, as pinturas rupestres datam do paleolítico, o que faz de nosso antepassado artista tão antigo quanto o *Homem de Neanderthal* e provavelmente um integrante da horda primitiva imaginada por Freud.

E se assim fosse, teríamos aqui um achado importante: a criação estética seria anterior à *lei* que funda a Civilização.

Entretanto, o que nos interessa neste momento é identificar o objeto da estética. - *Seria, então, a pintura rupestre um objeto estético, naquele momento, em que foi gravada na pedra há 350.000 anos?* Acreditamos que não. Naquele momento, talvez anterior à linguagem e ao simbólico, tais pinturas, provavelmente, tinham uma função real, para seus autores.

Da mesma forma, as ânforas gregas do século V AC, que podem ser vistas no Louvre ou no Museu Arqueológico de Atenas, eram apenas utensílios de sua época, ainda que representem, na atualidade, inestimáveis obras-de-arte da Antigüidade Clássica. Também o relicário de ouro e prata, finamente entalhado e ornamentado que pode ser visto no altar da Basílica do Sangue Sagrado na cidade de Bruges, era no século XVII um objeto de devoção da fé cristã que congregava os católicos de Flandres em suas procissões e celebrações religiosas.

Parece, então, que devemos retornar a Kant e sua formulação acerca da *contemplação desinteressada* e afirmar que o objeto da estética *só é quando não é mais*. Isto é, quando perdeu seus atributos e funções para as quais foi originalmente concebido. Um belo crucifixo, nas mãos de um padre, não é estético, é sacro.

Desta forma, ainda que produzido socialmente para intermediar a relação entre os homens e entre estes e o mundo, como encontramos em Marx, o objeto da estética é destituído de funções sociais, políticas e econômicas. Enfim, ele só se presta à contemplação. Mas isto não é pouco.

Talvez uma interpelação venha nos interromper neste momento nos interrogando da seguinte forma: - *Será que podemos tratar da mesma forma um quadro renascentista, por exemplo, e um utensílio da Antigüidade Clássica?* Afinal o quadro não foi pintado para atender uma função!

É possível, porém, improvável. Algumas das mais notáveis obras-de-arte foram criadas por encomenda, com fins pecuniários para os grandes mestres e políticos, festivos ou religiosos para os patrocinadores. Este é o caso da *Mona Lisa*, por exemplo. Leonardo da Vinci pintou a *Gioconda* por encomenda de Francesco Del Giocondo, um rico membro da próspera Florença do século XVI. Em *Glorificação da Vitória de Lepanto*, do acervo do Prado, Ticiano imortalizou a grande batalha naval, por encomenda de Filipe II que pretendeu celebrar a vitória do mundo ocidental cristão sobre a frota turco-otomana, além de enaltecer seu filho, o infante Ferdinando¹³.

¹³ Filipe II, rei da Espanha enviou João da Áustria, seu meio-irmão para comandar as forças cristãs. A criança do quadro de Ticiano é Ferdinando, filho de Filipe e sobrinho de João da Áustria. *Enciclopédia Britânica, Enciclopédia Folha de São Paulo* e Philippe Ariès in *História Social da Criança e da Família* p.63

Aqui, uma vez mais, podemos dizer que estes quadros fazem parte do objeto da estética exatamente por não ser necessário partilharmos dos interesses que os causaram. Podemos admirar o quadro de Ticiano ainda que não sejamos católicos. Aliás, o objeto da estética sequer é o quadro - aquele que engrandeceu o rei; enriqueceu o autor; ou mesmo o que Van Gogh jamais vendeu.

De fato, o objeto da estética não está *no* quadro e sim *entre* este e os indivíduos que o contemplam. Assim, é a destituição de suas funções originais e o vazio de significações sociais que permitiu a instauração de uma nova relação: um laço imaginário que amarra ao que foi criado, o desejo e a angústia. É esta relação do sujeito, através das coisas, com seu desejo e sua angústia que identificamos como o objeto da estética.

3.2. O Belo e a Perfeição do Objeto

“O Belo não é senão a promessa de felicidade”.
Stendhal [citado por Charles Baudelaire]

- *Belo é o objeto ou assim ele é visto por quem o contempla?*

Desta dúvida que já nos acompanha há mais de dois mil anos, pode-se obter a seguinte certeza: qualquer que seja a resposta, ele é perfeito; ou por seus próprios méritos; ou por aqueles que um certo olhar lhe atribui.

O Belo inicia sua longa trajetória pela História da Estética como uma característica do Bom. Na heróica saga da civilização micênica, imortalizada mil anos mais tarde, pelos poemas de Homero, belas são as armas de Ulisses e Aquiles e todas as coisas úteis e bem-feitas. Belo são os utensílios que foram produzidos com *tekné*, isto é, com habilidade, desembaraço e da maneira correta. Não por acaso o termo grego ganhou a forma latina *arte* e assim, com justiça, podemos afirmar que Belo é o produto da Arte.

Entretanto, o belo útil não teve vida longa. Ainda na *Ilíada*, bela era Helena... e também Penélope, Circe, Cryseida, Aquiles, Páris, Agamemnon e muitos outros.

A reflexão acerca do que é belo ou do que é o Belo atravessou os séculos sem que a humanidade chegasse a alguma conclusão. Ora o Belo é um atributo do objeto decorrente da harmonia e proporção de suas formas, como em Aristóteles e

Pitágoras; ora o Belo é um conceito ou idéia de perfeição e constância que empresta um pouco de sua qualidade aos objetos que apenas podem pretender lhe representar. Esta é a posição de Platão e Hegel. Se substituirmos a Idéia por outros entes, igualmente metafísicos, como Deus, o Ser ou a Verdade, teríamos aqui também as posições de Santo Agostinho, Michelangelo e Heidegger.

Talvez também devamos incluir no primeiro grupo aqueles pensadores que se posicionam para além da forma e pensam o Belo como uma unidade entre essência e aparência, isto é, uma totalidade harmônica de conteúdo e forma. Tal é a contribuição de formuladores contemporâneos como Plekhanov e Lukács.

Sem pretender buscar a síntese jamais antes realizada, mesmo porque nosso olhar traz uma amplitude limitada pelo ângulo de visada da Psicanálise, acreditamos poder designar o primeiro grupo de objetivista, pois a ênfase acerca da qualidade do belo é atribuída ao objeto. É dele que emanam as causas que o fazem belo. Ao segundo grupo, pareceu-nos conveniente designá-lo de subjetivista, pois aqui os atributos do belo partem do indivíduo que contempla ou se apropria do objeto. Este só se torna belo quando é um simulacro, uma cópia da Idéia - de inspiração mundana ou divina.

Antes de prosseguir, gostaríamos de destacar três formulações que guardam semelhança entre si e distanciam-se dos dois grupos mencionados, ou melhor, enfatizam aspectos diferentes. São elas as de Tomás de Aquino, David Hume e de Immanuel Kant. Para o pensador da Idade Média, “Belo é o que agrada a vista”; para o empirista britânico do século XVIII “Belo é o que possui o poder especial de produzir prazer”; e em Kant, como já comentamos um pouco mais detalhadamente, ao Belo só cabe a contemplação universal e desinteressada, isto é, ao Belo não pode ser atribuído um uso, uma utilidade - aqui um produto da *tekné* é o que Belo não é.

O prazer é então o ponto de interseção destas três formulações.

Voltemos, pois a nossa articulação inicial que reúne o desejo, a angústia e a estética. Assim, do lugar, de onde parte o nosso olhar, a percepção objetivista do Belo parece referida à angústia. Diante de sua condição faltosa o sujeito cria no objeto a perfeição que sabe lhe faltar. Desta forma, o vazio é, ilusoriamente, recoberto pela harmonia das formas e pela adequada proporção das medidas. Deste objeto, assim perfeito, também emana a luminosidade do criador e a coisa

bela serve então como o arauto de uma boa nova: algo existe para o vazio preencher.

Na percepção subjetivista do Belo, a perfeição do objeto parte do sujeito, dele se irradia e contamina a coisa criada que só é bela porque imita o que está em seu criador. E aqui parece ter havido uma irônica antecipação da pós-modernidade e sua cultura do simulacro. Como na metáfora do espelho criada por Lacan, a imagem do sujeito refletida no objeto parece melhor do que o real. O sujeito não se reconhece na perfeição do objeto que não reproduz a incompletude do humano. Este, no entanto, ao invés de estranhar se regozija alucinando com sua reificação.

Assim, a perfeição do objeto belo cria uma equilibrada e harmônica forma para falta. Menos imperfeitos e incompletos em seus imaginários os sujeitos logram construir, com a beleza de suas criações, uma borda para conter um pouco de suas angústias. Desta forma, a estética do Belo parece servir ao propósito de mitigar a angústia da precariedade da existência humana.

Entretanto, o que dizer das concepções que articulam o Belo ao prazer como fazem Tomás de Aquino, Hume e Kant?

Talvez para estes pensadores o Belo se articule com outra falta: a ausência do objeto do desejo.

Como dissemos anteriormente, o verbo desejar, em Psicanálise, é intransitivo e seu objeto desloca-se incessantemente. Da mesma forma que um sistema algébrico que apresente tantas variáveis quanto equações é indeterminado, pois admite um conjunto infinito de soluções, também o desejo admite um número ilimitado de possibilidades. Aliás, parece ser da natureza do desejo sua insubmissão aos limites da *lei*.

Assim, o Belo *porque produz prazer*, da formulação de Hume parece referir-se ao movimento do sujeito em busca do reencontro com a alucinada “vivência de satisfação” (Freud, 1900). O objeto Belo se inscreveria assim, no deslizamento metonímico que visa dar materialidade ao que o desejo deseja. Para estes pensadores então, Belo é o que evoca o prazer e se presta a consubstanciar o mítico objeto da satisfação.

Se Michelangelo, na virada do século XVI, tornara-se o maior expoente do Barroco e dado início à Renascença, era Bernini, quase duzentos anos mais tarde, quem ornamentava, com suas *fontanas*, as *piazzas* romanas.

Com Gian Lorenzo Bernini e seus contemporâneos, a estética clássica, revitalizada pelo Renascimento, era sacudida pelas perturbações Maneiristas que abalavam seus pilares e preparavam o terreno para a edificação do Romantismo.

Assim, ainda que Bernini possa ser considerado um seguidor do estilo Barroco criado pela genialidade de Michelangelo, há no discípulo menos formalismo e harmonia...e muito mais sedução!

Gostaríamos de ilustrar nossa opinião com a reprodução de algumas obras famosas¹⁴.

As figuras 2 e 3 mostram a escultura *O Rapto de Perséfone* que pode ser vista na Galeria Borghese em Roma. O conjunto em mármore, esculpido por Bernini na segunda década do século XVII, descreve uma cena marcada pelo movimento e erotismo. Nela Hades, o deus do inferno, mostra o seu vigor estreitando junto ao seu corpo nu e másculo a bela e voluptuosa filha da deusa da fertilidade. É notável o detalhe da mão esquerda de Hades em torno da cintura de Perséfone com o dedo indicador se estendendo pela linha do seio atribuindo ao gesto um toque de suavidade e delicadeza enquanto sua mão direita comprime os músculos da coxa esquerda da deusa à altura de sua nádega. A perfeição do seio, das pernas, ligeiramente entreabertas e a ocultação de seu sexo unicamente pelo braço de seu raptor vêm se acrescentar ao desvelamento do sexo deste, que a lei da percepção nos permite construir a partir de seus pelos pubianos que uma vasta manta parece não dar conta de encobrir.

Talvez por isso, a versão inglesa da edição de Andrea Zanella acerca da obra de Bernini tenha cometido o equívoco de traduzir *O Rapto de Perséfone* por *The Rape of Persephone*. Porém, talvez, não tenha havido propriamente um erro e sim uma interpretação.

É também na Galeria Borghese que se pode admirar a escultura, em mármore *Apolo e Dafne* que Bernini esculpiu entre 1622 e 1624. Este trabalho chama a atenção pelo movimento, leveza e suavidade de seus elementos. Aqui o deus do Sol - e também da beleza - é representado com traços finos e bem proporcionados. Seu caminhar em direção a Dafne nos faz lembrar os movimentos e gestos de um bailarino clássico. Aliás, muito mais do que uma perseguição, Apolo e sua cobiçada ninfa parecem realizar um *pas-de-deux*. De fato, o único

¹⁴ As ilustrações sempre serão apresentadas ao final de cada sub-capítulo.

aspecto a quebrar a harmonia do encontro dos dois corpos, igualmente leves e esqueléticos, é o movimento inusitado dos cabelos de Dafne: eles parecem cair para cima! O escultor, contemporâneo de Newton, certamente conhecia a atração gravitacional... mas, talvez ele quisesse esculpir um outro tipo de atração. Na realidade o que ocorre é apenas um desencontro entre a suavidade com que Apolo enlaça o corpo de Dafne e o movimento brusco de sua cabeça para trás. Tudo se passa como se ela houvesse sido detida, abruptamente, quando corria de seu perseguidor. Entretanto, Apolo toca o ventre de Dafne com muito mais gentileza que seus cabelos fazem supor. Porém, se repararmos na posição das mãos da bela ninfa ficamos com a impressão de que ela encontra-se deitada de bruços, apoiada em seus braços. Nesta situação seus cabelos não contrariam mais a lei da Física. E os dois corpos, vistos a partir deste ângulo também se harmonizam com a atração do desejo. Parece ter sido a esta última que o escultor manteve-se fiel. (Figuras 4 e 5)

Alguns críticos contemporâneos opinam que *O Êxtase de Santa Teresa*, esculpido por Bernini entre 1645 e 1652, é sua obra-prima mais importante. Esta é a posição de Carol Strickland(1999), por exemplo. Em seu livro sobre Arte Barroca a autora, que também é articulista do *New York Times* e de *Arts and Antiques*, informa-nos que Santa Teresa acreditava ter sido penetrada pelo dardo de um anjo que lhe infundiu o amor divino. Ainda segundo relatos coligidos pela comentarista, a santa sente sua dor com “profunda doçura” e a desejava sentir “para sempre”(p.48).

Sem sombra de dúvidas foi este estado de espírito que Bernini esculpiu. Em sua composição o êxtase de Santa Teresa parece carnal. A cabeça pendendo para trás, os lábios entreabertos, as narinas dilatadas, desfalecida e exausta foi assim que o artista a concebeu. (Figuras 6 e 7)

Gostaríamos de concluir nossa apreciação sobre o Belo reafirmando nossa hipótese inicial acerca da dupla função da estética: (i) mitigar a angústia diante do vazio criando uma forma para a falta e (ii) consubstanciar o objeto de desejo, materializando-o, imaginariamente, através de uma forma.

Pensamos, no entanto, poder ilustrar essas duas possibilidades com duas obras-de-arte que deixaram suas marcas na história da civilização.

Em 25 de janeiro de 1504, Michelangelo concluiu sua escultura mais famosa: *David*. De fato, *David* de Michelangelo tornou-se a escultura mais famosa

de todos os tempos. Considerada por Leonardo da Vinci, Botticelli, Filippino Lippi, Perugino e outros grandes mestres, como símbolo de liberdade e independência, foi proposto por estes artistas que o trabalho fosse exibido, em caráter permanente, na praça do Palazzo Vecchio, próximo a sua entrada principal. Como nos esclarece a história, era deste palácio que Cosimo Medici e sua dinastia governavam Florença, uma das mais ricas e influentes cidades do mundo entre os séculos XV e XVII. Em 1873, a escultura de Michelangelo foi transferida para a Galleria dell'Accademia para que pudesse ser melhor conservada e protegida dos conflitos políticos e militares que tinham na sede do governo de Florença seu teatro de operações. Em 1910, uma cópia, em mármore, foi colocada próxima ao palácio, no lugar onde antes se erigia a original.

- *Entretanto, teria sido apenas para protegê-la e conservá-la que a transferiram?*

Certamente este foi o principal motivo, mas talvez não o único. Talvez outras razões, não tão manifestas, também tenham contribuído. De fato, chama a atenção da multidão que mantém lotada L'Accademia a situação quase litúrgica em que foi colocada a estátua de David. A escultura de Michelangelo parece erguer-se como em um altar eucarístico de uma igreja católica. Isolada sob um duomo e banhada pela luz do Sol, David de Michelangelo parece ocupar o centro de um templo sagrado.

Talvez não seja mero acaso. De fato, ao longo do tempo a obra de Michelangelo e a estátua de David em particular, ocuparam o lugar da perfeição.

Certa vez Goethe - de quem Freud era um grande leitor - afirmou: "Eu estou tão entusiasmado com Michelangelo que nem mesmo a natureza me satisfaz mais, pois não posso vê-la com os seus olhos". Giorgio Vasari, escritor contemporâneo de Michelangelo inicia sua biografia do escultor com as seguintes palavras:

(...) o bondoso reitor do Paraíso dirigiu seu piedoso olhar para a Terra e decidiu enviar ao mundo um artista completo em todas as artes e técnicas (...) seu trabalho serve para nos mostrar como adquirir a perfeição na arte do desenho e no uso do contorno, da luz e da sombra; para criar relevos e pinturas, para erigir esculturas (...) Ele determinou ainda mais: dar a este artista a Sabedoria da Filosofia, da Moral e da Verdade além do dom da poesia. Assim, o mundo deve admirá-lo e tomá-lo como um modelo na vida, no trabalho; um modelo de conduta e para todas as ações humanas. Desta forma, ele deve ser chamado de divino ao invés de mundano. (IN SÁNCHEZ VASQUEZ,1999)

Ascanio Condivi, outro biógrafo de Michelangelo, refere-se à sua amizade com o escultor como uma “experiência mística e um privilégio inefável”.

Não disporíamos de tempo suficiente para registrarmos aqui as declarações elogiosas a Michelangelo e sua obra. Há, no entanto, um elemento comum às palavras dirigidas ao grande artista: sua articulação com a perfeição. Assim, pela *graça de Deus* ou por sua genialidade o resultado é o mesmo: seus trabalhos são perfeitos.

Interessante é pensar que Michelangelo, conforme nos relatam seus biógrafos, era admirador, amigo e seguidor de Marsílio Ficino - o mais importante filósofo humanista da Florença renascentista. Ficino se notabilizou por resgatar o pensamento de Platão, contrapondo-o à *escolástica-tomista*, isto é, a síntese aristotélica que havia se tornado o saber hegemônico nos últimos séculos da Idade Média. Michelangelo manteve-se fiel a seu amigo Marsílio e a sua filosofia neoplatônica por toda sua vida. De fato, a concepção de Platão acerca do Belo está presente em Michelangelo com a inclusão de Deus como causa da perfeição das idéias. Assim como em Platão, também para Michelangelo, os objetos criados seriam tão mais belos quanto mais próximos da perfeição, da *noção* do que é Belo.

Michelangelo parece ter posto em prática o que Platão e seu amigo humanista pensaram. Em seu trabalho mais notável - ou mais famoso - tudo é perfeito e harmônico. Talvez tenha sido exatamente esta perfeição de formas e proporções que integram, uma imagem do ideal da beleza masculina que tenha alçado a escultura a sua condição de quase veneração.

Há, então, uma mensagem esculpida por Michelangelo em seu *David*. E o texto parece nos dizer que aquilo que vemos em seu trabalho é a verdadeira forma de nossos corpos e a verdadeira essência de nossa condição humana. Assim, consolados, só nos resta nos adorarmos em *David* e agradecermos a Michelangelo pela ilusão de completude e pelo passageiro alívio de nossa angústia. Afinal se somos tão belos assim não poderíamos ser tão faltosos...

Há, porém, um outro David. Não tão famoso, mas igualmente uma obra-de-arte. Trata-se do *David* de Bernini. Esculpido cerca de cem anos mais tarde, o trabalho de Gian Lorenzo Bernini pertence ao acervo da Galleria Borghese. Se a obra de Michelangelo é marcada pela perfeição e harmonia dos traços e proporções, o trabalho de Bernini apresenta um David menos suave, mais viril e

em combate. Aqui, David prepara-se para disparar sua arma e arremessar a pedra que deitará por terra o gigante Golias. Assim, o *David* de Bernini é o heróico Rei dos Judeus. Na psicologia jungiana, o arquétipo do herói, em muito se aproxima do que em Psicanálise chamamos de *atividade*. Freud fez coincidir a atividade e o masculino (Freud,1905). Ainda que a formulação da Psicanálise apresente desdobramentos muito mais sofisticados, podemos aceitar, com facilidade, que o herói produzido pelo imaginário dos povos tem um lugar assegurado no campo da atividade e personifica o vigor da ordem fálica. Assim, poderíamos pensar no herói como o inebriante sonho que destitui a castração. E aqui talvez tenhamos a matéria-prima da qual é feita a sedução. Parece que foi isto que Bernini esculpiu no mármore.

De fato, assim como o *David* de Michelangelo nos aplaca a angústia oferecendo o equilíbrio da forma perfeita, o *David* de Bernini, faz-nos acreditar que o falo pode ser real. Comprometida com a sedução à escultura de Bernini não nos traz a paz da completude, mas nos convoca a construir o desejo e nos ilude quanto à sua satisfação.

As figuras 8, 9, 10, 11 e 12 apresentam as duas esculturas e seus detalhes.

Acreditamos poder seguir adiante com nossa investigação acerca das duas funções que hipotetizamos existir na relação estética confiantes de que pudemos mostrá-las na produção do Belo.



Figura 2- Bernini, *O Rapto de Perséfone* (1621-1622) Galeria Borghese, Roma



Figura 3-Bernini, *O Rapto de Perséfone*, detalhe (1621-1622) Galeria Borghese, Roma



Figura 4-Bernini *Apolo e Dafne* (1622-1624) Galeria Borghese, Roma



Figura 5-Bernini *Apolo e Dafne*, detalhe (1622-1624) Galeria Borghese, Roma



Figura 6-Bernini O *Êxtase de Santa Teresa* (1645-1652) Galeria Borghese, Roma



Figura 7-Bernini O *Êxtase de Santa Teresa*, detalhe (1645-1652) Galeria Borghese, Roma

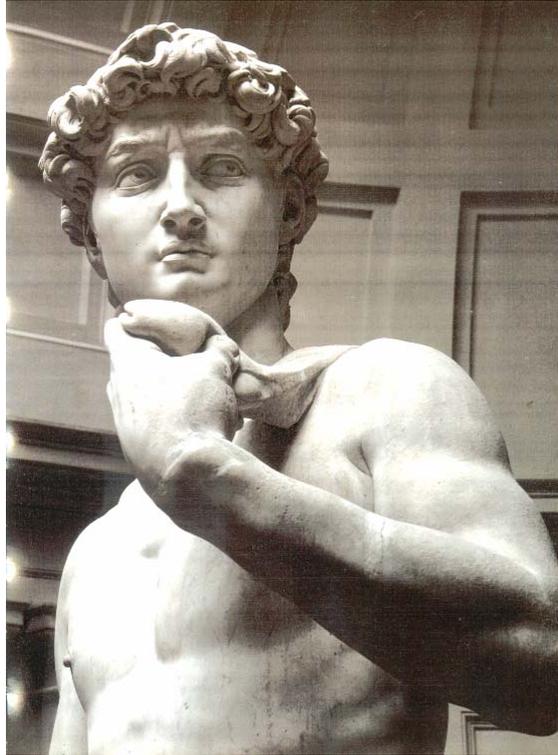


Figura 8-Michelangelo, *David*, detalhe (1504) L'Accademia, Florença

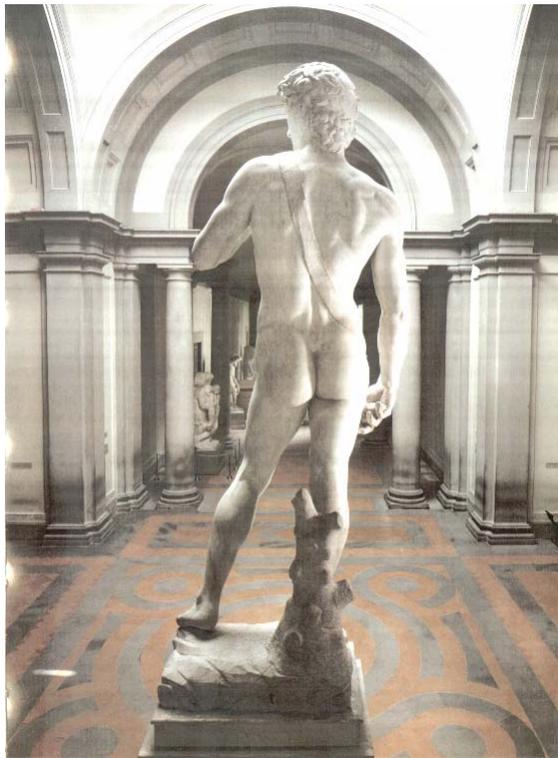


Figura 9-Michelangelo, *David* (1504) L'Accademia, Florença



Figura 10-Michelangelo, *David* (1504) L'Accademia, Florença

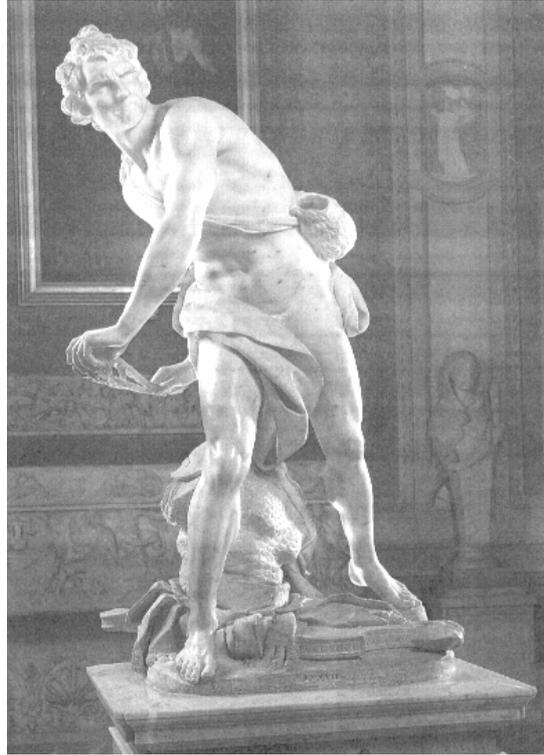


Figura 11-Bernini, *David* (1623) Galeria Borghese, Roma

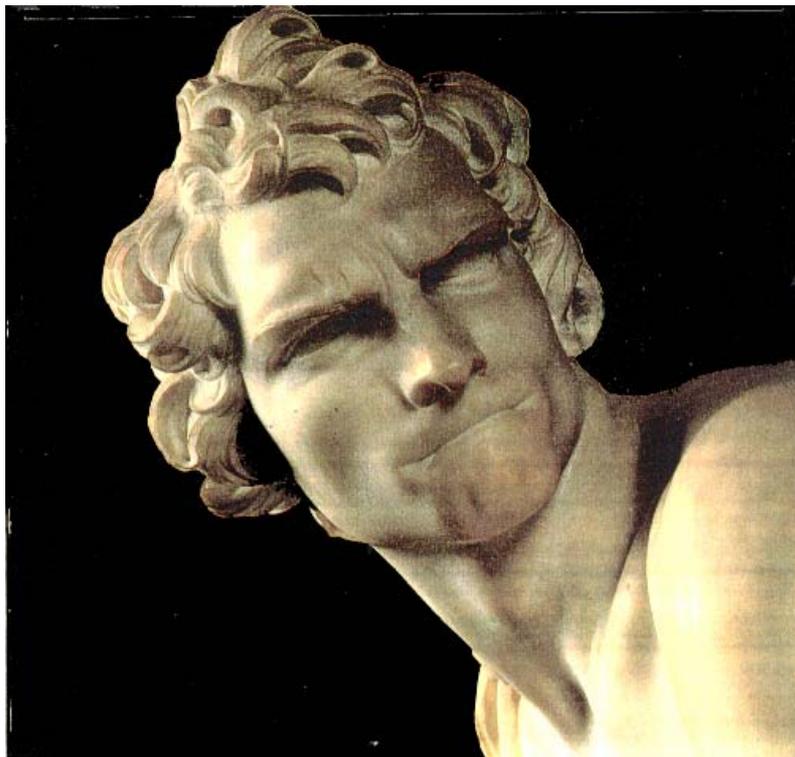


Figura 12-Bernini, *David*, detalhe (1623) Galeria Borghese, Roma

3.3. O Feio e a Imperfeição do Sujeito

“Em suma, a beleza está em toda parte. Não é ela que falta aos nossos olhos, mas nossos olhos que falham ao não percebê-la”.

Auguste Rodin

Ao interrogar-se acerca do que era o Belo, Platão concluiu por sua complexidade. O Belo era uma coisa difícil. Acreditamos que o Feio não é menos.

De fato, conforme nos informa o *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Hollanda, até mesmo o atributo de ser difícil é associado, por expressões populares, ao Feio. Na mesma fonte também encontramos e selecionamos os seguintes significados:

1 Disforme, desproporcionado; 2 Situação desairosa, má posição moral; 3 Desventuroso, triste, escuro; 4 Indecoroso, torpe, vil.

Assim, se o Belo surgiu como expressão da idéia de perfeição, como a harmonia das formas e simetria das proporções, o Feio seria então, o seu oposto. Há, no Feio, entretanto, algo além da ausência de beleza. O adjetivo *disforme* parece nos conduzir a outro lugar, não necessariamente marcado pela polarização dos contrários. Voltaremos a ele mais adiante.

Sabemos que os antigos gregos associavam o Belo ao que era bem-feito. Possuía *tekné* e, portanto era belo, tudo que fosse feito da forma certa, da maneira correta.

Também para estes guerreiros da velha Miscenas, belo eram os homens justos e corajosos. Talvez por isso, o Bom e o Belo também tenham se misturado em outros idiomas do mundo helênico. Foi o que ocorreu na língua dos romanos. Segundo Wladislav Tatarkiewicz(1987), as palavras latinas *bonum* e *bellum* têm em *bonellum* um interessante elo de ligação. O deslizamento na cadeia significante deu-se da seguinte forma: de *bonum* criou-se o diminutivo *bonellum* com a inclusão da vogal *e* e do dígrafo *ll*; de *bonellum* produziu-se o *bellum* a partir da supressão das letras *o* e *n*, justo aquelas que permitiriam o reconhecimento acústico da palavra bom na origem do Belo. Até parece que se pretendeu ocultá-la.

Mas o que haveria de recriminável em ter a beleza se originado da bondade? Em reconhecer na Ética, os fundamentos da Estética? Nada. Na realidade, desde a ética aristotélica, muito apraz à humanidade atribuir aos seus preceitos morais o lugar privilegiado de fonte de seus atos e inspiração de seus juízos.

Entretanto, sabe a Cultura, que fundou-se na linguagem, acerca da lógica do significante (Lacan, 1957). Não se ilude ela quanto à cronologia dos fatos lingüísticos.

Sabemos por Freud e Lacan que a palavra tem o valor de um sintoma e que nos inserimos na linguagem de forma traumática. Assim, o sistema do *nachtralisch* também se aplica à nossa fala, isto é, a causa não está na origem e o discurso do sujeito se ressignifica no sentido inverso.

O ser falante sabe sobre sua fala mais do que diz. Talvez por isso lhe pareça melhor estar o Bom e o Belo apartados do que numa relação causal ainda que esta favoreça a primazia da moral. Sabe ele que este favorecimento não é digno de fé e que a contigüidade pode arrastar sua valiosa ética para o lugar de mera consequência.

Aliás, foi nesta posição que Freud a colocou. Em *O Mal Estar na Civilização*, a lei e a moral aparecem como *filhas* do desejo que funda a Cultura. Acreditamos que os seguintes trechos do capítulo IV da obra mencionada apóiam nossa afirmação.

(...)Pode-se supor que a formação de famílias deveu-se ao fato de ter ocorrido um momento em que a necessidade de satisfação genital não apareceu mais como um hóspede que surge repentinamente e do qual, após a partida, não mais se ouve falar, por longo tempo, mas que, pelo contrário, se alijou como um inquilino permanente. Quando isso aconteceu, o macho adquiriu um motivo para conservar a fêmea junto de si, ou em termos mais gerais, seus objetos sexuais, a seu lado (...) A cultura totêmica baseia-se nas restrições que os filhos tiveram de impor-se mutuamente, a fim de conservar este novo estado de coisas. Os preceitos do tabu constituíram o primeiro 'direito' ou 'lei'. A vida comunitária dos seres humanos teve, portanto, um fundamento duplo: a compulsão para o trabalho, criada pela necessidade externa, e o poder do amor, que fez o homem relutar em privar-se de seu objeto sexual - a mulher - e a mulher, em privar-se daquela parte de si própria que dela fora separada - seu filho.(FREUD 1930a, p.105-106)

Reunindo o que temos até agora e conforme apontamos no capítulo anterior, parece que o Belo tenta vestir o desejo e assim, dar-lhe as formas e as medidas do manequim imaginário. Se então é o desejo - mais precisamente, a inexistência de

seu objeto - que sustenta o Belo como tentativa, é também o desejo que enseja o movimento que funda a civilização, suas leis e sua moral. Interessante é pensar que, como o Belo, a civilização e sua moral, também são, *apenas, tentativas*.

Desta forma, o Bom e o Belo teriam seu fundamento primordial no desejo e sua dissociação decorreria de uma certa hipocrisia de nossa ética, aquela que fundada por Aristóteles busca preservar-se fiel às ilusões da *temperança*, da *continência* e do *caráter*.

Porém, se hoje, em nossos enunciados, o Bom e o Belo não se remetem um ao outro, a noção do Feio - que não é hipócrita - faz, no entanto, oposição a ambos.

É o que se pode inferir dos significados que coligimos. O Feio é desarmônico, desproporcionado, desairoso, desventuroso, moralmente mau e indecoroso; além de torpe, vil, triste e escuro. Assim, Feio é o lugar marcado pelas qualidades negativas ou pela falta de qualidades conforme nos indicam os prefixos.

De fato, além dos elementos negativos dos pares de opostos como triste e escuro, o Feio é caracterizado pelos prefixos de negação *des* e *in*. Tais prefixos são tão abundantes nos termos que buscam explicar o Feio que, através da língua, ele parece confundir-se com a própria negação. Assim, mais do que a ausência de qualidades ou quaisquer outros atributos, o Feio se apresenta como negação. Entretanto, sabemos por Freud o valor afirmativo de uma negativa, particularmente, quando ela insiste (Freud 1925h).

Mas o que estaria o Feio afirmando com a persistência de sua negação?

Talvez possamos encontrar uma resposta no conjunto das qualidades que não encontramos no Feio. A presença de tais atributos descreve um ser de formas harmônicas e bem proporcionadas; de elevados princípios morais e decoro; um ser alegre e bom, honesto, franco, claro e venturoso. Enfim, ao que não é o Feio, não lhe falta a completude.

Parece então, ser esta falta que o Feio insiste em afirmar. Assim, feia é a ausência de qualidades ou feio é ser faltante. Enfim, feia, é a própria falta.

Acreditamos ter ficado mais claro agora, porque o Feio teve negado seu acesso à categoria estética por tanto tempo. Não nos agrada, nem um pouco, depararmo-nos com a incompletude e a castração. Entretanto, se ela não referir-se a nós, mas ao outro... Nesse caso, o objeto feio, incompleto e castrado poderá

contribuir para mitigar a angústia de nossa condição faltante e nos apoiar na construção ilusória da completude de nossa existência.

Assim, o Feio representa uma solução para o Belo, pois é a partir do que ele nega em si que algo se pode afirmar em seu oposto.

Entretanto, o Feio não se articula apenas com o Belo. Seu campo parece mais vasto. Como destacamos no início deste tópico, encontramos entre os significados do que é Feio o adjetivo *disforme*, que além de monstruoso e horrendo também significa *tirado da forma* ou *sem forma*. Ora pensamos a relação estética exatamente como um movimento dos sujeitos em busca de uma forma, um perímetro para o vazio ou os contornos do desejo. *Como então abrigar o Feio na função estética?*

Talvez possamos nos satisfazer com a idéia de que, assim como é o Feio que assegura a existência do Belo, seria ele também a causa da função estética. Se como dissemos, *feia é a falta*, a estética é então a tentativa de negar o Feio e escapar da falta. Assim, encontra-se nele sua razão de ser.

E quanto à categoria estética do Feio, a ela estariam referidas as representações que, em determinados períodos históricos, não puderam corresponder aos ideais de completude, prestando-se assim à ilusão de que esta existe naquilo que não é Feio.

Durante muitos séculos a História da Arte relatou as vicissitudes do Belo. De fato, a criação artística esteve, quase sempre, envolvida com a produção da beleza e dela se ocuparam os teóricos da estética.

Como vimos no capítulo anterior, o Belo, na Antigüidade Clássica, era uma aproximação da noção ideal da beleza. Esta era a concepção de Platão para quem a criação artística era bela, pois imitava a perfeição da idéia. Assim, no idealismo platônico não cabia o Feio, pois este demandaria a existência de um *feio-ideal*, isto é, de uma idéia perfeita acerca do Feio, pela qual se mediria a sua produção artística. Entretanto, se tal ideal existisse e a criação artística o reproduzisse com perfeição não teríamos o feio e sim o belo, pois o objeto produzido se aproximaria do ideal.

Já em Aristóteles, o Belo emanava da harmonia das formas e proporção das medidas. Assim, o Feio poderia existir na criação artística desde que reproduzisse com harmonia e proporção o objeto real. De fato, aqui há espaço para o Feio como

objeto estético, porém, trata-se da sua criação segundo os critérios do Belo, ou, em outras palavras, do Feio, belamente concebido.

Kant, em *Crítica do Juízo*(1993)[1790], assumirá uma posição idêntica à de Aristóteles, afirmando que o feio podia ocorrer na criação artística desde que belamente representado. Entre a Antigüidade Clássica de Aristóteles e a Modernidade de Kant houve o Belo - divino da Idade Média e o Belo - antropocêntrico do Renascimento.

Assim, até a contemporaneidade, os teóricos da estética se dividiram entre a inaceitabilidade do Feio na criação artística, como Platão, Lessing e Solger, ou postularam sua absorção pelo Belo, como Aristóteles, Kant, Rosenkranz, Shasler, Hartmann e Bosanquet.

O Feio, no entanto, parece ter obtido uma acolhida melhor entre os artistas. Assim, desde a Idade Média a pintura não hesitou em representar o Feio com o intuito de evidenciar as limitações e imperfeições mundanas.

E no século XVII, Velázquez e Rembrant introduzem o Feio como uma possibilidade de representação do real. Assim, com estes mestres - a quem reunimos Pieter Bruegel, o grande artista flamengo do século anterior - a prática artística distancia-se de sua teorização e promove o Feio à categoria estética, dissociando-o dos critérios do belo clássico e renascentista. Vejamos um pouco da arte de Bruegel e Velázquez.

A vida de Pieter Bruegel, *o Velho* guarda alguns mistérios. Acredita-se que seu nome seja uma referência à cidade de Brugges, possivelmente o local de seu nascimento em 1525, embora também, acerca deste ano, existam dúvidas.

Bruegel teria quarenta anos quando Felipe II, Rei de Espanha, herdeiro do império dos Habsburgs e líder político da contra-reforma enviou suas tropas à Flandres. À frente delas, o Duque de Alba, *o Negro*, tinha o mandato real para esmagar os *protestantes hereges* e preservar o domínio espanhol sobre a região. Após oitenta anos de ocupação e resistência, os espanhóis foram expulsos das províncias ao norte que deram origem à protestante Holanda, ficando o sul sob influência política e religiosa dos reis de Espanha. A Flandres católica deu origem, mais tarde, ao Reino da Bélgica.

Em 1567, Bruegel vivia em Bruxelas, local escolhido pelo Duque de Alba para sediar o alto-comando de suas tropas. Na cidade de Brugges, o Duque estabeleceu sua residência de verão.

A obra do artista parece ter sido fortemente marcada pelos acontecimentos políticos e sociais à sua volta. Os estudiosos de sua arte não sabem dizer de que lado estaria o pintor. Se protestante, não teria representado a imagem de santos, porém, se católico, não as teria pintado em contextos mundanos como o fez.

As cenas bíblicas pintadas por Bruegel parecem desenrolar-se em vilarejos flamengos. Assim é nos quadros *A Adoração dos Magos*, 1564, *Adoração dos Magos numa Paisagem de Inverno*, 1567, *O Recenseamento de Belém* e *O Transporte da Cruz*. Nestas pinturas, os personagens se vestem à moda flamenga do século XVI e Jerusalém é uma pequena cidade de Flandres. Em *O Recenseamento de Belém*, por exemplo, Bruegel retrata a vida em uma aldeia flamenga onde não falta nem mesmo a águia de duas cabeças do Brasão dos Habsburgs, exposto na fachada frontal de uma hospedaria.

Entretanto, mais do que a dimensão política, é o aspecto psico-social que caracteriza a obra de Bruegel. O cotidiano ao seu redor, parece-nos ser o tema predominante em sua pintura. Aliás, é através deste que o político e o religioso se inscrevem em sua obra. Assim, em nosso olhar, os quadros de Bruegel se apresentam como uma crônica de costumes, um recorte da vida camponesa e aldeã na Flandres do século XVI.

Seguindo um caminho próprio, Bruegel não procurou os temas renascentistas que tinham na beleza do corpo humano, no esplendor divino e na imponência de monarcas e burgueses os paradigmas do que deveria ser imortalizado pela pintura. Bruegel não fez retratos por encomenda e não pintou o nu. Este, como sabemos, era representado, no início da era barroca, segundo as premissas neo-platônicas do belo-ideal. O artista flamengo não pintou o corpo segundo o olhar que distorcia o real para submetê-lo à tirania ilusória da perfeição. E por recusar a harmonia artificial das medidas e proporções, Bruegel pode representar o Feio, isto é, a incompletude e a imperfeição que dão a forma e a feição daquilo que é humano.

A cena camponesa o liberou dos compromissos estéticos que a representação do poder, certamente, exigir-lhe-iam. Assim, Bruegel imortalizou as feições de uma mulher comum e, ao fazê-lo em *Cabeça de Camponesa* (figura 13), imortalizou também a si próprio.

Ainda que não tenha pintado o corpo desnudo, Bruegel representou cenas marcadas pelo desejo. Talvez, exatamente por ter se afastado do artificialismo

neoclássico, o artista pode captar a espontaneidade, a celebração e o erotismo. Em *A Dança da Noiva ao Ar Livre* (figura 14), todos os personagens retratados estão fartamente vestidos com os trajes camponeses da época. Entretanto, os casais dançam animadamente, bebem e se tocam, ouvem música e se beijam e pelo menos os três cavalheiros que aparecem no primeiro plano, não podem deixar de revelar, como é da anatomia masculina, o estado de excitação em que estão.

De fato, neste quadro de Bruegel comparece uma comunidade alegre que se veste com cores, movimenta-se com vitalidade e celebra com prazer. O Belo, no entanto, não parece ter sido convidado. Talvez seja exatamente a sua ausência que permita a quem o contemple, reconhecer-se em sua condição humana, neste encontro feliz de seres imperfeitos.

Seguindo na direção oposta do belo antropocêntrico, Bruegel continua a representar pessoas reais e imperfeitas. Em *Dança dos Camponeses*, a sujeira no rosto de seus modelos naturais ocupa o lugar dos retoques e técnicas usadas por outros, para apagar o rigor dos traços faciais reais.

É, porém, em *A Queda dos Cegos* (figuras 15,16 e 17) que Bruegel radicaliza sua ruptura com o discurso que associava o Belo à Arte. Neste quadro de 1568, o artista representa o infortúnio de um grupo de homens pobres e cegos que, como na parábola bíblica, caminham para um fosso, pois também o seu guia, não pode enxergar. Em seu trabalho, Bruegel os respeita em sua deficiência. Não há por parte do pintor qualquer tentativa de negá-la, ocultá-la ou disfarçá-la através de uma prótese técnica, pois se ainda não existiam recursos médicos, com certeza, Bruegel já dispunha dos recursos artísticos.

O pintor também os respeita em suas subjetividades quando não os retrata sob o hipócrita e narcísico olhar piedoso. O mesmo parece ocorrer em *Os Mendigos* (figura 18) e também em *O Combate do Carnaval e da Quaresma* (figura 19). Ficamos com a impressão de que Bruegel não pintou homens cegos, aleijados e pedintes apenas para marcar a deficiência e o desamparo que só estariam nos outros. Em *Os Mendigos*, os personagens, todos aleijados, têm sobre suas cabeças, chapéus que os comentadores de sua obra apontam semelhanças com a coroa dos monarcas, a mitra dos clérigos, o capacete dos soldados, o gorro dos camponeses e o barrete dos comerciantes. Parece que o artista pretendeu representar através destes personagens, tão comuns nos campos e nas cidades flamengas de sua época, as vicissitudes da miserável condição humana.

Bruegel se apresenta assim, como pintor da incompletude, da falha, da deficiência, enfim, da condição faltosa do ser desejante. É por isso mesmo o pintor dos seres reais: alegres ou tristes; celebrando ou esmolando; nunca belos, mas sempre espontâneos.

Em fins de maio de 1599 nascia em Sevilha, Diego Velázquez. Neto de português, o pintor usou seu último sobrenome, *de Silva*, até quando aproximadamente, aos 35 anos, já um renomado artista da Corte espanhola, tornou-se mais conhecido no Paço Real como Velázquez.

A obra do pintor espanhol atravessou as fronteiras de seu tempo. Mais de dois séculos após sua morte, em 6 de agosto de 1660, sua técnica e, sobretudo, seu enfoque imagético continuavam influenciando os grandes artistas. Assim, quase todos os integrantes do movimento Impressionista lhe renderam homenagens reafirmando a pintura de Velázquez como inspiração primordial para seus próprios trabalhos. Esta foi, por exemplo, a posição de Delacroix para quem a pintura de Velázquez “era o que procurara desde sempre”. Edouard Manet qualificou o artista espanhol como “o maior de todos os pintores”. A estas vozes também vieram se somar as de Claude Monet, Renoir e Degas, renovando o tributo de admiração antes prestado por Francisco de Goya. Nos tempos atuais, Pablo Picasso rendeu suas homenagens a Velázquez pintando 44 telas como variações acerca do tema de *As Meninas*.

Velázquez contava apenas 18 anos quando foi admitido para a *guilda* de São Lucas, uma corporação de grandes mestres sevilhanos que serviu como ponto de partida para a rápida ascensão do pintor. Aos 23 anos, Velázquez dirigiu-se a Madri com o objetivo de conhecer as obras-primas do Escorial e pintar o retrato de Felipe IV, então recém-coroadado rei de Espanha. Cerca de um ano mais tarde, Velázquez foi oficialmente contratado como pintor da Corte, função que exerceu até sua morte aos 61 anos.

Velázquez assistiu ao apogeu e declínio do império espanhol. Quando de seu nascimento, a *Casa dos Habsburg* e a Coroa espanhola controlavam todos os reinos e territórios da Europa Ocidental e Central, exceto França, Inglaterra e parte da Holanda. Também pertenciam à Espanha o ouro, a prata e as terras do Novo Mundo à exceção da estreita faixa que correspondia às colônias inglesas na América do Norte e a alguns portos controlados por franceses e holandeses.

Durante o reinado de Felipe IV, desfez-se a União Ibérica e o protestantismo pôs fim à influência espanhola nos territórios centro-europeus.

Velázquez foi um pintor de *bodegones* e da realeza. A palavra espanhola, hoje associada à natureza morta, tinha, à época do artista seu significado original: *bodegones* eram tavernas populares.

Nestas pinturas, como *Três Músicos* (figura 20), *Três Homens à Mesa* (figura 21) e *Camponeses à Mesa*, Velázquez retratava pessoas comuns à volta da mesa, comendo, ouvindo música, bebendo e conversando animadamente. Como é fácil perceber, nada em seus *bodegones* lembra o belo renascentista. Velázquez reproduz estes personagens populares com seus traços faciais reais e imperfeitos, empregando a perfeição de sua técnica que nos permite captar até a textura líquida do que há nos copos e taças, como no *Vendedor de Água de Sevilha* (figura 22). Da mesma forma, Velázquez retrata a família real.

Como num reflexo de seu declínio, os reis, príncipes e princesas de Espanha viviam às voltas com bufões, bobos e anões. Talvez a deficiência corporal destes integrantes da Corte ocultasse o apequenamento político dos monarcas. Foi assim que Velázquez os retratou: encerrados em seus aposentos reais ou garbosos em suas montarias de puro sangue. De qualquer forma, à exceção de *A Rendição de Breda* já não havia grandes batalhas ou heróicas vitórias à immortalizar.

Velázquez reproduziu a cena real com exatidão: roupas suntuosas, jóias imponentes e valiosas, rendas preciosas, bordados finos e brocados de ouro; além das feições um tanto patéticas de Felipe IV e dos rostos histriônicos de bobos e anões.

Não acreditamos estar em posição de selecionar, analisar e comentar a obra de Velázquez em sua totalidade. Falta-nos conhecimento e sensibilidade. Tampouco parece ser este o local apropriado. Portanto, além dos *bodegones* já mencionados, fizemos apenas um recorte resumido da pintura do grande mestre ressaltando o que parece ter sido seu tema predileto. Por falta de um título melhor, denominamos esta pequena coletânea de *O Rei, os Bufões e os Anões*. As figuras de número 23 a 29 mostram este recorte.

Para não nos afastarmos de nosso objetivo, neste tópico, o que pretendemos marcar com a pintura de Velázquez e Bruegel é a produção de uma estética oposta ao belo clássico ou renascentista. É o que, sem dúvida, ocorre nos trabalhos destes dois precursores. Reis, duques, camponeses, mendigos, aleijados ou anões, todos

são representados com feições reais. É a dimensão humana que comparece nos quadros destes pintores e não uma caricatura bela, harmônica e ilusória.

Resta ainda uma última especulação a fazer. Se o Feio é apenas a representação do humano em sua faltosa dimensão real, *por que dar a esta categoria estética um nome tão carregado de conotações negativas? Por que não chamar a pintura de Velázquez ou Bruegel apenas de realista?*

Acreditamos que os teóricos da estética não tinham o olhar psicanalítico que procuramos ter. Desta forma, o nome feio atribuído à pintura destes mestres parece ter sido pensado como atributo de seus personagens. Assim, para os teóricos em particular, e os sujeitos humanos de um modo geral, a perfeição com que Velázquez e Bruegel representam um cego, um aleijado, um mendigo ou anão permite a quem frui da relação estética com a obra-de-arte, alucinar com sua completude, projetando no *deficiente* do quadro sua própria imperfeição.

Parece então, ser esta a função estética que cumpre a categoria do Feio: permitir ao sujeito, mitigar sua angústia criando uma forma para falta, e esta é, nestas pinturas, a forma do cego, do aleijado, do mendigo ou do anão.

Assim, se o Belo ou o Grotesco (como veremos adiante) consubstanciam o objeto do desejo, o Feio consubstancia um *objeto faltoso*, e desta maneira, dá materialidade ao que é da ordem do vazio, criando uma mediação entre o sujeito e a morte.



Figura 13-Bruegel, *Cabeça de Camponesa* (depois de 1564) Alte Pinakothek, Munique



Figura 14-Bruegel, *A Dança da Noiva ao Ar Livre* (1566) The Detroit Institute of Arts, Detroit



Figura 15-Bruegel, *A Queda dos Cegos* (1568) Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles



Figura 16-Bruegel, *A Queda dos Cegos*, detalhe (1568) Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles



Figura 17-Bruegel, *A Queda dos Cegos*, detalhe (1568) Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles



Figura 18-Bruegel, *Os Mendigos* (1568) Museu do Louvre, Paris



Figura 19-Bruegel, *O Combate do Carnaval e da Quaresma*, detalhe (1559)
Kunsthistorisches Museum Wien, Viena



Figura 20-Velázquez, *Três Músicos*, detalhe (1617-1618) Staatliche Museen, Berlim



Figura 21-Velázquez, *Três Homens à Mesa*, (cerca de 1618) Museu Ermitage, São Petersburgo



Figura 22-Velázquez, *Vendedor de Água de Sevilha*, (cerca de 1620) Wellington Museum, Londres

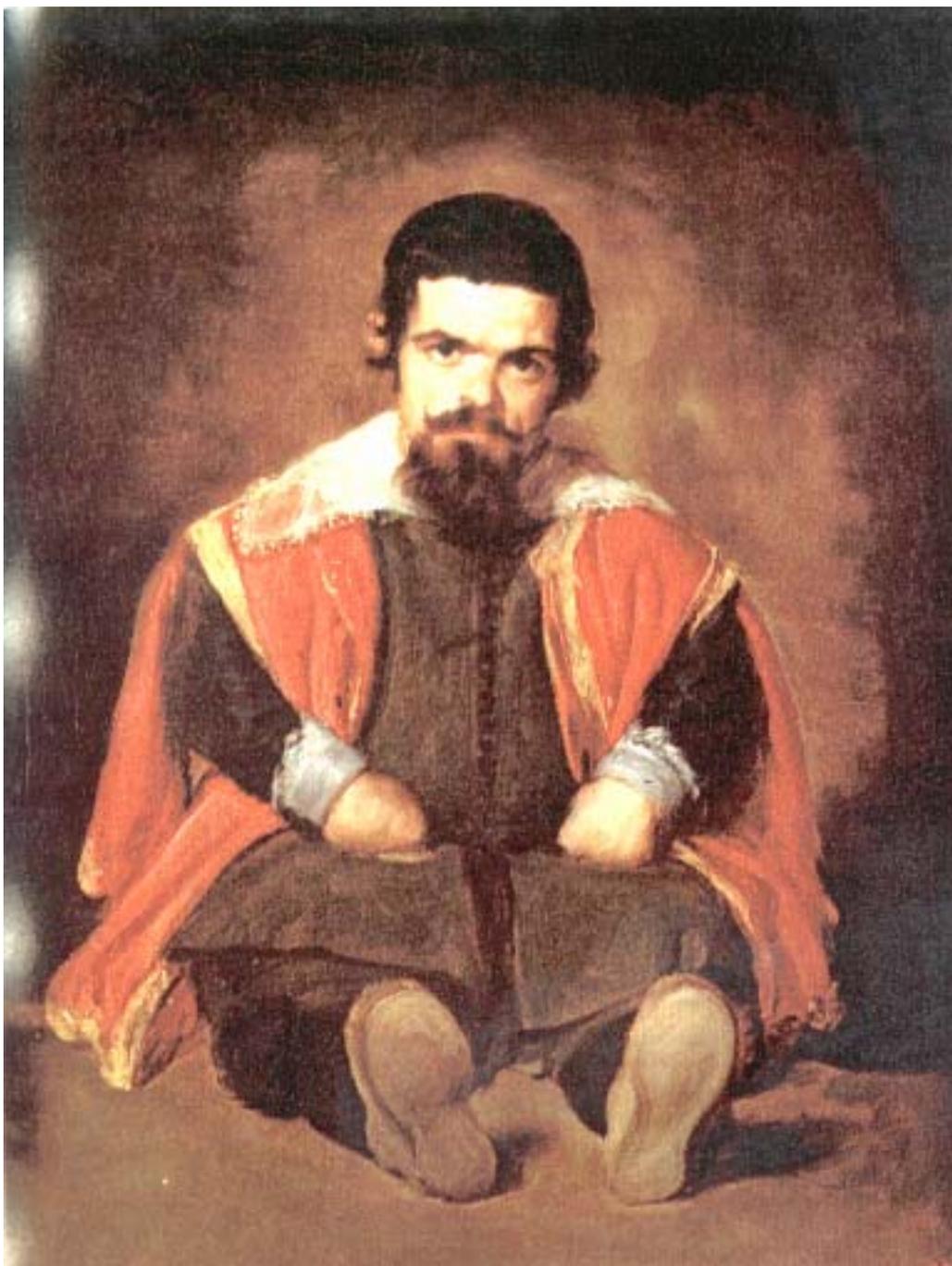


Figura 23-Velázquez, *Retrato de um Anão Sentado no Chão*, Don Sebastián de Morra (cerca de 1645) Museu do Prado, Madri



Figura 24-Velázquez, *O Retrato do Bobo Juan Calabazas*, detalhe (1628-1629) The Cleveland Museum of Art, Cleveland



Figura 25-Velázquez, *O Príncipe Baltasar Carlos com a sua Anã*, (1631) Museum of Fine Arts, Boston



Figura 26-Velázquez, *O Retrato do Bufão Don Cristobal de Catañeda y Pernia*, (1617-1640) Museu do Prado, Madri



Figura 27-Velázquez, *Rodrigo de Villandrando, Filipe IV e o Anão Soplillo* (1619-1620) Museu do Prado, Madri



Figura 28-Velázquez, *Retrato do Anão Francisco Lezcano, El Niño de Vallejas* (cerca de 1643) Museu do Prado, Madri



Figura 29-Velázquez, *Eqüestre de Filipe*, (1634-1635) Museu do Prado, Madri

3.4.

O Trágico e um Sentido para a Vida

“A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime ela escuta um cantar distante e melancólico, é um cantar que fala das mães do Ser, cujos nomes são: Ilusão, Vontade e Dor. Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia(...) ousai ser homens trágicos, pois sereis redimidos. Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!”

Nietzsche

O Trágico ocupa um lugar único entre as categorias estéticas. Poderíamos encontrar justificativas para esta afirmação nos aventurando por diversos caminhos, pois todos eles nos conduziam ao lugar singular que ocupa o trágico na vida dos humanos. Aliás, é através de sua imanência da existência humana que gostaríamos de começar.

De fato, ao contrário do Belo ou do Feio, não podemos pensar em uma relação estética com o trágico real. Sequer haveria tragicidade na natureza. Uma estrela cadente é apenas bucólica se o meteorito que empresta sua matéria ao belo fenômeno luminoso não cair sobre um vilarejo ou produzir danos à colheita. A erupção de um vulcão em uma ilha deserta da Polinésia só pode ser um espetáculo de força, beleza e cores.

Por outro lado, quando nos comovemos, ou nos indignamos ao contemplar *Retirante* de Cândido Portinari (Figura 30) não é propriamente a aridez do solo e da paisagem que nos toca. É a *aridez* com que tratamos aquela família que nos afeta. Aqui o Trágico se expressa através dos corpos esqueléticos, dos rostos encovados, dos olhares desamparados. Enfim, Trágico é o miserável ultraje imposto àquele punhado de seres humanos; desonrados pela fome, violentados pelo desabrigo e empurrados para a morte.

O drama dos nordestinos retratado por Portinari confirma a impossibilidade da relação estética com o trágico real. Assim como seria desumano apreciar a destruição das cidades atingidas pelos *tsunamis* do Índico, é, no mínimo, imoral apreciar as vicissitudes dos sertanejos reais - ainda que muita gente o faça.

- *A que se prestaria então a representação estética do trágico real? Haveria algum sentido na contemplação e perpetuação do Trágico através da Arte?*

Acreditamos estar na Grécia Antiga o ponto-de-partida de nossa investigação. Aliás, parece não haver nada relevante em nossa civilização que não tenha antes estado por lá.

Como sabemos, Platão tinha um compromisso com o mundo das idéias. Neste habitariam a Razão e a Verdade e dele proscrita, seria a Paixão. Assim, na *República de Platão* não haveria lugar para os poetas, pois se dedicar às emoções representaria um desvio da mais nobre atividade humana: a contemplação da idéias. Desta forma, constituída como é, pelas paixões do Ser, a tragédia estaria comprometida com o lado “obscuro e ignóbil da alma humana”(O *Sofista*, in Sánchez Vazquez, 1999, p.252).

Divergindo radicalmente de seu antigo mestre, Aristóteles situa a tragédia no vértice mais elevado das manifestações artísticas. Ao refletir sobre o Trágico, Aristóteles faz a elegia da produção literária dos grandes poetas de sua era como Sófocles e Eurípedes, ainda que vinte séculos mais tarde Nietzsche(1992) atribua a este último a responsabilidade, compartilhada com Sócrates, pelo fim do Trágico no teatro grego.

Encontramos no texto de sua *Poética* (p.1946) a seguinte apreciação da tragédia: “reprodução imitativa de ações esforçadas, perfeitas, grandiosas”(p.1149). Em Aristóteles, a tragédia se aproximaria da epopéia devido à especificidade de ambas serem marcadas por um *elevado sentido moral*. Assim, a tragédia, vista por Aristóteles, apresentaria os homens, *melhores e mais grandiosos*, do que na realidade o são.

Aristóteles também atribuía à tragédia um efeito *terapêutico* - por falta de um termo melhor ficaremos com este, ainda que provisoriamente. A tragédia, *uma reprodução imitativa das paixões*, produziria no espectador uma espécie de depuração de suas emoções. A este efeito, valorizado pelo filósofo, Aristóteles denominou-o *katharsis*. Um termo que, aliás, fez história na Psicanálise. Diante do trágico real, a Arte encenava uma representação, plena de comoção, terror, ira, amor e comiseração, sem contudo, conduzir o espectador ou leitor, para a insuportável convivência com o drama real. Seria exatamente esta depuração - que na catarse freudiana nos faz pensar na queda da tensão ou na redução das catexias - que permitiria o prazer de quem desfruta do Trágico artístico.

A contribuição de Aristóteles para a teorização e reflexão acerca do Trágico como categoria da estética, não é nada modesta. Porém, gostaríamos de fixar, neste momento, o sentido moral e engrandecedor do personagem Trágico.

Acreditamos poder dar a seguinte forma para a formulação aristotélica: um preceito moral conduz o personagem trágico a ações perfeitas e grandiosas; tais atitudes glorificam as normas da Ética, e a encenação do Trágico produz prazer em quem dela desfruta.

Encontramos, então, em Aristóteles, uma articulação que nos é especialmente valiosa entre *moral, perfeição e prazer*. Voltaremos a ela após comentarmos, ainda que com muita brevidade, algumas reflexões de Hegel que junto com o filósofo grego, deixaram-nos um inestimável legado de produções teóricas acerca do trágico na Arte.

Se Aristóteles, em sua *Poética*, havia mencionado o caráter conflitivo do Trágico, Hegel irá marcar a natureza irreconciliável dos objetivos em jogo e a inexorabilidade da colisão. Em *Lições de Estética* Hegel(1996)[1820-29] parece definir a essência do que é o Trágico com a seguinte afirmação: “Se os interesses enfrentados são de tal sorte que não vale a pena o sacrifício dos personagens, já que poderiam alcançar seus objetivos reconciliando-se, então o desenlace não precisa ser Trágico”.

Assim, em Hegel, a cena trágica não contempla a negociação. Não há acordo nem concessão, não há recuo nem pactuação, pois se os interesses conflitantes valem o sacrifício da vida dos personagens, difícil é imaginar um bem maior do que aqueles que estão em jogo.

Ainda em *Lições de Estética*, Hegel nos dirá que (...) “aquilo que impele os protagonistas [trágicos] à ação é exatamente o seu motivo moral legítimo” (nosso grifo).

Reunindo estas duas afirmações que coligimos na obra de Hegel, temos que: uma condição moral legítima é de tal sorte valiosa para os protagonistas trágicos que estes estão dispostos a morrer por ela.

Assim, tanto em Aristóteles quanto em Hegel, há no Trágico um fundamento ético que move os personagens em direção à superação de suas limitações, dentre estas, a finitude da existência humana contornada pelo bálsamo da “vida eterna” que a tragédia nos asseguraria segundo Nietzsche (1992; p. 102).

E aqui então, pensamos poder responder a questão que há pouco formulamos. Interessava-nos saber qual o sentido da contemplação do Trágico através da Arte.

Sem sombra de dúvidas, a encenação da tragédia se nos apresenta como um bálsamo para nossa angústia diante do vazio. Trata-se de um discurso acerca de um princípio ético que justifica a morte. Trata-se da grandeza e inexorabilidade de certos objetivos que estabelecem um motivo para a existência do Ser. Trata-se, pois, da criação de uma causa, para o desejo sustentar. Assim, o Trágico trata o indivíduo, oferecendo seu relato de sacrifícios, como um contraponto à melancolia: *o que causa a morte do sujeito é não ter uma causa para morrer.*

A encenação da tragédia apresenta a condição humana como algo melhor do que ela realmente é, diria-nos Aristóteles. Grandioso em seu gesto e distante da iniquidade da existência, o personagem trágico, pleno em sua Paixão, empresta um pouco de seu heroísmo aos humanos, libertando-os, através de seu sacrifício, do vazio de suas vidas e da angústia de suas mortes.

Não fosse Cristo o *filho de Deus* seria então o protagonista da maior tragédia da cultura Ocidental.

- *O que seria, no entanto, este princípio ético que dirige o personagem trágico ao ato?*

Hegel havia mencionado uma condição moral legítima. Só podemos compreender a legitimidade moral de um motivo a partir de um contexto ideológico. E este, por sua vez, é parte de uma estrutura social e política, historicamente determinada.

- *Não haveria assim um sentido universal no Trágico? Não seria ele então, como aludimos ainda há pouco, estrutural do ser desejante?*

Ainda temos muito a aprender acerca do Trágico. Talvez possamos tentar responder nossas indagações, ou aplacar um pouco da nossa ignorância, partindo do *heroísmo*, tão marcante em muitas representações do Trágico.

3.4.1. A Ética do Herói e a Ética do Desejo

Entre 1808 e 1818, Francisco José de Goya y Lucientes, um dos mais importantes pintores de Espanha, dedicou-se a retratar e, sobretudo, denunciar os horrores da guerra em seu país.

Em dezembro de 1807, as tropas francesas entraram em Madri e entronizaram José Bonaparte pondo fim ao reinado de Carlos IV e à independência do território espanhol. Em 1809, as tropas de Napoleão tomaram Zaragoza, a capital aragonesa, terra natal de Goya. A retirada francesa só ocorreu em 1814, após seis anos de levantes populares, sublevações civis e escaramuças guerrilheiras.

As pinturas desta fase de Goya são um paradigma da representação estética do Trágico. Duas obras-primas, que podem ser admiradas no Museu do Prado inauguram este período: *La Carga de los Mamelucos* (Figura 31) e *Los Fusilamientos de la Moncloa* (Figura 32).

Há nestas duas pinturas um contagiante teor de heroísmo. Não há quem as contemple sem se deixar capturar pela bravura dos patriotas espanhóis. Na primeira delas, cujo nome completo é: *El 2 de Mayo de 1808 em Madrid: la lucha com los Mamelucos*, os cidadãos madrilenhos enfrentam, com facas e com seus próprios corpos, a temível cavalaria turca incorporada aos exércitos de Napoleão. O cenário da batalha é a Puerta Del Sol, o coração da capital espanhola.

É com o segundo quadro, entretanto, que Goya produziu maior comoção e indignação. Seus contemporâneos definiram *Os Fuzilamentos de Moncloa* como “o mais terrível grito que a Espanha lançou sobre a Europa”. O nome completo e correto de sua obra é *El 3 de Mayo de 1808*. Os acontecimentos retratados neste quadro referem-se às conseqüências da resistência popular ocorrida na véspera e imortalizadas na *Carga dos Mamelucos*. *Os Fuzilamentos de Moncloa* mostra a impiedosa revanche das tropas francesas. A cena é constituída, de um lado, por civis desarmados, pobremente vestidos, atônitos, desamparados e revoltados. Deste grupo, um homem se sobressai. Com seus braços abertos e seus olhos arregalados nos faz lembrar Cristo crucificado, particularmente, quando podemos perceber os estigmas que Goya lhe colocou na palma das mãos abertas. Entretanto, o pintor não se esqueceu também do terror, do desespero e da incredulidade que mantém seu personagem na dimensão do que é humano. Não se

trata de um destemido deus, mas apenas de um homem corajoso. Jazem, ao lado dos que ainda estão vivos, os corpos sangrentos que parecem anunciar a inexorabilidade do desfecho trágico. Sangue ao redor de um corpo caído. É um homem que também tem os braços abertos como aquele que ainda vive. Seu sangue se confunde ao de uma mulher vestida com trajes simples, talvez uma roupa de dormir. Há no grupo, aqueles que parecem desesperar-se, porém, há também aqueles que estão mais próximos de revoltar-se. Em oposição aos patriotas espanhóis está a soldadesca francesa. Uma massa uniforme e sem rosto. Seus fuzis emparelhados, seus corpos enfileirados e a idêntica posição de suas pernas e braços criam uma inequívoca impressão de unicidade. Decididamente não são pessoas, mas um pelotão de fuzilamento: uma pragmática máquina de matar.

Goya produziu também uma vasta coleção de gravuras intitulada *Desastres de la Guerra*. Curiosamente, o título original da coleção era: *Consecuencias Funestas de la Cruenta Guerra contra Bonaparte y otros Inventos de la Pasión*. Gostaríamos de destacar três gravuras desta série.

A primeira, denominada *Y No Hay Remedio* (Figura 33) o pintor retoma o tema dos *Fuzilamentos de Moncloa*. Na segunda, *Y Son Fiera* (Figura 34), Goya retrata o heroísmo e valentia das mulheres dos pequenos povoados que se atiram contra os soldados franceses com paus e pedras, tendo seus filhos nos braços.

Na terceira gravura, intitulada *Menuda Hazaña! Con Muertos!* (Figura 35), o pintor retratou três cadáveres dilacerados, amarrados e pendurados em um pequeno arbusto. Nesta horripilante composição aparecem braços cortados e uma cabeça decepada exposta no alto de um galho. Também nos chama a atenção à nudez dos cadáveres, com certeza decorrente da tortura e sevícias à que foram submetidos. Porém, sem roupas ou uniformes, não se sabe quem eles são. E assim, também não podemos identificar os seus algozes. Desta forma, esta gravura se destaca das demais não só pela crueza da cena, mas, sobretudo, porque aqui não há heroísmo, não há um mártir buscando morrer pela causa que elegeu para sua morte.

Por oposição, o tema desta gravura nos remeteu à grande obra de Goya *Os Fusilamentos de Moncloa*. Aqui, sem sombra de dúvidas, a representação do Trágico é marcada pelo heroísmo dos patriotas que parecem dispostos a morrer

pela libertação de seu país. - *Entretanto, no calor daqueles episódios, teriam os franceses a mesma opinião que os espanhóis acerca das pinturas de Goya?*

O tema dos fuzilamentos introduzido por Goya em 1814, fez escola. Em 1867, o pintor francês Édouard Manet, inspirado no grande acontecimento político daquele ano, o fuzilamento do Imperador Maximiliano de Habsburg, pelas forças republicanas que lutavam pela independência do México, pintou um de seus quadros mais famosos: *A Execução de Maximiliano* (Figura 36).

A obra de Manet é fria. Nada nela nos faz lembrar a cena representada por Goya. Os soldados mais se parecem burocratas, o comandante do pelotão recarrega sua arma com fastio, e Maximiliano morre com uma expressão enevoada que parece harmonizar-se perfeitamente à fumaça de pólvora que os fuzis exalam. Aqui, com certeza, não há nenhum heroísmo e talvez sequer tragicidade. Para os revolucionários mexicanos, o episódio foi um ato de justiça. Uma opinião, certamente, não compartilhada pela poderosa e aristocrática dinastia dos Habsburg.

Talvez agora, estejamos em condições de formular algumas respostas para as questões que nos propusemos a partir das afirmações de Hegel e Aristóteles. Procurávamos saber um pouco mais acerca do princípio ético que movia o personagem trágico e nos deparamos com a desconcertante condição moral legítima identificada por Hegel. A legitimidade da causa nos conduzia à Ideologia e submetia o princípio ético do Trágico à História. Caía assim, o caráter universal da estética do Trágico e sua dimensão estrutural do Ser desejante. Fomos, no entanto, salvos pelo *heroísmo*.

De fato, o que nos parece intimamente relacionado à Ideologia e submetido à História é a dimensão heróica que não habita o Trágico, ainda que o visite regularmente.

O tema dos *fuzilamentos* introduzido por Goya parece confirmar a nossa articulação, particularmente quando temos em mente a forma como Pablo Picasso o trabalhou. Como dissemos anteriormente, a obra de Goya, ainda que não tenha constituído um novo estilo, influenciou seus contemporâneos e inspirou outras gerações. Não falta quem lhe atribua, como faz Elke Buchholz(1999) entre outros, a posição de precursor da modernidade.

Nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, Pablo Picasso era um militante ativo do movimento pacifista internacional. Foi em meio a este

engajamento que Picasso pintou *Massacre em Coreia*. Óleo sobre madeira, o quadro de 1951 pode ser visto no Museu Picasso em Paris (Figura 37).

Nesta composição, como no quadro de Goya, há de um lado, um grupo de pessoas prestes a ser executado por soldados que se enfileiram em frente à suas vítimas. As semelhanças, entretanto, param por aí. Todos estão despídos e podemos constatar que do lado das vítimas só há crianças e mulheres. Uma delas está grávida e a seu lado uma criança parece querer proteger-se em sua barriga. Outra, traz seu filho nos braços. Uma jovem, talvez adolescente, tenta ocultar os seios e o sexo. No centro do grupo uma mulher estende os braços em direção ao chão. Suas mãos abertas revelam que ela não tem nada a esconder exceto o seu total desamparo. Seu gesto é de submissão, de entrega e rendição. Há, na palma de sua mão esquerda, algo que nos faz pensar nos estigmas de Cristo que Goya pintou em seu personagem. Entretanto, não há bravura ou heroísmo na personagem de Picasso. Nela só encontramos desolação. Nas outras mulheres vemos a dor, o grito, o choro e o desespero.

Ainda que despídos, paradoxalmente, nada há de humano entre os soldados. Homens de metal, máquinas de matar, sem rosto, sem expressão, são comandados por um personagem que parece ter saído de uma arena romana. Dois aspectos estão bem nítidos no quadro de Picasso: o desamparo da condição humana e a coisificação de quem já não pode mais argumentar.

Sabemos pela História quem são os autores do massacre real que Picasso representou. Porém, jamais o saberíamos pelo pintor. Não há uniformes, bandeiras ou insígnias, só um pelotão de soldados futuristas liderados por um Gladiador ou Centurião. A violência e assujeitamento, presentes no cumprir ordens não nasceu nem morrerá na Coreia. Tampouco, são necessariamente coreanos os humanos pintados por Picasso. Aquelas mulheres e crianças poderiam ser muçulmanas da Bósnia, cristãs da Albânia ou camponesas latino-americanas.

Enfim, *Massacre em Coreia* denuncia um fato concreto e histórico através da representação de uma tragédia universal e atemporal. E nesta dimensão não há vencedores ou heróis, só a fragilidade do Ser tentando, aos seus desejos, sobreviver. É disto que trata a estética do Trágico.

Queríamos saber um pouco mais sobre o princípio ético que dirige a cena trágica. Para prosseguirmos, no entanto, gostaríamos de refletir um pouco, sobre

um pequeno texto ao pé da primeira página do capítulo IV de *O Mal Estar na Civilização*. Nele Freud faz a seguinte especulação teórica:

O processo fatídico da civilização ter-se-ia estabelecido com a adoção pelo homem de uma postura ereta. A partir desse ponto, a cadeia de acontecimentos teria prosseguido, passando pela desvalorização dos estímulos olfativos e o isolamento do período menstrual até a época em que os estímulos visuais retornaram predominantes e os órgãos genitais ficaram visíveis e, daí, para a continuidade da excitação sexual, a fundação da família e, assim, para o limiar da civilização humana... (FREUD,1930a,p.105)

Freud marca, nesse trecho, a posição do desejo como causa fundante da civilização. De fato, não apenas neste fragmento, mas em toda a extensão da monumental obra citada.

Sua articulação, mencionada no capítulo 2 desta pesquisa e que retomamos agora, poderia ser sintetizada da seguinte forma: a pulsão funda a família; as famílias constituem a sociedade; as sociedades constroem a Civilização; e esta reprime a pulsão.

Percorrendo o sentido inverso, teríamos: a Civilização impõe valores culturais às sociedades; que exigem renúncias às famílias; que regulamentam o desejo e “mutilam” a pulsão.

Talvez possamos afirmar que trilhando este segundo caminho, iremos encontrar a *moral social*, enquanto na primeira direção a *ética do desejo* dá os primeiros passos.

Retomando o motivo moral legítimo, mencionado por Hegel, como causa do desenlace trágico, pensamos poder fazê-lo coincidir com a moral social e nela acreditamos poder encontrar o *herói*. Ainda que por vezes, também submetido a vicissitudes trágicas, seu papel seria distinto daquele desempenhado pelo protagonista trágico. Caberia ao herói afirmar um ideal, um objetivo compartilhado. A legitimidade de seu ato se funda na ideologia de seus pares. Assim, o herói é religioso, camponês, burguês, proletário ou patriota. Seu compromisso é com a lei de seu grupo social.

Já o personagem Trágico buscaria afirmar um objetivo particular. Seu compromisso é com o desejo e este é o princípio ético que o conduz a colidir com a lei dos homens e a resistir a *Lei do Pai*. Se o destino do herói é sempre honrado, pois só lhe caberia a vitória ou a morte, ao personagem trágico também lhe faz jus o fracasso, razão que o inscreve definitivamente no registro do humano.

Entretanto, o fracasso do personagem Trágico não é absoluto. De maneira alucinada e delirante ele dá uma *forma* para o objeto de seu desejo e não inteiramente se submete à castração. Ou então Medéia e Hamlet, seguindo a trilha aberta por Édipo, Antígona e Prometeu, não *gozaram* de seus destinos.

Talvez possamos concluir nossa apreciação da representação estética da tragédia especulando que o personagem trágico, fiel á ética de seu desejo, aproxima-se de *consubstanciar o objeto* enquanto o herói da cena trágica propicia algum *alívio para a angústia* da existência, preenchendo o vazio desta com a causa de sua gloriosa morte.

E assim, pensamos ter encontrado, também na categoria estética do Trágico, a manifestação das duas vertentes que hipotetizamos existir na função da estética.



Figura 30-Portinari, *Retirantes* (1944) Museu de Arte de São Paulo, MASP,

São Paulo



Figura 31-Goya, *A Carga dos Mamelucos*, (1814) Museu do Prado, Madri



Figura 32-Goya, *Os Fuzilamentos de Moncloa*, (1814) Museu do Prado, Madri



Figura 33-Goya, *Desastres da Guerra*, nº 15, *Y no hay Remedio* (1810-1811)

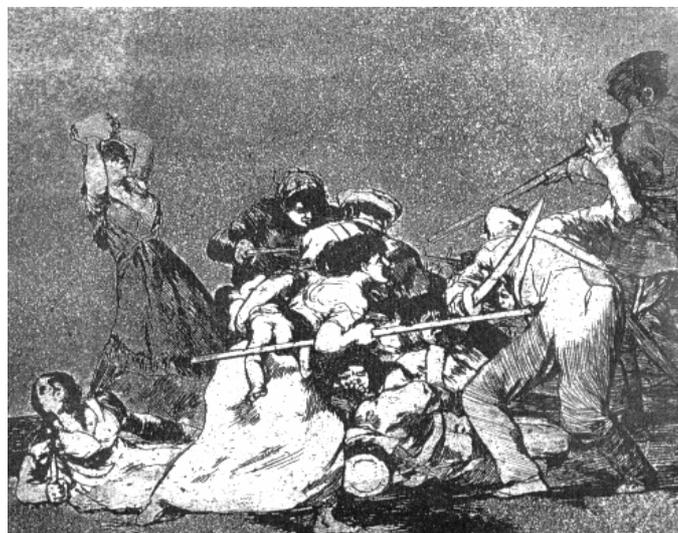


Figura 34-Goya, *Desastres da Guerra*, nº 5, *Y son Fieras* (1812-1814)

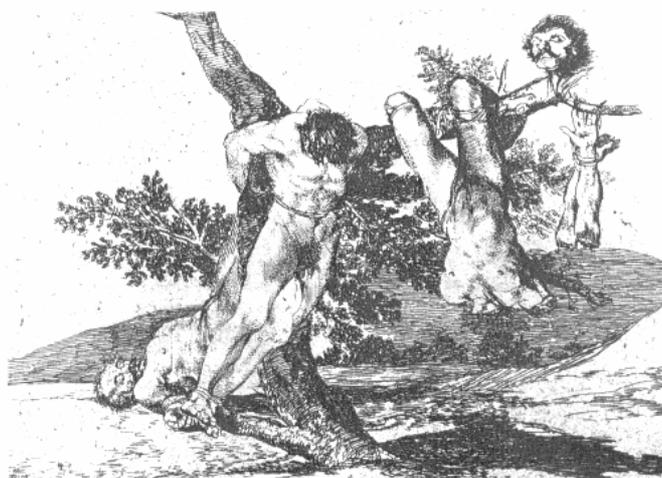


Figura 35-Goya, *Desastres da Guerra* (1812-1814)



Figura 36-Manet, *A Execução de Maximiliano* (1867) Kunsthalle, Mannheim

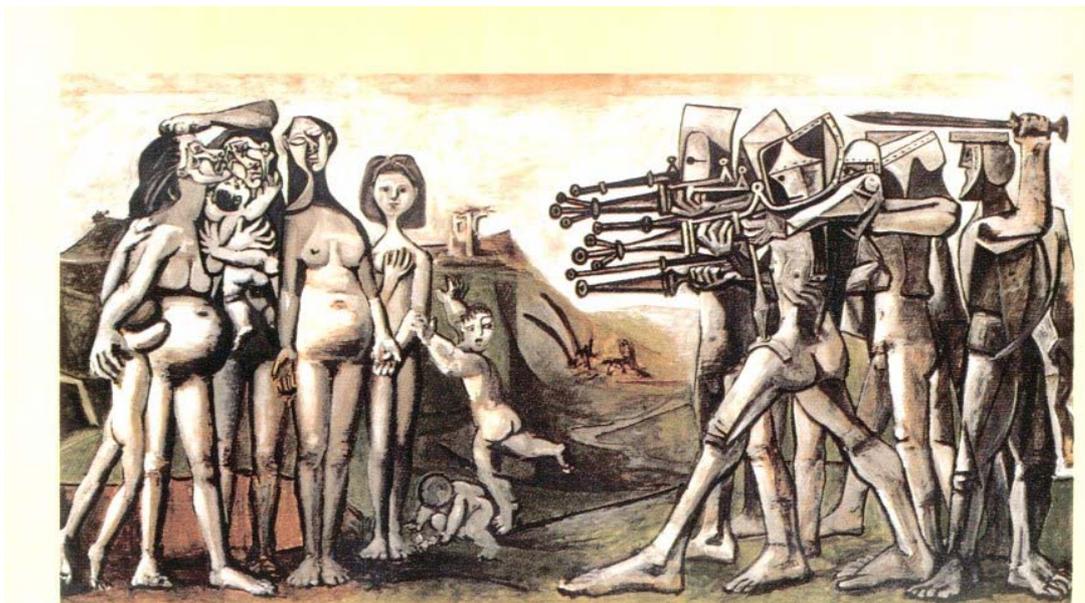


Figura 37-Portinari, *Massacre em Coreia* (1951) Museu Picasso, Paris

3.5. O Grotesco e o Retorno do Recalcado

“O homem prefere o pior dos terrores à explicação natural daquilo que, em sua opinião, pertence ao mundo dos fantasmas; de modo algum quer satisfazer-se com o nosso universo; deseja ver algo que dependa de outro mundo, capaz de manter-se sem a mediação do corpo.”

E.T.A. Hoffmann

A arte grotesca tem seu registro mais antigo na pintura de Hieronymus Bosch. Entretanto, ainda que o artista holandês tenha vivido na segunda metade do século XV - e outros a quem influenciou, tenham realizado seus trabalhos no século seguinte - apenas em 1761 a partir de Justus Möser e seu tratado *Arlequim ou a Defesa do Grotesco Cômico*, esta prática artística, muitas vezes condenada e mal falada, ascendeu à condição de categoria estética.

Da teorização do Grotesco também se ocuparam Hegel, Schlegel, Jean Paul e Victor Hugo. Bakhtin e Wolfgang Kaiser são os principais pesquisadores teóricos na contemporaneidade.

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de nos deter um pouco no significado da palavra grotesco. Encontramos no Dicionário *Aurélio Eletrônico 2.0* a seguinte definição para o termo:

[do it. Grottesco] Adj.1. Que suscita riso ou escárnio; Ridículo; indivíduo grotesco; moda grotesca. 2. *Tip.V. lineal. S.m.* 3. Qualidade ou caráter daquilo que é ridículo, grotesco: *o grotesco da situação ressaltava em toda a sua força.*[cf.grotesco]

Como nos afirma o Dicionário, a etimologia da palavra é italiana, e trata-se de uma derivação do substantivo *grotta* que em português significa gruta.

Por outro lado, a História da Arte nos informa, acerca da descoberta realizada na última década do século XV, de uma antiga pintura romana. Encontrada em uma gruta, tratava-se de uma composição ornamental que reunia elementos humanos a formas vegetais e animais.

Em referência ao local onde se achava, deu-se à pintura o nome de *grottesca*.

Assim, muito nos intriga a trajetória do termo grotesco. *Por que será que um simples adjetivo referente a lugar tenha se transformado em uma qualidade tão carregada de aspectos negativos?*

De fato, o Grotresco foi amaldiçoado no berço. Ainda no século XVI, Vasari, o influente crítico de arte e autor das biografias de Leonardo, Michelangelo e outros grandes mestres, condenava o estilo considerando-o uma iniciativa sem razão de existir. Em suas palavras:

Borrar as paredes com monstros em lugar de pintar imagens claras do mundo dos objetos (...) semelhantes disparates não existem, não existiram nunca e nem existirão jamais. (In SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999, p.285)

Há pelo menos dois aspectos interessantes no enunciado de Vasari. Ao opor a pintura grotresca às “imagens claras do mundo dos objetos”, o crítico coloca-a em um mundo diferente, obscuro e povoado por “monstros” informes. Talvez por isso Vasari se apresse em negar sua existência em todos os tempos. De forma alguma o Grotresco se apresentou ao crítico como algo indiferente ou sem valor.

Desta forma, o Grotresco nasce como o que não pertence ao mundo dos objetos, marcado assim com o estigma do estrangeiro, aquele que veio de outro lugar, aquele que se expressa em outra língua em quem não nos reconhecemos. Entretanto, algo existe neste estrangeiro que não nos deixa em paz. No século XVIII o crítico Winckelmann protestava contra a “*degeneração* do bom gosto devido aos grotrescos transformados em moda...” (p.285)

E aqui, vemos, uma vez mais, o Grotresco como um desvio, uma alteração para pior, uma perda de qualidade, um aviltamento e uma *depravação*. São os significados que o Dicionário nos fornece para o termo degeneração. E para depravação, encontramos, na mesma fonte, *perversão*, ato do indivíduo *devasso*.

Assim, até o início da modernidade, a arte grotresca era classificada, como o que não pertence ao mundo real, o que é estranho e degenerado, desviante e depravado, perverso e devasso.

Mas afinal, do que trata o Grotresco? O que caracteriza esta prática artística tão mal afamada?

A crítica e os historiadores da arte contemporânea localizam o Grotresco nos quadros de Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel (*O Velho*) e na pintura negra de Goya. No Teatro, o Grotresco aparece nas comédias de Molière e na *Commedia dell'Arte*; na Literatura, nos contos de Hoffmann, Edgar Allan Poe e Gogol. Na atualidade, os contos de Kafka e a pintura surrealista de Salvador Dali estão, para muitos, na categoria do Grotresco.

Os pontos comuns, presentes nas variadas formas de expressão artística que compõem a categoria do Grotesco, parecem ser os seguintes:

1. A irrupção do fantástico na realidade;
2. Destruição da ordem normal das relações corriqueiras a partir da intervenção do irreal;
3. A criação do fantástico e do irreal é obtida através da combinação, mistura ou fusão de elementos reais;
4. Desvalorização do real a partir de um novo e ilógico arranjo dele próprio; e
5. Presença do elemento cômico ou de costumes.

A criação do fantástico a partir de uma nova e inesperada articulação do real produz a natureza paradoxal do Grotesco. Há em toda manifestação da arte grotesca a idéia do insólito que se faz acompanhar da presença de algo que é novo e, ao mesmo tempo, antigo. Este último aspecto refere-se ao elemento real, com o qual se produz o novo, que é o resultado fantástico ou irreal da composição. Interessante é pensar neste paradoxo de um novo que é antigo com a articulação freudiana acerca do estranho que é familiar (Freud, 1919h).

Como dissemos anteriormente, a arte grotesca parece ter se iniciado com a pintura de Hieronymus Bosch. Tão controversa quanto sua arte, foi também sua vida. Não sabemos quando nasceu, como viveu. Se era um herege adamita ou um católico ultraconservador. Para Wilhem Fraenger(1952), pesquisador e autor de *The Millennium of Hieronymus Bosch: Outlines of a New Interpretation*, o pintor holandês pertencia a congregação do espírito livre, um grupo herético do século XIII com seitas espalhadas por toda Europa até o advento da Idade Moderna. Por outro lado, um dos maiores colecionadores da obra de Bosch foi Felipe II, o mais ortodoxo entre os reis católicos de Espanha. Seu reinado coincidiu com os tempos da contra-reforma, período em que os tribunais da Santa Inquisição estavam particularmente sensíveis aos desvios da *doutrina certa*. Felipe II considerava a pintura de Bosch educativa, pois reproduzia os horrores do inferno à espera dos pecadores e de todos que atentavam contra os dogmas católicos. Entretanto, ninguém conseguiu evitar as acusações de heresia que pesaram sobre os quadros do pintor nos últimos anos do século XVI.

De fato, a obra de Bosch permite sempre uma dupla leitura, pois sua apreciação depende da relação que mantém com o desejo aqueles que a contemplam.

A pintura mais conhecida de Hieronymus Bosch é, sem dúvida *O Jardim das Delícias*(figura 38). Em exposição no Prado, o quadro tríptico, mostra em seu painel central, uma multidão de homens e mulheres entregando-se aos prazeres do sexo. A cena, no entanto, resulta em algo muito mais fantástico do que já nos faria supor o tema de uma multidão se dedicando ao amor. A sensação do prazer parece, literalmente, brotar das flores e frutos que despontam em várias partes dos corpos dos amantes. No painel esquerdo, denominado *O Paraíso Terreno*(figura 39), O Criador apresenta Eva à Adão tendo ao fundo uma paisagem fantástica repleta de animais exóticos e pássaros de aparência desconcertante. O painel direito, intitulado *O Inferno*(figura 40) é povoado por estranhas criaturas. A parte inferior deste painel é dominada por uma figura com cabeça de pássaro (figura 41) que devora pessoas e as expele como fezes em uma fossa onde alguém vomita enquanto outro personagem evacua moedas de ouro. Na parte superior há um enorme par de orelhas em meio ao qual se projeta a lâmina de um punhal. No outro, a casca de uma árvore se transforma em um ser humano. Por toda parte há multidões se locomovendo atrás de estandartes nos fazendo pensar nos embates medievais. Ao fundo, edificações, castelos talvez, ardem em chamas lembrando a explosão de inúmeros vulcões.

Se, em *O Jardim das Delícias* é, sobretudo o desejo erótico que é representado, no quadro *O Juízo Final*, é o gozo do castigo que aparece em quase todas as cenas. A composição tríptica (figuras 42, 43 e 44) que pode ser vista na Academia de Belas Artes de Viena representa a gênese bíblica da humanidade, o Pecado Original, o Inferno e a Redenção.

Apesar do título referir-se ao julgamento divino que absolveria os bem-aventurados e condenaria os pecadores, na pintura de Bosch só existem estes últimos. A Redenção e o Paraíso parecem ser uma prerrogativa dos doze apóstolos, da Virgem Maria e de alguns anjos. Com esta perspectiva pessimista ou realista, o pintor representa em sua obra os castigos que aguardam a humanidade. Em *O Juízo Final*, tanto no painel direito que representa o Inferno, quanto no painel central, homens e mulheres são aprisionados, torturados, humilhados e seviciados por demônios. Estes, invariavelmente, apresentam traços humanos,

aliás, partes da forma humana. Parece haver um bizarro deslizamento metonímico entre elementos do reino animal, vegetal e objetos inanimados. Assim, uma enorme faca, na parte inferior do painel central, ganha vida e pernas humanas. Ao seu lado, um grande barril parece movimentar-se sob pernas sem pés e sustenta, em seus braços sem mãos, uma adaga de lâmina curva. Uma figura de forma humana e cabeça de pássaro caminha próxima de uma cabeça humana sem corpo, mas com pés. No teto de um forno, uma mulher nua deitada em uma cama é visitada por um lagarto. Ao lado da cabeceira, um ente com pernas de homem possui um longo focinho que se transforma em flauta. Outra mulher, também despida é envolvida por tentáculos de um ser vegetal sob o olhar da cabeça de um velho que porta um estranho chapéu e possui garras de pássaro e cauda de réptil. À esquerda do forno um homem gordo, preso por dois demônios que possuem morangos como corpos e cabeças de animal, é obrigado a beber o líquido de um barril que como podemos ver, trata-se da urina de uma mulher aprisionada no forno. Há também uma bacia que caminha com pernas humanas, uma cabeça que cospe fogo e um ânus que toca flauta.

Deslocamentos metonímicos, condensações metafóricas, figuras mistas... Enfim, a linguagem dos sonhos é o idioma em que se expressam as pinturas de Hieronymus Bosch. Além da sintaxe peculiar, há um tema recorrente na obra do pintor: em todos os seus quadros trípticos, o primeiro painel é sempre dedicado ao Pecado Original e o último, ao Inferno. Este movimento, presente nos dois trabalhos já mencionados, também pode ser observado em pinturas notáveis como *Carro do Feno* (figuras 45, 46 e 47), em exposição no Monastério de São Lorenzo, no Escorial e *A Tentação de Santo Antão* (figuras 48, 49 e 50), acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Neste último, por tratar-se de um santo, o pecado original é representado por sua queda e o Inferno é pintado no painel central, em seu canto superior esquerdo, talvez para indicar um destino diferente daquele, que inexoravelmente, aguarda os humanos.

Assim, na arte de Hieronymus Bosch, a vida parece ser algo que acontece entre o crime e o castigo. Desta forma, a pintura grotesca de Bosch trata do sentido trágico do desejo. Há uma lei que proíbe o prazer carnal e pune os contraventores, a humanidade pecadora, condenando-os ao Inferno. Neste, muito mais do que o *fogo eterno*, encontramos enormes facas, punhais e outros instrumentos cortantes transformados em seres vivos e o que parece ser eterna é a

repetição das sevícias, humilhações e torturas impostas aos humanos. Não há *um* demônio, mas vários que se comprazem em suas iniciativas sádicas. Os pecadores são devorados apenas para serem expelidos, são amarrados para serem molestados, são aprisionados para serem penetrados... Enfim, o Inferno não é a sombra esquecida pelo olhar de Deus, nem a moradia de um espírito mal. O Inferno de Bosch é mundano demais para inscrever-se no imaginário religioso. Seu realismo fantástico e estranho é obtido a partir da combinação e fusão de elementos comuns, familiares, e até domésticos, como uma faca de cozinha ou a cabeça de um coelho. Talvez o aspecto mais inquietante na representação do Inferno dos quadros de Bosch esteja no conjunto, na totalidade da cena que parece evocar ausência de qualquer lei. De fato, ficamos com a impressão de que a humanidade, ao descumprir a interdição do desejo - a única regra que lhe foi imposta - deu a seus demônios igual direito. Estes parecem gozar dos humanos de todos os modos, sem limites e restrições.

Assim, a arte Grotesca de Hieronymus Bosch parece nos falar da queda da *Lei do Pai*, todo-poderoso ou não. Da recusa à castração parecem ser feitas as delícias de seu Inferno. Uma espécie de paraíso invertido, povoado por seres que tudo podem e que livres dos “diques da moral, do asco ou da vergonha”(Freud, 1905d), costuram a parcialidade de seus prazeres com a mesma linha que une suas múltiplas partes criando uma nova e irresistível face. Seduzidos, só restaria aos humanos serem consumidos como objeto. Parece então, que as pinturas de Bosch descrevem a heróica saga da resistência erótica do desejo. Uma recusa deste a submeter-se aos descaminhos da sublimação que o querem como matéria-prima da civilização.

Seria então do retorno da polimorfia da perversão infantil que se ocuparia o Grotesco. E se assim for estaríamos agora em condições de responder às questões que formulamos no início deste tópico.

Estávamos intrigados com o deslizamento do significado da palavra grotesco. Um termo de origem italiana, referido ao substantivo *grotta*, que assumiu o sentido de uma qualidade negativa. Diz-se que é grotesco tudo que suscita riso, escárnio, o que é ridículo. Parece que o ser falante tentou, através do significante restabelecer os “diques da vergonha e do asco” que a Arte se encarregou de neles, um furo, fazer.

E quanto ao “dique da moral”? Este parece tentar recompor-se no discurso dos críticos que definiram a categoria estética do Grotresco como “arte degenerada”. E se por degeneração entende-se aquilo que é desviante, que resulta da depravação e da perversão, então os críticos estão certos! É disso mesmo que trata o Grotresco. Isto é, de tudo que retorna do recalque e volta a incomodar.

Assim, pensamos ter mostrado que também na categoria do Grotresco, a estética cumpre, ao menos uma das funções, que hipotetizamos existir. A obra de Bosch é marcada pela tentativa de consubstanciar o desejo, particularmente, pela construção alucinada de uma forma que parece resgatar um pouco da polimorfa perversão infantil.

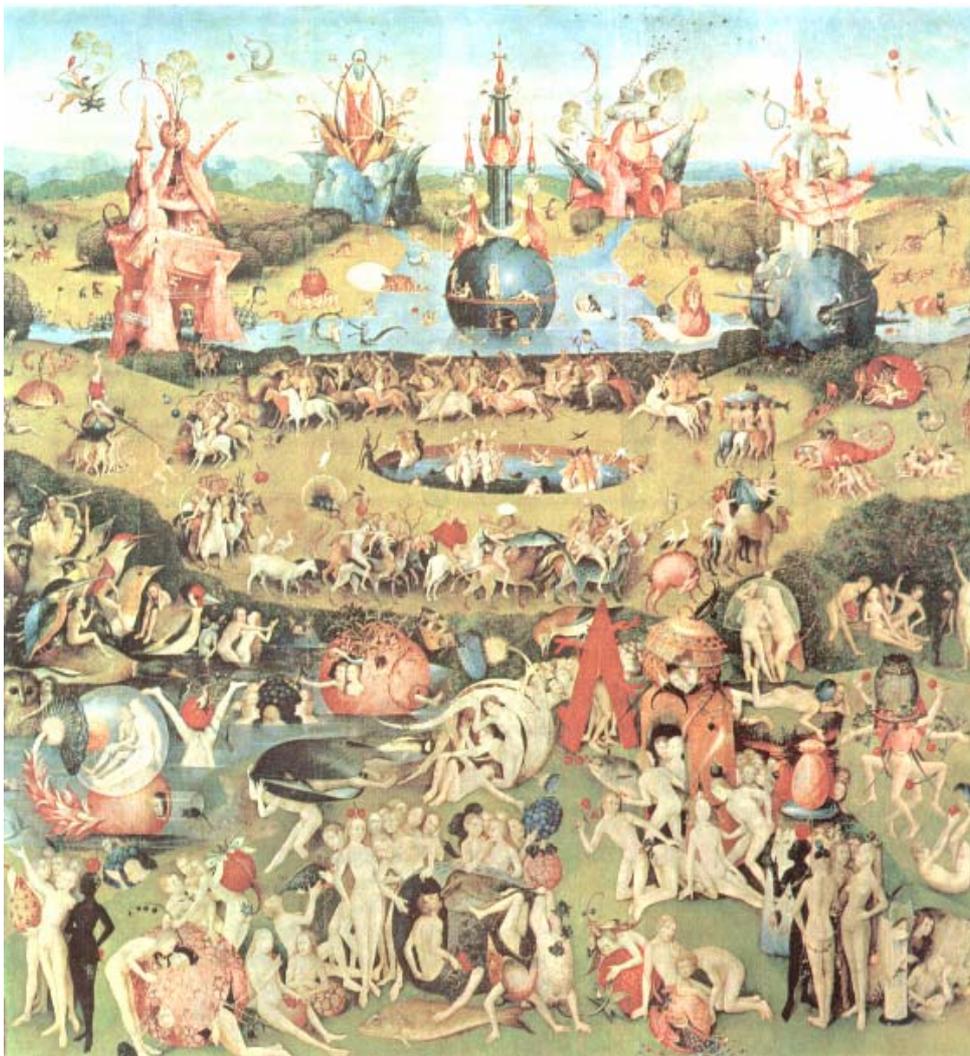


Figura 38-Bosch, *O Jardim das Delícias* (painel central), Museu do Prado, Madri



Figura 39-Bosch, *O Paraíso Terreno* (painel esquerdo do *Jardim das Delícias*) Museu do Prado, Madri

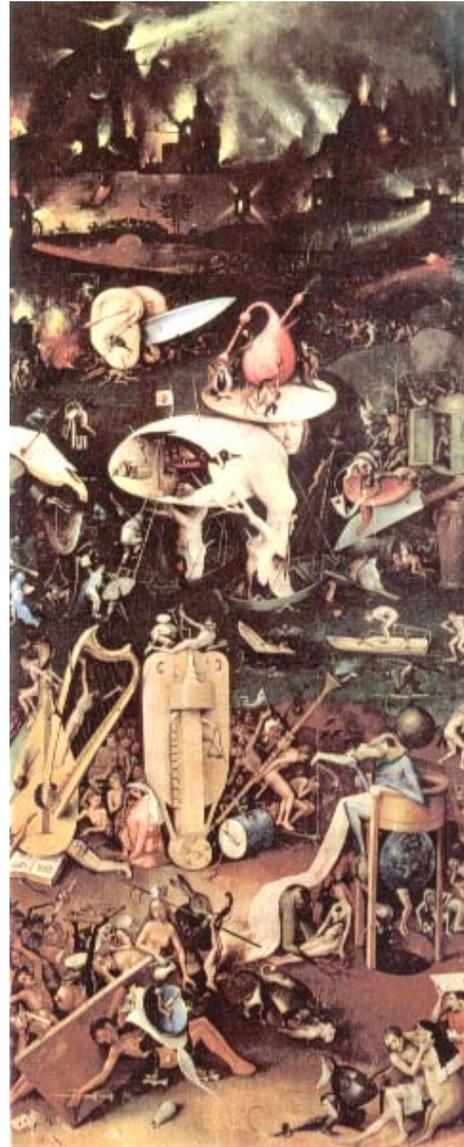


Figura 40-Bosch, *O Inferno* (painel direito do *Jardim das Delícias*) Museu do Prado, Madri



Figura 41-Bosch, *Monstro com Cabeça de Pássaro* (detalhe do painel direito-*O Inferno, do Jardim das Delícias*) Museu do Prado, Madri



Figura 42-Bosch, *Juízo Final* (painel central) Academia de Belas Artes, Viena

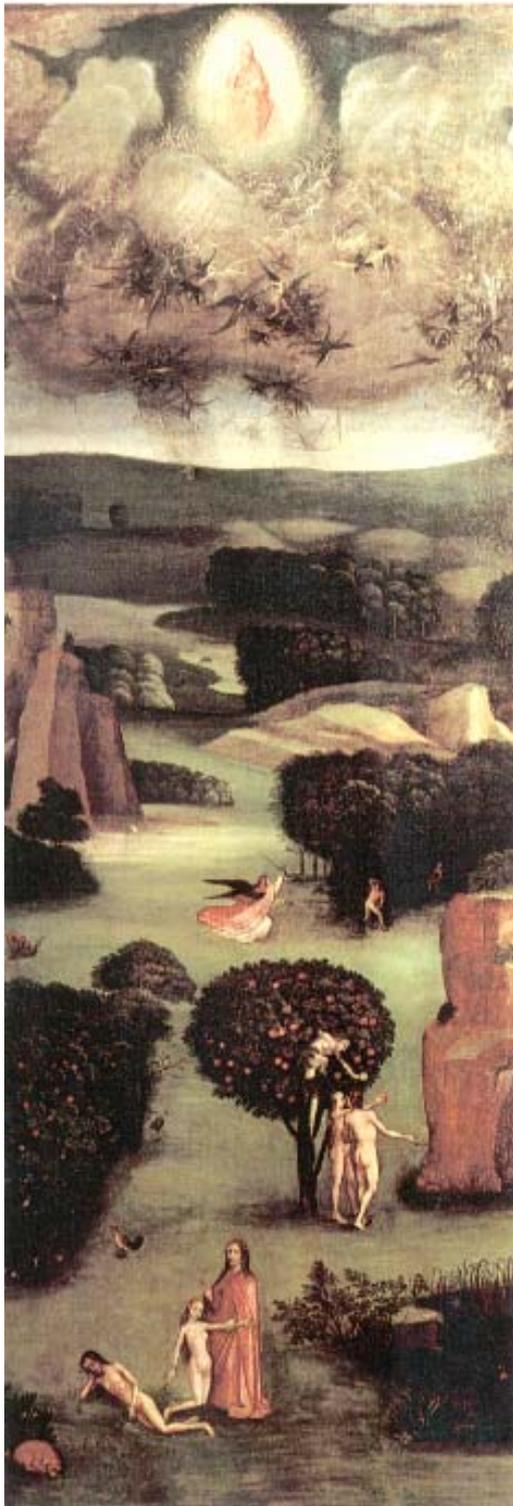


Figura 43-Bosch, *Queda do Anjo, Criação de Eva, Pecado Original e Expulsão do Paraíso* (painel esquerdo do *Juízo Final*) Academia de Belas Artes, Viena



Figura 44-Bosch, *O Inferno* (painel direito do *Juízo Final*) Academia de Belas Artes, Viena



Figura 45-Bosch, *Carro do Feno* (painel central) Monastério de São Lorenzo, Escorial

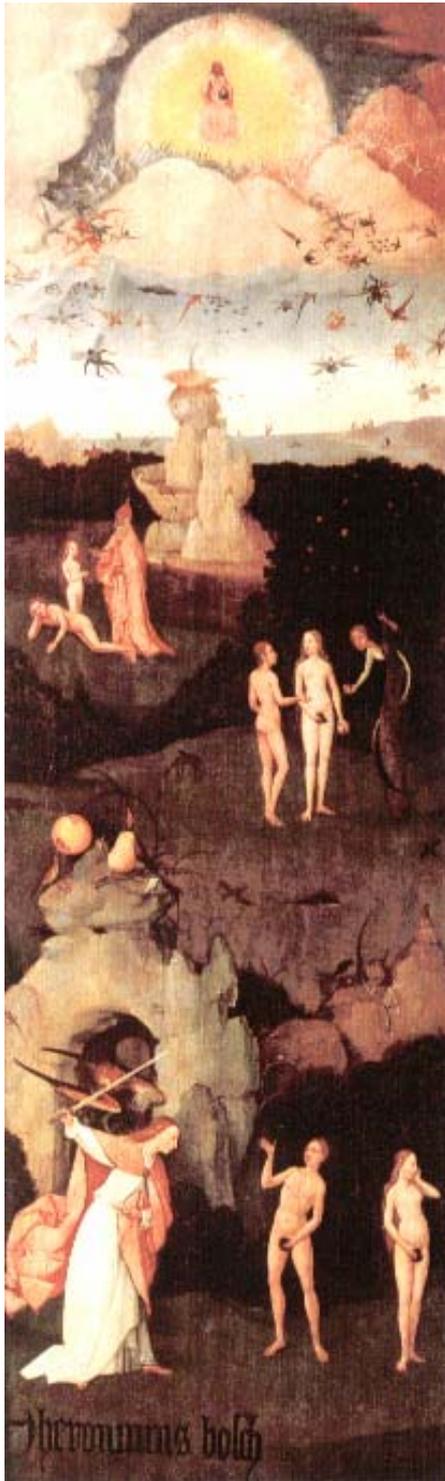


Figura 46-Bosch, *Queda do Anjo, Criação de Eva, Pecado Original e Expulsão do Paraíso* (painel esquerdo do *Carro do Feno*) Monastério de São Lorenzo, Escorial

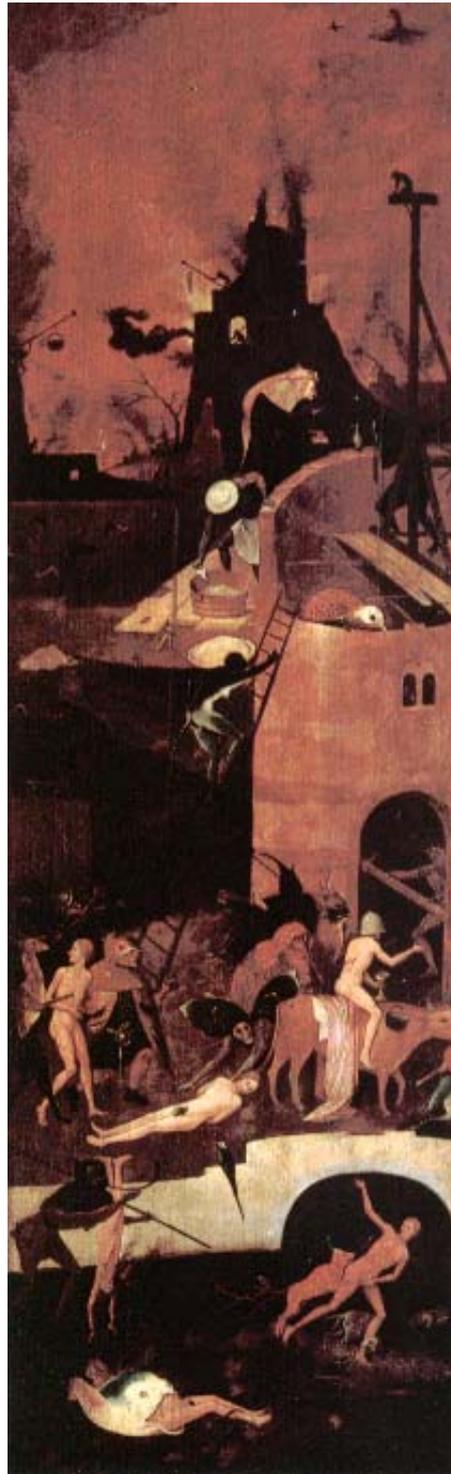


Figura 47-Figura 52-Bosch, *O Inferno* (painel direito do *Carro do Feno*) Monastério de São Lorenzo, Escorial



Figura 48-Bosch, *A Tentação de Santo Antônio* (painel central) Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa



Figura 49-Bosch, *O Vôo e a Queda de Santo Antão* (painel esquerdo *A Tentação de Santo Antão*) Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

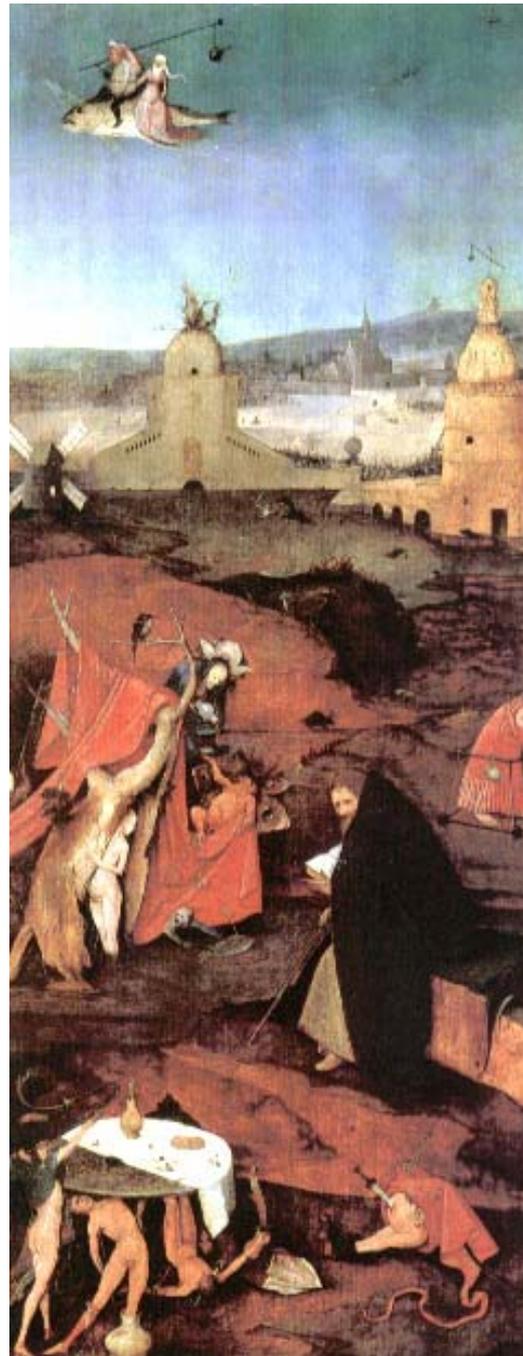


Figura 50-Bosch, *Santo Antão em Meditação* (painel direito *A Tentação de Santo Antão*) Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

4. Estética, Falo e Consumo: no campo do fetiche

“Não mais nos revoltamos contra as coisas, e também não nos resignamos, ficamos doentes e isso nunca passará e precisamente isto nós não conseguimos remediar. Não sei quem foi que chamou este estado de estar atingido pela morte...”

Vincent Van Gogh

4.1. Estética e Subjetivação na Contemporaneidade

Definido pelo historiador inglês, Eric Hobsbawm (1997), como o tempo das Revoluções, o século XX presenciou tantas transformações que ficamos com a impressão de ter sido este o mais *longo* dos séculos. Aliás, muito oportunamente, foram nestes cem anos que o tempo deixou de ser uma grandeza absoluta.

Gostaríamos, no entanto, de destacar um aspecto que nos parece o mais relevante do fragmento da cena histórica que se descortina diante de nossa mirada. Tal aspecto seria o impacto sofrido pela Razão Iluminista.

A Razão fundou a Ciência e difundiu suas práticas discursivas. Estas degradaram o pensamento mítico, baniram a intuição, aposentaram a hermenêutica e dessacralizaram a Religião. Não restam dúvidas de que seu projeto era ambicioso e apenas um novo sujeito seria capaz de levá-lo adiante. Este parece ter encontrado no *cógito*, da formulação cartesiana, sua melhor metáfora. Assim, é na *res cogitans* que pensamos encontrar o sujeito da modernidade.

Entretanto, três grandes golpes abalaram os alicerces construídos para sustentar a verdade científica e iniciaram o processo de desconstrução do sujeito cartesiano. Seus autores foram Marx, Einstein e Freud.

Cerca de dez anos antes do nascimento de Freud, Karl Marx publicou *O Capital* e difundiu seu *Manifesto Comunista*, propondo ao proletariado, união em torno do socialismo científico.

A extensa produção teórica de Marx funda um novo conceito de homem: um Ser que se produz nas relações que estabelece para assegurar sua existência. Neste

processo, o homem - fruto do desejo coletivo pelas condições materiais - cria um Saber, um Pensar, uma Razão e uma Ética.

Assim, em Marx, a Ciência, como todos os saberes, assume o caráter histórico de produção social e como tal se apresenta articulada à Ideologia - o operante legitimador do Poder.

Desta forma, a Ciência perde o lugar de residência da Verdade e se torna apenas uma de suas locatárias.

Albert Einstein nasceu quando Freud concluía seu curso de medicina. Em 1905, quando Freud tornou públicas suas investigações e descobertas acerca da sexualidade infantil, seu colega cientista concluía seu doutorado na Academia de Ciências de Zurich, defendendo a tese da conversibilidade da matéria em energia. Entretanto, foi somente nos anos trinta que a Teoria da Relatividade e a Mecânica Quântica, desenvolvidas pelo físico alemão, puseram fim à ilusão de onipotência do saber científico, que tudo pensava poder explicar.

A Física, paradigma metateórico da Ciência, condenava toda sua produção acadêmica e experimentos acumulados desde Galileu e Newton a um caso particular de validade restrita para deslocamentos inferiores à velocidade da luz.

Pela primeira vez o pensamento científico era contestado por elementos próprios a sua lógica e a contradição expressava-se em sua linguagem privilegiada - a matemática.

E foi assim que a Ciência perdeu sua precisão e com ela, sua condição de mito articulado com o porvir e elemento mágico encobridor da falta de sentido do presente.

A finitude, a ignorância e a incerteza que caracterizam a condição humana perderam seu operador lógico e a angústia do existir não poderia reinventar os deuses.

Freud criou a Psicanálise e a desenvolveu em um momento histórico marcado pela brutal repressão às formulações marxistas e anterior à difusão e reflexão acerca das descobertas de Einstein.

O *zeitgeist* de sua época ainda era fortemente hegemoneizado pelo racionalismo cartesiano e presidido pelo pragmatismo positivista.

Entretanto, ainda que buscasse o reconhecimento da comunidade científica e a atenção de seu olhar ortodoxo, Freud não submete a liberdade de seu pensar aos sistemas de produção de Verdade, instituídos pela Ciência.

O eu não é senhor em sua própria casa. Com essa descoberta, Freud dá a verdadeira dimensão da ruptura produzida pelas suas descobertas.

Se antes era o sistema de apreensão do Real que estava em questão, com Marx denunciando seu caráter ideologicamente comprometido e, posteriormente Einstein, limitando suas possibilidades, com Freud é o sujeito que se desloca para o centro da discussão.

Um sujeito dividido que é onde não se sabe. Um ser determinado por seu desejo que mesmo não conhecido se estabelece como sua verdade e lhe impõe sua ética.

A destituição de mito científico com suas certezas inexoráveis lançou o mundo em uma nova dimensão. Para alguns sociólogos e pensadores, como Fredric Jameson e Zygmunt Bauman, trata-se de uma nova era: a pós-modernidade. Para outros, como Anthony Giddens e Ulrich Beck, no entanto, vivemos em estágios superiores ou mais sofisticados, mas que não estabeleceram uma ruptura com a modernidade.

Seja qual for a abordagem, porém, não há discordâncias de que não mais nos reconhecemos no cogito cartesiano. Assim, a contemporaneidade estabeleceu um novo Outro a nos demandar, a nos constituir e a nos subjetivar segundo suas novas práticas discursivas. Estas parecem portar a mensagem, já interpretada por Adorno e Horkheimer, contestada por Habermas e repercutida no debate atual que reúne de Guy Debord à Baudrillard.

4.2.

A Estética como Espetáculo Aético: *Mídia e Perversão*

“you’re on your own
with no direction home
like a complete unknown
like a rolling stone”

Bob Dylan

Em *A Sociedade do Espetáculo* (Debord, 1967), o filósofo, cineasta e militante político Guy Debord denuncia a onipresença da mídia. Esta, através da exposição excessiva da imagem, falsificaria a experimentação real do mundo

posicionando os indivíduos como espectadores, consumidores passivos de imagens. Em suas palavras:

(...) quanto mais ele [o indivíduo] contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo (...) É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte (p.24).

Sem sombra de dúvidas, Debord tornou-se ainda mais atual e procedente em sua crítica do que quando a formulou há mais de trinta anos.

Também para Jean Baudrillard(1970), as narrativas midiáticas se sobrepõem às experiências vividas, produzindo a realidade através de *simulacros*. Dando continuidade às denúncias de Adorno e Horkheimer (1985) acerca da indústria cultural e somando-se à crítica de Jameson (1996) sobre a estetização da realidade, Baudrillard denominou de “esquizofrenia cultural”(In Fridman,2000, p.33) o processo de invenção midiática do real. Para Baudrillard e Jameson , o que atualmente faria girar a roda do capitalismo seriam *investimentos libidinais no imaginário*.

Acreditamos que estes autores estão a nos dizer que a onipresença da mídia produz uma avalanche de imagens que termina por asfixiar o próprio registro do Imaginário, isto é, a possibilidade criativa do sujeito desejante desenhar uma estética para aquilo que lhe causa. Esta era tarefa exclusiva do indivíduo na cultura literária, outrora predominante.

Com cada vez menos páginas e mais telas, cabe ao sujeito apenas a tarefa menor de escolher o que já foi desenhado, colorido, visto e interpretado pelo discurso imagético do Outro.

A sofisticação tecnológica e dos canais de distribuição têm permitido um fluxo cada vez mais intenso e imediato de imagens. Estas são apresentadas *on line* o que empresta à narrativa midiática atual um *status* de Verdade. Assim, a mídia se candidata ao lugar deixado vago pelo Mito, pela Religião e pela Ciência. Entretanto, o lugar da Verdade não é fácil: não há *efeito especial* que o sustente.

Desta forma, para atender a demanda por verdade de um público desacostumado a produzi-la, o espetáculo deve parecer real. E nada mais real do que um recorte do cotidiano ou as imagens *ao vivo*. Até se pode acreditar que não há uma câmara por trás; além de um diretor, um roteirista, um editor... e o *Fantástico Show da Vida* é então apresentado como um *making off*. E também os

conflitos, guerras, seqüestros, mortes, terremotos, maremotos, furacões e genocídios...tudo com logomarcas, vinhetas e logotipos(Medeiro&Vilhena, 2003).

Mas não só da Verdade fala o discurso midiático. Os indivíduos também anseiam por emoções, por algo que os remetam aos seus investimentos libidinais reprimidos ou seus desejos inibidos. Assim, manter a audiência significa falar a verdade nos telejornais e expressar emoções intensas e autênticas nas telenovelas. Entretanto, sem patrocinador, *quem pagará a conta?* Desta forma, as verdades e as emoções se mesclam nos produtos ofertados pela economia.

É no interior do domínio econômico, a partir do qual o espaço político perdeu seu lugar de regulador da convivência entre os indivíduos, que as sociedades podem ser definidas como de consumo (Baudrillard) ou de espetáculo (Debord). Importante destacar, nesta concepção, que o próprio consumo adquire um sentido mítico, não importando o que está sendo consumido, sejam estes objetos, sensações ou imagens.

A lógica, como aponta Baudrillard, reside na manipulação dos signos a serem consumidos. Essa é a ordem que semantiza o discurso social a partir do qual as pessoas passam a organizar seus investimentos libidinais e afetivos. Neste sentido, os objetos (sejam estas coisas ou pessoas) passam a ser considerados, por si só como infiltrados de poder.

Dissemos ainda há pouco que o espetáculo deve *parecer* real. Entretanto, o radicalismo do movimento da mídia em ocupar o lugar da Verdade colocou em cena os *Reality Shows*. A visão aterradora e pessimista que George Orwell immortalizou em sua ficção *1984* serviu como inspiração para o novo *estilo* de programa. Não é por mero acaso que um dos espetáculos de maior sucesso da TV tem o mesmo nome do vilão do romance. Em um cenário transformado em *panoptikon*, seres humanos sacrificam suas intimidades numa oferenda ao deus *de verdade* cultuado pela mídia. Voraz em sua profanação do fenômeno humano, após ter o corpo, agora reclama sua alma. São as paixões do homem que a banalização da mídia pretende devorar.

Agora sabemos porque já não podemos mais nos reconhecer no cogito cartesiano. Não só sua crença científica perdeu a nossa fé. Também não colocamos nada em seu lugar. Transitamos entre imagens e objetos e como estéticas e mercadorias procuramos nos subjetivar.

4.3.

A Beleza e a Mulher

Até a edição de 1971, o *Dicionário da Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Hollanda, atribuía ao significante Beleza, o significado de “qualidade do que é belo; da coisa bela ou agradável; da mulher bela.”

Entretanto, o enlaçamento entre o vocábulo beleza e tudo aquilo que se refere ao campo da feminilidade parece tão antigo quanto a civilização. Aliás, a própria palavra pertence ao gênero feminino. Apesar de antiga, no entanto, esta articulação nunca foi trivial. Como causa do Mal ou qualidade essencial, os sentidos produzidos pela mulher bela atravessaram os tempos o que lhe parece assegurar um lugar como ente psíquico imortal. É, no entanto, precisamente da morte que este significante veio nos falar.

Os poemas de Homero e Hesíodo inscreveram na História as narrativas dos povos pré-helênicos. Talvez o episódio mais dramático da pré-história grega tenha sido a invasão dos aqueus que disputaram com dóricos, jônios e coríntios o controle sobre as terras do Peloponeso e ilhas do Mar Egeu. A *Iliada* de Homero conta a história da guerra entre estes povos pelo controle de Ilión - ou Tróia - a cidade mais importante do mundo grego arcaico.

Na abordagem da consciência mítica a disputa por Tróia foi um confronto entre três deusas e uma mortal em torno da beleza. O pomo de ouro que produziu a discórdia deveria ser entregue a mais bela entre Atená, Hera e Afrodite. Esta última, filha das espumas das ondas - provocadas pelo esperma de Crono que se precipitou ao mar quando este foi castrado por seu filho Zeus -, tornou-se a deusa da sedução. Paris, filho do rei de Tróia, deveria julgar qual delas era a mais bela. Hera, prometeu-lhe as terras da Ásia. Atená, ofereceu-lhe a Sabedoria e a vitória em todos os combates. Afrodite, no entanto, foi a vencedora. Para tanto, prometeu à Páris tão somente o amor da mais bela mortal: Helena, esposa de Menelau, o rei de Esparta.

Além de intrigas e guerras, a beleza feminina e o desejo da mulher aparecem como causa da morte, das pragas, das dores e das doenças no mito da caixa de pandora. Menos criativa, a tradição judaico-cristã também atribui à mulher os males do mundo. Foi Eva quem primeiro cedeu às tentações do corpo, seduziu

Adão e provocou a expulsão do paraíso. Assim, é para a sexualidade feminina que o demônio dirigiu seu olhar, marcando o corpo das filhas de Eva, com o estigma do Mal e da culpa pelo pecado original.

Durante quase toda a Idade Média a beleza feminina é vista como armadilha do pecado, uma tentação do diabo. A beleza da mulher seria assim um embuste, um encobrimento enganoso de uma essência impura, leviana e vil. Tal representação negativa da mulher só encontrava um contra-ponto na Virgem-Maria - a única mulher bela e inocente. É o que nos diz Leclercq(1990) em seu artigo *A Ordem Feudal*.

Eva tinha parte com o Diabo: algumas vezes mesmo, a serpente enrolada envolta da árvore da Vida tinha a mesma cabeça que ela, encantadora. A beleza podia ser portanto uma armadilha mortífera (...) Nenhuma mulher é bela impunemente nem sedutora inocentemente. A inocuidade da beleza só a Virgem possui.(LECLERQ, 1990, p.300, in CARNEIRO,1997)

Assim, para o fundamentalismo cristão da Idade Média a mulher bela era o próprio pecado original. Sua estética dava forma ao desejo e recobria a angústia da culpa. Este último sentimento, além do horror à castração, talvez nos ajude a compreender o ódio dirigido às representações do feminino, pois nem só de vileza demoníaca tais imagens eram investidas. Com efeito, não raro, a beleza da mulher era atribuída à sua pele, uma superfície a ocultar um interior frio, viscoso e mesmo asqueroso. As representações do feminino marcadas pela morte, pelo asco e pela maldade muito nos faz pensar no assassinato do pai primevo da articulação freudiana. Em *Totem e Tabu*(Freud, 1913) Freud nos fala do momento mítico em que os irmãos matam e devoram seu pai para terem acesso às mulheres. Parece que os machos da antiga (e da nova) horda não suportaram (e ainda não suportam) a responsabilidade por seu ato de desejo. Aliás, nossa cultura se esforça à exaustão para negar à violência seu status de ato causado pelo desejo. Assim, a autoria intencional, ou o dolo do crime, é transferido ao objeto que foi usurpado ao Pai. Desta forma, a estética feminina também se prestaria à mitigar a angústia da culpa pela perda da proteção paterna. Afinal, ninguém é sedutora inocentemente.

Na Renascença as representações do feminino não são absolvidas de sua condição culpada e pecaminosa. Entretanto, a beleza da mulher é admitida desde que despojada de sua sensualidade maligna ou esta deve ser apenas um fugidio detalhe, um sorriso no canto dos lábios, como na *Madona* de Leonardo.

Como vimos em nossa apresentação anterior acerca do belo renascentista, este faz um resgate do belo clássico. Assim, também na Renascença, bela é a harmonia das formas, o equilíbrio das proporções e, sobretudo a pureza das idéias que são representadas. Desta forma, as representações do feminino, para serem belas devem ser harmônicas, mas, sobretudo, puras e inocentes como os anjos e as crianças. Assim, na Renascença, bela é a mulher casta e infantilizada. A pintura renascentista imortalizou tal concepção ingênua acerca da beleza feminina representando a mulher bela em cenas bucólicas, em jardins, pomares, em meio a flores e frutos, por vezes nua, porém, tão desprovida de sensualidade quanto os decorativos *putti*. Talvez *As Graças* de Rubens representem a mais significativa ilustração barroca deste ideal de beleza.

O Iluminismo, a expansão do protestantismo, a revolução científica e a ascensão da burguesia sacudiram os séculos XVII, XVIII e XIX criando uma nova superestrutura para as sociedades européias. Entretanto, e apesar do radicalismo das transformações, as representações da mulher bela permaneceram comprometidos com os ideais antigos. Se no barroco renascentista era preciso exorcisar a sedução demoníaca, na modernidade era a maternidade que possibilitava uma representação positiva e bela ao feminino.

Apesar de considerar a mulher como *um ser de razão*, Kant reafirmou também sua *incapacidade civil* e sua *dependência natural*. Como um ser de razão, as mulheres deveriam ser livres em suas escolhas. Porém, exatamente por serem dotadas de razão suas escolhas, naturalmente, a conduziriam ao lugar de reprodutoras da espécie. Tal lugar se delimitaria pelos espaços reservados a família.

Hegel também se apoiou na Razão em sua defesa de uma divisão entre as esferas públicas e privada. A esta última estavam destinadas às mulheres. Aos homens caberiam as atividades universais, os assuntos da política e do Estado, a produção do saber científico e o trabalho social. Da família, do amor e da harmonia se incumbiriam as mulheres.

Talvez possamos atribuir à *Declaração dos Direitos do Homem* e ao *Contrato Social* de Rousseau a condição de paradigmas da modernidade. Fiel ao ideal romântico, o *Contrato Social* pensa o casamento como uma união fundada no amor e na liberdade de escolha dos cônjuges. O sentido de tal união seria a busca da felicidade compartilhada.

Entretanto, é a partir da publicação de *Émile* que Rousseau estabelece um outro paradigma: a virtude do amor materno como ideal de feminilidade. Apesar da primeira edição remontar a 1762, o livro de Rousseau ainda é atual sob vários aspectos. Na concepção do autor, a mulher é um ser não inteiramente inserido na cultura, o que muito nos faz lembrar da formulação lacaniana acerca da mulher e seu gozo para além do significante. Para Rousseau, a natureza teria dotado as mulheres de uma voracidade sexual incapaz de ser atendida pelos homens. E aqui nos lembramos de Freud e a perversão polimórfica da infância e da mulher “inculta média” (Freud, 1905d, p.180). Os homens poderiam submeter seus apetites à Razão enquanto as mulheres necessitariam da imposição do pudor e da vergonha para deterem seus impulsos. Assim, é a razão dos homens que deve triunfar, pois sem a educação e a disciplina, o pudor natural das mulheres não seria suficiente para domesticar-lhes a têmpera e submetê-las às leis da cultura. Desta forma, o casamento, a maternidade e o lugar de *rainha-do-lar* representam os ideais culturais que, atingidos, legitimariam a posição social das mulheres. Assim, para estas, a certidão de casamento e de nascimento de seus filhos, serviam como um atestado de civilizada, um passaporte para a Cultura.

O ideal de beleza feminina retrata, então, esta mulher socializada. O recato, a doçura, a fragilidade e a submissão serão as características enaltecidas pela estética da modernidade. Aos olhos do Iluminismo, a beleza vil e demoníaca da Idade Média foi domesticada.

Beleza infinita, enorme doçura, natureza selvagem, essência enigmática e precário domínio da Razão são as características que parecem compor as representações do feminino na Era Moderna. Encontramos em Baudelaire (1996) uma apreciação acerca da mulher que confirma nossas conclusões. Nas palavras do crítico e poeta oitocentista:

O ser que é, para a maioria dos homens, a fonte das mais vivas e mesmo - admitamo-lo para vergonha das volúpias filosóficas - dos mais duradouros prazeres; o ser para o qual, ou em benefício do qual, tendem todos os seus esforços; esse ser terrível e incomunicável como Deus (com a diferença que o infinito não se comunica porque cegaria ou esmagaria o finito, enquanto o ser de que falamos só é incompreensível por nada ter a comunicar, talvez); esse ser em quem Joseph de Maistre via *um belo animal* (...) É antes uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino, é uma reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de

ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém os destinos e as vontades suspensas a seus olhares.(p.53-54)

4.3.1. As Representações do Feminino nos Tempos Atuais

Não há dúvidas quanto ao alcance da emancipação feminina para a vida da coletividade humana. Se os homens abandonaram a *horda primitiva* e fundaram a civilização para ter acesso às mulheres ficamos instigados a especular acerca do que estaria a se passar com esta quando aquilo que a causou já não é mais objeto.

Freud parece concordar com a afirmação de Schilling que atribui à fome e ao amor o papel de motor da vida. Entretanto acreditamos também haver uma relação causal entre estes dois termos. De fato, a pré-história da humanidade, como nos é contada pela Mitologia e pela Religião, aponta o desejo pela mulher como causa da fome ou do trabalho para assegurar a sobrevivência. Assim, o preço que os homens pagaram pelo seu desejo não foi baixo, a perda do *pai primevo* ou divino colocou-nos no desamparo da castração. A posse da mulher surge então como uma tentativa de reparação, um falo que restitui a abundância do Jardim do Éden.

Foi, portanto, para ter a mulher, sustentar sua posse e organizá-la que os homens se subjugaram à *lei do pai morto*. Assim, a estruturação da sociedade humana, em seus primórdios, se confunde com a organização da posse da mulher. Aliás, é desta regulação que nos fala o totemismo com o tabu do incesto, marcando a atualidade daquelas normas. Na realidade, muito mais do que um vestígio da sociedade totêmica, a interdição ao incesto fundou e sustenta a civilização humana. Desta forma, a cultura e a sociedade pressupõem uma determinada estrutura de apropriação dos objetos com a mulher ocupando o lugar de objeto primordial. Tal lugar, com certeza não foi contestado até a modernidade. Bem ao contrário. Como vimos, o Iluminismo confirmou a posição de objeto atribuída à mulher. Um lugar tão sofisticado quanto o pensamento de Kant, Rousseau ou Hegel puderam elaborar, porém, ainda assim, um lugar de objeto.

Entretanto, o século XX parece ter rompido com a tradição dos outros 60 séculos de nossa história.

O encurtamento do ciclo de reprodução do capital pressionou a expansão das forças produtivas. A incorporação ao processo econômico de novas fontes de

energia, como o petróleo e a eletricidade e de novos materiais, como o aço e o concreto, permitiram rápidas mudanças no padrão tecnológico dos instrumentos de trabalho. A força de trabalho, no entanto, estava limitada ao crescimento populacional. Os incentivos à natalidade não poderiam expandir a mão-de-obra na intensidade e velocidade requeridos. Desta forma, nas economias onde o Capitalismo havia assumido o poder político e se tornado dominante, também sua ideologia tornara-se parte do tecido social. E para tecê-lo, uma nova ética se fazia necessária. Esta contemplava a incorporação das mulheres às forças produtivas. Inicialmente, como um exército industrial de reserva para conter uma escalada dos salários que pudesse abortar o novo ciclo de reprodução do Capital. Porém, a expansão econômica mais vigorosa, a partir do *new deal* e do pós-guerra, incorporou, definitivamente as mulheres na força de trabalho.

Entretanto, a ética iluminista, protestante, burguesa e hegeliana atribuía o status de cidadão a todos encarregados da produção. O acesso à cidadania, retirou a posição feminina do lugar de objeto. As mulheres, agora úteis ao processo produtivo, não mais poderiam ser objetos, belos, destinados, exclusivamente, à fruição estética. Kant já havia nos assegurado que belo é o que nada mais pode ser... As mulheres tornaram-se então sujeitos, segundo a lei, a moral e o mercado.

E qual identidade a cultura atribui a este novo ator? Com qual imagem o discurso do Outro edificou este sujeito?

Ficamos com a impressão de que a mensagem de tal discurso ainda não se definiu. Assim, as representações do ideal cultural de feminilidade falam sobre diferentes sujeitos. Pensamos, no entanto, em, pelo menos, três representações sociais do feminino. Afrodite, a deusa da beleza e sedução tornou-se ainda mais atual e constitui a imagem estética predominante, ou mesmo, exclusiva, no discurso da mídia. Pensamos em Marilyn Monroe, a *Vênus Platinada*, como o ícone mais difundido desta representação. Interessante é pensar que o arquétipo da deusa grega está presente desde sua alcunha. Trata-se de uma subjetivação paradoxal que reafirma o antigo lugar de objeto estético acrescido, porém, de um elogio erótico a um corpo idealizado e desumanizado. Outro ícone das representações do feminino é aquele que se derivou da Princesa Diana. Como uma cinderela da contemporaneidade, a bela plebéia conquistou seu príncipe. Este, no entanto, não era encantado...Lady *Di* foi então buscar em outro lugar, algo para lhe causar. Tornou-se, assim, uma metáfora do movimento que vai do objeto ao

sujeito. Recontando o conto medieval, sem, no entanto, desfazer-se da estética, isto é, não ser princesa não implica ser bruxa, parece ser a mensagem tranqüilizadora que seduziu as mulheres de sua geração. Também encantou os sujeitos femininos ao dizer não ao marido, ainda que este tivesse um cetro de rei.

Por fim, porém, muito longe de abordar toda a multiplicidade de representações do feminino na contemporaneidade, destacamos o personagem Tenente Ripley da série cinematográfica *Alien*. Ela é, positivamente, uma mulher que não se assusta com baratas(sic!) Além desta peculiaridade incomum de sua coragem, a Tenente Ripley é o único elemento ético da tripulação, seu inimigo - além do monstro - é a ganância e insensatez da companhia de pesquisas científicas. Seu maior aliado não é um homem, mas um andróide, de forma masculina que dá sua vida para salvá-la. A Tenente Ripley se veste como homem, tem a valentia de John Wayne, porém, seu poder de fogo faz o *cowboy* parecer um palito de fósforo. No entanto, seu espírito maternal, a leva a optar por salvar a menininha desamparada, perdendo assim a oportunidade de destruir o 8º passageiro. E no último episódio da série, a Tenente Ripley tem uma gravidez indesejada: ela foi violentada pela ganância dos homens que a fecundaram com esperma do monstro.

Achamos que esta ficção cinematográfica estrelada por Sigourney Weaver apresenta um sincretismo das várias representações do feminino: bela, forte, fálica, desamparada, abandonada, vítima da falta de ética dos homens, maternal, castrada e, sobretudo, alguém que trás, em suas entranhas, a destruição, o horror, o mal e a morte. De Afrodite sedutora à Betty Fridman, a Tenente Ripley tem de todas um pouco e termina sua história como Eva ou Pandora: trazendo a morte em suas vísceras e a destruição em seu desejo. Afinal as representações da contemporaneidade talvez não sejam tão atuais assim.

4.4.

A Beleza e a Psicanálise: *Belo é o que Atrai o Olhar*

Para estabelecermos a posição de Freud acerca da Beleza, será necessário retornarmos a alguns aspectos e citações abordados no capítulo 3 desta pesquisa.

No capítulo II de *O Mal Estar na Civilização* (Freud, 1930a), o autor situa a “fruição da beleza” como “fonte de felicidade”. Em suas palavras:

A atitude estética em relação ao objetivo da vida oferece muito pouca proteção contra a ameaça do sofrimento, embora possa compensá-lo bastante. A fruição da beleza dispõe de uma qualidade peculiar de sentimento, tenuemente intoxicante. (p.90)

Assim, para o criador da Psicanálise a beleza proporciona uma pequena intoxicação capaz de mitigar a angústia do mal estar.

Este pequeno trecho que destacamos parece sintetizar as hipóteses que formulamos e que constituem a essência desta investigação. Uma intoxicação psíquica é uma sensação da ordem de um delírio, de uma alucinação. Desta forma, para Freud a beleza é uma percepção *hipercatexizada* capaz de aliviar o sofrimento da existência ou, ao menos, compensá-lo.

Um pouco mais adiante, porém, Freud tornará seu pensamento ainda mais claro.

O que parece certo é sua [da beleza] derivação do campo do sentimento sexual. O amor da beleza parece um exemplo perfeito de um impulso inibido em sua finalidade. ‘Beleza’ e ‘atração’ são, originalmente, atributos do objeto sexual. (p.90)

Assim, em Freud, beleza e atração são identidades que as vicissitudes da pulsão trataram de separar produzindo uma diferenciação secundária, isto é, uma diferenciação inexistente no Inconsciente. Desta forma, a estética estaria referida ao objeto sexual.

Agora podemos entender o “sentimento tenuemente intoxicante” como decorrente do reconhecimento, do reencontro com o mítico e perdido objeto do desejo. A ilusão de sua existência é o que proporciona algum alívio para o mal estar. Assim, neste pequeno trecho, acreditamos encontrar no pensamento freudiano a dupla função da estética que supomos existir: construir, imaginariamente, o objeto e com ele preencher o vazio.

Porém, o que nos interessa, no momento, é sublinhar que, no referencial da Psicanálise, **toda beleza é erótica em sua origem**.

Há, no entanto, uma fonte de atração que se impõe ao sujeito e que não pertence ao objeto sexual, ou melhor, não pertence a um objeto *fora* do sujeito.

De acordo com o texto sobre o *narcisismo* (Freud, 1914c), o Eu é estabelecido como o primeiro destino da libido. Vale a pena reproduzir um pequeno trecho já mencionado na primeira parte deste trabalho.

(...) Assim, formamos a idéia de que há uma catexia libidinal original do ego, parte da qual é posteriormente transmitida a objetos, mas que fundamentalmente persiste e está relacionada com as catexias objetais, assim como o corpo de uma ameba está relacionado com os pseudópodes que produz.(p.83)

Assim, consoantes com Freud e reafirmando o que dissemos no capítulo 2.5, o Eu é o objeto que se oferece à pulsão. Há, no entanto, neste objeto uma radical carência de ser. Faltam-lhe seus contornos, uma linha de fronteira que o separe dos estímulos externos.

É a fundação do registro do Imaginário - da formulação lacaniana - que irá determinar uma *gestalt* para este Eu precário que tomará sua imagem como um outro que lhe servirá como paradigma de perfeição e matriz de identificação.

Assim, o Eu-ideal - ou narcisismo primordial - faz sua aparição como objeto, um objeto ilusoriamente completo, costurado e alinhavado pelo olhar de quem o ama.

É este delírio de completude que tornará fascinante e atraente todos os seres que despertam no sujeito que admira, a ilusão de sua própria perfeição.

E como beleza e atração são equivalentes, poderíamos concluir que para a Psicanálise, belo é o ser que não abriu mão de seu narcisismo e sustenta a ilusão de sua completude.

No artigo de 1914, Freud fala do fascínio que exercem a criança, encerrada em seu mundo imaginário e certos felinos pouco sociáveis. Ambos teriam em comum a auto-suficiência que evoca em quem os observa, a completude do narcisismo perdido.

Ainda em seu artigo sobre o narcisismo, Freud estabelece para os homens, um modo de amar *anaclítico* ou de ligação e para as mulheres o modo *narcísico*. Assim, o fascínio e a atração exercida por estas, sobre os homens - e também

sobre elas próprias - decorreria da auto-suficiência e do auto-centramento da mulher bela que a todos ilude quanto a sua completude.

Vejamos o que podemos reunir:

1. Para a Psicanálise, a beleza se origina da atração, sendo a primeira um derivado da segunda, fruto do processo sublimatório¹⁵;
2. A beleza é assim, uma qualidade do objeto da pulsão. É aquilo que, no objeto, excita o olhar¹⁶ de quem o deseja;
3. O Eu é o primeiro objeto de amor e desejo do sujeito. Assim, a beleza é a característica do Eu que o recomenda às moções libidinais que partem do Isso. Tendo em mente a formulação lacaniana do estágio do espelho, o registro do Imaginário funda-se a partir de uma forma atribuída ao Eu. A esta estética primordial do Eu-ideal estaria referido o significante beleza. Desta forma, belo é o narcisismo primário perdido;
4. A dinâmica psíquica da *estrutura feminina* - ou das mulheres na formulação freudiana de 1914 - busca sustentar a ilusão de completude do narcisismo primário. Assim, a beleza como atributo do Eu-ideal, exerce uma influência singular no processo de subjetivação destes sujeitos.

4.5. Estética e Subjetivação: A Tirania da Estética Implícita

Se o Eu-ideal – vale dizer, o narcisismo primário – confere ao sujeito uma imagem para o seu Ser delimitando suas fronteiras e definindo um *dentro* – prazer e um *fora* - desprazer, caberá ao desfecho edípico avançar sm sua estruturação.

As dores do existir e as vicissitudes da pulsão não tardam a diluir a convicção em sua completude e perfeição. É através, então das identificações, já incorporadas, porém intensificadas na trama edípica, que um ideal para o Eu se estabelecerá com a proposta de restaurar, no campo do Simbólico e pela via da

¹⁵ Parece-me indubitável que o conceito do ‘belo’ enraíza-se na excitação sexual e, em sua origem, significava aquilo que estimula sexualmente”[FREUD, S. (1905) p.147]

¹⁶ “O olho, talvez o ponto mais afastado do objeto sexual, é o que com mais freqüência pode ser estimulado, na situação de cortejar um objeto, pela qualidade peculiar cuja causa no objeto sexual, costuma ser chamado de ‘beleza’. Daí se chamarem ‘atrativos’ os méritos do objeto sexual”. [FREUD, S. (1905) p.197]

sublimação, a grandeza do outrora *magestático* Eu-bebê. Assim, tudo o que o ideal do Eu quer é ser Eu-ideal.

Vejamos, pois como esta instância de idealizações se articula com o processo de subjetivação dos sujeitos.

4.5.1. O Masculino, o Falo e o Poder

Em *O Ego e o Id* (1923b), Freud estabelece que o superego é o *herdeiro* do complexo de Édipo. E nos seus textos de 1924 (d) e 1925 (j), aponta a dissimetria, entre os sexos, das causas e conseqüências do conflito edípico.

“Não posso fugir à noção de que para as mulheres, o nível daquilo que é eticamente normal, é diferente do que ele é nos homens. Seu superego nunca é tão inexorável, tão impessoal, tão independente de suas origens emocionais como exigimos que o seja nos homens”.(FREUD, 1925j, p.286)

Destacamos este pequeno fragmento entre os últimos parágrafos do texto freudiano de 1925, pois dele queremos fazer o ponto-de-partida de nossas investigações. Neste artigo Freud sistematiza o que alguns escritos anteriores já pareciam apontar: a dissimetria entre o Édipo masculino e feminino.

Na página anterior, Freud já havia esclarecido:... “Enquanto, nos meninos o complexo de Édipo é destruído pelo complexo de castração, nas meninas ele se faz possível e é introduzido através do complexo de castração.” (p.285). Desta forma, o que conduziria as meninas ao Édipo é, nos meninos, a causa de sua dissolução.

Retomando os ensinamentos de Ferenczi, Nicolas Abraham e Maria Torok(1987) nos esclarecem que a incorporação é uma fantasia enquanto a introjeção seria um processo.

Gostaríamos de nos propor a uma aventura especulativa em busca de algum alento para a inquietante conclusão de Freud a cerca da formação do superego, a instância psíquica que lhe pareceu tão diferente e até mesmo precária, entre as mulheres.

Pensamos que os conceitos de incorporação e introjeção, como explicitados por Ferenczi e Abraham-Torok podem nos fornecer uma pista a seguir. Gostaríamos mesmo de propor, ainda que provisoriamente que o *superego*

masculino é uma incorporação enquanto nas mulheres, essa instância é da ordem de uma introjeção.

Estamos cientes que para caminhar por esta analogia teremos, inevitavelmente, que nos distanciarmos do rigor teórico apresentado por Abraham e Torok. Aliás, devemos ter claro que apenas podemos tomar suas formulações como metáforas, porém qualquer apoio há de nos ser útil e credor de nossa gratidão.

Antes de prosseguirmos, faz-se necessário entrarmos um pouco mais na estrutura edípica. No artigo de 1924, escrevendo a relação amorosa do menino com seus pais, Freud nos ensina que:

O complexo de Édipo ofereceu à criança duas possibilidades de satisfação, uma ativa e outra passiva. Ela poderia colocar-se no lugar de seu pai, à maneira masculina, e ter relações com a mãe, como tinha o pai, caso em que cedo teria sentido o último como um estorvo, ou poderia querer assumir o lugar da mãe e ser amada pelo pai, caso em que a mãe se torna supérflua. (...) Até então, não tivera ocasião de duvidar que as mulheres possuíssem pênis. Agora, porém, sua aceitação da possibilidade de castração, seu reconhecimento de que as mulheres eram castradas, punha fim às duas maneiras possíveis de obter satisfação do complexo de Édipo, de vez que *ambas* acarretam a perda de seu pênis: a masculina como uma punição resultante e a feminina como precondição. *Se a satisfação do amor no campo do complexo de Édipo deve custar à criança o pênis, está fadado a surgir um conflito entre seu interesse narcísico nesta parte do corpo e a catexia libidinal de seus objetos parentais. Neste conflito, triunfa normalmente a primeira destas forças: o ego da criança volta as costas ao complexo de Édipo.* (FREUD, 1924d, p.196-os grifos são nossos)

Acerca da formação do superego - que é o que nos interessa mais de imediato - Freud nos dirá, ainda neste mesmo trabalho, o seguinte:

As catexias de objeto são abandonadas e substituídas por identificações. A autoridade do pai ou dos pais é introjetada no ego e aí forma o núcleo do superego, que assume a severidade do pai e perpetua a proibição deste contra o incesto (...) As tendências libidinais pertencentes ao complexo de Édipo são em parte dessexualizadas e sublimadas (...) e em parte são inibidas em seu objetivo(...) Todo o processo, por um lado preservou o órgão genital - afastou o perigo de sua perda - e, por outro, *paralisou-o*”(p.196-197-os grifos são nossos)

Vejamos o que podemos reunir até agora do desfecho do complexo de Édipo dos meninos.

O temor da castração põe fim às *duas* formas de amor, pois ambas implicam a perda do pênis: a masculina, devido à punição; e a feminina, tem na ausência do pênis, uma precondição. Assim, a satisfação do amor custaria ao menino seu

valioso órgão de prazer. Entre a integridade do Eu e a libido objetal, o menino ficaria com a primeira renunciando aos seus dois grandes amores. Destas renúncias adviriam as identificações, entre elas, a autoridade paterna. Esta *lei do pai* constituiria o núcleo do superego cuja função primordial seria perpetuar a interdição do amor “paralisando” o órgão genital preservado.

Chegamos então a um paradoxo interessante: o temor da castração surge como uma ameaça que ao tentar ser evitada, transforma-se em realidade. É como um boxeador, que muito assustado com a potência de seu adversário, procurasse evitar um possível *knockout*, pondo a si próprio *na lona*.

E aqui pensamos encontrar uma posição subjetiva que, em sua forma menos patogênica, ocorreu-nos dar, por falta de outro melhor, o nome de masculinidade. Naturalmente, trata-se de um conceito e como tal apenas de forma aproximada poderia algo nos dizer acerca do real. Ficamos tentados a pensar na neurose obsessiva como a variação *mais florida*, o quadro mais agudo desta posição.

É, pois, contra o verbo amar, tanto na voz ativa quanto passiva que se ergue a voz do superego masculino. Talvez seja por isso que Freud tenha atribuído ao “superego dos homens” suas características de “impessoalidade” e “independência de suas origens emocionais”(Freud, 1925j, p.286). Parece que a função primordial desta instância psíquica é sustentar o falo na vida mental dos homens.

Há duas coisas que se pode dizer sobre ter o falo. A primeira é que isto não é real e a segunda, é que possui-lo é estar no campo oposto da passividade.

De fato, se a “dissolução” do complexo de Édipo dos meninos implica a formação de seu superego e se esta herança preserva o pênis, porém “paralisando-o” como uma via para o amor, *o que restaria para o homem de seu valioso órgão?*

A resposta parece ser a construção de uma relação imaginária na qual o pênis seria investido de inúmeros atributos como forma de compensá-lo por sua relativa incapacidade para a vida amorosa após o Édipo.

Tal relação imaginária transformaria o pênis em falo e este significante se inscreveria na estrutura narcísica do sujeito masculino, alterando-a em sua conformação original. E aqui encontramos uma dificuldade, pois *como poderia uma estrutura estruturante, como o complexo de Édipo, interferir em uma estrutura já estruturada?* Pensamos, entretanto, poder contorná-la lançando mão do tempo lógico em que as coisas não se dão umas após as outras.

Interessante é também pensar o *ter o falo*, como o que sobrou da castração. Se o pênis foi preservado, mas “paralisado”, o falo retorna como um novo desafio ao pai, como uma nova tentativa de romper com sua ordem e gozar de suas mulheres.

E se é no superego masculino que se estrutura a rigidez fálica, é também desta instância psíquica que parte o mandamento único da sexualidade desta posição: ser ativo.

É verdade, de acordo com Freud, que a dissolução do complexo de Édipo organiza o “núcleo” do superego com o intuito de perpetuar a interdição ao amor em todas as duas modalidades. Porém, em uma delas, a ativa, preserva-se o pênis. E é deste que se obtém a matéria-prima para a construção imaginária da posse do falo. Assim, se a opção narcísica levada a cabo pelo temor da castração custou o amor de ambos, claro está que o preço foi muito alto. Como todo comerciante só resta ao menino apregoar o inestimável valor do que lhe restou. Tal valor há que se equiparar ao que foi dado (ou tomado). Não é tarefa fácil.

Desta forma, um pênis só, não basta. Era preciso algo muito maior. Como uma espécie de *Colossus de Rhodes*, a posse do falo surge como um monumento imaginário à atividade sendo ela mesma parte da construção: a viga-mestra que sustenta a edificação.

Ora se assim for, pensamos ter aqui um dos fundamentos do mal estar na sexualidade. Em sua forma mais rígida, ou mais pura, a subjetividade masculina se erigiu contra o amor, pois mesmo na relação anaclítica existiria a passividade inerente ao apaixonamento. Assim, o vínculo anaclítico seria uma impostura, e a relação com o objeto tão somente intermediaria a opção narcísica pelo falo. Não raro, a posse ilusória do objeto; do *ter o falo* é apenas um deslocamento. Desta forma, o homem que atender ao seu “inexorável” superego levará sua resolução edípica até o fim e somente será capaz de amar sua imaginária condição fálica.

4.5.2. A Cripta dos Homens: incorporar o falo para não introjetar a castração

Mas o que terá sido feito da paixão do menino por seu pai? O amor pela mãe poderá seguir adiante através dos novos objetos que dela se deslocarão. Aliás, como acabamos de dizer, será por intermédio destes objetos que o sujeito

masculino confirmará sua opção narcísica e reafirmará o lugar ímpar do falo em sua vida mental.

O amor pelo pai terá que ser sepultado. Como a criança não pode seguir o caminho dos deuses nem dos filhos da horda primitiva, só lhe restaria enterrá-lo vivo na cripta cavada em seu psiquismo. **Assim, o *superego masculino* não seria uma introjeção das leis e normas culturais, isto é, da castração e sim a incorporação do pai e sua fala que reafirma o falo.** Vale lembrar a distinção que desde Ferenczi (1992), separa a incorporação da introjeção. A primeira, uma fantasia conservadora e a segunda um processo articulado com o desenvolvimento.

Desta forma, esta instância que temos chamado de *superego masculino* seria da ordem de uma cripta, no sentido definido por Abraham e Torok (1987), onde repousaria, vivo, o pai do conflito edípico, isto é, o pai que porta a fala que castra. E por ser o autor deste discurso, não poderia ser ele, um castrado. Assim, a cripta que acolhe o *superego masculino* é a própria incorporação do falo; é uma fantasia que se opõe a introjeção da lei e o amor por aquele que afirma a inexistência de sua castração é o segredo que ela encerra.

E para nos aproximarmos de Abraham e Torok, a incorporação do pai fálico se constituiria na fantasia conservadora do conflito, do amor e da completude fálica. Assim, o *superego-cripta*, ao invés de vetor civilizatório, seria uma resistência ao luto das escolhas envolvidas na trama edípica, uma vez que não se cala diante da castração.

E por onde caminharia a civilização? Pelas trilhas da sublimação que parecem dar no ideal do Eu, a instância psíquica que não se confunde com o sintoma do qual ela é a solução.

4.5.3. A Estética do Ter: o Consumo e os Bens de Poder

Antes de passarmos ao comentário da *posição feminina* seria pertinente indagarmos acerca da relação entre a estética e a *posição masculina*. Se esta última é marcada pela ilusão da posse do falo, tal relação estaria referida às formas demarcadas pelo significante *ter o falo*. *Quais seriam então, os recursos*

disponíveis na cultura contemporânea, para produzir a estética demandada pelo delírio fálico?

Sem dúvida os recursos estéticos parecem sempre ilimitados. Contudo, gostaríamos de nos deter naqueles mais representativos do imaginário coletivo atual. Buscamos, com este procedimento, uma articulação da posição masculina - um constructo teórico da psicanálise referido ao sujeito do Inconsciente - com os valores de uma subjetividade social, investigada pela sociologia e demais ciências sociais.

Tendo em vista o modo de produção capitalista em seu estágio atual, marcado pela criação, a taxas cada vez maiores, de excedentes, há uma forte pressão no sentido de expandir o consumo, também a taxas crescentes. De fato, a mais-valia produzida reclama ser realizada o que só ocorre quando os excedentes obtidos na produção se transformam em lucros auferidos na distribuição. A teoria econômica pós-keynesiana consagrou o princípio da demanda efetiva que atribuíria à procura por bens e serviços, um poder determinante sobre os níveis de oferta. Entretanto, os ganhos de escala, os avanços tecnológicos e, sobretudo, o advento do *marketing* parecem ter invertido em muitos segmentos do mercado o determinismo econômico. Assim, apoiada em uma ética consumista e reforçada por uma estética do *merchandise*, têm cabido à oferta o lugar de causa do fenômeno econômico. Dito de outra forma, a oferta tem criado sua própria demanda.

Trazendo estes desdobramentos econômicos para o campo da psicologia podemos investigar melhor o que a ciência econômica pouco parece ter a nos dizer: *o que levaria os consumidores a demandarem bens apenas porque estes são ofertados? O que faz com que os indivíduos comprem o que, até então, não precisavam?*

Pensamos que a relação estética com o falo poderia nos fornecer algumas pistas. Do significativo *ter o falo*, com certeza se pode dizer que o primeiro termo permanece invariante enquanto o segundo se desloca, metonimicamente, através de uma rede de produtos, bens e serviços.

Como o acesso aos produtos da economia não é igual para todos os sujeitos - bem ao contrário - a interdição relativa das coisas as tornariam fálicas, ou, pelo menos, habilitariam-nas a ocuparem este lugar.

Em seu seminário *Encore*, Lacan(1999) nos apresenta suas *fórmulas da sexuação*, que estabeleceriam as estruturas lógicas da sexualidade masculina e feminina. São tais estruturas que temos em mente quando empregamos o termo *posição*. Acreditamos estar, essencialmente correto afirmar que a posição masculina formulada por Lacan apresenta este sujeito enredado em uma disputa pela posse do falo. De fato, como dissemos ainda há pouco, o desfecho do conflito edípico nomeia o superego como seu herdeiro e deixa a ilusória posse do falo como seu bem mais valioso. E o falo é valioso porque restaura o ideal de completude do Eu-ideal. O que ainda não havíamos comentado é que neste narcisismo primário não há lugar para a castração. Assim, *ter o falo* é não estar submetido à lei, é o retorno delirante ao lugar do pai primevo.

A história do Direito Processual e a prática, nos países anglo-saxões, do Direito Consuetudinário, mostra-nos que uma lei só permanece viva enquanto o que ela veio interditar é objeto de cobiça. Assim, o que garante a existência da lei é o interesse dos sujeitos em não cumpri-la.

Algo desta natureza também ocorre com a lei que antecede as normas jurídicas. Também a *lei do pai* que proíbe o incesto e estabelece a castração como punição antecipada pressupõe a existência de infratores. E o pressuposto é precedente, pois infratores não faltam. Na realidade, eles são todos os sujeitos desejantes. Porém, o mandamento fálico da posição masculina reclama algo que possa consubstanciar a transgressão e alimentar a ilusão da não castração.

Assim, acreditamos ser da lógica psíquica dos homens o movimento de tentar ocupar o lugar daquele que é a exceção, daquele que não foi castrado. Para tanto, quase tudo que possa distinguir alguém dos demais pode se prestar. Talvez estejamos em condição de afirmar o horror masculino à igualdade pelo que ela porta de castração. A falicidade se materializa na diferença.

Talvez tenhamos agora um outro ângulo de mirada para contemplarmos - com tristeza e indignação - a enorme desigualdade econômico-social em um país tão rico quanto o Brasil. Trata-se de um excesso de gozo fálico, uma *perversão social*. Este é, no entanto, tema para outro trabalho.

O que gostaríamos de reter no momento é que a sociedade contemporânea criou condições excepcionais para que o sujeito posicionado no campo masculino realize seu gozo fálico através da multiplicidade de objetos ofertados pela economia. Seria assim, por intermédio das mercadorias possuídas que este sujeito

construiria uma estética para consubstanciar seu desejo de *ter*; seu delírio de ser um fora-da-lei não castrado.

Naturalmente o consumismo não é uma prerrogativa dos indivíduos masculinos...ao contrário! Talvez os segmentos mais amplos do mercado se destinem ao consumo feminino. Entretanto, como veremos mais adiante, a posição feminina parece se articular com uma classe especial de mercadorias. Por ora gostaríamos de propor uma divisão hipotética do mercado em dois grandes segmentos: o de *bens-de-poder* e o de *bens-de-sedução*(Medeiros, 2001). Do primeiro, participariam com mais interesse, porém, sem exclusividade, os sujeitos masculinos. Do segundo, seriam as mulheres o público alvo.

Conscientes do risco a que nos expomos ao caminharmos por campos de outro Saber, devemos, contudo, aceitá-los, alertando, entretanto, que a segmentação que hipotetizamos está referida tão somente ao **uso imaginário e estético** dos bens e não às suas múltiplas inserções na matriz econômica. No entanto, não podemos deixar de dar expressão à nossa convicção de que são os usos presentes no discurso da cultura e no imaginário dos indivíduos que mais influenciam a oferta e os preços. Ao menos para os bens de consumo.

Não gostaríamos de encerrar este tópico sem trazer a posição de Jurandir Freire Costa (2004) acerca da intermediação dos objetos na vida anímica dos sujeitos. Para tanto nos valem de um pequeno trecho de seu valioso artigo “Declínio do comprador, ascensão do consumidor”.

Os objetos não são, de forma ‘intrínseca’, impróprios ou irredutíveis à conversão afetiva. Na relação do sujeito com o mundo, todo objeto cede parte de sua concretude física à imaginação emocional e toda intencionalidade emocional recorre à matéria física dos objetos para ganhar consistência e durabilidade culturais. É preciso pôr de lado a idéia de que os objetos coisificam, pervertem ou inibem o desenvolvimento espontâneo da vida emotiva. (p.162-163)

4.5.4. O Feminino, o Falo e a Sedução

Gostaríamos de trazer agora a posição de Freud acerca da formação do superego nas meninas. Para tanto reproduzimos o seguinte fragmento de 1924.

(...) Dá-se assim a diferença essencial de que a menina *aceita* a castração como um fato consumado, ao passo que o menino teme a possibilidade de sua ocorrência. *Estando assim excluído, na menina, o temor da castração, cai também um motivo*

poderoso para o estabelecimento de um superego e para a interrupção da organização genital infantil.(FREUD, 1924a, p.198-os grifos são nossos)

O texto freudiano parece apontar uma carência de superego na menina. Devemos concordar. Pensamos, porém, que em seu lugar, desde cedo, o ideal do Eu passou a operar¹⁷. É o que Freud, talvez esteja a nos dizer, na continuidade do artigo que voltamos a apresentar.

(...) Nela, muito mais que no menino, essas mudanças parecem ser *resultado da criação* e da intimidação *oriunda do exterior*, as quais a *ameaçam* com uma *perda de amor*.(p.198-os grifos são nossos)

Se a primazia do superego parece submeter a sexualidade masculina à *lei do pai* aprisionando-a na construção imaginária do falo, a sexualidade feminina parece ir mais além. Com mais liberdade para amar e desejar a ética das mulheres não poderia ser a mesma - que de Aristóteles a Hegel - confina o gozo à polaridade *ter ou não ter*.

Interessante é pensar também que, para Freud, a menina não tem “motivo” para interromper sua “organização genital infantil”. Parece muito oportuno reproduzir agora um precioso fragmento de 1905.

É instrutivo que a criança, sob a influência da sedução, possa tornar-se perversa polimorfa e ser induzida a todas as transgressões possíveis. Isso mostra que traz em sua disposição a aptidão para elas. (...) Neste aspecto, a criança não se comporta de maneira diversa da *mulher inculta média*, em quem se conserva a mesma disposição perversa polimorfa (...) guiada por um sedutor habilidoso, *terá gosto em todas as perversões* e as reterá em sua atividade sexual. Essa mesma disposição polimorfa, e portanto infantil, é também explorada pelas prostitutas no exercício de sua profissão, e no *imenso número de mulheres prostituídas ou em quem se deve supor uma aptidão para a prostituição*, embora tenham escapado ao exercício dela, é impossível não reconhecer nessa tendência uniforme a toda sorte de perversões algo que é universalmente humano e originário.(FREUD, 1905d, p.180-os grifos são nossos)

Ainda que antigo, este trecho não foi alterado por nenhuma das inúmeras notas e acréscimos posteriores. Bem ao contrário, trabalhos mais recentes como a

¹⁷ Não podemos aqui deixar de citar a distinção apresentada por André Green entre estas duas instâncias psíquicas. Em suas palavras: ...”Freud semble hésiter entre Surmoi et Idéal du Moi. Ce dernier est-il une partie autonomisée du Surmoi, ou seulement l’un de ses sous-ensembles? Le couple Surmoi-Idéal du Moi a donné matière à des distinctions intéressantes. Sans trancher la nature des lieux qui relient les deux, il semble qu’un accord existe sur leurs rapports resumes par la formule: *le surmoi est l’héritier du complexe d’oedipi, tandis que l’Idéal du Moi est l’héritier du narcissisme primaire*” [Green, André in *Après Coup. L’Archaique*]

Conferência XXI [das Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (1916-1917)] confirmam a tendência perversa polimorfa como a característica originária e primordial da Pulsão Sexual.

Assim, é preciso que algo aconteça para por um fim a polimorfia da perversão infantil e substituí-la pela estereotipia da organização genital adulta.

No caso dos meninos, já sabemos, é o temor da castração e o estabelecimento do superego que organizam e sustentam a rigidez da sexualidade na posição masculina. Pensamos esta estereotipia como um sintoma produzido pelo conflito edípico.

Com as meninas, entretanto, as coisas se passam de forma muito diferente. Conforme nos ensina Freud, a castração é o motivo que leva a criança do sexo feminino a *entrar no Édipo*. E sua *saída* ocorre muito mais tarde e de forma gradual. As alterações na sua organização sexual “parecem ser resultado da criação...” (Freud, 1924d, p.198).

Reunindo o que temos até agora, vimos que o superego, “herdeiro” do complexo de Édipo é o responsável pela rigidez fálica da organização sexual masculina. Por outro lado, o desfecho do conflito edípico das meninas parece não deixar *herdeiros*.

Talvez por isso, Freud tenha equiparado a criança às mulheres, pois a ambas a polimorfia da perversão é uma possibilidade. Nas palavras de Freud, a mulher “terá gosto em todas as perversões e as reterá em sua atividade sexual”.(Freud, 1905d, p.180).

Freud atribui este “gosto” pelas perversões à “mulher inculta média”(p.180). Talvez ele não tenha sido elitista ou moralista como emprego dos adjetivos *inculta* e *média* poderiam sugerir. Acreditamos mesmo que ele foi preciso e coerente. Se o fato que altera a sexualidade infantil da menina é decorrente da “criação” é lícito postular que são os “diques” da cultura que interditam ou condenam os prazeres da perversão e que seu superego decorreria de um processo de introjeção no sentido apontado por Ferenczi.

Aliás, no fragmento do texto *A Dissolução do Complexo de Édipo*, reproduzido pouco acima, Freud localiza no “exterior” a fonte da “intimidação” que interromperia a organização genital infantil da criança do sexo feminino.

Assim, a *mulher perversa* é inculta no sentido de não ter sido *barrada* pelos ditames da moralidade. Ela parece ter sido melhor sucedida em escapular das

imposições da cultura. Além de “inculta” ela é também “média”. De fato, é na média que está a maior parte; o grupo mais numeroso; os elementos mais comuns; os indivíduos mais facilmente encontrados. *A mulher perversa* é média, simplesmente porque é a maioria. Acreditamos então, que é deste sujeito, não todo submetido à lei fálica, que parte uma ética diferente daquela “inexorável” e “normal” (Freud, 1925j, p.286). Seu fundamento parece afastar-se da moral e aproximar-se do desejo.

Antes de prosseguir, faz-se necessário uma síntese de nosso percurso até o momento.

Começamos procurando mostrar, através dos textos freudianos, que o desfecho do *édipo dos meninos* resulta na formação de um superego “inexorável” e “impessoal” que tem por função interditar o amor e sustentar o falo na vida mental dos sujeitos, posicionados subjetivamente, no campo da masculinidade.

A tentativa de atender o imperativo superegóico de *ter o falo* leva o sujeito masculino a buscar algo que, no lugar de falo, coloque-o, ainda que ilusoriamente como exceção à lei, isto é, como não-castrado. Tal movimento se desdobra, no plano social, pela posse de bens que favoreçam aos seus detentores esta ilusão de poder, de estarem acima da lei, de serem cidadãos especiais. O grau de perversão de determinadas sociedades leva o *ter* a produzir muito mais do que uma simples ilusão. A estes bens que podem ser de natureza qualquer, denominamos *bens de poder*.

Posteriormente, procuramos marcar a falta de superego que pensamos encontrar na articulação freudiana acerca do desfecho do conflito edípico das meninas. Assim, contidos apenas pelos ideais culturais, os sujeitos posicionados subjetivamente, no campo da feminilidade, encontraram mais facilidade para transitarem através dos múltiplos cruzamentos das *vias eróticas* que a polimorfia da perversão infantil possibilitaria.

Vale marcar a distinção desta perversão feminina e corporal daquela masculina e fálica. Ambas são eróticas e estão referidas à ilusão da não castração. Porém, enquanto a primeira resiste a *lei* através da multiplicidade de gozos, a segunda pretende substituí-lo pela tirania do gozo único.

Nossa articulação conduziu-nos a apresentar o masculino como uma posição subjetiva toda referida à modalidade ativa de busca da satisfação da pulsão. É

nesta tentativa - obsessiva, na maioria das vezes - que encontraremos o homem *médio, inculto*, ou não.

E o feminino? Seria, em contra-partida, a busca da passividade? Certamente não. Acreditamos não ser possível fazer a feminilidade coincidir com qualquer posicionamento rígido, inflexível, pois sua referência é a multiplicidade de modos de gozar a pulsão que a polimorfia da perversão permite. Pensamos também que a noção de feminino surgiu precisamente para se falar do que não está claro, do que não pode ser definido pelos critérios de ativo e passivo. O feminino estaria assim referido ao corpo que pulsiona, isto é, a algo além da construção imaginária da atividade e seu inverso.

Até aqui pudemos caminhar com Freud. Do “inexorável” superego dos homens ao “gosto” pela transgressão erótica das mulheres, seguimos a trilha aberta pelos textos freudianos. Afastamo-nos dela, no entanto, quando retiramos o feminino da dinâmica fálico/castrado. Ainda que, em 1905, Freud tenha atribuído uma tendência perversa e polimorfa à mulher, em suas formulações posteriores ele parece ter retrocedido - não podemos deixar de pensar assim - acorrentando a feminilidade ao *rochedo da castração*. Neste cheque-mate ao erotismo feminino, restaria à mulher inscrever-se no registro do *ter* através do parto de seu falo.

Normalmente, grandes partes do complexo [de castração] se transformaram e contribuíram para a construção de sua feminilidade; o desejo apaziguado de um pênis destina-se a ser convertido no desejo de um bebê e de um marido, que possui um pênis.(FREUD, 1937c, p.285)

Para sairmos deste impasse em que é preciso um homem para tornar um ser, mulher, pensamos nas contribuições de Lacan e de seus seguidores. Gostaríamos de começar por estes e para tanto reproduzimos um pequeno trecho de Jacques Alain Miller(1993).

(...) transformar-se em mãe é a solução para posição feminina? O que podemos dizer é que é uma solução do lado do ter (...) Há, sem dúvida, outra solução, que é a solução do lado do ser.(p.89)

Parece que Jacques Alain Miller sublinha em seu texto uma outra saída para a mulher: o retorno à posição de falo do Outro.

Exatamente por não possuir um pênis, o suporte imaginário do falo, a menina *conclui* o Édipo por onde começou, isto é, procurando colocar-se como

completude do desejo. O falo que não foi para sua mãe permanecerá como causa de sua subjetivação.

Assim, mascarando-se de falo a posição feminina se desdobra para além do *ter* inaugurando a ilusão do *ser*.

4.5.5. A Estética do Ser: o Consumo e os Bens de Sedução (ou do objeto erótico àquilo que o representa)

Foi pensando neste deslocamento metonímico através das múltiplas máscaras que o falo pode assumir, que formulamos a idéia, no plano social, dos *bens-de-sedução*. Estes seriam todos aqueles ofertados pela economia que possam servir para a confecção das máscaras que encobrem o vazio, a falta, enfim o nada, em torno do que, o desejo tece o seu véu.

(...) A solução do lado do ser consiste em não tamponar o furo e sim metabolizá-lo, estabelecer com ele uma dialética, em ser mesmo este furo. Isto é, fabricar um ser com o nada.(p.89)

Queremos então marcar que os objetos produzidos articulam-se em um sistema de referências que participa do processo de subjetivação dos indivíduos.

O discurso contemporâneo fala das coisas fabricadas, ou simplesmente ofertadas, como se estas possuíssem uma realidade em si. Os objetos são então apresentados, como um conjunto de funções cuja utilidade assegura-lhes a existência. A sofisticação tecnológica há muito já se encarregou de articular os objetos em uma complexa rede matricial de interdependência. A amplitude desta matriz favorece a ilusão de que o sistema de objetos se desdobra e se reproduz como um organismo vivo, sua única interseção com os humanos é através do atendimento das necessidades destes. O discurso da Economia desconhece o desejo e o marketing o trata pelo termo ambíguo preferências do mercado.

Entretanto, sabemos, por Lacan, que apenas o Real não se inscreve na realidade psíquica. Assim, como parte desta última, os objetos existem no Simbólico e no Imaginário dos sujeitos que os consomem. E por participarem da realidade psíquica há uma relação imaginária e estética entre sujeitos e objetos e, através dos objetos, entre os sujeitos. É nesta última que reside nosso interesse.

Dissemos há pouco que a posição masculina tinha horror à igualdade, pois esta impedia o gozo fálico pelo que portava de castração. Também a posição feminina não quer a homogeneidade, pois produzir-se como falo significa ocupar o lugar singular de ser aquilo que o desejo deseja.

Há, entretanto, uma distinção muito significativa entre a relação que as duas posições estabelecem com os objetos.

Ter o falo, a tarefa que o superego masculino impõe, significa sustentar a ilusão de sua posse, é acreditar tê-lo sempre. Assim, os sujeitos masculinos buscariam criar para si uma estética estável que sirva de semblante fálico. Isto é, os homens procurariam relacionar-se com as coisas, apropriando-as de forma a consubstanciar, através delas, a metáfora de sua pretensão de *ter*.

Aliás, a castração que se teme é aquela que ameaça e não a que se concretiza. É o temor que encaminha a resolução edípica, estrutura o sujeito e causa sua subjetivação masculina. E se esta é a estereotipia do gozo fálico, a cristalização da atividade, não pode admitir a variabilidade. O semblante masculino é assim uma caricatura de traços exagerados, firmes e imutáveis. *E os bens de poder* são duráveis, confiáveis, seguros e potentes.

Por outro lado, *ser o falo* é ser o que não se sabe o que é. Ainda que o *ter* e o *ser* estejam aqui referidos ao falo, isto é, o significante da falta, há no *ter*, significações mais definidas que o seu valor de metáfora da atividade lhe confere. Já ao *ser* a significação é tão complexa quanto a tentativa de se produzir um conteúdo para o vazio. Assim, a posição feminina veste uma *máscara* (Rivière, 1929) para encobrir um não saber sobre o seu ser. A inexistência de uma essência no falo faz da *máscara* um perímetro para o vazio, uma forma para tentar ocupar o lugar deste nada, um lugar que só pode ser tocado pelo deslizamento metonímico que se consubstancia em uma *estética cambiante*.

Talvez, no entanto, não precisássemos buscar fora da concepção freudiana uma formulação que nos apoiasse em nossa afirmação acerca da estética cambiante que consubstancia o sujeito feminino. De fato, poderíamos seguir a trilha aberta por Jacqueline Lanouzière (2002), que parte da inveja do pênis, tão valioso à Freud, para chegar a idéia de *máscara*: um véu para ocultar e representar uma ausência. Gostaríamos, portanto, de enriquecer nossa argumentação com a articulação que a autora faz em seu artigo intitulado *L'hystérique et son addiction*.

É no retorno sobre si próprio do amor visual por seu corpo e seu sexo, através do outro parental, que a criança constrói seu próprio narcisismo. Ela ‘se vê’ com os olhos do outro e se amará da mesma forma que sua mãe o ama.

Centrado sobre o membro de seu ‘homenzinho’, o olhar maternal se colocará de outra forma sobre o corpo de sua ‘mocinha’. Quando sua decepção não é muito intensa, a mãe transfere o falicismo concentrado sobre o pênis do menino para o corpo inteiro da menina. Este investimento fálico da totalidade do corpo da filha, que participa inclusive de sua erogeneização, faz-se em detrimento do investimento narcísico de seu sexo. Por outro lado, este olhar, envelopante e narcísico, sustenta um exibicionismo que exerce uma função significativa na economia libidinal histero-feminina, além de participar da defesa do sujeito contra certas angústias depressivas decorrentes da separação entre a libido narcísica e a objetal. O exibicionismo estaria assim à serviço do entrelaçamento da libido através do contato visual com o outro. (...) De forma diferente do exibicionismo perverso masculino, não é seu sexo que a histérica exhibe ao olhar, mas seu corpo, todo ele erotizado ou certas partes tomadas em relevo pelos códigos culturais em uma sábia montagem à qual participam as vestes e acessórios e onde, finalmente, o que se oculta é mais sugestivo do que aquilo que é mostrado. Aliás, a provocação sexual, própria a todo exibicionismo, vem daquilo que é recusado ao olhar, em um hábil *deslocamento do objeto à aquilo que o representa*.

Roupas, jóias, bijuterias e ornamentos participam efetivamente da encenação erotizada de um corpo cujo destino é ser portador de um desejo, suscitar uma admiração cega. Brilhar, cintilar, resplandecer, atizar a cobiça do outro para assim ser adorada, este é o desejo da histérica, parte de sua estratégia de desviar seu olhar de uma falta insuportável. (p.146-147-148)

Retomando nossa articulação; assim para *ser o falo* é preciso deslocar-se, assumir múltiplas formas e muitas faces. Os *bens de sedução* seriam então, aqueles que se prestam à construção dessa estética fugaz como os adornos e os perfumes¹⁸. Entretanto, ser o falo é uma tarefa inexequível. De fato, não se pode sê-lo. Pode-se, contudo parecer-se com ele. Talvez seja esta a questão da posição feminina apontada por Lacan: *parecer para ser*.

E aqui chegamos ao aspecto que buscávamos no processo de constituição da subjetividade feminina. Parecer é procurar ser igual, é assumir as características essenciais, é reduzir a distância com o objeto até confundir-se com ele. Assim, as mulheres estabelecem uma relação mimética com os objetos que lhe servem como *máscara* do falo. Desta forma, a posição feminina se desdobra através dos elementos de sua estética cambiante lançando um véu sobre as fronteiras entre o Eu e as coisas. Tal movimento torna os sujeitos desta posição muito mais vulneráveis aos discursos que falam dos objetos de sua estética, pois a mensagem

¹⁸ De acordo com Novaes(2004): “44% da população feminina brasileira gasta 20% de seu salário em bens de serviço ou produtos relacionados a indústria de cosméticos e similares . Em relação às cirurgias plásticas, a procura pela intervenção aumentou 30% ao ano durante a década de 90” (p.145).

também está referida ao Eu. Assim, a Moda não fala para as mulheres, mas sim sobre elas. Trata-se na realidade, de um discurso sobre objetos que enuncia a sedução e, portanto é ouvido como uma fala sobre o falo. Queremos então marcar a participação, por assim dizer, dos sujeitos na mensagem estética que parte do Outro. Isto é, há algo de verdade na mídia, não em seu recado, mas no que porta de verdade do sujeito, o seu discurso. Aliás, é só por isso que sua fala faz efeito.

Não concordamos, portanto, com certa crítica - de origem política e instrumental sociológico - que pensa o discurso da mídia como uma metáfora de todos os discursos capaz de estabelecer com os sujeitos uma relação de determinismo unilateral. Tal abordagem fragiliza o desejo, negando-lhe sua condição criativa enquanto ao outro das falas midiáticas e práticas televisivas, nada menos do que a completude é atribuída. Muito nos lembra o discurso do neurótico sempre pronto a completar - e responsabilizar - o Outro.

Acreditamos, no entanto, em uma interação dialética entre as práticas discursivas da mídia e o sujeito. E esta relação ocorre, precisamente, com aquela tentando atender às Demandas deste. Assim, o *perigo* dos excessos da mídia não está na suposição ingênua de que ela opera um tirânico condicionamento e que através das telas de TV obtém os terríveis resultados hipotetizados - e imortalizados - pela ficção de George Orwell. Bem ao contrário, o *perigo* das práticas discursivas da mídia está no tanto de gozo que nela os sujeitos podem usufruir. Aliás, de imediato nos ocorre o gozo de culpabilizá-la pelo que há de mal, ruim e nefasto, assim, apenas a ela caberá o inferno.

Há, entretanto, um outro gozo que nos interessa mais de perto. Dissemos ainda há pouco que a posição feminina estabelece uma relação de mimetismo, de proximidade e identificação com os objetos de sua estética. Este movimento, no entanto, é estrutural desta posição subjetiva. É o significado mesmo do termo *máscara* na acepção psicanalítica em que o estamos empregando. Tais sujeitos se misturam aos objetos para assim, parecerem *ser*. Existe uma diferença, aparentemente sutil, entre este movimento de *vestir-se* de falo e assim lidar com a castração e um outro que busca efetivamente ser o falo. Não se trata aqui de uma subjetividade que se desdobra pelos objetos de sedução e sim que se funde a eles. Tais sujeitos não portam uma *máscara*: a ela estão aderidos.

Há aqui um intrigante paradoxo, pois estes sujeitos que estão muito além da subjetivação feminina - que goza de intimidade com os objetos -constituíram-se

como objeto. E nesta condição, não há propriamente um sujeito, mas só o falo, um delírio de completude que a todos fascinaria e a quem nada faltaria... exceto algo para desejar. É neste *sujeito-falo* que se crê como o que falta ao Outro que pensamos encontrar o discurso ambivalente da Anorexia: a bela a quem só a morte faz falta.

Como poderíamos articular a fala deste Eu - que tenta constituir-se como “Das Ding” - com a produção de uma estética? Por que a anorexia é um delírio exclusivamente referido ao corpo?

Eram estas questões que havíamos reservado para o último capítulo desta tese.

5. Estética, Sintoma Feminino: as doenças da beleza

“Toda sociedade exige de seus membros uma certa teatralização, uma capacidade de se apresentar e de representar o papel daquilo que eles realmente são.”

Hanna Arendt

5.1. O Belo e a Morte (ou o sujeito que se transforma em sua própria imagem)

Quando abordamos o narcisismo primário, na primeira parte deste trabalho, referimo-nos à característica oral da identificação neste momento lógico da estruturação do sujeito. Não há neste período muita nitidez entre o Eu e o não-Eu. A noção de *fora e dentro* segue o princípio do prazer. Assim, os objetos bons são incorporados ao mundo interno, enquanto aqueles que produzem desprazer, são deixados de lado. Vale destacar que a incorporação representa a aniquilação do objeto em si, isto é, como algo com existência fora do Eu.

Quando da fundação do registro do Imaginário, o Eu ganha acesso a uma identificação imagética. Toma seu reflexo como um outro pleno e completo e faz desta imagem de seu Eu-ideal, um ideal para o seu Eu. É também neste momento, formulado e denominado por Lacan de estágio do espelho que a estética torna-se uma possibilidade.

O primeiro objeto de prazer de toda criança é sua mãe. Inicialmente, no entanto, apenas partes dela formam o objeto. Acreditamos que esta percepção e incorporação fragmentada da mãe permanecerá influenciando na vida anímica dos sujeitos mesmo após o traço unário dar acesso ao esquema corporal.

Provavelmente ninguém se oporia a que, entre os objetos bons incorporados pelo Eu durante o narcisismo primário, mencionássemos o seio materno, seu leite, o aconchego junto ao colo da mãe, seu cheiro, sua voz e seu *olhar*. É este último objeto que nos interessa mais de perto e a ele voltaremos mais adiante.

No período da infância que antecede o Édipo, a criança, de ambos os sexos, tenta colocar-se no lugar daquilo que sua mãe deseja. Sabemos disto por Freud que equipara o filho ao falo e por Lacan, para quem a posição da criança como falo da mãe, constitui o *primeiro tempo* do Édipo. Também para a criança, a mãe é o objeto de seu desejo.

Com a entrada no Édipo o pai surge como um suporte para o discurso que interrompe o gozo fusional mãe-filho. No desfecho do conflito, os meninos intensificarão sua identificação ao pai e introjetarão sua lei fálica. Com as meninas, como vimos ainda há pouco, tudo se passa de forma bem diferente. O motivo de seu movimento em direção ao pai é um desapontamento com seu primeiro e mais importante objeto de amor. Entretanto, o encontro com o pai também é desapontador. É a partir deste desencontro com o falo que o sujeito feminino irá então mascarar-se de objeto como acabamos de descrever.

5.1.1. Anorexia: Falo da Mãe

“Já lhe dei meu corpo, não me servia/ Já estanquei meu sangue quando fervia/ Olha a voz que me resta/ Olha a veia que salta/ Olha a gota que falta /Pro desfecho da festa/ Por favor”...

Chico Buarque

Há, no entanto, a possibilidade de não ocorrer, propriamente, um desapontamento com a mãe. Não é por esta não possuir um pênis, o suporte imaginário do falo, que haverá de apresentar-se castrada. Assim, a filha daquela que *tem* poderá não ser marcada pelo Édipo, mantendo-se no lugar de falo de sua mãe. Agora sabemos o que está por trás da tênue diferença entre o ser e o parecer: o complexo de Édipo. Vale lembrar que a função deste é através da sedução paterna, inscrever o sujeito feminino no campo do desejo: um *campo minado*, marcado pela falta que não cessa de apontar a incompletude de seu ser. É, então, a partir do Édipo que o sujeito instala o Outro no circuito do desejo, renunciando assim ao gozo fusional e a ilusão de completude.

O sujeito na posição de falo do Outro rejeita a falta ou recusa-se a vê-la. Sua estrutura narcísica não foi alterada pelo Édipo e o seu Eu ainda é ideal. Porém, seu corpo não se apresenta assim tão perfeito, pois nele a pulsão sempre comparece com seus acúmulos econômicos em busca de um objeto para investir e descarregar. Assim, o corpo traz a marca negativa de uma falha, uma fenda que faz o sujeito demandar ao Outro. Tal corpo, assim tão precário e frágil, que atenta contra a ilusão de perfeição do Eu, deve morrer para que este siga adiante sem as máculas da inelutável condição humana.

Seu terrível sofrimento então tem início, quando alguém, estranho ao seu ser, é designado pelo Outro para o lugar que, do ponto de vista de sua subjetividade delirante, apenas a si caberia. Na atualidade, isto ocorreria, por exemplo, quando a mídia, aponta, como falo para os homens e modelo para as mulheres, aquela que seria a mais bela entre estas... a melhor patrocinada, na realidade.

A mulher que *não* passou pelo Édipo é atingida em sua estruturação psíquica. Se outra pode ser o falo, *o que seria ela?* Como a *madrasta diante do espelho*, só lhe resta ordenar a morte da mais bela, a quem ela se identificou, para que sua subjetividade siga existindo. O falo que se quer ser - como aquele que se quer ter - tem horror à igualdade e não admite a partilha. Não há negociação possível: *é ela ou Eu*.

A anorexia seria então a opção daquela que pela imagem de seu Eu Ideal se apaixonou. A anorética pretende destruir seu corpo, pois nele o ideal de completude já morreu. Como o estóico hegeliano a anorética busca sobreviver na pureza do pensamento.

Claro está que o sujeito de quem falamos, não *barrado*, pela lei edípica, não se estrutura como neurótico. A radicalidade fenomênica e sua percepção delirante da estética corporal concordam com nossa posição acerca de seu discurso que sustenta a negação. Tal sujeito, que só percebe a função alimentar como um prazer a saborear, engana-se quando diz não à necessidade, pensando assim, estar negando o desejo.

A este caso mais grave e, felizmente, mais incomum gostaríamos de denominá-lo ***anorexia de resistência***. Resistência ao desejo erótico e aos prazeres do corpo, resistência ao próprio corpo a partir da percepção de que é nele que a falta faz sua inscrição. Resistência também a reificação de seu ser que a mensagem do Outro insistiria em requerer. Para tal sujeito, o Outro só lhe quer como objeto, não aquele valioso objeto-falo, mas ao contrário um *objeto-falho*, do qual o corpo vazio pela falta de alimentos é mais do que uma metáfora. Se Chico Buarque não houvesse escrito seu poema para Joana discursar como Medeia, ele bem serviria como desabafo desse sujeito que diante do Outro, tornou-se anorético.

5.1.2. Anorexia *Light* e Bulimia *Diet*: Histerias de Conversão

Há, no entanto, um quadro menos intenso e muito mais freqüente. É a mulher insatisfeita com o peso de seu corpo. Aliás, este constitui-se na principal metáfora de seu discurso: uma síntese de seu mal estar, uma representação estética de sua castração.

E por ser assim castrada e autora de metáforas, sua organização psíquica situa-se no campo da neurose.

Não nos parece necessário dispor de uma escuta, especialmente atenta, para perceber a insatisfação feminina com o corpo. Não queremos contudo, parecer levianos. Assim, em respeito as arguições que nos poderiam ser feitas pela sociologia, ou mesmo pelo pensamento feminista que nos é tão caro, gostaríamos de ilustrar nossa afirmação acerca do freqüente descontentamento da mulher com seu corpo.

A primeira edição de 2004 do semanário francês, *Le nouvel observateur*, dedicou sua capa e suas páginas principais ao tema da estética *chez les femmes*. Neste número especial dedicado *A la poursuite du corps parfait* foram apresentados, ao grande público, os resultados de uma enquete realizada pelo departamento de psicologia social da Universidade de Brest e por Cahiers Ocha-CSA (Masson, 2003). Na impossibilidade de reproduzi-la aqui, na íntegra, selecionamos alguns trechos e conclusões.

1. Pouco mais de uma mulher a cada dez (mais precisamente 14%), teria hoje um corpo em que ela se sente bem, sem nada fazer para modificá-lo. Trata-se de uma mulher “magra como sua mãe”
2. Cerca de dois terços (67%) das mulheres participantes da amostra têm um peso normal segundo as normas médicas. No entanto, menos de uma a cada cinco (20%) tem o peso que gostaria.
3. Metade das mulheres consideradas magras pelas pessoas ao seu redor querem emagrecer até 6 quilos em média.
4. Só 7% das mulheres pesquisadas fazem regime devido a problemas físicos e 2% por recomendação médica.
5. Em oito vezes a cada dez (isto é, em 80% dos casos), é a visão que elas têm de seus corpos que as leva a começar um regime (*in* Cahiers Ocha-CSA; junho de 2003; e publicado por “Le nouvel observatoire”, número

2045, semana de 15 a 21 de janeiro de 2004, pp 8-16; I.S.S.N. 0029-4713)

Um bom resumo destes dados, ainda que extremamente simples, parece-nos ser o seguinte. De um modo geral, as mulheres estão insatisfeitas com seu corpo *normal* de mulher. A exceção fica por conta daquela que tem o peso bem abaixo da média e que são magras como suas mães... *Como poderíamos compreender isso?*

Lacan(1999) nos fala em *As Formações do Inconsciente* acerca das conseqüências para o desfecho edípico dos meninos quando a posição de seu pai é “crítica” - ou “insuficientemente forte” na formulação de Maia(2005) . Acreditamos que também para as meninas haveria efeitos quando o lugar do pai no conflito é crítico. Na realidade estamos nos referindo à posição do pai na mensagem que porta o discurso da mãe. Quando cabe, sobretudo a esta, a autoria da fala que faz lei, caberia-lhe também o falo. Tal mãe é como a antiga deusa egípcia *Mut* de que nos dá notícia Freud: sedutora como seus seios fartos e viril como seu pênis erecto (Freud, 1910c).

Esta mãe que parece *ter e ser* apresenta a seguinte questão para sua filha: *identificar-me com minha mãe é ter o falo, como muitas vezes, até parece lhe sobrar, ou é ser o falo que em outras tantas lhe parece faltar?*

Tal questão se desdobra em um paradoxo: *como ser castrada por quem não tem? Ou, seu falo não é falso, ou a minha castração não é.* A mãe fálica parece assim propor um blefe à sua filha.

E se é verdadeira sua condição de portadora da *lei* é também verdade que as mulheres podem não ser castradas. E, por fim, se a mãe tem o falo, cai o motivo para filha, a ela identificada, ter complexo de castração.

Assim, a mãe fálica acena com a promessa de completude. Ao se apresentar como completa a mãe sugere esta possibilidade à sua filha. Entretanto, exatamente por ser fálica aquela sempre buscará ter esta como objeto. A relação ambivalente entre mães e filhas ganhará matizes mais acentuadas. A filha amará a completude de sua mãe pelo que ela representa de esperanças de reencontro com o Eu-ideal perdido e a tomará como um modelo ideal para o seu Eu. Por outro lado odiará a posição de objeto que o gozo fusional a aprisionou.

Ainda que por vias ambivalentes e enevoadas o sujeito de quem falamos foi submetido à *barra* da castração. Até porque sua fálica mãe também foi barrada, só

não sabemos se como homem ou mulher. Assim, estamos no campo da neurose o que significa dizer, estamos no campo da transferência.

Pensamos então que a relação especular e ambivalente deste sujeito com sua mãe é transferida e revivida com a mulher bela e completa designada pela mídia.

A mulher bela aponta a este sujeito feminino sua falta, sua castração. Aliás, é exatamente porque algo lhe falta que o sujeito deseja estar no lugar deste outro apresentado como perfeito pela mídia. É então entre o amor e a inveja dirigidos a este outro imaginário que o sujeito hesita, oscilando entre uma subjetividade e um simulacro da bela midiática. Assim esta, através da fala encantadora que a criou, fascina o sujeito e propõe-lhe a morte em troca da ilusão de completude. De fato, enquanto aos homens tal beleza seduz como objeto, às mulheres, atrai-lhes ser o objeto, incorporá-lo. Assim, o discurso desta estética reclama da mulher algo mais: a sua carne. É precisamente com ela que tal anorética comparece e adere. Entre o Eu castrado e o simulacro completo é sobre este que recai a escolha do sujeito.

A este caso, mais comum, gostaríamos de denominá-lo *anorexia de adesão*. Adesão ao discurso imagético do Outro da contemporaneidade que lhe indica o lugar de objeto de cobiça e inveja entre as mulheres.

Entretanto, o simulacro é apenas a imitação de uma cópia, uma tentativa de reproduzir o ideal da beleza contemporâneo que, de fato, não existe nem mesmo no discurso da mídia. Neste só há a noção de beleza e, aliás, como Freud a definiu, isto é, aquilo que, no objeto, atrai o olhar. E aqui pensamos ser pertinente relembrar a hipótese que formulamos acerca da estética.

Desde o início deste trabalho insistimos que a relação estética cumpre uma dupla função: consubstanciar o objeto de desejo atribuindo-lhe uma forma; e mitigar a angústia do vazio, encobrindo-o como um perímetro imaginário.

Parece então, que o sujeito de quem falamos estabeleceu para si uma relação exclusivamente estética com o mundo. E assim ele tenta cumprir a dupla função que mencionamos.

Identificando-se com a imagem, apontada pelo Outro como objeto do desejo de *todos*, ele consubstancia o seu objeto e a si próprio. E com seu narcisismo primário ilusoriamente restaurado, não há angústia do vazio, pois a falta sucumbiu à *miragem de potência* de seu Eu.

Interessante é pensar que o sujeito cria o seu objeto ao mesmo tempo em que se identifica com ele. Tudo se passa então, como uma reedição do estádio do espelho.

O sujeito ama como seu objeto aquilo que deseja ser como sujeito. Estamos, portanto, falando de alguém que tenta se subjetivar como objeto.

Este sujeito, no entanto, não realiza seu intento, pois como dissemos anteriormente, foi *barrado* pela fala da mãe-fálica. Entretanto, o recalque de sua castração é frágil e o discurso estético da mídia favorece o retorno ao gozo pré-edípico, isto é, o desejo de ser o falo do Outro.

E aqui uma indagação vem interromper a nossa articulação. *Qual seria então, a diferença entre este sujeito neurótico e anorético e o sujeito feminino? Ambos não buscam ser o falo?*

Sim. De fato, ambos desejam a mesma coisa. Porém, se é verdade o que dissemos sobre a posição feminina, o sujeito assim estruturado possuiria uma espécie de salvo-conduto que lhe possibilitaria transitar mais livremente, entre as duas finalidades e os múltiplos objetos e formas de gozar a pulsão. De forma inversa, a neurótica anorética - que encontra enorme dificuldade em passar do ser ao parecer - viveria num grande congestionamento onde só a tentativa de ser *Das Ding* lhe serviria como causa. Assim, aprisionado em seu gozo único, tal sujeito fica radicalmente afastado do campo da atividade e impossibilitado de ocupar, ainda que transitoriamente, a posição que Lacan apontou como a do amante.

O culto à passividade - tão presente no discurso dos indivíduos anoréticos que pudemos ouvir - parece decorrer da condenação ao erotismo clitoral. Na ressignificação feita a posteriori, o prazer sentido na infância é visto como uma ameaça à sua condição de mulher. Trata-se, portanto, de um sujeito que partilha da mesma crença que Helene Deutsch (e por vezes também Freud): a feminilidade demandaria abandonar o clitóris em prol da vagina. O sujeito do desejo, no entanto, duvida do que diz e resiste a supressão de seu prazer. O conflito entre demanda e desejo instaura a ambivalência e leva o indivíduo a oscilar entre o enunciado estético e a enunciação anorética.

O enunciado estético falaria então do que foi suprimido, a partir, no entanto, do que foi posto em seu lugar: a imagem de completude da mulher bela.

Entretanto, o discurso da mídia, ainda que apoiado e reforçado por uma sociedade voltada para o espetáculo (Guy Debord, 1967), não assegura ao

simulacro - seu produto mais sofisticado - proteção contra o mal estar. Como sua única matéria-prima é a ilusão, o simulacro tem um compromisso faltoso com a realidade. Porém, como artigo de consumo, o simulacro foi lançado no mercado para ser aquilo que obtura a falta. Assim, não há como evitar que seus consumidores não percebam, cedo ou tarde, o engodo que os enredou. Furiosos, como toda vítima de propaganda enganosa, aqueles que buscaram subjetivar-se como simulacro, tentam, pateticamente, devolver a mercadoria falsa. E o fazem desincorporando a imagem midiática da qual se fizeram cópia.

Assim, a anorética, intoxicada por sua neurose, impõe-se uma dieta zero, pois o mundo em que habita ficou contaminado pela desilusão e pelo desinteresse. Nada nele há que possa restituir-lhe a completude alucinada pela *ingestão* de beleza ou compensá-la pela inibição do desejo. É o que Isso enuncia pela anorexia.

Em uma variação fenomênica da mesma lógica psíquica, a bulímica vomita a mulher bela que ingeriu e envenenou o processo de sua subjetivação.

E aqui não podemos deixar de pensar na *Branca de Neve* do conto infantil. Até parece que é dessa dinâmica, da filha e sua mãe fálica ou da mulher e a imagem da beleza, que esta história veio nos falar. Vale lembrar que o conto dos Irmãos Grimm é apenas uma adaptação literária do século XVIII de uma lenda medieval anterior à aquisição da escrita pelos povos germânicos. Assim, uma história, verdadeiramente, milenar, deve ter algo muito importante a nos contar.

E de fato, tem. Branca de Neve só nasceu branca como a neve, com lábios vermelhos como o sangue e cabelos negros como o ébano porque assim sua mãe a desejou. Quando esta morreu, Branca de Neve perdeu sua condição de falo e seu lugar na família. Perseguida pela inveja e ciúmes da bela e poderosa feiticeira com quem seu pai se casou, só restou à desamparada menina fugir do ódio e destruição. Uma fuga inútil, pois sua madrasta tudo via através do espelho, que apesar de mágico, não foi capaz de tamponar-lhe a falta e mascarar-lhe sua imperfeição. Interessante pensar na relação entre as duas mulheres sendo intermediada por um espelho que como àquele de Lacan só refletia a imagem perdida de um Eu que outrora ideal podia ser branco como a neve só para agradar a quem lhe desejava. Cabia também a este manter a perseguição nos dois sentidos, pois se Branca de Neve era molestada pelas artimanhas de sua madrasta, esta era

atingida pela voz do espelho que não cessava de reafirmar a beleza superior da enteada.

Quando trouxemos a posição de Freud acerca da inexistência, para a menina, de um “motivo poderoso para o estabelecimento de um superego” (Freud, 1924, p. 198) opinamos que talvez nela, desde cedo, o ideal do Eu estaria a ocupar o lugar de instância da *lei*. Se incluirmos agora a formulação de André Green (In Bidaud, 1998) que faz do ideal do Eu, o herdeiro do narcisismo primário e considerando as contribuições do estádio do espelho, teremos que: a imagem constitui-se no fundamento de toda identificação e será na busca daquela imagem, plena, potente e perfeita, do Eu, outrora ideal, que o ideal do Eu investirá seus recursos. E se a menina é governada por esta instância, pois seu Édipo não deixou herdeiros, então a estética de seu Eu que também inclui seu corpo, tem a força de um mandamento gravado nos espelhos que refletem o seu olhar: ‘sejas tão bela quanto o fostes’. É preciso se perder do tempo no espelho, para então, encontrar-se com o superego.

Em *O Estranho* (Freud, 1919h) a origem do duplo que ameaça, foi outrora servir de proteção, assim como os demônios foram algum dia deuses ou anjos caídos, perdidos para o Mal.

No mito medieval, parece que a bondosa mãe dá lugar à maldosa madrasta quando a filha se aproxima do Édipo - na versão dos Irmãos Grimm, tudo tem início quando Branca de Neve fez sete anos. Aliás, seu pai, o rei, está em uma *posição crítica*. No conto, sua única aparição é para chorar a morte de sua primeira esposa e escolher - mal - a segunda. Sem a lei paterna, as duas mulheres permanecem por vários anos presas, uma a outra, através do espelho. A estética é a causa e o meio das investidas da madrasta. Primeiro um cinto enfeitiçado, depois um pente... mas, Branca de Neve sempre sobrevive para desespero da madrasta que ouve, daquele que deveria reafirmar o seu narcisismo, o veredicto de que lhe falta a beleza da outra. Com o ideal de seu Eu feito em pedaços junto com o espelho encantado, a madrasta, também perde o seu encanto e com as feições de uma pobre velha, envenena Branca de Neve que iludida pela aparência da maçã - o eterno símbolo da sedução - cai em sono profundo. Seus amigos anões, no entanto, preservam-na como objeto estético. Constroem-lhe um caixão de vidro para que sua beleza continue a ser admirada. Muito tempo ainda haverá de se passar até que um príncipe - aquele que do rei, é sempre um herdeiro - por sua

imagem se apaixone e ao tomá-la em seus braços, leve-a a desvencilhar-se do pedaço envenenado da maçã.

Este conto bem poderia ser a autobiografia mítica da menina pré-edípica. De fato, ele é mais do que isto. Trata-se de um épico acerca das vicissitudes da constituição do sujeito feminino, narrado, muito apropriadamente, na linguagem do *tempo das marcas*, com os significantes que inscreveram as primeiras metáforas. Talvez por isso a lenda de Branca de Neve continue a fazer efeito. Com certeza seremos imprudentes e talvez até levianos, se propusermos aqui, que assim como a mitologia grega nos iluminou com a saga do Rei de Tebas, as lendas medievais (como Branca de Neve e Cinderela) nos esclarecem mais sobre a complexidade do édipo feminino. Na realidade, não estaremos sendo levianos, ou mesmo inovadores, pois queremos apenas marcar a relevância da relação ambivalente entre a menina e sua mãe, uma relação que se desloca para aquela vivida entre o sujeito feminino e a imagem da mulher bela, enfim, algo que Freud já havia nos ensinado no apêndice do *Caso Dora* (Freud, 1905e). Aliás, o caso clínico da jovem austríaca até parece uma adaptação para a modernidade da lenda medieval. Como Branca de Neve, Dora parece dormir um *sono eterno* que a impede de amar e sua *tosse histérica* nos faz pensar que também ela tem algo preso na garganta... E de fato tem: a traição da bela Sra. K; o Falo que Dora deseja ser e seu pai, ter. Há, no entanto, uma diferença muito importante que Freud só foi perceber 15 anos mais tarde: o príncipe *encantado* é apenas uma solução possível e não a única.

Aliás, foi contra a tirania do gozo único e castrado que as histéricas - e entre elas as anoréticas e bulímicas - se insurgiram. Foi para estabelecer a multiplicidade e romper com o *encanto do rochedo* que o sujeito feminino fundou-se.

5.1.3. As Doenças da Beleza: A Estética como Adicção

Encerramos o capítulo anterior nos indagando por que o sujeito feminino se encontra tão envolvido com a produção de uma estética corporal.

Propusemos agora que a intensidade da insatisfação deste sujeito com seu corpo se verifica em duas organizações psíquicas distintas: uma delirante e outra sintomática.

No entanto, seja como delírio ou sintoma, ou mesmo como uma estética cambiante, o lugar do corpo na vida psíquica das mulheres - psicóticas, neuróticas ou apenas femininas - não é nada trivial. Ele é o palco e o cenário que descortina um drama tão antigo e arrebatador quanto as epopéias. Não por acaso foi a beleza de uma mulher, a causa da *Ilíada*, do destino dos *Argonautas* e do triunfo de Ulisses em sua *Odisséia*.

Mas se o corpo é o palco deste drama onde o sujeito feminino interpreta sua inquietação diante das *vicissitudes da beleza*, quem estaria na platéia? Para quem ele representaria sua dor? De quem ele teria prazer em ouvir aplausos?

Falamos ainda há pouco da incorporação do olhar materno durante o narcisismo primário. Trouxemos também as contribuições de Jacqueline Lanouzière (2002) acerca do olhar da mãe em direção à sua filha. Queremos nos deter um pouco mais neste olhar, buscar seu sentido, sua origem e suas conseqüências para a vida psíquica.

Desde já nos ocorre um texto que Freud escreveu em 1925 e que muito nos tem auxiliado nesta pesquisa, seu título já oferece um valioso suporte para nossas reflexões: *Algumas Conseqüências Psíquicas da Diferença Anatômica entre os Sexos*. Nesse artigo Freud reafirma a importância do *anatômico* para a construção do aparelho psíquico e de suas instâncias, particularmente, o superego. Aliás, a influência da anatomia sobre o psiquismo já estava presente em 1914 no texto introdutório ao narcisismo, nas conferências sobre a psicanálise e nos trabalhos acerca da sexualidade. De fato, desde os primeiros estudos sobre a histeria, a anatomia já se apresenta como *destino*, ao menos na obra de Freud.

Antes que mais de um leitor se inquiete, apressamo-nos a esclarecer que não pretendemos defender uma leitura *biologisante* do pensamento freudiano. Qualquer um que se aventure nessa direção terá por destino um distanciamento radical dos conceitos fundamentais da psicanálise. E o engano de tal aventureiro teria sido tomar a palavra *anatômica* em seu sentido estrito e, sobretudo, como uma evidência do predomínio da ciência médica na construção do edifício teórico da psicanálise. De fato, um grande equívoco, provavelmente cometido pela busca

de indícios e pormenores que resultaram na perda de perspectiva para se observar as dimensões da edificação.

É inegável que o termo anatomia pertença às ciências bio-médicas. Ele está relacionado ao estudo da forma e da localização dos tecidos e estruturas orgânicas. A descrição anatômica discorre sobre aquilo que *é visto*. É, precisamente, nesse sentido, que a diferença anatômica entre os sexos produz efeitos psíquicos. No início apenas um sexo é percebido. Assim, quanto Freud nos fala em complexo de castração ou inveja do pênis ele está se referindo à ferida narcísica vivida pelas mulheres em decorrência da *não visibilidade* de seu sexo. E aqui encontramos uma decorrência que nos é particularmente valiosa: o narcisismo primário, estruturante do Eu ideal e matriz organizadora do ideal do Eu, está relacionado a uma forma; é implicado por uma estética. Mas, disso já sabíamos quando trouxemos a formulação lacaniana acerca do estágio do espelho em nossa discussão acerca da estética e o narcisismo apresentada na primeira parte dessa pesquisa e em outros momentos. O que se nos apresenta como novo é a forma, a estética como *destino* feminino, isto é: há um entrelaçamento entre a estética e a mulher desde o início de sua constituição psíquica e tal relação que é tão antiga quanto a formação de seus ideais, participa da construção de seu superego.

A forma que lhe falta irá determinar uma super-valorização compensatória, de tudo aquilo que é visível. Como já nos havia ensinado Jacqueline Lanouzière, o olhar materno se desloca do pênis do filho para o corpo inteiro da filha. É este olhar, amoroso e narcísico, pleno de paixão e desejo que incorporado, transforma-se em um espelho interno para quem o sujeito feminino gostaria de sempre mostrar sua melhor imagem. E se concordarmos com Freud de que *belo é o que atrai o olhar*, poderíamos então afirmar que o propósito de atrair o olhar do Outro convoca a beleza como elemento constitutivo do superego feminino. De fato, se beleza e atração são idênticos e o sujeito feminino é aquele que se define por exercer a atração, então ser bela é uma condição e uma imposição para tal posição subjetiva. Assim, a busca pela beleza através de qualquer processo cultural que estabeleça uma estética sócio-histórica definida como bela produzirá a identidade reclamada pela subjetividade feminina: ser mulher.

É aprisionada neste espelho em busca da imagem perfeita e do amor sem mácula que encontraremos a mulher que adoeceu em sua beleza. As outras,

buscarão uma solução melhor: projetarão nos olhos do Outro, ao menos uma parte deste espelho.

Talvez agora possamos dizer quem constitui a audiência do teatro feminino. No balcão nobre da histeria está o olhar da mãe, para quem, um drama de traições e intrigas é representado. Na platéia da contemporaneidade, está a mídia, a exigir um espetáculo massificado e falsificado. Nas galerias, olhares masculinos desejanter, oferecem aplausos verdadeiros, entusiasmados e abundantes.

É conhecida por todos a enorme paixão pelo palco que as grandes atrizes confessam. O interesse do sujeito feminino não é menor. *Ser vista é a dissolução* do complexo de castração. É o desfiladeiro que contorna o *Rochedo*. *Ser vista é o* correlato feminino do mandamento superegóico que impõe aos homens o ser fálico.

Mas atender ao superego não é tarefa fácil. É preciso atendê-lo sempre, oferecer-lhe todos os sacrifícios, entregar-lhe a maior parte da colheita, o sangue da mais bela virgem, enfim, é preciso recorrer a magia para tentar proteger-se da culpa inexorável que punirá a todos bem antes do Juízo Final.

Entre os recursos mágicos estão os comportamentos adictivos. Tão mais mágicos quanto menos tóxicos. É para atender ao mandamento superegóico de ser vista que o sujeito feminino em geral, e a mulher histérica, em particular, tornaram-se dependentes do Outro, mais precisamente, de seu olhar.

A Psiquiatria nos fala de transtorno e compulsão alimentares. Pensamos que a causa da compulsão não está no alimento ou em sua recusa, mas naquilo que somado ao corpo ou dele subtraído, provocará o olhar do outro. Desta forma, o *objeto mágico* capaz de atender ao superego é uma estética que capture definitivamente o olhar cumprindo assim o mandamento de ser vista. Como este objetivo sempre fracassa, pois não há uma droga da beleza definitiva, nem mesmo no mundo encantado da mídia, o sujeito feminino vive insatisfeito com sua estética e transfere ao corpo a punição superegóica.

Ser vista é a condição *sine qua non* da relação entre o sujeito feminino e o outro. Não só para seduzi-lo e dele obter seu amor, mas antes, para através dele, conservar o amor do superego e preservar os ideais do Eu. Assim, a relação entre o sujeito feminino e a estética, apresenta também o duplo propósito que atribuímos a esta: produzir o desejo em seu olhar narcísico e no campo do outro; e

mitigar a angústia do desamparo absoluto que um rompimento com o superego produziria.

Por fim, gostaríamos de concluir este tópico, propondo que a relação do sujeito feminino com a estética de seu corpo e com o olhar do Outro, é da ordem de uma adicção, uma dependência, que suave ou aguda agrupamos sob o nome de *Doenças da Beleza*.

5.2. Casos Clínicos

Não gostaríamos de encerrar este capítulo sem passar a palavra aquelas que nos ensinaram o pouco que sabemos. Estamos convencidos de que apenas a generosidade de seus discursos poderá esclarecer o que tentamos dizer nesta parte de nossa pesquisa.

Assim como as pinturas e esculturas dos grandes mestres ilustraram nosso pensamento e engrandeceram nosso argumento, apresentamos a seguir dois casos clínicos, tão mais eloqüentes quanto comoventes, que nos iluminaram com suas almas e nos engrandeceram com suas existências.

Tentaremos não nos perder muito neste percurso. Não será fácil. Os casos clínicos são como os bosques encantados: dentro deles há sempre um anjo a nos roubar o coração e a nos desviar com seus caminhos de pedrinhas de brilhantes.

5.2.1. Caso Regina

“Two hearts leaving in just one mind
Beating together till the end of time
You know it, two hearts living in just one mind
Together forever till the end of the time”

Phil Collins

Regina é uma jovem mulher atormentada por uma compulsão alimentar e um certo desânimo pela vida. Recriminando-se, ela lamenta que até seu desejo se tornou “preguiçoso”.

“Você acredita que até para transar com meu namorado eu fico com preguiça? Não sei por que, pois é sempre bom(...) Há dias em que não faço nada, fico em casa vendo TV e comendo biscoitos...depois a culpa é mortal!”

Mas nem sempre Regina foi “preguiçosa”. Bem ao contrário. Sua adolescência foi tão intensa que Regina costuma se referir a ela como uma “adolescência de risco”. O termo é bastante apropriado, pois era muito pouco juízo para tanto sexo, drogas, álcool e *rock and roll*. Uma gravidez indesejada seguida de um aborto traumático parece ter sido a overdose que pôs fim a sua adolescência anarco-punk. Dois episódios, no entanto, assustaram minha paciente muito mais do que os perigos da AIDS ou da cocaína. O primeiro foi o furto do cartão de crédito do pai e o segundo, um surto de pânico a bordo de um avião de carreira em uma viagem rotineira entre sua cidade e aquela em seus avós viviam. O primeiro episódio marcou o início da adolescência e o segundo prenunciou o seu fim. Ter se apropriado do cartão de crédito do pai, foi, sem dúvida, o ato que custou a Regina o relato mais penoso em seus três anos de análise.

A adolescência de minha paciente, no entanto, trazia mais lembranças positivas do que remorsos. Entre risos me confidenciava:

“Eu me sentia muito macha, lidava com os garotos do mesmo jeito que eles lidavam conosco, dava em cima de todos e ficava com quem me interessasse (...) Outro dia vi um vídeo daquela época, eu era mesmo muito mais decidida e até um pouco bruta nos gestos, no andar, na forma de sentar e comer... Você acredita que até minha voz era mais grossa?”

Apesar de muitos pretendentes havia um que era especial para ela: Daniel. Com ele Regina namorou a maior parte do tempo de sua adolescência.

“... era bom e ruim. Eu morria de ciúmes, tinha certeza de que ele me traía. Sabia que ele ficava com outras meninas e talvez até dormisse com elas... Mas quando eu rompia, ele chorava e implorava o meu perdão... Assim, eu tinha outra certeza também: era a preferida, a melhor, a mais gostosa... E era muito bom me sentir desse jeito.”

Mas havia também um outro aspecto que tornava aquele namorado muito especial para minha paciente. Eles eram “iguais”. Todos diziam, e Regina concordava, que era difícil saber quem era quem naquele casal.

“...minha mãe, por exemplo, dizia que ele era uma versão masculina de mim... Aliás, apenas uma versão menino, pois o lado masculino de nós dois estava mesmo era comigo.”

Regina também guardava boas lembranças de sua infância. Entre muitos fragmentos, dois episódios lhe pareciam mais pregnantes.

Durante muitos anos de sua meninice Regina dormiu no mesmo quarto que seus pais, aliás, na mesma cama que o casal. Temendo o escuro minha paciente se refugiava ao lado do pai. Era necessário, no entanto, que ambos fossem cuidadosos, pois se a mãe acordasse, a filha seria *repatriada* de volta ao seu quarto. Pela manhã bem cedo, antes que o canto da cotovia sucedesse ao do rouxinol, como Romeu apaixonado, o pai reconduzia sua pequena amante proibida ao seu leito e seguia para os afazeres do provedor. A cumplicidade do casal que habitava o reino da ternura em nada ficava a dever aos segredos da paixão do casal adulto.

Só as obrigações do intolerante mundo do trabalho eram capazes de separar os casais. Mas minha paciente, menos compromissada com os imperativos racionais da sobrevivência material resistia. Toda vez que seu príncipe se ausentava em viagens de negócios ela dormia abraçada a uma velha camisa do pai que, impregnada por seu perfume, proporcionava-lhe a ilusão de proximidade de seu amado. *Ilusão?* Sabemos, por Winnicott, que aquela peça de roupa, objetivamente percebida, mas subjetivamente construída, era muito mais do que uma ilusão. De fato, a camisa, ou melhor, seu pai, era parte de seu Eu em formação.

Naturalmente, Regina não amava apenas seu pai. Dos primórdios de sua história, até onde sua memória alcançava, vinham as lembranças de uma caminhada muito especial. Após sua jornada de trabalho, a mãe de Regina apanhava a filha na casa da avó e no curto caminho de casa as duas mulheres contavam como havia sido o dia. Minha paciente falava da pré-escola, de suas amigas, do bolo que sua avó fez para o lanche, das roupinhas de suas bonecas... Havia, no entanto, uma conversa recorrente: quando crescesse, Regina teria um casal de gêmeos e adorava ouvir as sábias recomendações de sua mãe, que sobre filhos e filhas, tinha dado luz a verdade. Entretanto, o idílio entre mãe e filha ficou profundamente abalado quando Regina ganhou um irmãozinho. Minha paciente se recorda de quanto chorou quando soube que, era um menino quem sua mãe acariciava através da barriga.

De volta ao presente encontramos minha paciente aprisionada ao que chamei de *bulimia-onírica* e *erotismo-anorético*. Regina diz ter substituído os prazeres do sexo pelos biscoitos, aqueles que ela compra nos supermercados e aqueles que participam das orgias alimentares que freqüentam seus sonhos com assiduidade.

Entretanto, dois sonhos estranhos e angustiantes se revelaram em suas associações recentes.

No primeiro, Regina está em um avião, que ao ganhar altura, não encontra as nuvens, mas fios de alta tensão. A descarga elétrica desestabiliza o avião, que sem sustentação, precipita-se ao chão.

Regina assustada e intrigada me pede alguma explicação. Como ela poderia sonhar que “acima das nuvens” um “choque elétrico” a espreitava. Em algumas variações deste sonho, Regina está em um balão, em um planador, em um hidroavião ou flutua no ar por conta própria. Porém, inexoravelmente, uma descarga elétrica sempre lhe abate em pleno vôo. Minha paciente não conhecia a história de Ícaro, mas fiquei convencido de que ela também ao escapar de um labirinto, havia resolvido voar bem alto. Aliás, houve um tempo em que ela era tão decidida e corajosa... Era preciso, no entanto, compreender melhor seu labirinto e o significado de seu vôo interrompido.

Em seu segundo sonho de angústia, Regina, toma um táxi e logo suspeita das más intenções do motorista. Buscando precaver-se contra a violência masculina de que supõe ser uma vítima iminente, Regina liga para seu pai. Trata-se, no entanto, de uma chamada falsa: não há ninguém do outro lado da linha. Minha paciente, no entanto, quer mostrar a seu provável algoz que um homem lhe aguarda em seu destino. Iludido por sua estratégia o motorista desiste de seu intento sexual e violento, porém, para desespero de Regina, conduz o táxi com sua passageira para a Colônia Penal Juliano Moreira.

A idéia de buscar um sentido predominante, uma síntese bem estruturada nos relatos fornecidos por Regina é, no mínimo, faltar ao respeito com a grandeza e complexidade de seu acontecer no mundo. Seria o mesmo que tentar explicar as metáforas de uma poesia... Mas, o discurso acadêmico é capaz desta ignomia! Como dissemos no início desta pesquisa, a sublimação que possibilita a arte e a paixão não é a mesma que resulta na ciência e no trabalho. E aqui nos encontramos em um desconfortável lugar: debruçados na janela da investigação

ou da especulação, tentando descrever a paisagem da paixão que só nos faz sua breve aparição para encantar-nos a visão.

Paciência. Façamos como nos aconselhou o poeta¹⁹, para quem “durante o nevoeiro” deve-se “tocar o barco devagar”.

Tentaremos então compreender Regina buscando, na generosidade de seus relatos subsídios para nossos mesquinhas hipóteses acadêmicas.

“Fiquei bulímica há pouco mais de seis anos”. Foi quando eu tinha 19 anos e fiquei grávida. (...) Era um fim de tarde e eu me sentia só e angustiada. Acabara de sair do consultório da minha ginecologista. Ela me deu os parabéns fez mil recomendações como se eu fosse ter o neném! ... Impossível! Como contar para os meus pais que estavam tão felizes com meu sucesso no vestibular. Depois de anos de brigas horríveis havíamos finalmente celebrado a paz.. Eles achavam que eu estava ficando adulta, pois tinha vindo para o Rio fazer faculdade. E o meu namorado? O filho nem era dele! Eu estava grávida de um menino com quem fiquei no carnaval! Nós tínhamos brigado e eu queria vingança... ninguém merece ser tão irresponsável como eu fui! (...) Andava a ermo no shopping onde ficava o consultório. Uma idéia estava muito clara para mim: eu não teria a criança. Acho que foi a primeira vez, na minha vida, em que decidi contrariamente ao meu desejo, pois a essa altura, eu já estava amando ser uma mulher grávida. (...) Caminhava por onde minhas pernas me levavam olhando as vitrines sem nada ver quando uma mulher me entregou um papelzinho. Nele estava escrito em letras garrafais: “AMOR AOS PEDAÇOS”. Era o folheto de propaganda de uma loja de doces que ficava ali, naquele piso. Fui até lá e me entupi com pedaços de tortas, bolos e mil outras delícias irrecusáveis... nunca mais parei de pensar em doces... É como se minha boca só existisse para eles... Nem beijo, nem sexo podem ser tão bons quanto chocolate!”

Foi assim que Regina me explicou a origem de seu sintoma. Apesar de se dizer bulímica, minha paciente não apresentava o conjunto de sintomas descritos pela psiquiatria. Sua compulsão se restringia aos doces e biscoitos sempre presentes na sobremesa, nas tardes vazias e na volúpia das orgias oníricas.

Creio que a bulimia de Regina é a expressão atual das vicissitudes da constituição de si como um sujeito feminino.

Quando minha paciente freqüentava a pré-escola, conversava, animadamente, com sua mãe sobre o casal de gêmeos que teria ao crescer. Regina se identificava com este casal: ser, ao mesmo tempo, menina e menino. Em sua adolescência, Regina pode por em andamento seu projeto infantil. Com a inestimável ajuda de Daniel, ela formou com seu namorado um casal de *gêmeos*. Como sua mãe lhe dizia, era difícil saber quem usava saias naquela dupla. Regina,

¹⁹ Paulinho da Viola em *Argumento*

porém não tinha dúvidas. Muito “macha” com sua “voz grossa”, minha paciente dizia ser ela o pólo masculino “deles dois”. Tal lugar, no entanto lhe foi franqueado pelo desejo de Daniel: um adolescente sedutor, desejado por outras, que sempre implorava seu perdão. O eterno retorno de seu jovem *D.Juan* lhe assegurava o lugar de objeto de desejo. Assim com o papel da “mulher mais gostosa” já definido a seu favor, Regina podia encenar os papéis que seu interesse ativo reclamava. Desta forma, durante boa parte de sua adolescência minha paciente supunha ter e ser o falo. E por sentir-se assim tão completa e poderosa, Regina desafiou os deuses...

Quando sua mãe, uma simples mortal, negou-lhe uma passagem aérea, minha paciente não hesitou: foi direto ao escritório de seu pai. Com acesso privilegiado ao Zeus de seu Olimpo doméstico, Regina ganhou as asas que sua mãe queria vincular a boletins, notas, bom comportamento e outros entraves burocráticos. Se a função paterna é ligar um desejo à *lei*, minha paciente sabia, desde sua infância, que predominava em seu pai, a lei do desejo. Entretanto, ali onde a filha ganhou, a mulher sofreu sua maior derrota. Regina não pôde deixar de perceber a fragilidade da posição ocupada pela mulher adulta, esposa e mãe, no contexto familiar que lhe era relevante. Aliás, um lugar que a cultura lhe reservava.

Era só uma questão de tempo, pois com a adolescência chegando ao fim, o trono castrado da rainha do lar já começava a se erguer em seu imaginário.

Com estes pressentimentos lhe afligindo a alma Regina embarcou com destino à casa de sua avó. As turbulências do vôo, no entanto, sacudiram suas estruturas quebrando as soldas que a uniam ao seu duplo masculino desfazendo o ideal de completude imaginado para o seu Eu. Do casal de gêmeos da infância ao casal de andróginos da adolescência havia sido uma longa jornada através de terras masculinas, habitadas por muitas culpas, alguns objetos transicionais e um cartão de crédito roubado. Após tanta criatividade, rebeldia e sacrifícios era inaceitável ter na anatomia, um destino castrado. O surto de pânico à bordo, foi o relâmpago da descarga elétrica que iria derreter suas asas, o raio dos deuses, enfurecidos com sua audácia fálica, a cortar-lhe ao meio, a fazê-la em pedaços. Regina aterrissou castrada, reconhecendo nas queixas e implicâncias da avó, os monótonos corredores de alguns labirintos femininos.

Minha paciente, como o sertanejo de Euclides da Cunha, é “antes de tudo um forte”. Com a obstinação de quem já havia derrotado vícios cruéis, Regina insistiu em seu desejo de completude. Desta vez ele assumiu a forma dos descuidos que engravidam uma mulher. Uma vez mais a realidade, com seus argumentos mesquinhos se impôs. Afinal Regina nunca teve por hábito recusá-la ou denegá-la.

A interrupção da gravidez representou para Regina o mesmo que a queda de Constantinopla para o mundo ocidental cristão. Com o fechamento do estreito de Bósforo pelos turcos, os comerciantes europeus tiveram que abrir um novo caminho para as Índias. Minha paciente fez o mesmo. Diante da interdição do estreito passo que lhe permitiria atravessar o *rochedo da castração*, abriu um novo caminho pelo desfiladeiro de seu sintoma. E como os europeus que navegaram rumo ao oeste para chegar ao leste, Regina também inverteu seu rumo: chegar a completude fálica afastando-se do erotismo com os homens.

“Ele era um homem diferente de todos que eu havia conhecido: adulto, independente, objetivo e seguro. Mário era responsável, morava sozinho e pagava suas contas. Enfim, ele era o homem ideal... para minha mãe! Mas àquela altura da minha vida ou naquela altura em que eu vivia, Mário era o lastro que eu precisava. Atraente e decidido, ele sabia o que queria. E o que era mais importante... ele queria a mim!”

Aquele ano que havia começado com toda sorte de turbulências chegara ao final em clima de paz e prosperidade. Regina já se adaptara a morar longe dos pais, conseguira uma transferência para uma universidade mais conceituada e empenhava-se em seus estudos com vistas a ingressar em um programa de pós-graduação. Pouco tempo depois, mudou-se para o apartamento de Mário. O casal vive junto até hoje em um casamento informal que já dura mais de cinco anos.

Foi neste clima mais ameno que o sintoma de Regina pode se desenvolver.

“Não preciso comer muito para me sentir gorda, basta um docinho depois do jantar e no dia seguinte acordo me sentido horrível. Mas o pior é que, se um biscoito de chocolate não tira meu desejo de comer, é suficiente para matar, completamente meu desejo de transar. Resisto às investidas de Mário até os limites da agressão física e depois fico agradecida por ele ter insistido... eu só posso estar enlouquecendo!”

Relatos como este se repetem e me fazem pensar em seu sonho com o motorista de táxi mal intencionado. Aliás, os sonhos com motoristas de táxi

também se repetem com algumas variações, porém, há sempre um motorista prestes a lhe violentar. Recentemente, minha paciente passou a temer os táxis mesmo quando acordada.

“... com a violência atual muita gente tem fugido dos ônibus, quem pode toma um táxi.... eu faço o contrário, fujo dos táxis. Quando é muito tarde ou muito cedo, apelo para o Mário me apanhar ou me levar e agora ele não para de reclamar dizendo que eu quero um motorista particular.”

Talvez Mário tenha razão. Em seu sonho, Regina recorre ao pai para mostrar ao motorista-estuprador que há um outro homem lhe aguardando. Trata-se, no entanto, de uma falsa ligação evidenciando, talvez, a posição crítica de seu pai como fundamento da *lei*. De fato, em sua família, sempre coube a sua mãe fazer a interdição e disciplinar os prazeres. Até seu pai, segundo a lenda familiar, entrou “nos eixos” da maturidade por imposição de sua esposa. Assim, se o conflito edípico, como dinâmica referida ao falo, fosse representado por uma brincadeira infantil, no caso de Regina, seria algo como “*chicotinho-queimado*”: com quem está?

Com Daniel, seu namorado da adolescência, era possível fazer um movimento pendular entre ter e ser o falo. Com Mário, o adulto independente que atualmente dirige sua vida, só lhe resta a possibilidade de ser. Mas, como sabemos, Regina não costuma ceder de seu desejo. Entrincheirada em seu sintoma bulímico, Regina resiste e restabelece seu movimento pendular em torno do falo.

A riqueza e a sabedoria das línguas nos permitem sexualizar as palavras. De fato, o mundo que elas representam nunca nos é neutro, só mesmo uma repressão brutal, um ato bárbaro, poderia retirar da representação das coisas o afeto que lhes dá existência. As metáforas sempre intrigaram minha paciente, particularmente aquelas que relacionavam o sexo ao comer. A inteligência brilhante de Regina associada à sua sensibilidade, permitiram-lhe muito cedo, compreender o mecanismo da metonímia.

“No início eu ficava sem saber porque minha mãe chamava o piruzinho do meu irmão de ‘pipi’, pois pipi era o que saía dele e como eu também fazia xixi, tinha também um ‘pipi’... Mas, essa regra não valia para mim, ainda que minha mãe continuasse a chamar os cachorrinhos de ‘au-au’, a galinha de ‘có-có’...Quando alguém na rua, chamou minha mãe de ‘gostosa’ pensei em sua comida, mais tarde achei que as mulheres eram ‘comidas’ porque eram elas que faziam a comida...”

Interessante pensar que o primeiro alimento é sempre feito por uma mulher, isto é, há um tempo em que a *mulher comida* não é apenas uma figura de linguagem.

Penso no sintoma de Regina como um movimento que poderia ser expresso pela frase *o comedor come a comida*. Uma frase da qual ela é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto. Na posição de *comedor* ela é ativa, viril e escolhe agir. Sua voracidade é, no entanto, demanda de amor que parte de si quando identificada com a posição *comida*, isto é, Regina se ama como gostaria que o outro lhe amasse.

E a compulsão? É a melhor parte, é o que sustenta o sintoma e preserva a brincadeira do chicotinho-queimado. De fato, quando dizemos que alguém é um comedor compulsivo estamos atribuindo a compulsividade a condição de característica do comedor. Entretanto, absolutamente, não é assim que este sente sua compulsão. Para ele, é o objeto que o domina e, invariavelmente, é apresentado como mais poderoso do que a sua vontade. Desta forma, na equação literal de Regina, ela, comedor voraz e compulsivo, é o sujeito ativo que não pode, porém, escapar a sedução de seu objeto. Este, que também é Regina, a mulher que é comida ocupa então, o poderoso lugar do *canto da sereia*, que inebria e domina a todos.

Assim, minha paciente realiza com seu sintoma aquilo que deseja em seus sonhos. Ser o irresistível doce dos homens, é o pensamento onírico que parece se ocultar sob o disfarce da curra inevitável. Também com Mário, Regina se pergunta porque resiste até os “limites da agressão física se é sempre bom no final”. Talvez falte a seu namorado uma argumentação mais convincente acerca da intensidade e inexorabilidade de seu desejo.

“...fim-de-semana passado fui ao shopping com Mário. Ele queria comprar meu presente de aniversário... Fiz 25 anos no domingo! É horrível ganhar presentes dele... sempre sou eu que escolho. Fiquei na dúvida entre uma blusa verde-clarinho e outra begezinha, as duas eram lindas e ficariam ótimas com uma calça jeans. Pedi a opinião dele sem muita esperança de ouvir algo diferente de sua resposta de sempre: ‘tanto faz, as duas são bonitas!’ ou ‘você fica bem de qualquer jeito amor!’ Ele pensa que está me agradando... como se eu pudesse ficar bem de ‘qualquer jeito’!”

O desejo de ser o desejo do Outro não admite hesitações nem cortesia. É preciso que ele sempre se inscreva, que sempre compareça sem deixar dúvidas quanto à potência de seu ato.

Mas em seus sonhos, minha paciente também ocupa o lugar do motorista. Um homem atormentado pela compulsão erótica por sua passageira que, em busca de algum alento para o seu sofrimento e alguma punição que lhe confirme a transgressão, conduz seu táxi para a colônia penal.

Entretanto, é o táxi, com seus dois elementos quem melhor representa Regina e seu movimento bi-polar em torno do falo: o motorista que *tem* e a passageira que *é*.

Interessante pensar que o apelido familiar de minha paciente, considerando-se o som dos fonemas no idioma estrangeiro a que pertence o seu verdadeiro nome, dar-nos-á uma imagem acústica muito semelhante a da palavra táxi.

Em muitas ocasiões minha paciente mostrou sua perplexidade diante da riqueza das metáforas do nosso idioma. Aliás, seu sintoma bulímico dá testemunho de seu atravessamento pela linguagem. Há, porém, uma expressão vulgar que lhe penetrou de forma muito particular.

Certa vez, Regina ouviu uma conversa de seus primos. Eram adolescentes contando vantagem em sua linguagem, nada poética, ainda que repleta de superlativos, adjetivos, aumentativos, neologismos e, sobretudo, metáforas. Um deles perguntara quem ainda não havia “molhado o biscoito”. Regina, confusa e intrigada, perguntava-se como um gesto tão banal para ela podia ser tão importante para aqueles meninos: motivo de júbilo para os mais velhos e humilhações para os mais novos. Regina teve ímpetos de irromper no recinto onde estavam os rapazes e lhes revelar que ela também já havia molhado o biscoito muitas vezes e não via nisso nada demais. Felizmente, minha paciente se conteve, temerosa de que sua curiosidade natural de mulher fosse mal compreendida e interpretada como *bisbilhotice*.

Foram necessários alguns anos de convivência com o mundo masculino para que Regina percebesse a dimensão vulgar daquela expressão. E muitos outros mais se passaram até minha paciente se deparar com o significante “biscoito” no valor de falo.

“(...)Prefiro aqueles que são casadinhos...não sabe como é?! Aqueles que têm duas metades com um cremezinho no meio... é claro que você sabe!”

De fato eu sabia a que tipo de biscoito ela se referia, mas sustentei uma fisionomia irrelevante, entre a ignorância e a empatia. Regina então discorreu sobre os “biscoitos casadinhos”, seus sabores, suas texturas, suas formas e suas cores. Marcas, embalagens, preços, os produtos nacionais, os concorrentes importados... Já começava a suspeitar de que minha paciente era patrocinada por alguma indústria do ramo quando Regina me contou a “história do biscoito molhado” que, “sem querer”, ouvira dos primos.

Houve, no entanto, um momento em que Regina se engasgou e sua fala se perdeu. Ela começava a tecer suas considerações sobre uma marca de biscoito que encontrara na bandeja do café da sala de espera do consultório quando a irrupção de um afeto interrompeu o fluxo das palavras e bloqueou seu acesso a memória.

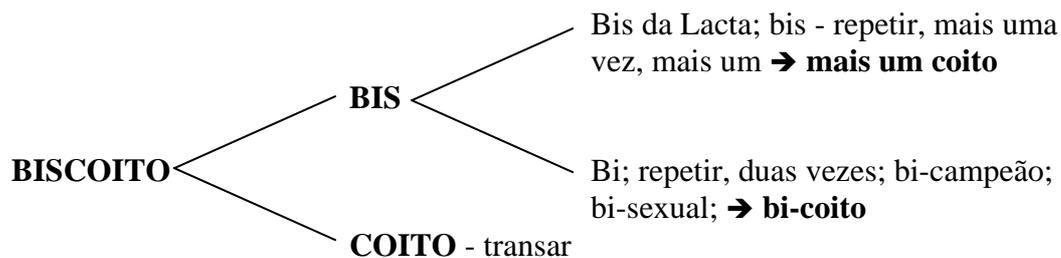
“como é mesmo o nome desse biscoitinho que, de vez em quando, tem na sala de espera?”

Meu silêncio foi então preenchido por suas lembranças da conversa entreouvida na infância.

Regina se perguntava se haveria alguma lógica para aquela expressão quando se voltou para mim com o rosto iluminado por um sorriso brilhante e acanhado:

“...É claro que existe e você sempre soube disso! *Bis* é quando a gente quer mais e *coito*...
Detesto esse joguinho que você faz!”

Minha paciente estava furiosa pois *Bis* era também o nome do “biscoitinho” da sala de espera. Amorosamente pedi que Regina prosseguisse em suas investigações etmológicas particulares. Generosamente, ela atendeu e algo assim surgiu:



Se Regina comia *ativamente* aquilo que de forma *passiva*, seduzia irrestritamente, ficou nítido que tal objeto só poderia ser o falo. Assim, não só o ato de comer e simultaneamente se identificar com a comida, mas também aquilo que era comido, prestava-se a preservar sua relação dual com o falo. Incorporá-lo através do biscoito era sua estratégia para ter e ser. Este não representaria apenas o *falo dos homens*, isto é, aquilo a que o “biscoito molhado” de seus primos aludia. O “biscoito casadinho” de Regina ia além, era o *bi-coito*, a duplicidade aniquiladora da falta que sua fantasia narcísica almejava desde os tempos em que contara a sua mãe que teria um casazinho de gêmeos.

O sintoma de minha paciente parece fazer eco às explicações de Aristófanes sobre as origens do amor. Dissera ele em o *Banquete* (In *Diálogos*) que os seres humanos eram originariamente, andróginos e constituídos de duas metades. Estes seres duplos possuíam os dois sexos, eram fortes, poderosos e audaciosos. Resolveram então “escalar o Olimpo e desafiar os deuses” (p.96). Em represália, Zeus resolveu cortá-los em duas metades. O amor seria então um movimento em busca de “recompôr a antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição” (p.97).

Regina também foi audaciosa e igualmente acabou atingida por raios em sua escalada ao céu. Procurou, então, criar em seu ventre, a metade que lhe faltava. Não foi possível... Mas se o amor era a reunião de partes, o papel que dizia “Amor aos Pedacos” oferecia uma nova chance. Inspirada pela metáfora publicitária, Regina criou a sua. Afinal existia algo que, a partir de duas metades reunidas, formavam um par, uma totalidade, enfim, um objeto duplo capaz de restaurar a antiga perfeição, mítica ou narcísica.

Se o desfecho do conflito edípico empurra o sujeito para uma escolha, o sintoma de Regina é uma tentativa de resistir a tal desígnio e preservar a fantasia conservadora da perfeição narcísica. Aliás, minha paciente tem muita dificuldade

em tomar decisões, sobretudo, aquelas menores e ligadas ao cotidiano, isto é, aquelas cuja pouca importância as tornam mais disponíveis para o uso neurótico. Somente seus “biscoitos casadinhos” lhe fornecem a certeza irrefutável que caracterizam os pensamentos delirantes.

Interessante pensar que as escolhas cotidianas, muitas vezes, de pouco conteúdo, são preenchidas por uma dúvida maior. Creio que a pergunta que não se cala em Regina é aquela que nunca deixou de interrogar a civilização: *o que quer uma mulher?*

Penso que minha paciente encontrou uma solução provisória para o seu enigma: tudo. *Por que fazer uma escolha e ser uma metade se posso ser o todo?*

Diante de uma atitude tão audaciosa me pergunto o que teria trazido Regina até o meu consultório. *Do que ela veio se tratar? Por que simplesmente ela não é feliz gozando de seu sintoma? O que mais quer essa mulher?!!!*

Freud deixou de acreditar em sua neurótica. A minha, deixou de acreditar em seu sintoma.

Quando Regina deixou o consumo de cocaína e abriu mão de outros prazeres perigosos passou a fazer ginástica diariamente. Durante pouco mais de um ano minha paciente “malhou” seu corpo para ficar “limpa” das drogas. Regina tem muito do que se orgulhar. Minha paciente ainda faz ginástica, sem a mesma intensidade daquele ano heróico, mas com um sentido parecido. Agora, Regina “malha” o corpo para ficar “limpa” dos doces.

“...Tenho muita preguiça de ir a academia, antes eu gostava muito, mas agora é um enorme sacrifício que só não é maior do que a minha culpa se eu não for.”

Ainda que Regina provoque suspiros eróticos, delírios indecentes, comentários impróprios e outros gracejos, cheios de desejos, entre os homens de pouca têmpera, ela não está satisfeita com seu corpo. Aliás, não poderia ser diferente, pois é, precisamente, o desejo erótico que desestabiliza seu sintoma e ameaça fazer em pedaços a *belle indifférence* de seu semblante frígido.

Pedi à Regina que me explicasse o significado da palavra “malhar”. Esperava alguma analogia com o processo artesanal de dar forma aos metais. Regina me surpreendeu com uma resposta tão rápida quanto inesperada;

“Ué...malhar é malhar o Judas! Nunca viu? As pessoas batendo com um pau num boneco vestido de Judas?!”

“- *E quem foi Judas?*”. Perguntei-lhe.

“Um traidor.”

É claro que eu já havia visto a malhação de Judas e também sabia quem ele era, o que eu ainda não tinha visto era uma judia praticante como Regina, falando com o Novo Testamento na *ponta da língua*. Além do mais, sob o ponto de vista do judaísmo, a quem Judas havia traído para merecer tamanho castigo?

Certamente não devemos encontrar uma resposta no campo da religião. O campo da pulsão, no entanto, parece promissor.

O “traidor” que Regina “malha” em seus exercícios diários é seu corpo pulsional. De fato, a pulsão erótica não parece ter as mesmas considerações que suas aspirações narcísicas têm pela sofisticação criativa de seu sintoma. Aliás, a pulsão que não foi sublimada, não se satisfaz com metáforas e reclama sua cota de prazer.

Quando Regina festejou o batismo de seu sintoma na loja de doces “Amor aos Pedacos”, esqueceu de guardar um pedaço de amor para o seu corpo. Este, enfurecido como a fada-madrinha de Cinderela, não hesitou em amaldiçoar o recém-nascido em seu berço. De fato, ainda que tenha sido criada com este objetivo a bulimia de minha paciente nunca foi capaz de fazê-la esquecer de seu desejo carnal. Um sono não muito profundo foi seu melhor resultado. Assim, não foi necessário um príncipe encantado para despertá-la, pois seus sonhos eróticos já não davam mais conta de preservar seu sono.

O erro de Regina foi acreditar, como fez Descartes, na existência de uma entidade acima do corpo, livre de suas impurezas e imperfeições. No entanto, se para o filósofo, este era o lugar da dúvida, para minha paciente, o corpo era o lugar da certeza de sua castração, uma falta que seu desejo pelo desejo do outro não cessa de anunciar.

Assim, seu corpo-traidor é também seu corpo-salvador, que empregando a força da pulsão, rompe os muros do sintoma e a empurram para o amor e a paixão.

Porém, o sintoma resiste através da “malhação”. Se não é possível desconsiderar o corpo, pode-se, no entanto, tentar exorcizá-lo do desejo, isto é, deserotizá-lo, anulando sua singularidade, sua particularidade, sua existência como diferença, enfim, tudo aquilo que marca a estética de uma mulher. Se

Helena, Afrodite e Athená fossem iguais, *saradas, definidas e malhadas*, não teria havido a *Iliada* nem a *Odisséia*... talvez não houvesse a civilização também. Se aquilo que atrai o olhar para um corpo é a particularidade de sua estética, é necessário então, homogeneizá-lo, apagar a singularidade de seus traços e de suas curvas, para assim, golpear a causa do desejo. Diluir o corpo, reduzindo a estética feminina a uma *barriga definida*. Parece ser este o propósito da prática da *malhação*: uma versão pós-moderna dos rituais de ascese e purificação.

Interessante pensar neste corpo *malhado* e magro, como um corpo descarnado, tanto no sentido literal quanto metafórico, pois há muito, nosso tesouro lingüístico fez coincidir carne e desejo. É, no entanto este corpo desprovido da *carne fraca*, e imprestável para o prazer, que se constitui no objeto da disputa, da cobiça e da inveja de muitas mulheres, um corpo talhado pelo gozo narcísico que apenas se presta à fruição estética dos sujeitos femininos apreciadores da *haute-coiture*. Há, contudo, um outro corpo, erotizado pela pulsão de vida, indefinido e desejante, mil vezes possuído por prazeres delirantes.

Estou convencido de que, para a vida psíquica de minha paciente, comer **bis-coito** e *malhar* o corpo são as duas faces do mesmo sintoma narcísico que tem por finalidade barrar o desejo erótico, pelo tanto que este porta de castração e incompletude do sujeito. Afinal, a via do prazer é como um rio que nasce e deságua no corpo do outro.

De volta ao meu consultório encontro Regina já resgatada pela pulsão de vida. Aliás, foi com este aliado poderoso que sua análise sempre pôde contar. Minha paciente caminha, decididamente, em direção ao mundo, buscando laços *anaclíticos* e aceitando que algo terá que ser deixado para trás. Re-erotizar sua vida implica abrir mão do gozo paralisante com a completude narcísica delirante.

Regina quebrou a maldição de sua “preguiça” encantada e vem tornado-se um ser desejante envolvido com a construção de novos objetos para seu investimento libidinal. Minha paciente, como sempre, corajosa vem abandonando sua antiga aversão ao risco e substituindo suas aplicações fixas, que lhe rendiam o doce gozo certo, por outras, tão mais rentáveis quanto audaciosas.

Contudo, como parece lhe convir melhor, atrevo-me a dizer, os passos de Regina são graduais, reformistas e não revolucionários.

Recentemente, minha paciente me confidenciou, ter trocado de amor.

“...sabe que quase não tenho mais comido biscoito... nem o casadinho nem qualquer outro. Tenho alguns pacotes na dispensa que nem me lembro de que compra de supermercado foi... Mas tenho que confessar uma coisa... descobri um doce no Kurt do Leblon que me tirou do sério. Ele não é amargo, mas também não é muito doce... a gente pode comer bastante que não enjoa!”

Regina ri e pondera:

“De qualquer forma, acabo comendo muito menos do que o biscoito... não tenho em casa, então só como quando vou lá... Você devia experimentar...”

- “*E como se chama esse doce tão especial?*” Perguntei-lhe

Acho que você vai rir muito de mim...

- “*E por que?*”

“... Picada-de-abelha, o doce se chama picada-de-abelha, mas eu não tenho nada a ver com isso, acho que você devia analisar o Kurt!”

Não pude pensar no nome do doce sem deixar de separar suas sílabas...

5.2.2. Caso Júlia

“ Dá-se assim desde menina/ ...Ela é feita pra apanhar/ Ela é boa de cuspir/ Ela dá pra qualquer um/ Maldita Geni!/ ...Você pode nos salvar/ Você vai nos redimir/ Bendita Geni!”

Chico Buarque

Já havia um bom tempo desde a última vez em que vi Júlia. Quase dois anos se passaram entre o dia em que ela me comunicou que não viria mais a análise e nosso breve encontro naquela sessão especial de cinema.

Era uma pré-estréia concorrida com muita gente disputando ingressos e espaços na ante-sala. Júlia fazia parte do grupo de privilegiados que já conseguira entradas e lugares nas mesas do café. Privilegiadas também, eram as pessoas que lhe rodeavam, inebriadas com seu encanto e contagiadas pela alegria de seu riso em meio a conversa animada. Se a estrela do filme precisasse indicar uma representante naquela platéia, Júlia, sem dúvida, seria a embaixadora nomeada. Tudo se passava como no sonho que Júlia me relatara, há cerca de quatro anos, quando veio me procurar. Naquela ocasião, minha paciente desejava ser uma

mulher diferente daquela que vinha sendo até então. Queria ela ser parte de uma grande e alegre festa. Ao menos naquela noite de cinema seu antigo sonho se tornara realidade.

Havia sido, no entanto, um longo e difícil percurso e Júlia tinha muito do que se orgulhar e motivos de sobra para festejar.

Quando Júlia veio para sua primeira consulta, achei que tinha havido um engano no preenchimento de sua ficha de inscrição. Lá constava que a menina magrinha, pré-adolescente, que estava à minha frente, já completara 20 anos! Infelizmente, não havia equívoco. Júlia estava 10 quilos abaixo do limite inferior do intervalo considerado saudável.

Muito tímida, procurando uma fenda no chão por onde pudesse escapar ou abrigar-se, Júlia me contou, entre sussurros, os terríveis segredos que a levaram a procurar alguma ajuda que aliviassem um pouco seu sofrimento psíquico.

Júlia tinha nojo de muitas coisas: da comida, do suor, de beijo, de abraço e até de aperto de mão. Júlia tinha nojo dos homens e a simples visão de trabalhadores suados já lhe era repugnante. Minha paciente se queixava também de uma “forte alergia de pele”.

Júlia só comia em casa e sua dieta, exclusiva, era uma “papinha” que sua mãe lhe preparava. Júlia não tinha amigos, não conversava com os colegas da faculdade e jamais tivera um namorado ou provara um beijo na boca.

Júlia sempre fora estudiosa, mas temia por seu futuro acadêmico, pois agora, além de provas, haveria também seminários, apresentações orais e no fim do curso uma monografia a defender.

Perguntava-me o que lhe teria acometido. O que teria se passado com Júlia para deixá-la assim tão incapacitada para a vida, tão apartada de qualquer contato com o outro.

Antes de me contar suas histórias, antes de me revelar suas suposições sobre as causas de seus sintomas, enfim, antes de me permitir qualquer participação em sua vida, Júlia quis se certificar acerca das intenções do analista: até onde ele poderia suportá-la com sua escuta, até onde ele poderia amá-la sem restrições e, sobretudo, sem reivindicações. Este último aspecto nunca deixou de estar presente.

Estávamos ainda nas entrevistas preliminares, mas Júlia já se preocupava com o futuro de sua análise, ou melhor, de seus encontros semanais com o

analista. Aproximávamos do verão e Júlia queria saber, se mesmo nos dias quentes e ensolarados, eu estaria disposto a atendê-la, no início da tarde, conforme havíamos estabelecido.

“Você, provavelmente, vai querer ir à praia ou viajar...se divertir, como todo mundo faz nesta época do ano...”

Esclareci a minha paciente que eu não estaria de férias e que aguardava por ela no meu consultório nos horários combinados. Júlia insistia...

“Não sei como você terá paciência pra me atender, ficar me ouvindo quando todos estarão se divertindo com alguma coisa interessante...eu só tenho coisa chata pra dizer!”

Júlia repetiu sua demanda de amor à exaustão. Como no filme de *Kim Basinger* e *Michael Rourke*, foram mais de nove semanas de solicitações. Já estávamos no sol de quase dezembro quando conclui que Lacan jamais conhecera uma Júlia e atendi sua demanda:

“Não há nada que eu ache mais interessante do que ouvir você e estarei sempre aqui, nas horas combinadas, a menos que **você** prefira ir à praia.”

Júlia sorriu triunfante e me assegurou que jamais usaria um biquíni “vulgar”, como “todas usavam” nas praias do Rio. Na sessão seguinte, minha paciente contou um sonho que tivera na noite da sessão anterior: havia uma grande festa em um lugar muito especial; as pessoas estavam elegantemente vestidas, bebiam e conversavam animadamente; o analista era um dos convidados e ela era a homenageada, a razão da festa acontecer. Júlia me explicou que *ela não era ela*, mas uma outra mulher, muito atraente e sedutora com um longo e decotado vestido que era, na realidade, parte de sua pele. De seus lábios, fizera-se um cinturão vermelho que cobria o ventre, pois o decote o desnudara.

Nas semanas subseqüentes, Júlia cobrou novas provas de amor desmarcando e remarcando as sessões, pedindo novos horários, novos dias, desfazendo as novas combinações, refazendo as antigas, desfazendo novamente... e, sobretudo, reclamando muito quando eu encerrava a sessão.

Atendi a todas as solicitações possíveis. Deu certo!

Como em um jogo de *toma lá da cá*, minha paciente começou, gradualmente, a me contar uma cena, especialmente forte, que desde os 5 anos havia lhe marcado e que jamais, ela iria se esquecer.

“Aconteceu uma coisa comigo que me faz sentir muita vergonha...eu não gosto nem de pensar e nunca contei isso pra ninguém, nem pra minha mãe! Você será o primeiro a saber...”

Júlia sabia contar uma história e encantar a platéia. Quando me ajeitei na poltrona para ouvi-la melhor, minha paciente, com a sutileza de uma bailarina e a firmeza de um general, tomou o meu lugar, sem disparar um só tiro!

“...mas isso fica para a próxima sessão, hoje encerramos por aqui... Não é assim que você faz? Afinal já deve estar na hora da próxima paciente, né? Tchau.”

Naquela ocasião, eu ainda não sabia que episódios semelhantes iriam se repetir, pois, definitivamente, Júlia não estava acostumada a ser contrariada.

A cena que minha paciente não conseguia esquecer era uma imagem fragmentada de sua infância. Houve uma vez, um banho que seu pai lhe deu. Júlia se recordava de uma banheira e do sabonete que seu pai lhe esfregava. Recordava-se também do modo especial como seu pai a tocava.

Ele me masturbou. Muitas coisas não estão claras... mas, disso eu tenho certeza: ele me masturbou!”

Há quinze anos Júlia guardava este segredo trancado a *sete chaves*. Nunca revelara a ninguém o fardo que carregava. Após seu relato muitos sonhos se produziram, dando-me a impressão de que eles também estavam confinados em algum cofre de sua alma. Talvez toda ela estivesse, em um certo sentido, aprisionada, sepultada no jazigo perpétuo de sua infância.

Os sonhos, recorrentes, que Júlia relatou nos meses subsequentes se relacionavam, de alguma forma, a seu pai e a lembrança daquele banho especial.

Durante cerca de um ano, minha paciente foi, sistematicamente violentada, por um homem que insistia em freqüentar sua vida onírica. De fato, não era um só, mas vários. Muitas figuras masculinas protagonizaram a cena de abuso e violência sexual. Algumas foram extraídas das páginas dos jornais como vestígios diurnos. O *maníaco do parque*, do rumoroso caso policial da capital paulista, ganhou notoriedade na mídia e nas noites criativas de Júlia.

Com o passar dos meses, no entanto, os sonhos se tornaram menos angustiantes. As figuras masculinas deixaram de ser tão ameaçadoras quanto os psicopatas e assassinos do início. A partir de um certo momento, Júlia confessa envergonhada, que os sonhos não são mais assustadores ou mesmo aflitivos. Agora ela já não era mais possuída em um cemitério, a beira de uma cova ou em um terreno lameado e abandonado. A cena havia se transportado para um bosque encantado de árvores frondosas e cachoeiras cristalinas ou para uma relva macia inundada por um orvalho morno.

Em um sonho desta série ocorre algo bastante diferente e significativo. Quando o *maníaco do parque* está prestes a subjugar-la, seu pai e o analista surgem de um esconderijo e põem o vilão pra correr. Em outro, no entanto, o pai e depois o analista, tomam o lugar de seu algoz.

À medida que seus sonhos eróticos se tornavam menos angustiantes e ganhavam em fruição estética, minha paciente também experimentava alterações estéticas em seu corpo.

Na realidade, desde o sonho da *grande festa*, em que sua pele havia se transformado em um vestido sedutor, Júlia comemorava um arrefecimento lento, porém contínuo de seus sintomas. Ao final de seis meses sua alergia de pele parecia ter desaparecido. Júlia já comia fora de casa e começava a ganhar peso com o alargamento de sua dieta.

Em seus sonhos eróticos, minha paciente não era só violentada por um homem. Decididamente, houve outros sonhos, igualmente importantes, em que *não havia ninguém com Júlia*. Nesta série, não muito longa, porém de sensações intensas, minha paciente se masturba sob o chuveiro. A cena varia pouco, mas o prazer relatado por Júlia é sempre muito grande, “delicioso”.

Nos meses subseqüentes, minha paciente perdeu seu nojo pelas coisas úmidas, como o suor, a saliva ou a chuva no dorso nu dos trabalhadores.

Um novo verão se aproximava. Para minha paciente, era de fato, um verão inteiramente diferente, no qual tudo lhe parecia realmente novo.

Júlia havia engordado dez quilos e estava ótima! Agora suas preocupações se concentravam em acertar um novo horário na análise que não lhe prejudicasse a praia. Minha paciente também queria tirar férias, pois, em fevereiro iria viajar: uma colega da faculdade lhe havia feito um “convite irrecusável” para o carnaval.

Júlia, afoita, queria recuperar o tempo de sua adolescência que se perdera em seus sintomas.

Entretanto, uma inquietação muito forte ainda a angustiava. Minha paciente, a mais nova das três irmãs, sempre foi a preferida de seus pais. Nem por um instante sequer, Júlia duvidou do lugar privilegiado que ocupava em sua família.

Contudo, minha paciente supunha que o episódio do banho havia deixado marcas também em seu pai.

“Ele não me quer apenas como filha. Ele me olha de um jeito que não é o jeito de um pai olhar a filha...”

Júlia ainda era criança quando seu pai deixou a casa em que vivia com a esposa e as três filhas. O casal, no entanto, nunca se separou, de Direito e de fato, pois era na antiga casa, junto a família que o pai ficava sempre que vinha ao Rio e tais visitas, eram bem freqüentes.

A partir da adolescência Júlia se distanciou do pai, estranhando seus abraços e seus carinhos.

O Natal daquele ano de mudanças não foi menos especial. Na casa de Júlia houve uma grande ceia que reuniu amigos e parentes. Naturalmente, seu pai estava presente.

“Meu pai veio passar o Natal com a gente, aliás, como sempre... Mas dessa vez eu pude ver claramente que ele me deseja. O jeito que ele me abraçou, quando me viu e quando se despediu, não é o jeito de um pai abraçar sua filha!”

As comemorações do Ano Novo renovaram as suposições de Júlia que tornava-se mais inquieta e angustiada a cada sessão.

“...o pior é que não posso dizer não ao meu pai. Nunca lhe neguei nada, nem sei como fazer e também não quero... Aliás, quer saber? Se o meu pai me quiser, ele vai me ter!”

As apreensões, revelações e, sobretudo as declarações de Júlia me tiraram o fôlego e, uma vez mais, fizeram-me cair da poltrona. Era tudo tão real em sua fala. Não parecia haver engano ou qualquer intermediação do imaginário que pudesse ser ressignificada no simbólico. *O que ela estaria dizendo? Onde, ou com quem, estaria o desejo?* Tais indagações, no entanto, só me surgiram mais tarde, naquele

momento só me ocupava de tentar evitar o que parecia inexorável: o retorno à horda primitiva.

Seria então esse desfecho para o romance familiar que a anorexia de Júlia tentara evitar?

Na peça de Sófocles, os personagens não podem escapar ao destino porque não conhecem a si próprios. Édipo só toma consciência dos fatos quando eles já foram consumados. Apenas a punição lhe restava.

Minha paciente era como um *édipo* que fora advertido antecipadamente. Assim, sua anorexia e suas barreiras anti-eróticas, como o nojo e a vergonha, eram uma castração preventiva. A cena do banho na infância, como um oráculo moderno, teria prenunciado, com objetividade e precisão, o que o futuro lhe reservava. Júlia teria crescido com a imagem do *thriller* de um filme assustador que contaria a história de sua vida adulta. A única saída seria então, deter o tempo através de seus sintomas e tentar refugiar-se no terno mundo da infância, pois o discurso adulto da paixão, parecia regido por uma gramática comprometida com os interesses da perversão.

Júlia teria, então, sido empurrada para a anorexia pela voracidade de um pai perverso que insistia em transgredir e reivindicar o que não lhe era devido. Temi que a patologia do pai se transmitisse à filha, ou que esta, retornasse para o abrigo de seu antigo corpo infantil.

O sofrimento de minha paciente era muito mais real do que fantasmático, conclui. E seu trauma, portanto, era atual e não fruto da resignificação de uma marca mnêmica de dor ou prazer.

Aquele verão foi de fato muito diferente. Após as festas de fim-de-ano, Júlia e seu perverso pai, tornaram-se novamente distantes, mas apenas, geograficamente. Minha paciente preservava as conquistas recentes, sobretudo, seu novo corpo: saudável e atraente. Eu, no entanto, vivia a expectativa ansiosa de um retrocesso, do retorno dos sintomas, de uma retomada da anorexia. Qualquer referência a seu pai, já me fazia temer, o desfecho inevitável que a fala de Júlia parecia prever.

Júlia interrompeu a análise por duas semanas. Era o carnaval, que naquele ano se atrasara, empurrando as férias de verão para muito além de fevereiro. Minha paciente, que já não considerava mais vulgar os biquínis cariocas, aceitara o convite de uma colega e rumara para um dos mais concorridos balneários do

estado. Antes da viagem, no entanto, uma forte discussão com a mãe quase põe o passeio a perder-se. E com ele, perderia-se também, uma grande oportunidade *psíquica* para Júlia. Não fosse a intervenção das irmãs e até do pai, Júlia teria ficado no Rio, pois afinal, como dizia sua mãe, com veemência, ela ainda era muito criança para dormir fora de casa.

Júlia voltou do carnaval com mais novidades do que seu bronzeado fazia supor.

“...foi tudo ótimo! Deu praia todo dia e de noite o carnaval se espalhava pela cidade inteira... encontrei muita gente conhecida, da faculdade e de outros lugares. O Rio de Janeiro inteiro estava lá. E aconteceu comigo uma coisa muito diferente, pelo menos pra mim... eu fiquei com um menino! Foi ótimo! Eu já conhecia ele, aliás, acho até que já tinha falado sobre ele aqui... Mas o mais importante é que preciso mudar uma coisa que eu disse antes. Agora que fui abraçada e beijada por um homem, posso dizer que o jeito do meu pai me abraçar, é de pai mesmo!”

Júlia sorriu feliz e um pouco envergonhada. Eu, surpreso, respirei bastante aliviado. Como o desfile da Portela para o poeta, aquele carnaval foi um rio que passou na vida de minha paciente, lavando-lhe a alma, carregando suas tristezas e culpas e permitindo a seu coração se deixar levar. A marca daqueles vinte anos, e de seus *antigos enganos*, ficou para nunca mais se apagar.

Com a volta às aulas, Júlia canalizou boa parte de seu desejo de atividade, que durante sua adolescência encantada, vivera adormecido, para as atividades acadêmicas. Minha paciente procurou e conseguiu uma vaga de monitora da disciplina mais importante para sua especialização. Pouco mais tarde, foi selecionada para um estágio cobiçado e concorrido. Bem antes do fim daquele ano letivo, Júlia se tornara uma aluna admirada pelos colegas e elogiada pelos professores. Um desempenho acadêmico que iria, um ano mais tarde, na cerimônia de formatura, confirmá-la como a melhor aluna da faculdade.

Em relação ao pai, Júlia sustentava suas lembranças afirmando que “alguma coisa”, de natureza erótica, teria havido naquele banho especial, de sua infância. Entretanto, com o pai de sua vida adulta, minha paciente, não mais temia o encontro.

Gradualmente, o pai de Júlia tornou-se menos presente em meu consultório, exceto por algumas falas de minha paciente, reafirmando sua condição de filha predileta. Quando sua irmã mais velha, pondo fim a uma antiga desavença, reatou com o pai, Júlia limitou-se a dizer:

“Ela não me ameaça em nada! Eu sou a preferida mesmo...”

Aliás, com o desaparecimento da anorexia e demais sintomas corporais, a questão da primazia e predileção tornou-se o tema central do discurso de Júlia.

Minha paciente não se contentava com as conquistas acadêmicas. Não lhe bastavam mais obter as melhores notas e receber o elogio de todos. Como no início do tratamento, Júlia voltou a cobrar do analista que este lhe desse provas de seu amor. No início eram falas queixosas acerca da interrupção da sessão. Logo, Júlia voltou a supor que havia “outras pacientes mais interessantes”. Em seguida, Júlia defendeu a *tese* de que o amor era mensurável e pôs-se a demandar que o analista lhe esclarecesse qual era o lugar dela no *ranking* de seus afetos. Minha paciente não tardou a testar até onde poderia ir na relação imaginária com o analista.

De início, Júlia queria verificar os limites físicos do *set* psicanalítico: sentava-se no chão; deitava-se ao contrário no divã; deitava-se de bruços; esgueirava-se por um cantinho entre a parede e a mobília; e, por fim, aproveitando-se de uma distração, provou da poltrona do analista.

Júlia trocou de posição e lugar a se fartar, sem contudo, aplacar sua angústia por não encontrar, uma indicação do analista, sobre como jogar para assegurar, no campo do amor, o primeiro lugar.

Mais tarde, minha paciente não hesitou em usar suas novas armas de sedução. Será que o amor do analista está além ou é apenas uma decorrência do desejo carnal? Creio que era a esta indagação que Júlia procurava responder.

Dos antigos sintomas corporais de Júlia um retornou bem forte: a sudorese. A este veio se somar um novo. Minha paciente vinha sendo acometida de enjôos repentinos e, às vezes, vômitos. A sudorese ocorria em muitas situações, mas os enjôos estavam circunscritos ao trajeto em direção à análise.

“Eu não sei por que... antes não era assim, mas agora, eu fico tensa quando estou vindo para cá. Vou ficando mais nervosa e enjoada quanto mais o ônibus se aproxima. Acho que fico aflita sobre como será a sessão...”

Mas aflita com o que, Júlia?

“...não sei, aliás, eu não sei muita coisa aqui. ... Aliás, eu não sei nada aqui! Não sei nada sobre você, sobre o que você gosta, sobre o que você pensa, se tem mulher, se

tem filhos...se me ama ou me engana! Eu fico tensa e enjoada sem saber se a sessão vai ser boa... boa pra você!”

O quê seria uma “sessão boa” para o analista, para este analista? Naquela ocasião, a terapia de Júlia já se estendia por quase dois anos. Durante quase todo este período minha paciente esteve me dando coisas que lhe eram preciosas: seus sintomas. Era como se Júlia soubesse exatamente o que dizer: *sim, toma!*

E, de fato, um a um, seus sintomas me foram sendo entregues. Quando Júlia começou a ganhar peso, dizia que eu era o “pai de seu novo corpo” e que “tudo” o que ela vinha fazendo “era só pra me agradar”. Com a queda dos sintomas, minha paciente não tinha mais como me pagar, como retribuir o amor que sentia em mim, existir. Júlia ainda não percebera que em análise, nem todas as vias são de mão dupla.

Impossível deixar de associar os enjôos de minha paciente a uma gravidez. Júlia, em mais um movimento no sentido de construir para si uma posição feminina, havia se apoderado, definitivamente, de seu corpo. E nas atribuições de suas prerrogativas, tinha se franqueado o prazer de um encontro erótico. Júlia que já sabia namorar, agora aprendera a amar.

Minha paciente não estava grávida de seu amado, mas nem por isso, seu novo corpo não estaria no campo fértil das novas possibilidades de reinventar-se no encontro com o outro, deixando para sempre o deserto estéril de seu velho corpo anorético.

Será deste novo corpo fecundo que, através de um sonho produzido quase dois anos mais tarde, seu inconsciente poético irá falar. Júlia me presenteou com suas anotações, das quais reproduzo a seguir, alguns fragmentos.

“...a penetração era tão profunda que emitia efeitos grandiosos por todo meu corpo...efeitos como descargas elétricas que produziam novas células, tecidos inteiros, novos vasos, veias, gânglios,músculos, nervos, artérias e sangue renovado, vermelho forte e fluido.Neurônios nasciam e, como uma descarga de luz, comunicavam-se com toda a renovação produzida dentro de mim. A vitalidade era mais presente e era um presente da penetração. Minhas células, artérias e veias não estavam velhas ou sujas para serem trocadas... estavam apenas sofrendo um processo de animação concentrada.(...) Isso me faz lembrar da análise, encontros numa salinha aconchegante... neste espaço, tudo foi e é tão penetrante que causa efeitos por tudo em mim. Acho que ser penetrada tem algum ponto de encontro com ser analisada!”

Como no sonho que ainda não sonhara, havia um “presente” dentro de si ao qual Júlia gostaria de dar à luz. Uma “vitalidade renovada”, um “processo de animação”, que como toda gestação, demandaria algum tempo até se completar.

Os caminhos da pulsão nunca foram fáceis. Do recalque à sublimação há a trajetória de uma vida. Nos últimos anos, minha paciente fazia sua trilha em marcha acelerada. Seria, portanto, profundamente injusto, pedir-lhe mais renúncias pulsionais em prol de sua elaboração simbólica. Aliás, Júlia nunca deixou de metaforizar, nem mesmo quando seu texto era escrito com sua carne.

Como em uma gravidez real, os enjôos de minha paciente não duraram muito. Após sete ou oito semanas eles haviam desaparecido. A sudorese, no entanto, permanecia forte e com ela adveio uma certa tensão no *set*. Júlia não sabia o que fazer para que a sessão fosse “boa para mim”. A criatura psíquica que estava em gestação ainda levaria algum tempo para nascer. Assim, na falta de um *sintoma-presente* que minha paciente julgasse adequado ou à contento, Júlia passou a temer que o analista a abandonasse evocando o *eufemismo hipócrita* da cura. Mais do que nunca, Júlia fazia demandas de amor e lutava, desesperadamente, pelo controle de tudo relacionado à sessão. Minha paciente reivindicava controlar o tempo, pedia com súplicas que eu retirasse meu relógio do pulso. Propôs aumentos no pagamento. Aliás, Júlia já vinha elevando o preço da consulta há algum tempo, e quando não podia sustentar um valor maior, lamentava, com o *coração apertado* a insensibilidade de sua mãe que até se opunha à análise. Minha paciente pagava as sessões com recursos obtidos a partir de uma complexa engenharia financeira que reunia seus parcos rendimentos como estagiária e professora particular, uma mesada do pai e recursos tomados junto a sua mãe para o custeio de suas atividades, como ir e voltar à faculdade, alimentação, livros e fotocópias entre outras.

Se vir a análise tinha se tornado angustiante e “pouco produtivo”, com as sessões repetindo a disputa pelo controle do *set* psicanalítico, havia um outro encontro que reunia prazer, novas experimentações e, sobretudo, claras e convincentes expressões do afeto. Júlia, felizmente, não tinha dúvidas quanto ao amor apaixonado de seu namorado.

Muitas vezes, quando supomos que uma perda é inevitável, adiantamo-nos a ela com intuito de evitar que ela nos seja imposta. De fato, ao menos, a noção racional de perda, não parece se compatibilizar com o que se apresenta como

decorrência da nossa vontade. Dizemos, nestes casos, que fizemos uma opção. Não raro porém, nossa possibilidade de escolha é tão restrita quanto aquela apontada por Lacan, a conhecida proposição do assaltante: “ a bolsa ou a vida?” Certamente, não há qualquer opção aqui, pois quem perde a vida, perde também a bolsa.

Entretanto, antecipar a perda, conforta-nos com a ilusão de que não fomos subjugados pelo Outro. E não podemos deixar de considerar que esta é, sem dúvida, uma forma de resistência, sobretudo, quando nos sentimos assujeitados, avassalados, esmagados pelo Outro.

As disputas de Júlia pelo controle em sua relação imaginária com o analista, intrigavam-me cada vez mais e me faziam pensar sobre este Outro voraz, ainda tão presente a assustar minha paciente de forma tão freqüente. Tais inquietudes, no entanto, ainda haveriam de me acompanhar por um bom tempo antes que o criativo inconsciente de Júlia nos iluminasse com suas produções oníricas.

Definitivamente, minha paciente parecia convencida de que, *sem sintoma a cura era inevitável*.

Mas como era de seu feitio teatral, Júlia preparou-me um pequeno ato. Estávamos em um ano eleitoral. A propaganda política já decorava a cidade e ocupava o tempo nas TVs. O debate estava nas esquinas, “nas escolas, nas ruas, campos e construções”, pois, no Brasil, contrariando o hino de Vandr , eleições não são menos do que revolu es. Ao menos no imaginário popular.

Júlia queria situar-se melhor no debate, pois na elei o passada, limitara-se a acompanhar as escolhas do pai.

“Naquela elei o, eu era uma pequenininha e pra mim, política era coisa chata de gente grande...”

Fazendo valer sua transferência ao sujeito que supostamente tem o saber, minha paciente requisitou-me alguma literatura a respeito dos temas envolvidos no pleito.

Seduzido pelo discurso do mestre, escorreguei do lugar do analista e assumi, indevidamente, uma cátedra na Sociologia. Em psicanálise, pedagogia rima com demagogia. De fato, em ambas,   do Outro e não do sujeito a Verdade que se enuncia.

Era o deslize que a resistência aguardava. Após minhas indicações de leitura, referências bibliográficas, considerações, sugestões, ponderações e algumas recomendações, Júlia, muito impaciente, levantou a bandeira, mostrou o cartão e apitou o impedimento.

“Quem você acha que é? Meu pai? ... meu tutor? ...um professor-orientador? Ou será que você quer apenas o meu voto pra algum dos candidatos?!”

Nos meses subseqüentes, a transferência, antes muito amorosa, gradualmente, revestiu-se de matizes rancorosos. Muitos atrasos, longo silêncio, muita ansiedade e várias faltas. Júlia suave e reclamava: do frio, do calor, das almofadas, do ar-condicionado ou do ventilador.

Em uma determinada sessão, Júlia especulava por que pais e namorados “tinham que ser rivais”. Em uma outra, minha paciente dizia que a “posição” de seu pai estava “ameaçada” por seu namorado. O endereçamento era óbvio.

Na sessão seguinte, logo ao chegar, Júlia me comunicou que aquela seria a última sessão que viria, ao menos por uns tempos...

“...eu não posso vir pra cá, suando e desejando que o ônibus enguice quando entrar na rua do meu namorado. Eu não posso estar aqui com você, pensando nele...”

Da porta do meu consultório, Júlia voltou para um longo e afetuoso abraço de despedida. Qualquer semelhança com o término de um namoro, não era mera coincidência. Não faltaram nem lágrimas, nem conselhos...

“...promete que você vai cuidar dessa dor de garganta? Você tá com isso há meses! Essa tosse rouca não é normal... o Freud teve câncer na garganta, não foi? Será que não é psicológico? Não posso nem pensar! Então..não queria ficar preocupada...”

Da janela pude ver Júlia atravessar as duas pistas da Rua Jardim Botânico em plena hora do *rush*. Que imprudência! Enfrentar carros e ônibus selvagens como se fosse um menino de rua. E a menos de dois quarteirões de um sinal!

Não pude deixar de pensar que se havia duas coisas que pareciam não guardar qualquer semelhança entre si, estas eram, a menina anorética aprisionada em seu corpo esquelético que veio me procurar há dois anos e aquela jovem mulher, com muita fome de viver, que acabara de virar a página, provavelmente do prefácio, de sua história.

• • •

Os cabelos estavam mais compridos e talvez mais claros. Os óculos de aro fino faziam um contra-ponto intelectual à alegria expansiva que se derramava de seu riso jovial.

Dois anos se passaram desde a última vez que a vi através da janela do meu consultório e aquela sessão especial de cinema. Um tempo curto demais para que eu pudesse compreender o que havia se passado naqueles dois anos e meio em que tive Júlia como paciente.

Sobretudo, não podia entender como as coisas aconteceram tão rápido. Como aquela menina tão marcada por tantos sintomas, tão apartada da vida, tão incapacitada pra o encontro com o outro, havia superado barreiras que costumam ocupar e esvaziar uma existência.

A suposição de Júlia de que seu pai lhe desejava e sua predisposição a entregar-se à ele não podia ser explicada pela lembrança do banho da infância. Tampouco me parecia razoável que seu desejo edípico ganhasse expressão, para além da metáfora e nas condições da sexualidade adulta. *E se a estrutura edípica é representada por um triângulo, onde estaria o vértice ocupado por aquela que é o primeiro objeto de amor?* A mãe de Júlia tinha sido a grande ausente de suas falas, ou melhor, de minhas surdas escutas.

Concentrado nestes pensamentos, não percebi que Júlia havia me visto e se levantava em minha direção. Uma calça branca justa atestava que a anorexia ficara definitivamente para trás.

“Sergio! Que coincidência, tenho pensado tanto em você nesses últimos dias! Meses, aliás...quis te ligar em dezembro, seu número é o mesmo? mas, acabou ficando em cima da hora, eu viajei meio às pressas, aliás tudo têm sido tão corrido...tenho tantas novidades... me formei, vou começar o Mestrado em março e me casar no final do ano... desse não, do ano que vem, mas já dá pra assustar, né? Posso te ligar nessa semana? ...então tá, segunda à tarde eu te ligo...o celular também não mudou?...”

De fato, as novidades eram muitas e Júlia se ocupou delas nos primeiro meses desta *segunda etapa* de sua análise. Havia muita coisa que Júlia queria me por a par, muitos assuntos a atualizar, mas, sobretudo, uma relação transferencial a reatar.

Após me presentear com o relato de suas vitórias, minha paciente pôde falar de sua depressão quando não obteve aprovação em sua primeira tentativa para o Mestrado. Desacostumada à frustração, trancou-se em casa por quase três meses.

Achei que ia ficar anorética de novo... não comia pouco, mas só comia a papinha que a minha mãe fazia...até ela que sempre foi contra análise, que acha que Deus e a religião resolvem tudo, queria ligar pra você. Aliás, minha mãe só não te ligou, porque eu arranquei a página do meu caderninho que tinha o seu telefone... jamais ia deixar que você me visse daquele jeito! Felizmente passou. Acho que meu namorado me ajudou muito, ele teve muita paciência comigo...”

Eu não podia vê-la deprimida,mas seu namorado podia até ajudá-la. Esta inversão, aparentemente estranha, dava uma boa mostra do lugar ímpar que o *resto de transferência* reservara ao analista. Um lugar, no mínimo, de pouca paciência e muita exigência.

A recuperação de Júlia se consolidou, um semestre mais tarde, com o excelente resultado que obteve em outra universidade. Desta vez Júlia ficou na posição que corresponde ao seu fantasma: o primeiro lugar.

Ser a primeira em tudo era uma tarefa árdua que Júlia havia se imposto. Eu apenas não sabia naquela ocasião, quão antigo era este projeto e o que havia lhe inspirado.

Durante cerca de um ano, minha paciente trouxe o sofrimento estabelecido por seu compromisso com a nota máxima, com o melhor aproveitamento, com o maior elogio, enfim, com a perfeição.

Júlia trouxe também suas queixas contra sua mãe, particularmente, contra os excessos de sua fé religiosa.

“Minha mãe sempre foi muito ligada a religião, mas agora tá demais!...Tudo é pecado! Tenho 24 anos, sou formada, faço mestrado, dou aula, ganho meu dinheiro, sou noiva com casamento marcado e tudo, e minha mãe ainda acha que eu sou virgem! Mas o pior não é o que ela acha e sim o que ela faz. Meu noivo não pode dormir na minha casa, nem que um dilúvio tenha inundado as ruas da cidade. Aliás, namorar em casa, só com as portas abertas... O pior é que ela fez a cabeça da minha sogra. Agora as duas freqüentam aquele culto medieval...”

Júlia também se ressentia da ausência da mãe nos preparativos do casamento. Afinal o tempo estava passando e uma data já havia sido marcada no mês de dezembro daquele ano.

“Até parece que minha mãe é contra o meu casamento... a favor, com certeza, ela não é! Eu tenho feito tudo sozinha. Meu noivo está fazendo aquele estágio de treinamento em Minas. Quando ele vem, no fim-de-semana, eu não acho justo aborrecê-lo com nada. Ele está super tenso, pois deste treinamento depende sua contratação... Quem me faz alguma companhia nas compras de enxoval é a mãe dele. Mas, de tudo, o mais difícil foi marcar a cerimônia religiosa.... e minha mãe nem tomou conhecimento, aliás, ela nem imagina que é só por causa dela que eu vou me casar no religioso.”

Se a cinco anos atrás, Júlia me tirava o fôlego, com sua fala acerca de um pai perverso, agora ele era terno e generoso. Com extrema boa vontade, o orgulhoso pai da noiva, estava disposto a arcar com todas as despesas para que nada faltasse à festa de casamento de sua “predileta”. De vilão malvado a provedor bondoso, a reabilitação da figura paterna na vida psíquica de Júlia até me fez lembrar e compreender melhor, a trajetória de alguns políticos no imaginário popular.

Em algumas sessões, as queixas dirigidas à mãe davam lugar a outras voltadas contra sua orientadora e a instituição universitária. Júlia queria defender sua dissertação de Mestrado tão logo terminasse os créditos, o que representaria uma antecipação de um ano no prazo previsto. Minha paciente se revoltava contra a “burocracia” do MEC que afinal, parecia ter sido inventada exclusivamente, para atrapalhar seus planos audaciosos. Era como se houvesse uma conspiração: sua orientadora, sua universidade e as autoridades queriam retardar *o Nobel* que um dia ela haveria de ganhar.

Se as normas acadêmicas da professora pareciam inaceitáveis, os preceitos religiosos da mãe eram intoleráveis.

“Acho que o Deus da minha mãe é o próprio diabo! É impressionante, você não tem noção... ela só fala dele, tudo é coisa do demônio... Sabe aquela história de pecado original que tá na Bíblia? Pois é, minha mãe acredita nisso! A maioria dos evangélicos que conheço fala de Jesus e de sua imensa bondade, a minha mãe só fala do diabo e de sua ainda mais imensa maldade. Ela tá ficando paranóica... e eu também!”

Enfim, da ciência à religião, parecia haver um Outro sádico a lhe exigir sacrifícios e renúncias, a lhe impor castigos e sevícias. Naturalmente, não me refiro às instituições ou pessoas, mas a seu superego perverso.

Se a vida psíquica de Júlia fosse uma pintura seria um tríptico de Hyeronimus Bosch. Sua condição de filha “predileta” provavelmente dificultou

que o *nome do pai* interditasse o desejo da mãe. Júlia ficou então, excessivamente exposta à voracidade materna.

No primeiro plano dos quadros do grande mestre do Grotesco, como no “*Juízo Final*”, por exemplo, aparecem Adão, Eva e o fruto proibido. Creio que minha paciente foi uma espécie de coisa tentadora, uma fruta irresistível da qual sua mãe tornou-se bulímica. Comê-la, compulsivamente, vomitá-la para poder voltar a comê-la, tornou-se o seu gozo. O diabo, tão presente em suas conversas, sobretudo, com a filha, é este gozo que se sabe perverso e privativo do gozo do Outro. Como no plano central da pintura, Júlia é um daqueles humanos que são devorados, penetrados, seviciados, defecados e novamente devorados por demônios de mil faces.

Neste inferno de gozo absoluto, só há espaço para um sujeito, pois o outro é a maçã, é o fruto, é o falo. Neste *jardim das delícias* da infância de Júlia, ela podia ser qualquer coisa, desde que fosse o objeto de sua mãe. Nos quadros de Bosch, a única saída do inferno é através da pureza dos homens santos. Esta foi também a saída de minha paciente. Resistir às tentações da carne e opor-se às impurezas do corpo. E Júlia expressou esta decisão na linguagem de quem ainda não domina a metáfora, de quem ainda não havia precisado representar o objeto por estar à ele aderido, isto é, a linguagem do sintoma. A anorexia de Júlia foi então, um movimento em busca de subjetivar-se, uma estratégia para constituir-se como algo fora do paraíso infernal do campo materno. Diante da voracidade do Outro era preciso tornar-se menos tentador. No conto de “*João e Maria*” as crianças puderam substituir seus gostosos dedinhos gordos pelo fino rabo do rato e assim enganaram a bruxa malvada. Como minha paciente não tinha este recurso, precisou emagrecer seu dedinho mesmo.

Esta parece ter sido a origem da anorexia de Júlia: constituir-se como sujeito dizendo não a voracidade materna; ser o rabo do rato para não ser o falo da mãe.

Na primeira etapa da análise de Júlia tudo parecia apontar para seu pai. Se era um equívoco maniqueísta indicá-lo como vilão do romance familiar, não seria menos errado agora, desconsiderar suas contribuições. Além do mais, existe a lembrança de um banho muito especial.

Naturalmente não se trata aqui de estabelecer culpados ou inocentes. Jamais se poderia conduzir a Psicanálise pelos descaminhos dos julgamentos: faltam-lhe a arrogância do Poder e a hipocrisia da Moral.

Mas qual teria sido, afinal, o papel do pai na construção da lógica psíquica dos sintomas de Júlia?

A antiga relação com a mãe ficou muito bem ilustrada por um sonho recente. Neste, Júlia aluga um apartamento para morar com seu noivo. Trata-se, no entanto, de um apartamento muito especial, situado no mesmo prédio e no mesmo andar daquele em que mora sua mãe.

Há apenas dois imóveis por andar e logo Júlia percebe que há fios ligando os aparelhos elétricos de um apartamento nas tomadas do outro. Os fios e condutores se espalham pelos cantos das paredes, por baixo das portas, sobre o piso dos cômodos e aderem ao azulejo da cozinha feito “ervas daninhas”. Minha paciente sente dificuldades em andar por sua casa e horrorizada, percebe que há um fio saindo de seu próprio corpo em direção ao apartamento da mãe. Quando mais esforços para se livrar deste fio, mais ele se fortalece, engrossa e se enrosca em seu pescoço. Júlia, no entanto, não fica asfixiada, pois o “ar ainda passa”, mas os “alimentos” não.

Minha paciente denominou esta produção onírica de “o sonho da anorexia”.

Há, entretanto, uma série de três sonhos, contemporâneos a este, que talvez possa oferecer alguma resposta à indagação que fiz ainda há pouco, acerca do *papel* do pai.

No primeiro, Júlia está em uma sofisticada loja de decoração procurando por uma flor rara e delicada para enfeitar, de forma especial e indescritível, sua festa de casamento. O homem um tanto rude que atende no balcão, ouve seu pedido e traz um belo pedaço de carne vermelha crua. O homem diz à Júlia que ela deve por a mão para certificar-se que a carne é boa. Júlia pede luvas higiênicas, mas o homem lhe diz que se deve por a mão sem luvas. Júlia obedece, mas antes de tocar a carne, acorda assustada.

“Não havia nada que me desse mais nojo do que carne crua. Durante todo o período em que estive anorética, não comi carne vermelha...aliás, não me lembro de ter comido carne antes de fazer análise.”

Gostaria de seguir adiante com os outros dois sonhos para então retornar à este e à fala de Júlia creio que, procedendo assim, poderei ser mais abrangente.

No segundo sonho desta série, minha paciente está em um órgão público, uma agência do Estado a que as pessoas recorrem para resolverem suas vidas. Há

uma longa fila única, como as que vemos nos Bancos. Enquanto esperava sua vez, Júlia fica sabendo que só terá direito a uma pergunta. Algumas pessoas, que já foram atendidas, passam felizes ou muito consternadas, em direção à saída. Júlia se angustia, pois não sabe o que deve perguntar. Quando chega sua vez, uma funcionária que atende no guichê diz após um longo silêncio: “como você está arrumadinha, então é mulher”.

No terceiro e último sonho, Júlia chega em sua casa nova, onde irá morar com seu futuro marido e descobre que o apartamento foi assaltado. No entanto, Júlia só dá pela falta das calcinhas e camisolinhas que havia comprado como parte de seu enxoval. Surge então uma horrível “figura satânica” e lhe diz que ela se enganou, se achava que iria “transar muito”.

Não reuni estes três sonhos apenas por se sucederem no curto intervalo de seis semanas, mas sim por tratarem do mesmo tema, ou melhor, por serem partes representativas de uma relação, aquela que há entre Júlia, o sexo e o feminino.

Aliás, uma relação que minha paciente vem tentando construir desde o início e que também poderia ser expressa por três outros termos: o sexo, a estética e a sedução.

No primeiro sonho, Júlia parece nos dizer algo que já sabíamos: que o sexo é carnal. Entretanto, o que lhe é peculiar é seu nojo, sua total repulsa ao primeiro, que teve no segundo, um representante. Seu caminho, no entanto, vai na direção oposta àquela do processo sublimatório. Ela procura por uma flor rara, inexistente, para enfeitar a festa de seu casamento. O rude balconista atende seu pedido, pois entende seu desejo.

Ao comentar este sonho Júlia, muito envergonhada, falou de seu erotismo.

“Meu noivo é uma pessoa normal e sadia. Ele não é como eu. Para ele o sexo é algo sublime, bom, cheio de pureza e beleza, mas pra mim... é mais em baixo! É meio sujo, meio violento, inteiramente promíscuo e deliciosamente bom!”

Às luvas higiênicas, Júlia associou os preservativos. Assim, parece que o sentido do sonho é atribuir ao outro a responsabilidade e iniciativa para desfazer os *diques do asco e da vergonha* que, em Júlia, assumiram as proporções de uma grande represa edificada com as enormes muralhas de sua anorexia. O desejo que o sonho realiza seria *autorizar* a participação do corpo que é feito da carne que é vermelha, que é trêmula e que é fraca, em sua relação com o outro. Não era

preciso por a mão na carne, bastava ser dito que ela deveria fazer isto. E Júlia poderia seguir sem culpas adicionais, pois afinal, ela cumpriu o papel que supôs lhe ter sido reservado: querer belas flores.

Mas por que o sexo, que é tão puro e belo, para seu noivo, por exemplo, assumiu para Júlia, características tão negativas, ainda que deliciosas?

Creio que foi na busca de uma resposta a esta indagação que encontramos o papel do pai na vida erótica de Júlia. Na realidade, a participação do pai de minha paciente em sua vida psíquica é amplo e abrangente, como sugere o significativo lacaniano *o nome do pai*, mas gostaria de me fixar agora apenas na cena do banho.

Há um momento na vida da criança pequena, conforme nos ensina Freud (1926d), em que o ego ainda não desenvolveu *escudos protetores contra uma soma de excitações*. Creio que algo assim se passou naquele banho especial. Desta forma, junto com o prazer veio também um excesso de acúmulo libidinal com o qual o precário ego de Júlia não pôde lidar. Mais tarde, no tempo da ressignificação, aquela marca de prazer e de temor de aniquilação, foi gravada com os significantes do pecado e da vulgaridade, tão presentes na fala de sua mãe.

O segundo sonho é aquele que define o feminino como uma estética. Através de uma alegoria, que se não fosse um sonho, a uma caricatura da teoria de Althusser se prestaria, o Outro, investido de um poder mágico, como só a burocracia tem, emite um veredicto como apenas Kafka imaginaria. Sim, Júlia é mulher, afinal, ela está “arrumadinha”.

É interessante recordar o sonho.

Quando Júlia entra na agência governamental, que “decide a vida das pessoas”, ela não sabe qual pergunta deve fazer, qual a natureza de seu problema. A resposta que a funcionária lhe dá atende a uma pergunta que não foi feita. Assim, parece que um primeiro desejo que o sonho realiza é delegar ao Outro a tarefa de nomear e solucionar seu problema. O segundo desejo atualiza e dá substância a uma *fala fundadora* assumindo a forma de um veredicto: ‘você é mulher em decorrência de sua estética.’

Entretanto, tais desejos não devem ser considerados separadamente. Aliás, era para mantê-los unidos, que Júlia “só teria direito a uma pergunta”. Reunindo os elementos do sonho, temos então o desejo que Júlia quis ver realizado: solucionar sua vida através de uma estética nomeada pelo Outro e que lhe definisse como mulher.

Talvez alguém cometa o equívoco de pensar que Júlia é apenas uma dessas jovens, fúteis e vaidosas, cuja única ambição na vida é ser fotografada por uma revista de moda. Não, definitivamente, minha paciente não é esta tola mulher. Não devemos, no entanto, desconsiderar a relevância da estética na constituição da posição feminina. E para compreendermos melhor o papel da estética na vida psíquica de Júlia devemos passar ao terceiro sonho que trata da sofisticada relação entre aqueles dois termos.

Naquele sonho, Júlia descobre que sua nova casa foi assaltada. Porém, ela “só dá pela falta das calcinhas e camisolinhas”. Uma “figura satânica” surge e como a bruxa que não foi convidada para a festa, amaldiçoa minha princesa: “você se enganou, não vai transar muito”.

Pedi à Júlia que me explicasse seu enigmático sonho.

Por que, sem as calcinhas, ela não poderia transar muito? Afinal, para fazer sexo, deve-se mesmo tirá-las. Acrescentei provocativamente.

“Aahh... seu bobão! As calcinhas e camisolinhas do sonho existem de verdade, são parte do meu enxoval... e é tudo super sexy”.

Sabendo então, da peculiaridade de parte de seu enxoval, pedi que ela me contasse novamente o sonho. Júlia me atendeu e eu marquei uma vírgula quando ela me contava que após entrar na casa, “**só dava**, pela falta das calcinhas...” *É porque lhe faltavam as calcinhas que só lhe restava dar.* Minha paciente riu e falou de seu prazer em mostrar, em seduzir e excitar, que para ela constituíam a melhor parte do transar. Agora o sonho, ou seu relato, fazia sentido: ela só dava porque não podia mostrar, não o seu corpo nu, mas seus fetiches de lingerie.

Assim, o terceiro sonho de Júlia, fala de seu sofrimento diante daquilo que Freud chamou “complexo de castração”. Júlia “só dava” porque lhe faltava um falo. Seu prazer em mostrar decorre da satisfação em ver, o falo que lhe falta, crescer, no corpo de quem a deseja.

Através da sedução, minha paciente, como tantos outros sujeitos femininos, busca algum alívio para a dor deixada pela ferida narcísica da infância.

Seduzir, no entanto, não é tarefa fácil. É, no mínimo, custosa, como o enorme volume financeiro levantado pelo *marketing* nos atesta. Desde Ulisses e os Argonautas que a propaganda do feminino tenta convencer a todos que o *canto das sereias* pode ser real. À Júlia, o gasto de energia psíquica na produção de seu

delírio de fascínio e sedução, pode lhe custar bem mais do que o preço da moda íntima nos faria pensar.

De fato, o objeto de sedução requer uma manutenção cara. É necessário um investimento constante para manter seu lugar privilegiado no imaginário do outro. Nada é mais fugaz do que a coisa que seduz. Aliás, esta é sua condição *sine qua non*, pois aquilo que dura, que é perene, torna-se com o tempo conhecido e, inexoravelmente, revela-nos seu segredo: sua mágica é apenas um truque.

Gostaria, neste momento, de fazer uma distinção entre o sujeito sedutor e a coisa que seduz.

O primeiro é aquele que busca ser o autor de um encontro erótico com o mundo. Trata-se do sujeito desejanste, do amante, delirante ou não, que estabeleceu a paixão como causa.

O segundo é o sujeito alienado que busca se subjetivar como objeto do gozo do Outro. E por ser objeto, não pode ser autor, sequer de seu amor. É como o objeto estético de Kant que só pode ser belo, se nenhum outro juízo lhe puder ser feito.

Este é o lugar que a civilização reservou às mulheres. De objetos arrebatadores, como Helena ou Perséfone aos objetos encantados, como Cinderela ou Branca-de-Neve, são todas reificadas em suas estéticas. Esta última, por exemplo, jamais precisou emitir sequer um som, para conquistar seu príncipe, que aliás, ao admirá-la assim tão calada, supôs estar diante de uma estátua, um belo enfeite a decorar o jardim dos anões. Tão coisificada como uma estátua, são também, os pós-modernos objetos de sedução. Talvez a diferença esteja apenas nos materiais empregados, com o silicone substituindo o mármore ou o bronze.

De volta a Júlia, creio que as marcas deixadas pela voracidade materna *criaram raízes* em seu gozar. Minha paciente sofre de reminiscências do falo da mãe. Por outro lado, seu projeto consciente é ser a amante do homem com quem irá se casar daqui a dois meses. Ser a autora de seu desejo feminino, isto é, vestir as máscaras da sedução, fantasiar-se de colombina e inventar um carnaval só pra brincar que o falo é real.

Sua nostalgia, no entanto, conspira, desdenhando da solução lúdica do *parecer para ser*. A criança pré-edípica, que alucinava com o fruto proibido, não reconhece que ele era apenas uma metáfora e volta a insistir, a reclamar seu antigo lugar.

“Sabe aquele cara do tênis... não Sergio, tênis de jogar! Ele foi meu instrutor há um tempo atrás... eu falei dele aqui já. É um que dava em cima de mim, vivia me cercando..., depois passou. Tem um mês, mas ou menos, ele voltou a ser professor lá da escolinha... jogamos algumas duplas e ele voltou a dar em cima. Ele não tem nada demais! Só que dessa vez eu não sei se vou resistir... Lembra de um sonho em que minha mãe tem uma cobra nojenta enrolada na perna? Eu acho que sou essa cobra... ou um personagem de Nelson Rodrigues, uma espécie de patricinha ordinária... sou como a ‘Geni que é boa de cuspir’...”

5.2.3. Bulimia Mundana e Anorexia Estóica (ou Playboy e Marie-Claire)

Temos tratado até aqui anorexia e bulimia como “variações fenomênicas da mesma lógica psíquica”(capítulo 5.1.2). De fato, tais transtornos teriam na estética corporal uma manifestação sintomática da adição ao olhar do Outro. Entretanto, sabemos por Freud que a escolha do sintoma histérico não é desprovida de interesse para a investigação psicanalítica. *Por que alguns sujeitos, adictos ao olhar, comem de forma compulsiva, enquanto outros, compulsivamente, nada comem?*

Enquanto Julia só aceitava ingerir a “papinha” que sua mãe preparava, Regina parecia ávida por devorar algo especial que ela ainda haveria de encontrar nos doces e tortas que lhe seduziam. Talvez seja exatamente isso: em sua relação imaginária com o mundo externo a bulímica crê que nele há o que lhe falta, enquanto a anorética prefere supor que seu mundo interno lhe bastará.

Entretanto, ambas sustentam uma relação estética e ambivalente com o Outro em que *ser olhada* é equivalente a ser amada. Há, no entanto, uma indagação, que sem solução, retorna a incomodar e a alimentar os sintomas: *“como sou vista?”*

Júlia espera que sua condição de mulher lhe seja assegurada a partir de sua estética “arrumadinha”, ao menos foi este o veredicto, ou a promessa que lhe fez o Outro, em seu sonho. Já Regina espera que o desejo erótico que a estética de seu corpo desperta no outro lhe assegure seu amor também. Sem dúvida, esta relação estética é um jogo de cacife alto. Parece ser contra esta roleta russa da subjetividade feminina que tais sujeitos resistem com seus sintomas. Ouvimos,

certa vez, o seguinte desabafo de uma paciente, adicta ao olhar do outro: “*tem gente que diz que numa próxima encarnação gostaria de ser linda como a Gisele Bündchen ou gostosa como a Luana Piovani, ou mesmo um homem... eu queria era ser batata frita, pois todo mundo gosta, todo mundo come!*”

Assim, a partir de uma interpretação particular do discurso do Outro, marcando de forma radical e exclusiva, o lugar do feminino, como objeto de gozo, a anorética busca esvaziar seu corpo para ressaltar seu *Eu*. Em uma estratégia similar, porém mais ampla, a bulímica busca ingerir a substância que lhe subjetivará como homem ao mesmo tempo que lhe dará o corpo que este deseja. É, pois no caminho de fuga do Outro que anoréticas e bulímicas se encontram.

Como afirmamos anteriormente, a estética corporal assume o lugar primordial na estruturação narcísica do sujeito feminino, que tem no *ser vista*, uma imposição superegóica. Tal adicção ao olhar, seria, contudo, uma decorrência do “complexo de castração”. Assim a opção anorética pelo *Eu*, constituiria uma tentativa *estóica* de contornar a ferida narcísica e negar a castração, afirmando a supremacia do espírito sem máculas sobre o corpo impuro e faltante. Em *Le narcissisme dans les troubles de conduite alimentaires*, Vladimir Marinov (2001) nos fala da clivagem estabelecida pelas pacientes anoréticas entre a representação do corpo e a representação do espírito. Também Eric Bidaud(1998) se refere a um narcisismo desencarnado, a um “narcisismo de morte”. Em suas palavras:

“... ao lado de um narcisismo de vida que visa a realização da unidade do eu, um narcisismo de morte que tende, ao contrário, à sua abolição na aspiração ao zero. A anorexia parece-nos ser uma forma deste narcisismo de morte, um mais-além do princípio do prazer, a visada de uma afânise do sujeito, de uma desapareição. Então, não é o desprazer que se busca, mas o neutro, pela valorização da privação, no seio de um ascetismo inconsciente. Trata-se, na renúncia, de ser puro, e portanto de ser só, para atingir uma ilusão de auto-suficiência, apagando assim todo traço do outro e de seu desejo.

Aqui se exprime a pulsão de morte numa grande pureza. Ela visa o aniquilamento do sujeito e seu renascimento, como fantasia última. Morte e imortalidade se reúnem. ‘Não ser mais nada é somente uma maneira de abolir a possibilidade de não mais ser, de perder, um dia, o que quer que seja, nem que seja o sopro da vida’(GREEN, 1973,p.25).

O eu nunca é mais imortal do que quando afirma não ter mais órgãos, nem corpo. Assim, a anorética, que recusa a dependência de uma ordem de necessidades e que se deixa morrer, triunfa.”(p.97-98)

Foi um ideal de pureza, saber e limpeza que conduziu Júlia a buscar o primeiro lugar na escola, na faculdade, no estágio, nas provas e nos seminários.

Foi também este mesmo ideal que a afastou da repugnante visão de trabalhadores suados.

Talvez Regina ainda procure algo especial nos doces e biscoitos... talvez já o tenha, provisoriamente, encontrado na “picada de abelha”. Martha, Daniela, Bianca, Anna e Manoela são jovens bulímicas que também nos encantaram com suas histórias. Também elas pareciam buscar um alimento muito especial.

Antes de tornar-se bulímica - foi assim que Martha se definiu - ela teve um episódio anorético. Martha passou meses do início de sua adolescência, alimentando-se, quase exclusivamente, de pêras. Esta era também a fruta preferida de seu pai que de tão aficcionado por pêras ganhou dos amigos e vizinhos o apelido de “seu pereira”(no país europeu em que vivia a família nesta ocasião, pereira só poderia ser um apelido). Ainda hoje esta fruta e os doces e produtos, dela derivados, fazem parte do cardápio do pai e dos ataques bulímicos da filha.

Daniela repudia seus ataques bulímicos que lhe causam um doloroso sentimento de “vergonha”e “nojo”... “não é nada bonito de se ver, eu como tudo ao mesmo tempo, como se a sobremesa não pudesse esperar ou me fosse escapar...

Bianca fala de seus hábitos alimentares como uma expectativa de prazer.

“...basta eu saber que estou sozinha em casa, que ninguém vai me ver, que me dá a maior fissura, eu começo a procurar, a revirar a geladeira e os armários da cozinha imaginando o que vai ser e esta é a melhor parte! Depois é só culpa e frustração...”

Anna compara sua bulimia a uma orgia.

“...o pior na história de Sodoma e Gomorra é que eles não sabiam o que ia se passar... um desperdício! Por isso eu gosto de pensar que um dia o mundo vai se acabar e que eu preciso me preparar, ou seja, comer tudo que ainda não comi, não dá pra gente morrer sem ter provado antes um pouquinho de tudo.”

Manoela nos revela, indignada, a estranheza que seu desejo lhe causa.

“... sempre acho que a comida que o outro escolheu é melhor, tudo que está no prato do meu namorado parece mais gostoso (...) sempre detestei ovo, mas quando era pequena, até o ovo que estava no prato do meu pai, eu queria comer.”

Essas mulheres maravilhosas e seus desejos misteriosos, fazem-nos pensar em Eva e a maçã, o fruto proibido da árvore do saber. Infelizmente, faltou-lhes o estruturante encontro com a serpente, isto é, com um outro sedutor que lhes

agenciasse o desejo. Na ausência deste²⁰, só restou as nossas Evas a ilusão de que a maçã saberá um dia resolver o enigma de sua primeira pergunta ao mundo: *como me queres?*

Martha, Daniela, Bianca, Anna, Manoela e também Regina, por vezes se sentem masculinizadas:

“meu prato até parece um PF de botequim”; ... encho o prato como se fosse um peão de obra”; ... “meu prato é maior do que o do meu marido e ele é um homem bem grande”; ... “como tanto e de forma tão grosseira quanto os colonos da fazenda do meu bisavô”.

De fato, a bulimia é muito ávida, ela quer tudo. Diante da precariedade de seu Édipo, a mulher bulímica identifica-se com a comida, no que esta tem de tentadora e leva seu pai, matriz de uma alteridade masculina, representado por seu Ego, a *cair em tentação*. A fraqueza do desejo que deveria ter sido incondicional, dá lugar a compulsão que desdenha dos limites da vontade. A bulímica ama a comida na intensidade que gostaria de ter sido amada. Martha é a pêra que seu pai não é capaz de recusar. Talvez o sentimento de culpa venha desta realização edípica. A vergonha e o asco parecem decorrer dos “diques” da sexualidade, pois para se desejar, a bulímica se transformou em homem, ingerindo e incorporando o falo paterno. Quando Martha provocava o vômito, ela sempre se explicava com palavras simples e esclarecedoras: “... eu não queria ficar com aquilo para mim!”. De fato, ela só queria um empréstimo provisório para se desejar e assim, investir na construção de sua subjetividade feminina.

Gostaríamos, neste momento, de voltarmos aos termos da hipótese que investigamos nesta pesquisa, isto é, a estética, a angústia e o desejo.

Das múltiplas instâncias do Ser, sem dúvida é o corpo, a mais visível, a que mais intensamente se expressa por uma estética. Acreditamos que **na anorexia a estética do corpo feminino é o lugar da angústia**, da castração inaceitável e da morte. A jovem anorética vê neste corpo a morte de seu ser, a reificação de sua subjetividade. Destruir sua estética é uma estratégia de sobrevivência para o seu Eu que ainda é ideal.

²⁰ Sobre a ausência paterna nas condutas adictivas, ver Joyce McDougall in *L'économie psychique de l'addiction* e outros trabalhos.

Na bulimia, a estética do corpo feminino é, antes de tudo, o lugar do desejo e da sedução, o paraíso oral do falo encantado. A mulher bulímica investe neste corpo mágico, cuja estética deveria provocar no outro a mesma compulsão dos *doces irresistíveis*. Ser o objeto de desejo, a batata frita irrecusável, é a estratégia que lhe traçou seu ideal do Eu para contornar a castração e enganar a morte. Assim, enquanto a anorética foge do corpo, é precisamente nele que a bulímica encontra refúgio.

Talvez estas duas posições subjetivas, acerca do corpo feminino, também estejam embricadas com um discurso estético contemporâneo que sugere dois modelos de beleza para as mulheres. O elogio da magreza é amplamente majoritário entre os sujeitos pesquisados, como aliás, mostra-nos a enquete realizada pela Universidade de Brest. Nem sempre, no entanto, o significante *magra* possui o mesmo significado. Ouvimos, com muita frequência, o lamento de jovens mulheres brasileiras que se queixam que a mistura das raças em nosso país determinava um padrão estético muito distante da “magra européia” imposta como a mais bela. Por outro lado, na Europa, ouvimos uma queixa semelhante. As jovens mulheres do velho continente lamentam não poderem ser “magras e atraentes como as brasileiras”, pois o clima frio de seus países imporia uma dieta rica em calorias e um metabolismo voltado para o aumento da massa corporal. Na ausência de uma síntese estatística só podemos contar com nossas observações e com os valiosos ensinamentos de nossas pacientes, Mas desde já uma interrogação nos inquieta o espírito e paralisa nosso olhar: *será que o discurso estético das revistas femininas é o mesmo das revistas masculinas? Será que a ‘bela midiática’ que aparece na capa de Marie-Claire seria fotografada por Playboy?*

Talvez tudo não passe de uma diferença de ângulos... Uma paciente, porém, deu-nos a seguinte explicação: “*quando eu era adolescente gostava de ser magra, minhas amigas e minha irmã tinham a maior inveja de mim, naquela época eu não dava a mínima pros meninos...*”.

Não pudemos deixar de pensar no drama vivido por Branca-de-Neve e sua madrasta, a história de uma relação entre duas mulheres aprisionadas em um espelho, que apesar de mágico, era incapaz de seduzir como aquele que enganou e encantou Narciso.

Assim como a anorética repudia o corpo, sua *estética da inveja* despreza a alteridade para preservar o gozo fusional mãe-filha. De fato, pois em um campo

oposto, a *estética do desejo erótico* traz a marca de um terceiro termo, o olhar invasor e desejante de um estranho à díade. É deste olhar, que lhe faltou, que a bulímica tem fome.

Talvez possamos compreender agora o desprezo feminista pela estética feminina que interessa aos homens. Tal imagem de mulher, tão insultada como vulgar e abjeta, revela à criança pré-edípica que o *falo ainda vive e não é ela*.

6. Considerações Finais

O percurso que trilhamos até aqui não foi nem curto nem linear. Assim, além de escusas pelo excesso devemos retribuir o sacrifício da leitura atenta com a síntese. Nosso caminho, no entanto, não poderia ser outro. Interessávamos investigar a intrigante questão que Freud nos deixou ao comentar o estranho fenômeno da beleza, ou melhor, de sua fruição como estratégia para mitigar o *mal estar*.

A amplitude de nosso campo já estava anunciada na perplexa constatação de Freud(1930a) de que a civilização rende tributos à beleza onde quer que esta se manifeste, quer seja nas “formas e nos gestos humanos”, nos “objetos naturais e nas paisagens” e nas “criações artísticas”(p.90). Assim, foi Freud quem primeiro reuniu o corpo e a Arte, naturalmente, sem igualá-los como certas práticas exibicionistas contemporâneas buscam fazê-lo, mas sublinhando o valor psíquico da enigmática relação estética. Fomos então procurar um sentido para esta. Nosso ponto de partida foram os dois aspectos levantados por Freud: a atitude de reverência às manifestações da beleza ainda que estas não oferecessem qualquer “emprego necessário à cultura”; e o sentimento “tenuemente intoxicante” decorrente de sua “fruição”(p.90). Freud não nos legou suas respostas lamentando ainda não ter a Psicanálise muito a dizer acerca da natureza psíquica da relação estética, no entanto, parecia certa “sua derivação do campo do sentimento sexual”(p.90).

Atrevemo-nos a discordar do mestre e empregando o instrumental teórico da Psicanálise e, sobretudo, o texto freudiano, procuramos abordar o tema da estética por estes dois caminhos: o belo inútil sem o qual não se pode passar; e a fruição da beleza como sentimento inebriante.

Desde o início um problema se apresentou: *qual o significado do termo beleza empregado por Freud?* Fomos então levados a procurá-lo entre os pensadores da cultura. Estes, diante da complexidade da questão, conduziram-nos, por sua vez, à estética como uma relação entre os indivíduos, intermediada pelos

objetos. Já os pensadores da Psicanálise deram-nos sua contribuição apresentando a estética como uma relação entre o sujeito e suas instâncias psíquicas intermediada pela imagem evocada pelos objetos.

Tentamos então, seguir os passos de Freud que em muitas ocasiões articula o particular com o geral estabelecendo uma metáfora entre a infância do indivíduo e a filogênese da espécie. Também empreendemos este caminho que vai do sujeito à subjetividade, da *coisa* à sua imagem, do singular ao social.

A estética, como relação entre indivíduos, seria então, tão antiga quanto a cultura, pois assim como esta, sua origem estaria no processo sublimatório. Se a civilização se erigiu às expensas de renúncias pulsionais, seriam tais renúncias que retornariam, através da arte, desenhando a *forma* do que foi suprimido, recalcado ou reprimido. Mas se a civilização é um bem coletivo então sua matéria-prima também o é. Assim, haveria uma dimensão coletiva no recalcado que a arte restituiria à sociedade na forma de identidade grupal e laço social. A presença da estética na vida gregária dos humanos seria então *desde sempre*.

Por outro lado, se a estética participa das renúncias pulsionais, se é também a partir dela que se obtém a matéria-prima da civilização, então é porque a estética era, ela própria, parte daquelas moções pulsionais mutiladas. Dentre os elementos da pulsão, só podemos encontrar lugar para ela no campo do objeto. E assim propusemos que este *é uma estética*.

Encontramos no capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos* a articulação que nos permitiu pensar o verbo desejar como intransitivo, isto é, não há objeto. De fato, ele existe apenas como um traço mnêmico de uma “vivência de satisfação”(Freud,1900a, p.594). Desta forma, o objeto é uma criação imagética elaborada pelo sujeito desejante e a estética, um recurso deste para realizar seu propósito.

O texto “Sobre o Narcisismo: uma Introdução” e a contribuição de Lacan denominada o estágio do espelho apontaram-nos a precariedade de ser do Eu-prazer que ainda não conhece suas fronteiras, isto é, ainda não se percebe para além de seu *innerwelt*. O júbilo da criança diante do espelho fala-nos da fundação do registro do Imaginário e do encontro com a imagem do objeto. É nesta imagem que o Eu-ideal encontra, no outro, seus contornos, e ao identificar-se com ela, dá substância ao seu existir. Tal formulação nos fez pensar na estética cumprindo a

função de mitigar a angústia ao criar uma forma para aquilo que antes não estava ou não era nítido.

Assim, a partir do desejo e da angústia, propusemos que, no interior do aparelho psíquico, a relação estética cumpre uma dupla função: mitigar a angústia criando uma forma para o vazio; e consubstanciar o objeto de desejo, construindo-lhe uma imagem.

Caminhando do particular para o geral ou do sujeito para o social, procuramos mostrar, nas produções culturais e artísticas, essa dupla função da relação estética. Acreditamos que pudemos estabelecer a observância deste postulado nas categorias estéticas do Belo, do Feio, do Trágico e do Grotesco.

A percepção objetivista do Belo parece referida à angústia. Diante de sua condição faltosa o sujeito cria no objeto a perfeição que sabe lhe faltar. Desta forma, o vazio é, ilusoriamente, recoberto pela harmonia das formas e pela adequada proporção das medidas. Deste objeto, assim perfeito, também emana a luminosidade do criador e a coisa bela serve então como o arauto de uma boa nova: algo existe para o vazio preencher.

Na percepção subjetivista do Belo, a perfeição do objeto parte do sujeito, dele se irradia e contamina a coisa criada que só é bela porque imita o que está em seu criador. Como na metáfora do espelho criada por Lacan, a imagem do sujeito refletida no objeto parece melhor do que o real. O sujeito não se reconhece na perfeição do objeto que não reproduz a incompletude do humano. Este, no entanto, ao invés de estranhar se regozija alucinando com sua reificação.

Assim, a perfeição do objeto belo cria uma equilibrada e harmônica forma para falta. Menos imperfeitos e incompletos em seus imaginários os sujeitos logram construir, com a beleza de suas criações, uma borda para conter um pouco de suas angústias.

Se o Belo surgiu como expressão da idéia de perfeição, como a harmonia das formas e simetria das proporções, o Feio seria então, o seu oposto. Há, no Feio, entretanto, algo além da ausência de beleza. O adjetivo *disforme* parece nos conduzir a outro lugar, não necessariamente marcado pela polarização dos contrários.

De fato, o feio é caracterizado pelos prefixos de negação. Tais prefixos são tão abundantes nos termos que buscam explicar o feio que ele se confunde com a própria negação.

O Feio representa uma solução para o Belo, pois é a partir do que ele nega em si que algo se pode afirmar em seu oposto. Não nos agrada, nem um pouco, depararmos com a incompletude e a castração. Entretanto, se ela não referir-se a nós, mas ao outro... nesse caso, o objeto feio, incompleto e castrado poderá contribuir para mitigar a angústia de nossa condição faltante e nos apoiar na construção ilusória da completude de nossa existência.

Rodin disse certa vez que não era a beleza que faltava aos nossos olhos, mas estes é que falhariam em não percebê-la. O Feio, no entanto, não se articula apenas com o Belo. Seu campo é mais vasto. Como destacamos, encontramos entre os significados do que é feio o adjetivo *disforme*, que além de monstruoso e horrendo também significa *tirado da forma* ou *sem forma*. Ora pensamos a relação estética exatamente como um movimento dos sujeitos em busca de uma forma, um perímetro para o vazio ou os contornos do desejo. Assim, além de assegurar a existência do Belo, seria a fuga do Feio informe uma causa primordial para a função estética. E o escultor tem razão, não é a beleza que falta aos nossos olhos e sim o desejo que se ausenta de nosso olhar.

A encenação da tragédia se nos apresenta como um bálsamo para nossa angústia diante do vazio. Trata-se de um discurso acerca de um princípio ético que justifica a morte. Trata-se da grandeza e inexorabilidade de certos objetivos que estabelecem um motivo para a existência do Ser. Trata-se, pois, da criação de uma causa, para o desejo sustentar. Assim, o Trágico trata o indivíduo, oferecendo seu relato de sacrifícios, como um contraponto à melancolia.

A encenação da tragédia apresenta a condição humana como algo melhor do que ela realmente é, diria-nos Aristóteles e Hegel. Grandioso em seu gesto e distante da iniquidade da existência, o personagem trágico, empresta um pouco de seu heroísmo aos humanos, libertando-os, através de seu sacrifício, do vazio de suas vidas e da angústia de suas mortes, acrescentaria Nietzsche.

Interrogamo-nos, no entanto, sobre o que seria este princípio ético que dirige o personagem trágico ao ato. Procuramos mostrar que seu compromisso é com o desejo e este é o princípio ético que o conduz a colidir com a lei dos homens e a resistir a *lei do Pai*. Se o destino do herói é sempre honrado, pois só lhe caberia a vitória ou a morte, o personagem trágico também faz jus ao fracasso, razão que o inscreve definitivamente no registro do humano.

Entretanto, o fracasso do personagem trágico não é absoluto. De maneira alucinada e delirante ele dá uma *forma* para o objeto de seu desejo e não inteiramente se submete à castração.

Concluimos nossa apreciação da representação estética da tragédia especulando que o personagem trágico, fiel á ética de seu desejo, aproxima-se de *consubstanciar o objeto* enquanto o herói da cena trágica propicia algum *alívio para a angústia* da existência, preenchendo o vazio desta com a causa de sua gloriosa morte. E assim, pensamos ter mostrado, também na categoria estética do Trágico, a manifestação das duas vertentes que hipotetizamos existir na função da Estética.

A criação do fantástico a partir de uma nova e inesperada articulação do real produz a natureza paradoxal do Grotesco. Há em toda manifestação da arte grotesca a idéia do insólito que se faz acompanhar da presença de algo que é novo e, ao mesmo tempo, antigo. Este último aspecto refere-se ao elemento real, com o qual se produz o novo, que é o resultado fantástico ou irreal da composição. Interessante é pensar neste paradoxo de um novo que é antigo com a articulação freudiana acerca do estranho que é familiar.

Deslocamentos metonímicos, condensações metafóricas, figuras mistas... Enfim, a *linguagem dos sonhos* é o idioma em que se expressam as pinturas de Hieronymus Bosch. Além da sintaxe peculiar, há um tema recorrente na obra do pintor. Em todos os seus quadros trípticos, o primeiro painel é sempre dedicado ao Pecado Original e o último, ao Inferno. Assim, na arte de Hieronymus Bosch, a vida parece ser algo que acontece entre o crime e o castigo. Há uma lei que proíbe o prazer carnal e pune os contraventores, condenando-os ao Inferno. Neste, muito mais do que o *fogo eterno* encontramos enormes facas, punhais e outros instrumentos cortantes transformados em seres vivos e o que parece ser eterna é a repetição das sevícias, humilhações e torturas impostas aos humanos. Não há um demônio, mas vários que se comprazem em suas iniciativas sádicas. Os pecadores são devorados apenas para serem expelidos, são amarrados para serem molestados, são aprisionados para serem penetrados... Enfim, o Inferno não é a sombra esquecida pelo olhar de Deus, nem a moradia de um espírito mal. O Inferno de Bosch é mundano demais para inscrever-se no imaginário religioso. Seu realismo fantástico e estranho é obtido a partir da combinação e fusão de elementos comuns, familiares e até domésticos. Talvez o aspecto mais inquietante

na representação do Inferno dos quadros de Bosch esteja na totalidade da cena que parece evocar ausência de qualquer lei. De fato, ficamos com a impressão de que a humanidade, ao descumprir a interdição do desejo deu a seus demônios igual direito. Estes parecem gozar dos humanos de todos os modos, sem limites e restrições.

Assim, a arte grotesca de Hieronymus Bosch parece nos falar da queda da *lei do Pai*, Todo-Poderoso ou não. Da recusa à castração parecem ser feitas as delícias de seu Inferno. Uma espécie de paraíso invertido, povoado por seres que tudo podem e que livres dos “diques da moral, do asco ou da vergonha”(Freud, 1905d), costuram a parcialidade de seus prazeres com a mesma linha que une suas múltiplas partes criando uma nova e irresistível face. Seduzidos, só restaria aos humanos serem consumidos como objeto. Parece então que as pinturas de Bosch descrevem a heróica saga da resistência erótica do desejo. Uma recusa deste a submeter-se aos descaminhos da sublimação que o querem como matéria-prima da civilização.

Assim, pensamos ter mostrado que também na categoria do Grotesco, a estética cumpre, ao menos uma de suas funções, que hipotetizamos existir. A obra de Bosch é marcada pela tentativa de consubstanciar o desejo, particularmente, pela construção alucinada de uma forma que parece resgatar um pouco da polimorfa perversão infantil.

Por fim, interessava-nos investigar como a mensagem estética, presente no discurso do Outro da contemporaneidade, impactava o processo de subjetivação. Também aqui encontramos a dupla função da relação estética na produção imagética do *ter o falo* e do *ser o falo*. Pensamos que os sujeitos posicionados no campo do masculino procuram subjetivar-se segundo uma estética que os consubstancie como fálicos. Com tal movimento, os sujeitos masculinos conteriam a angústia do não ter, criando através dos objetos, formas ilusórias para aquilo que verdadeiramente não possuem. Também os sujeitos femininos deslizariam em uma cadeia de formas para sua *máscara* de falo. Neste deslocamento metonímico renovariam o prazer e conteriam a angústia do não ser, construindo a si próprios como falo. Da impossibilidade deste deslocamento estético através das máscaras de falo emergiria a enunciação anorética.

Detivemo-nos bem mais na relação entre a estética e o feminino do que no caso do masculino, pois naquela encontramos algo anterior, na vida psíquica dos

sujeitos, do que os ditames da moda fariam supor. De fato, supomos haver um entrelaçamento entre a estética e a mulher, tão antiga quanto a formação de seu superego. Este *herdeiro* do complexo de castração seria constituído pelo olhar materno reparador, fonte de valorização do visível. Um olhar, amoroso e narcísico, pleno de paixão e desejo que incorporado, transforma-se em um espelho interno para quem o sujeito feminino gostaria de sempre mostrar sua melhor imagem. É aprisionada neste espelho em busca da imagem perfeita e do amor sem mácula que encontraríamos a mulher que adoeceu em sua beleza. Vale lembrar que segundo Freud, belo é aquilo que no objeto, atrai o olhar; assim o propósito de atrair para si o olhar do Outro, convocaria a beleza, ou melhor, a sua busca, como elemento constitutivo do superego feminino.

Seria então, para atender ao mandamento superegóico de *ser vista* que tal sujeito se tornaria adicto e dependente da estética de seu corpo. E assim, esta relação especial entre o sujeito feminino e a estética também apresentaria o duplo propósito que atribuímos a esta: produzir o desejo, em seu olhar narcísico e no campo do outro, além de mitigar a angústia do desamparo que um rompimento com o superego produziria.

E aqui também pudemos articular o geral e o particular. Haveria então um sujeito que adere ao discurso imagético da contemporaneidade. Seu sofrimento peculiar decorreria de seu engajamento no culto da estética corporal proposto (e até certo ponto imposto) pelo Outro. Ao sintoma deste sujeito que sucumbiu às *delícias* da pós-modernidade e sua cultura de mal estar denominamos *anorexia de adesão*.

Em um campo oposto, estaria aquele outro que resiste à reificação de seu ser tentando escapar como sujeito, ainda que para isso tenha que abrir mão de seu corpo. Ao sintoma deste sujeito que foi confundido com sua imagem e tomado como objeto, denominamos *anorexia de resistência*.

No primeiro caso, é o bem ensaiado discurso da cultura contemporânea que fala mais alto. No segundo, o que se escuta, é só um grito *solo* que ecoa no Real.

Assim, nosso estudo sobre as *doenças da beleza* nos confirmou o enodamento entre o sujeito e seu sintoma e a cultura e seu mal estar. Um enlaçamento que, aliás, está presente em todas as manifestações do fenômeno humano e entre estas, naturalmente, a estética. Nossa pesquisa não poderia, portanto, tomar um caminho único. Não poderíamos falar da universalidade do

sujeito que pulsiona sem abordar a transitoriedade de sua subjetividade. Não poderíamos estudar a função da estética no interior do aparelho psíquico sem ao menos mencionar sua função mediadora da vida psíquica no interior das formações sociais. E por fim, concordando com André Breton, se toda beleza só é quando é convulsiva, não poderíamos nos contentar em estudar sua função apenas na Arte, era necessário estudá-la também na Paixão.

Referências Bibliográficas

- ABRAHAM, N; TOROK, M. **A Casa e o Núcleo**. São Paulo: Editora Escuta, 1987. 439p.
- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: JZE, 1985
- ALAIN MILLER, J. **De Mujeres y Semblantes**. Buenos Aires: Editora Trieb, 1993
- ANDRÉ, J. (Org.) **Méres et Files**, Les menaces de l'identique. Paris: PUF, 2003. 168p.
- ; JURANVILLE, A. (Org.) **Fatalités du Féminin**. Paris: PUF, 2002. 147p.
- ANDRÉ, S. **O que quer uma mulher**. Rio de Janeiro: JZE, 1998. 295p.
- ARISTÓTELES, **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural.
- ASSOUN, P-L **Corps et Symptôme**. Paris: Anthropos,1997. 112p.
- **Le vocabulaire de Freud** .Paris: Ellipses,2002. 71p.
- AUDI, P. **L'Ivresse de l'art**, Nietzsche et l'esthétique. Paris: Librairie Générale Française, 2003. 219p.
- BARTUCCI, G.(Org.),**Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 263p.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a Modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1869] 1996.
- BAUDRILLARD, J. **A Sociedade de Consumo**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- BAUMAN, Z. **Globalização, as Conseqüências Humanas**, Rio de Janeiro: JZE, 1998. 145p.
- **O Mal Estar na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: JZE, 1998.
- BIDAUD, E. **Anorexia Mental, Ascese, Mítica**: uma abordagem psicanalítica. Rio de Janeiro: Companhia de Freud Editora, 1998. 148p.
- BIRMAN, J. **Por uma Estilística da Existência**. São Paulo: Editora. 34, 1996.220p.
- **Cartografias do Feminino**. São Paulo: Editora . 34, 1999. 219p.
- Alteridade e Cultura, a Feiúra, Forma de Horror no Neonazismo. In **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BUCCI-GLUCKSMANN, C. **Esthétique de l'éphémère**. Paris: Galilé, 2003. 85p.

BUTLER, J. **The Psychic Life of Power**. Stanford: Stanford University Press (cópia mimeo) 1994.

CECCHETTI, R. **A morte que se diz no corpo**: sobre algumas práticas de intervenção corporal. Monografia apresentada ao Departamento de Psicologia. PUC –Rio.2001.

CERTEAU, M. **A Cultura no Plural**. São Paulo: Editora Papirus, 1995

CHABERT, C. **Féminin Mélancolique**. Paris: PUF, 2003. 185p.

COMETTI, J.P.; MORIZOT, J; POUIVET, R. **Questions d'esthétique**. Paris: PUF, 2004. 221p.

COSTA, J.F. **O Vestígio e a Aura, corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. 244p.

ECO, U. **Histoire de la Beauté**. Paris: Flammarion, 2004. 438p

ELIAS, N. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: JZE, 1994. 201p.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto,1997

FERENCZI, S. Psicanálise IV. In **Obras Completas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

-----**Escritos Psicanalíticos 1909-1933**. Rio de Janeiro: Taurus Editora,1992. 356p.

FISCHER, E. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: JZE, 1979. 254p.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979. 296p.

----- Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: **Hommage à Jean Hyppolite**. Paris: PUF, 1971.

FREUD, S. [1900a] A Interpretação dos Sonhos. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1905d] Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol VII.. Rio de Janeiro: Imago,1995.

----- [1905e] Fragmentos da Análise de um Caso de Histeria. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol VII.. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1910c] Leonardo Da Vinci e uma Recordação de sua Infância. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol XI. Rio de Janeiro: Imago, 1995

----- [1912-13] Totem e Tabu. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1914c] Sobre o Narcisismo: uma Introdução. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1915c] Os Instintos e suas Vicissitudes. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1915d] Repressão. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1915 e] O Inconsciente. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1916-17] Conferências Introdutórias sobre Psicanálise. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XV e XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1917e] Luto e Melancolia. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

-----[1919h] O Estranho In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1923e] Organização Genital Infantil. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1924a] A Dissolução do Complexo de Édipo. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1925c] O Problema Econômico do Masoquismo. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1925j] Algumas Conseqüências Psíquicas da Diferença Anatômica entre os Sexos. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1926d] Inibição, Sintoma e Ansiedade. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1930a] O Mal Estar na Civilização. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1931b] Sexualidade Feminina. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1933a] Novas Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise, Conferência XXXIII Feminilidade. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1937c] A Análise Terminável e Interminável. In **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. ESB, Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

----- [1891] **A Interpretação das Afasias, um Estudo Crítico**, Lisboa: Edições 70. 1977. 92p.

FRIDMAN, L. **Vertigens Pós-Modernas, configurações institucionais contemporâneas**, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 99p.

GARCIA-ROZA, L. **Freud e o Inconsciente**, Rio de Janeiro: JZE. 1984. 237p.

GIDDENS, A. A Vida em uma Sociedade Pós-Tradicional in **Modernização Reflexiva**, A. Giddens, U. Beck; S.Lash, São Paulo: UNESP. 1997

GODOY, L. **Ceifar, Semear**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002. 274p.

GUYOMARD, P. **O Gozo do Trágico, Antígona, Lacan e o desejo do analista**. Rio de Janeiro: JZE. 1996 112p.

HABERMAS, J. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1990.

- HASSOUN, J. **L'obscur objet de la haine**. Paris: Aubier. 1987. 129p.
- HEGEL, G.W.F. **Introductory Lectures on Aesthetics**. Londres: Penguin Books. [1886] 1993.197p.
- **Curso de Estética, O Belo na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, [1820-1829]1996. 666p.
- HOBBSAWM, E. **A Era do Capital**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HUBERT, A. (Org.) **Corps de Femmes sous influence**. Paris: Les Cahiers de l'Ocha n° 10, 2004. 140p
- JAMESON, F. **Pós-Modernismo; a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- JEUDI, H-P **Le corps comme objet d'art**. Paris: Armand Colin, 2002. 165p.
- KANT, I. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1790] 1993.
- KEHL, M. **Deslocamentos do Feminino**. Rio de Janeiro: Imago. 1998. 344p.
- **Desejo e Liberdade**. In **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- KLEIN, M. The Importance of Symbol-Formation in the Development of the Ego. In **Writings of Melanie Klein 1921-1945**, Londres: Hogarth, 1930
- LACAN, J. **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise [1959-1960]**, Rio de Janeiro: JZE,1997. 396p.
- **Escritos**, Rio de Janeiro: JZE,1998. 937p.
- **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente [1957-1958]**, Rio de Janeiro: JZE, 1999. 531p.
- LANOUZIÈRE, J. L'hystérique et son 'addiction'. In **Anorexie, addictions et fragilités narcissiques**. Paris: PUF, 2002.
- LINS, M. e LUZ, R. **D. W. Winnicott: Experiência Clínica & Experiência Estética**. Rio de Janeiro: RevinteR. 1998. 261p.
- MAIA, M **Rios sem discurso: reflexões sobre a agressividade da infância na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-Rio, Janeiro, 2005.
- MARCONDES, D. **Textos Básicos de Filosofia**, Rio de Janeiro: JZE, 1999. 184p.
- MARINOV, V. (Org.) **Anorexie, addictions et fragilités narcissiques**. Paris: PUF, 2002. 187p.
- MASSON, C. **Fonction de l'image dans l'appareil psychique**. Ramonville Saint-Agne: Érès, 2004. 271p.
- MASSON, E. Le mincir, le grossir, le rester mince. In **Corps de femmes sous influence**. Paris: Les Cahiers de l'Ocha n° 10, 2004.
- MCDougall, J. L'économie psychique de l'addiction. In **Anorexie, addictions et fragilités narcissiques**. Paris: PUF, 2002. 187p.

MEDEIROS, S. Afasias: a gênese do Inconsciente. In **Cepcop em Folha**, Ano 2 n°1, Vol. 2, Instituto de Psicologia e Psicanálise, USU. Rio de Janeiro, 1999.

MEDEIROS, S. Contribuições de Foucault à Psicanálise. In **Cepcop em Folha**, Ano 2, n° 2, Vol. 1, Instituto de Psicologia e Psicanálise, USU. Rio de Janeiro, 1999.

MEDEIROS, S. Subjetivação, Falo e Consumo. VIII Colóquio Internacional de Sociologia Clínica e Psicossociologia., 3 a 6 de julho de 2001. In **Anais do VIII Colóquio Internacional de Sociologia Clínica e Psicossociologia**. Belo Horizonte, 2001.

MEDEIROS, S. Reflexos: sobre a função especular na relação terapêutica. IV Jornada do SPA, PUC-Rio, Maio de 2002. In **Anais da IV Jornada do SPA**. Rio de Janeiro, 2002.

MEDEIROS, S. From Swam to Ugly Duckling. In **Clio's Psyche**. Vol. 9 n° 1, ISSN 1080-2622, New Jersey. Junho de 2002

MEDEIROS, S.; VILHENA J. Religião , Mídia e Violência. In **Ciência Hoje**. Revista de Divulgação Científica da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Vol. 30 , n° 177. Rio de Janeiro: SBPC. Novembro de 2001.

MEDEIROS, S.; VILHENA J. Mídia e Perversão. In **Ciência Hoje**. Revista de Divulgação Científica da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Vol. 31, n° 183. Rio de Janeiro: SBPC. Junho de 2002.

MEDEIROS, S.; VILHENA, J. War as Spectacle Makes the Human Tragedy Banal. In **Clio's Psyche**. Vol. 10 n° 1, ISSN 1080-2622. New Jersey. Junho de 2003

MEDEIROS, S.; VILHENA, J. O Diabo e o Gozo do Outro. In **Percursos**, Revista de Psicanálise, Ano XVII, n° 33, segundo semestre de 2004. São Paulo, 2004.

MIJOLLA-MELLOR, S. **Le plaisir de pensée**. Paris: PUF, 1992. 413p.

MILLER, G. (Org.) **Lacan**. Rio de Janeiro: JZE, 1989. 137p.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 179p.

NOVAES, J. **Sobre o Intolerável Peso da Feiúra**: corpo, sociabilidade e regulação social . Rio de Janeiro: Tese de Doutorado aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-Rio, Dezembro, 2004

----- **Mulher e Beleza**: em busca do corpo perfeito. Práticas corporais e regulação social. In **Tempo Psicanalítico**. Rio de Janeiro: SPID, V.33. 2001

PIRES MARTINS; ARRUDA ARANHA **Filosofando**. São Paulo: Editora Moderna, 1993. 395p.

PLATÃO, **Diálogos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. 183p.

RUDGE, A. **Pulsão e Linguagem**: esboço de uma concepção psicanalítica do ato .Rio de Janeiro: JZE, 1998. 158p.

SAFRA, G. **A Face Estética do Self**: teoria e clínica. São Paulo: Unimarco, 1999. 164p.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. **Convite à Estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 311p.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do Belo**. São Paulo: UNESPE, 2003. 249p

SEGAL, H Notes on Symbol-Formation in **International Journal of Psycho-Analyse**, **38:39-397**. Londres. 1957.

SOUSA, E. **Freud**. São Paulo: Editora Abril, 2005. 104p.

STEELE, V. **Fetichismo: moda, sexo e poder**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 244p.

STRIKLAND, C. **Arte Comentada**, Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. 198p.

VIGARELLO, G. **Histoire de la Beauté: Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours**. Paris: Éditions du Seuil, 2004. 336p.

WINNICOTT, D.W. **Textos Selecionados: da Pediatria à Psicanálise**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. 526p.

ZALCBERG, M. **A Relação Mãe e Filha**. Rio de Janeiro: Campus, 2003. 205p.