

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

**A INTERPRETAÇÃO ALÉM DO SENTIDO: O FURO POÉTICO E O DESTINO DO
SUJEITO**

PAULO SANTOS VIOLA COELHO

RIO DE JANEIRO

2016

PAULO SANTOS VIOLA COELHO

**A INTERPRETAÇÃO ALÉM DO SENTIDO: O FURO POÉTICO E O DESTINO DO
SUJEITO**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

Orientadora: Prof.^a. Dra. Maria Cristina Candal Poli

Rio de Janeiro

2016

C672 Coelho, Paulo Santos Viola.
A interpretação além do sentido: o furo poético e o destino do sujeito
/ Paulo Santos Viola Coelho. -- Rio de Janeiro, 2016.
105 f.

Orientadora: Maria Cristina Candal Poli.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Teoria
Psicanalítica, 2016.

1. Psicanálise. 2. Interpretação. 3. Poesia. 4. Arte Contemporânea.
5. Clínica. I. Poli, Maria Cristina Candal, orient. II. Título.

CDD - 156

CDD - 371.33

A INTERPRETAÇÃO ALÉM DO SENTIDO: O FURO POÉTICO E O DESTINO DO SUJEITO.

Paulo Santos Viola Coelho

Orientadora: Maria Cristina Candal Poli

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

Aprovada por:

Presidente, Prof^a. Dr^a Maria Cristina Candal Poli

Prof.^a Dr^a. Andréa Martello

Prof. Dr. Marcos Eichler de Almeida Silva

Aos meus pais.

Agradecimentos

À minha orientadora, Maria Cristina Poli, por ter sabido me conduzir nos descaminhos dessa pesquisa e por me fazer ver a importância de não recuar naquilo que se escreve. Além de suas precisas indicações que fizeram esta dissertação ser o que é.

À Marcos Eichler, que acolheu essa pesquisa em seu início e foi fundamental com suas indicações e presença, que aqui se atesta, sem dúvida.

À minha família, por ter me dado a oportunidade de construir minha trajetória e pelo amparo incondicional.

A todos que participaram de alguma forma e possibilitaram a realização deste trabalho.

Aos meus amigos e a todos que estiveram do meu lado quando necessitei de alguma ajuda e também celebrando a vida, em especial aos que participaram mais de perto da realização desta dissertação, com indicações e interlocução fecundas, além de participarem dos seus momentos de agrura.

Aos colegas de trabalho, cujo auxílio e generosidade foram fundamentais para que eu pudesse finalizar esta pesquisa.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro e a todos aqueles que fazem ela existir.

Aos professores do Instituto de Psicologia da UFRJ e de fora dele, fundamentais no meu percurso.

À Escola de Artes Visuais do Parque Lage e seus professores, presentes e fundamentais no que aqui se realizou.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa.

*No aeroporto o menino perguntou:
– E se o avião tropical num passarinho?
O pai ficou torto e não respondeu.
O menino perguntou de novo:
– E se o avião tropical num
passarinho triste?
A mãe teve ternuras e pensou:
Será que os absurdos não são as maiores
virtudes da poesia?
Será que os despropósitos não são mais
carregados de poesia do que o bom senso?
Ao sair do sufoco o pai refletiu:
Com certeza, a liberdade e a poesia a gente
aprende com as crianças.
E ficou sendo.*

Manoel de Barros

RESUMO

A presente dissertação visa a investigar a interpretação em psicanálise em sua relação com o sentido e como a noção de um além do sentido incide na própria ideia de interpretação. Ou seja, ao se deparar com um impossível que não se inscreve - mas que deixa marcas, pois não cessa de não se inscrever - que consequências isso traz para a tarefa do intérprete em psicanálise, ou seja, o analista? Ver-se-á como esse "além" e esse "impossível" se apresentam como furo ao sentido e não como um rochedo diante do qual nada se pode fazer ou que necessite ser "esclarecido" com um "sentido a mais". Para tal, são consideradas as contribuições de Lacan e de seus comentadores, buscando-se, entretanto, mostrar como esta noção está presente em Freud, desde o início de seu percurso. Na terceira parte do trabalho, evocaremos a poesia e a arte, principalmente a partir da sua dimensão de furo e de "rasura", que são evidenciadas, tanto na arte contemporânea em suas diversas expressões, quanto por alguns poetas e estudiosos da "poética", buscando elementos capazes de nos fazer re-pensar a interpretação em psicanálise, diante dos desafios que a clínica nos impõe. Conclui-se que o sentido só se dá com um fundo de não-senso e vice-versa, assim como a representação na arte se dá "sobre" algo irrepresentável, sempre presente, aparecendo como espanto, surpresa, silêncio, ausência, etc., pois ali onde o sujeito se revela, some.

Palavras-chave: psicanálise, interpretação, poesia, arte contemporânea

RÉSUMÉ

La présente dissertation vise à investiguer l'interprétation en psychanalyse dans son rapport avec le sens et comment la notion d'un au-delà du sens incide sur l'idée-même d'interprétation. C'est-à-dire, face à un impossible qui ne s'inscrit pas – mais qui laisse des traces, car il ne cesse pas de ne pas s'inscrire – quelles conséquences cela amène à la tâche de l'interprète en psychanalyse, c'est-à-dire, l'analyste? Nous verrons comment cet au-delà et cet impossible se présentent en tant que trou au sens et non comme un rocher devant lequel on ne peut rien faire ou qui a besoin d'être "éclairé" par un "sens en plus". Cela étant, nous considérons les contributions de Lacan et de ses commentateurs en cherchant à montrer, cependant, comment cette notion se fait présente chez Freud dès le début de son parcours. Dans la troisième partie de ce travail, nous évoquerons la poésie et l'art, surtout à partir de leur dimension de "trou" et de "rature", mises en évidence non seulement dans l'art contemporaine dans ses diverses expressions, mais aussi par quelques poètes et studieux de "poétique", tout en cherchant des éléments capables de nous faire re-penser l'interprétation en psychanalyse, défis que face à la clinique nous impose. Nous concluons que le sens ne se donne qu'avec un fond de non-sens et vice-versa, de même que la représentation dans l'art se donne "sur" quelque chose d'irreprésentable, toujours présente, qui apparaît en tant qu'étonnement, surprise, silence, absence, etc., car là où le sujet se révèle, il disparaît.

Mots Clés: psychanalyse, interprétation, poésie, art contemporaine

Sumário

Introdução	10
1. A Interpretação como desvelamento.....	13
1.1. Do <i>sem</i> sentido ao sentido.....	13
1.1.1 O sentido através dos sonhos e a incidência significativa na interpretação	15
1.2 O impasse hermenêutico	30
2. A Interpretação além do sentido	34
2.1 O que resiste ao sentido	34
2.2 O furo no sentido e sua incidência na interpretação	44
2.3 A verdade como ficção	48
2.4 O impasse da feminilidade e sua incidência na interpretação.....	58
3. Em busca da poesia.....	64
3.1 A incidência da arte na psicanálise	64
3.2 O furo poético e sua incidência na interpretação: uma janela para o real.....	75
4. Conclusão	90
5. Referências Bibliográficas	93
6. Anexos.....	98

Introdução

Esta dissertação surge de quatro pontos distintos. Os questionamentos e impasses de uma análise, a prática clínica universitária e a leitura de alguns autores do campo psicanalítico de orientação lacaniana que geraram um questionamento sobre o campo da psicanálise e, mais especificamente, sobre a clínica e seus operadores. Somando-se a isso – e este é o nosso quarto ponto de partida para o desejo de realizar esta pesquisa – temos um interesse especial em estudar as relações possíveis entre a psicanálise (a partir de nosso tema, claro), a arte e a poesia, ou um certo efeito próprio do campo poético que consideramos como sendo de valiosa importância para pensarmos o campo da interpretação na clínica psicanalítica e seus impasses.

O lugar da interpretação dentro da prática e da doutrina freudiana não é o mesmo no seu início e no fim de sua obra. Entretanto, desde a *Interpretação dos Sonhos*, surge como fundamento de uma prática. Propomo-nos a pensá-la nos desdobramentos que em Freud ela assume, procurando circunscrever as premissas básicas nas quais se fundamenta seu uso, o contexto de seu surgimento e seu campo de atuação próprio. Cabe ressaltar que com isso não queremos dizer que há garantia de sucesso. Não é tão simples como pode parecer. Não há manual no que se refere à interpretação. Freud mesmo não dedicou um texto a ela nos seus escritos técnicos, por exemplo. Acreditamos que isso se deva mais a uma complexidade do que a uma suposta obviedade ou mesmo uma possível menor importância do assunto.

Por outro lado, “*não há obra em que Freud não nos traga alguma coisa da técnica.*” (LACAN, 1986 [1953], p. 117). Aqui, concordamos e partimos desta afirmação, porque entendemos que, em Freud, temos sempre que ter em perspectiva um corte temporal e conceitual de sua obra. Nela, nenhum conceito se desenvolve de forma isolada. Cada um deles carrega uma história, seja dentro da própria teoria ou fora dela, quando incorporado e subvertido de outros campos do saber. Além disso, levaremos em conta os debates travados, desde a época de Freud, entre os autores do próprio campo psicanalítico. A partir de Lacan, isso se potencializa de forma infindável. Um conceito, um problema, um impasse é muitas vezes abordado de diferentes perspectivas, podendo inclusive mudar de nome ou, sob um mesmo termo, apresentar concepções variadas ou mesmo contraditórias. Com a *interpretação*, isto se evidencia de forma desconcertante. Não é um termo exclusivo do campo psicanalítico e dentro dele assume concepções variadas. Assim, circunscrever num recorte “novo” algum ponto da teoria exige um trabalho que leve em conta todos esses aspectos.

Considerando isso, guiar-nos-emos a partir de uma das questões cruciais para a clínica psicanalítica – e com consequências fundamentais para o que dela se entende como práxis – que é a dos limites da prática interpretativa em psicanálise. Neste sentido, pensaremos até que ponto a interpretação em psicanálise está fundamentada ou atrelada ao sentido, visando a uma produção deste e, além disso, investigaremos a relação existente entre a interpretação, a direção e o objetivo do tratamento. Entendemos que, no que se refere à interpretação em psicanálise, é necessário considerar que ela está fundamentada no saber inconsciente – saber sempre limitado e sem o qual não traria a marca que a distingue de seus usos em outros campos.

Assim, o tema da interpretação situa-se, por um lado, como fio condutor desta pesquisa e, por outro, funciona, inevitavelmente, como um disparador dentro de uma série de outros questionamentos ou temas possíveis e necessários no que se refere à clínica. Como falar de interpretação e não falar de, por exemplo, transferência, posição do analista, fim de análise, direção do tratamento, transmissão (afinal, o que se transmite na interpretação?), entre outros.

Por exemplo, em relação à transferência e à posição do analista, como discernir – e até onde é possível fazê-lo – o lugar de um e de outro, de analisando e analista, e que consequências isso traz para o se entende como interpretação? Deve-se ter como horizonte um certo “bom senso clínico”, uma boa razão e medida de si privativa daqueles que as tenham conquistado e atingido o posto de analista, servindo então de modelo a se pautar? Ou se considerarmos, por exemplo, a máxima de Freud, segundo a qual, o inconsciente do analista deve se situar na mesma linha do inconsciente do analisando, tal como um órgão receptor, veremos que nem tudo é tão ideal e linear em Freud no que se refere à clínica.¹

Isso não quer dizer que estejamos no caminho da balbúrdia, do cultivo da identificação ou da selvageria, mas que tampouco entendemos que se trata de apelar para uma ideia de neutralidade por parte do analista e de um “*saber ex-cathedra*” a ser transmitido ao paciente (LACAN, 1986 [1953-54], p. 9).

Uma outra forma verificarmos a atualidade do debate aqui proposto é a (recente) divisão que se pretende fazer, a partir do ensino de Lacan, entre uma clínica do significante – tributária do que seria a primeira parte do seu ensino (1953-1970) – e uma clínica do Real – fundamentada nos parâmetros da parte final de suas proposições.

¹ Vale lembrar também LaPlanche e Pontalis (1970) que ressaltam como a associação livre por parte do analisando e a atenção uniformemente flutuante por parte do analista formam um todo metodológico.

Por ora, cabe ressaltar que esta separação entre duas clínicas, com pressupostos distintos, não apresenta uma delimitação precisa, assim como não conta com a unanimidade da comunidade psicanalítica. Por outro lado, entendemos que tal tentativa não necessariamente se mostra como totalmente artificial. Assim, usaremos alguns comentadores contemporâneos que compartilhem dessa perspectiva, ao mesmo tempo que procuraremos investigar que críticas se lhes apresentam.

De forma geral, primeiro procuramos identificar as condições iniciais de surgimento da interpretação dentro do próprio discurso freudiano e as bases de sustentação de uma prática interpretativa e, depois, investigaremos como Lacan retoma o texto de Freud, reinventando e subvertendo o que até então se concebia como sendo a função da interpretação, modificando e potencializando seu campo de eficácia, levando às últimas consequências a presença e a dimensão da fala e da linguagem em psicanálise.

Na segunda parte do trabalho, procuramos investigar como se configura um uso específico do recurso da palavra em psicanálise, e como esse uso já aponta no seu início (em Freud) para um limite à significação. Assim, será possível perceber que, se não há metalinguagem, para Lacan, a interpretação pode e deve incorporar em si aquilo que a atravessa. Dessa forma, ela é tomada também pelo seu avesso, distinguindo-se de um simples esclarecimento, uma produção de sentido, atingindo e valorizando uma dimensão fora do significado.

Queremos mostrar a partir daí como é possível pensar uma interpretação que aponta para a abertura do sentido, tal como realizada pelo efeito de furo e espanto produzido pela poesia, que *diz-sem-dizer*. Com isso, nos referimos ao corte – nem sempre garantido – que se pode obter da leitura e/ou escrita poética, quando esta nos transporta para algo além de suas palavras, difícil, inclusive, de ser nomeado. Não fazemos aqui uma referência ao belo ou ao efeito estético possível da poesia, de acomodação dos sentidos. Trata-se de pensar naquilo que promove uma certa captura do eu, mas que vai além dele, provocando, por isso mesmo, um certo descentramento nesse mesmo “eu”, numa espécie de ‘*dizer sobre mim que não consigo saber exatamente o quê*’ e, assim, convocando ao engajamento do desejo e à invenção. Assim, além da poesia, adentraremos o campo da arte contemporânea, naquilo que ela puder oferecer de suporte para pensarmos a interpretação em psicanálise, a partir de uma dimensão mais além do sentido.

1. A Interpretação como desvelamento

1.1. Do *sem* sentido ao sentido.

Não seria absurdo afirmar que boa parte da clínica de Freud está alicerçada na concepção de que os sonhos, os sintomas e os atos falhos têm um sentido. No entanto, segundo Freud (2014 [1916-17], p. 343), “*O sentido dos sintomas neuróticos foi desvendado pela primeira vez por Josef Breuer, mediante o estudo e a feliz resolução de um caso de histeria que ficou célebre (1880-2).*” Além dele, há dois outros autores a quem Freud credita a prioridade dessa ideia; Pierre Janet (pesquisador francês que, inclusive, teria publicado antes de Breuer seus achados) e Lauret, psiquiatra que já defendia que mesmo os delírios teriam um sentido reconhecível, bastando, para reconhecer este sentido, saber traduzi-los². Nenhum desses autores, porém, levou a cabo suas descobertas, sustentando-as tal como Freud o fez, e levando às últimas consequências as concepções que ali davam o seu primeiro lampejo. Janet, por exemplo, que já concebia os sintomas neuróticos como fruto de *idées inconscientes*³, atestaria, em seguida, que “seu inconsciente” seria mais *une façon de parler*, um modo de dizer⁴, do que algo realmente a ser considerado.

De qualquer forma, como atesta o próprio Freud, “*toda descoberta é feita mais de uma vez, e [...] nenhuma é feita de uma vez só.*”⁵ Seguimos essa linha. Muitas outras concepções, conceitos, operadores teóricos de Freud são tomados de outros campos, adaptados e/ou subvertidos e colocados a serviço de sua clínica e teoria e na resolução dos problemas e impasses que se lhe apresentavam.

Sendo assim, boa parte de seu empenho inicial está em tirar esses fenômenos do silêncio epistemológico em que a psiquiatria e a filosofia da época os colocaram – encarando-os ou como bizarrices “sem sentido” ou como fruto de processos somáticos – restituindo-os ao campo do sentido. Segundo Lacan,

² *Loc. cit.*

³ *Loc. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 344.

⁵ *Ibid.*, p. 343.

Com a *Interpretação dos Sonhos*, efetivamente, algo de uma essência diferente, de uma densidade psicológica concreta, é reintroduzido, a saber, o sentido. [...] quando interpretamos um sonho, sempre estamos em cheio no sentido. O que está em questão é a subjetividade do sujeito, nos seus desejos, na sua relação com seu meio, com a própria vida. (LACAN, 1986 [1953-54], p.9)

Assim fazendo, portanto, Freud fundou sua prática e sua teoria e abriu, à época, uma outra possibilidade de compreensão, tanto em relação aos fenômenos históricos, quanto aos sonhos, separando-se da visão naturalista desses fenômenos – que os renegava ao silêncio do organismo – demarcando uma diferença e abrindo um novo campo.

Conseqüentemente, o corte estabelecido por suas ideias estimula um debate vigoroso dentro e fora da psicanálise, tanto no que se refere ao seu lugar no campo do saber quanto nas diferentes interpretações de seus conceitos e, também, de seu estatuto enquanto prática (LUSTOZA; FREIRE, 2006). Não são poucos os momentos de sua obra em que Freud “debate” com seus opositores, reais ou imaginários, antecipando-se ou respondendo a críticas, a fim de sustentar suas convicções.

Assim, a psicanálise se vê submetida desde o seu início a uma série de críticas que, fundamentalmente, questionam seu estatuto enquanto ciência e que têm como um dos argumentos principais o fato de os enunciados psicanalíticos não se prestarem à validação empírica. Como exemplo disso, basta citarmos que, a partir da década de 50, portanto cinquenta anos após seu ato inaugural, tem início um debate vigoroso, principalmente nos países anglo-saxônicos, sobre o estatuto e o destino da “jovem ciência” chamada psicanálise (*ibid.*).

Em defesa da psicanálise, levantaram-se duas vertentes distintas de contra-argumentação: a primeira, alegando a imaturidade da nova disciplina e recorrendo ao tempo como garantia de ajuste aos termos propostos pelos seus críticos – apoiando-se, contudo, como os próprios críticos, no pressuposto segundo o qual a psicanálise deveria se ajustar aos moldes das ciências naturais – sob a pena de sucumbir caso não obtivesse êxito na sua empreitada. A outra vertente, representada principalmente por autores como Jean Hyppolite e Paul Ricouer, questiona tal pressuposto. (LUSTOZA; FREIRE, 2006). Partindo de novas bases, esses autores propõem uma nova leitura sobre o legado de Freud.

Saindo da querela iniciada pelos outros dois pontos de vista, segundo os quais, a psicanálise ou era uma pseudociência ou uma jovem ciência natural, esses autores postulam “a impossibilidade de estudar o domínio das significações a partir do modelo das ciências

naturais.” (*op. cit.*, p. 11) Colocar a psicanálise sob esse ponto de vista seria fugir tanto das exigências do espírito científico quanto das do freudiano:

O discurso analítico pertenceria [dessa forma] ao registro do sentido, [e] de maneira nenhuma ao da objetividade. A estratégia desses autores consistiu, então, em defender a disjunção entre o domínio das significações e o dos fatos. (loc. cit.)⁶.

Assim, de forma geral, podemos identificar dois movimentos iniciais de Freud, quase simultâneos: primeiro o de considerar esses fenômenos como passíveis de um sentido. Poderíamos dizer que ele insere nesses fenômenos uma face de um enigma (a ser desvendado), trazendo-os ao campo do sentido, necessitando, no entanto, serem interpretados. Em seguida, num segundo movimento, haveria o trabalho de revelar o seu sentido.

Mas para transformar o que era considerado **sem sentido** numa estrutura de enigma, seria preciso mostrar como esse **enigma é estruturado** (em psicanálise, ou seja, como a psicanálise toma para si esses fenômenos) e como ele pode ser “revelado” ou interpretado, já que, como o próprio Freud nos diz, a partir dos sonhos, ele está próximo da estrutura de um *rébus* (2013 [1900]).

1.1.1 O sentido através dos sonhos e a incidência significativa na interpretação

Segundo Lacan (1998d [1958]), não é possível entender o que Freud concebe como interpretação sem nos voltarmos ao texto de *A Interpretação dos Sonhos* (2013 [1900]), já que é nesse texto que Freud lança os alicerces de sua “nova ciência”, chamada Psicanálise. Além disso, como o próprio Lacan ressalta (1986 [1953-54], p.17), trata-se, nesse texto, o tempo todo de técnica.

⁶ Esta distinção pode ser referida, antes, a Willian Dilthey (1833 – 1911) que buscou estabelecer uma diferenciação entre as ciências do espírito e as naturais. Às primeiras, caberia a *compreensão* como método – ligado à historicização –, enquanto que à segunda caberia a *explicação* dos fatos.

O próprio Freud declara inúmeras vezes ao longo de sua obra a importância do texto, seja como retorno num momento de crise de convicções⁷, seja confirmando sua importância como base do edifício teórico psicanalítico. Assim, afirma que: “*quem não souber explicar a origem das imagens oníricas também se esforçará em vão por compreender as fobias, as ideias obsessivas e as delirantes, e, eventualmente, exercer uma influência terapêutica sobre elas.*” (2013 [1900], p. 3). Além disso, em 1932, mesmo já passados mais de trinta anos de desenvolvimento teórico, com suas reviravoltas, define a doutrina dos sonhos como o que mais diferencia a nova ciência:

... a teoria dos sonhos é o que há de mais característico e próprio na jovem ciência, algo para o qual não há contrapartida no restante de nosso saber, um pedaço de terra nova, subtraído à crença popular e ao misticismo. As estranhezas das afirmações que ela teve de fazer conferiu-lhe a função de xibolete, cujo emprego decidia quem se tornava um seguidor da psicanálise e a quem ela permanecerá incompreensível. (FREUD, 2010 [1932], p. 126-7)

A história do *insight* de Freud em relação aos sonhos – único na vida (e mais importante), tal como ele o considerará em 1931, no prefácio à terceira edição inglesa de *A Interpretação dos Sonhos* – “começa” com o “sonho de injeção de Irma”, do próprio Freud, ocorrido no verão de 1895, em Bellevue (arredores de Viena), onde passara o verão com a família.⁸

Entretanto, os elementos que tornaram possível esse *insight* já vinham se insinuando há algum tempo. Freud já se ocupava da dissolução de certas formações psicopatológicas (fobias históricas, ideias obsessivas) desde antes e já buscava a origem/solução/dissolução desses sintomas mórbidos na vida psíquica do paciente, seguindo a trilha aberta por Josef Breuer. Assim, nos diz Freud (2013 [1908]) que fora no decorrer desses estudos psicanalíticos que ele topara com a interpretação dos sonhos. Podemos dizer também que Freud viu nos sonhos a

⁷ “Nos longos anos de meu trabalho com os problemas das neuroses, fui levado a vacilar repetidas vezes e fiquei desorientado quanto a muito deles; nesses momentos foi sempre a interpretação dos sonhos que devolveu minha segurança.” (Freud, 2013 [1908], pg. 6)

⁸ Em Julho de 1895 Freud teve aquele que se tornaria o “sonho paradigmático” para o empreendimento psicanalítico. Este teria sido, segundo Freud, o primeiro sonho analisado e interpretado de forma mais completa com os recursos que dispunha até aquele momento. Já o tinha feito, embora de forma mais incipiente, nos Estudos sobre a Histeria. Porém, este é um sonho inaugural, uma vez que traz a marca daquilo que passou a ser visto como a principal tarefa do sonho no que se refere aos desejos e também revela a natureza radical de parte dos processos mentais. É importante ressaltar que na época do sonho (não de seu relato) Freud tinha, por um lado, a convicção de que poderia considerar uma análise terminada e que este término poderia coincidir com a cura do paciente. Cura esta que poderia ser alcançada caso o sentido do conflito inconsciente fosse revelado (GARCIA-ROZA, 2008).

confirmação de alguns achados que se davam no âmbito da clínica. Além disso, os próprios pacientes lhe indicaram a possibilidade de incluir os sonhos no encadeamento psíquico a partir de uma ideia patológica.

Freud conclui, então, que seria “*natural tratar o próprio sonho como um sintoma e aplicar-lhe o método de interpretação elaborado para os sintomas.*” (2013 [1908], p. 122) Até esse momento, diga-se de passagem, a interpretação dos sonhos parece ser não mais do que “*um trabalho preliminar para a exploração dos problemas mais difíceis da psicologia das neuroses.*” (*ibid.*, p. 125)

Outro ponto central da *Interpretação* está em ela ser, em parte, o desenvolvimento de um antigo sonho de Freud, perseguido desde os seus estudos *Sobre as Afasias* e o *Projeto para uma Psicologia Científica*, qual seja, a elaboração de um aparelho anímico (GARCIA-ROZA, 2008).

Assim, boa parte de seu empenho ao redigir *A Interpretação dos Sonhos* está em mostrar que “*todo sonho se mostra como uma formação psíquica de pleno sentido que pode ser incluída num ponto determinável da atividade psíquica do estado de vigília.*” (FREUD, 2013 [1900], p. 15). Consequentemente, “*‘interpretar um sonho’ significa indicar o seu ‘sentido’*” (*ibid.*, p. 117).

No entanto, ao assumir tal posição – a de que os sonhos são passíveis de interpretação, Freud se coloca em oposição, como já dissemos, à tradição teórico-científica – que vê neles, no máximo, a expressão psíquica (ou sinais) de processos somáticos – e se aproxima da “tradição leiga e popular” em sua “ousadia não científica”.

Cabe ressaltar que a intenção de Freud era constituir uma ciência que fosse incluída pelos meios e tradição daquele momento. Não se iludia, porém, quanto à dificuldade de sua empreitada, haja vista o *quantum* subversivo de seu pensamento: “*Meu pressuposto de que os sonhos podem ser interpretados coloca-me de imediato, em oposição à teoria dominante sobre os sonhos...*” (Freud, 1996b [1900], p. 119)

Mesmo admitindo que os métodos leigos de interpretação não poderiam se constituir ou reivindicar o estatuto de ciência, Freud não deixa de reconhecer neles algum valor, uma vez que, mesmo apresentando um forte caráter místico ou religioso de suas visões dos sonhos, não deixaram de dignificá-los como um fenômeno de valor. Mais do que isso, Freud vê neles alguns elementos próximos à sua própria concepção de interpretação dos sonhos.

Assim, ele encontra e define dois tipos de interpretação vinculados à tradição leiga. No primeiro deles, denominado *interpretação simbólica*, o conteúdo do sonho é considerado como um todo e substituído por um outro conteúdo, compreensível e, em certo sentido, análogo ao primeiro. Depende, no entanto, o êxito deste método, de um “lampejo espiritual”, de uma “intuição súbita”, de um talento especial por parte do intérprete, não sendo possível um meio de transmitir a técnica:

É obviamente impossível dar instruções sobre o método de se chegar a uma interpretação simbólica. O êxito deve ser uma questão de se esbarrar numa ideia inteligente, uma questão de intuição direta, e por esse motivo foi possível a interpretação dos sonhos por meio do simbolismo ser exaltada numa atividade artística que depende da posse de dons peculiares. (FREUD, 1996b [1900], p. 120)

O outro método, denominado por Freud de *método de decifração* (*Ibid.*, p. 119), vê no sonho uma escrita cifrada, passível de ser interpretada a partir de um “livro dos sonhos”, uma chave, a partir da qual um signo é substituído por outro de significado conhecido. O sonho, portanto, não é tomado em sua totalidade, mas em suas partes fragmentadas. Uma *criptografia*, a partir da qual os signos são tratados um a um:

Suponhamos, por exemplo, que eu tenha sonhado com uma carta e também com um funeral. Se consultar um “livro dos sonhos”, verificarei que “carta” deve traduzir-se por “transtorno”, e funeral por “noivado”. Resta-me então vincular as palavras-chave que assim decifrei e, mais uma vez, transpor o resultado para um tempo futuro. (*Ibid.*, p. 120)

Além de aplicar a análise do sonho a cada parcela independente do sonho, “*como se fosse um conglomerado geológico em que cada fragmento de rocha exigisse uma análise isolada.*” (FREUD, *op. cit.*, p. 121), o que há de essencial no método de decifração é introduzir o relato do sonhador, sua narrativa para cada elemento desse. Sua própria clínica já havia lhe mostrado esse caminho, ao lhe fazer ver que, quando perguntava ao sujeito sobre o seu sonho como um todo, o que ocorria era uma obturação na sua fala (RAVIZZINI, 2000).

Todavia, quando se coloca diante do sujeito seu sonho fracionado, isso possibilita uma série de associações que Freud denomina *pensamentos de fundo*. Assim, ele conclui que o método de decifração “*emprega a interpretação en détail e não en masse; como este, considera*

os sonhos desde o início, como tendo um caráter múltiplo, como sendo conglomerados de formações psíquicas.” (FREUD, 1996b [1900] , p. 125).

Cabe ressaltarmos que, mesmo que Freud se aproxime desse método, ele descarta a possibilidade de ser um método científico, já que depende de um código previamente fixado e, para ele, um mesmo elemento do sonho pode evocar diferentes associações. Assim, não somente o sonho é um conglomerado de formações psíquicas, mas cada elemento de um sonho possibilita uma multiplicidade de *novos sentidos*.

Evidencia-se, então, no sonho, um fator de arbitrariedade e incerteza, diante do fato de um mesmo signo possibilitar inúmeros significados a diferentes pessoas. Não há, portanto, uma correspondência entre palavra e coisa, entre um elemento no sonho e a coisa a qual ele se refere. (RAVIZZINI, 2000)

Consentino (1993) considera que, quando Freud estabelece que um signo não equivale a um determinado sentido, o que ele promove é a quebra da lei da representação. Mesmo não sendo conceituado, é realizado em sua prática. E se ele assim o faz, é por entender que não existiria qualquer possibilidade de se instaurar uma cadeia associativa, se a relação entre palavra e coisa fosse feita uma a uma. Ou seja, “*Se as coisas pudessem tomar o lugar dos signos, não haveria linguagem*”. (CONSENTINO, 1993, p. 75)

Não há, portanto, uma motivação natural entre os signos e os referentes, sendo próprio do advento da linguagem de uma equivocidade fundamental. E, se para Freud, nenhum elemento no sonho tem o privilégio de possuir uma chave que desvele o seu sentido, esta não correlação torna-se fundamental para uma concepção de interpretação, pois o sentido é uma produção que se estabelece num contexto específico. (RAVIZZINI, 2000).

Assim, conferindo o advento do sentido ao próprio sonhador, Freud desloca o acento dado ao saber de quem interpreta para aquele a quem pertence o sonho. Além disso, serve para marcar um certo abandono da posição de mestre, colocando a tarefa de resolução dos enigmas ao próprio sujeito analisado⁹ (AMP, 1996 p. 22):

A técnica que descrevo nas páginas seguintes difere do método da Antiguidade num ponto essencial: ela impõe a tarefa de interpretação à própria pessoa que sonha. Não interessa o que ocorre ao *intérprete* em relação a um

⁹ Soma-se a isto o abandono da sugestão (que acentuava a resistência dos pacientes) em detrimento do método da associação livre.

elemento específico do sonho, mas pelo que ocorre ao sonhador. (FREUD, 1996b [1900], p. 121)

Assim, o que interessa no sonho é sua elaboração. E esta, só o relato do sonhador pode oferecer. Através deste enfoque, Freud possibilita uma primazia da linguagem. É a palavra do sujeito que se instaura no papel principal. (RAVIZZINI, 2000).

O relato do sonho tem como parâmetro a livre associação postulada por Freud que, tal como ele demonstra, não é tão livre assim. Ou seja, as associações do paciente, seja a partir dos sonhos ou dos outros pilares da clínica, são regidas pelas leis do inconsciente. É o que Freud irá demonstrar a partir do que ele chama de *trabalho do sonho*.

Como dissemos, alguns elementos daquilo que se tornou a metapsicologia freudiana encontram sua base na *Interpretação dos Sonhos*. Entretanto, já estavam presentes em trabalhos anteriores de Freud, como em *Sobre as Afasias* e no *Projeto para uma Psicologia Científica* (GARCIA-ROZA, 2008). Porém, é na *Interpretação* que elas ganham contornos mais definidos, delineando-se também de forma mais clara a estruturação que Freud começa a dar ao aparelho psíquico.

Então, sob o título de *trabalho do sonho*, algumas concepções fundamentais são trabalhadas por Freud e irão fundamentar direta ou indiretamente a ideia de interpretação apresentada no texto. Isto por que revelam as formas como se dão alguns dos principais processos e pensamentos inconscientes, os quais, conseqüentemente, constituirão as vias do desejo.

Separadas em diferentes funções, são elas: o *conteúdo manifesto e os pensamentos latentes*; a *condensação e o deslocamento*; a *figuração ou representabilidade*, a *censura e a resistência*, o *trabalho secundário* e a *sobredeterminação*. Em função de sua importância, analisaremos algumas dessas funções. Cabe ressaltar que, segundo Freud, o trabalho do sonho não é um tipo de pensamento e nem o cria, mas apenas transforma o conteúdo do sonho – que são os pensamentos latentes.

Podemos dizer inicialmente que há basicamente duas ordens ou registros distintos de coisas – um registro imediatamente acessível ao sonhador ou consciente e outro inacessível à consciência de forma imediata ou inconsciente, caracterizado pelo desejo inconsciente.

Assim, o primeiro registro é caracterizado por Freud como o *conteúdo manifesto do sonho* e o segundo como *pensamentos latentes do sonho* – seja considerando as partes isoladas

do sonho ou ele como um todo. Nesse sentido, há no *trabalho do sonho* (*trumarbeit*) uma distorção e uma substituição do primeiro pelo segundo. O trabalho oposto, que consiste em partir do conteúdo manifesto para chegar ao latente, seria o próprio *trabalho de interpretação* (*deutungsarbeit*) ou interpretação somente (*deutung*). E exatamente aqueles elementos aparentemente destituídos de importância, sem sentido, e que não se conectam a elementos cotidianos ou *restos diurnos* apresentam-se, por isso mesmo, como tendo sofrido um processo de distorção e, inclusive, interessam mais ainda ao trabalho de interpretação:

Quanto mais trivial, disparatado e desinteressante é um elemento do sonho manifesto, e quanto mais o sonhador se recusa a fornecer associações a este elemento alegando sua desimportância, mais ele se mostra significativo para o trabalho de decifração, posto que são precisamente eles que poderão conduzir ao desejo inconsciente e à solução do sonho. (GARCIA-ROZA, 2008, p. 83)

Além disso, é importante ressaltarmos uma diferença fundamental que existe entre as linguagens do conteúdo manifesto e latente. Não se trata de duas línguas distintas as quais poderíamos recorrer a um código fixo de tradução, mas sim, de duas formas de expressão distintas, cada qual com seus signos e leis de articulação próprios, compreendendo assim dois textos psíquicos (GARCIA-ROZA, 2008).

A distorção no sonho, por sua vez, é fruto da censura, cabendo o trabalho de mantê-la à resistência ou, em outras palavras, a resistência seria como uma objetivação da censura (*Ibid.*). Ambas se apresentando ao trabalho da interpretação.

Primeiramente, portanto, temos o conteúdo manifesto, fruto da distorção e ciframento impostos aos pensamentos latentes. Um ocultamento devido ao seu caráter inadmissível para a consciência, justamente por se tratar “*de desejos que expressam o que de pior existe no homem: da mais desvairada perversão sexual às tendências mais agressivas e destrutivas que somos capazes de imaginar.*” (*Ibid.*, p. 92)

Então, ao nos debruçarmos sobre o sonho, procurando interpretá-lo, recebemos um texto sob a forma de uma mensagem cifrada e, por isso, oculta. Assim, Freud caracteriza a censura como sendo mais da ordem estrutural, dizendo respeito mais ao caráter interrompido do discurso – suas lacunas, distorções e apagamentos. Desta forma, ela é menos um obstáculo (como é a resistência) do que algo a ser inserido como parte do próprio texto que se apresenta. Já a resistência representa “*tudo aquilo que perturba a continuação do trabalho analítico*”

(Freud, 1996b [1900], p. 551) e também aquilo “*que se exerce em face do trabalho de interpretação.*” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 90)¹⁰

Por outro lado, o conteúdo manifesto sempre é menor que o latente. Isso se deve ao *trabalho de condensação* do sonho, que abrevia o conteúdo latente, e o faz por três caminhos: omitindo alguns elementos dos pensamentos latentes; permitindo que apenas um fragmento do conteúdo latente apareça no manifesto e, também, combinando vários elementos com alguma coisa em comum do conteúdo latente num único elemento do conteúdo manifesto. De forma geral, podemos dizer que este é o processo pelo qual uma representação pode estabelecer a partir de si várias cadeias associativas. Entretanto, é impossível determinar o grau de condensação. Assim, impossível também é interpretar um sonho completamente. Além do sonho, a condensação também ocorre nos chistes e nos lapsos.

O deslocamento faz parte, assim como a condensação, dos processos gerais do inconsciente. Entretanto, sua atuação pode ser ainda mais radical no que se refere ao ocultamento de um conteúdo, visto que pode fazer com que não seja possível rastrear o sentido oculto de um termo. Isto se deve pelo seu mecanismo específico que pode ocorrer de duas maneiras: pela substituição de um elemento latente por um outro mais remoto e que trabalhe apenas como uma alusão ao termo original ou retirando o acento de um elemento que seja importante e colocando-o em outro, sem importância, fazendo com que algo que seja essencial possa nem estar presente no conteúdo manifesto. Daí o paradoxo ao se analisar um sonho de dar importância àquilo que, aparentemente, é insignificante

Um bom exemplo de como se dá a produção de sentido em sua relação com o trabalho do sonho nos é relatado por Freud no capítulo VI da *Interpretação dos Sonhos*. Nele, Freud relata um de seus sonhos, no qual o termo “**monografia de botânica**” aparece de forma destacada. Freud poderia ter se limitado a um primeiro nível de leitura e aceitado alguma explicação preestabelecida ou mais acessível. Mas como a mensagem do sonho se dá pelas inúmeras associações daquele que sonha, Freud se debruça nas inúmeras articulações e significados novos possíveis a partir desse elemento inicial. Essa espécie de “emaranhado”, para o qual convergem “*numerosas cadeias de ideias*” (*ibid.*, p. 275), Freud denomina como *pontos nodais*. (RAVIZZINI, 2000).

¹⁰ A resistência se apresentou para Freud desde seus *Estudos sobre a histeria*, sendo caracterizada, desde então, como parte fundamental do material a ser interpretado.

Cada elemento isolado também (“monografia” e “botânica”) possibilita, cada qual, uma outra gama de novas articulações possíveis. Freud então conclui que esta multiplicidade característica da formação do sonho aponta para a impossibilidade de que se tenha uma interpretação completa do sonho: “*Mesmo que a solução pareça satisfatória e sem lacunas, resta sempre a possibilidade de que o sonho tenha outro sentido.*” (*ibid.*, p. 276). Freud relaciona essa espécie de inexatidão do sentido de um sonho com o que ele chama de *sobredeterminação*, à qual estão submetidos os elementos do sonho.

Como dissemos, a partir de Freud, *o sonho é o relato do sonho*. Neste sentido, não se chega ao conteúdo latente pelo se quer dizer, mas pelo que se diz. Há algo da experiência analítica, então, que se realiza na *fala*. Uma dimensão *significante* que não teríamos acesso, em princípio, simplesmente por meio do pensamento, ou outro meio.

Lacan (2005 [1953]) inicia o que chamou de “retorno aos textos de Freud” e, mais precisamente, ao sentido que deles se pode extrair, tendo em vista a originalidade e potência do que Freud vislumbrou.

Assim, Lacan (*ibid.*, p.11) considera que tanto a teoria quanto a técnica em psicanálise, que formariam uma única e mesma coisa, haveriam sofrido uma espécie de degradação ou desvio, principalmente no que se refere a uma certa repulsa que se teria criado no campo psicanalítico em relação às vicissitudes e importância da fala.

Uma das consequências desse tipo de visão incompleta da experiência analítica, segundo Lacan, seria considerá-la como dotada apenas de mecanismos e instrumentos que visariam a modificar as condutas e os costumes do sujeito, ou, então, como circunscrita ao registro de “*um certo número de pontos de vista psicológicos mais ou menos parciais do sujeito paciente*” (*ibid.*, p. 16).

Com isso, teríamos uma série de opacidades e impasses oriundos desse tipo de posicionamento. Dentre eles, uma concepção do dispositivo analítico (e conseqüentemente da interpretação) como sendo mais irracional do que realmente é. Principalmente por um desconhecimento no que se refere aos seus fundamentos. Curiosamente isso não deixa de acontecer hoje, principalmente se considerarmos a força cada vez maior do discurso neurocientífico e psicofarmacológico, num debate eterno, como já frisamos, sobre o lugar da psicanálise no campo da ciência.

Assim, Lacan recoloca em questão a própria ideia de experiência analítica. Em que consistiria ela, se “*há na análise toda uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa*”? (*ibid.*, p. 15). Que transformações ela provoca, qual o seu mecanismo? O que faz um analista?

Tal como Freud (2014 [1916]) diz que o principal e único meio acessível de demonstração da experiência analítica são as palavras, pois tudo se daria através delas, Lacan retoma a fala como aquilo que nos introduz no objeto próprio da experiência analítica. Pergunta, então, como ponto de partida – “*o que é a fala, isto é, o símbolo?*” (LACAN, 2005 [1953], p.15).

Ou seja, para se entender ou questionar os fundamentos da experiência analítica e da interpretação, seria necessário pensar antes naquilo que está na essência e na troca da fala.

A partir disso, o pressuposto de Lacan é que na análise – tal qual nos sonhos – aconteceria uma espécie de concorrência, de

superposição de símbolos, tão complexa quanto o é uma frase poética que vale ao mesmo tempo por seu tom, sua estrutura, seus trocadilhos, seus ritmos, sua sonoridade. Tudo se passa em diversos planos, e tudo é da ordem e do registro da linguagem. (LACAN, *op. cit.*, p. 24).

Quer se trate de sintomas, atos falhos ou lembranças, estamos lidando com símbolos, e mais precisamente símbolos organizados na linguagem, a partir da articulação *significante - significado*¹¹, que equivaleria à própria estrutura da linguagem. Teríamos aqui a própria estrutura de um *rébus* evocada por Freud acerca dos sonhos e retomada por Lacan (MILLER, 1998).

Lacan se apoia, para as construções desse período, fundamentalmente em duas referências importantes do começo e da metade do século XX – além dos escritos freudianos, obviamente – quais sejam, a linguística estrutural de Ferdinand de Saussure e os trabalhos antropológicos de Claude Lévi-Strauss sobre as estruturas elementares de parentesco. Lacan vê neles a possibilidade de dar à teorização freudiana um estatuto de ciência e, principalmente, de usá-los para elucidar alguns dos impasses do campo psicanalítico. (VANIER, 2005)

De forma mais radical, há, por parte de Lacan (1998b [1953]), um projeto de refundação do campo psicanalítico, sustentando a descoberta de Freud a partir do reordenamento conceitual da própria psicanálise e, também, a partir da apropriação do campo conceitual de outras disciplinas:

¹¹ Lacan retira a noção de *significante* e *significado* de Ferdinand de Saussure. No seu Curso de Linguística Geral (1916), Saussure propõe o signo linguístico dividido em duas partes: o *significante*, que corresponderia à imagem acústica de um conceito – não a pura materialidade física do som, e sim sua impressão psíquica: " a representação que dele nos dá testemunho de nossos sentidos, tal imagem é sensorial (pg. 80) – e o *significado* ou o conceito em si, a ideia.

Árvore é o exemplo que ele nos traz. Tal palavra não estaria referida, do ponto de vista linguístico, à árvore real (ou o referente), mas sim ao significado, à ideia de árvore e ao *significante*, sustentado pelos fonemas á.r.v.o.r.e. O signo linguístico une um conceito a uma imagem acústica, e não uma coisa a um nome, portanto.

Numa disciplina que só deve seu valor científico aos conceitos teóricos que Freud forjou no progresso de sua experiência, mas os quais, por serem ainda mal criticados e por isso conservarem a ambiguidade da língua vulgar [...] parece-nos que esses termos só podem esclarecer-se ao estabelecermos sua equivalência com a linguagem atual da antropologia ou com os mais recentes problemas da filosofia (Lacan, *ibid.*, pp. 240-1)

Entretanto, essa apropriação se dá *a partir do* campo psicanalítico e suas questões e não saindo dele. Não se trata, por exemplo, de explicar a psicanálise a partir da linguística, mas de retirar aquilo que interessa do campo da linguística e colocar, agora, a serviço da psicanálise¹².

Assim, uma das teses fundamentais de Lévi-Strauss (que serviria de subsídio para se pensar a experiência analítica) é a de que a lei simbólica é o que organizaria as trocas sociais, determinando, em função dos interditos, os modos de circulação. A ordem da linguagem, por sua vez, inclui e representa essa Lei. Por exemplo, para um determinado homem, o conjunto das mulheres estará dividido entre as que são permitidas e as que não o são. Essa divisão faz parte da própria língua, que distingue no conjunto a mãe, a irmã, a esposa, etc.... A consequência que Lacan retira disso é máxima para o campo psicanalítico, permitindo-lhe, inclusive, afirmar que “*a lei do homem é a [própria] lei da linguagem*”. (LACAN, 2005)

As críticas de Lacan (1998b [1953]) vão, portanto, na direção de confrontar uma inclinação da psicanálise que visaria, pelas consequências de seus pressupostos, a uma certa ‘*adaptação do indivíduo ao meio social*’ ou a um ideal, podemos dizer, muitas vezes representado na própria figura do analista – consequência da – já dita – “*aversão do interesse pelas funções da fala e pelo campo da linguagem*.” (*ibid.*, p. 243)

Neste sentido, a pessoa do analista acaba por se tornar uma espécie de modelo de cura, uma figura idealizada, a encarnação de um Eu forte ao qual o paciente é levado a identificar-se no fim do tratamento. (VANIÉR, *op. cit.*, p. 26)

Podemos pensar a partir de tal problemática como se cristalizaria um modelo de interpretação dentro de um viés imaginário, onde o analista, identificado com uma posição de saber ideal, perpetuaria a busca de um ideal por parte do paciente, relembrando a orientação

¹² Essas noções que fundamentam a base de seu ensino neste momento, fundamentam-se principalmente nos primeiros textos freudianos – “*A interpretação dos sonhos*”, “*A psicopatologia da vida cotidiana*” e “*O chiste e sua relação com o inconsciente*” – que de certa maneira delimitam a concepção da primeira tópica freudiana. Como já dito, para Lacan, os dois elementos que estariam no fundamento das primeiras elaborações freudianas seriam a fala e a linguagem. Assim, poderíamos considerar estes primeiros textos de Freud, segundo Lacan, quase como “*linguísticos*”.

sobre o final de análise de Freud (1996 [1913])¹³, quando diz que nos primeiros anos de sua clínica costumava ter maior dificuldade em persuadir seus pacientes a continuarem suas análises, sendo que a dificuldade é de certa forma substituída posteriormente, tornando-se maior o problema de induzi-los a abandoná-la. Esta discussão perdurará por toda sua obra, chegando a *Análise Terminável e Interminável*, texto de 1937.

Lacan (1998b [1953]) defende, então, que, na análise, o que deve se fazer é um ‘enxugamento’ do imaginário através da fala e de sua função de simbolização. Assim, “*a arte do analista deve consistir em suspender as certezas do sujeito, até que se consumam suas últimas miragens. E é no discurso que se deve escandir a resolução delas.*” (*ibid.*, p. 253)

Trata-se de libertar a fala do sujeito, introduzindo-a na linguagem de seu desejo, numa espécie de linguagem primeira, para além e através do que é dito como miragem, à revelia, para que se possa, dessa forma, capturar os símbolos do sintoma. Não se trata de operar com uma ideia de linguagem primitiva, de forma alguma. E para enfatizar isso, Lacan recorre a um artigo de Ernest Jones sobre o simbolismo, no qual o autor identifica uma recorrência de temas (corpo, relações de parentesco, nascimento, vida e morte), em torno dos quais giram os inúmeros símbolos existentes, na forma como a psicanálise os concebe. Ou seja, o que importa ressaltar é que não se trata de uma regressão a estágios de imaturidade, mas do efeito que se obtém ao fazer ressoar no sujeito os símbolos que o causam (*ibid.*, pp. 294-5):

não há duvida [...] de que o analista pode jogar com o poder do símbolo, evocando-o deliberadamente nas ressonâncias semânticas de suas colocações. Essa seria a via de um retorno ao uso dos efeitos simbólicos numa técnica renovada da interpretação. (*loc. cit.*)

Vejamos mais de perto, então, como a noção de significante incide na ideia de interpretação.

Embora considere o signo linguístico como uma unidade fechada onde significante e significado se reclamam mutuamente, o laço que os une é *arbitrário* para Saussure (2006, p. 81), não tendo nenhuma causa no referente externo, como já dissemos. A ideia de "mar" não teria, portanto, nenhuma relação com a sequência de sons m.a.r., tal como Saussure exemplifica. A prova desta arbitrariedade estaria, para Saussure, na "*própria existência de línguas diferentes*". (*loc. cit.*)

¹³ FREUD, S. **Sobre o início do tratamento**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

O princípio da arbitrariedade não é uma ideia original de Saussure, como ele mesmo declara. Mas, para ele, o que é importante destacar, é que por arbitrário deve-se entender não uma livre escolha de quem fala, mas sim que o significante é imotivado com relação ao significado, não tendo "*nenhum laço natural na realidade*" (p. 83)

Outra contribuição fundamental de Saussure é a noção de *diacronia* e *sincronia* no campo da linguística. Tais noções são fundamentais num campo onde há contínuas alterações de seu objeto ao longo do tempo. Ou seja, é preciso separar o aspecto estático (sincrônico) do aspecto evolutivo (diacrônico). Assim, embora haja alterações na língua causadas pelo tempo, os valores linguísticos só podem ser concebidos em função do tempo, no tempo momentâneo, mais precisamente. O excelente exemplo ilustrativo que Saussure nos lega para que se demonstrem as relações sincrônicas e diacrônicas é o do jogo de xadrez. Uma pessoa que dele não participasse só poderia entendê-lo olhando a posição atual das peças, não podendo deduzir as jogadas precedentes.

Assim, embora considere o signo como uma unidade fechada, tudo se passando entre a *imagem acústica* e o *conceito*, sendo a palavra um domínio fechado existente por si próprio, esse exemplo marca, entretanto, a concepção relacional dos signos, sendo a língua, portanto, um sistema no qual seus elementos são solidários, sendo seu *valor* definido pela presença de outros elementos:

Quando se diz que os valores correspondem a conceitos, subentende-se que são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são. (*Op. cit.*, p. 136)

E de que forma essas noções saussurianas podem ajudar a compreender o que está em jogo em psicanálise no que diz respeito ao sentido?

Primeiramente, a partir de Lacan (1998c [1957]), podemos estabelecer um paralelo entre a noção de valor de Saussure e aquela descrita por Freud em que um signo depende da sua posição em relação a outros signos, tal qual qualquer outro sistema linguístico. Daí a afirmação de Lacan (2008 [1964], p. 27) de que o "*inconsciente está estruturado como uma linguagem*".

Ou seja, da noção de valor, poderíamos subtrair, seguindo Lacan (1998c [1957]), que "*nenhuma significação se sustenta a não ser pela remissão a uma outra significação*" (p. 501).

Ou seja, um significante seria, nesse sentido, insuficiente para abranger toda a significação. Estaria, portanto, isolado tal como uma *letra*, um *traço* desprovido de significação, mas determinante como função em um discurso. Assim, para Lacan, é fundamental que situemos o significante em sua devida função:

[...] fracassaremos em sustentar sua questão enquanto não nos tivermos livrado da ilusão de que o significante atende à função de representar o significado, ou melhor dizendo: que o significante tem que responder por sua existência a título de uma significação qualquer. (1998c [1957], p. 501)

Ou seja, Lacan destitui do esquema saussuriano o paralelismo entre significante e significado e, conseqüentemente, a ideia de unidade estrutural do signo. Além disso, acabará por inverter a prioridade que Saussure dava ao significado, priorizando agora o deslocamento do significante sobre a barra na cadeia. Podemos, talvez, deduzir disso, o quão radicalmente separado da função de representar as coisas está o signo.

Assim, a determinação do sentido seria, para Lacan, o que justamente permite ao homem utilizar-se da língua para “expressar *algo completamente diferente do que ela diz*” (LACAN, 1998c, p. 508). Seria uma espécie de *acrobacia* na linguagem que cada um faria a fim de se fazer representar (RAVIZZINI, 2000).

Lacan, aproximando-se dos conceitos Freudianos de *deslocamento* e *condensação* (1900), define essas acrobacias como *metonímia* e *metáfora*. A metonímia estaria próxima do que Freud concebe como o mecanismo de deslocamento do sonho. Ela seria portanto, “*a função propriamente significante que assim se desenha na linguagem*” (LACAN, 1957, p. 509). Por isso mesmo, essa função seria o que sustenta a significação, apoiando-se numa conexão significante palavra a palavra e que, como Freud nos revelou, são destituídas de seu valor individual, para serem entendidas em seu conjunto.

A metáfora estaria próxima do processo definido por Freud como condensação. Seria a substituição do significante pelo significante que, segundo Lacan, produzirá um efeito de significação. Segundo Lacan (1998c, p. 510),

A centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes dos quais um substitui o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua

conexão (metonímica) com o resto da cadeia. § *Uma palavra por outra*, eis a fórmula da metáfora.

A apreensão de significante de Lacan difere, portanto, da de Saussure. Para Lacan, o falante desliza de significante em significante sem necessariamente entender o que fala. Isto se dá pois ele está alienado do sentido daquilo que diz. Daí a importância maior que Lacan dá à barra que separa o S (significante) do s (significado), ou seja, uma barra mais “resistente” ao significado.

Como consequência, o falante só conseguiria “atravessar a barra”, atingindo o sentido do que fala em raros momentos – motivo pelo qual ele é grafado por Lacan como um s minúsculo. O significado só é atingido a partir das formações inconscientes (sonho, chiste, sintoma e ato falho) e sua ação imprevisível:

Tropeço, desfalecimento, rachadura. Numa frase pronunciada, escrita, alguma coisa se estatela. Freud fica siderado por esses fenômenos, e é neles que vai procurar o inconsciente. Ali, alguma coisa quer se realizar – algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade. O que se produz nessa hiância, no sentido pleno do termo *produzir-se*, apresenta-se como *um achado*. É assim, de começo, que a exploração freudiana encontra o que se passa no inconsciente. (LACAN, 2008 [1964], p. 32)

Portanto, haveria uma diferença entre *palavra vazia* e *palavra plena*. A segunda se daria quando atingimos algum significado, caracterizando um momento, um ponto de basta no deslizamento metonímico da cadeia significante. Quando haveria, segundo Lacan, uma espécie de junção mítica, um “congelamento metafórico” entre significante e significado, o falante atingindo alguma verdade sobre si mesmo a partir de sua fala.

Mas por que mítica? Porque não seria possível atingir a verdade em sua completude através – e por causa – das palavras. Portanto, a barra mais resistente à significação simboliza a própria “errância” do sujeito no sentido, fruto que é do recalque. O paradoxo da linguagem estaria nisso – roçar a verdade, mas não dizê-la toda, não sendo possível, portanto, definir o sentido último de um sonho:

é preciso que nos habituemos ao fato de um sonho poder admitir significados diversos ... Ocorre igualmente na vida diurna, fora da situação de interpretar

sonhos, que fiquemos incertos se algo que ouvimos, uma informação que recebemos, admite essa ou aquela significação, alude a alguma coisa além de seu sentido evidente. (FREUD, 2011, p. 323)

Mas isso significaria uma possibilidade *ad infinitum* no que se refere à interpretação ou que ela poderia ser uma interpretação qualquer na sua relação com o advento do sentido em psicanálise? Discutiremos isto melhor no tópico a seguir.

1.2 O impasse hermenêutico

Como dito no início, a psicanálise é caracterizada como uma teoria do sentido por alguns autores, principalmente do campo hermenêutico, como Paul Ricoeur. Tal concepção apresentou, por um lado, contribuições – ajudou a psicanálise a escapar da tirania de uma certa epistemologia e a achar um lugar próprio de validade dos seus enunciados – mas, por outro, não deixou de apresentar limitações e impasses. (LUSTOSA; FREIRE, 2006) Segundo Lustoza e Freire (2006), tais limitações se dão tanto pela “*incapacidade de a tese em exame tornar inteligível a dimensão energética freudiana* quanto por “*sua incapacidade em explicar a inconsistência lógica própria ao discurso do sujeito em análise.*” (*op. cit.*, p. 12). Em outras palavras, a metapsicologia (representada pelo ponto de vista econômico), *aparentemente*, apresentaria maiores dificuldades a uma leitura da psicanálise como teoria do sentido, em detrimento dos textos clínicos, que estariam mais abertos a uma interpretação hermenêutica.

Entretanto, Ricoeur não chega a realizar uma exclusão da metapsicologia, pelo menos em *Da Interpretação: ensaio sobre Freud* (1977). Sua investida estaria, de certa forma, em subordinar a metapsicologia à teoria do sentido, como tentativa de superar o problema – ao mesmo tempo que o reconhecia. Segundo ele (*op. cit.*, p. 17):

o que importa afirmar, desde o início, é que essa dinâmica – até mesmo essa energética, inclusive essa hidráulica – do desejo e do recalque só se anuncia numa semântica: as 'vicissitudes das pulsões', para retomar uma expressão de Freud, só podem ser atingidas nas vicissitudes do sentido. Eis a razão profunda de todas as analogias entre o sonho e o chiste, entre o sonho e o mito, entre o sonho e a obra de arte, entre o sonho e a 'ilusão' religiosa, etc. Todas essas 'produções psíquicas' pertencem ao domínio do sentido e dizem respeito a uma única questão: como a palavra surge no desejo? Como o desejo frustra a

palavra e fracassa em falar? É essa nova abertura sobre o conjunto do falar humano, sobre o que quer dizer o homem desejante, que credencia a psicanálise ao grande debate sobre a linguagem.

Segundo o ponto de vista hermenêutico, o que estaria em jogo na clínica psicanalítica não seriam as coisas entendidas sob a ótica da objetividade, ou seja, de uma realidade acessível à observação, tal como se daria nas ciências naturais – ainda que por um método e caracteres específicos – mas, ao analista, importaria a significação que determinados fatos adquiriram na história do sujeito. Ou seja, como o próprio sujeito apreendeu os “fatos” de sua vida:

Se se admite que a situação analítica é, enquanto tal, irreduzível a uma descrição de observáveis, cumpre retomar a questão da validade das asserções da psicanálise em outro contexto que não o de uma ciência de fato do tipo naturalista. A experiência analítica tem muito mais semelhança com a compreensão histórica que com uma explicação natural. (RICOEUR, 1977, p. 303)

Não vista mais sob a ótica objetiva-natural, mas sim histórica, essa mudança de paradigma apresentaria consequências para a própria ideia de tratamento e de validade em psicanálise:

Ainda uma vez, a psicanálise, como tampouco a exegese, não pode evitar a questão de validade de suas interpretações; nem mesmo de uma certa predição (qual é, por exemplo, a probabilidade de que um paciente seja aceito para tratamento e, em seguida, de que possa ser efetivamente tratado?). É necessário que a comparação entre no campo de consideração do analista, mas é precisamente como um problema de ciência histórica, e não de ciência natural, que ela o encontra e que ela o coloca. (*loc. cit.*)

Como consequência deste ponto de vista, a questão de validação da interpretação psicanalítica, para Ricoeur, deveria ser retomada em outros termos. Ou seja, mesmo considerando as exigências de “dedutibilidade” e as regras de transformação de uma teoria para um campo qualquer de verificação, a psicanálise não estaria sujeita à verificação empírica, mas sim à validação de sua interpretação enquanto interpretação histórica: “*Não é, pois, à teoria dos genes ou dos gases que se deve comparar a teoria analítica, mas a uma teoria da motivação histórica.*” (*op. cit.*, p. 304). Assim, o campo em questão é o da palavra. Mas o que especificaria

o trabalho interpretativo analítico de outras hermenêuticas seria justamente o fato de ele estar situado numa região onde se verificaria as: “[...] *condições de possibilidade de uma semântica do desejo. É nessa qualidade que eles podem e devem ser criticados, aperfeiçoados, e mesmo recusados, mas não enquanto conceitos teóricos de uma ciência de observação*” (loc. cit., grifo do autor)

A tarefa hermenêutica, cabe ressaltar, não se caracterizaria somente como estando dentro do campo das significações. Mais ainda, ocupar-se-ia do conjunto particular de expressões linguísticas, que necessitam interpretação (LUSTOZA; FREIRE, 2006). Ou seja, um conjunto de signos, os quais haveria algo dito para “além” do sentido imediato. Que diriam algo diferente do que, aparentemente, dizem, num jogo de ocultamento e revelação mútuos. Por outro lado, aquelas palavras cujo sentido compreendemos de imediato o seu sentido, neste caso, diríamos que não há interpretação.

Assim, é precisamente pela noção de símbolo que Ricoeur classifica, a partir da sua interpretação deste termo, as “*expressões de duplo ou múltiplo sentido, cuja textura semântica é correlativa ao trabalho de interpretação que explicita seu sentido ou seus múltiplos sentidos.*” (RICOEUR, 1977, p. 22).

Como bem ressaltado por Lustoza e Freire (2006), o símbolo, por sua natureza própria, pode opacificar-se, detendo-nos num primeiro nível de leitura. Para isso, então, surge a necessidade de interpretá-lo, a fim de revelar sua multiplicidade de sentidos.

Sendo a hermenêutica a teoria das regras para decifração de símbolos, Freud, segundo a visão ricoeuriana, “*teria sido um hermeneuta, justamente por haver descoberto os procedimentos de elaboração que se intercalam entre o sentido latente dos sonhos, sintomas e atos falhos e o sentido manifesto*” (op. cit., p. 15).

Entretanto, na psicanálise, teríamos uma hermenêutica distinta de outras (como a hermenêutica do sagrado, por exemplo). O sentido manifesto, a serviço que está de uma formação de compromisso entre diferentes instâncias do psiquismo, apresenta-se com um estatuto diferenciado, ou mesmo “*como uma impostura; [já que] a ele é recusado qualquer valor de verdade, pois a técnica analítica descobriu que constituía um mero disfarce para a realização de desejos sexuais.*” (Lustoza e Freire, 2006, p. 15) Este tipo de noção, que vê a consciência como lugar de ilusões, aparências e não de verdade, participaria, juntamente com autores como Marx e Nietzsche, segundo Ricoeur, da denominada *escola hermenêutica da suspeita*.

Outro ponto essencial que se apresenta como dificuldade à interpretação psicanalítica e que a visão hermenêutica não poderia deixar de lado na sua interpretação da psicanálise é a resistência. Como já frisamos anteriormente, não basta revelar à consciência um sentido oculto em um outro manifesto, pois a própria consciência, tomando conhecimento dele, pode recusá-lo. Neste sentido, “*diferentemente de uma hermenêutica do sagrado, em que o esforço se concentra na decifração da mensagem oculta, a hermenêutica freudiana caracterizar-se-ia, além disso, pelo esforço em vencer resistências psíquicas à admissão da verdade.*” (*op. cit.*, p. 16)

É possível pensar algumas saídas para os impasses acima mencionados, por exemplo, a partir de Lacan – ainda que no início de seu ensino possamos perceber uma “pegada” mais hermenêutica de suas teses, próxima dos autores supracitados e de uma concepção de psicanálise na morada das ciências do sentido (LUSTOZA; FREIRE, 2006).

Entretanto, apesar dessa aproximação inicial, Lacan acaba por se afastar de tal posição, principalmente em função da inadequação que essa interpretação da obra freudiana apresentava com relação à clínica. Aliada a isso, destaca-se a aliança posterior de Lacan a outras referências, tais como o estruturalismo, a topologia, a teoria dos conjuntos e a linguística – que acabaram por fazê-lo adotar posições e formular conceitos que o distanciaram ainda mais do ponto de vista hermenêutico. Assim, mesmo considerando que o que esteja em jogo na clínica seja o registro das significações – e não o dos fatos – e criticando a ideia segundo a qual só o que tem valor é o que é objetivo, para Lacan, isto não representaria necessariamente a inclusão da psicanálise nas ciências do sentido (LUSTOZA; FREIRE, 2006). Veremos adiante como Lacan poderá sustentar essa visão e marcar uma diferença com relação à hermenêutica.

De qualquer forma, cabe ressaltar que Lacan (2008 [1964], p. 242) se opõe à ideia de interpretação que, pelo deslizamento específico da cadeia significante (remetendo a outro significante) estaria, por isso mesmo, aberta a todos os sentidos.

Segundo Lacan, a ligação de um significante a outro significante não é “*uma ligação louca*”, qualquer e, por isso mesmo, a interpretação não está aberta a todos os sentidos (*loc. cit.*). Isto seria como que ratificar a visão segundo a qual a interpretação psicanalítica possuiria um alto grau de incerteza, para não dizer de irracionalidade (como já dito acima). Veremos no próximo capítulo como será necessário considerar uma dimensão além do sentido para encaminharmos essa questão.

2. A Interpretação além do sentido

A pergunta que guia este segundo capítulo é *como o limite ao sentido em psicanálise incide na própria ideia de interpretação*, já que, como vimos no capítulo anterior, a interpretação surge atrelada à ideia de decifração do sentido oculto, dos sonhos, dos atos falhos, dos sintomas. Ou seja, como pensar a interpretação analítica como não sendo um mero esclarecimento – contrariando a apreensão mais comum desse termo – mas apontando para o enigma que diz respeito à singularidade de cada sujeito?

Acreditamos que seja possível identificar já no pensamento de Freud uma interpretação distinta de um esclarecimento do sentido. No entanto, essa distinção não necessariamente aparece nomeada como tal. Muitas vezes é somente indicada ou aparece sob a forma de um impasse na clínica. Assim, faz-se necessária uma certa leitura de sua obra para identificar essa distinção e, mais do que isso, introduzir essa dimensão ‘além’ do sentido na própria ideia de interpretação. Para isso, é fundamental, mais uma vez, recorrer tanto às formulações clínicas quanto teóricas de Freud – já que essas não se separam daquelas, a não ser de forma artificial – e, além disso, nos valermos de algumas das formulações de Lacan, imprescindíveis para pensarmos essa questão.

2.1 O que resiste ao sentido

Como vimos, Freud estabelece um corte com relação à tradição filosófica, científica e psiquiátrica que consideravam os sintomas, os sonhos e os atos falhos, quando não sem sentido válido psiquicamente, mera manifestação de processos fisiológicos, sustentando uma clínica de decifração dessas formações.

Assim, Freud molda, aos poucos, sua concepção de clínica e de direção da cura que irá sustentar e fundamentar, por conseguinte, sua concepção de interpretação.

A clínica, nesse sentido, possibilitou que Freud pudesse acolher a concepção de que seria possível atribuir um sentido “psicológico” a esses fenômenos, ajudando-o a sustentar a reviravolta que propunha a toda uma tradição científica e filosófica.

Por outro lado, foi a própria clínica também que mostrou que a simples ‘revelação do sentido oculto’ não seria suficiente para sustentar a ideia de cura à qual Freud vinha se fiando, apresentando-lhe certos impasses.

Freud (1996f [1914]) apresenta um importante balanço de seu trabalho clínico, apontando as diferenças operacionais das duas formas de tratamento experimentadas por ele em sua prática – a hipnose e a clínica analítica propriamente dita, fundamentada na associação livre. Assim, mostra como, de uma a outra, foi possibilitada a gênese da psicanálise.

Portanto, Freud se utilizava da catarse e da hipnose no início de sua prática, tendo na recordação e na ab-reação os fundamentos de sua terapêutica:

Nesses tratamentos hipnóticos, o processo de recordar assumia forma muito simples. O paciente colocava-se de volta numa situação anterior, que parecia nunca confundir com a atual, e fornecia um relato dos processos mentais a ela pertencentes (*ibid.*, p. 163-164)

A prática hipnótica estava ligada à ideia de recordação¹⁴, sendo que o que se apresentava como fundamental era a substituição do ato (conversões histéricas, por exemplo), que traria a carga afetiva (buscando escoamento) ligada ao evento passado, ser substituído pela linguagem, “*graças à qual o afeto pode ser ab-reagido quase da mesma maneira*” (Breuer e Freud, *Estudos sobre a histeria*). Em alguns casos, chega a ser considerado o único ‘reflexo adequado’.

Recordar e ab-reagir apresentavam-se como as metas desse momento, seguindo a ideia (e a constatação) de que a reprodução dos componentes psíquicos relacionados diretamente ao sintoma proporciona uma descarga de fundo terapêutico. Assim, a catarse de Breuer visava ao momento de formação do sintoma, para dele fazer escoar os afetos aprisionados. Entretanto, na *Interpretação do Sonhos*, Freud já mostra como modificou suas concepções iniciais:

Naquela época [1895, época do “sonho da injeção de Irma”], minha opinião (que mais tarde reconheci incorreta) era de que minha tarefa se limitava a comunicar ao paciente o sentido oculto de seus sintomas; o fato de ele aceitar ou não essa solução, da qual depende o êxito do tratamento, não seria mais responsabilidade minha. Sou grato a esse erro, agora felizmente superado, por ter me aliviado a existência num momento em que, apesar de toda a minha

¹⁴ Lacan (2008 [1964], p.163) frisa como reprodução, recordação e rememoração se apresentam, aqui, como sinônimos do mesmo acontecimento psíquico observado na prática hipnótica.

inevitável ignorância, se esperava que eu produzisse curas bem-sucedidas. (2013 [1908], p. 130)

Ou seja, de início, Freud acreditava que o simples desvelamento do sentido por trás das enfermidades do seus pacientes – e ligado às vivências e desejos de uma pessoa – coincidiria com resolução/dissolução das mesmas, demonstrando uma certa concepção de cura ligada à simples passagem de um registro inconsciente para o consciente.

O que de fundamental se apresenta a Freud e o força a mudar sua atitude, tanto em relação à ideia de cura, quanto à de interpretação é o reconhecimento do fenômeno da *resistência*. Pode-se dizer que foi um primeiro limite ao paradigma de uma interpretação do sentido como esclarecimento, tal como Freud a concebia, uma vez que ela passa a vigorar não mais como uma mera comunicação de um sentido desconhecido pelo paciente e ao qual ele se encontrava submetido, mas passa a se estabelecer como auxiliar na luta contra as resistências que se apresentavam.

A descoberta do fenômeno da resistência, portanto, faz com que Freud repense sua clínica. A partir dela, a associação livre passa a ser considerada como indispensável ao trabalho analítico, vindo a ser conhecida posteriormente como regra fundamental da psicanálise.

Ou seja, aos poucos, diante das as dificuldades apresentadas pelos outros métodos, e diante das forças que se opunham ao trabalho, Freud percebe que, recorrendo à livre associação de palavras das falas dos pacientes, conseguia lidar de outra forma com os obstáculos impostos pela resistência, acessando os conteúdos inconscientes, sem necessariamente ter que ludibriá-la através da hipnose (associada à catarse) ou vencê-la “à força” através da sugestão verbal. Ele passa a perceber a importância de levá-la em consideração como material a ser interpretado e trabalhado na análise, sendo a associação livre considerada o único meio de fazê-la surgir.

O foco da análise também muda. Em vez de procurar as situações de formação do sintoma, através da ab-reação, esta passa para segundo plano, cabendo agora ao paciente o esforço de “*superar sua censura das associações livres, de acordo com a regra fundamental da psicanálise.*” (FREUD, 1996d, [1914] p. 163) Assim, o analista se contenta “*em estudar tudo o que se ache presente, de momento, na superfície da mente do paciente, e emprega a arte da interpretação principalmente para identificar as resistências que lá aparecem*” (*loc. cit.*) – com o intuito de torná-las conscientes ao paciente. O objetivo, no entanto, continua o mesmo: preencher as lacunas na memória, superando as resistências devidas à repressão.

Por outro lado, a resistência faz introduzir na clínica também uma certa noção de tempo às intervenções, evidenciando que o que está em jogo não seria apenas um simples desvelamento:

Se procedêssemos de outro modo, se o assaltássemos com nossas interpretações antes que ele estivesse preparado para elas, ou a comunicação não teria resultado ou produziria uma violenta irrupção de resistência que poderia dificultar a continuação do trabalho ou mesmo colocá-la em risco. (FREUD, 2014 [1939], p. 101)

Lacan (1986 [1953-54], p. 9) retoma e acentua essa ideia sob outra perspectiva, fazendo-a ressoar na técnica do *zen* budismo, acentuando de que saber se trata (saber inconsciente), ou melhor, de que saber não se trata:

O mestre interrompe o silêncio com qualquer coisa, um sarcasmo, um pontapé. § É assim que procede, na procura do sentido, um mestre budista, segundo a técnica *zen*. Cabe aos alunos, eles mesmos, procurar a resposta às suas próprias questões. O mestre não ensina *ex-cathedra* uma ciência já pronta, dá a resposta quando os alunos estão a ponto de encontrá-la.

Por volta de 1920, a produção de Freud passa por importantes transformações, tanto no que se refere às construções no âmbito da teoria quanto da clínica. Há a introdução da *segunda teoria das pulsões*, que traz para o centro do debate a *pulsão de morte*, fruto de uma reviravolta tanto na teoria quanto na forma de manejar e pensar a clínica.

Freud introduz um novo dualismo na dinâmica da vida mental – entre *pulsão de vida* e *pulsão de morte* – substituindo o dualismo pulsional anterior (pulsões de autoconservação x pulsões sexuais), calcado no dualismo prazer/realidade e guiado pelo binômio prazer/desprazer, introduzindo, então, o Princípio do Nirvana (tendência de todo organismo a reduzir a zero o nível de tensão no seu interior) como uma das metas fundamentais do aparelho psíquico.

Um dos fatores determinantes para essa nova concepção foi perceber que uma satisfação pode ser obtida independentemente de seus fins estarem ligados ou não ao prazer, mas sim ligada ao objetivo de um menor dispêndio de energia. Esta dedução é retirada principalmente

da análise dos sonhos dos neuróticos de guerra e do *fort-da*, cujo *insight* vem a Freud da observação de seu neto de um ano e meio ¹⁵.

Freud conclui daí que o brincar estaria a serviço de uma elaboração de uma situação inicialmente desprazerosa – a ausência da mãe – e que o próprio brincar produz uma satisfação (adiada).

Na clínica, a reincidência de sintomas por parte dos pacientes, além de uma impossibilidade que se apresenta no que se refere à remoção de todos os sinais da doença, resultam na identificação de *novas modalidades de resistência* que impunham dificuldades ao método analítico – as provenientes do superego e as ‘oriundas da volta da pulsão de morte contra o ego’¹⁶.

Plon e Roudinesco (1998) destacam que, a partir de 1920, com a revisão e reformulação do aparelho psíquico, Freud identificou cinco formas de resistência: três provenientes do *Eu*, uma do *Isso* e uma do *Supereu*. As do *Eu* manifestar-se-iam como o recalque propriamente dito, como a resistência de transferência e como lucro secundário da neurose ligado à persistência desta. Já a resistência do *Isso* estaria ligada à compulsão à repetição e poderia ser superada na integração de uma interpretação por parte do sujeito (elaboração). A resistência referente ao *Supereu* pode se manifestar como culpa inconsciente e como necessidade de punição. Esta classificação, segundo os autores, marca principalmente a recusa freudiana em reduzir a resistência unicamente às defesas do eu. Além disso, os autores apontam a insistência de Freud em marcar a existência de elementos residuais de resistência que, para eles, estariam situados na trilha da pulsão de morte.

Freud então se vê obrigado a reformular sua concepção anterior do aparato psíquico (*Ics*, *Pré-Cs* e *Cs*) a fim de dar conta de um certo excesso que se lhe evidenciava. A segunda

¹⁵ “*Esse bom menino tinha o hábito, ocasionalmente importuno, de jogar todos os pequenos objetos que alcançava para longe de si. [...] Ao fazer isso ele proferia, com expressão de interesse e satisfação um forte e prolongado o-o-o-o, que no julgamento da mãe e deste observador, não era uma interjeição e significava “fort” [foi embora] [...] depois o puxava [o carretel] saudando o aparecimento dele com um alegre “da” [está aqui].*” (FREUD, 2010 [1920], p. 172)

¹⁶ Apesar de Freud já ter considerável familiaridade com a resistência e noção da intensidade das forças que se opunham ao processo analítico, ele se defronta, por volta de 1920, com o que ele denominará “reação terapêutica negativa”, fenômeno de tal magnitude que pode chegar a impossibilitar a “continuidade efetiva da análise”, e que tem, para Freud, como pano de fundo, um “sentimento inconsciente de culpa”. Mais ainda, Freud se depara com uma forma de “repetição de situações traumáticas que marcaram o percurso de um sujeito (...) não redutíveis à busca do prazer e ao evitamento do desprazer (únicas formas de regulação econômica do funcionamento mental até então estabelecidas), ou seja, que estariam “além do princípio do prazer”. Assim, o “delineamento teórico-clínico dessa temática força uma modificação na concepção dinâmica, tópica e econômica do aparelho psíquico, tal como concebido no contexto da primeira tópica.” (NAKASU, 2008)

tópica surge, então, nesse sentido e também em função de novos fatos observados na clínica – a transferência negativa, por exemplo, passa a vigorar como uma das formas de expressão da pulsão de morte.

Um caso emblemático dessa época no que se refere aos novos desafios com que a clínica de Freud se deparou é o “caso da jovem homossexual”¹⁷, de 1920. Nele, Freud se depara com a forte transferência negativa da paciente, entendida como um desejo de vingança da jovem em relação ao pai. Vendo que a interpretação da transferência se mostrava impotente para dissipar a força das resistências, Freud decide interromper o tratamento. No caso em si não são explicitados ou desenvolvidos os possíveis motivos de tal limite, impasse. Entretanto, ele não é sem consequências.

Dos seus estudos sobre os conflitos entre homossexualidade e heterossexualidade Freud, concluirá que o que está em jogo não é uma questão de quantidade de libido (uma vez que os bissexuais conseguem ponderá-la sem maiores conflitos) e sim, a presença de uma *agressividade livre*, expressão da pulsão de morte (Freud, 1937). O *masoquismo* e o *sentimento inconsciente de culpa* também aparecem nesse contexto como testemunhas da atividade de uma pulsão destrutiva e da tendência ao conflito, que passam a fazer parte de uma tendência geral, não mais restrita a fenômenos patológicos.

Freud desenvolverá, a partir de então, uma tentativa de enfrentar e até enumerar essas novas modalidades de resistência ao trabalho, procurando delimitá-las em seus aspectos clínicos e teóricos. Essa tentativa se explicita numa série de textos, mas é em *Análise terminável e interminável* (1937) que vemos um esforço maior de Freud para identificar os limites da terapia analítica e fundamentá-los teoricamente.

Assim, a interpretação, com o desenvolvimento da segunda tópica, deixa de ter como meta exclusiva tornar consciente o inconsciente, mas entra como ator, a partir da nova dinâmica existente agora, entre o Eu, Supereu, Reprimido (que apresenta agora também sua resistência) e o Isso.

Nesse contexto, a terapia deveria, segundo Freud, intervir no próprio esquema pulsional do indivíduo. Entretanto, como ressalta Mezan (2008), Freud é cético quanto a essa

¹⁷ FREUD, S. **A Psicogênese de um caso de homossexualidade numa mulher**. In: Obras Completas, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

possibilidade, já que o jogo das pulsões dependeria, em última análise, de fatores irredutíveis à dimensão psicológica, que Freud chama de biológicos.

Entretanto, Freud (1996f[1914]) se dá conta que, quando o paciente não recorda, quando está impedido de lembrar de algo devido à repressão, pode atuá-lo: “*Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber o que está repetindo.*” (ibid, p. 165).

Ou seja, a repetição se apresenta aí do lado da atuação, movida por componentes psíquicos recalçados que se atualizam na análise. “*Repete-se, ou atua-se, aquilo que não pode ser lembrado. A análise marca a existência disto que não é perceptível pelo analisando, fazendo com que este se dê conta dos acontecimentos que o tomam enquanto sujeito.*” (ALMEIDA; ATALLAH, 2008, p. 206)

Neste sentido, a transferência¹⁸ tem uma relação privilegiada com a repetição, já que figura como uma transferência de um passado esquecido, não apenas em direção à figura do médico, mas também para outros aspectos da situação atual do paciente (FREUD, 1996f[1914], p. 166).

Assim, a repetição se apresenta na análise como uma força que atualiza componentes psíquicos que antes não podiam ser recordados. Freud (ibid.), então, como dito, vê nela uma estreita relação com a resistência e a transferência. Além disso, percebe que, quanto mais hostil se torna a transferência, há mais repetição e menos recordação; ela, a repetição, seria determinada pela ocorrência da resistência, sendo uma força atual que se contrapõe à recordação (que traria a marca de um acontecimento bem definido no passado).

Nesse sentido, as intervenções do analista são de suma importância para que ocorra uma mudança no caminho das repetições do analisando, sendo que, para isso, o paciente deve, não sem o “apoio” do analista, superar as resistências. O analista deve, portanto, “*revelar a resistência que nunca é reconhecida pelo paciente, e familiarizá-lo com ela.*” (FREUD, 1996f[1914], p. 170).

¹⁸ Desde de que foi descoberta por Freud, a transferência é vista como “motor” principal do tratamento. Ela é fundamental também para a revisão da tarefa analítica como um todo. Juntamente com a resistência, a transferência foi fundamental para demonstrar a Freud que era preciso conceber a interpretação além de um simples desvelar do sentido ou mesmo de um sonho (que no fundo é um sentido psicológico do sujeito). Sendo assim, o sentido não se dá em psicanálise sem que atravesse o tecido transferencial, sem que esteja em jogo sua estrutura, sem que haja uma fala de um sujeito endereçada à escuta de um outro (o psicanalista).

É aí que Freud destaca a importância da elaboração como forma de lidar com a resistência proveniente da repetição não simbolizada. Ao repetir por atuação, o paciente rememora eventos e reproduz situações não mediadas pela linguagem, assim, a interpretação surge como uma forma de simbolizar a atuação como recordação.

Entretanto, Lacan (2008 [1964]), ao comentar o texto de Freud (1996f [1914]), estabelece um limite à ideia de rememoração (*erinnerung*), ao observar a relação desta com a repetição (*wiederholung*), enfatizando que esta última ocorre até o (que ele chama de) limite do real.

Nesse sentido, como uma das formas de lidar com a incidência da pulsão de morte, Lacan (2008 [1964]) lançará mão de dois conceitos do pensamento aristotélico – a *Tiquê* e o *Autômaton* – a fim de situar a problemática da repetição em sua relação com o real. Assim, “*Toda história da descoberta por Freud da repetição como função só se define com mostrar assim a relação do pensamento com o real*” (2008 [1914], p. 52)

O *Autômaton* estaria ligado à insistência dos signos, caracterizado pelo automatismo inconsciente da cadeia significante. Marca, sob o domínio do princípio do prazer, o retorno, a volta insistente dos signos. Já a *Tiquê* indica um além do *Autômaton* e, conseqüentemente, um mais-além-do-princípio-do-prazer. Ele é o encontro com o real em Lacan:

Nós a traduzimos por encontro com o real. O real está para além do *Autômaton*, do retorno, da volta da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *Autômaton*, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida. (LACAN, 2008 [1964], p.56)

A repetição, nesse sentido, não se confunde nem com a reprodução – a recordação – nem com o retorno dos signos – que estaria representado pela noção de *Autômaton*. É o que Lacan afirma, quando diz que

não há como confundir a repetição nem com o retorno dos signos, nem com a reprodução, ou a modulação pela conduta de uma espécie de rememoração agida. A repetição é algo que, em sua verdadeira natureza, está sempre velado na análise, por causa da identificação da repetição com a transferência na conceitualização dos analistas. (2008 [1964], p. 56)

Segundo Fink, (1998, p. 241-2) o real estaria ao nível daquilo que rompe o funcionamento tranquilo do *Autômaton*, sua seriação automática, sujeita que está à lei dos significantes do sujeito do inconsciente. A partir dessa concepção, a interpretação analítica poderá ser pensada com relação a essa *causa*, no sentido de visá-la em seu ato. Atingir a causa, levando o analisando a um encontro com o real: a *Tiquê*.

Para Fink, o encontro com o real não está situado ao nível do pensamento, mas ao nível de uma espécie de ‘fala oracular’, que acabaria por produzir uma espécie de não senso, ou seja, “*aquilo que não pode ser pensamento*” (*ibid.*, p. 241-2)

Assim, Lacan, (2008 [1964], p. 242) afirma que a interpretação teria como um dos objetivos “*isolar no sujeito um coração, um kern, para exprimir como Freud, de nonsense...*”. Isso não quer dizer que a interpretação seria fundamentada num não senso, que ela seria uma significação qualquer, como vimos. Isso quer dizer que ela tem por efeito fazer surgir um significante irreduzível, na pura dimensão significante.

A interpretação por *nonsense*, absurdo, revelaria o próprio caráter absurdo de um significante que, mesmo sem sentido algum para a *língua*, pode comandar a vida de uma pessoa. (MILLER, 1998) Para isso, é preciso que a interpretação suspenda as conexões habituais entre significante e significado, fazendo surgir o sujeito suspenso (e não mais subsumido por ideais ou por um sentido qualquer) aos “puros” significantes que o determinam. Ela é, por assim dizer, “*uma interpretação significativa, e que não deve faltar [...] O que é essencial é que ele veja, para além dessa significação, a qual significante não-senso, irreduzível, traumático ele está, como sujeito, assujeitado.*” (*Ibid.*, 2008 pp. 243)

O encontro com o real nos mostra a produção do novo pela repetição da *Tiquê*. Um encontro com o *nonsense* que força um novo sentido, uma vez deslocada a serialização do *Autômaton* e das leis do significante. A partir desse encontro que se dá na fala, do não sentido, abre-se a possibilidade na clínica de um espaço onde o novo se produz.

A repetição, por representar algo de não representável no aparelho psíquico faz com que haja sempre algo de furo, de lacuna, algo de não preenchível pelo universo simbólico do sujeito, (por exemplo no ato de evocar *uma* memória.) Esse furo, sendo constitutivo do universo subjetivo do sujeito, marca algo de inacabado na fala do sujeito. A rememoração, sob esse ponto de vista, é uma construção feita a partir de fragmentos mnêmicos, a partir da incidência e da insistência da cadeia significante em seu deslizamento em torno do real.

Por outro lado, para Lacan, a repetição está ligada ao que ele denomina de objeto *a*. Este objeto é o elemento excluído da cadeia de significantes, sendo em torno dele, no entanto, que ela gira. Ele é o motor da cadeia que a faz repetir. Segundo Almeida e Atallah (2008):

as relações objetais apontam para o desejo como falta estrutural do sujeito, que o lança na repetição por contingência psíquica. O objeto *a* é um conceito fundamental na obra lacaniana por indicar que a repetição é estrutural à própria dinâmica das relações objetais do sujeito. O que se repete, na concepção lacaniana, é o próprio furo na linguagem, sua transcendência original ao objeto em si; o que se repete, portanto, é a falta a ser, que faz mover os significantes dentro de uma cadeia associativa. (p. 208.)

Fink, (1998., p. 214), destaca que

A repetição envolve algo de que, por mais que se tente, não se consegue lembrar. O pensamento não consegue encontra-lo: O que é isso? Isso é o que está excluído da cadeia signifiante, mas em torno de que a cadeia gira. O analisando dá voltas e mais voltas numa tentativa de articular o que parece estar em questão, mas não consegue localizá-lo, a menos que o analista aponte o caminho.

Assim, o que se repete, em última *instância*, seria uma espécie de *alienação do sujeito na linguagem*. Na impossibilidade de significar o desejo, de dar a ele um valor último, faz com que, do desejo, algo sempre retorne como furo a-significante, fazendo da coisa em si algo impossível de ser decodificado. (ALMEIDA; ATALLAH, 2008, p. 208.)

Nota-se, mais uma vez, a importância das intervenções do analista a partir disso que se apresenta sem ser nomeado, promovendo uma mudança na sequência repetitiva do discurso que se apresenta ao analisando no curso da associação livre.

Assim, perante esse furo, isso que é inassimilável e não simbolizado para o sujeito, mas que o constitui, devemos retomar a questão de qual seria o lugar da interpretação e que implicações este lugar promoveria para a posição do analista. Mais uma vez recorramos à elaboração freudiana.

2.2 O furo no sentido e sua incidência na interpretação

Desde o início de sua elaboração clínica, Freud se deparou com certos impasses que foram, de uma forma ou de outra, apontando outros caminhos a seguir e novas concepções a serem elaboradas. Até o fim de sua obra, ele dedicou alguns textos que discutiam os entraves surgidos na sua terapêutica. Como dito acima, desde cedo a resistência se mostra como força opositora ao tratamento.

Mesmo na *Interpretação dos Sonhos*, ao analisar o sonho da injeção de Irma – mesmo se considerarmos sua justa preocupação em publicar certos conteúdos íntimos – vemos que ele esbarra em um limite de outra ordem. Não se tratava somente do horror e da repulsa a conteúdos que não podiam ser publicados. Freud é categórico ao afirmar que “*Todo sonho tem pelo menos um ponto no qual ele é insondável, um umbigo pelo qual ele se conecta com o desconhecido*” (FREUD, 1996b [1900], p.119).

A partir do que já dissemos, podemos afirmar que esse limite esbarra no que seria um limite existente no próprio âmbito da linguagem. E que consequências isso traz para a interpretação, já que nos sonhos ela é incapaz de sondá-lo ou revelá-lo todo? Inicialmente, podemos inferir que não há significado último no que se refere à interpretação em psicanálise, marcando-se, nesse sentido, uma alteridade radical, uma incompletude, uma não totalização de algo. A origem última, absoluta de um sonho, está alhures do método interpretativo de Freud.

Nesse sentido, na *Interpretação dos Sonhos*, Freud insiste em dizer que as representações mais importantes do sonho não são as que mais se destacam no conteúdo manifesto, mas as que possibilitam *irradiar* uma diversidade de novas articulações para o sonhador. São elementos que aparecem de forma bastante frequente e se distinguem pela repetição com que surgem no sonho. Freud declara que o material que “*a análise traz à luz*” permanece relativamente longe do que ele denomina como núcleo do sonho. São como ajustes artificiais que perseguem algum fim específico. Um fim inatingível. (RAVIZZINI, 2000)

Entretanto, essas conexões que se produzem e que Freud classifica como “artificiais”, são uma tentativa de abordar algo inabordável. Consentino (1993, *apud* RAVIZZINI, 2000) considera que a sobredeterminação, para Freud, é um resultado secundário de um outro fator, primário: “*Poder-se-ia pensar que, com o trabalho posterior teórico que Freud vai realizar, este poder psíquico [...] vai ter alguma relação com o recalque primário.*” (p. 78)

Quando Freud elabora sua teoria dos sonhos, ainda não havia formulado teoricamente esta força enigmática como sendo a atração que o recalque primário exerce sobre tudo aquilo que com ele se relaciona: “... *este poder psíquico, que todavia aqui Freud não conhece, vai dar lugar a esta atração, que o recalco primordial exerce sobre tudo aquilo com o qual se pode pôr em contato.*” (*loc. cit.*)

Assim, podemos dizer que a ideia de um recalco primordial insinua-se no trabalho de Freud através do que ele apresenta como “**umbigo do sonho**”, que simboliza não ser possível esclarecer todos os pontos de um sonho. Há um momento em que palavras não seriam suficientes para compor todos os elementos presentes no sonho. Mesmo que a interpretação possibilite um sentido *coerente* para ele, algo ainda poderá escapar:

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade. É que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo do pensamento (FREUD, 1996b [1900], p. 482)

Nessa perspectiva, como já demonstramos, mostra-se impossível a tarefa de definir o sentido (último) de um sonho via interpretação. Contudo, podemos dizer que essa indefinição não é caracterizada como um limite a ser superado, e sim como uma faceta que constitui a linguagem. Dito de outra forma, embora a interpretação dos sonhos viabilize a emergência do sentido, este não é seu objetivo final. O que importa numa análise são os *efeitos de fala* que, a partir dela, se produzem para o sujeito. (Soler, 1995).

Soler (1995) ressalta a partir de Lacan que “*é necessário decifrar a sequência na qual os signos tomam sentido.*” (p. 8). Porém, não devemos esquecer que há duas dimensões implicadas nesse processo. Existe a dimensão do sentido e uma outra, que a ele escapa:

Há a dimensão da decifração, que substitui signo a signo e, após esta substituição, se gera o sentido [...] Deciframos até encontrar o sentido congruente, digamos, se podemos falar em congruência do sentido, e portanto, este sentido dá o limite da operação de decifração. (Soler, 1995, p. 8)

Soler (1988, *apud* RAVIZZINI, 2000) acrescenta que, “*como metáfora, o sonho faz surgir um espectro evanescente*” (p. 76) de algo que ali se enuncia, porém imediatamente se esvai. Em decorrência disso, o que o sonho produz são “*nadas de sentido*” (p. 77). A seu ver, esta característica evanescente do sentido do sonho demarca que, o que ali se mostra, não é com o intuito de firmar um sentido, mas de possibilitar perante sua metáfora, uma construção.

O mostrar no sonho, não é uma questão de sentido, no sentido dos cinco sentidos, mas uma questão de construção. A encenação do sonho, com sua possibilidade de fazer aparecer ou desaparecer de improviso, em uma porta entreaberta, em uma ruptura do quadro, em uma descontinuidade do tempo e do espaço, se presta a convocar uma mais além – ou o lado de cá – da realidade.” (p. 80)

Vimos como o significante não representa o significado, embora este surja como seu efeito. Qualquer texto, tal qual nos diz Lacan (1998b [1953], p. 501), mesmo que “repleto de sentido”, pode decompor-se em “bagatelas insignificantes”.

Assim, ao desarticularmos as ligações entre os significantes, surge um vazio de sentido. Ou seja, “*é na cadeia significante que o sentido insiste, mas nenhum dos elementos da cadeia consiste na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento.*” (*ibid.*, p. 506)

A decifração, portanto, teria como *ponto de parada* o advento do sentido. Todavia, se chegamos a este limite, a uma certa congruência que se estabelece, isto não configura uma “completude de sentido”. Porque se pensarmos num sentido como “completo”, deveríamos, conseqüentemente, interrogar quanto ao que definiria seu valor. Como seria possível *medir* um sentido a fim de estabelecermos se ele se constitui por completo? Para Soler (1995), esta é a questão que se coloca diante de Lacan. Pois, mesmo que um sentido determine um limite na decifração, “*Não o impede de fazer furo*”. (p. 8). Isso estabelece uma espécie de reviravolta ao que estaríamos acostumados, pois introduz uma face de furo onde poderíamos pensar não havê-lo. Ou seja, como poderia um sentido fazer furo, se o concebemos como algo esclarecedor?

É que o efeito de sentido, mesmo quando ele se produz, é incompreensível. Então, quando se diz: dar sentido a qualquer coisa, imaginamos sempre que isso quer dizer: torná-la compreensível, é a ideia comum que se dá ao sentido.

E a ideia de Lacan, é que quando se dá sentido a qualquer coisa, *isso* resta incompreensível.” (Soler, 1995, p. 8)

Segundo Soler (1995), há um *déficit epistêmico* quando se pensa que o *sentido faz furo*. A seu ver, isso se verifica a cada vez que se profere uma interpretação, pois qualquer que seja ela, uma palavra ou mesmo um silêncio, o que se destaca é certa imprevisibilidade que Lacan demarca:

O proferimento da interpretação, eu entendo por isso, simplesmente o fato de formular uma interpretação, quer se trate de uma palavra, que se trate de um ruído, ou que se trate de uma interpretação complexa sob a forma de frase, qualquer que seja o proferimento, o que se constata entre ele e o efeito de sentido é o hiato, a surpresa do efeito. (SOLER, p. 9)

Poderíamos dizer que Freud (1996e [1912]) foi o pioneiro em destacar essa característica surpreendente do sentido (RAVIZZINI, 2000). Ele recomenda a quem exerce a psicanálise o mesmo que propõe a seus pacientes, ou seja, que não direcione seu pensamento para qualquer ponto específico. A atenção deve ser “*uniformemente suspensa*” (FREUD, 1996e [1912], p. 150) perante tudo o que se escuta, pois quando, deliberadamente, prestamos atenção ao que nos é fornecido, começamos a selecionar, no material apresentado, alguns aspectos e, conseqüentemente, negligenciamos outros. Isso é exatamente o que não deveria ser feito. “*Ao efetuar a seleção, segundo suas expectativas, estará arriscando a nunca descobrir nada além do que já sabe*. (Ibid., p. 150).

Assim, se o sentido se instaura pelo que o sujeito faz ao dito, não cabe ao analista delimitar com seu saber suas opções. Como ressalta Freud, quando o psicanalista segue suas pressuposições, o que ele faz é falsificar o que poderia vir a perceber (RAVIZZINI, 2000): “*não se deve esquecer que o que se escuta, na maioria, são coisas cujo significado só é identificado posteriormente*”. (FREUD, 1996e [1912], 150)

Cabe ao analista, portanto, surpreender-se perante o sentido que se instaura para um sujeito (RAVIZZINI, 2000). Para Freud (1996e [1912]), não há sentimento mais perigoso em uma análise do que a ambição terapêutica, visto que ela pressupõe alcançar um efeito convincente sobre as pessoas. O efeito de sentido não se constitui pela transmissão de saber de um sujeito a outro. Ele é outra coisa. Uma coisa inapreensível em termos de saber. Como então falar de um sentido se este não se apreende pelo saber? Como vimos, ele está relacionado pela apreensão do significante.

A partir de Lacan e de Freud, podemos, então, definir *isso* que resta incompreensível como uma espécie de recusa do sentido, como um avesso. A seguir, veremos como ela se liga à ideia de *non-sense* e de objeto *a* (já evocados por nós aqui) – já que, embora um sentido possa se estabelecer, a mensagem decifrada permanece um enigma.

Se o enigma se constitui, é porque não há acoplamento de sentido de um signo a outro. Lacan (2008 [1964]) enfatiza que, entre o que se diz e o que é dito, há sempre uma hiância. Esta hiância traz como consequência um desvio de sentido, tornando impossível prever que sentido se produzirá para um sujeito. Há, assim, uma espécie de “divórcio” entre o que se enuncia e o efeito que se constitui. O efeito que se estabelece é, portanto, sempre uma surpresa. (RAVIZZINI, 2000).

2.3 A verdade como ficção

Numa carta dirigida a Fliess em 1897, Freud declara que abandonara sua tese da sedução – a teoria do trauma – como principal evento relacionado à etiologia da neurose, com a máxima de que não acreditava mais em sua “*neurótica*”. Ou seja, sua até então teoria da neurose. Seu erro, segundo ele mesmo, estava em considerar como *fato da realidade* o que seria da ordem da *produção fantasística*.

Podemos dizer que durante bastante tempo Freud se debateu entre a influência dos fatores hereditários, que ele queria afastar de sua concepção da origem das neuroses, e a dos fatores acidentais e experiências adquiridas. (JORGE, 2010)

Ao se deparar com a perda da importância da sedução – e, logo, dos fatores acidentais e traumáticos na origem das neuroses – Freud irá postular que, para ele, o constitucional é da ordem de uma “disposição neuropática geral”. Assim, o hereditário e o constitucional passam à categoria de universais – sendo um passo fundamental para as concepções psicanalíticas posteriores, por não mais restringi-las a certas doenças (*ibid.*).

Sendo assim, por lhe faltar justamente a concepção de fantasia, Freud permaneceu muito tempo preso à teoria da sedução e do trauma relatados por suas pacientes histéricas. Entretanto, quando esta lhe ocorreu, mostrou-se fundamental para indicar-lhe a dimensão do inconsciente. Freud pôde, então, estabelecendo uma reviravolta profunda na sua teoria, deslocar-se da concepção do *trauma sexual* para a do *sexo traumático* (*Ibid.*, p. 2)

Dessa forma, ao começar a incluir as *fantasias* dos seus pacientes como elementos fundamentais da construção da *realidade psíquica*, Freud abandona a teoria do trauma, fazendo-o retornar, entretanto, sob outras premissas teórico-clínicas, principalmente nos textos que escreve a partir de 1919, como vimos.

Segundo Jorge (2010), desde os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), há *um único conceito de fantasia*, que apresenta três localizações psíquicas diferentes: *consciente*, *pré-consciente* e *inconsciente*. As fantasias conscientes estariam representadas nos sonhos diurnos ou devaneios – os chamados romances familiares, assim como muitas criações literárias. As fantasias inconscientes trariam os elementos que estão na base dos sintomas histéricos¹⁹.

Ambos os registros da atividade fantasística estariam presentes no processo do sonho, por exemplo, seja participando do remanejamento do conteúdo manifesto do sonho, que constitui a elaboração secundária (fantasias conscientes), ou mesmo estando inscrita na origem da formação do sonho, como é o caso da fantasia inconsciente.

Em 1915 Freud introduz o conceito de *fantasia originária* no artigo *Um caso de paranoia que contradiz a teoria psicanalítica da doença*, desenvolvendo-o na *Conferência XXIII* e no estudo clínico do *Homem dos Lobos*.

As fantasias originárias estão relacionadas para Freud à cena primária, à castração e à sedução, todas tendo a ver com a origem da história individual do sujeito. Segundo Jorge (2010), essas fantasias originárias têm como denominador comum o fato de estarem relacionadas ao *enigma da sexualidade*.

Assim, o que se pode chamar de *núcleo* dessas fantasias se mostrará a Freud esboçado na frase “*uma criança é espancada*”²⁰, como um axioma – noção construída por Lacan em *A lógica da fantasia* – que seria “*aquela frase além da qual não existe nada. Ele não pode ser interpretado, ao contrário: todas as interpretações levam a ele, como todos os caminhos levam a Roma.*” (Jorge, 2010, p. 42).

Nesse mesmo texto, Freud assinala que a fantasia não é o que cria a neurose, e sim o que responde de forma fixa, com uma significação absoluta aos enigmas que se apresentam ao

¹⁹ Que Freud desenvolverá mais nos artigos *Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade* (1908) e *Algumas observações gerais sobre o ataque histérico* (1909)

²⁰ FREUD, S. **Uma criança é espancada – uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais (1919)**. In: *Obras completas*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

sujeito em relação à sua traumática entrada na linguagem e na sexualidade, a partir de um investimento libidinal adulto. Esse investimento eleva o corpo ao estatuto de corpo erógeno, pulsional e inscrito através de significantes. Marcas que lhe darão acesso ao mundo da cultura e que lhe permitirão fazer laços.

Aqui é importante ressaltar a função introduzida por Lacan no que se refere à constituição do sujeito no que ele chama *campo do Outro*²¹. Essa operação se dá através dos processos de *alienação* e de *separação* como articulações essenciais do sujeito nesse campo. Dessa forma, a ficção na qual se constitui a fantasia fundamental permite ao sujeito ter um lugar no campo do Outro, fixando-o aí. Segundo Jorge (2010), “a fantasia inconsciente é o axioma de base da estrutura psíquica, axioma que se inscreve para cada sujeito como um forma particular para fazer face ao real, ao não saber inerente à diferença sexual.” (p. 42)

Em decorrência, a fantasia é construída em íntima relação com o *enigma do desejo do Outro*, cuja questão será respondida pelo sujeito com uma construção fantasística primordial, que constitui uma verdadeira matriz a partir da qual o sujeito vai desenvolver todas as suas relações com seus semelhantes e o mundo à sua volta. A fantasia, então, surge como efeito da instauração da *falta-a-ser*, marcando uma aspiração à completude que ela carrega, fruto da perda da qual é efeito. (JORGE, 2010)

Lacan (1998c [1957]) elabora um matema ($S \diamond a$) para o que seria a lógica da fantasia, situando o *assujeitamento originário* do sujeito ao Outro, numa relação que gera uma questão sem resposta: *Che vuoi? (Que queres?)* Esta fórmula expressa a relação entre o sujeito do inconsciente, sujeito barrado, dividido pelo significante que o constitui e o objeto *a*, objeto inapreensível do desejo que remete a uma falta originária, um vazio do lado do Outro. (JORGE, 2010)

²¹ Neste momento, o Outro é tomado como lugar onde se situa, se desdobra a cadeia significante, espécie de bateria, onde ocorre a vida simbólica. Ou seja, um balbúcio só adquire um significado quando passa pelo campo do Outro. Assim, o inconsciente aparece como corte entre o campo do sujeito e do Outro. E será no Outro que o sujeito buscará se constituir. Lacan (1998c [1957]) estabelece uma diferença entre *demanda*, *necessidade* e *desejo*. É a mãe ou o seu substituto que confere sentido à necessidade orgânica que o bebê expressa sem qualquer intencionalidade. A necessidade se transforma em demanda e a passagem da sucção natural do leite com alimento para o ato pleno de prazer de sugar o seio tem um gozo inicial que jamais poderá ser reencontrado. O Outro originário permanece, portanto, impossível de ser alcançado. Lacan o situará em torno da noção de *das Ding*, de Freud – a Coisa impossível, situada fora de toda e qualquer possibilidade de significação.

Essa dependência do sujeito em relação ao Outro, portanto, é consequência da própria estrutura significante. Isto porque, para o sujeito se constituir, é necessária a reunião de dois significantes – que implica uma operação de alienação.

Assim, é dessa reunião que surge o sentido, e desse espaço entre dois significantes que o sujeito surgirá como efeito. (Lacan, 1988c). Como consequência, há a instituição de dois campos na subjetividade: o *campo do ser* e o *campo do sentido*. O *campo do ser* refere-se ao *campo do sujeito* – sujeito que, para ser, depende dos sentidos que lhe são dados pelo Outro. O *campo do sentido* se refere ao *campo do Outro*, contendo as inscrições das cadeias significantes, compondo o saber inconsciente. Entretanto, entre os campos, há um *não senso* subjetivo relativo às inscrições deixadas como marcas (no corpo) de um resto que não se apresenta, que será teorizado posteriormente em torno da dimensão do real. (MOURÃO, 2011)

Fica exposta, portanto, a divisão do sujeito, aparecendo de um lado como sentido e do outro “*como afânise (ausente, indeterminado, inconsistente)*” (*ibid.*), havendo em qualquer um dos lados uma perda.

Entretanto, essa operação significante acaba por gerar um corte no sujeito que o aliena de si mesmo, separando-o do Outro e deixando um resto, um produto, que possibilitará o processo de separação. No campo do significante (campo do Outro), esse produto aparecerá representado pelo falo (ou significante fálico), nome relacionado por Lacan a essa falta primordial. Esse produto instituirá também a falta de objeto, representado pelo objeto *a* por Lacan, objeto causa de desejo, como dissemos.

Em outras palavras, há o recobrimento de duas faltas no processo de subjetivação: uma falta simbólica, consequência do condicionamento do sujeito ao simbólico, campo do significante e uma falta real, consequência da primeira, pois ao deixar um resto, como dissemos, institui a pulsão, cujo objeto estará referido às zonas erógenas do corpo (representado) “*Isso significa que o corpo subjetivo (pulsional) corresponde aos recortes que o sujeito vai fazendo no seu corpo biológico em função de sua relação com o Outro, com os significantes do Outro.*” (MOURÃO, 2011, p. 78)

O que importa ressaltar é que há uma natureza de não-senso nesse processo de constituição do sujeito em função da operação significante inicial, de onde resta algo irrepresentável, um resto real “*que fica enquistado no corpo*” (*ibid.*, p. 79). Por conseguinte, esse resto se articula a um não-saber do sujeito, sobre si, sobre sua divisão – sobre sua castração.

Essa “*inconsistência do ser do sujeito, que só encontra consistência na fantasia, no imaginário.*” (*loc. cit.*) Sempre deixando uma certa abertura.

Outra distinção importante que Lacan estabelece²² é entre prazer e gozo. Este último – grosso modo – apresenta-se como uma tentativa constante de ultrapassar os limites do princípio do prazer, numa busca incessante, repetitiva da Coisa perdida, que falta no lugar do Outro e representa uma causa de sofrimento. Sofrimento que não elimina a busca do gozo situado mais além do princípio do prazer, vinculado à pulsão de morte. Assim, “*o gozo se sustenta pela obediência do sujeito a uma injunção que o leva a se destruir na submissão ao Outro e ao abandono de seu desejo.*” (JORGE, s. d., p. 2)

No mesmo ano em que Freud introduz o conceito de fantasia originária, introduz também o conceito de *recalque originário* (*O Recalque*, 1915), e isso não é sem consequências. Na apresentação da edição francesa das *Memórias* do presidente Schereber, Lacan (2003 [1966], p. 221) re-afirma a existência de dois sujeitos ou a “*polaridade ... do sujeito do gozo e do sujeito que o significante representa para um significante que é sempre outro*” (*loc. cit.*), indicando um reconhecimento, na paranoia, do “*gozo no lugar do Outro como tal.*” Ou seja, o sujeito do gozo e o sujeito do significante. Assim,

O sujeito do gozo, na neurose, sofre a operação do recalque originário, através da qual ele entra na linguagem e advém como sujeito do significante. Tal operação seria responsável pela extração do objeto *a* da realidade psíquica, produzindo simultaneamente o advento de um ‘pouco de realidade’ – segundo a expressão de André Breton, em seu romance *Nadja*, valorizada por Lacan – para o sujeito e a perda do gozo absoluto enquanto um real doravante inatingível. (JORGE, s.d., p. 2)

Como consequência, para Lacan (2008 [1964]), se ao início de uma análise temos um sujeito dividido, essa divisão não é eliminada ao seu final. Seu *furo* não é extinguido. Freud (1996g [1937], p. 272) já aponta isso ao revelar seu ceticismo quanto ao caráter “*profilático*” da psicanálise. O trabalho analítico se mostra sempre parcial no que diz respeito a uma *normalidade*:

Nosso objetivo não será dissipar todas as peculiaridades do caráter humano em benefício de uma *normalidade* esquemática, nem tampouco exigir que a

²² Distinção tributária de *Além do Princípio do Prazer* e da relação íntima estabelecida por Freud entre a compulsão à repetição e a pulsão de morte.

pessoa que foi ‘completamente analisada’ não sinta paixões nem desenvolva conflitos internos. (*ibid.*, p. 284)

O conflito, portanto, sendo estrutural, expressa o que, segundo Freud, seria a luta defensiva do eu diante da pulsão. Segundo Miller (1995) esta seria a maneira de Freud revelar a divisão subjetiva. Numa analogia com o pensamento de Lacan, afirma que “*Onde Freud diz que ‘o eu se defende da pulsão’, Lacan traduz: O objeto pequeno a divide o sujeito*” (MILLER, 1995, p. 47). Assim, na tentativa do eu em dominar a pulsão, sempre haverá um resto: “*há sempre manifestações residuais. É isso que Lacan traduz por objeto pequeno a. A captura do sujeito pelo significante mestre não consegue eliminar o resto, o pequeno a*” (*loc. cit.*).

Esse resto, sem dúvida, é um resto fecundo, uma vez que implica a formação de um novo encadeamento significativo. Entretanto, não significa para Freud que não haja um final de análise. E é por haver justamente uma questão sobre o final da análise que, segundo Freud, este final não pode ser pré-determinado: “*Não estou pretendendo afirmar que a análise é, inteiramente, um assunto sem fim. Qualquer que seja nossa atitude teórica para com a questão, a terminação de uma análise é, penso eu, uma questão prática.*” (1996g [1937], p. 284)

Entretanto, segundo Freud, se há por parte do analista uma tentativa de se guiar por uma “educação emocional” do analisando, cai-se na infinitude do tratamento, já que é impossível domesticar por completo os impulsos da pulsão.

Lacan (1998d [1958]) avança nesse sentido e, olhando para o texto de Freud, vê que na própria ideia de *Spaltung* Freud dá a solução da análise infinita. Soler (1988, p. 19) enfatiza que a solução se dá por justamente e paradoxalmente Freud esbarrar em um impossível, qual seja: “*o de levantar a divisão do sujeito.*”. Impossível, entretanto, que não é particular, mas de todo sujeito – o que aponta para *alguma solução*, em invés de solução alguma.

Isso porque, sendo um limite de estrutura, de todo sujeito, remete a castração, evidenciada na divisão subjetiva. Portanto, não se trata de uma perda a ser resgatada no final da análise, mas dela construir, paradoxalmente, um fim possível. Um fim que diz respeito à posição na qual o sujeito se coloca diante de sua própria castração.

Mas o que caberia ao analista diante disso? Segundo Julien (1993, *apud* RAVIZZINI, 2000), a resposta surge em Lacan, quando este situa o analista como aquele que possibilita um “dissolvimento” da imagem narcísica, enquanto uma imagem que se produz. Sua finalidade não

é a de inserir um déficit para o analisando, mas promover uma maior mobilidade desta imagem especular, dissolvendo a antiga dependência desta.

Portanto, não caberia ao analista dar uma resposta como significação à pergunta “*quem sou eu?*”, pois a análise não visa à completude e à coerência da imagem de um Eu, mas sim agir diante desse vazio que lhe causa enquanto sujeito. (*Ibid.*, p. 58)

Neste sentido, a noção de construção se mostra também importante para pensarmos o furo e a interpretação, pois inserida na dinâmica da análise, interfere na história do sujeito e corrobora com a concepção de um eu descentralizado. De forma geral, ao se utilizar do conceito de construção, Freud ressalta uma impossibilidade estrutural da interpretação de dar conta do campo do sentido.

Em Freud é possível identificar referências à ideia de construção no caso do *Homem dos Lobos* (1918) e no texto subsequente, *Bate-se numa criança* (1918). Mas será em *Construções em Análise* (1937) que irá abordar o tema com maior dedicação. Texto contemporâneo a *Análise Terminável e Interminável* (1937), onde também se mostra um encontro com um limite, um indizível.

Portanto, diante daquilo que não é possível rememorar, de um “esquecimento” que aponta um vazio, Freud lança mão da construção a fim de restituir a história de seus pacientes. Dessa forma, Freud situa a tarefa do analista no sentido de possibilitar um novo trajeto perante o buraco que subsiste ao sentido. O trabalho do analista vai, então, no sentido de “*completar aquilo que foi esquecido a partir dos traços que deixou atrás de si ou, mais precisamente, construí-lo.*” (FREUD, 1996h, p. 293).

Essa ideia se coaduna com a ideia de cura concebida via rememoração. Mas o que fazer se ela não se estabelece? Esta não é uma pergunta qualquer e Freud assim o encara. De certa forma, esta é a expressão de algo de *sem sentido* que se apresenta na história do sujeito, sendo pela função da lembrança que Freud acha um caminho (RAVIZZINI, 2000).

Para ele, o efeito de uma construção deve equivaler ao efeito produzido pela rememoração. Assim, quando não há rememoração possível diante do recalado, torna-se necessário, “*se uma análise é corretamente efetuada, produzir nele, uma convicção segura da verdade da construção, a qual alcança o mesmo resultado terapêutico que uma lembrança recapturada.*” (FREUD, 1996h [1937], p. 300). Assim,

se preparamos tudo devidamente, muitas vezes conseguimos que o paciente confirme de imediato nossa construção e inclusive recorde o processo interior ou exterior esquecido. Quanto mais exatamente a construção coincidir com os detalhes do que foi esquecido, tão mais fácil se torna para ele sua concordância. Nosso saber quanto a esse fragmento se tornou então também o seu saber. (*loc. cit*)

Freud propõe, então, que se deva resgatar o sentido falhado diante do limite da interpretação via construção?

Segundo Freud, há uma diferença entre construção – que seria um trabalho preliminar a fim de se estabelecer o retorno de um fragmento que *falta* em sua história primitiva – e a interpretação, aplicada a “*algum elemento isolado do material, tal como uma associação ou uma parapraxia*” (*ibid.*, p. 296)

Segundo Miller (1996), essa ideia freudiana demonstra que devemos recorrer a uma construção, quando buscamos algo do inconsciente que não reaparece, evidenciando uma relação do analista com o que permaneceu recaiado. Além disso, Miller (1994) considera que a interpretação aí figura como “*uma pequena pílula de saber*” (p. 98) e a construção como relacionada a um saber maior. Mais ainda, construir equivaleria a fazer um simulacro do todo, de uma completude do inconsciente a partir desses pedaços. Uma tentativa, de fato, de um ideal a ser atingido, já que sempre restará algo em qualquer elaboração.

Segundo Ravizzini (2000, p. 61), a distinção entre interpretação e construção surge como consequência de uma diferença anterior, a de formas diferenciadas de recalque – o *secundário* e o *primário*. Assim,

à medida que trata de uma impossibilidade no advento da lembrança ... a construção proporciona uma convicção em suplência para este vazio. Por isso Freud acredita que a construção é mais apropriada ao trabalho analítico do que a interpretação, no sentido de que ela possibilita um contorno simbólico diante desta fenda.

Marca-se, assim, uma outra forma de tratamento a partir dos limites do interpretável.

Desde o caso do *Homem dos Lobos* (1918), Freud faz uma distinção entre uma lembrança recapturada e uma construção. Ali ele percebe que, quando se trata de cenas infantis que não foram compreendidas pelo sujeito, não cabe à memória dar a resposta decisiva. Haveria

uma diferença entre o que vem pela fala do sujeito e a história factual. A realidade é experienciada pela criança e muitas vezes não assimilada por ela. Assim, a compreensão da mesma é postergada e é a partir de uma construção que o sujeito chega a novas lembranças:

cenas como as do meu paciente no presente caso que datam de um período tão prematuro e exibem um conteúdo semelhante e que apresentam depois um significado tão extraordinário para o histórico do caso, não são, via de regra, reproduzidas como lembranças, mas têm que ser pressentidas – construídas – gradativa e laboriosamente a partir de um conjunto de indicações. (*ibid.*, p. 70)

Lacan (1998b [1953], p. 278-8), ao comentar o caso do *Homem dos Lobos*, acrescenta que, nesse caso, o trabalho de Freud não se trata de uma memória biológica, mas de assentar a história do sujeito, “reordenando as contingências passadas”, ao que está por vir. Assim,

os meandros da investigação que Freud realizou na exposição do caso do Homem dos lobos confirmam estas afirmações, nelas retomando seu pleno sentido... Freud exige uma objetivação total da prova, quando se trata de datar a cena primária, mas supõe sem mais aquela, todas as ressubjetivações do acontecimento que lhe pareçam necessárias para explicar seus efeitos a cada volta em que o sujeito se reestrutura, isto é, tantas reestruturações do acontecimento quantas se operem, como exprime ele *nachträglich*, a posteriori. (p. 257-8)

Embora Freud vise ao relato preciso da cena inicial e fundadora do trauma do paciente, o que ele promove é a re-historização em sua fala. Em relação a isso, Miller (1994) destaca que

Há sem dúvida uma dimensão cronológica, mas a significação, a verdade do que aconteceu num ponto do passado depende de um fato que pertence a seu futuro. É a partir do futuro que um fato do passado recebe seu sentido. (...) O que é a verdade histórica? Não é a exatidão do que aconteceu, é o remanejamento do que aconteceu pela perspectiva do que será. Isso impede de reduzir o inconsciente a uma simples memória onde tudo já está aí, e dá seu valor à palavra; ao ato da palavra. (p. 99)

Ou seja, há algo da verdade histórica em psicanálise que é construído em análise, para além do realmente acontecido. O que é “revelado” não possui um valor estático, pois “*seu valor*

se desloca na forma de seu dito, no modo de enunciar aquilo que se recorda”. (RAVIZZINI, 2000, p. 63). Desde os sonhos, o relato é o que prevalece diante do que se teria sonhado.

Assim, essa inconsistência da verdade é o legado que nos é deixado por Freud em *Análise Terminável e Interminável* e em *Construções em Análise*. Segundo Miller (1994), Freud nos direciona nesses dois textos para o que posteriormente será elaborado no pensamento de Lacan quando este diz que a *verdade só é possível enquanto estruturada como ficção*. Para Lacan (1986 [1953-54]), a análise é como a construção de uma narrativa, de uma epopeia da parte do sujeito, fazendo das peças e dos pedaços uma exposição minuciosa de sua história, uma exposição que surge, como dissemos, de uma ficção.

No entanto, Segundo Soler (1988, p. 33), é preciso diferenciar *ficção* de *fictício*:

Ficção não quer dizer fictício, ficção deve ser tomado no sentido de forjar, de algo que é fabricado. O recurso do sujeito frente ao trauma, frente a seu excesso, é formar uma ficção que permita dar conta desse excesso, de pensá-lo, de integrá-lo no grande ventre do Outro, do Outro simbólico.

Assim se na análise trata-se de dar algum sentido, refazendo a história que terá cabido a cada um, não se deve esquecer que há o não interpretável – e que incide na própria ideia de interpretação. Há pessoas que aderem a sua ficção primeira, fantasma que as constitui. “*Quando o sujeito não duvida é a segurança do fantasma que funciona.*” (*ibid*, p. 60)

Assim, o fantasma fundamental – a cena de origem – é o ponto de limite a que chega a elaboração do sujeito. Isso quer dizer que a história não é refeita livremente nem apenas refeita. Ela tem pontos de enclave que são determinados por essa ficção primeira. Como dissemos, a ficção fundamental fixa o real que está em jogo em seu encontro com o sujeito. E esse encontro, como lembra Soler

não é simples, é a cada encontro com o Outro, com o enigma de seu desejo, com o Outro da palavra, encontro com o Outra coisa, outra coisa que o Outro, é dizer a Coisa, a que Lacan designa como o lugar do gozo, da pulsão, enquanto Outro é o lugar do significante. (*ibid*, p. 55)

Nesse sentido, se o sujeito comparece como submetido ao Outro, cabe a ele “*se safar disso*” (Lacan, 2008 [1964], p.178), recriando sua história e abarcando como puder seu impossível. Como Freud já o disse, cabe ao paciente a solução de seus enigmas.

Rivera (2014, p. 289), analisando a produção da artista Louise Bourgeois, destaca, a partir de Larrat-Smith, a importância da *memória* no processo criativo da artista. No entanto, ela destaca que a artista faz da memória uma espécie de *desmemoria* – que não significaria uma ausência de memória, mas algo que se apresenta como não recordação: “*Tive um flashback que nunca existiu*” (BOURGEOIS, 2002 *apud* RIVERA, 2014, p. 289). Há, portanto, a recordação de algo que não houve, mas que se mostra fundamental. Segundo Rivera (2014), Louise demonstra

que o inconsciente não é um baú de imagens maravilhosas ou terríveis que podemos recuperar, mas uma escrita fragmentária, uma inscrição intermitente de traços de memória. [...] A lembrança é fragmentária ou até mesmo inexistente (habitando aquilo que Freud chama de *Outra Cena*), ou é lembrança encobridora, véu sobre outra coisa que não se deixa lembrar, mas deve ser construída ficcionalmente para que se tenha algum acesso à verdade do sujeito. (pp. 289-90)

Em outras palavras, diríamos que a verdade, para ser dita, é preciso que *se a perca*.

2.4 O impasse da feminilidade e sua incidência na interpretação.

O complexo de castração apresenta-se também para Freud como um fator determinante no desenvolvimento de resistências e impasses ao tratamento, intervindo na própria ideia de eficácia: “*Com frequência, temos a impressão de que, com o desejo de um pênis e com o protesto masculino, penetramos através de todos os estratos psíquicos e chegamos à rocha viva, tendo portanto a nossa atividade chegado ao seu final*” (Freud, 1996g [1937]). Nessa perspectiva, segundo Freud, dominar o complexo de castração apresenta-se como uma tarefa árdua, podendo o analista somente incentivar o paciente a reexaminar sua atitude em relação a ele (*ibid.*).

Entretanto, Lacan irá re-tomar essa problemática, indo além da dialética do significante e da castração, a partir da noção de um insignificável, um insubjetivável, do qual não haveria traço possível no inconsciente, a não ser sob a forma de umbigo, de buraco. Lacan designa como $S(A)$, o significante daquilo que falta no Outro enquanto lugar do simbólico, ou seja, o significante daquilo que o Outro *não diz todo*: “A maior necessidade da espécie humana é que haja um Outro do Outro. É aquele a quem chamamos geralmente de Deus, mas a análise o desvela como pura e simplesmente A mulher.” (LACAN, 2007 [1975-76], p. 124)

Assim, seria justamente essa falta de simbolização primordial que estaria na origem do medo e do horror que Freud se dá conta como limite da experiência analítica. Lacan enxerga além desse limite e o que ele vê além, traduz como *feminilidade*, estando além da castração (JORGE, 2010).

Na operação do recalque originário, Lacan identifica como *Nome do Pai* o significante que vem substituir o desejo da mãe e que funciona para o sujeito como um *Não* ao gozo absoluto –impossível – e um *Sim* simultâneo da possibilidade de acesso ao gozo fálico, parcial, que é o gozo sexual propriamente dito. O sujeito do gozo é assim substituído pelo sujeito do significante, ficando este com um certo acesso ao gozo, sendo, no entanto, um gozo parcial, recortado pelos significantes e emoldurado pela fantasia, o que Lacan nomeia de gozo fálico. (*ibid.*)

Jorge (2010) ressalta que Lacan estabelece uma releitura do mito da horda primitiva, introduzido por Freud em *Totem e tabu*, para mostrar que o pai originário (ou *hommoizin*²³, como Lacan o chama) não submetido à castração, é o suporte da fantasia de um gozo absoluto. Ao ser morto por seus filhos, será o pai simbólico que funda a possibilidade de existência do conjunto dos outros homens. Nesse sentido, só há gozo para o homem enquanto gozo fálico, limitado, submetido à ameaça de castração. Sendo assim, o gozo fálico constitui a identidade sexual entre os homens.

Do lado das mulheres, não há um equivalente ao pai originário, “*não há o hommoizin que escapa à castração*” (*Ibid.*). Em decorrência disso, o gozo do Outro não é mais concebido como sendo exclusivo do pai originário, ainda que esperado e mostrando-se igualmente impossível para as mulheres. No entanto, não constituem objeto de uma interdição da castração. Nesse sentido, o gozo feminino se torna sem limites e adquire a consistência de um gozo

²³ Neologismo que condensa *homme moins un* (homem menos um), pois o pai da horda é *au moins un*, ao menos um. (JORGE, 2010)

suplementar e não complementar. Segundo Jorge (2010), Lacan funda a teorização de um gozo feminino isolado de qualquer referência anatômica ou biológica, introduzindo na questão da diferença sexual a diferença entre gozo fálico e gozo do Outro, classicamente concebida em torno da oposição atividade/passividade.

A feminilidade estaria, então, além da partição, do binarismo dos órgãos (vagina e clitóris) e das “gramáticas pulsionais (atividade e passividade)” (ANDRÉ, 1998, p.282) Assim, é uma problemática que se coloca tanto para homens quanto para mulheres. Lacan a estabelece na divisão, antes, entre a linguagem e o corpo, entre o simbólico e o real. Assim, estando fora-da-linguagem o gozo do Outro permanece insubjetivável e, portanto, causa de uma angústia menos passível de ser dominada que a angústia de castração:

Insignificável, não subjetivável, furo no Outro... todas essas expressões procuram definir o problema da feminilidade como o de uma falta radical de inconsciente, de uma falta de recalque (já que só o significante pode ser recalçado), portanto, de uma falta de sexualização. (*Ibid.*, p. 283)

Nessa perspectiva, para André (1998), a mulher, como todo ser falante, quer se fazer reconhecer como sujeito, quer algo que possa advir no lugar desse significante faltoso, “*lá onde o inconsciente a deixa abandonada*” (p. 283) Esbarra, no entanto, neste ponto de falta onde não há sujeito reconhecível, já que não há significante que possa lhe sustentar um lugar.

André (1998, p. 283) identifica alguns caminhos que essa reivindicação possa tomar: o da *histeria*, onde há uma fuga do irrepresentável da feminilidade e a busca de um abrigo no falo, revestindo-se dele como uma “carapaça”. No entanto, “*ela não tarda, certamente, em sentir essa armadura fálica como uma prisão. [...] o imperialismo fálico jamais é bastante ampliado, bastante senhor do corpo para que ela se contente.*”; a *mascarada*, que André identifica a partir de Joan Rivière, onde o sujeito tende a se aceitar como não-fálico, sob a forma de um abandono. Essa seria, no fundo, uma “*encenação imaginária do não todo: a representação da mulher castrada funciona aí como signo que protege contra a falta de significante da feminilidade.*” (*loc. cit.*); e o caminho do *amor*, onde no lugar do significante faltoso da feminilidade, convoca-se um sujeito suposto pelo parceiro/a. Uma demanda de ser amada e, mais precisamente, “*de que se diga que se as ama.*” (*loc. cit.*, grifo do autor)

Uma outra via que André propõe, sendo, no entanto, segundo o autor, mais difícil de se definir pelos conceitos analíticos, seria a da *criação* – tomada como a produção de um

significante novo no lugar de um significante faltoso. Nessa perspectiva, “*o significante novo criado pelo artista não procura preencher o furo deixado aberto pelo S(A), mas, pelo contrário, revela-lo e fazê-lo atuar como tal. [...] O que o artista cria é talvez menos a parede, que ele nos oferece como trompe-l’oeil, do que o vazio que esculpe.*” (André, 1998, p. 284)

A posição feminina, portanto, é não-toda submetida à lei significante da castração e pode ser compreendida como a de uma falta de inconsciente, instaurando um *querer um suplemento* que dê conta dessa falta. Ou seja, se pensarmos em Freud e suas primeiras históricas não poderíamos inferir que “*a demanda de interpretação que uma mulher vem submeter ao analista não é, antes de tudo, uma demanda de inconsciente?*” (*Ibid.*)

No caso *Emmy von N.* de Freud há, nesse sentido, uma série de sequências que levam ao ponto do umbigo, ao inominável. Freud, como psicanalista, naquele momento, responde a demanda: fornece-lhe inconsciente. A prática psicanalítica pôde, assim, “*vir à luz e obter resultados brilhantes... até certo ponto*” (*ibid.*), pois deixa intacto o núcleo da histeria, como enigma da sexualidade feminina, ou ainda a natureza do amor de transferência.

Disso, Freud deduz que encontra em seus pacientes um rochedo irremovível: a inveja do pênis [e o protesto masculino]. Os pacientes, por sua vez, responderam-lhe que era ele, Freud, que era irredutível nesse ponto (*Ibid.*):

A resposta de Freud – o psicanalista – consiste, com efeito, em dar à mulher um parceiro que se esforça para reduzir seu discurso ao *recalcado*, a afirmar em seguida que este recalcado é *sexual*, e a considerar esse sexual como estruturado pelo conceito de falo e pelo complexo de *castração*. (ANDRÉ, 1998, pp., 285-6)

Nesse contexto, aquilo que se entende por interpretação funciona com resultados seguros – aplicados, no entanto, ao quadro daquilo que é recalcado. Lacan (1999 [1957-58], p. 471) segue essa linha, ao falar sobre o “*mecanismo daquilo que é recalque, inconsciência, daquilo que é analisável, e até, de maneira geral, daquilo que é interpretável...*” Saindo desse quadro, esbarraríamos numa impossibilidade de interpretar.

Assim, André (1998) pergunta se a feminilidade não seria justamente o que nos confronta com outra coisa que não o recalcado, pois se só o significante pode ser recalcado e o

significante da feminilidade faz falta, poderíamos deduzir que a feminilidade não pode ser parte do recalcado. Há algo impossível de se recalcar.

Lacan (2008) afirma que a feminilidade estaria vinculada à censura e não ao recalcado. Freud tentou recalcar a feminilidade e sexualizá-la, no sentido fálico do termo – o que o levou a se bater contra uma frigidez feminina irremovível. Não seria, antes, uma parcela de gozo que resiste obstinadamente à sexualização? (André, 1998)

Assim, o significante $S(A)$ indica um limite ao inconsciente, há algo de não recalcado, nem sexualizado. Como consequência seria preciso considerar que há um não interpretável, no sentido freudiano clássico, ou em vez disso, pensar uma interpretação além do sentido sexual. Mas como fazê-lo sem chegar novamente a um impasse, como essa falta de significante pode ser antes uma saída do que um muro?

Segundo André, o próprio Lacan, tentando produzir o significante novo que poderia remendar o vazio deixado por $S(A)$, admitiu andar em círculos. A partir disso, teria postulado, tratar-se, a psicanálise, de uma “trapaça”. Ou seja, a psicanálise parece prometer um sentido (sexual), mas ele nunca se amarra. Isso seria próprio do significante “*esse S1 que parece prometer um S2*” (Lacan, 1977 in *Ornicar* 17/18, p. 7 *apud* ANDRÉ, 1998).

Esse seria uma espécie de efeito de blefe induzido pela natureza do significante. “*O falo – o significante que designa os efeitos de significado em geral – não seria outra coisa senão esta mensagem: alguma coisa nunca está tão lá, simbolicamente, do que quando está ausente.*” (ANDRÉ, 1998). Isto instituiria a problemática de dois sexos, de um masculino que procura resposta num feminino sempre alhures:

O término da análise consistiria, a partir daí, menos em aprender ou localizar a feminilidade do que em levar o sujeito a se dar conta de que esta vontade de apreender e localizar sustenta em si mesma a trapaça a que o inconsciente o faz submeter. (*ibid.*, p. 287)

Ou seja, a psicanálise não visaria a dar consistência a esse Outro, dando um sentido ao sentido, mas evidenciaria que o sentido se cria no próprio processo significativo, e que não há sentido do sentido. Não se trata de acompanhar o movimento do inconsciente, mas de encontrar uma saída para esse movimento: “*fazer de modo que isso mude.*” (*loc. cit.*). O problema se

torna, antes, o de seu não-saber, o de um saber que lhe evidencia que ele não sabe – admitindo-se que não há resposta positiva para o anseio de um complemento inconsciente.

Freud acreditava no sentido do discurso inconsciente, legando-nos um uso da interpretação a fim de consolidar esse sentido até nos levar aos impasses da feminilidade. Segundo André (1998), a feminilidade seria “a utopia significante” na produção de sentido. Entretanto, o analista deve responder do ponto em que o sentido tem uma chance de se esquivar: “*O analista deve situar a própria função da interpretação como parte integrante da trapaça significante que comanda o funcionamento do inconsciente.*” (*ibid.*, p. 288) Mas como então não fechar a hiância, respondendo de S(A)? Como fazer o sujeito se dar conta que só demanda um suplemento inconsciente?

Uma das saídas é indicada por Lacan em seu seminário de 1977 (apud ANDRÉ, 1998) onde ele contrapõe essa tal trapaça de sentido à poesia: “*Como o poeta pode realizar esse esforço de fazer com que um sentido esteja ausente?*”, pergunta Lacan, convidando o auditório a encontrar na escritura poética a dimensão na qual poderia situar a interpretação psicanalítica. Isso porque a poesia, segundo Lacan, “*é efeito de sentido, mas também furo.*” (*Ibid.*)

Sendo assim, “*Aquilo que não é interpretável em termos de castração poderia, então, fazer parte da intervenção do analista sob a forma de uma prática do não-senso?*” (André, p. 288) E como a poesia e a arte poderiam nos ajudar a pensar isso? É o que buscaremos no próximo capítulo.

3. Em busca da poesia

[...]

e por que é assim tão difícil falar
de poesia? [...] ²⁴

3.1 A incidência da arte na psicanálise

A relação entre arte, poesia e psicanálise não é nova. Pode-se dizer, inclusive, que a própria obra de Freud é marcada de tal forma por essa relação que seria difícil concebê-la sem essa referência. Não são poucas as alusões à poesia, à literatura, à escultura e à pintura na obra de Freud e desde cedo elas se mostram presentes. Em um dos rascunhos de sua correspondência com Fliess, por exemplo, tomando o *Werther* de Goethe como objeto, Freud iguala, num breve comentário, o “*mecanismo da poesia [criação literária]*”, ao das fantasias histéricas²⁵. Na discussão do caso de Elisabeth von R., nos *Estudos sobre a histeria* (1893-1895), por sua vez, ele afirma que seus “*historiais clínicos parecem-se mais a romances do que às obras descritivas da ciência médica, já que a natureza de seu objeto exige que se esmiúce a vida psíquica em suas significações e em sua história.*” (Freud, 1996a 1893-95], p. 183).

Segundo Birman (1991), essa seria justamente uma das condições de possibilidade do empreendimento metodológico psicanalítico, constituindo um estilo científico diferente: “*Os escritos clínicos de Freud têm um evidente estilo romanesco, reproduzindo, na reconstrução teórica da psicanálise de um sujeito, a espessura mito-poética que caracteriza o processo psicanalítico.*” (p. 106-7).

Entretanto, Freud (*1996i* [1910]), algumas vezes, parece querer deixar bem estabelecido um limite entre esses campos – apesar de possíveis contribuições:

Os escritores estão submetidos à necessidade de criar prazer intelectual e estético, bem como certos efeitos emocionais. Por essa razão, eles

²⁴ Garcia, M., 2014.

²⁵“*Por meio dessa fantasia, [Goethe] protegeu-se das consequências de sua experiência. De modo que Shakespeare tinha razão ao justapor a poesia e a loucura (fine frenzy)*” (FREUD, 1996 [1886-89], p. 312)

não podem reproduzir a essência da realidade tal como ela é [...] Esses são os privilégios a que se convencionou chamar de ‘licença poética’. [...] Torna-se, pois, inevitável que a ciência deva, também, se preocupar com as mesmas matérias [...], muito embora seu trato seja mais tosco e proporcione menos prazer [...] A ciência é, afinal, a renúncia mais completa ao princípio do prazer de que é capaz nossa atividade mental”. (FREUD, 1996*i*, [1910])

No *Compêndio de Psicanálise*, mais uma vez:

A apreciação estética da obra de arte e a elucidação do talento artístico não podem ser consideradas tarefas da psicanálise. Parece, no entanto, que ela está em condições de dar a palavra decisiva em todas as questões atinentes à vida da fantasia no ser humano.” (2014 [1939], p. 248)

O poeta, segundo esse ponto de vista, aparece numa posição quase oposta à do psicanalista, não devendo a via estética jamais ser confundida com a da criação psicanalítica. Isso porque haveria uma espécie de liberdade por parte do discurso poético-literário no que se refere a uma exigência de verdade, “*de comprovação ou prova de veracidade daquilo que é construído. [...] Em nome do prazer, o poeta suprime, reduz, disfarça e mesmo corrige a realidade. O psicanalista, por sua vez, não pode dar a si próprio tal satisfação*” (SAMPAIO, 2002, p. 157-8) O artista seria, por assim dizer, um ocultador e um disfarçador das zonas insuportáveis da realidade.

Esse aparente distanciamento não significa, no entanto, um lugar menor à poesia e à literatura na elaboração freudiana, seja em relação à clínica ou à elaboração teórica. Podemos dizer que há uma colaboração direta, sendo que, em alguns momentos, a literatura participa de forma fundante da psicanálise – basta considerarmos a inspiração primordial de Freud a partir da qual pôde estruturar sua concepção do desejo humano baseado na tragédia de *Édipo Rei*, de Sófocles (BIRMAN, 1991).

No seu próprio “interpretar”, Freud também se utilizou da referência à literatura, inserindo-a no seu fazer clínico, como uma espécie de inspiração. Mas com que intenção ou qual a função dessas aparições, dessa apropriação do campo literário-poético que Freud faz? Primeiro, podemos dizer que são incursões a outros campos para dar conta de problemas que a clínica e a teoria lhe impunham. Além disso, segundo Birman (1991), trata-se de poder ver suas teses psicanalíticas aplicadas fora do campo restrito da clínica.

Chaves (2015) destaca que, além do interesse de Freud pelo tema da criação artística e a busca de possíveis raízes infantis para a mesma, há também um interesse “*do efeito das obras de arte sobre o espectador.*” (p. 7) – o que também é de nosso interesse, já que nos importa pensar a relação do fazer do analista enquanto interpretação e seus efeitos de sentido e não sentido e o fazer do artista/poeta na mesma direção.

Mas se seu método tem inspiração na literatura não se trata de transformá-lo em literatura por causa disso: “*Eis a forma mais refinada e mais amável da resistência, considerar-me um grande artista a fim de prejudicar a validade de nossas pretensões científicas*”, declarou Freud em carta a Ernest Jones²⁶.

Certas ressalvas de Freud com relação à arte podem estar referidas, por outro lado, a uma preocupação em inserir o discurso psicanalítico no discurso científico hegemônico de sua época. Além disso, algo da própria arte se apresenta também a Freud como algo que lhe resta incompreensível, fazendo-o recuar em alguns momentos. Em *O interesse da psicanálise* declara, por exemplo, que “*A respeito de alguns problemas que se entrelaçam a propósito da arte e dos artistas, a maneira de ver psicanalítica fornece esclarecimentos satisfatórios, outros lhe escapam totalmente.*” (2015 [1913], p. 397)

Sampaio (2002) define como *posições básicas de interlocução entre psicanálise e literatura*, essas apropriações de Freud do campo poético-literário. Elas se apresentam como *modelo* (do desejo humano, por exemplo, ou na construção de um caso, de uma interpretação), como *auxiliar* (numa provocação final de um texto, por exemplo) e como *objeto* (de análise, principalmente).

Entretanto, essas incursões no campo literário não devem nos confundir, segundo a autora, quanto ao domínio tanto de um como de outro campo ou que possamos tomar um pelo outro – como dissemos acima. Ou seja, Freud se apropria do campo poético-literário, sem fazer da psicanálise uma literatura, mesmo que “*As narrativas literárias [possam] oferecer, em sua interpretação da experiência humana, ingredientes capazes de alimentar a compreensão clínica.*” (SAMPAIO, 2002, p. 156)

Entendemos que o ponto principal de diferenciação entre os campos artístico e psicanalítico, na perspectiva de Freud e dos autores que o seguem, refere-se tanto ao método

²⁶ Freud chegará a receber o prestigiado Prêmio Goethe, em 1930. Souza (2015), entretanto, destaca que não se trata necessariamente de um reconhecimento literário, mas um prêmio concedido a personalidades que deixaram sua marca na história da Alemanha.

quanto à produção. Ou seja, o que estaria em jogo primordialmente seria a validade como método de acesso à verdade e às formas de sua produção e, ainda, como possibilidade de tratamento dessa verdade, tal como a psicanálise a concebe: “*Esse é ponto a ressaltar: se o texto de Freud tem qualidades literárias, ele não é essencialmente literatura. Sua meta é a verdade. Entenda-se: a verdade do inconsciente.*” (Ibid., p. 160)

Sendo assim, apesar de ambas trabalharem com a palavra e com a linguagem, a poesia, sob esse ponto de vista, disfarçaria o recalque, não sendo capaz de penetrá-lo. Diríamos, de recolher seus efeitos, tal como a psicanálise o faz.

Ou seja, o poeta não ‘descobre’, mas contorna, aponta para o sentido inexprimível, porém respeitando-o. Nada sabe daquilo que põe à mostra. Segundo Mannoni (1998, p. 47), a poesia e, em sentido amplo, a literatura, seriam uma forma de desconhecimento levado a um ponto de inocência tal, que a verdade, no sentido psicanalítico, seria impossível de ser abordada, pois não haveria um endereçamento capaz de fazê-la emergir tal como acontece na psicanálise. Tratar-se-ia, portanto, de uma linguagem alienada, não imputável a ninguém. “*A palavra poética, em si mesma desconhecimento, toca, roça a verdade inconsciente; mas não pode dizê-la, apenas indicá-la.*” (SAMPAIO, 2002, 160-1)

Para Mannoni (1998, p. 47) “*Quem se limita a insistir na aproximação, como quem só quer enfatizar as diferenças, não consegue situar uma em relação à outra [...] O psicanalista que tenta se fazer poeta procura furar os olhos*”²⁷. Como destaca Mucida (2007, p. 167-8) no seu estudo sobre a velhice, “*malgrado os efeitos de uma análise sejam também limitados, como acentua Freud tão prudentemente, diante desse ‘despertar’ ela é ainda o único tratamento do real.*”

Mas se a psicanálise é o único “tratamento” do real, não é, entretanto, a única a *trabalhar* com o real. Então, de que forma a arte opera com esse real e como poderíamos pensar a interpretação em psicanálise a partir das questões e problemas que são colocados por esses “campos”? É curioso, nesse sentido, como uma das autoras acima mostra o caminho sem, no entanto, percorrê-lo:

Estabelece-se uma colaboração recíproca entre estes dois campos, de modo que a interpretação literária produziria, em seus pontos de fuga – seu

²⁷ Mannoni, Octave. (1988) Poesia e Psicanálise. In: Mannoni, Octave (1988) *Um espanto tão intenso: a vergonha, o riso, a morte*. Rio de Janeiro, Campus, 1992, p. 47)

não-dito, ou quase-dito, seu absurdo, suas irrelevâncias; isso tudo, enfim, de que é capaz a literatura, por seu estofo de palavras –, efeitos de sentido na escuta e na interpretação psicanalíticas. (SAMPAIO, 2002, p. 156)

Mais à frente:

A interpretação, nesta acepção original, abre, fratura a consciência numa direção precisa: em direção ao inconsciente e, portanto, a um campo de desconhecimento onde se geram intensidades psíquicas fundamentais. Ruma em direção ao lugar do primário, entendido este termo como, de um lado, elementar e, de outro, primitivo, original. [...] O que se enfatiza, portanto, na ideia de interpretação que estamos considerando, é sua condição, aparentemente imbuída no fazer interpretativo, de criação de um outro sentido; e, mais, a capacidade desse novo sentido de desalojar o paciente de suas representações prefixadas acerca de si e do mundo” (p.172).

Entretanto, diríamos que a autora em questão está ligada a uma visão clássica no que se refere à arte. Como dissemos, Freud também tem como referência principal os artistas clássicos e consagrados, como Wolfgang von Goethe, Fiódor Dostoiévski, William Shakespeare, Henrik Ibsen, Michelangelo, Leonardo da Vinci, entre outros. Assim, a relação com a arte dita clássica foi muitas vezes próxima, já outras, mais distante. No entanto, não deixaram de estar vinculadas fundamentalmente. Por outro lado, apesar de uma certa “antipatia” de Freud com relação à arte moderna²⁸, a psicanálise e a arte do século XX nasceram na mesma época e incidiram na cultura – cada qual à sua maneira – de forma revolucionária e transformadora.

De qualquer forma, tal qual o assombro e o mistério que foi para Freud o enigma da histeria – a partir do qual edificou a psicanálise, mas restando-lhe um mistério final em torno da problemática da feminilidade – como destaca Sousa (2015), a problemática do belo, para Freud, parece estar num lugar mais de espanto e assombro. É o que nos convoca também o poema de Rilke²⁹, quando pergunta: “*Pois o que é o belo senão o grau do terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos?*” (RILKE, 2001, p. 17)

²⁸ “Freud não escondia [...] sua antipatia em relação à arte moderna. A respeito de uma obra que pertencia a seu discípulo Karl Abraham, escreveu-lhe certa vez, com ironia, que o gosto de Abraham em relação ao modernismo devia ser cruelmente punido, e utilizou aspas para qualificar a ‘arte’ dita moderna. Ao pastor e psicanalista Oskar Pfister ele demonstra uma franca intolerância em relação aos expressionistas e afirma que estas pessoas não têm o direito de ser designadas como artistas.” (RIVERA, 2002, p. 8)

²⁹ Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno*, 2001. *apud* Sousa, 2015.

Nesse sentido, a revolução no campo da arte é marcada por um rompimento – a partir da arte moderna – com a organização espacial vigente na pintura desde o renascimento. Ela teria como marco a obra do pintor pós-impressionista francês Paul Cézanne, que evidenciou a possibilidade de uma não ordenação do espaço visual na pintura: “*O quadro não mais se compõe a partir da posição inquestionável e bem centrada de um olho ordenador, segundo as leis da perspectiva, e assim o espaço da obra se desestabiliza.*” (RIVERA, 2002, p. 7)

Com Freud, o sujeito é desestabilizado de sua posição central, o eu se mostra cindido, seu olhar não é mais a expressão de uma completude, mas de uma cisão: “*O espelho que a psicanálise e a arte lhe oferecem está em pedaços, e nele o eu se vê irremediavelmente fragmentado.*” (Ibid., p. 7). Assim, a arte moderna e a psicanálise compartilhariam, segundo Rivera (2002), de um mesmo “espírito de época”, mantendo relações, visíveis ou latentes, sempre à espera que se possam atualizá-las.

Sendo assim, a partir da Primeira Guerra Mundial, movimentos vanguardistas na literatura e nas artes visuais estabelecem um rompimento, uma negação virulenta de todos os parâmetros vigentes, assim como a busca de uma expressão revolucionária que irromperia do *inconsciente*. Por volta de 1910, nasce, na Suíça o movimento dadaísta em torno do poeta Tristan Tzara e de Hugo Ball, com sua consumação no lançamento do *Manifesto Dadá*, em 1918. *Dada* é definido aí como não significando *nada*. Segundo Ball, Dada significaria uma ingenuidade tola e disparatada. Há no dadaísmo, “*uma espécie de anárquica e radical recusa da arte, visando a uma explosiva liberação das potências criativas, fora de qualquer padrão estético preestabelecido.*” (RIVERA, 2002, pp. 9-10)

Em decorrência disso, ocorrerá uma valorização do acaso, do irracional, do espontâneo, em suma, de uma expressão mais livre. Nesse contexto, buscar-se-á inspiração na arte africana, nos pintores autodidatas, *naïfs*, e em obras de loucos internados em hospícios. Mas uma importante fonte para esses artistas, como um “representante” dessas forças primárias e livres da expressão será o inconsciente descoberto por Freud. O inconsciente é tomado por esses artistas, como “*o que se oporia ao intencional, consciente ou racional, ponderado e permitiria portanto uma irradiação de imagens supostamente livres das amarras das convenções e exigências estéticas.*” (Ibid., p. 11)

Nesse sentido, o poeta André Breton lançará, em 1924, o primeiro *Manifesto do surrealismo*, que será de fundamental importância para a inserção da psicanálise na cultura francesa.

Assim, há diversas tentativas de libertação presentes no surrealismo. No âmbito da escrita, foi muito explorado o que se convencionou chamar “escrita automática” – que consistia em escrever, sem entraves, tudo que passasse pela cabeça, à maneira da associação livre. No entanto, como vimos, nem a associação livre, nem esses métodos são tão livres assim. Além dessa, outra técnica utilizada seria a escrita a partir de elementos fragmentados de diferentes fontes, numa espécie de colagem, ou a valorização da textura do papel ou do material com que se está trabalhando, fazendo evidenciar as fraturas ou sulcos do papel, etc.... Dessa forma,

Dos encontros mancos, descombinados, às vezes claramente *nonsense* entre palavras ou imagens, gerados pelos procedimentos surrealistas, Breton via nascer a poesia, capaz de mudar o mundo e transformar a realidade, ao reconciliá-la com o sonho em uma espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, como ele declara em seu primeiro manifesto. (Rivera, 2002, p. 13)

Além dos sonhos, haverá, por parte dos surrealistas, uma valorização da histeria como um supremo meio de expressão. Freud estabelece um parentesco entre a psicose e a criação artística, dizendo que as forças pulsionais que estariam em jogo seriam as mesmas: “*Em suma, o artista aspira a uma espécie de autolibertação, e através de sua obra ele a partilha com outros indivíduos que sofrem da mesma restrição inevitável a seus desejos.*” (RIVERA, 2002, p. 16) – o que não necessariamente seja possível, visto que a arte pode representar muito mais o conflito inerente do que uma saída sublimatória, plena de satisfação.

Em o “O asno podre”³⁰ – texto publicado na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* – e que marcará Lacan ainda no início de sua caminhada – Dalí apresenta sua teoria da *paranoia-crítica*, a partir da qual defende que a percepção está marcada por uma operação interpretativa, tendo no delírio paranoico seu modelo. Ou seja: “*À maneira da experiência da loucura, em que o mundo deverá ser reinterpretado por um trabalho delirante, a arte faz aí vacilar a percepção imediata das coisas, convocando assim uma potência criativa.*” (Rivera, 2002, p. 25). Essa teoria está representada no quadro de Dalí *Metamorfose de Narciso*³¹, que

³⁰ Dalí, S. *Comment on devient Dali. Les aveux inavouables de Salvador Dali*. Paris. Rober Laffont / Opera Muni, 1973.

³¹ Este quadro foi apresentado a Freud por Stefan Zweig, Salvador Dalí, Gala (esposa de Dalí) e o milionário Edward James, proprietário do quadro – no intuito de aproximá-lo do movimento surrealista. Em carta a Zweig após o encontro, põe em dúvida o uso do termo “arte” ao surrealismo, por não respeitarem uma proporção entre material inconsciente e pré-consciente. Os surrealistas – que o teriam adotado como santo padroeiro – seriam “loucos a 95%, como se diz do álcool”, declararia. Diante do quadro, Freud teria declarado: “nas pinturas clássicas

faz o contemplador participar ativamente do processo de transformação: “*Imagens duplas se auto-engendram, partilham os mesmos contornos, são intercambiáveis, de tal maneira que o contemplador vê o quadro se metamorfosear diante dele.*” (Ibid., p. 24)

O que há de fundamental para nossa pesquisa que podemos extrair do movimento dadaísta e surrealista é a evidenciação da impossibilidade de se compreender totalmente uma obra pela razão ou pela consciência. Algo escapa – tanto para o artista e sua técnica, como para o espectador. Assim sendo, há uma tentativa de incorporar *isso* que escapa à própria técnica ou formas de produção. Ainda assim, mostravam-se mais ou menos presos a uma ideia de técnica, de dom necessário para criação, o que acaba por gerar um certo fetiche pela obra de arte. É nesse sentido que Marcel Duchamp irá criticar o que ele chama de “arte retiniana”:

Desde Courbet, acredita-se que a pintura é dirigida à retina; este foi o erro de toda a gente. O frisson retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tive a oportunidade de poder tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente isso não mudou grande coisa; todo o século é completamente retiniano, excepto os surrealistas que tentaram, um pouco, sair disso. E mesmo assim, não o conseguiram totalmente! Breton, para falar a verdade, acredita que está a julgar do ponto de vista surrealista, mas, no fundo, é sempre a pintura retiniana que o interessa. É absolutamente ridículo. Isso tem que mudar; não foi sempre assim. (1990, p. 64)

Através de sua obra, Duchamp buscou criticar o culto do objeto artístico, gerando ou evidenciando uma crise da representação na arte. Isso porque seus trabalhos sempre visaram a causar certo impacto, rompendo com a tradição retiniana ou olfativa (em referência ao odor da terebintina, utilizada na pintura). Por isso mesmo, suas obras sempre causaram uma recusa ou repulsa inicial nas feiras de arte às quais Duchamp as submetia.

Ao invés dos sentidos, a arte, para Duchamp, deveria instigar à reflexão. Daí sua criação dos *ready-made*, que são objetos “cotidianos” retirados de seu uso comum e transformados em obras de arte. Entre os mais importantes estão a *Roue de bicyclette*, de 1913 e a *Fountain*, de

procuro o inconsciente – em uma pintura surrealista, o consciente” Este comentário teria significado para o pintor catalão, “a sentença de morte do surrealismo”. (Rivera, 2002, p. 22) Freud não pôde reconhecer o valor dos movimentos de vanguarda de seu tempo. A psicanálise precisou esperar Lacan para poder se aproximar do “espírito de sua época.”, no campo das transformações ocorridas no campo da arte. [Cf. ANEXO]

1917³². Tratava-se de um paradoxo, de um problema introduzido por Duchamp ao mundo artístico. Como se ele perguntasse: onde está a arte? No quadro? No talento do artista?

Propondo uma nova forma de ver essa questão, Duchamp em “*O ato criador*” defende a existência de dois pólos na criação artística: o artista e o público – este último, obviamente variável. Estes dois pólos são comunicantes para Duchamp. Não a partir de uma consciência, um conhecimento sobre a obra, mas de uma espécie de “transferência do artista com o público”. O artista, nesse sentido, é visto como uma espécie de “médium” por Duchamp. Assim, quanto mais puro seu canal mediúnico, mais perfeito seria o artista.

Entretanto, há algo que escapa ao artista, e justamente nesse algo que lhe escapa ele deverá, segundo Duchamp, mergulhar e se entregar. Desta incapacidade, surgiria o “coeficiente artístico”, fruto dessa inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção. Algo que surge da diferença entre o que não fora expresso, embora intencionado e que é expresso não intencionalmente:

no ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.” (Duchamp, 1975, p. 73)

O que se torna patente disso é a participação do público no ato criador artístico. Ela dará seu peso e seu lugar na história, ainda mais se considerarmos como muitos artistas “esquecidos” ou não reconhecidos em seu tempo, são postos em cena, mesmo anos depois. Alguns artistas procuram evidenciar esse aspecto da obra, executando trabalhos onde a participação do público é direta – onde este intervém na obra, podendo modificá-la e moldá-la.

³² Ambas em anexo. Segundo Cabanne (1990 [1966]) “*O ready-made de Duchamp, depois de ter sido considerado durante muitos anos uma amável impostura, adquiriu uma importância considerável; a escolha deliberada do artista muda a destinação primeira do objeto, conferindo-lhe uma vocação expressiva imprevista. Meio século depois da Roue de bicyclette e da Fontaine-urinoir, o seu gesto anti-arte integra uma nova positividade onde surge uma atitude diferente do criador no próprio centro do facto bruto que é a obra, doravante imbuída de poderes explosivos. Se, como afirma Duchamp, a palavra “arte” vem do sânscrito e significa “fazer”, tudo se torna mais claro.”* (p. 9) [...] *Os seus actos e as suas escolhas propuseram e finalmente determinaram uma higiene ética que virou radicalmente pelo avesso o património cultural e plástico de quatro séculos de humanismo.*” (p. 9)

Portanto há uma espécie de resto na obra, de onde surge uma captura do espectador – neste caso espectador-criador ou cocriador – a partir de onde ele é convocado a dar algo de si, a questionar, a criar. Essa espécie de efeito da obra sobre o espectador.

Em *O Moisés, de Michelangelo* (2015, p. 217), Freud já indica isso de certa forma, quando destaca a dificuldade (ou impossibilidade) de decifrar as intenções do artista: “*E se tivéssemos sucumbido ao destino de muitos intérpretes que acreditaram poder ver claramente o que o artista, consciente ou inconscientemente, resolveu criar? Sobre isso, nada posso concluir.*” (p. 217). Segundo Sousa (2015), seria justamente onde há essa “falha” entre intenção e expressão que haveria um campo de estudo para a psicanálise: “*Neste ponto, vemos em obra a divisão do sujeito, inaugurada por Freud quando propõe o conceito de inconsciente [...] Assim, o que nos interessa em uma obra de arte é muito mais sua dimensão de rasura.*” (p. 320)

No que se refere à poesia, podemos dizer também que há uma convocação, onde o sujeito é provocado a dar de si e não aquele que espera que o poeta lhe diga o que ele sente, pensa. Obviamente, esse efeito depende menos do poeta do que do leitor-poeta ou do espectador-criador.

A poesia tomada nesse sentido funciona como uma abertura na espera passiva do "sofredor", convocando-o diante do seu "sofrimento". Assim sendo, talvez, a experiência poética possa, com sua face de vazio convocante, pactuar com a interpretação em psicanálise. Quando diz claramente ou deixa logo entrever o que quer dizer, ou seja, quando uma poesia ou uma produção artística qualquer visa, de forma geral, a um preenchimento da falta a partir de uma representação, não é a isso que nos referimos – ainda que possamos disso nos servir se considerarmos que a arte, em essência, ocupe um lugar particular em relação à fantasia, qual seja, a de evidenciar a falta inerente à estrutura do sujeito (JORGE, 2010).

Assim, nos perguntamos: O que de novo trouxe Marcel Duchamp? Se tivéssemos que responder em uma frase, diríamos que ele responsabilizou o espectador ali onde ele não esperava, onde a história da arte não esperava. Mario Pedrosa, por exemplo, [*apud* Rivera, 2014] classifica a “arte pós-moderna” (como ele a chamou) como sendo essencialmente ética.

Duchamp supôs uma espécie de espectador-sujeito na arte e o fez surgir, quis evidenciá-lo. Dedicou a principal parte de sua obra a isso. Mas cabe-nos a pergunta: este espectador-sujeito já estava em toda arte de certa forma, não? Difícil – ou talvez impossível – responder a esta pergunta. Obviamente, este não é um efeito garantido. É preciso que aconteça uma certa

captura do espectador. Para o sujeito surgir na arte é preciso que ela opere de tal forma que a própria obra se abra e permita que o sujeito a complete, ou a descomplete.

Assim, referimo-nos aqui à experiência estética no seu sentido mais desconcertante, assemelhando-se, talvez, ao que Oscar Niemeyer chama de “espanto” quando se refere ao que pretendia com sua (e defendia a toda) arquitetura. Com Duchamp, não basta mais repousar o olhar, os sentidos, ao admirarmos uma obra. O certo e errado caem. É preciso furar os sentidos, a arte retiniana, o pensamento, a subjetividade, a fantasia. É quase como que se essa arte e arquitetura (contemporâneas) estivessem ali para não existir, mas para provocar. Esse, talvez, um caminho para se pensar a interpretação em psicanálise.

Segundo Rivera (2014),

Essas diferentes estratégias mostram que um importante desafio da arte contemporânea consiste, eu diria, em construir representações capazes de criticar sua própria natureza representacional - colocá-la radicalmente em crise, rompê-la, em prol de algo que [...] me parece essencial: uma certa presença traumática do sujeito. (2014, p. 187)

Rivera (2012) aproxima e, mais do que isso, implica a relação entre arte e psicanálise tal qual uma fita de *Moebius*, na qual passa-se de uma pra outra sem saber quando se está numa ou noutra, “dentro ou fora”, numa espécie de torção desses campos, que demonstra uma outra atitude de implicação.

Assim, mais do que pensar a contribuição poético-artístico-literária como inspiração de conteúdo para uma interpretação, para a revelação de um desejo oculto, de um sentido oculto, o desafio aqui é explorar como esses campos passaram a incorporar seu próprio método na sua produção. Ou seja, aqui a inspiração está mais na forma, no método do que em possíveis construções fantasísticas do artista. Ir em direção ao fundo de silêncio sobre o qual a interpretação se dá. É neste sentido que buscamos como nesses campos seu próprio método é questionado ou problematizado para além da produção de conteúdo, pondo em xeque também a própria noção de espectador e artista, não mais conectados pelo que o artista tem a lhe oferecer, mas quase pelo que ele tem a não-oferecer ao espectador. Ir aos fundamentos da interpretação para tombá-la sobre si mesma.

3.2 O furo poético e sua incidência na interpretação: uma janela para o real

Segundo Jakobson (2010, p. 151) a *poética* trata fundamentalmente da pergunta: “o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” A linguística, por sua vez, seria a ciência global da estrutura verbal. Sendo assim, a poética, segundo Jakobson, deve ser encarada como parte integrante da linguística. Isto já nos remete a um ponto fundamental, no nosso entender, que é o de encarar a poesia – ou a poética, mais precisamente – como não sendo apenas uma fonte de inspiração, de apreciação, análise subjetiva ou ilustração da teoria psicanalítica, mas como capaz de nos fornecer elementos – enquanto estrutura verbal que é – para repensarmos a própria teoria e clínica psicanalítica.

Assim sendo, o que é chamado de *efeito poético* acreditamos estar relacionado com o *coração da poesia*, ou seja, o que é fundamental no seu efeito. Um efeito de suspensão, de divisão, pois o que é dito não está completamente descrito nas palavras. Há um certo fundo de silêncio a partir do qual a poesia emerge ou para o qual visa a retornar:

Uso a palavra para compor meus silêncios;
 Não gosto das palavras
 fatigadas de informar.
 Dou mais respeito
 às que vivem de barriga no chão
 tipo água pedra sapo.
 Entendo bem o sotaque das águas.
 Dou respeito às coisas desimportantes
 e aos seres desimportantes.
 Prezo insetos mais que aviões.
 Prezo a velocidade
 das tartarugas mais que a dos mísseis.
 Tenho em mim esse atraso de nascença.
 Eu fui aparelhado
 para gostar de passarinhos.
 Tenho abundância de ser feliz por isso.
 Meu quintal é maior do que o mundo.
 Sou um apanhador de desperdícios:
 Amo os restos
 como as boas moscas.
 Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
 Porque eu não sou da informática:
 eu sou da invencionática.
 Só uso a palavra para compor meus silêncios.³³

³³ BARROS, Manoel de. *O apanhador de desperdícios*. In: *Memórias inventadas: a Infância*. – São Paulo: Planeta, 2003.

Porém, muitas das estruturas e processos estudados pela poética não se restringiriam à arte verbal (JAKOBSON, 2010). Daí a “*possibilidade de converter ‘O morro dos ventos uivantes’ em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou ‘L’après-midi d’un faune’ em música, balé ou arte gráfica.*” (Ibid., p. 151) Estas seriam provas “*de que as diferentes artes são comparáveis.*” (loc. cit.) Nesse sentido, buscamos não só a poesia como auxílio, mas também a arte contemporânea em sua multiplicidade de modos de expressão. Em outras palavras, o *poético* não se restringe à poesia, apresentando-se em outros campos.

Assim, inspirado em Lacan, Hal Foster (apud Rivera, 2014) propõe na década de 1990 o “*retorno do real*” como uma noção essencial para a arte contemporânea. A partir dele, passaríamos da “*realidade como efeito da representação ao real como traumático*”³⁴. Isto se daria, pois boa parte da produção artística contemporânea visaria a chegar à repetição de um encontro traumático com o real dessimbolizado e terrível, para além da *imagem*.

Esse retorno pode se dar de diferentes maneiras. Um exemplo estaria em *A câmera clara*, na noção de *punctum*, que Roland Barthes (1984) - influenciado também por Lacan - concebe como aquele ponto em uma fotografia que ameaça furar os olhos. Uma mancha ou um detalhe qualquer que seria capaz de desestabilizar o enquadramento representativo, de modo imprevisível e radicalmente singular: “*Algo rompe a cena e acontece, em ato, para determinado olhador, como uma convocação pungente, entre a ameaça e a poesia, a angústia e o prazer.*” (RIVERA, 2012, p. 186). Para Barthes (1980, p. 32), “*o punctum de uma fotografia é esse acaso que nela me fere, mas também me mortifica, me apunhala*”. Complementando o *punctum* e formando uma espécie de dualidade na foto, naquilo que captura aquele que olha, estaria o que Barthes chama de *studium*. O *studium* seria o interesse guiado pela consciência ou pelas características ligadas mais ao contexto cultural e técnico da imagem. Já o *punctum* tem um caráter mais “*subjetivo*”, que toca e instiga o apreciador, podendo feri-lo. A foto de Chema Madoz (1990) talvez seja um bom exemplo disso³⁵.

Dunker (2015), destacando a importância das entrevistas preliminares (ou tratamento de ensaio), traça um paralelo entre o momento em que “*Não se comunica nada além do indispensável para o prosseguimento do relato, [onde] as intervenções são, principalmente, pedidos de esclarecimento, pontuações fatídicas e escansões de sessão.*” e o tempo inicial de um filme o momento antes de entrarmos na trama. O momento em que, segundo Dunker, “*O*

³⁴ FOSTER, H. *O retorno do real*, p. 142.

³⁵ Em anexo. Sobre essa foto, conferir BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

filme nos captura quando nos implicamos naquilo no qual ele é feito, na sua ‘verdade’, para usar a expressão de Alain Badiou” (2015, p. 14). Também esse é o tempo, diríamos, para que possa haver uma espécie de engajamento mútuo, tanto por parte do analista, quanto do analisando.

Assim, a fotografia tem uma função primordial no cinema para promover a captura da atenção do espectador. Nesse sentido, o *enquadre*, como um dos dispositivos da fotografia, se daria com a utilização de certos recursos de variação dos elementos da linguagem do cinema – mais precisamente da câmera com relação à fixação, à dispersão ou à concentração da atenção do espectador. Nos primeiros anos de cinema, por exemplo, o enquadre centralizado ou frontal, no qual o protagonista devia sempre aparecer focalizado no centro da imagem mostrou-se hegemônico. Posteriormente, houve a importação de recursos utilizados em outras artes – como as artes plásticas, por exemplo – da *regra dos três terços*³⁶ e o princípio do *equilíbrio das massas* – no qual o vazio deixado pela descentralização do sujeito na imagem é compensado por figuras agrupadas ao seu redor.

Segundo Dunker, a nossa fala também estaria repleta de recursos de enquadramento, especialmente no início do tratamento, onde o enquadre seria “*a estabilização das condições pelas quais a associação livre e a atenção flutuante*” podem se exercer.

A partir disso, o analista deverá decidir como irá tratar esse material ou como irá interrompê-lo, levando em conta a emergência de elementos que, de certa maneira, interrompem a associação livre e acabam por evidenciar que ela não é tão livre assim. Ou seja, os silêncios, as interrupções, as lacunas que se inserem no discurso.

Assim, tal como Freud ensina em relação aos sonhos, uma narrativa fílmica ou uma cena pode ser decomposta, visando-se a entender o que está por trás dela, como foi feita – ou seja, a estrutura do trabalho do filme: direção de arte, fotografia, roteiro, direção, etc... (assim como o trabalho do sonho) – ou que elementos podem ser associados a outros (inclusive de outros filmes), ou seja, “*as operações de construção necessárias para que o sentido se produza.*” (DUNKER, 2015, p 19)

Desse modo, há uma infinidade de elementos que, numa primeira leitura, passam despercebidos pelo espectador – e que no cinema até certo ponto é desejável para que o próprio

³⁶ Onde se procura pôr os elementos mais importantes da cena ou que necessitem destaque em linhas imaginárias que cortam a tela em terços, horizontais e/ou verticais.

o filme possa existir – assim como o sonho tem como uma de suas funções manter o sono, tal qual Freud revelou.

Entretanto, há diretores que buscam não escamotear tanto esses elementos, conversando com o espectador de uma outra maneira, inserindo no filme certos elementos que apontam para algo além. Pode ser uma referência a outro filme, uma cena, uma luz, algo que porte um “sentido latente”. Assim, o fato do “*inconsciente não [ser] um conjunto de conteúdos escondidos e raros, mas uma superfície de significantes*” (*loc. cit.*) fica mais claro quando recorremos ao cinema. Esse algo *a mais* inserido, de certa forma, visa a perturbar a “ordem natural das coisas” na narrativa, introduzindo algum elemento que aponte ou indique a presença de algo mais enigmático:

Mais além do fluxo imaginário de sustentação do sentido e dos processos simbólicos de produção do desejo, que formam a realidade psíquica ou, em nossa homologia, a realidade fílmica, temos de levar em conta os momentos nos quais a estrutura fílmica é perturbada, ou seja, momentos que podem indicar a presença do real. (*loc. cit.*)

Dunker destaca como formas de fracasso da articulação entre simbólico e imaginário: os erros de continuidade (que equivaleriam aos atos falhos); as falhas na montagem (repetição); as soluções formais forçadas (sintoma); as discussões com a câmera, que deveria permanecer oculta (*acting out*); a intrusão do diretor ou da equipe de produção na imagem filmada, chegando até à analogia de roteiros sem amarração, que equivaleriam aos delírios: “*Quando isso ocorre, é como se a nossa fantasia, que é o que dá forma e unidade ao filme, fosse perturbada*”.³⁷

Esse “fracasso” no cinema pode ser apontado intencionalmente. É como se o roteirista/diretor inserisse uma pergunta, uma questão no filme, um enigma, algo como: *Isto é um filme, não vê?* O que sem dúvida ressoa no inefável. A partir da própria estrutura do filme, põe-se em xeque a sua realidade, aponta-se seu furo, mas, paradoxalmente, sem o filme, isto não seria possível. O filme captura o espectador, não para fazê-lo dormir mais, mas para convidá-lo a ir *além* do filme. Além, inclusive, das identificações possíveis com os personagens e suas histórias. O furo que o filme aponta vai além dele.

³⁷ Um exemplo do uso deste artifício está em *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard (1965), evocado de forma instigante por Garcia (2014), inclusive pela articulação que a poeta estabelece entre a linguagem cinematográfica e a poética. [Em anexo]

Assim, não poderíamos pensar como algo próximo do analista, que apontaria para além dos sentidos e identificações que o filme que o analisante propõe? Por outro lado, o analista também seria uma espécie de coautor, próximo do que Duchamp defende, já que intervém na história, apontando direções.

Portanto, é possível evocar no espectador esse efeito – que vai muito além de uma intencionalidade consciente – a partir de certos elementos “narrativos”, ou diferentes modos de intervir na narrativa, propondo, abrindo, inserindo um elemento de enigma quase externo ao filme. Ou seja, não se trata de saber ou não quem matou (ou não) tal personagem – o que ainda assim tem sua função dentro do que estamos falando – mas está aí como que para sustentar um enigma maior. A fantasia sustenta esse enigma maior, o real. O que é isso que nos fascina no cinema? Esta é a pergunta ao final. Em todo filme ela está presente, no mais infantil. Alguns, entretanto, *fazem isso evidenciar mais*, seu umbigo. Algo que questiona nosso saber em relação ao filme e, por consequência, introduz sua dimensão de filme. Isto, no entanto, sem abrir mão dele totalmente.

Freud, ao instaurar o conceito de pulsão, apresenta-o como um conceito limite, “*território-limite, limite de continentes, terra e mar, corpo e linguagem.*” (RIVERA, 2002) Para ele, a pulsão seria uma medida de exigência de trabalho que é imposta ao psíquico em consequência de sua ligação corporal. Indo mais além, instaura-se a antinomia da pulsão de vida e da pulsão de morte, *Eros* e *Thanatos*, pulsão desligada ou pulsão ligada ao pólo representacional. Há, portanto, um intervalo fundamental, uma cisão radical entre as exigências da pulsão e os instrumentos de simbolização insuficientes para o sujeito. Freud denomina esse intervalo fundamental de desamparo. Segundo Morais (s. d., p. 5) “*é desse estado abissal e trágico de desamparo que o homem cria.*”

Como nos filmes, há escritos que evidenciam uma tensão que já estava ali de alguma forma, afagada pelo fantasiar. Na escritura literário-poética, poderíamos dizer que há certos textos mais próximos de um polo pulsional, ou seja, “*aquele que se coloca na face-coisa da palavra, com a enunciação praticamente sobreposta ao enunciado, é um texto vivo, pulsátil, sem fôlego...*” (MORAIS, s. d., p. 6), podendo-se chegar a uma escrita esvaziada de significantes, próxima ao sem sentido da letra.” (*loc. cit.*) Manoel de Barros, em *Exercícios de ser criança* pergunta “... *Será que os absurdos não são as maiores virtudes da poesia? Será que os despropósitos não são mais carregados de poesia do que o bom senso?...*”

Maurice Blanchot torna viva essa problemática no campo da literatura. Em *A Escritura do Desastre* (*L'Écriture du desastre*), o texto se mostra como um desafio, por sua densidade, seu estilo fragmentado, que deixam inquietações. Blanchot nos provoca no sentido de questionar as naturalizadas formas de pensar da cultura ocidental. A ideia de desastre viria nesse sentido. Dela, surge uma ideia de passividade que, ao contrário do que poderíamos intuitivamente supor, não se opõe a uma atividade. Ele também põe por terra noções limítrofes consagradas, como a ideia de morte, forçando-nos a pensar algo “além”, talvez. Morrer não nos liberta do desastre, diz-nos Blanchot. Seria então a própria ideia de absoluto que está em questão, de uma unidade, da qual a morte é tributária ainda que como fuga de um Eu preso a ideais? Que ferramentas teríamos, então, para lidar com o desastre já que nem mesmo a morte nos libera dele? Blanchot nos fala muito diretamente – a consciência da ilusão não dissipa a ilusão.

Um outro aspecto belíssimo do texto de Blanchot é a subversão da noção de responsabilidade, retirada de lugares-comuns como obrigação, consciência, reflexão, ponderação ou mesmo a negação pura e simples destes termos – que nos remeteria a um irracional estéreo – para colocá-la em relação com a passividade, esta outra passividade, a partir de uma linguagem “desconhecida” ou “jamais escrita”.

Em *Além do Princípio de Prazer* (1920), Freud propõe pensar algo além da dualidade prazer – desprazer com a qual ele trabalhara por muito tempo. Aliás, dualidade é a marca presente, o modelo pelo qual se guia o pensamento freudiano por toda sua obra. Em *Além do Princípio do Prazer* é mantida ao fim e ao cabo essa dualidade: as pulsões de vida de um lado e as pulsões de morte de “outro”, *Eros* e *Thanatos*. Mas o que chama mais a atenção é a ideia de que estas duas forças, segundo Freud, podem estar fundidas ou não e que, na realidade, seria muito difícil concebê-las isoladamente. A pulsão de morte, tendência inerente a todo ser vivo de retornar ao estado inorgânico ou inanimado, dificilmente estaria isolada do componente sexual. Aliás, poderíamos dizer que há uma certa interdependência, já que, sem uma outra perderia a força ou o rumo.

Agressividade pura, *não ligação* total seria o aniquilamento da vida, do mesmo modo que a ausência desses componentes a tornaria inócua. O desastre, a passividade e outras noções de Blanchot aproximam-se de algumas dessas e de outras noções da psicanálise, inclusive além da mitologia freudiana – como, por exemplo, a concepção de real de Lacan (e a feminilidade). Ou seja, aquilo que não cessa de não se inscrever/escrever no psíquico, no Outro, na linguagem.

Mas cabe a pergunta de como se sustenta a ideia de uma passividade fora de uma visão primária, repetitiva, que nos levaria de volta aos lugares, às dualidades que já conhecemos. Ou seja, a pergunta se a passividade do desastre é possível. Diríamos que é preciso atravessar aquilo que se apresenta como desastre a cada um, para que seja possível um outro efeito. Há algo que o Outro não diz. Passividade aqui pode ter relação com um certo silêncio, o encontro com um certo impossível, diante do qual não há emudecimento, mas atravessamento.

Fingermann (2013) nos lembra como para Blanchot é fundamental a procura na escrita de “*uma fresta que se revela constituir o centro invisível que organiza todas as voltas que giram em torno desse cerne móvel, instável.*” Ou seja, um “*centro que não é fixo, mas que se desloca pela pressão do livro e as circunstâncias de sua composição.*” (BLANCHOT, 1955, 294) Esse centro, para Blanchot, seria prova da própria impossibilidade da obra em se realizar *toda*, já que ela é o tempo todo reconduzida a este ponto, “*ponto de fuga, de silêncio, de exílio, ponto de origem da voz do poema*” (FINGERMANN, 2013, p. 34). Mas que voz seria essa?

Paz (2014, p. 164) ressalta que “*A voz do poeta é e não é dele.*”. Nesse sentido há, portanto, uma espécie de intrusão:

O ato de escrever poemas se oferece ao nosso olhar como um nó de forças contrárias, no qual a nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras ficam imprecisas: nosso discurso se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso eu dá lugar a um pronome inominado, que tampouco é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambiguidade consiste o mistério da inspiração. (PAZ, p. 166)

Podemos pensar se na análise, então, não teríamos uma espécie de poema construído “a dois”. Não no sentido de uma simetria ou de uma identificação, mas justamente o contrário, um encontro com uma voz, que não é do Outro nem do poeta, mas do *poema*. Ir ao encontro de algo, talvez antigo, que terá sido o que nunca chegará a ser nomeado, embora nomeado inúmeras vezes ao longo de uma análise.

Entretanto, Paz (2014) procura retirar a inspiração poética de qualquer possível função histórica, social ou mesmo psicológica. Mesmo a “sublimação” de Freud não seria capaz de dar conta do essencial do “problema” que é a inspiração³⁸:

Breton sempre teve em mente a insuficiência da explicação psicológica, e até em seus momentos de maior adesão às ideias de Freud cuidou de reiterar que a inspiração era um fenômeno inexplicável para a psicanálise. (Paz, p. 182)

Mas que outros elementos podemos verificar na poesia como fundamentais para que ela produza o seu efeito? Segundo Paz (*ibid.*), uma das características marcantes de um poema estaria no que ele chama de *imagem* do poema. Através dela seria possível que um poema possa conter significados opostos, díspares, que ela abrangeria ou mesmo reconciliaria sem suprimir:

Não sem um assombro justificado, um dia as crianças descobrem que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de penas. [...] Percebem que pedras e penas abandonaram a sua maneira própria de ser e que, por uma escamoteação, perderam todas as suas qualidades e a sua autonomia. A operação unificadora da ciência as mutila e empobrece. Não se dá o mesmo com a poesia. O poeta nomeia as coisas: isto são penas, aquilo são pedras. E de repente afirma: as pedras são penas, isto é aquilo. (*loc. cit.*)

A principal força dessa “função poética” estaria na capacidade de desafiar o princípio da contradição: *o pesado é leve*. Enuncia a identidade dos opostos, atentando contra os fundamentos do pensamento. Por esse motivo, a realidade poética da imagem não poderia, segundo Paz, aspirar à verdade. “*O poema não diz o que é, mas o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles.*” No entanto, é preciso especificar que verdade seria essa. Pois, no que se refere ao inconsciente, não estamos muito distantes da poesia, já que o inconsciente não pressupõe o princípio da contradição.

Assim, alguns poetas afirmariam que a imagem revelaria o que *é* e não o que *poderia* ser. Mais ainda, a imagem recriaria o ser. Nesse sentido, “*desejosos de restaurar a dignidade filosófica da imagem*”, esses poetas buscaram em alguns sistemas lógicos uma alternativa para sua validação. Uma dessas tentativas estaria na busca de amparo na lógica dialética de Hegel.

³⁸ Como mencionamos anteriormente, Freud já afirmara essa limitação da psicanálise, tanto em relação à apreciação estética da obra de arte quanto ao “talento artístico”.

Entretanto, apesar dessas tentativas, a imagem não estaria reduzida aos princípios da lógica dialética, que seria, para Paz (2014), “*uma tentativa de salvar os princípios lógicos - especialmente o da contradição - ameaçados por sua incapacidade cada vez mais visível de digerir o caráter contraditório da realidade.*” (p. 106). Assim, ao fazer reinar o princípio da contradição, a dialética hegeliana não admitiria a coexistência dos opostos, a negação e a afirmação juntas, o pesado e o leve. Sua transmutação qualitativa faz surgir um terceiro termo, novo, uma nova afirmação que transmuta, por assim dizer, as anteriores.

Outras alternativas estariam nos sistemas lógicos, mais precisamente nos *paradoxos*, de Bertrand Russell e nas *Investigações Lógicas* de Husserl. Nem mesmo o *princípio da contradição complementar*, de S. Lupasco, que busca preservar os termos opostos, intactos, enfatizando ainda sua interdependência: “*Negação e afirmação, isto e aquilo, pedras e penas, se dão simultaneamente e em função complementar do seu oposto.*” (PAZ, 2014, p. 107) poderia servir de amparo.

Isso porque o *princípio da contradição complementar*, assim como outros sistemas lógicos dariam conta de apenas algumas imagens, mas não de todas. Somente o poema seria capaz de “*não apenas [proclamar] a coexistência dinâmica e necessária dos opostos, mas sua identidade final. E essa reconciliação, que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo, é um muro que até agora o pensamento ocidental se recusou a pular ou a perfurar.*” (*loc. cit.*) Por esses motivos, segundo Paz, haveria, na tradição filosófica ocidental, uma espécie de exílio e clandestinidade da poesia.

Cabe ressaltar, entretanto, que o fato de poder abarcar vários significados em si, não significa cair num relativismo, pois a poesia instaura o novo, o corte. Na prosa é que teríamos a possibilidade de poder dizer a mesma coisa de diversas maneiras. Já na poesia, como diz Paz, “*Não é o mesmo dizer ‘de nua que está brilha a estrela’ que ‘a estrela brilha porque está nua’*”

Ou seja, o efeito presente na primeira, perde-se na rasa explicação a que a outra se pretende. “*há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa: só uma em poesia.*” (*ibid.*) Por isso que não se explica poesia ou mesmo uma piada. Ela vale pelo que veicula, no momento e tempo em que é dita. Ou seja, é preciso que ela se dê num contexto, que o poeta *sabe* ler e criar.

Assim, no que se refere à interpretação, reevocamos aqui a afirmação-resposta de Lacan quando defende que não é qualquer interpretação que vale (LACAN, 2008 [1964]). Ou seja, a natureza significante da palavra não resulta num relativismo interpretativo ou mesmo uma tentativa de dar conta do seu deslizamento infundável através de esclarecimentos.

Ao chegar ao analista, o paciente narra seu sonho e tenta colar na posição de narrador, como se tentasse agarrar nas mãos o controle da história, o tempo, a duração, a ordem dos fatos, até mesmo os enigmas da história – a fim de respondê-los sem perturbar a história como um todo, sem olhar para a câmera – sem deixar os rastros do sujeito por detrás da narrativa. Mas esses elementos se fazem presentes e cabe ao analista presentificá-los na história, e introduzi-los como elementos, indo além da eficácia imaginária do discurso do paciente, que procura nos prender num primeiro nível de leitura – tal qual um filme da “*sessão da tarde*”. Assim, o analista precisa “*ler as condições estruturais de produção do sentido: a posição do sujeito, os significantes que o localizam e representam, as variações, repetições ou insistências de enquadres discursivos e enunciativos que fazem o desejo inconsciente se organizar em torno de uma fantasia.*” (DUNKER, 2015, p. 20).

Um das formas como Lacan trabalha o tempo em psicanálise, e mais precisamente na clínica, é através da introdução da função do corte da sessão. Ele introduz a função do corte e do tempo a partir de uma estrutura tripartida: o *instante de ver*, o *tempo de compreender* e o *momento de concluir*. Esta estrutura tem íntima relação com a significação, pois introduz algo que rompe o filme que nos é contado e possibilita a emergência de conteúdos que à primeira vista não se mostrariam, induzindo a uma relação entre planos enunciativos, próprio da estrutura simbólica (DUNKER, 2015):

Essa verdade aqui reconhecida de fato, permite-nos compreender que embora o símbolo, psicanaliticamente falando, seja recalcado no inconsciente, ele não traz em si nenhum índice de regressão ou imaturidade. Basta, pois, para que surta efeitos no sujeito, que ele se faça ouvir, pois esses efeitos se dão sem o conhecimento dele, como o admitimos em nossa experiência cotidiana ao explicar muitas reações, tanto dos sujeitos normais quanto dos neuróticos, por sua resposta ao sentido simbólico de um ato, uma reação ou um objeto. (Lacan, 1998b [1953], p. 294-5)

Dunker (2015, p. 27) destaca que, para Lacan, o manejo da transferência em análise seria o manejo do tempo. Freud já indicara isto, como vimos, na sua relação com a resistência.

Mais uma vez, na analogia com o cinema, temos o corte como uma operação fundamental na montagem, pois é o momento de passagem de uma tomada a outra. É ele que introduz uma noção de encadeamento ou de articulação. “*Ele não apenas gera e determina*

sentidos possíveis no material anterior, como pode dilatar ou suspender o fechamento da significação” (Ibid., p. 26) – tal qual na análise.

Assim, Dunker destaca, a partir de Lacan, a importância de pensar o fim de uma sessão como lógico, tal qual um filme ou uma sequência dentro dele. O fim seria, então, a “*construção lógica de um tempo, uma forma de contagem, de delimitação entre partes, que não é natural nem preestabelecida, que pode ser de várias maneiras, desde que seja de uma.*” (Dunker, p.27)

Portanto, no caso do próprio analista intervir ou o próprio analisante interromper “*o fluxo tradicional de sua cantiga*” (Dunker, pp. 29-30) teríamos uma escansão que cria um fim, “*seja para uma frase, uma sessão ou uma cura.*” (*loc. cit.*). No poema, também podemos pensar a importância do fim, do corte, que suspende e re-significa todo o poema. Seu final já é aguardado desde o início, no entanto, a expectativa de seu efeito não tira em nada a sua potência – desde que surpreenda:

3.

giorgio agambem diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
e repetição
parece que o giorgio agambem
está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agambem
(ou *cortar*)
e *repetir* para pensar na poesia
*corte e repetição [...]*³⁹

Segundo Miller (1996), pode-se ter uma valorização da interpretação como significativa, considerando que ela se funda no fato do significante só adquirir valor a partir de um outro. Ou seja “*a interpretação opera pela retroação de S2 sobre S1, [e, assim] não há fim de análise ao nível da interpretação. Há análise unendlich.*” (p. 97) Tem-se a sensação que, daí, ela possa ser infinita, qualquer. Não há fórmula de fechamento da experiência analítica.

³⁹ Garcia, M., 2014.

Freud o chamou umbigo. (MILLER, 1996, p. 97) Segundo Miller, nessa via, caímos no delírio de interpretação, a partir de uma fé ingênua no inconsciente (do nível da paranoia).

A interpretação não é qualquer uma. E o que dá a sua direção é precisamente o objeto e a fantasia que dão consistência ao desejo: “*a fantasia é a função que coordena o sujeito nômade do desejo ao objeto que o fixa.*” (MILLER, 1996, p. 100). Assim, ao contrário do significante que encanta, o objeto não é substituível, não representa nada para um outro, não desliza. “*Ele rege o desejo, sustenta-o, dá-lhe sua consistência.*” (MILLER, 1996, p. 100)

O objeto *a*, como perdido, torna-se o objeto da fantasia, sustentando o desejo por ela emoldurado. Para Jorge (2010), a fantasia constitui a realidade psíquica para cada sujeito, mediatizando o encontro do sujeito com o real: “*Ela o faz, na medida que estabiliza, fixa o desejo do sujeito numa relação com determinado objeto a, para fazer tela à das Ding. [Assim] É nesse sentido que a fantasia constitui uma janela para o real.*”

Por outro lado, a função da interpretação acaba evidentemente por se situar na estrutura que faz da linguagem a linguagem do Outro, uma vez que é o ouvinte quem decide sobre a significação do que é emitido. Segue-se daí que ela pode efetivamente se reduzir a uma pontuação, a uma simples escansão. (MILLER, 1996)

Mas em que direção se dão essas tentativas de reduzi-la a uma pontuação? Para Miller (1996, p. 102), trata-se de desestabilizar o discurso do paciente, gerando-lhe até uma certa impaciência, pois contraria o “pouco mais de tempo” que ele desejaria para continuar no leme do fio narrativo, sendo “o *paciente* que sempre foi ao gosto dos psicanalistas.” Inspirar-lhe, portanto, o puro desejo de despertar, que nada teria, segundo Miller, de natural e seria até contra a natureza da prática da psicanálise.

Nesse sentido, Rivera (2014, p. 188) define como a tentativa de organização narrativa e espacial da representação na arte, dando ao sujeito um lugar mais ou menos fixo e encobrindo o excesso de real como “*imagem-muro*”. Poderíamos transpor essa ideia para o que aqui discutimos, pensando na diferenciação possível entre uma *interpretação-muro* – que dá um pouco mais de sentido, escamoteando a falta – e uma *interpretação-furo*, que aponta para o real. O dedo que empurra a janela já destravada.

Assim, o despertar ao qual Miller se refere, não visa a cessar o sintoma que, “*por sua vez, não cessa de se escrever, mas que emerge o real que não cessa de não se escrever.*” (1996, p. 104). Mas como o próprio Miller ressalva, o despertar do real é impossível, uma vez que se

acorda para continuar sonhando. O despertar estaria, portanto, próximo do *desejo do analista*, uma vez que ele não se identifica com o sujeito suposto saber, ou seja, “*com o que é apenas efeito de sentido – o sujeito suposto saber é apenas o efeito de sentido que implica a possibilidade de interpretação – mas enquanto ele atesta sua presença.*” (1996, p. 105)

Dunker (2015, p. 31) lembra que Lacan (1959-60) compara o tratamento psicanalítico com a encenação das tragédias gregas, aproximando a posição do analista à dos coros nelas, pois, segundo Lacan “*ele [o analista] atua melhor por sua enunciação do que por seus enunciados, seu discurso é mais eficiente quando é um discurso sem palavras.*” (Dunker, 2015, p. 31)

No sonho, Freud identifica a função de manter o dormir. Lacan considera que despertar teria a mesma função. Ou seja, acordar para “*as manhãs nas quais o sujeito do sonho se torna sujeito dos diversos discursos que o determinam.*” (MILLER, 1996). A angústia, neste sentido, que desperta o sujeito, “*o precipita na rotina de sua fantasia e no bem-estar que lhe asseguram os discursos que o hipnotizam.*” (Ibid.)

Segundo Miller (1996), a prática que se abre como possibilidade além desta teria por função escandir o encontro sempre faltoso com o real, aquele que se passa entre sonho e despertar. Ali, onde Freud observou, o sujeito (e o “ocidente” para Paz) nada querem saber. Talvez por isso seja também tão difícil falar de poesia. Portanto, para que este efeito se dê, cabe ao analista não se alojar na função do semblante, mas abrir-se ao encontro do real.

Na poesia, o poeta captura o Eu do leitor, fundindo-se nele para fazê-lo estranhar a si mesmo. O dizer do poeta torna-se o dizer do leitor que, colocando-se como estranho a si mesmo, deixa entrever algo que não é dito. Poderíamos entender o que Freud diz (subvertendo seu dito) quando diz que (pela construção) teria como intenção tornar o seu [do analista] saber, o saber do paciente: *nosso saber tornou-se, então, o seu saber*. Cocriadores ao estilo de Duchamp. Nosso silêncio tornou-se, então, o seu silêncio, diria o poeta. O desejo do analista, no entanto, tem a ver com o analisante. Não é separável deste. De querer escutá-lo e implicá-lo na linguagem do seu desejo.

Sem dúvida é preciso levar em conta a tessitura fantasística e a dureza do objeto em psicanálise ao se interpretar. Uma aproximação da interpretação com a poesia deve levar em conta, portanto, que ela não é qualquer uma e deve se dar levando em conta o contexto transferencial. A moldura da fantasia sustenta o desejo, a partir do objeto, tocando o real. Curiosamente, na arte contemporânea – que um olhar ingênuo constataria apenas objetos sem

sentido – é de suma importância que esteja em jogo também uma certa história, um certo contexto. Aquele objeto ou *objeto* marca e se insere numa obra de um artista e num contexto da arte, dialogando com ela ou criticando-a, como vimos. Nesse sentido, segundo Paz,

Os *ready-made* foram uma crítica tanto do gosto como do objeto. O *Grande vidro* é a última obra realmente significativa do Ocidente; e o é porque, ao assumir o significado tradicional da pintura, ausente na arte retiniana, dissolve-o em um processo circular e assim o afirma. Com ela termina nossa tradição. Ou seja: com ela e diante dela deverá começar a pintura do futuro, se é que a pintura tem um futuro ou o futuro há de ter uma pintura. Enquanto isso as imitações de *ready-made* se acumulam em museus e galerias: degradação do gesto único em aborrecido rito coletivo, do jogo profanador em passiva aceitação, do objeto-dardo em artefato inofensivo. (PAZ, 2014, p. 59)

Esta afirmação de Paz evoca uma problemática fundamental para a clínica analítica também (e que talvez seja central neste trabalho, embora não enunciada até agora) que é a da eficácia da interpretação. Segundo Barros (2015), há, nos dias atuais, uma crise dos fundamentos do *sentido* na cultura, que poria em xeque a função do intérprete, da qual tem dependido o psicanalista. Segundo o autor, não quer dizer que a produção de sentido não ocorra mais, mas “*que se tornou mais difícil situar a alteridade capaz de enunciá-lo ou legitimá-lo*” (p. 106-7). Assim,

Esse anonimato, (de uma “injunção superegógica ao consumo” a fim de que o consumidor assum-a como desejo próprio) como cada um de nós já pôde talvez constatar, atingiu o pai, pedra angular da clínica do sentido e última *ratio* da explicação do sintoma freudiano. A partir disso, o psicanalista tem forçosamente que buscar outra base sobre a qual pode operar, que não será exatamente a mesma que nos foi proposta por Freud. É um grande desafio, mas dele depende a sobrevivência da psicanálise. (*loc. cit.*)

Assim, ela não pode ser qualquer uma. Qualquer também no sentido de inócua, de gesto profanado. Deverá ser uma que se mostre significativa, enunciativa. Não que toda interpretação tenha que ser lembrada para ser significativa. Ela deve operar, tal como Freud disse com relação à tarefa do analista, comparando-a a um cirurgião, mostrando como algo escapa: “quem cura é Deus”. Mas tem de ser uma que não falte ou que não terá faltado (LACAN, 2008 [1964], 243).

Não é incomum escutarmos da experiência analítica “quando meu analista me disse ou fez isso...”.

Nesse sentido, temos o gesto na dança contemporânea como um dos seus elementos fundamentais (assim como no teatro). Ele se insere numa história também, num movimento maior que é apresentado. Não é dito, aproxima-se mais do dizer.

Alberto Saraiva, curador de uma Ocupação⁴⁰ de dança contemporânea destaca, como elementos fundamentais da obra de uma artista o gesto, o barroco (como música do espetáculo) e o silêncio.⁴¹

O gesto do analista, por sua vez, insere-se num contexto, faz parte da dança significativa, do ritmo que o analisante traz. Uma pontuação. Um gesto. Mais do que a música que é acrescentada durante a análise, o gesto do analista seria um silêncio a ser esculpido entre significantes dissonantes.

A imagem que brota do poema de Drummond *Procura da Poesia*⁴² é intrigante e explora a relação entre palavra e silêncio como matérias-primas da poesia. Talvez também da psicanálise. Um silêncio não oposto ao som, nem se contrapondo a um sentido. Um silêncio que não é pausa, mas presença: “*posso dar, como descrição alternativa, a minha impressão de que quando falo, tantas vezes com demasiada ênfase e entusiasmo, sobre a presença refiro-me principalmente a essa sensação de ser a corporificação de algo.*” (GUMBRECHT, 2010)

⁴⁰ Alberto Saraiva, curador da ocupação *Seu* (2016), de Marcia Linhares, em cartaz no Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro, 2016.

⁴¹ Sobre este último, nos diz ele: “Marcia Linhares ensaia suas coreografias em silêncio. Quando a música chega, o silêncio continua a existir, a tal ponto que sua presença pode ser visualizada no espetáculo [...] Mas, é importante assinalar que a coreografia é criada a partir de cabedal musical que a artista define antecipadamente. E isso é fundamental para que a coreografia venha à tona. Então, a dança fica no espaço entre a música que foi ouvida antes e a música que é adicionada depois. Ali, naquele meio, está o silêncio, que não é anulado quando a música chega e que se adiciona a ela como um contraponto ao som. [...] Marcia cria um campo sonoro que é dado pelo corpo, pelo movimento, pela pontuação do corpo no espaço.”

⁴² Em anexo.

4. Conclusão

Poderíamos dizer que o que aqui se realizou foi apenas uma indicação de uma problemática muito maior. Poderíamos, por exemplo, ter como título do trabalho ou de um dos capítulos “as funções da interpretação em Freud e Lacan” ou mesmo “os fundamentos epistemológicos da interpretação”, sem contar a necessidade de tomarmos a poesia e a arte em um estudo aprofundado ou mesmo a problemática do sentido. Todas essas questões tocam no inefável. Portanto, circunscrevê-las teoricamente e sistematizá-las nem sempre é possível. A interpretação e “suas funções” são muitas vezes apenas indicadas por Freud e Lacan, sem um desenvolvimento maior, relacionando-se intimamente com uma concepção de clínica e seus operadores, do lugar do analista e com uma concepção de cura.

Assim, remeter os questionamentos e conclusões a que chegávamos na teoria à clínica e, principalmente, à interpretação, muitas vezes foi uma tarefa árdua, necessitando de uma espécie de *tour de force* muitas vezes. Isto se potencializou principalmente por não termos no valido de um estudo caso, tendo a oportunidade de aprofundar as discussões no âmbito da clínica. Como falar dos efeitos da interpretação sem nos reportarmos à experiência? A cada volta que demos, fomos remetidos a um universo cada vez maior de questões e inquietações e instigados a aprofundar os temas, sem ter o tempo devido para tal. Trata-se de um recorte, portanto, não só na teoria, mas na pesquisa.

Por outro lado, a arte e a poesia são geralmente tratadas com sua relação com a elaboração analítica ou como estudo de caso. Ou seja, são tomadas pela via do analisando. Aqui, buscamos tratá-la a partir da posição do analista e de seu fazer, buscando ir além de “simples” analogias entre os dois campos, entre o fazer artístico e o analítico (o que não quer dizer que não o tenhamos feito). Não se tratou, tampouco da subjetividade do analista ou do artista, mas de como cada um trata de um impossível inquietante, à sua maneira, e como cada um põe em jogo para o espectador ou analisante esse algo além de um sentido possível do Outro, ou da contemplação passiva do espectador e, mais ainda, como esse fazer da arte, do poeta, pode contribuir com o fazer analítico. Se Lacan o indicou no final de sua obra, não acreditamos que tenha sido por que estava cego enquanto analista. Contudo, se tivéssemos como subtítulo “elementos para um estudo” não seria menor do aqui foi feito, pois, como dissemos, nesse terreno é preciso avançar aos poucos.

Sem dúvida, seria muito útil um estudo aprofundado da *poética*. O campo da linguística tem muito a oferecer ao estudo da poesia e da interpretação, assim como os próprios poetas, que, por sua posição diante da língua, jogam na borda, procurando nos dar alguma notícia de lá. O que dizer de Mallarmé, Joyce e o próprio Blanchot? Convidam-nos, nos capturam e nos produzem em seu ato. Tornam nosso o seu ato. A interpretação, segundo Lacan (Lacan, 2008 [1964], p. 243), buscaria evocar um *kern* de *non-sense* no sujeito. Mas poderia ela ser uma prática de *non-sense*? Uma poesia *nonsense* poderia ser considerada ainda poesia, mantendo ou, mais ainda, tendo no *nonsense* o seu *kern*?

Ávila (1995, p. 92) faz um estudo aprofundado da obra de Lewis Carroll e Edward Lear, a fim de evocar o poema *non-sense* como estilo poético, separando-o do lugar-comum do humor, como é geralmente encarado. Assim, ela evoca (a partir de B&D⁴³) alguns elementos de *textualidade* essenciais numa comunicação ou num texto “de verdade”, a partir dos quais o poema *non-sense*, os possuindo, apresenta-se como um *pseudotexto*, diferenciando-se de um *sem sentido* e mesmo de um *não texto*. Diríamos elementos que o *non-sense* deve ter para que capture o leitor em seu “enredo”, mas deixando sempre algo alhures, descentrando o leitor, por assim dizer.

Assim, o primeiro deles seria a *coesão*, que diria respeito à relação entre as frases, as orações, centros em torno dos quais se organizam os significantes – no *nonsense* não necessariamente significando algo ao leitor: “o poema apresenta-se num encadeamento de frases que sugere uma articulação racional de argumentos.” (p. 93). O segundo requisito seria a *coerência*, que seria uma espécie de hierarquia de ideias, conceitos primários e secundários (referidos aos primários). No *nonsense*, haveria uma ausência de conceitos primários, sendo os conceitos quase todos secundários, indicando relações, “*embora não se saiba de quê a quê.*” (*loc. cit.*) O terceiro critério seria fundamental para que o *nonsense* pareça um texto, mesmo sem “centros de controle”. Trata-se da *intencionalidade*. Ela se refere à atitude do produtor com relação ao texto produzido. O *nonsense*, por exemplo, mesmo sem coerência, apresenta coesão, pois leva o “leitor a perceber nele uma intencionalidade, de modo que, mesmo não o entendendo, possa aceitá-lo como texto.” (p. 94) Como se fosse a marca de que há algo sendo dito quando, no fundo, não está. Ao lado deste critério coloca-se a *aceitabilidade*, já que é a marca do investimento do leitor na decifração do texto, sendo decorrente da aceitação do texto como portador de relevância. A *situcionalidade* diria respeito ao conjunto de fatores que tornam

⁴³ BEAUGRANDE, R. e DRESSLER, W. *Introduction to text linguistics*. Londres: Logman, 1981.

um texto relevante. A *informatividade* seria o que faz o leitor ver no texto algo de novo que possa lhe trazer, podendo fazê-lo recorrer a outros, inclusive. Uma mensagem cifrada, por exemplo, indica que há uma chave possível que o decodifique – tal qual se dão as formações do inconsciente para o sujeito, diríamos. “Há algo, um saber aí.”

Já a *intertextualidade* faz o leitor criar uma expectativa em relação ao texto, pois tem relação com as referências que o situam como um gênero específico “*o qual se espera que contenha determinadas características servindo a determinados propósitos*” (B&D, p. 182, *apud* Ávila, p. 98). É assim que diferenciamos um texto acadêmico, científico de uma poesia, por exemplo.

Muitas são as analogias e consequências que podemos tirar desses elementos que a autora evoca com relação à psicanálise e seu fazer. Por exemplo pensar, considerando os critérios apresentados, como situar a interpretação nesses parâmetros ou como uma prática *não-senso*. Ou seja, como ela poderia ser tida como tal e ser inserida no contexto analítico, respeitando os fundamentos básicos teóricos e clínicos ou mesmo fazendo-os avançar.

Acreditamos também que esses fatores dizem algo fundamental da relação entre a poesia e o leitor – que é uma certa abertura proporcionada por ela, a poesia – já que o leitor “sabe” que é uma poesia, identificando-a como tal em algum momento da leitura. Há um certo efeito de suspensão, por assim dizer.

Não há dúvida, portanto, de que o analista pode jogar com o poder do símbolo, evocando-o deliberadamente nas ressonâncias semânticas de suas colocações.
§ Essa seria a via de um retorno ao uso dos efeitos simbólicos numa técnica renovada da interpretação (Lacan, 1998b [1953], p. 294-5)

Se na citação retomada acima, no lugar de “símbolo” e “simbólico”, evocarmos “poesia” e “poéticos” – teremos uma noção do que aqui tentamos indicar.

5. Referências Bibliográficas

- ALMEIDA e ATALLAH, **O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica**. In: Revista *Ágora*, vol XI, nº 2, pp. 187-201, 2008.
- ÁVILA, M. **Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- ASSOCIAÇÃO MUNDIAL DE PSICANÁLISE – AMP. **Os Poderes da Palavra**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- ANDRÉ, S. **O que quer uma mulher?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BARTUCCI, G. **Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- _____. **Psicanálise, Literatura e Estéticas da Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- BARROS, R. R. **Compulsões e obsessões: uma neurose de futuro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BIRMAN, J. **Freud e a Interpretação Psicanalítica**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1991
- BLANCHOT, M. **La escritura del desastre**. Buenos Aires: Trotta, 2015
- _____. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.
- CHAVES, E. **O paradigma estético de Freud**. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, Literatura e os Artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CONSENTINO, J. **Construcción de los conceptos freudianos**. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1993.
- DUCHAMP, M. **O Engenheiro do Tempo Perdido: entrevistas com Pierre Cabanne**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.
- _____. **O Ato Criador** In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004.
- DUNKER, C. I. L. & RODRIGUES, A. L. **Montagem e interpretação: direção da cura**. São Paulo: nVersos, 2015.
- FONTENELE, L. **A interpretação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FORBES, J. **A Clínica do Real**. Barueri: Manole, 2014.
- FINGERMANN, D. **A voz do poema: Ecos de Maurice Blanchot**. In Artigos Temáticos
- FELDSTEIN, R.; FINK, B; JAANUS, M. (orgs.) **Para ler o seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FRANÇA, M. I. **Psicanálise, Estética e Ética do Desejo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (ESB)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996:

- _____. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos** (1996 [1886-1889]), vol. I.
- _____. **Estudos sobre a Histeria** (1996a [1893-1895]), vol. II.
- _____. **A Interpretação dos Sonhos** (1996b [1900]), vol. V.
- _____. **O Método Psicanalítico de Freud** (1996c [1904]), vol. VIII
- _____. **Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens.** (1996i [1910]), vol. XI.
- _____. **A História do Movimento Psicanalítico** (1996d[1914]), vol. XIV.
- _____. **Recomendações aos Médicos que Exercem a Psicanálise** (1996e[1912]), vol. XII.
- _____. **Recordar, Repetir, Elaborar (Novas Recomendações sobre a técnica da Psicanálise II)** (1996f [1914]), vol. XII.
- _____. **Análise Terminável e Interminável** (1996g [1937]), vol. XXIII.
- _____. **Construções em Análise** (1996h [1937]), vol. XXIII.
- _____. **Além do princípio do prazer.** In: *Obras Completas*, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Interpretação dos Sonhos**, vls. 1 e 2. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. **O eu e o id, “autobiografia” e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Conferências introdutórias à psicanálise [1916-1917].** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. **Novas conferências introdutórias à psicanálise.** In: *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos [1930-1936].* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **O Delírio e os Sonhos na *Gradiva* de W. Jensen [1907].** In *Obras Completas, volume 8.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **Compêndio de Psicanálise.** Porto Alegre: LP&M, 2014.
- _____. **Arte, literatura e os artistas.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- GARCIA, M. **Um teste de resistores.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- GARCIA-ROZA, L. A.. **Introdução à Metapsicologia Freudiana, v. 2 – A Interpretação do Sonho.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- IZCOVICH, L. **As marcas da interpretação.** In *Stylus Revista de Psicanálise.* Rio de Janeiro: n. 25, p. 69-73. Novembro 2012.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2010.
- _____. **Linguística, poética, cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

JORGE, M. A. **Arte e travessia da fantasia.** Disponível em: http://www.iecomplex.com.br/textos/Arte%20e%20travessia%20Marco%20Coutinho.htm#_ftn1 . s. d.

_____. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol. 2: a clínica da fantasia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. **As quatro dimensões do despertar – sonho, fantasia, delírio, ilusão.** In: *Ágora*, v. iii, n. 2. pgs. 275-289. Rio de Janeiro, 2005.

LACAN, J. **Simbólico, Imaginário e Real.** [1953] In: *Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada.** In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998a.

_____. **Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise.** [1953] In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998b.

_____. **A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud.** [1957] In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998c.

_____. **A direção do tratamento e os princípios de seu poder** [1958]. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998d.

_____. **O Seminário: Livro 1: os escritos técnicos de Freud** [1953-54]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. **O Seminário: Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise** [1954-55]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **O Seminário: Livro 5: As formações do inconsciente** [1957-58]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **O Seminário: Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** [1964]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **O Seminário: Livro 23. O sintoma** [1975-1976]. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean. **Vocabulário da Psicanálise.** Lisboa: Moraes Editores, 1970

LO BIANCO, A. C. _____. **Elementos para uma metapsicologia da interpretação em análise.** In *Psicologia: Reflexão e Crítica*, vol. 12. n. 3. Porto Alegre, 1999.

LO BIANCO, A. C; CASTRO, J. M.. **Escrita poética e elaboração analítica: fazer com o impossível de ser dito.** In *Mal-Estar e Subjetividade*, vol. VIII. N°2. P. 327-341. Fortaleza, Junho de 2008.

LO BIANCO, A. C.; MARTINELLI, V. **Os limites do funcionamento interpretante do aparato psíquico.** In *Estudos de Psicologia*, 6(1), 2001.

LUSTOZA, R. Z.; FREIRE, A. B. **Para uma crítica da leitura hermenêutica da psicanálise.** In *Natureza Humana* 8(1): p. 9-33, jan.-jun. 2006

- MANNONI, O. **Poesia e psicanálise** (1998). In: MANNONI, O., *Um espanto tão intenso: a vergonha, o riso, a morte*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- MACÊDO, L. F. **O fracasso do sentido em psicanálise**. In *Opção Lacaniana on line*, ano 3, n. 8. 2012.
- MEZAN, Renato. **Freud: A Trama dos Conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MILLER, J-A. **Percurso de Lacan: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- _____. **Marginália em Construções em análise**. In revista *Opção Lacaniana*, nº 17. São Paulo: Edições Eolia, 1996.
- _____. **A interpretação pelo avesso**. In *Revista Opção Lacaniana*, nº 15. São Paulo: Edições Eolia, 1997.
- _____. **Matemas I**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- MOURÃO, A. **Uma aventura no território da falta**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2011.
- MUCIDA, **O sujeito não envelhece**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- NAKASU, M. V. P. **O sentido e o lugar da interpretação na clínica freudiana**. São Paulo: Via Lettera, 2008.
- NETTO, J. T. C. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PACHECO, A. L. P. **Por uma prática sem valor: a suficiência e a conveniência poética do psicanalista**. In *Stylus Revista de Psicanálise*. Rio de Janeiro: n. 25, p. 43-51. Novembro de 2012.
- PAZ, O. **O Arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- PUGLIA, R. C. M. **A interpretação na psicanálise lacaniana**. In: *Impulso*, n. 26.
- RAVIZZINI, S. **O que não podem dizer as palavras: o limite da interpretação**. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica) Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.
- RICOUER, Paul. **Da Interpretação: ensaio sobre Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- RIVERA, T. **O Averso do Imaginário**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- SAMPAIO, C. P. **A incidência da literatura na interpretação psicanalítica**. In: BARTUCCI, G (org.). *Psicanálise, arte e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SOLER, C. **Finales de analisis [1988]**. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1993.

_____. **Interpretação: as respostas do analista [1994]**. In Revista *Opção Lacaniana*, nº 13. São Paulo: Edições Eolia, 1995.

_____. *El dicer del analista*. Buenos Aires: Eolia-paidós, 1995

_____. **A repetição na experiência analítica [2009-10]**. São Paulo: Escuta, 2013.

SOUSA, E. L. A. **Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud**. In: *Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, Literatura e os Artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo. Martins Martins Fontes, 2010.

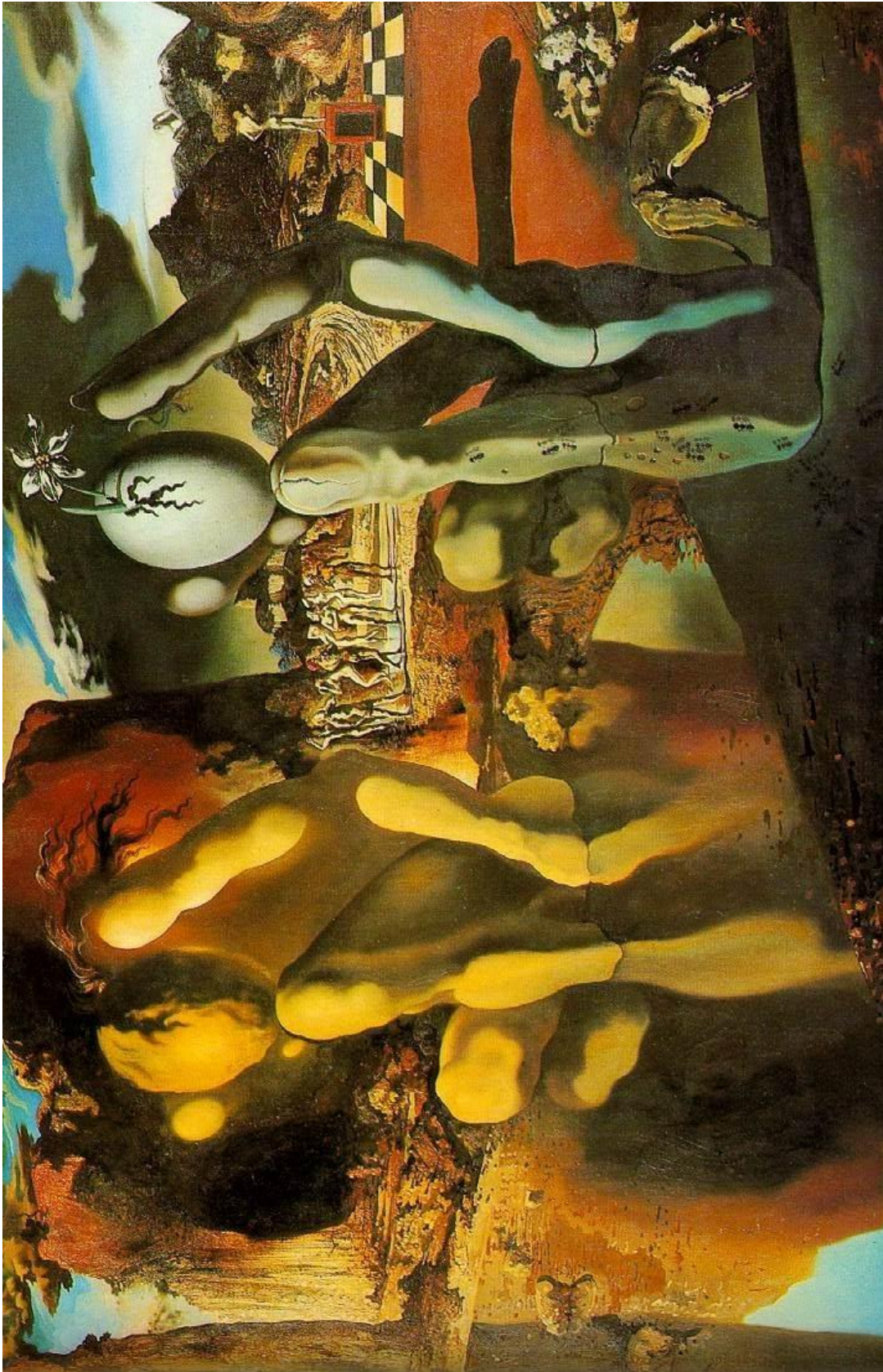
VANIER, P. **Lacan**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005

WILLEMART, P. **Os Processos de Criação – na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

6. Anexos

Salvador Dalí, *Metamorfose de Narciso*, 1937.



Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette*, 1913.



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.



Madoz, C. 1990



Garcia, M. *Sem título*, 2014.

no filme *pierrot le fou* de jean-luc godard
tem uma cena em que os amantes ferdinand e marianne
estão fugindo em um carro conversível vermelho
por uma estrada ensolarada
no litoral sul da
frança

nesta cena de *pierrot le fou*
a câmera filma os dois a partir do banco de trás do carro
nesta cena de *pierrot le fou*
o ponto de vista do espectador é de quem está de fora
porque os dois estão de costas para a câmera
apesar disso a estrada vai se abrindo à frente
e o movimento carrega todo mundo pra dentro da história

nesta cena de *pierrot le fou*
o diálogo que ocorre entre ferdinand e marianne
tem um tom bastante leve
para a gravidade do assunto
eles discutem o que farão agora
depois de fugirem juntos depois que ele largou mulher e filha
depois de se envolverem com tráfico de armas
com um assassinato e de roubarem este carro
ferdinand quer parar em alguma praia tranquila
e ficar com marianne por um tempo
ferdinand diz mais de uma vez que está apaixonado
mas marianne responde que eles precisam de dinheiro
ela sugere que procurem ir para um hotel chique se divertir

nesse momento ferdinand se vira
olhando pra tras a direção da câmera

e diz - *estão vendo*
ela só pensa em se divertir
marianne se vira também olhando para trás
na direção da câmera
e pergunta pra ele - *com quem você está falando?*
ao que ele responde - *com o espectador*
esse curto diálogo de *pierre le fou*
contribui para dar ao filme sua dimensão de *filme*
de algum modo essa menção ao espectador
fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
a dimensão da *montagem* no cinema
a mídia que poderia passar despercebida
no produto final
irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo
o que sinto ao pensar em você
ela disse
é um furo

se penso na poesia
quais recursos ao lado do *corte*
poderiam contribuir para tornar o poema
um poema?

Carlos Drummond de Andrade. *Procura da Poesia*, 1945.⁴⁴

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro
são indiferentes.
Não me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.

⁴⁴ *In*: ANDRADE, C. D. *A Rosa do Povo*, 1945. Recomendamos também a interpretação que Paulo Autran faz desse poema de Drummond, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0unax_7VH64

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consuma
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.