



A Tela de Caronte: Travessia do Sujeito de Linguagem na Narrativa Cinematográfica

Maysa Puccinelli

► To cite this version:

Maysa Puccinelli. A Tela de Caronte: Travessia do Sujeito de Linguagem na Narrativa Cinematográfica. Psychology. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019); Universidade de Brasília, 2017. Portuguese. NNT : 2017AZUR2022 . tel-01666153

HAL Id: tel-01666153

<https://theses.hal.science/tel-01666153>

Submitted on 18 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Instituto Psicologia
Departamento Psicologia Clínica e Cultura
Programa de Pós-Graduação Psicologia Clínica
e Cultura - PGPsiCC



Université Côte d'Azur
École Doctorale Sociétés, Humanités, Arts
et Lettres
Laboratoire d'Anthropologie et de
Psychologie Cognitives et Sociales

Thèse de doctorat

En cotutelle internationale Présentée en vue de l'obtention du grade
de docteur de l'Université de Brasília et
de docteur de l'Université Côte d'Azur

Discipline Psychologie

par

Puccinelli, Maysa

L'écran de Charon: la traversée du sujet de langage dans la narration cinématographique

Dirigée par Chatelard, Daniela S./ Vivès, Jean-Michel

Soutenue le 10 Août 2017
Devant le jury composé de :

Chatelard, Daniela – UnB
Vivès, Jean-Michel – UNICE
Vinot, Frédéric – UNICE
Maurano, Denise – UNIRIO
Maesso, Márcia – UNB
Lagoas, Juliano – UNB

Directeur de thèse
Co-directeur de thèse
Membre Unice
Membre Exterieur
Member Interne
Membre Substitut

Si par la création de la lumière, Dieu sépare les jours des nuits, par le cinématographe, les frères Lumière et Freud – dans un événement de l'ordre d'un *unheimlich* de la civilisation – ils joindront les opposés provoquant l'inquiétante étrangeté. Ils découvrent les ombres qui composent les images de la journée et la luminosité qui ravit l'Homme dans la nuit noire de son désir. D'une certaine manière, à la fois Freud et les frères Lumière sont les inventeurs d'un nouveau récit de l'humanité. Conteurs de l'histoire de l'énigme éternelle qui empoisonne la *polis* humaine, dont la réponse sera toujours l'homme lui-même.

Ainsi, en termes de méthodologie, pour commencer la traversée du sujet de langage, tels Freud et les frères Lumière, nous vous proposons une torsion entre ces deux domaines - le cinéma et la psychanalyse - comme s'ils étaient deux côtés de la bande de Moebius. Dans cette torsion, nous nous baliserons par certains choix théoriques, et forcément, nous exclurons les autres modèles. Ainsi, bien que nous reconnaissons le paysage théorique et académique autour de l'intellectualisation du cinéma (comme la linguistique et la philosophie), nous acceptons le défi de rester enracinés dans un sol strictement psychanalytique pour faire notre propre récit.

En prenant des narrations cinématographiques comme des objets culturels porteurs d'un discours établissant du lien social, nous devons surtout mettre en charge ses aspects formels, en insistant sur le caractère signifiant de chaque modèle. Rappelez-vous que, dans le domaine de la théorie cinématographique – en raison de l'amplitude discursive et de la liberté avec laquelle le film est fait – nous perdons de vue les nombreuses classifications et

catalogages. Ceux-ci représentent des mouvements artistiques d'avant-garde (l'expressionnisme allemand, l'impressionnisme français, le néo-réalisme italien) résistants aux produits phagocytés par la tradition de l'industrie cinématographique d'Hollywood, comme les films westerns, les modèles noirs ou nouveaux, appelés post-moderne, post-classique ou *high concept*.

Distinguons alors ce que nous appelons les trois formes narratives actuelles du cinéma: la narration classique-artistique, la narration classique-industrielle et enfin la narration moderne.

Le récit classique (artistique ou industriel) a ses racines dans l'esthétique apollinienne du bien et du beau et dans la désignation d'Aristote (2004) établissant les paramètres de l'œuvre en disant que sa beauté réside dans la dimension et l'ordre. Ainsi, pour produire des effets de l'identification, la catharsis et l'apaisement du conflit, il est nécessaire qu'une séquence plus ou moins logique se produise. Selon ces paramètres, au début il doit y avoir la description d'une situation pacifique et stable jusqu'à ce que quelque chose la dérange, comme un « grain de sable » dans un rouage. Au milieu du point narratif doit venir une force pour reprendre l'état précédent en supprimant l'objet qui provoque la perturbation. Le résultat est la neutralisation du conflit ou la possibilité que tout revienne à l'état précédent des choses, la restauration de l'harmonie et de l'équilibre.

Ce modèle est suivi autant par le cinéma classique artistique, que l'industrielle. La différence est imposée sur le fait que, si le premier, malgré la signification voulue, peut garder des points de non signification, des vides, des ouvertures esthétiques qui permettent la prise en charge du sujet du désir dans l'œuvre; le second se présente en lui-même fermé. Il ne veut que la pure

signification, donc il n'y a pas de points d'ambiguïté ni d'absents, pour qu'il y ait une expérience singulière subjective. Autrement dit, il réalise le rêve névrotique de construire un fantasme qui ne balise pas la place pour le retour du refoulé.

Dans un récit classique, tout ce qui se passe après le point de conflit, de la péripétie, existe seulement pour confirmer la résolution. Tout ce qui vient plus tard, comme dit Aristote n'ajoute plus rien . En d'autres termes, même si la vie continue, par rapport à cet événement troublant, il n'y a plus rien à dire. En tant que prétention de l'efficacité du refoulement: tout est résolu, dissout; on pourrait bien dire, enterré.

Cependant, alors que nous sommes des êtres de langage, notre sort est une « malédiction » puisque nous sommes précisément interdits par le signifiant. Nous sommes interdits de cadrer notre fiction sur le modèle aristotélicien, puisque notre intégralité contient le trou. Notre vérité est inscrite dans l'inconscient, «ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge: c'est le chapitre censuré.» (Lacan, 1958, p 260).

Par contre, le récit moderne est né dans les réflexions et les questions esthétiques de la première moitié du XXe siècle. Aussi connu comme cinéma d'auteur, ou cinéma d'école, le récit moderne est né dans l'entre deux guerres (1918-1939) en mettant l'accent sur la possibilité d'innovations techniques dans les œuvres. Ainsi, un langage situé en dehors des procédures de mise en scène classique imposées par la tradition classique est créé (Xavier, 2005).

Il n'y a aucun engagement de production de sens, puisque le texte, l'image, le son ne suivent pas forcément une linéarité

dramatique. Au delà de l'important manque d'engagement envers le modèle narratif aristotélicien, le cinéma de tradition moderne est caractérisé par la sortie des studios. Il propose un scénario plus proche des imperfections de la réalité, avec l'usage des sujets quotidiens autant que de « temps morts ». Dans ce cas, il n'y a pas nécessairement une injection de sens pour mettre la scène dans une séquence narrative linéaire.

Tout cela en effet car la narration moderne n'est pas guidée par la résolution des éléments contradictoires pour raconter l'histoire. Et il n'y a pas la défense en a-priori de la morale entre le bien et le mal - ressource largement utilisée dans le classique, où même s'il y a des personnages complexes, en règle générale, le héros aura toujours plus d'éléments attirants que repoussants afin d'évoquer l'identification du spectateur.

D'abord, seul le classique prétend à la cohérence entre la forme et le contenu. Le récit moderne, lui, défend la possibilité d'un soutien paradoxal, tel que le prouve la loi de l'inconscient.

Ainsi, dans le récit classique, il y a un glissement circulaire de la narrative, lorsque chaque expérience nous conduit au même endroit. Au contraire, la narration moderne, elle, se fait par revirements, excès ou messages inversés. Si le premier relève de la logique aristotélicienne dans les préceptes de la bonne forme enfermée dans un plan euclidien, le deuxième s'inscrit sur des surfaces élastiques. Il s'agit d'une fonction par laquelle, d'un seul coup, il troue la séquence du récit, autant que s'érige « punctum » pour trouer la toile du fantasme du sujet. Pendant que la narration classique est donnée sur l'illusion de complétude, lorsque que les rôles sont bien définis; la narration dénommée moderne met en scène l'espace « moebien » comme structure du sujet barré « pris

dans le double tour de la pulsion scopique qui est organisée [...] autour du trou du regard » (Quinet, 2002, p.167).

Donc, pour que nous puissions jouer ce que chacun de ces récits fabrique, et compte tenu de la répétition scénique, ainsi que de ses torsions, nous avons développé un concept qui répond à la production de ce que nous appelons la jouissance cinématographique. Ou – pour jouer de l'équivocation autorisée par la langue française – la production de ce que nous appelons «*la jouissance* ».

Jouissance: l'art de jeu/ouir

D'abord, ce signifiant que nous avons inventé, comme l'a été le cinéma, est né à partir de la langue française. La Jouissance doit fonctionner comme un néologisme afin de réaliser ce qui est en jeu dans la jouissance par rapport à la narration. Il est fondé par le rapprochement homophonique du substantif *jeu* et la première partie du mot *jouissance*. Effectivement, cet assemblage de style moderniste nous pousse à établir un portemanteau important, qui en plus de nous parler de la jouissance, fonde deux dimensions importantes du signifiant *jeu* tout à fait compris en langue française. Nous devons nous rappeler que par le signifiant *jeu*, nous pouvons accéder à une double signification. C'est à dire que cela concerne à la fois l'amusement, le divertissement, voire la réjouissance comme dans des jeux d'enfant; et la représentation scénique d'un acteur. Donc, quand un acteur interprète un personnage, il joue un rôle, il incarne la narration. Il se met en jeu (en scène) en même temps qu'il jouit de l'action. En d'autres termes, alors qu'il jouit de son statut d'interprète, il fait jouir le personnage à travers lui.

Avant que l'acteur le porte sur la scène de jeu, le personnage « *ex-siste* », ou même, il trouve son existence « *ex-nihilo* ». Ce n'est que dans l'acte de jeu sur la scène que le récit acquiert de la cohérence pour faire jouir le personnage. Celui-là, à son tour, ressort de la bidirectionnalité de la feuille du scénario pour profiter de la vie en trois dimensions du corps de l'acteur, comme en mettant en jeu la narration sado-lacanianne: « J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, et ce droit je l'exercerai sans qu'aucune limite m'arrête dans le caprice des exactions que j'aie le goût d'y assouvir » (Lacan, 1998, p.85).

Ce droit à la jouissance est possible uniquement parce qu'il fait partie du jeu subjectif. Il est reconnu comme une loi universelle.

D'ailleurs, le jeu de scène renvoie à une dimension de plaisir parce que comme n'importe quel jeu, il s'agit d'une « insistance des signes à quoi nous voyons commandés par le principe du plaisir » (Lacan, 1963-64, p. 54)

Le jeu (de scène ou de plaisir) et la jouissance, deux substantifs qui s'agglutinent dans une presque homophonie pour faire une « *jeuissance* ». Si par le jeu de scène on arrive à la jouissance de la scène d'une narration, le produit impliqué dans la mise en scène, ce qui reste de la représentation d'un récit, est de l'ordre d'une « *jeuissance* ».

Le triskel de la jouissance

Tout au long de son enseignement, Lacan a promu plusieurs appréhensions divergentes sur la jouissance. Mais à partir de 1974, il annellera dans le nœud trois aspects différents de

jouissance, à savoir: la jouissance de l'Autre, la jouissance du sens et la jouissance phallique.

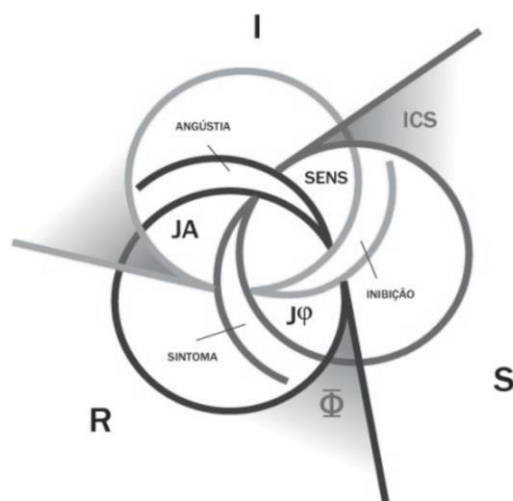
Nous savons que Lacan ira situer les topos des jouissances vers l'intersection des registres:

- à l'intersection de l'Imaginaire et du Réel – là où l'Imaginaire passe au-dessus du Réel, sous la double pression du Symbolique, vient la jouissance de l'Autre.

- à l'intersection du Symbolique et de l'Imaginaire - là où le Symbolique passe au-dessus de l'Imaginaire, sous la double pression du Réel, vient la « *jouissens* »;

- à l'intersection du réel et du Symbolique - là où le Réel passe au-dessus du Symbolique sous la double pression de l'Imaginaire, vient de la jouissance phallique;

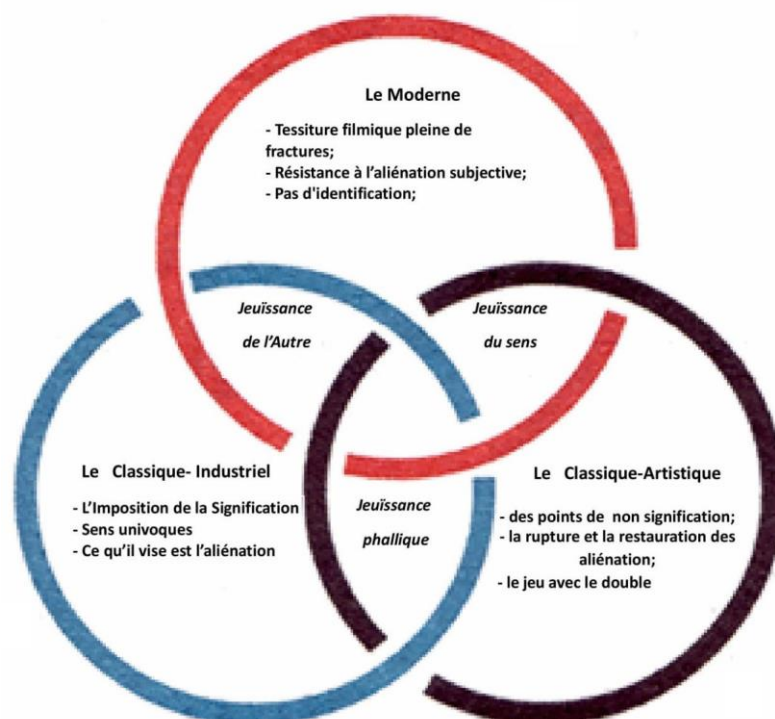
D'ailleurs, il mettra les manifestations cliniques qui embarrassent le sujet - l'inhibition, les symptômes et l'angoisse – dans son nœud.



Reprenant les chiffres précieux du Triskel freudien; à savoir, l'inhibition, les symptômes et l'angoisse; nous considérons que l'anneau borroméen finit par être décoré avec quelques pierres-précieuses de jouissance de l'école freudo-lacanienne. Donc, c'est dans ce trésor plein de signifiants que l'on cherche la valeur de l'autre sous-thèse: chaque type d'expérience narrative a une sorte d'expérience subjective, qui engendre une sorte de jouissance.

De plus, nous pouvons soutenir les trois catégories de la jouissance lacanienne, conjuguées à des expériences subjectives freudiennes, à partir du récit cinématographique; et ce, en partant des narrations catégorisées comme modernes, classiques-artistiques et au-delà, en allant vers ce phénomène, où il y a intensification et industrialisation des paradigmes classiques, appelé le blockbuster.

Ici, nous rentrons dans le détail pour soutenir l'articulation entre le nœud borroméen et notre *jouissance* :



Jouissance de l'Autre: une angoisse moderne

Nous avons dans la causation du récit moderne une inscription qui se fait par des fractures, dont l'effet subjectif est nommé l'angoisse. Ce signal ne trompe pas et semble faire trembler l'écran des identifications imaginaires. Elle est née par cette proximité avec la jouissance de l'Autre. Puisqu'elle nous force

à apparaître comme sujet - c'est à dire, ce qui est castré – elle nous force à produire le sens de la narration. Par cette voie, finit par se révéler à nous notre lieu d'objet. L'Objet d'une *jouissance* de l'Autre qui profite de nous comme soutien pour s'accomplir.

Si la « jouissance » de l'Autre fait révéler la place (-φ) , en produisant de l'angoisse, de l'autre côté de la réflexion du désir, le sujet va faire valoir son droit d'usufruit gardé à tous les parlêtres, le droit de jouir du langage. Il va se lancer dans une croisade depuis toujours vouée à l'échec dans une tentative de faire positiver – faire la croix, crucifier, annihiler – sa castration. Pour apaiser l'angoisse de l'absence de sens, le parlêtre répondra en torsions et contractions, puisque «le langage, c'est vraiment ce qui ne peut avancer qu'à se tordre et à s'enrouler, à se contourner d'une façon, enfin, dont après tout je ne peux pas dire que je ne donne pas ici l'exemple» (Lacan, conférence La Troisième, 1974). Tout cela en essayant de faire de l'écrit avec l'encre, la jouissance phallique.

Cela nous révèle pourquoi les films modernes servent l'objet de nombreuses analyses, de discussions, d'interprétations. Les tentatives visant à attribuer un sens qui ne finit pas, en raison de son état de partialité devant un objet immortel, puisqu'il résiste à l'assassiné de la chose par le mot. Des récits modernes - de toutes

verves artistiques - ne se laissent pas mourir. En outre, Ils accouchent ex-nihilo de tant d'autres narrations dans une condamnation de la création perpétuelle.

L'angoisse du moderne est telle l'angoisse de Prométhée qui enchaînée au mont du Caucase, vit le tourment de la recreation éternelle de son foie. Il reste en attente qu'Hercule, dans son omnipotence phallique, vienne le libérer. Pour son malheur, le parlêtre « bien intentionné » peut même jouer le rôle du héros grec dans ces douze travaux... articles ou thèses ... de production de jouissance phallique. Mais il ne pourrait jamais devenir un demi-dieu.

Jeuïssens: la rhétorique classique de l'embarras

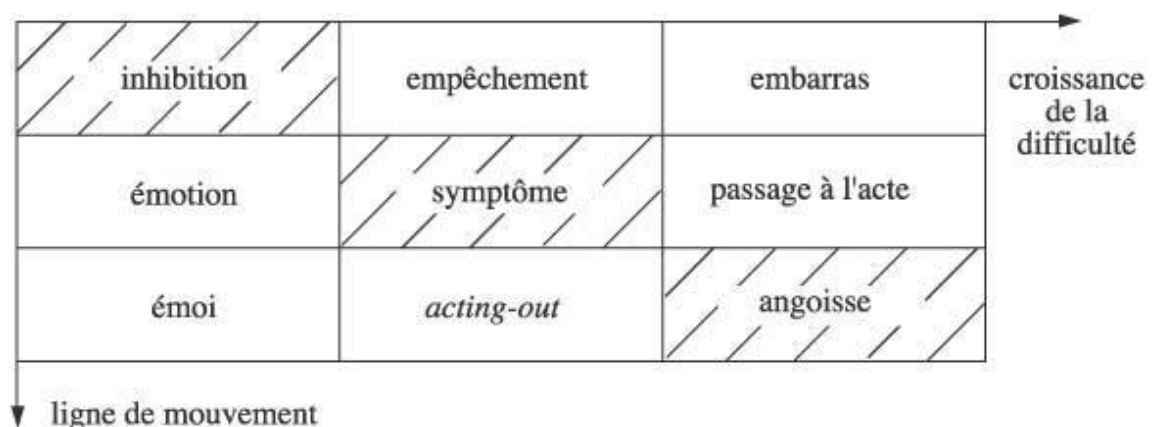
Comme nous l'avons vu, le récit de la modélisation classique cherche à établir un processus d'aliénation sur l'œuvre, par la voie d'identification entre le spectateur et les personnages. Cela suit les directives officielles de la proposition aristotélicienne: début, milieu, fin. Cependant, elle conserve quelque chose venant d'au delà de l'identification qui casse, même que pour un instant, la dynamique de la compréhension du temps.

La mise en place formelle de points de résistance subjective, accède à la puissance créatrice des Ding, parce qu'elle est ce qui reste constant et inassimilable dans l'expérience satisfaisante. Cette désignation de quelque chose, qui en soi même ne trouve pas une représentation imaginaire, et en même temps, qui ne se fait pas capturé par le signifiant; cela est très caractéristique des productions artistiques. Cela nous permettra d'encadrer ce style de récit comme classique-artistique.

Ainsi, notre conception du classique-artistique nous amène à deux aspects concomitants: l'assemblage juxtaposé par déférence au modèle narratif aristotélicienne, comme que nous avons déjà présenté; et son « ex-sistence » qui, malgré l'appétit dévorant de la consommation capitaliste, insiste à ne pas se laisser avaler. Il se répète, se retourne, se fait écho encore, autant qu'il s'inscrit sur les autels sacrés de l'art.

Cependant, nous délimitons que la relativisation de l'inhibition exprimée dans l'embarras (Lacan, 1962) concerne également la jouissance de l'Autre. Bien qu'il ne s'agit pas d'une interdiction d'accéder à cette jouissance de l'Autre, l'Autre doit venir pour authentifier l'embarras, comme dans la procédure du Witz.

Contrairement aux autres intersections et leurs conséquences - invasion du Réel sur l'imaginaire, production de l'angoisse ; invasion du symbolique sur le réel, production du symptôme (Lacan, 1974) – au lieu de produire une inhibition par l'attendue invasion de l'Imaginaire sur le Symbolique, on trouve que ce qui arrive dans le cas du récit classique-artistique, est plutôt situé deux pas après sur la voie de la difficulté, c'est à dire, l'embarras.



Comme il n'y avait pas d'invasions, mais seulement des résonances de jouissance qui s'effectuent dans l'intersection du sens et du double-sens, le classique-artistique s'inscrit dans cette double production. Il ne reste ni inerte dans les eaux lacustres et fermées de l'aliénation, ni ne se jette vers le bouleversement de la mer ouverte de l'angoisse. Ce modèle pousse dans une dynamique, pour ainsi dire, fluvial. Même s'ils ont des points de non signification ou de fourches du sens, tout est fluide et la direction ne change pas.

Jouissance phallique: signification symptomatique

Comme dans toutes les productions à l'échelle industrielle, la technique standardise le produit. Le but est de décourager les défauts de fabrication, c'est à dire, - dans le cas du récit, n'importe quel point douteux de sa fiction. Notez que le doute, la tache, l'erreur, ces figures si chères à l'art, sont battus par le prétexte d'améliorer la qualité du produit. De cette façon, le style aussi est supprimé car, quelque soit le genre de film - action, romance, drame – nous devons nous tenir au format aliénant afin que la narration soit bien déroulée

En effet, pour obtenir l'effet inétendu, le blockbuster a besoin de réduire le sujet du désir, à un sujet de trou-à-remplir:

- les yeux, pas le regard ; parce que cela contiendrait la schize;

- la bouche, pas la voix, parce que cela contiendrait l'appel de la demande à l'Autre.

- les oreilles, pas l'écoute, parce que cela contiendrait l'impossible de la communication;

Le schize, l'appel et la communication impossible. Trois plaintes de la division et du manque inhérent au champ du parlêtre, exclues du jeu de sens du blockbuster. Dans cette perspective, le trou ne tombe pas comme métaphore incarnée de la castration, mais comme une fosse à remplir avec le bloc du sens. Comme si sur le fauteuil, il ne restait que des paires d'yeux et d'oreilles, les deux béantes comme une bouche en offrande, avec une petite note à la Lewis Carrol en disant:

_ Comble-moi!

Ce que la jouissance phallique cause est un symptôme fétichiste. Un déni de la castration soutenu en réponse au diable amoureux du symptôme :

_ Che voui ?

_ Que vous me combliez de sens.

La '*jouissance*-industrielle' souscrit donc à l'ancien modèle de la construction imaginaire développé par Lacan (1949/1998), dans ses premières traces de théorisation sur le stage du miroir. La jouissance en jeu est établie comme une mise à jour nostalgique de l'acte d'invention de la matrice de formation du premier projet du Moi, puisque le sujet reste «pris au leurre de l'identification spatiale, machine des fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa

totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. « (Lacan, 1998, p. 100).

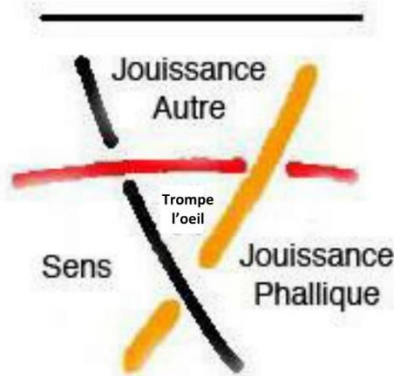
Tel le Moi qui a été captivé et capturé par une image, par l'attraction de l'identification narcissique, le spectateur est coopté. Il s'agit d'un mécanisme similaire qui autrefois a permis la constitution du Moi, sans toutefois vous préserver de la tragédie à venir de sa castration.

Ce que le blockbuster impose ne sont pas des billetteries, autour des blocs en files d'attente du cinéma, mais la possibilité qu'un Autre désir s'échappe de celui-là si méticuleusement programmé. Pour cette raison Zizek dira que « le cinéma est celui des arts les plus pervers. Il ne vous donne pas ce que vous voulez. Il vous dit que vous le souhaitez » (film: Le guide du pervers du cinéma, 2006).

L'Objet a de la jouissance

Quelque soit le récit, l'homme est appelé à jouir de l'erreur: jouir d'être dupé dans une fiction, comme si elle était la vérité; jouir de s'apercevoir embarrassé par l'erreur de la fiction; jouir de se voir comme un objet et, à ce moment même, restaurer leur état de sujet du langage.

Triskel



Par conséquent, au cœur du cinématographe de n'importe quel style narratif pulsera toujours un Trompe-l'œil. Cette figure est au centre de l'architecture du cinéma, autant qu'elle soutient le trépied RSI lacanienne. Le Trompe-l'œil tombe dans l'intérieur de la narration – et rappelons-nous que toute fiction a une dimension narrative – comme objet partiel porteur de trois propriétés: **l'existence** – puisque réelle, ne cesse pas de pas s'inscrire, en révélant le côté impossible du sens ; **l'insistance** – puisque symbolique, cesse de ne pas s'écrire, en mettant en jeu le côté contingent du double-sens; et **la consistance** – puisqu' imaginaire, "ne cesse" pas d'écrire, en imprimant le côté nécessaire du sens (Lacan, 1972-73).

Donc, si le récit classique-industriel consacre la dimension de la consistance, par la fixation du regard du sujet au point diamétrale auquel aucun autre biais est rendu possible; en revanche, le récit moderne profite du trompe-l'œil pour montrer que là où l'œil voit, le regard s'esquive, car il est le désir qui soutient ce voile – comme le mythe de Zeuxis l'a déjà bien démontré.

Alors que la jouissance du trompe l'œil dans le blockbuster se produit à partir de la fixation du point de vue, provoquant une signification phallique; dans la narration moderne la « jouissance » profite de l'après coup du regard. Elle est un pas au-delà du bord de l'instant-signifiant. Là où le trompe-l'œil est révélé comme tromperie, il reste anamorphique à tacher la certitude de la conscience. Certitude que les moments d'avant domptais le regard – dompt -regard – déposé sous l'écran fantasmatique pour finalement provoquer le tremblement et la déformation du monde.

C' est précisément à ce moment entre le « baisser-les-armes » et le « non-cesser-le-feu » du regard que l'objet a du trompe-l'œil est révélé, en sauvegardant la cause du désir. Notons que c'est aussi dans ce moment d'instant-signifiant, entre la consistance imaginaire et l'ex-sistence du réel, que le double-sens du cinéma classique s'inscrit. Dans l'instant où, malgré la conformation gestaltique de l'image, quelque chose vient faire trembler la toile de notre fantasme. Nous ne sommes pas rassurés sur le chemin à suivre. Ni nous ne pouvons rester aliénés par le biais qui fait le sens, ni n'avons l'envie de poursuivre l'anamorphose angoissante qui anéantit le sens. Par conséquent, nous restons dans la boucle du double-sens par des essais insistants de suturer ce petit trou, cette aura de das Ding.

C'est précisément ce point d'absence dans une narration classique qui la fait artistique, puisqu'elle contient « das Ding ». Comme l'excès du regards de Ingrid Bergman dans "Casablanca" (M. Curtiz), lorsque son ancien amant rentre dans le salon, en même temps que "As time as goes by" est joué au piano : « you must remember this... ». Rien est dit par les amants. Ils sont muets,

mais, une voix quand même ex-siste alors, et transperce notre esprit.

Cette contingence de faits a soumis ces mots à un caractère de jouissance du sens, puisqu'elle a remis l'œuvre dans un genre de retournement éternel qui doit être toujours rappelé. Cette « jouïscène » – comme toutes les scènes remarquables de la narration classique-artistique – devient la plus connue de cette œuvre. Au même titre que, par exemple, la scène des poignards sous la douche de "Psychose" (A.Hitchcock).

Il faut remarquer, qu'à la rigueur, ces deux moments ne sont pas très déterminants pour le sens, pour le contenu du film. S'ils n'étaient pas là, la compréhension ne changerait pas. Ilsa et Rick pourraient bien se rencontrer d'une façon plus banale, autant que Norman Bates a plusieurs autres assassinats dans le film. Par contre, la façon dont ces scènes ont été réalisées, en mettant en jeu les objets plus éphémères – c'est à dire, la voix et le regard – par l'excitation de la pulsion scopique et invocante ; cela y a créé un « punctum », un point d'hyperexcitation qui a troué la consistance imaginaire du film.

Cette manœuvre nous extirpe du biais de la signification phallique du trompe-l'œil, sans nous jeter complètement dans l'abîme de la jouissance anamorphique de l'Autre. Ces scènes sont celles où le das Ding se montre et se cache, dans un fort du cinématographique. Ce n'est pas par hasard si ce sont toujours ces jouïscènes que les médias choisissent pour les publicités du film. C'est pour cela que, d'une certaine façon, même sans avoir vu le film en entier, nous savons de quoi il s'agit. Comme s'il y avait une insistance à comprendre quelque chose qui ne se révèle pas.

Comme si nous étions éternellement condamnés à essayer de « remember this ».

Ce qui s'agence dans une œuvre (peinture, sculpture, cinéma, etc.), n'est pas tant l'image représentée, mais la puissance narrative que cela provoque. Pour cette raison, n'importe quel récit, dans une certaine mesure, déclenche un effet de trompe-l'œil. Y mettre en jeu la causalité pulsionnelle qui fouette le paradoxe du désir. Le désir de déposer les armes et de s'en aliéner dans les barbes d'identification, autant que le désir de lutter contre la castration imposée par le signifiant.

En ce sens, le trompe l'œil est une pure subversion de la géométrie euclidienne et même non-euclidienne. Il arrive à inscrire dans leur planification, une torsion des surfaces élastiques. Dans ce sens là, il figure à un apanage borroméen pour retenir dans son corps, le triskel lacanien RSI:

- réel, comme torsion qui tâche et déforme ; dont l'invasion sur l'imaginaire déclenche l'angoisse autant que nous demande une saturation de sens produit par la jouissance phallique;

- Imaginaire, comme producteur du sens apaisé par l'image ; dont le lien avec l'articulation symbolique provoque « l'équivocation » et l'embarras, révélant les injonctions de la jouissance de l'Autre.

- Symbolique, comme un jeu représentatif qui imposent au sujet un symptôme fétichiste ; dont la production voile la castration en exigeant que le sujet jouisse du sens .

Comme ça nous choisissons le trompe-l'œil en tant qu'objet opérateur de notre jouissance. Il met en jeu, simultanément, ces trois dimensions borroméennes, en jouant dans

une certaine mesure dans les trois styles narratifs.

Clôture

Comme un cliché classique, à la fin de notre traversée, nous trouvons dans la jouissance une triple alliance qui nous « est tombée comme un anneau », comme dirait Lacan. En effet, au-delà de la discussion entre l'art et la psychanalyse – souvent négligée de la pertinence clinique – nous pensons que nous avons trouvé un mécanisme qui relie la confection de la parole du parlêtre, à la production artistique. Les deux, en dernière instance, sont des modes de production de récit. Elles sont, encore, des façons de se jouir de la production narrative.

L'usufruit de la jouissance demande, avant tout, un travail d'écoute de l'œuvre, comme en écoutant les signifiants de l'analysant dans le jeu "révélation et leurre du désir inconscient". Les directions de l'écoute qui permettra le passage du sujet de la perspective de la représentation, coincée dans sa fiction fantastique, à une autre position, invention d'une autre repère à partir des contorsions de sa propre narration, sa mythologie intime.

Dans le cinéma ou sur le canapé, peu importe ce que vous dites, le dire sera toujours une narration. Pourtant, il demandera toujours une traversée du fantasme. Cela peut se produire sous les signes du moderne, de façon chancelante, marquant ainsi le statut de notre castration; ou par les narrations classiques-artistiques, marquées par des glissements précipitant de l'inquiétant étranger et du plaisir. Les deux sont efficaces pour

maintenir l'abîme sur le côté sans se laisser trop regarder par lui. Ainsi, nous pensons que ces deux façons de raconter l'histoire du désir, sont effectivement les pièces précieuses, monnaie d'échange pour l'expérience du sujet .

Cela dit, nous finissons notre traversée du sujet de langage dans la narration cinématographique. Au début, nous avons cru que le récit moderne remplirait tout seul la fonction mythique de Charon. De par la torsion imposée à la route, nous arrivons à une autre destination où quelques suspicions initiales, viennent d'être confirmées: le blockbuster, empêche l'expérience subjective du sujet du langage.

En tant que narration classique-industrielle, il joue par le chevauchement du processus de l'aliénation et de l'identification projective d'une façon qu'il n'y a rien à traverser: le fantasme en jeu n'est jamais celui du sujet, mais si celui de la morale de l'histoire. Mis à part le prix du billet, il ne vaut rien en ce qui concerne la traversée. Malgré le plaisir en jeu, celui qu'il déclenche, le sujet n'a que le devoir de rester figé dans les plages paradisiaques de sa satisfaction. De cette manière, il n'y a aucun passage à entreprendre

À l'inverse, les récits d'esthétique moderne et classique-artistique, matérialisent dans notre thèse les deux monnaies offertes au batelier de l'enfer – ces *Inferos* qui regardent notre désir inconscient. Ils ont le péage parce que le sujet de langage se soumet aux mésaventures de son propre désir.

Par contre, entreprendre une traversée est un choix éthique. De même que, rester ancré sur le point de conformation du trompe-l'oeil, figé sur le block de signification artificiel du *blockbuster*,

exige également une position de sujet. Alors, nous définissons ici le non fatalisme de cette thèse. Bien que la narration peut se traduire en distinctes productions de la jouissance, effectuer ou non la traversée subjective sera toujours un choix déterminé, d'abord, par la condition du désirant.

Fiat Lux: Charon est là pour porter l'anneau de la jouissance.

D'un côté, l'invitation à jouir du mirage industriel. D'autre côté, les eaux sombres et modernes, ainsi que les prémonitions artistiques. Dans ses poches, seulement deux pièces de Janus précieux pour payer la traversée.

Le batelier fantôme :

_ Che voui?

Quelque soit le choix: se retirer de l'absence ou le faire passage ... dans notre traversée théorique ou dans la fiction mythique:

_ Au commencement était le sujet de langage.

RÉFÉRENCES DU RÉSUMÉ

Aristóteles (2004). Poética. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lacan, J. (1949/ 1998). O estágio do espelho como formador da função do eu, Em: Lacan, J, Escritos (pp.96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1949

Lacan, J. (1958 /1998) Juventude de Gide ou a letra e o desejo. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 752.

Lacan, J. (1963-64/ 1998). Seminário, Livro XI. Os Quatro Conceitos Fundamentais Da Psicanálise. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1964.

Lacan, J. (1974). La troisième. Lettres de l'École freudienne, 16, 177-203.

Lacan, J. (1972-73/ 1998). Seminário, Livro XX. Mais ainda. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1972

Lacan, J. (1998). « Kant avec Sade » Les écrits, op. cit., p. 768-769

Quinet, A. (2002). Um olhar a mais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

Xavier, I. (2005). O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra.

Des Films

Le Guide pervers du cinéma est un film réalisé par Sophie Fiennes avec Slavoj Žižek.

Psychose est un film réalisé par Alfred Hitchcock

Casablanca est un film américain réalisé par Michael Curtiz



Instituto Psicologia
Departamento Psicologia Clínica e Cultura
Programa de Pós-Graduação Psicologia Clínica
e Cultura - PGPsiCC



Université Côte d'Azur
École Doctorale Sociétés, Humanités, Arts
et Lettres
Laboratoire d'Anthropologie et de
Psychologie Cognitives et Sociales

Thèse de doctorat

En cotutelle internationale Présentée en vue de l'obtention du grade
de docteur de l'Université de Brasília et
de docteur de l'Université Côte d'Azur

Discipline Psychologie

par

Puccinelli, Maysa

L'écran de Charon: la traversée du sujet de langage dans la narration cinématographique

Dirigée par Chatelard, Daniela S./ Vivès, Jean-Michel

Soutenue le 10 Août 2017
Devant le jury composé de :

Chatelard, Daniela – UnB
Vivès, Jean-Michel – UNICE
Vinot, Frédéric – UNICE
Maurano, Denise – UNIRIO
Maesso, Márcia – UNB
Lagoas, Juliano – UNB

Directeur de thèse
Co-directeur de thèse
Membre Unice
Membre Exterieur
Member Interne
Membre Substitut

Universidade de Brasília
Instituto Psicologia
Departamento Psicologia Clínica e Cultura
Programa de Pós-Graduação Psicologia
Clínica e Cultura

Université Côte d'Azur
École Doctorale
Sociétés, Humanités, Arts Et Lettres
Laboratoire d'Anthropologie et de
Psychologie Cognitives et Sociales

**A Tela de Caronte:
Travessia do Sujeito de Linguagem
na Narrativa Cinematográfica**

Tese em cotutela com a Universidade Nice Sophia Antipolis, defendida no Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília para obtenção do título de Doutora em Psicologia Clínica e Cultura – Brasil e Doutora em Psicologia – França.

Banca Examinadora:

Professora Dra. Daniela S. Chatelard (Presidente da banca)

Professor Dr. Jean-Michel Vivès (UNICE – Co-orientador)

Professor Dr. Frédéric Vinot (UNICE – Membro externo)

Professor Dra. Denise Maurano (UNIRIO – Membro externo)

Professora Dra. Márcia Cristina Maesso (UNB – Membro efetivo)

Professor Dr. Juliano Lagoas (UNB – Membro Suplente)

Brasília – DF

2017

Maysa Puccinelli

A tela de Caronte:

Travessia do sujeito de linguagem na narrativa cinematográfica

Tese de doutorado em cotutela apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, bem como aos membros do Laboratoire Anthropologie, Psychologie Cliniques, Cognitives Et Sociales da Universidade Nice Sophia Antipolis, avaliada pela seguinte banca examinadora.

Prof^a. Dr^a. Daniela Scheinkman Chatelard (Universidade de Brasília)
Presidente

Prof. Dr. Jean-Michel Vivès – (Université Nice Sophia Antipolis, France)
Co-orientador

Prof. Dr. Frédéric Vinot – (Université Nice Sophia Antipolis, France)
Membro

Prof^a. Dr^a. Denise Maurano – (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Membro

Prof^a. Dr^a. Márcia Cristina Maesso - (Universidade de Brasília)
Membro

Prof^a. Dr. Juliano Lagoas (Universidade de Brasília)
Suplente

RESUMO

A partir das contribuições de S. Freud e Lacan, propomos uma investigação psicanalítica acerca dos estilos narrativos moderno e clássico, pensados, sobretudo, no âmbito da produção cinematográfica. Escolhemos como nascedouro de nossa travessia uma paragem composta pelas principais narrativas inventadas pelo ser falante, situadas nos confins míticos da ciência e religião. Encontramos no cerne de ambas uma ressonância viabilizada pelo caráter pulsional escópico e invocante, demarcando, para além da imagem e da linguagem, o empuxo do homem à equivocação. Assim, buscamos averiguar as injunções da fantasia como construção que não elimina, mas antes sim, equivoca a angústia de castração. Em função disso, encontramos as coordenadas de algo situado além do princípio do prazer, que nos servirá de base para a construção de um operador teórico formado partir da aglutinação significativa das palavras francesas *jeu* e *jouissance*. Nossa palavra-valise – *-la jeuïssancell* – nos permitirá articular o gozo do sujeito de linguagem à produção narrativa. Serão evocadas as categorias de gozo engendradas *triskel* lacaniano, quais sejam: gozo do Outro, gozo do sentido e gozo fálico; articulado sob a lógica borromeana com as produções narrativas: moderna, clássico-artística e clássico-industrial. Com a montagem de nosso *triskel*, identificamos na figura do *trompe-l'oeil* a função de objeto pequeno *a* no campo narrativo. Finalmente, nos dedicaremos à aplicação deste operador tripartido em dois filmes inscritos nos arautos do moderno – *Persona*, I. Bergman; e do clássico-artístico – *La vie d'Adèle*. Por nossa travessia dos inferos psicanalíticos, acreditamos ter encontrado na figura da *jeuïssance* um dispositivo para análise narrativa, composto estritamente de material psicanalítico. Assim, em qualquer produção narrativa do sujeito de linguagem, estejam elas enterradas na suposta terra-firme da ciência ou religião, bem como por sobre a areia movediça das artes, este tripé psicanalítico nos fará alcançar um campo para além do princípio do prazer.

Palavras-chaves: narrativa, nó borromeano, gozo, *jeuïssance*

RESUMÉ

Ce résumé étendu prend son origine à partir de la thèse —L'écran de Charon: la traversée du sujet du langage dans la narration cinématographique— réalisée en régime de cotutelle entre les universités de Brasília, Brésil, et Nice Sophia Antipolis, France. Il s'agit d'une synthèse de l'investigation psychanalytique concernant deux styles narratifs: moderne et classique. Ils sont pensés, avant tout, par rapport à la production cinématographique. Dans le présent rapport, nous discutons de la question de la jouissance à partir de l'amalgame signifiant des mots français jeu et jouissance. Ainsi, notre mot-valise - la jouissance - nous permettra d'articuler la jouissance du sujet du langage à la production narrative. Il sera évoqué les catégories engendrées dans le Triskel lacanien, à savoir: la jouissance de l'Autre, la jouissance du sens et la jouissance Phallique. Elles sont articulées sur la logique borroméenne avec les productions narratives moderne, classique et classique-industrielle. Avec un montage de notre triskel, nous identifions dans la figure du trompe-l'oeil la fonction de l'objet petit a du champ narratif. Pour notre traversée des infers lacaniens, nous pensons avoir trouvé dans la figure de jouissance un dispositif pour analyser la narration, composé exclusivement de matériel psychanalytique. Ainsi, dans n'importe quelle production narrative du sujet de langage, les narrations sont enterrées dans la supposée terre-ferme de la science ou de la religion, ou bien dans les sables mouvants des arts. Ce voyage psychanalytique nous fera atteindre un champ bien au-delà du principe du plaisir.

Mots-Clés : narration, jouissance, noeud borroméen, jouissance,

ABSTRACT

This extended summary originates from the thesis "The screen of Charon: the crossing of the subject of language in the cinematographic narrative" carried out under collaboration between the universities of Brasília, Brazil, and Nice Sophia Antipolis, France. It is a synthesis of psychoanalytic investigation concerning two narrative styles: modern and classical. First and foremost, they are concerned with film production. In this report we discuss the issue of pleasure from the amalgam formed by the French words *-jeu* (game, play) and *-jouissance* (the act of experiencing pleasure). Thus, our *-mot-valise* "jouissance" (*-playsure*) will allow us to articulate the experience of pleasure undergone by the subject of language with the narrative production. The categories created in the Lacanian Triskel will be evoked, namely: the pleasure of the Other, the pleasure of meaning and the pleasure of the Phallic. They are articulated on a borromean logic with modern, classical and classical-industrial narrative productions. By creating our triskel, we identify, in the figure of the *trompe-l'oeil*, the function of the small object as the narrative field. By crossing the Lacanian inferos, we believe to have found in the figure of *-playsure* a device for analyzing narration, composed exclusively of psychoanalytic material. Thus, in any narrative production of a subject of language, narratives are either buried in the supposed firm land of science or religion or in the moving sands of the arts. This psychoanalytic journey will take us far beyond the principle of pleasure.

Keywords: jouissance, narration, borromean knot

Sumário

Trailer	1
PARTE 1.....	6
O HOMO CINEMATOGRAFICUS.....	6
Fiat- Lumière!	7
Os primeiros passos de um homo.....	7
Um corpo que sobe	9
Perfume de mulher	12
O segredo dos teus olhos: o homem no horizonte/ o sexo na horizontal	15
A insustentável imagem do ser	18
Do trem instintual ao bonde chamado desejo	22
Fiat Verbum	25
Homo sapiens sapiens: uma odisseia na linguagem.....	26
Homo kubricks: fábrica de insight.....	28
Homo habilis de linguagem e sexo	33
Homo fragilis: genética de um desamparo mítico.....	35
Homo Equivocus	36
Inter Imago et Verbum.....	40
PARTE II	53
UM CORPO QUE GOZA	53
Travessia da Angústia	54
Do sujeito mítico do gozo ao sujeito dividido pelo desejo	54
Através do espelho.....	57
Um estranho no meio do ninho.....	61
Esse obscuro objeto de desejo	64
Janela Indiscreta	65

Imago de um bonde nomeado desejo	66
Mais Estranho que a Ficção	68
CINEMA ALÉM DO PRINCÍPIO DO PRAZER.....	70
Gozeitgeist	70
Narrativas além do princípio do prazer.....	72
Prazeres clássicos	74
Gozos modernos	78
Narrativas entre prazer e gozo	80
Clássica negativa	85
das Narrativas	87
CINEMA EM GOZOS	90
Significante ex-nihilo	91
A cena atrás do muro e o furo	93
Jeuïscène: a arte de jogar	99
Jeuïscène prenante	101
Jeuïssance escópica, jeuïssance invocante.....	102
Hopper e Munch: jeuïssance do negativo.....	107
<i>Jeuïssance Borrromeana</i>	115
Jeuïssance de sentido: a clássica retórica do embaraço	129
Jeuïssance fálica: significação sintomática.....	133
Obejto a da jeuïssance	140
<i>PARTE III</i>	147
<i>JEUÏSSANCE EM CARTAZ</i>.....	147
Do Prólogo	149
Da jeuïscène.....	154
Do último ato	161
Jeuïssances de Bergman e Kechiche	169
<i>DESFECHO</i>	171
<i>Referências</i>	181
<i>FIGURAS</i>.....	188

TRAILLER

Dixitque Deus: “Fiat lux”. Et facta est lux...

Deus disse: “Faça-se a luz” e a luz se fez... Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz de “dia” e às “trevas” de noite. (Gênesis, cap.I, v.3)

Corte para milênios depois.

Deus disse:

_Fiat Cinéma!

E os irmãos Lumière fundiram os dias e as noites, arrancaram-lhes dos jardins, para finalmente projetar-lhes em uma tela na sala do *Éden*¹. A despeito de toda coincidência entre os significantes envolvendo a criação do cinema, o fato é que os irmãos Lumière – ‘irmãos luz’ – se apropriaram dos artifícios da luz para projetar a mais recente tecnologia da ilusão: invenção do cinema.

O tom criacionista desta estória é pintado com mais algumas pinceladas de ironia, pois que, ao contracampo desta narrativa, encontramos outro gênesis ocorrido nesta época. Também Freud, nos últimos dias do mesmo ano fundava um modo de ir mais além do engano da consciência pelos artifícios da voz: invenção da psicanálise.

Enquanto os irmãos Lumière manipulavam as luzes, em um jogo silente de sombras e contrastes, para projetarem numa tela a chegada de uma locomotiva a vapor² – representante máximo dos avanços da ciência moderna –, Freud apresentava os primeiros escritos que destituíam o homem de suas conquistas civilizatórias: seus *Estudos sobre a histeria* (1895), publicados com Joseph Breuer, já traziam no bojo de um período pré-psicanalítico a máxima freudiana do século XX:

¹ Justamente em uma sala de cinema de nome *Éden* os irmãos Lumière realizaram a primeira projeção de cinema comercial da história. Localizada na cidade de Ciotat, *L'Éden Theatre* é considerada a sala de cinema mais antiga do mundo.

² *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (A chegada de um trem à estação de La Ciotat);

—com a descoberta do inconsciente, o homem não é mais senhor em sua própria casa.

Luz e voz; imagem e fala. Elementos imateriais que transformariam irremediavelmente a narrativa da civilização ocidental. Contudo, as distinções diamétricas entre cinema e psicanálise figuram como na película de um filme moderno salpicado de fatalismo irônico: de um lado, o cinema, com seus avanços técnico-científicos outorgando ao homem um suposto poder sobre as imagens de seu tempo, ampliando seu autoconhecimento e os domínios de sua autoimagem; de outro, a psicanálise – invenção freudiana que estremece a imagem do eu, lançando o homem em território movediço e submetido à estranheza das forças do inconsciente.

Enquanto uma deslinda-se como apanágio do prazer pela ilusão; outra se abre para que seja ouvida a verdade do desejo inconsciente. Temos aí duas invenções irmãs nascidas do *Zeitgeist* do fim de um século para nos contar sobre o engano e a verdade de que somos feitos.

Assim, cinema e psicanálise se lançam na alvorada de uma nova era com os reflexos daquilo que da experiência humana se revela na ufania de uma consciência íntima e familiar da autoimagem, bem como com a descoberta do inconsciente inquietante e estranho à presunção de nossos desejos. De fato, se pudéssemos eleger um conceito que condensasse o dinamismo desta relação, como Freud (1919/1996), evocaríamos Schelling e o chamaríamos *unheimlich*: —o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz (p. 91). Se no cinema veio à luz pela imagem, na psicanálise veio à luz pela linguagem.

Se através da criação da luz Deus separa os dias e as noites, pelo cinematógrafo e psicanálise os irmãos Lumière e Freud, em um acontecimento da ordem de um *unheimlich* na civilização, unem os opostos provocando inquietante estranheza. Descubram as sombras que compõem as imagens dos dias e o brilho que encanta o homem na escuridão noturna de seu desejo.

Por tais motivos, tomamos tanto Freud, quanto os irmãos Lumière enquanto inventores de uma nova narrativa da humanidade. Contadores da história do mesmo eterno enigma que assola a *pólis* humana, cuja resposta será sempre o próprio homem.

Assim, em termos metodológicos, para iniciarmos a travessia do sujeito de linguagem, tal como Freud e os irmãos Lumière, propomos uma operação moebiana entre os elos narrativos desta tese. Nesta torção, forçosamente nos balizaremos por algumas escolhas teóricas que não deixam de ser éticas.

Em nossa jornada psicanalítica, alguns atalhos e caminhos não foram compreendidos. Por exemplo, em relação à filosofia, esta apenas surge na travessia como sinalizadora de uma ou outra paisagem, sem que nos lancemos de fato nesta seara, como seria usual nas elaborações conceituais acerca do cinema acadêmico e mesmo em articulações ontológicas com a psicanálise. Tampouco, o campo narratológico, do ponto de vista da análise do discurso, será objetivo de investigação da presente tese. Ainda que uma das faces do objeto seja a narrativa enquanto fenômeno, não nos debruçaremos sobre as diversas discussões empreendidas, por exemplo, a partir de Todorov.

Uma vez que propomos a investigação de um tema tão heterogêneo quanto o cinema, cuja jovialidade subversiva é partilhada com a psicanálise, nos valem de uma torção para nossa tessitura. Menos seduzidos pelos seguros caminhos do conteúdo acadêmico, e mais interessados pelas esponjosas formas de se contar uma história, seguimos inspirados pelas narrativas míticas da humanidade: a religião, a ciência e a arte.

Justificamos esta possível divagação como recurso estético da ficção, tão cara à narrativa do cinema, quanto àquela do sujeito na clínica analítica. Aliás, a paixão pela narrativa alastra-se pelos campos tocados pelo homem. Este empuxo à ficção é ressonante à percepção de Roland Barthes (2011), quando declara que

"a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, começa com a própria história da humanidade (...) é fruto do gênio do narrador ou possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise" (p. 103).

Mas qual a origem deste tal sujeito que parece mais feito de letra do que de carne? Por que ele se apresenta mais dividido pelo próprio desejo do que indivíduo das conquistas civilizatórias? Muito embora saibamos com Lacan que é —sensato não fabular demais e que no mito da religião, ou no mito da ciência, —sempre se fabula no nível das origens" (Lacan, 1967/1968, p. 42), nos lançaremos sobre uma fabulação narrativa para nossa travessia. Portanto, para empreendermos nossa travessia, partiremos de algumas fábulas tão míticas quanto científicas.

Em um primeiro tempo de nossa história evocamos uma hipótese científica sinalizada pela imago do homem atravessado pelo verbo. No decorrer desta trajetória, encontramos algo além. Do ser primitivo de pauta ao ser modernizado pela falta – entre extremos –, um acontecimento provoca curto-circuito nos instintos, transformando-os em pulsões. Este evento retira o *homo* do Éden para botar o homem de pé diante de seu destino: a linguagem.

Assim, nos debruçaremos sobre uma *fábula originária* – origem das pulsões, origem das equivocações, origem do sujeito de linguagem. Nestas paragens, sob a ressonância do caráter pulsional escópico e invocante, encontramos para além da imagem e da linguagem o empuxo do homem à equivocação.

No latim, a expressão *equivocare* remete a uma situação na qual duas vozes, dois sinais equidistantes, interpelam o homem de maneira igual. Em nossa travessia, esta dupla evocação se revelou como bifurcação entre fantasia e angústia. Contudo, munidos das coordenadas lacanianas, seguimos em frente, pois que já sabíamos que fantasia e angústia possuem a mesma estrutura (Lacan, 1962-63/1998). Isso porque o mote ficcional de uma narração pode implicar não apenas uma fantasia, mas, sobretudo, aquilo que da fantasia conserva a angústia. Assim, buscamos averiguar as injunções da fantasia como construção que não elimina, mas sim equivoca a angústia de castração.

Nesta direção, nos deparamos com algo situado além do princípio do prazer que, apesar de se relacionar com o gozo, coloca no jogo de cena características peculiares. Assim, nos balizaremos das bases simbólicas da ficção para construção de um operador teórico estritamente psicanalítico, formado a partir da aglutinação significante das palavras francesas *jeu* e *jouissance*.

Nossa palavra-valise – *-la jeuïssancell* – nos permitirá articular o gozo do sujeito de linguagem à produção narrativa. A partir desse ponto, efetuamos um mergulho na topologia laciana para encontrarmos um tesouro de significantes cujo objeto mais valioso é um anel borromeano incrustado de pedras preciosas freudo-lacanianas. Assim, pode-se montar um triplo *triskel* articulando em seus vórtices:

- as figuras da experiência subjetiva freudiana – inibição (embaraço), sintoma e angústia;

- os gozos articulados por Lacan junto ao nó borromeano: gozo do Outro, gozo do sentido e gozo fálico;

- e finalmente, as produções narrativas que pudemos delinear ao longo de nossa trajetória: narrativa moderna, narrativa clássico-artística e narrativa clássico-industrial.

Antes que nosso triskel se tornasse mera superposição tripartite de peças aleatórias, notamos em suas juntas as coordenadas de um objeto efêmero e, no entanto, suficientemente consistente para tocar nestes três mundos. No centro de nosso *triskel*, identificamos no *trompe-l'oeil* a função de objeto pequeno a no campo narrativo.

Munidos de tantos tesouros, convocamos Caronte para nossa derradeira travessia. Dedicamo-nos à aplicação da *jeuissance* a duas películas inscritas nos estilos narrativo moderno (*Persona*, de I. Bergman) e clássico-artístico (*La vie d'Adèle*, A. Kéchiche).

Ao introduzirmos uma perspectiva à primeira vista divergente, forçamos aqui suas bordas para obtermos de nosso foco um efeito *asférico*. Desse modo, nos salvaguardamos de uma inflação esférica orientada pelo retorno ao ponto comum do discurso fechado na ciência ou na mítica cristã – qual seja produção de um saber sobre o homem – sem deste ponto prescindirmos, afinal, —em nossas asferas, o corte, o corte fechado, é o dito (Lacan, 1972, p.473)ll. Assim, almejamos ir além do dito, ratificando a aposta lacaniana de que somente no último termo do enunciado desta tese, seu sentido se dará.

Por nossa travessia dos inferos psicanalíticos, acreditamos ter encontrado na figura da *jeuissance* um dispositivo para análise narrativa, composto estritamente de material psicanalítico. Assim, em qualquer produção narrativa do sujeito de linguagem – estejam elas enterradas na suposta terra firme da ciência ou religião, ou por sobre a areia movediça das artes – este tripé psicanalítico nos fará alcançar um campo para além do princípio do prazer.

PARTE 1

O HOMO CINEMATOGRAFICUS

FIAT- LUMIÈRE!

A atração pelos encantamentos da imagem está presente na experiência do homem muito antes que as perspectivas filosóficas pudessem produzir elaborações sobre esta relação. Na concepção freudiana, o advento do homem enquanto ser de desejo, ou seja, o homem pulsional, está estritamente relacionado com a assunção que o empuxo à imagem assume na história evolutiva. Assim, começamos nossa narrativa sobre o sujeito de desejo a partir da gênese pulsional que lhe permitiu a inscrição na linguagem. Pincelamos um quadro cuja alegoria evocará, ora o sujeito mítico do gozo, ora o gozo místico do sujeito, na pretensão de entrevermos no horizonte evolutivo, em *trompe-l'oeil*³, a questão da imago no ponto de viragem do acontecimento do humano.

Os primeiros passos de um homo

A questão da origem das pulsões sempre esteve no pano de fundo das preocupações freudianas. Como salienta Coutinho Jorge (2011), Freud evoca não apenas nas *Cartas a Fliess* (1897), mas também em teorizações clínicas (Caso —Homem dos RatosII) e ainda nos últimos traços de seu ensino (*Mal-estar na civilização*) as implicações psíquicas na evolução do homem associadas à pulsão escópica, com a passagem à bipedia.

Apesar de não entrarmos na discussão das causas que determinaram tal mudança ou permitiram anatomicamente que nossos ancestrais primatas pudessem ascender à postura ereta, procuramos pensar suas consequências nos termos daquilo que propiciou o advento do humano para a psicanálise, bem como a importância que a invenção da linguagem e o estatuto da imagem assumiram nos termos deste acontecimento.

A complexidade desta questão permitiu a Freud teorizar sobre um primeiro movimento de recalque com bases orgânicas. A mudança para postura ereta, não apenas afasta o homem da terra, mas também de seus ciclos vitais conduzidos por uma sensibilidade olfativa. Na carta 75, datada de 14 de novembro de 1897, Freud declara a Fliess sua suspeita de que alguma coisa orgânica desempenhara um

³ Tradução literal do francês: engana-olho. O *trompe-l'oeil* é uma técnica que utiliza a perspectiva para criar a ilusão ótica de que uma imagem de duas dimensões ganha profundidade aparentando possuir três dimensões. Aprofundaremos a discussão acerca desta figura, bem como suas consequências nos capítulos subsequentes.

papel no recalçamento. Relacionava, pois, a postura ereta com as modificações incidentes sob a sensibilidade olfativa no que tange não apenas à percepção, mas ao valor atribuído aos odores corporais:

Convém lembrar que o principal órgão dos sentidos nos animais é o sentido do olfato, que perdeu essa posição nos seres humanos. Na medida que é dominante o olfato (ou paladar), o cabelo, as fezes e toda superfície do corpo – e também o sangue – têm um efeito sexualmente excitante. (Freud, 1897, pp.290).

A tese principal é que o abandono de zonas sexuais precedentes poderia ser compreendido como uma espécie de recalque orgânico, na medida em que incidiria sobre o sexual, modificando o papel desempenhado pelas sensações do olfato: —com a adoção da postura ereta, o nariz é levantado do chão, ao mesmo tempo que uma série de sensações, que antes despertavam interesse e eram relacionadas à terra, tornaram-se repulsivasll (Freud, 1897, pp.319).

Sublinhamos que este distanciamento pode ser tomado como um processo de recalçamento, naquilo que este mecanismo conserva em sua gênese:

- Desvio: para que haja um afastamento do objeto sexual;
- Retorno: para que ocorra a repetição de algo outrora expulso.

Por um lado, a mitigação do olfato aparta o homem dos processos reprodutivos de cio e cópula guiados pela liberação biológica hormonal; por outro, está no cerne de uma operação que eliciará um movimento de repetição ligado à busca pela atividade sexual, alheia à temporalidade fisiológica, ou seja, não mais delimitada por ciclos hormonais.

Ressaltamos que, apesar de tratar suas apreensões sobre a bipedia como —mera especulação teóricall (Freud, 1930, p.105), desde a primeira menção a Fliess, em sua correspondência pessoal do final do século XIX, até seus últimos trabalhos sobre a relação neurótica entre homem e civilização, Freud mantém quase de modo inalterado as linhas gerais desta conjectura. Ainda que o tema seja considerado de valor secundário no conjunto geral de sua produção teórica, manteve certa solidez ao longo de toda a obra.

Vejamos, pois, como a relação entre bipedia e a hipótese de recalque orgânico encontram fortes argumentos não apenas na narrativa freudiana, mas também nas suposições contadas pela etologia.

É digno de nota que as especulações psicanalíticas do final do século XVIII terminem por ser respaldadas pelos achados etológicos décadas mais tarde. Com ao menos trinta anos de distância das primeiras comprovações científicas, o discurso psicanalítico se valeu de deduções clínicas retiradas da imaterialidade da fala dos neuróticos, para chegar a conclusões bastante próximas daquelas produzidas pelas descobertas materiais da paleoantropologia. Aquilo que havia de mais ancestral no humano, se atualizava na narrativa mítica individual de cada neurótico. A escuta analítica debruçada sobre as associações livres serviu como espátula para escavação fina dos artefatos do inconsciente da espécie. Pretendemos, assim, em um primeiro momento introduzir a noção de que elementos similares – da ciência ou psicanálise – podem compor narrativas produtoras de distintos efeitos de discurso para, em seguida, pensarmos sobre as implicações decorrentes da equivocidade produzida por estes discursos.

Um corpo que sobe

Ao observarem o comportamento de primatas e analisarem a evolução da espécie, pesquisadores de campo trouxeram reflexões sobre as consequências da passagem à bipedia, coincidentes com as especulações freudianas. Algumas dessas deduções condensadas em livros de divulgação científica de Desmond Morris – *O macaco nu* (1967) e *A mulher nua* (2005) – apontam que as mudanças anatômicas desencadeadas com a postura ereta incidiram também sobre a relação do homem primitivo com a visualidade sexual⁴.

Vale lembrar que, apesar de os primatas também terem desenvolvido acuidade visual, não houve perda olfativa significativa em sua evolução (Jorge, 2011). Assim, tal como as suposições freudianas, a etologia entende que no homem primitivo, as zonas valoradas antes por sua atração olfativa, ativamente em vigor nos animais, perdem seu caráter estimulatório. Com a postura ereta, a atividade sexual deixa de ser gradualmente instigada por ciclos de fertilidade, identificados com mudanças de odor provocadas e exaladas por hormônios.

⁴ Morris (1967) aponta uma série de modificações anatômicas na evolução da espécie humana não vinculadas diretamente às funções de sobrevivência. Tais mudanças destacam o estímulo visual como elemento importante para a seleção do parceiro: pele glabra, super desenvolvimento da musculatura facial, as mamas, os lábios, os lobos da orelha. Acerca destes últimos, assinala que parecem ser caracteres exclusivamente destinados à estimulação sexual, não havendo qualquer outra função designada à sobrevivência.

De acordo com o pesquisador, algumas características superficiais da anatomia humana como os lábios e os seios, não só mudaram com a bipedia como se desenvolveram a partir de uma necessidade de apelo visual despertada pela mudança de postura. A observação de algumas espécies de primatas (por exemplo, o mandril e a babuína gelada) aponta para um fenômeno de desenvolvimento de partes do corpo sem qualquer função fisiológica. Aparentemente sua criação se deve a um mimetismo da imagem de certas partes do corpo ligadas à cópula, servindo exclusivamente como apelo, atrativo sexual.

Na região frontal do corpo (face e peito) destes primatas, desenvolveram-se caracteres semelhantes encontrados em sua região genital. No mandril macho⁵ o mesmo arranjo de cores características de sua genitália – pênis vermelho-vivo com manchas escrotais azuis de ambos os lados – repete-se na face. Seu nariz é inchado e vermelho vivo, enquanto suas bochechas nuas são intensamente azuis. Assim, apesar de o mandril macho ter sua região genital encoberta pela postura, sustenta em sua face uma máscara fálica.

No caso da babuína gelada⁶, a réplica corporal ocorre em seu peitoral. Uma imagem semelhante ao seu órgão genital – lábios vulvares vermelho-vivos, contornados por papilas brancas – é encontrada em uma mancha em seu peito. O modelo visual repete-se não apenas nas cores, mas também na estrutura. Os mamilos da babuína gelada, além de vermelho-escuros, são tão próximos que se assemelham aos lábios da vulva. Em uma região não genital, como por equívoco, a imagem sexual é duplicada a tal ponto, que a intensidade de suas cores também varia no decorrer das distintas fases do ciclo sexual mensal.

Salientamos aqui uma passagem importante: as mudanças adaptativas destes primatas colocaram seus sinais genitais em posição frontal; dito de outro modo, exibiram mais facilmente seus atrativos sexuais. É como se, na evolução destas espécies, fosse necessário compensar a falta da imagem genital que fora encoberta pela postura.

Também nos hominídeos, a visualidade dos genitais se modifica com a postura ereta. Enquanto no macho há maior exposição do pênis – flácido ou

⁵ Figura 1.

⁶ Figura 2.

excitado –, na fêmea a genitália desaparece. Os pelos do púbis tanto escondem a vagina, como se tornam sinalizadores de que por debaixo do véu pubiano há o sexo. Se a visibilidade do pênis positiva diretamente que ali está o macho, o mesmo não ocorre com a fêmea. Torna-se necessário, pois, a existência de outros sinalizadores que garantam visualmente a diferença sexual. No corpo da hominídea fêmea desenvolvem-se gradativamente caracteres sexuais secundários na região frontal para distinção da silhueta feminina.

De acordo com esta tese, os lábios – sobretudo nas fêmeas – adquirem especificidades marcantes aprimoradas pelo mesmo mecanismo de autoimitação citado anteriormente. Tal como os lobos das orelhas, seios e nariz saliente, nossos lábios são um fenômeno único, não encontrado em nossos parentes primatas mais próximos (Morris, 1967). Diferente dos chimpanzés que movem os lábios para dentro e para fora, expondo sua mucosa, os lábios da espécie humana são permanentemente voltados para o exterior e evoluíram com uma forma característica e bem delineada.

A diferenciação marcante na textura e cor da pele, em relação ao seu entorno, constituem sinais importantes de atração sexual; mais ainda: delineiam-se como forte zona de estimulação erógena, tanto visual, quanto tátil. Mesmo em populações com pele escura, ainda que não haja elevado contraste entre a cor e a pele no entorno, há uma compensação através do desenvolvimento maior dos lábios; tornam-se mais grossos e salientes. Morris (1967) afirma que, —anatomicamente, essas características negroides não parecem ser primitivas, mas, pelo contrário, um avanço positivo na especialização da região labialll (p.38).

Assim, podemos supor que as bases evolutivas do desenvolvimento da zona oral no *homo* também possuem raízes no empuxo à imagem que contorna a boca – mucosa que perde a função fisiológica, para ganhar função de atrativo sexual, imago ilusória de outra mucosa escondida entre os pelos pubianos. Lembremos que fisiologicamente os lábios da boca em nada contribuem para o ato de cópula e reprodução da espécie. Entretanto, o que reproduzem em sua imagem são outros grandes lábios e, mais além, a própria imagem da borda, já que os lábios, além de signo de atração sexual, são também —a encarnação de um cortell (Lacan, 1962, p. 254).

Por ora, sinalizamos apenas o caráter morfológico da autoimitação nos lábios. Contudo, pontuemos já aqui duas dimensões importantes da estruturação de borda erógena que ampara a pulsão:

- constituição de uma zona de equivocação: o semblante de outro objeto – neste caso, semblante dos lábios genitais – provoca uma disjunção entre o sinal e a significação;

- reprodução da castração: elege-se para duplicação no jogo de atração sexual, justamente uma imagem morfológica que representa a ausência de pênis.

Não por acaso, de Homero à Lacan, a boca é também um –recinto dos dentesll (Lacan, 1962, p. 78), remetendo a uma imagem antropofágica da castração. A boca do *homo* suscita o desejo por guardar imagos de engano e angústia. Colagem surrealista a estampar um signo da pulsão invocante.

Perfume de mulher

Seguindo nesta trilha de ‘enganos em prol da espécie’, pelo mesmo mecanismo de autoimitação descrito por Morris, o desenvolvimento de seios hemisféricos em fêmeas humanas simula a expressividade sexual associada às nádegas. Em virtude da resposta sexual já condicionada nesta região, —poderíamos esperar que aparecesse um tipo de autoimitação frontal semelhante ao que se observa na babuína geladall (Morris, 1967, p. 40). Diferente das fêmeas primatas que emitem sinais sexuais com o traseiro, enquanto caminham sobre quatro patas, a fêmea homínídea é bípede. Assim, as nádegas só enviam sinais sexuais quando a mulher é vista de costas.

Ela caminha ereta e é vista de frente na maioria das situações sociais. Quando se coloca frente a frente com um homem, as nádegas estão fora de seu campo de visão, mas o par de falsas nádegas que ela traz no peito lhe permite continuar transmitindo o primitivo sinal sexual sem dar as costas ao interlocutor (Morris, 2005, p.175).

Ademais, contrário ao pensamento corrente, não há relação entre a função biológica da amamentação e o tamanho dos seios. A forma arredondada e a estrutura adiposa dos seios não contribuem para a produção ou facilitação da sucção do leite. Bicos compridos que não afundam em um grande hemisfério redondo, como mamadeiras ou tetas de primatas, são muito mais eficientes como fontes de alimentação. Nos chimpanzés fêmeos, apesar de as mamas incharem ligeiramente durante a amamentação, o peito se mantém achatado. As tetas são mais longas e salientes, facilitando o processo para que o filhote comece a mamar.

Enquanto estratégia evolutiva, o que levou a espécie humana a desenvolver seios não foi a necessidade de amamentação, mas sim um imperativo de atração sexual (Morris, 1967). Não é pela função alimentar que as tetas se transformaram em seios, mas pelo que os seios se constituem como imagem daquilo que desperta de interesse sexual.

Poderíamos aqui retomar a pergunta lacaniana —De que lado está do seio?|| (1962-3/2005, p.185) para desembocarmos em outra questão:

- *De que lado está o seio? Do lado do instinto fisiológico, ou do lado da pulsão?*

A resposta de Lacan (1962-3/2005, p.185) para a continuação da pergunta: *-do lado que suga ou do lado que é sugado?*|| remete ao fato de que é a criança que se desmama. Mais ainda, Lacan assinala a concomitância entre o desmame e a transformação do seio em objeto amboceptor, situado numa zona comum entre o corpo da mãe e do lactente. Assim, o lactente despoja-se deste objeto tanto para saciar-se, quanto para brincar.

Essas interações com o seio – com este objeto que —não é do Outro [...] mas é, no máximo, o primeiro sinal desse vínculo|| (p.356) – talvez sejam os primeiros traços do que posteriormente se constituirá como jogo do *fort-da*. Um objeto que, ora pode ser pego, preso, ou, no francês, *pris*, ora pode ser simplesmente objeto de desprezo, *mépris*⁷. Neste sentido, o seio como brinquedo de paixão e desprezo funda as bases subjetivas do que se constituirá em um nível inconsciente a experiência do *unheimlich*, pois —é na possibilidade de agarrar ou soltar esse seio que se produz o momento de surpresa mais primitivo, às vezes apreensível na expressão do recém-nascido|| (p.340).

Destaquemos alguns pontos que julgamos importantes para nossa narrativa. Não apenas a seleção natural encarregou-se do desenvolvimento de seios em fêmeas humanas por exclusivo fator de atração sexual ligada à imagem como este fator se sobrepôs a uma função biológica fundamental, dificultando seu processo básico: a amamentação.

⁷ Aqui começamos um deslizamento significativo de termos na língua francesa que se tornarão frequentes e serão desenvolvidos nos capítulos posteriores.

Neste sentido, o seio serve menos à função de instrumento do lactente, do que à condição de objeto erótico, tanto do adulto, quanto do bebê. Temos em mais este engano anatômico o apoio fisiológico para o trânsito da pulsão. Aquilo que do seio escorre não é leite; o seio secreta desejo.

Assim, nesta hipótese paleoantropológica, temos o apontamento de uma configuração corporal que engana, *méprise* o homem pela imagem. Nesta linha de argumento, tanto o desenvolvimento dos seios quanto dos lábios partilham do dispositivo da autoimitação. Ambos se formam imitando zonas diretamente relacionadas ao coito – lábios vulvares e nádegas –, sem, contudo, apresentarem função biológica correspondente.

Além disso, devemos considerar que, se antes o estímulo olfativo garantia atração do macho e aquiescência da fêmea, dadas as consequências da bipedia, o automatismo instintivo perde relevância. Apesar de a seleção natural ter encontrado meios de provocar a excitação do macho bípede com o desenvolvimento de caracteres sexuais secundários na imagem feminina, enquanto sinal preciso para atividade sexual esta imagem é dúbia. Ainda que esteja presente, não garante prontidão do macho, nem assentimento da fêmea.

A imagem se confabula, nestes termos, como um equívoco necessário: atrair o olhar para a região frontal. Configuração de uma Gestalt do corpo que equivoca e se equivale à atração do olhar pela representação primitiva do sexual. Apesar de lançarmos mão das suposições etológicas evolucionistas, é notório escutarmos nelas ecos da teoria lacaniana da imagem, como se certo grau de alienação subjetiva já estivesse dado desde os tempos primitivos na tese de que —uma imagem sempre bloqueia a verdade (Lacan *apud*, Safatle, 2006, p.76).

Discutiremos, posteriormente, a relevância do equívoco no campo imagem e da linguagem. Ressaltamos, assim, que desde os primórdios da humanidade, parece vigorar uma lógica de investimento libidinal em imagens, contida no interior dos processos evolutivos de constituição do *homo sapiens* – investimento tanto implicado na seleção natural, no que tange à unidade visual anatômica do corpo, quanto na esquizo do olhar do outro sobre este corpo.

Talvez esta seja uma chave para abriremos posteriormente a discussão lacaniana sobre a existência de um narcisismo fundamental, articulado junto à identificação, às relações de objeto e à estruturação do imaginário. Por ora, nos

fiemos aos aspectos evolutivos sem nos esquecermos de que, para Lacan, as mudanças na imagem do corpo –regulam o desenvolvimento dos indivíduos por meio de um processo de formação que é con-formação à espécie (Safatle, 2006, p.78), tendo, assim, implicações fundamentais para constituição subjetiva da corporeidade, enquanto experiência vinculada à imagem do corpo.

Por assim dizer, se o chiste freudiano – emprestado de Napoleão –

afirma que —a anatomia é o destino, na guerra pela sobrevivência da espécie podemos evocá-lo e ir além: a anatomia é o equívoco! Esta verdade é contada desde os primórdios da civilização – do Édipo de Sófocles às históricas de Freud – pelas narrativas de cada sujeito de linguagem, pois que o destino do homem é seu equívoco. Contudo, nos guiamos ainda pelo fio de Ariadne ofertado pela ciência em sua promessa de nos conduzir pelos labirintos do homem.

O segredo dos teus olhos: o homem no horizonte/ o sexo na horizontal

Percebemos, pois, que apesar de tais mudanças não se darem a partir de uma pressão biológica, são vantajosas na medida em que nossa espécie torna-se cooperativa, ou seja, é importante para a sobrevivência dos grupos que haja cooperação entre seus membros. Para tanto, é preciso perceber o outro em seus sinais mais sutis de interação com o grupo. Em um contexto de rebaixamento de percepção olfativa, ambiente potencialmente hostil e alimentos limitados, um funcionamento que privilegie o olhar sobre os integrantes do grupo, observando as atividades uns dos outros é, sobretudo, adaptativo (Morris, 1967).

Ainda que não haja função biológica, as mudanças advindas com a bipedia sobre a imagem do corpo ganham uma importante função social. Como vimos, no que se refere ao comportamento sexual da espécie, o desenvolvimento de atributos visuais garante que haja um deslocamento da resposta sexual do macho para a região frontal do corpo da fêmea. A criação de mais fontes de estimulação sexual frontal, tanto é coerente com a mudança anatômica produzida com a bipedia, quanto com o desenvolvimento dos contatos sociais frontais⁸ de grupos cooperativos.

⁸ Mudanças nos hábitos alimentares incluíram a caça no cardápio da espécie. Assim, de exclusivos coletores, passamos a caçadores-coletores. Tal mudança produz um impacto social tornando-nos

Lembremos que, ainda hoje, é comum entre alguns primatas (bonobos e saguis) a prática de atividade sexual não associada à reprodução, mas tão somente para aliviar as tensões do grupo (Morris, 1967). Assim, as mudanças da bipedia também incidem sobre o comportamento sexual dos humanóides. De um coito prevalentemente traseiro, passamos para um comportamento sexual que prioriza um posicionamento frontal.

Numa dada altura do nosso passado, devíamos estar habituados ao acesso por trás. Suponhamos que nessa fase a fêmea utilizasse o traseiro para chamar a atenção do macho, mediante um par de nádegas carnudas, hemisféricas (que não se encontram em nenhum outro primata), e com um par de lábios genitais vermelho-vivos. Admitamos que o macho criara uma poderosa resposta sexual a esses sinais específicos. Suponhamos que nessa altura, a espécie se tornou progressivamente vertical, com tendência para contatos sociais em posição frontal (Morris, 1967, p.88).

Macho e fêmea passam a compartilhar uma visão privilegiada do corpo um do outro. Além das zonas erógenas de consistência visual e tátil – pênis, seios, lábios –, entra no jogo sexual um elemento inapreensível e excitante. O outro elemento sexual que macho e fêmea encontram face a face é o olhar.

Lembremos que, já nos *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud (1905) estabelece certa equivalência entre o olhar e o tocar, de modo que a impressão causada pelo olhar é metaforizada como percepção do toque. A tese de que olhar é tocar com os olhos já é equalizada por Freud nos tons de uma teoria evolucionista: —A impressão visual continua a ser o caminho mais frequente pelo qual se desperta a excitação libidinosa, e é com a transitabilidade desse caminho que conta a seleção natural (Freud, 1905, p. 148). Desdobraremos posteriormente as implicações subjetivas desta equivalência, na discussão sobre a pulsão escópica. Por ora, procuramos ressaltar a importância que a visualidade dos corpos assumiu no desenvolvimento anatômico da espécie.

Segundo Morris (1967), a visualização do corpo do outro – não apenas no convívio social, como também no momento da cópula – tornou as relações face a face tão determinantes para a sobrevivência da espécie, que mesmo a anatomia

uma espécie altamente cooperativa para sucesso na execução da caça, ou seja, observar as alianças é fundamental para manutenção do grupo (Teixeira, 2015).

interna da fêmea hominídea foi modificada para tal. Esta tese baseia-se no fato de que em primatas, após a ejaculação do macho, a fêmea não tem risco de perder o esperma, pois este fica concentrado na porção mais interna do seu tubo vaginal. Por andar sob quatro patas, seu eixo uterino mantém-se em posição relativamente horizontal.

Diferente das primatas predominantemente quadrúpedes, a fêmea humanoide quando de pé, tem o eixo uterino quase vertical, diminuindo as possibilidades do esperma permanecer dentro da vagina. Entretanto, como salienta Morris (1967), esta mudança não se dá apenas pela bipedia, pois —se fosse importante que a fêmea humana oferecesse sua região genital pelo lado traseiro, a seleção natural teria sem dúvida facilitado essa tendência e as fêmeas teriam hoje um tubo vaginal muito mais dirigido para trás (p. 42).

Além disso, com a mudança da postura principal da cópula para posição face a face, devido à exaustão física após o coito, torna-se possível à fêmea excitar-se a ponto de atingir o ápice sexual. Segundo Morris (2005), o orgasmo feminino constitui-se como um aprimoramento sexual só encontrado em humanos. Anatomicamente, nossa espécie — macho e fêmea — foi preparada para atingir o orgasmo, ou seja, é importante para a seleção natural que haja exaustão física em ambos os parceiros após o ato sexual.

Diferente do macho primata médio que tem um pênis fino e ossudo, com duração da cópula de no máximo 20 segundos; o macho humano tem um pênis visualmente espesso que favorece uma progressiva excitação sexual na fêmea durante os prolongados movimentos pélvicos do ato sexual.

O orifício da vagina, cercado por camadas de pele extremamente sensíveis, é submetido a uma repetida e ritmada massagem do pênis. À medida que a excitação da mulher aumenta, os grandes e pequenos lábios se intumescem de sangue, atingindo o dobro do seu tamanho normal e desenvolvendo uma sensibilidade cada vez maior ao toque. Depois de uma prolongada estimulação, a mulher experimenta um clímax orgástico fisiologicamente muito semelhante ao do homem. Isso significa que ambos os parceiros recebem uma grande recompensa pelo esforço sexual (Morris, 2005, p.193).

Dito isto, a etologia justifica a possibilidade do orgasmo na mulher por três fatores:

1º- Aumentar as possibilidades de fecundação: segundo o autor, se a fêmea da nossa espécie não fosse afetada pela cópula e se afastasse imediatamente, diminuiria a possibilidade de sucesso reprodutivo, pois seu eixo vaginal é quase

vertical quando anda. Assim, é uma vantagem evolutiva que a resposta orgástica violenta da fêmea contribua para mantê-la em posição horizontal depois da ejaculação e finalização da cópula.

2º - Manutenção de alianças sociais: uma vez que o ato de cooperação sexual com o companheiro habitual serve para reforçar a união do par e manter a unidade familiarll (p. 196);

3º - Recompensa do prazer sexual do ato pela coincidência da ejaculação com o alívio da hiperexcitação. Afinal, -o orgasmo, dentre todas as angústias, é a única que realmente acaba (Lacan, 1962-63, p. 262).

Temos, pois, com as mudanças ocasionadas pela bipedia, uma configuração evolutiva em que a atividade sexual passa a ser compensatória para ambos os sexos, desligando-se cada vez mais dos fins estritamente reprodutivos.

A partir das contribuições de Morris, chegamos à seguinte conclusão: se a atrofia do olfato restringe o determinismo biológico da cópula, a seleção natural lança mão de outro recurso para que não haja extinção da espécie. A estratégia em questão é uma complexa criação combinada de estímulos sexuais visuais frontais (seios, lábios), modificação interna do eixo uterino, favorecendo uma cópula face a face⁹, e ainda, uma reação forte da fêmea ao ato sexual, mantendo-se em posição horizontal por mais tempo.

Concluimos, deste modo, que a prevalência de estímulos visuais frontais associa-se diretamente à seleção sexual. Não pretendemos estabelecer aqui uma cronologia entre as mudanças internas ou externas na modificação da anatomia, mas ressaltar que a visualidade dos corpos exerce importante papel na passagem do *homo* ao homem. Percebemos, assim, uma clara tendência a nos importarmos cada vez mais com características visuais, portanto, ligadas à imagem, e menos com elementos vinculados aos estímulos olfativos. Essa tendência que desloca o interesse sexual para a região frontal também é adaptativa, na medida em que se torna importante para nossa espécie a identidade dos companheiros.

A insustentável imagem do ser

⁹ O psicanalista francês André Bourguignon (1990) resalta o caráter subjetivo envolvido neste tipo de relação. Considera que a substituição do coito dorso-ventral, para o ventre a ventre foi fundamental para o processo de humanização: -esta é uma ocasião de comunicação íntima entre dois seres que se encaram. Os olhares se falam, os lábios se unem, as mãos acariciam e se cerram, os braços estreitam os corposll (p.190).

Como vimos, em consequência da bipedia, as relações com o semelhante também mudam. Assim, o odor, objeto do instinto, não mais atende à sua função para reprodução da espécie. Ao passo que se dá a atrofia do sentido do olfato – extremamente mitigado no homem –, o predomínio da visão ganha lugar como elemento primordial de reconhecimento dos pares no grupo, manutenção dos vínculos sociais e das atividades sexuais. Com a proeminência da visão, caracteres sexuais secundários ganham visibilidade e passam a deter o olhar do outro. Entra em cena um jogo primitivo no qual o fazer-se ver ao outro não tem apenas implicações psíquicas, como a constituição do narcisismo, mas, sobretudo, evolutivas para a espécie.

Assim, o automatismo instintivo que visava apenas à cópula não estaria mais determinado pelos ciclos férteis, mas seria espalhado –por toda existência dos sujeitos– (Jorge, 2011, p. 40). Isso porque com o predomínio da função da visão no sistema grupal – caça, coleta, trocas sociais e sexuais –, há também uma mudança na temporalidade dos estímulos. De uma intermitência olfativa controlada por ciclos mensais, passamos por uma constância permanente de estímulos visuais. Notamos, por assim dizer, o que parece ser uma queda de braço entre duas forças sensitivas: olfato e visão. Contudo, devemos marcar que não se trata apenas de uma passagem de estimulação sensorial, mas, como veremos, a mudança de um regime que marcará definitivamente o corpo do *homo* com a falta, com a pulsão.

Com a visão assumindo uma função social preponderante em relação ao olfato, há algo que escapa. Mesmo que o estímulo visual seja mais constante que o olfativo, perde-se, no mínimo, a garantia de sucesso reprodutivo a cada cópula e, mais ainda, o próprio interesse pela reprodução atenua-se ante a contínua exposição de estímulos.

Assim, poderíamos considerar que a constância de estímulos sexuais muda a relação do homínido com a cópula. O macho seria gradativamente menos atraído para a fêmea em período específico de liberação hormonal devido à atrofia do olfato. Por sua vez, à medida que seus atrativos odoríferos deixam de provocar reações no macho, a fêmea perde gradativamente sua determinação para copular em período fértil (ainda que a predisposição não tenha se perdido completamente, conservando alterações sutis no corpo da mulher moderna quando está ovulando). Em outras palavras, o impulso sexual instintivo observado em primatas, no qual a

fêmea se oferece para que o macho a fecunde, torna-se cada vez mais atenuado e impreciso.

Diferente do odor, que funciona como sinal conciso para a cópula, os estímulos visuais não são cíclicos, mas constantes. É nesta constância que Jorge (2011) encontra em Freud uma justificativa para a passagem do instinto à pulsão. Com a predominância de estímulos cíclicos captados pelo olfato para estímulos constantes capturados pela visão, demarca-se uma mudança de funcionamento instintual para o pulsional, pois este só seria possível pela injeção de um elemento pulsional: a força constante.

se por um lado os estímulos olfativos decorrem dos ciclos menstruais e, logo, são intermitentes, por outro lado, os estímulos visuais são permanentes. Vê-se o quanto essa passagem do olfativo para o visual constitui uma matriz para o funcionamento pulsional, na medida em que a pulsão é definida por Freud precisamente como uma força constante (Konstant Kraft) (p. 41-42).

Jorge (2011) entende que a força constante dos estímulos visuais seria o vetor principal para o ponto de viragem entre instinto e pulsão. Estabelece a seguinte relação entre percepção do sentido, característica de estímulos e modalidade de funcionamento:

Predomínio do olfato (estímulos cíclicos):	Funcionamento Instintual
Predomínio da visão (estímulos permanentes):	Funcionamento Pulsional

Sem dúvida, a constância de estímulos (*Konstante Kraft*) é fator primordial para a constituição da pulsão. Nela encontramos ainda dois pontos importantes na leitura psicanalítica.

Primeiramente, é justamente pelo excesso provocado com permanência de estímulos que se impossibilita —qualquer assimilação da pulsão a uma função biológica, a qual tem sempre um ritmoll (Lacan, 1964, p.157). Assim, algo resta no turno da pulsão, sem adequar-se à conformação do instinto.

Além disso, temos o fato de que, apesar da permanência da imagem, a disposição para a cópula não é constante. Nem o macho está o tempo todo disposto, nem a fêmea sempre permite. E considerando que a prática de coito

forçado não é comum entre os animais, é preciso que haja outro regulador da disponibilidade sexual. Ousamos supor que assim são estabelecidas condições para invenção daquilo que funda no homem a inscrição de um tempo não biológico; sua existência passa a ser demarcada não mais na segurança do ciclo, mas pelo tique-taque descompassado de seu desejo, uma Outra temporalidade que somente pode ser compreendida pelos termos do inconsciente, pois

os processos do sistema inconsciente são intemporais; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema consciente (Freud, 1915/1974, p.214).

Notemos ainda que, neste parâmetro, apesar da atividade sexual ser indeterminada pelo instinto, exige uma realização de satisfação parcial. A parcialidade faz-se necessária na medida em que perdemos os referentes de início e fim do ciclo reprodutivo. Não há mais um mote organizador do que está dentro ou fora do período fértil; com a perda olfativa não temos nem o nascimento, nem a extinção do estímulo. Assim, ainda que a pressão reprodutiva seja constante, nela introduz-se uma dimensão de impossibilidade inscrita na parcialidade da satisfação pulsional. Começamos a aludir a um funcionamento inadequado à lógica instintual do necessário e a explorar o circuito pulsional do desejo.

Não propomos aqui o descarte da importância da repartição biológica para que a espécie subsista na forma de seus indivíduos, afinal,

A existência (...) repousa na cópula, acentuada em dois polos que a tradição secular se esforça por caracterizar como polo macho e polo fêmea. É aí que vige a mola da reprodução. Desde sempre, em torno desta realidade fundamental, agruparam-se, harmonizadas, outras características, mais ou menos ligadas à finalidade da reprodução. Aqui não posso fazer mais do que indicar o que, no registro biológico, se associa à diferença sexual em forma de caracteres e funções sexuais secundárias (Lacan, 1964, p. 143).

Os indivíduos são programados geneticamente para garantir a reprodução e manutenção da espécie, qualquer espécie. Entretanto, para pensarmos o homem para além do indivíduo, é preciso levá-lo a um campo não pautado pelo instintual e discutir as consequências da diferença sexual no nível das trocas simbólicas. Desenvolveremos *a posteriori* as implicações desta diferença na ordem da linguagem. Por enquanto, ressaltamos que, para ascendermos da pauta do animal à falta-a-ser de um sujeito de desejo, faz-se necessário algo além da cópula, ou bem poderíamos começar a nomear, é preciso que haja o sexo.

Do trem instintual ao bonde chamado desejo

Sabemos que o funcionamento instintual vem atender uma necessidade automatizada na lógica de adequação do corpo submetido à propagação e conservação da espécie. Há, portanto, um direcionamento instintivo que se apazigua à medida que satisfaz sua necessidade. No âmbito do sexual, o mesmo não ocorre, pois este situa-se no campo da pulsão que, como vimos, tem a parcialidade em sua ontogênese.

Para a psicanálise o sexual vincula-se ao pulsional na medida em que se constitui como pulsão sexual de Eros, sob a dinâmica que tende à ligação e à manutenção da vida (Freud, 1924), e ainda como impossibilidade de representação; um sexual traumático que guarda em si uma inadequação simbólica, portanto, uma negatividade estrutural (Lacan, 1967).

Temos, pois, a conceituação do sexual em psicanálise adstrito ao traumático, àquilo que não se submete aos protocolos de simbolização, excetuando-se do apaziguamento do sentido. O sexual é pulsional na medida em que a satisfação é, tão somente, parcial, pois algo se perde e resta opaco. Assim, o sexual constitui-se além do instinto e, não obstante, se apoia nele.

Com o advento da postura ereta, a visão é mobilizada por estímulos sexuais que aparecem ou somem, independentes de um ciclo marcado, ou seja, não mais o cheiro, mas sim a imagem torna-se signo que desperta a libido. Disso, articulam-se algumas consequências. Além da força constante de estímulos não cíclicos, já presente na definição pulsional freudiana e retomada por Jorge (2008) em seus estudos sobre efeitos da bipedia no psiquismo, consideramos outros elementos presentes na articulação do homínideo com o horizonte de um mundo novo:

- presença, aparecimento, revelação de uma imagem que desperta interesse sexual, sendo, portanto, erotizada;
- ausência, apagamento, ocultação desta mesma imagem (invenção das vestes);
- e, finalmente, busca pela recompensa do prazer sexual.

Propomos, pois, uma hipótese ancestral para conjugação dos elementos pulsionais, com prevalência do campo escópico:

Drang	força constante da imagem; estímulos visuais não determinados por um ciclo.
Quelle	presença e ausência da imagem como fonte pulsional.
Objekt	a própria imagem como objeto.
Ziel	alvo, objetivo alcançado na recompensa do prazer sexual.

Objeto, fonte, força e alvo. Descrição precisa dos elementos pulsionais decompostos por Freud em 1915 e retomados por Lacan em 1964. Deparamo-nos, assim, no advento da bipedia, com a possibilidade de se estabelecer, no humano, a pulsão.

É preciso, contudo, nos demorarmos um pouco mais sobre a distinção entre instinto e pulsão. Lacan (1964/1998), em seu seminário XI, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, retornará a esta análise e dedicará um capítulo à desmontagem dos componentes pulsionais. A divergência entre instinto e pulsão não seria encontrada propriamente nos elementos que lhes instituem. Lacan entende que também no instinto há uma correlação reacional entre fonte, objeto, impulso (força) e meta (alvo ou objetivo). Isto fica evidente, por exemplo, na reação de uma galinha que -se arria contra o chão se fizerem passar a alguns metros acima dela um papel recortado em forma de falcãoll (p. 160).

Entretanto, se a reação instintiva pode ser certa e precisa, como a imagem clara de elementos relacionados e dispostos à conservação da vida, por seu turno, o que se vislumbra no campo pulsional não se reduz a uma imagem coerente com a perspectiva de uma finalidade. Conforme discutimos, supomos no contexto primitivo uma passagem paulatina da necessidade ao desejo. Assim, não basta a pressão evolutiva da necessidade de copulação para perpetuação dos genes da espécie; é preciso algo mais que excite um e outro.

Este —a maisll que já não responde à ordem da necessidade instintiva eliciada com a precisão do odor, sinal para copulação, se viabiliza naquilo que se perde entre o ver e o olhar. Não se trata aqui de uma imagem que garanta coisa alguma. Mas, sobretudo, da garantia de que algo escapa àquele que vê. Aí repousa a esquizo entre o olho e o olhar que Lacan desenvolverá no seminário XI. Não apenas

o sujeito olha o objeto, como é olhado por ele. E é deste ponto de não percepção que algo escapa a tudo aquilo que se possa conhecer sobre o mundo.

Há uma armadilha inerente ao olhar relativa à posição daquele que olha. Para ter-se nitidez da imagem, é preciso que haja uma distância correta do ponto de vista geometral. Esta é a tese desenvolvida a partir do quadro: o espaço se organiza em função de uma geometria que permita a inclusão do ponto de vista do pintor. Ou seja, demanda certa estabilidade da visualidade à custa do esquecimento de que algo o olha também: a impossibilidade ótica de se ver sendo visto. Este impossível servirá a Lacan como bojo criativo para estruturação do fantasma a partir da noção da inapreensão do objeto perdido. Assim, o *homo* passa da resposta instintiva à experiência subjetiva de perda, bem como às consequências desta experiência.

Neste sentido, a psicanálise nos ajuda a dar um passo além da bipedia, pois atribui ao olhar o estatuto de objeto pulsional. Ao inscrevê-lo em uma estrutura que denuncia a ambivalência entre atividade e passividade, em Freud; ou uma esquizo entre olhar e visão, em Lacan; o olhar torna-se emblemático da divisão do sujeito, sua *spaltung*, constitutiva da pulsão (Quinet, 2002).

Naquilo que se perde do objeto, repousa a divisão da qual nascerá o sujeito. Antes desta perda só é possível supor um sujeito mítico, primitivo, hipotético, sujeito do gozo¹⁰ anterior à divisão engendrada pela pulsão. A invisibilidade do objeto inscreve a pulsão no jogo desejante do inapreensível. Não obstante, convoca o sujeito a apresentar-se com a marca daquilo que o humaniza, sua *spaltung*, sua divisão significativa, sua castração.

Encontramos na esquizo entre olho e olhar a metaforização da constituição do sujeito de desejo. O olhar, pela extimidade que o presentifica, faz com que o sujeito seja sempre olhado: —eu sou olhado, (...) sou quadroll (Lacan, 1964/ 1998, p. 104), ou seja, sou objeto.

¹⁰ Designações que Lacan usará em seu décimo seminário para referir-se ao S enquanto função.

FIAT VERBUM

Tal como no primeiro capítulo, que recorremos a uma ontogênese primitiva da imagem, assim nos debruçaremos para iniciar a discussão sobre a linguagem. Justificamos a divagação como recurso estético da ficção, tão cara à narrativa do cinema quanto à narrativa do sujeito na clínica analítica, afinal, Lacan já nos disse que, —embora seja sensato não fabular demais— no mito ou na ciência —, —sempre se fabula no nível das origens" (Lacan, 1967/1968, p. 42).

Pontuamos, assim, que nossa intenção não é supor que o homem tenha, por assim dizer, inventado a linguagem. Como já defendia Lacan, ninguém viu nenhum animal humano transformar-se em *homo sapiens*. Apesar da sensata decisão de se proibir a formulação da pergunta das origens, —isso não quer dizer que seja uma proibição que será preciso respeitar sempre— (p. 42), mesmo porque, —isso não impede que se forje um monte de obras meritórias das quais podemos fazer apanhados bem divertidos— (p.42).

Com essa autorização de Lacan, ousamos supor que o mote central do homem em sua produção narrativa é, no fundo, um tema edipiano sobre a origem. A clássica dúvida existencial "De onde viemos?", desde Édipo, está no bojo de nossa fantasia e a ela o homem intenta responder articulando sentidos em sua história. Entretanto, por mais que a civilização produza respostas inscritas na religião, na ciência ou na arte, há algo que nos escapa para que a dúvida retorne e nos convoque a novas produções de sentido; uma fuga incessante e por vezes sintomática para não se haver com a angústia do *nonsense*.

Assim, o único modo de acessarmos a origem do ser é pela via de uma produção simbólica. A verdade que Lacan depreende disso é que a regra do jogo está na origem de tudo, ou seja, pela ordenação do Simbólico, o Imaginário e o Real tomam seu lugar (Jorge, 2010) na casa do homem, pois que, como *homo sapiens sapiens*, já sabemos que o homem habita a linguagem.

Por esta razão, para empreendermos uma travessia da imagem à linguagem, nos permitimos lançar mão de produções simbólicas advindas de campos tão díspares como religião, ciência e arte. A coerência desta produção - que não deixa

de ser simbólica - está em nossa mostraçãõ de que qualquer que seja o campo de partida do discurso sobre a origem, será sempre um campo fértil de simbólico, do qual a verdade só poderá brotar por sua estrutura de ficção. Em outras palavras, a verdade só pode gozar como ficção.

Homo sapiens sapiens: uma odisseia na linguagem

Apesar do tom especulativo da vinculação entre a bipedia e a passagem do instinto à pulsão, Freud (1930) reconhece nesta mudança os subsídios que dão origem não apenas à neurose, como à civilização. Como consequência do homem ter se erguido do chão, aquilo que diz respeito às genitálias – sua imagem, seu odor – ganha outro estatuto. Não apenas a diferença sexual se acentua pela visibilidade de caracteres secundários com o fenômeno do mimetismo (grandes lábios – lábios, nádegas – seios), como os estímulos olfativos provenientes da região anatômica dos sexos assumem ares de repugnância, devendo ser encobertos, ou seja, extirpados do olhar, mantidos fora da vista.

Um exemplo disso que destitui a primazia olfativa do processo civilizatório na educação de qualquer criança – invertendo, inclusive, seu significado – é a questão da limpeza. Apesar de ter tido, *ex post facto*, importância para a salubridade do homem, o incentivo à limpeza é uma tendência cultural, não natural. A percepção de que as fezes sejam desagradáveis para os sentidos não é encontrada em bebês. Freud aponta que os excrementos não são desde sempre desagradáveis para as crianças, sendo, pelo contrário, frequentemente tidos como bens valiosos, —parte de seu próprio corpo, que dele se separou (p.106). Há ainda a constatação de que apesar de —todos os progressos evolutivos do homem, ele dificilmente acha repulsivo o odor de suas próprias excreções, mas somente o de outras pessoas (p.106).

Notemos aí dois fatores importantes para a tese da bipedia relacionada à constituição da neurose e o advento da civilização. A inversão de valores que transforma as substâncias expelidas pelo corpo – suor, fezes, urina, sangue menstrual – em restos íntimos e abomináveis, tanto compraz ao mecanismo do recalque, na medida em que o erotismo envolvido no odor sofre repúdio, quanto é uma deferência à civilização. Ora, quaisquer destes elementos só se apresentam como repugnantes na medida em que se relacionam com o outro. As excreções são

ofensivas quando são incautamente deixadas às vistas, ao olhar do semelhante. Tanto que o asseio é valorado como apreciação moral, presumindo respeito e consideração para com os demais membros da comunidade.

Há ainda outra questão ligada aos hábitos e laço social do homem primitivo. Quando o homem se levanta do chão, —torna seus órgãos genitais, anteriormente ocultos, visíveis e necessitados de proteção, provocando, desse modo, sentimentos de vergonha (Freud, 1930, p.105). Surge a necessidade de protegê-los, ocultá-los, revesti-los de um subterfúgio que tanto oculta, quanto atesta sua existência. Assim, é possível deslindar os primeiros traços de estruturação do mecanismo da neurose, relacionados à questão da imagem, pela relação de encobrimento e desvelamento das primeiras vestes, ou mais precisamente, no jogo de aparecimento e afânise paradigmáticos da pulsão escópica.

Não por acaso, para a demanda problemática da perda de seu olfato, o homem primitivo encontra sua resposta em um manejo da ordem da visão: esconder aquilo que provoca odor, aquilo que o dito popular assume que —cheira mal. Resolução interessante, se percebermos nela uma similitude ao mecanismo da neurose de —não querer saber nada sobre isso. É como se o homem primitivo já respondesse como um bom neurótico: recobrando a imagem que testemunha sua existência. Afinal, como já havia nos dito Breuer: —todos os neuróticos repudiam o fato de que *inter urinas et faeces nascimur* [nascemos entre urinas e fezes] (Freud, 1930, p.111).

O recobrimento do sexo ou dos excrementos é um ato exemplar da injunção civilizatória. Assim, tanto para o dejetos, quanto para o sexo, a estratégia da civilização é a mesma: escondê-los, apagar sua imagem e, se possível, qualquer traço de sua existência. O recalçamento recai não apenas sobre o desenvolvimento olfativo ou sobre o prazer com o cheiro, mas incide naquilo que já poderíamos chamar de sexualidade.

Se uma imagem vale mais que mil palavras, e ainda assim não paga a dívida simbólica do homem, pois que há sempre algo que escapa ao dito, o odor tem o valor positivado pela certeza de que o objeto, ainda que invisível, está lá. Se algo cheira mal, pode-se até não ver o objeto, contudo, sabe-se de sua existência.

Isso, a sabedoria popular nos confirma: quando Marcello, servo de Hamlet, proclama que -há algo de podre no reino da Dinamarca, ele nada pode ver. Ele não vê o fantasma que Hamlet segue, nem vê a *traição das imagens*¹¹ que o cercam nas peripécias rocambolescas de semblantes e crimes que tomam o reino. Em suma, ele não sabe o que há de podre, mas pressente que algo não cheira bem. Este é o signo da verdade. Não por acaso, ela surge quando Hamlet decide seguir seu fantasma, ou seja, quando decide seguir a imagem daquilo que seu desejo aponta como resposta à angústia da castração pela perda do pai e da mãe (cada qual com a parte que lhe cabe ao latifúndio edipiano). Ainda que subjetivo e metafórico, o odor não engana.

Vale lembrar que a passagem à bipedia não inscreve o *homo* em uma lógica de contradição entre perdas e ganhos. Nem há uma perda absoluta do olfato, nem há o advento de um novo sentido sensorial (visão). Há um decréscimo de uma percepção fisiológica, concomitante a uma ampliação da acuidade visual com todas as implicações subjetivas já discutidas. Se antes havia uma pauta para o comportamento do indivíduo, com o surgimento da bipedia ganha-se a falta do sujeito. Um -a mais de falta. Esta lógica não é justamente exemplar daquilo que rege o inconsciente, qual seja a lei do paradoxo?

Homo kubricks: fábrica de insight

Avanços na área da neuroanatomia e neurofisiologia, aliados ao aperfeiçoamento dos métodos de datação de fósseis da paleoantropologia, intentam lançar as luzes da ciência no campo enigmático da linguagem. A psicanálise se serve destas contribuições sem abster-se de olhar, ainda, para aquilo que faz enigma, interroga o homem e, como Édipo, conjuga o saber à ruína¹². Neste sentido, nos salvaguardamos pela descoberta de Freud que passa

pelo campo das incidências na natureza do homem, de suas relações com a ordem simbólica, e do remontar de seu sentido às instâncias mais radicais da simbolização no ser. Desconhecer isso é condenar a descoberta ao esquecimento, a experiência à ruína (Lacan, 1953, p.276).

¹¹ Em referência à pintura de René Magritte, *La trahison des images* (1929) na qual a imagem de um cachimbo é denegada pela escritura -*ceci n'est pas une pipe* [isto não é um cachimbo]. Nota-se ainda que a escolha deste objeto é interessante, não tanto por sua imagem fálica, mas pelo que representa na linguagem popular: pipe, em francês é gíria para felação.

¹² Lembremos-nos de que o saber que preserva Édipo de ser devorado pela esfinge não o salva de ser engolido pelo enigma de seu destino. Ao contrário, já tendo assassinado o próprio pai, seu saber sobre o homem lança-o no fado de desposar a própria mãe.

Afinal, vejamos o que, desta natureza, a ciência nos conta a história. Já demarcamos as consequências anatômicas da passagem à bipedia, bem como aludimos às implicações psíquicas que desembocaram na passagem do instinto à pulsão por privilégio do escópico. Houve, portanto, o arrefecimento de uma vida reprodutiva guiada pelo ritmo monótono do ciclo, bem como a intensificação de matizes diversos sobre o quadro da vida sexual. Uma mudança que, para além do alinhamento da coluna no corpo do homem primitivo, implicou efeitos sobre sua comunicação, alinhando também uma estrutura de linguagem.

Todavia, apesar da bipedia estar relacionada com o surgimento da linguagem, a paleoantropologia nos lembra que esta relação obedece ao lento processo evolutivo das leis da natureza. O homem, ainda que falante, está submetido a esta lógica. O que não o impede de, a partir dela, produzir seus saltos para além da floresta.

Entre a passagem à bipedia e o advento da linguagem há um lapso de alguns milhares de anos. Fósseis do *Australopithecus Anamensis* – primeira espécie divergente do ancestral comum entre homens e primatas – datam de aproximadamente 4,2 milhões de anos. Neles, encontram-se indicações de postura bípede associada à maior especialização dos pés. Com a perda de oponência do polegar e aproximação dos demais dedos dos membros inferiores, torna-se possível, assim, assumir definitivamente as funções da marcha.

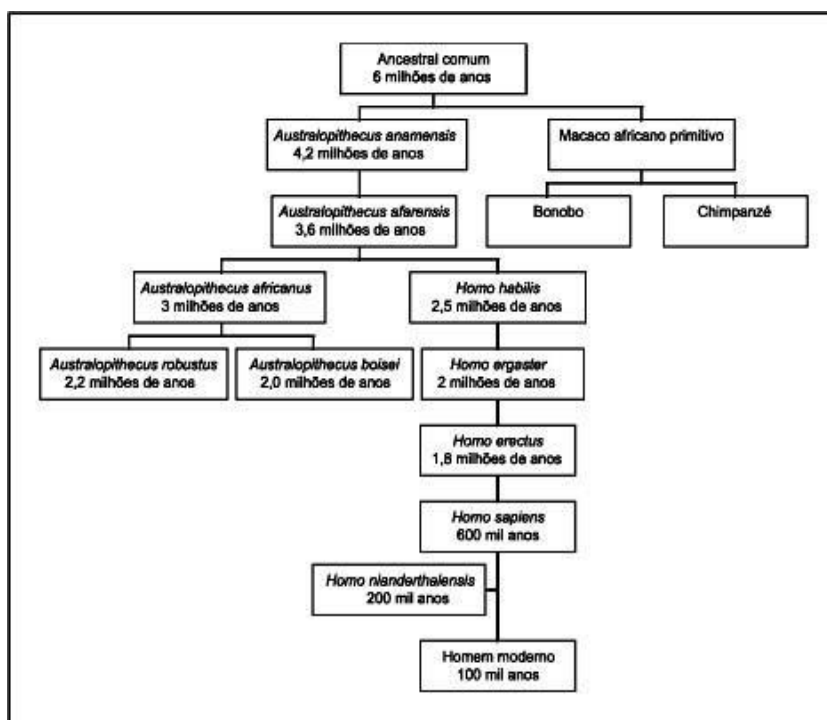


Fig 1. Evolução provável da linhagem humana e tempo provável de aparecimento.

Apesar desta espécie já andar prioritariamente sobre duas patas, liberando os membros anteriores para coleta de alimentos e confecção de objetos, só encontramos registros de instrumentos rudimentares na espécie subsequente, *Australopithecus afarensis*, datados de 3,6 milhões de anos. Há, portanto um intervalo de 600 mil anos entre os primeiros passos do homem e a criação dos primeiros instrumentos.

Para a paleoantropologia, o fabrico de instrumentos é um dos maiores indícios do comportamento e das relações do homem primitivo. A confecção de um objeto com uma função específica exige um grau mínimo de abstração e reflexão lógica para que aquele pedaço de pedra, osso, madeira – ou som – assuma alguma função. E ainda, para que desta função atribuída simbolicamente, um instrumento se produza.

Encontramos esta representação de atribuição simbólica ao instrumento na obra de Stalin Kubrick – *2001, Uma odisseia no espaço* – quando um ancestral do homem distraidamente balanceia um fêmur do esqueleto de um animal de grande porte (provavelmente um ancestral bovídeo). Em dado momento, o ritmo monótono das batidas parece excitar o hominídeo e os movimentos coordenados se transformam em golpes com grave carga de agressividade. À medida que osso contra osso se quebra, somos fisgados pela imagem de um búfalo ainda vivo sendo abatido. O olhar do espectador é conduzido a acompanhar o raciocínio lógico daquele ser quase falante. Tomado pelo entusiasmo agressivo de seu enlevo, o hominídeo golpeia repetidamente. Não tanto porque ali houvera um animal vivo, ou pela suposição de que, de um exemplar similar daquela carcaça, poderia advir o alimento. Mas sua excitação é elevada justamente pela satisfação obtida com este *insight*.

Quando se dá conta de que suas mãos guardam tanto a morte do outro quanto a preservação de sua vida, o hominídeo urra visceralmente e lança no espaço aquele pedaço de esqueleto que agora se torna objeto. Destruição e criação; morte e vida dialetizadas em suas mãos; invenção de um instrumento de aniquilação para que, dele, a vida se crie.

Ao se dar conta desta relação, o hominídeo brada e lança ao alto este objeto-*orobórus*. Kubrick produz uma metáfora inversamente perfeita de um Newton que descobre na queda da maçã a gravidade. O que o homem primitivo descobre ali é a gravidade de sua ação. Assim, poderíamos dizer que, tomado de excitação e horror, ele projeta ao ar tanto este objeto de morte/ vida quanto o objeto de sua pulsão invocante em urro com o ímpeto de quem exclama: Eureka!

Temos nestas duas ilustrações míticas – mito de Kubrick e Newton – uma ordem de dominação do sujeito que fala sobre o sujeito do *insight*. No entanto, podemos deduzir que entre o hominídeo kubrikiano e o pai da ciência moderna, não há tanta distância assim. Lacan nos lembrará que

seja qual for a suposta superioridade das aptidões do homem em relação ao chimpanzé, o fato de ele ir mais longe na prática está ligado ao predomínio, nele, do sujeito que fala. Pelo fato de falar, ele acredita atingir o conceito, isto é, acredita poder apreender o real por um significante que comanda esse real de acordo com sua causação íntima (Lacan, 1962, p. 323).

O urro ou a *eureka* expressam não apenas uma tentativa de apreender o real pela causação mínima de um significante, mas presumem ainda um jogo fálico iniciado, por assim dizer, em um balanceio displicente do objeto – ou conceito de objeto – que se tem a mão. Observamos nesta vacilação fundante de um saber, uma similitude – ainda que simbólica – ao circuito estímulo-resposta da fisiologia, bem como no protótipo do princípio do prazer freudiano: prazer é obtido com a descarga direta e a redução do nível máximo de excitação. No urro ou na *Eureka* o que se escuta é a volúpia de um gozo que já não está no corpo, pois que goza ao se ligar à palavra; lascívia de um gozo fálico.

Contudo, lembremos que tal simplicidade mecânica deve ser problematizada a partir das contribuições freudianas que levantam o questionamento do porquê de, no caso do prazer sexual, o trajeto do circuito para retornar ao nível mínimo não é mais curto, como em outras situações (Lacan, 1962). A lógica do princípio de prazer se inverte e o prazer preliminar eleva este mínimo ao mais alto nível de excitação. Até o momento em que toda inquietação intumescente atinge o nível máximo e, do homem da cópula ou do sujeito do *insight*, algo é arrancado: ejaculação de esperma ou de saber.

Assim como Lacan, forçamos no *insight* um ponto de estofo entre o ancestral e o moderno e apontamos, ainda, que aquilo que está além, suposto na

superioridade, é a linguagem. Nosso esforço em apontar pela teoria a linguagem que faz dela passagem, nos é exemplarmente contada por Kubrick em sua linguagem cinematográfica: na sequência da cena do osso lançado ao céu, ele aproveita a similitude fálica deste objeto-*orobórus*, sobrepondo-o à imagem de uma nave espacial.

Sob a conduta das distinções estéticas que lhe são permitidas, Kubrick efetua uma colagem de espaço e de tempo – do espaço da cena do artefato primitivo, ao espaço (literalmente) da cena de alta tecnologia futurista. A partir deste instante significante¹³, na mesma cena encontramos uma narrativa moderna que atualiza o objeto ancestral, no objeto tecnológico, incidindo sobre ambos uma ordem de atemporalidade, supondo no instante desta passagem o elo (objeto) perdido da humanidade.

Nestes termos, há ainda um segundo elemento da *Uma odisseia no espaço* digno de nota: trata-se justamente do objeto perdido. Como aponta Jorge (2000), toda inspiração para evolução se deu com a intervenção de um objeto outro na narrativa da espécie: um monólito negro que surge em uma manhã primeva. Segundo o autor, é a partir desta imagem ereta que o hominídeo levanta-se de suas quatro patas para inventar a bipedia.

A partir de Jorge, damos um passo além na interpretação do filme. E se "a interpretação incide sobre a causa do desejo" (p. 474), como já pontuara Lacan (1973/1998) em seu *Aturrito*, tiremos proveito do desejo em causa desta tese: consideremos, pois, que o —conto mítico de Kubrick sobre a evolução da espécie termina por corroborar-se a tese lacaniana acerca do objeto perdido. Isso porque Kubrick insere este objeto em cenas cruciais que demarcam não apenas o limite do homem na linguagem, mas serve de ponte para a travessia de seu amanhã. Lembremos que em sua última aparição, a personagem já idosa e convalescente transmuta-se não em cadáver, mas em feto, remarcando assim o caráter inefável da morte que não para de não se escrever.

Desta feita, o monólito negro deste filme moderno torna-se não apenas um ponto de viragem da evolução da espécie, mas figura-se como hipótese mítica para

¹³ Desenvolveremos o conceito de instante significante na segunda parte da presente tese. Por ora, convidamos o leitor a se deixar guiar pela intuição linguística que o termo traz: um instante que venha a significar algo.

o próprio objeto perdido. Apresenta-se borromeanamente conservando uma dimensão real, pois que é inapreensível; simbólica, pois que dele se produzem diversos sentidos; imaginária, pois que serve de aparato para projeção da imagem e semelhança do outro. Em nossa ficção kubrickiana, elegemos o monólito negro como um monumento à linguagem, um instrumento real que, ao entrar na seara das trocas humanas, serve de aparato imaginário para que dali o *homo* se lance em um salto evolutivo dentro do abismo produzido pelo furo do simbólico.

Homo habilis de linguagem e sexo

Se pelos recursos da arte é possível este trânsito sincrônico de uma narrativa sobre as origens, no campo da ciência é o passo a passo da diacronia que define a história da evolução. Assim, na disciplina científica, a construção de objetos relaciona-se com o advento da linguagem na medida em que as pesquisas paleoantropológicas associam as modificações da caixa craniana ao surgimento de ferramentas cada vez mais especializadas.

Supõe-se, assim, que o aumento da massa encefálica, sobretudo na região fronto-temporo-parietal, é fundamental para a elaboração de processos verbais, gestuais e motores. No *Australopithecus*, por exemplo, já é observada uma conexão entre tronco, medula e a estrutura crânio-cervical, indicando proporções morfológicas próximas ao aparelho fonador do homem moderno (Ferreira et Al, 2000). Entretanto, somente no período do *Homo erectus*, há cerca de 1,8 milhão de anos, considera-se a ocorrência da linguagem.

Esta proposição baseia-se em dois fatores: aumento significativo da quantidade de instrumentos fabricados, correspondentes a este período, e ainda uma padronização destas ferramentas¹⁴. Em distintos sítios arqueológicos foram descobertos inúmeros artefatos com características semelhantes entre si, fabricados pelo *homo erectus*. A hipótese do surgimento da linguagem se demarca aí, pois para que haja transmissão dos conhecimentos e das técnicas de fabricação, é imprescindível uma linguagem eficiente (idem).

Há, portanto, uma diferença de pelo menos 4,2 milhões anos entre o advento da bipedia e o acontecimento da linguagem. Além das deduções da

¹⁴ Estudos genéticos recentes do mtDNA e das pesquisas cromossomiais com o Locus CD4¹⁴ em fósseis encontrados na região da África, Ásia e Europa, indicam além de um fluxo migratório, uma padronização técnica das ferramentas.

paleoantropologia que demarcam a distância entre a bipedia e a linguagem, podemos lançar mão da etologia e psicologia evolucionista para nos aproximarmos das transformações adaptativas da história do homem.

Como vimos, a bipedia trouxe algumas mudanças comportamentais no homem primitivo. As transformações anatômicas que incidiram na posição prioritária da reprodução, também implicam em modificações nas relações de troca. Teixeira (2015), em sua tese sobre a origem das pulsões, pontua que nossos ancestrais mais próximos, os primatas, realizam trocas de alianças como estratégia de manejo da agressividade e diminuição da tensão social do clã. A atividade sexual também faz parte destas possibilidades de troca: a cópula é o meio de mediar a tensão do grupo. Nós, humanos, herdamos ambas as características: somos altamente atentos ao comportamento do grupo, sofremos forte tensão social, estabelecemos relações de força, submissão e interesse, somos territorialistas, agressivos e com forte inclinação sexual (Teixeira, 2015).

Assim, a cópula entra em uma dimensão para além da reprodução e ancora-se em um campo simbólico, no qual o ato sexual ganha um estatuto de representação. Seu funcionamento como objeto de troca pode ser efetivo para minorar as tensões sociais. Podemos entrever, novamente, um horizonte em que a cópula não tem um fim no ato mesmo de sua execução, mas articula-se simbolicamente e produz, portanto, uma mensagem de submissão para evitar o confronto e garantir a proteção.

Entretanto, tal estratégia também impõe dificuldades econômicas para os indivíduos. A execução da cópula envolve, além do gasto físico energético, o risco do rebaixamento da atenção dispensada, por exemplo, para se perceber predadores. Outro problema que precisa ser levado em conta diz respeito à consequência da cópula: o filhote. Melhor dizendo, o bebê, humano naquilo que traz de prematuridade biológica.

O bebê nasce com seu desenvolvimento ainda incompleto, de modo que, para sobreviver, é preciso que haja um alto grau de investimento de seus cuidadores. O achatamento da pélvis provocado evolutivamente pela postura bípede torna necessário um nascimento precoce do bebê que precisa, assim, passar por esta pélvis estreitada (Morris, 2005). Ou seja, evolutivamente, bebês prematuros tinham maior probabilidade de sobreviver ao parto.

Contudo, não basta nascer. É preciso que algo mais advenha no mínimo de uma existência entre o crescer e o multiplicar-se. O que compensaria esta inaptidão fisiológica de sobreviver isoladamente de modo isolado seria, justamente, o investimento parental dedicado ao bebê ou, poderíamos dizer, à existência de um Outro. Com distinções em termos significantes, psicanálise e etologia se tocam, sem confundirem seus discursos.

Homo fragilis: genética de um desamparo mítico

Alguns pesquisadores consideram que o investimento paternal, acentuado em nossa espécie, obedece a um padrão de seleção sexual pelo qual os machos que oferecessem sinais de capacidade de investimento afetivo seriam mais procurados pelas fêmeas. Tendo em vista que o investimento parental da fêmea é mais intenso – dadas a gestação e a amamentação –, houve uma pressão evolutiva para que elas se tornassem mais exigentes em relação à escolha de parceiros.

Isso permite ao biólogo evolucionista Robert Trivers discordar de Darwin, para quem a seleção sexual se daria em um jogo de atributos específicos do gênero. Enquanto nos machos se desenvolveriam predicados que favorecessem a competição por fêmeas; nas fêmeas se priorizaria uma capacidade de atração e seleção dos parceiros sexuais (Darwin, 1871).

A argumentação de Trivers (1972) não descarta a presença destes atributos, mas ressalta um aspecto da seleção sexual que poderíamos considerar reflexivo, pois exigiria certo grau de abstração do humanoide. A seleção sexual não seria impulsionada pelo sexo como fim em si mesmo, mas sim pelo grau de investimento parental que o indivíduo poderia aplicar em sua prole.

Ou seja, diferente de Darwin - para quem a competição está para o macho assim como a seleção está para fêmea – Trivers submete tais estratégias ao potencial de investimento parental mínimo: a mãe oferece a lactação e o pai, proteção. Assim, o investimento parental obedeceria a uma lógica de alocação de esforços, pela qual a dedicação parental realizada para um filho aumentaria suas chances de sobrevivência e reprodução em detrimento do mesmo esforço despendido em uma prole não parental. Para que o bebê humanoide sobrevivesse no ambiente primitivo seria necessário, pois, um alto grau de dedicação e cuidados de ambos os pais e demais adultos do grupo.

Algo que seria uma desvantagem ocasionada pela bipedia – nascimento precoce do bebê humano para passar na pélvis estreitada da mulher – pode estar precisamente naquilo que implica o homem no campo da linguagem. Esse —desamparo absoluto da vinda ao mundoll (Lacan, 1962, p.153) provoca consequências nas relações de parentesco, de modo que, sem apego, não há sobrevivência da prole. Ou ainda poderíamos argumentar em um salto epistemológico (como de um primata a um sujeito): sem investimento libidinal, não há possibilidade de que sujeito possa advir.

A etologia encontra na chave evolucionista uma caracterização do bebê humano que lhe salva de ser relegado ao isolamento dos restos excrementícios que caem do corpo. Desde seu nascimento, a pequena cria apresentaria capacidades que a predis põem a despertar no adulto: aproximação e cuidado. A harmonia gestáltica do corpo *enfants* – formas arredondadas, olhos maiores, testa abobadada, nariz menor, as bochechas redondas e o queixo recuado – alia-se ainda à longa amamentação, estabelecendo trocas sociais precoces que favorecem o apego entre mãe e bebê. Neste sentido, o investimento afetivo consiste em uma convocação para a vida.

Temos um mecanismo que se retroalimenta da provocação da imagem deste bolo de carne, bem como da incidência do olhar sobre o corpo deste ser, afetando-o com significantes. Consideramos, pois, que boa parte dos recursos que a evolução natural lança mão para produzir o apego salutar e vital para a sobrevivência da espécie torna-se um salto artificial, transmutado no artifício que é a linguagem. Temos aí o fundamento evolucionista da atribuição lacaniana acerca do logro estrutural da linguagem; um empuxo evolutivo para que as conformações anatômicas do macho, da fêmea e da prole se inscrevam na anatomia para equivocar.

Para que a sobrevivência da espécie seja garantida, é preciso que haja um investimento libidinal no equívoco, em duplo sentido, no ato de partilha do sinal em significado e significante. Deste modo, não apenas mais um homem conseguirá sobreviver, mas, sobretudo, um sujeito poderá vir a ser.

Homo Equivocus

Até então, trouxemos em nossa pesquisa contribuições de distintos campos – etologia, biologia, paleologia, antropologia – para encontrarmos, além do cinema e da psicanálise, os traços mais profundos do homem por seu empuxo à imagem e à linguagem – ambas relações sustentadas por algo além do utilitarismo das funções fisiológicas, algo que sobrepõe a configuração da imagem corporal à função biológica do próprio corpo instintual. As estratégias evolutivas privilegiaram o estatuto do olhar, em um jogo anatômico entre o visível/invisível e, ainda, aquilo que desta relação produz um sinal equívoco, um duplo sentido, característica principal da ordem simbólica que sustenta a linguagem.

Estes sinais dúbios tomaram a anatomia do *homo* produzindo-lhe toda sorte de equívocos. Como vimos, o seio é eleito pela etologia e a psicanálise como maior expressão do logro original ao qual somos engendrados. Destaca-se nas hipóteses evolucionistas pela incidência tempestiva da sobreposição do gozo pela imagem, à função biológica fundamental. Inscreve-se como subterfúgio exclusivo de atração sexual, pelo qual a natureza privilegia seu aspecto imagético, em detrimento da funcionalidade da amamentação. Não obstante, o seio ainda emite uma mensagem sexual para o olhar do macho, equivocando-o acerca da disponibilidade para cópula da fêmea.

Mais além de enganar o macho da etologia, o seio equivoca o *infans* da psicanálise. Afinal, "de que lado está o seio? Do lado que suga ou do lado que é sugado?" (1962-3/2005, p.185). Este objeto amboceptor torna-se apanágio do equívoco anatômico no ser de linguagem. É ainda maior representante do objeto perdido:

O seio – como equívoco, como elemento característico da organização mamífera, a placenta, por exemplo – bem representa essa parte de si mesmo que o indivíduo perde ao nascer, e que pode servir para simbolizar o mais profundo objeto perdido. Para todos os outros objetos, eu poderia evocar a mesma referência (Lacan, 1964, p.187).

Isso nos permite supor que no quadro evolutivo da espécie humana, uma imbricada cadeia de causas e consequências se monta de modo a tornar impossível dizermos que há uma predileção pela imagem, empuxada pela pulsão escópica, anterior ao estabelecimento da linguagem. À medida que a imagem enquanto sinal não oferece a mesma garantia do objeto do olfato, ocorre uma esquizo própria da pulsão escópica. Ou seja, a imagem, mais além de sinal de objeto, torna-se linguagem de equívoco.

Lembremos que *equivocare* é uma expressão em latim que descreve uma situação na qual duas vozes, dois sinais equidistantes, interpelam o homem de maneira igual. Neste sentido, o equívoco da imagem, mais além de mobilizar a erogeneidade da pulsão escópica, nos remete à estrutura da pulsão invocante – duas sereias que convocam o sujeito exigindo-lhe uma escolha cuja única garantida será a perda.

Na bifurcação do equívoco, além de desejo, encontramos a linguagem. Daí o porquê dos termos psicanalíticos —sujeito de linguagemll ou —sujeito de desejoll apresentarem-se como equivalentes. Isso nos permite dizer que é na concomitância das evidências imagéticas que se denotam sinais rudimentares de linguagem, fundamentais à passagem do instinto à pulsão.

Sustentamos, assim, que, conjugado a um empuxo à imagem, temos na ontologia do homem:

- a paixão pelo equívoco – a nos enreda na angústia do não-sentido;
- a paixão pelo inequívoco – que nos faz buscar a segurança homeostática do sentido.

Nesta balança passional, entre a história da humanidade e as histórias que os homens contam, deslindam as produções da civilização. Religiões, ciências e artes não são apenas expressão do sintoma civilizatório, como também narrativas que ora velam, ora revelam a verdade do homem. Apesar de toda determinação consciente para que se encontre a verdade inequívoca, desde a nossa origem, o equívoco está lá. Naquilo que escapa ao sentido fisiológico e escorre pelo buraco negro da boca e pelas frestas brilhantes do olhar.

Retomando nossa -mitologia evolutivall, com o advento da bipedia criam-se condições para uma mudança do funcionamento instintual ao pulsional. Esta passagem só é possível porque nossos corpos foram escritos por enganos. E porque destes enganos gozamos e somos gozados. Esta subversão do sujeito mítico do gozo nos inscreve para sempre na dialética do desejo que encontra no engano, no engodo, no equívoco da imagem, a condição para eterna derivação da linguagem. A traição da imagem de que somos feitos implica, assim, em uma disjunção entre o sinal de algo e sua significação.

Aí se confirma a asserção lacaniana de que somos seres de linguagem: em nossos corpos, a evolução inscreveu o nascimento do significante. Esta divisão

lança a sexualidade para além da mera atividade sexual reprodutiva, delineando-a em função de algo que vem a faltar. Assim, se por um lado perde-se a garantia do olfato, por outro, ganha-se a certeza enganosa da imagem. Neste ponto de viragem libidinal, um furo se instaura, e com ele o empuxo trágico à repetição para reconciliação a este tempo imemorial anterior à palavra. Um buraco negro ante o qual orbitará a manjedoura do homem, a qual filósofos, artistas e psicanalistas nomearão linguagem.

INTER IMAGO ET VERBUM

Imagem e linguagem. Elementos fundamentais para a psicanálise no processo de constituição do sujeito e, como vimos, determinantes para o próprio devir da espécie. Imaginário e Simbólico são as duas moedas ofertadas a Caronte para nossa travessia ao Real. Assim, ainda que haja uma atração do homem à imagem em função das consequências da bipedia e da constituição da pulsão escópica, a linguagem implica-se neste empuxo desde sua fundação. Esta conjugação está para além de um sistema unívoco de signos que representam algo.

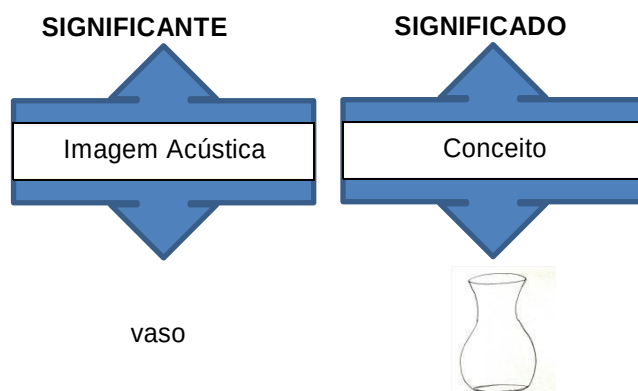
Assim, ao evocarmos a tradição estruturalista da linguística alavancada por Saussure (1916/2004), encontramos uma pista deste imbróglio entre imagem e linguagem: —um dado conceito suscita no cérebro uma imagem acústica correspondente, fenômeno inteiramente psíquico seguido, por sua vez, de um processo fisiológico: o cérebro transmite aos órgãos da fonação um impulso correlativo da imagem (p. 19). Muito embora Saussure enfatize as relações entre o psíquico e o fisiológico oriundas do processo linguístico, sob uma perspectiva integracionista de subsistemas da língua, como semântico e fonológico (Dias, 2015), há algo precioso que ele abocanha mas que, por assim dizer, lhe escapa entre os dentes: a estrita relação entre as dimensões pulsionais escópica e invocante.

Aí adentramos no campo lacaniano da linguagem em sua distinção com a linguística saussuriana. Se para Saussure o signo linguístico sustenta uma prevalência do significado (imagem mental) sobre o significante (imagem acústica), para Lacan a subversão destes fatores sustenta a aparição não apenas da linguagem, mas do sujeito aprisionado por ela: "um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante" (Lacan, 1960/1998, p.833).

Esta assertiva adquire valor de axioma na teoria e, a partir dela, Lacan retira uma série de consequências lógicas¹⁵. Uma dessas consequências acentua o caráter inefável do significante, já pressentida por Saussure (1916/2004): —[o significante] é incorpóreo, constituído (...) pelas diferenças que separam sua

¹⁵ Ver Nadiá Ferreira (2002) no artigo —Jacques Lacan: apropriação e subversão da linguística.

imagem acústica de todas as outras (p. 137-138). Vejamos o esquema básico proposto:



É fato importante que Saussure promova este descolamento entre significante e significado. Contudo, é Lacan (1972/1998) quem dá um passo além em direção à imaterialidade implicada no significante, ou ainda, à sua vocação negativa: —o significante como tal não se refere a nada, a não ser que se refira a um discurso (p. 43).

Notemos que, apesar de originalmente — ou mesmo miticamente — o significante ser o invólucro do nada, no ato de sua fundação, na referência diferencial a outro significante da cadeia que aprisiona o sujeito em suas grades, o significante torna-se imagem acústica, ou seja, imagem e som. Porque vazio, pode veicular a propriedade dos objetos evanescentes¹⁶ da pulsão. Dito de outro modo, uma imagem acústica é aquilo que representa um sujeito para outra imagem acústica. Disso podemos extrair que entre duas imagens acústicas, o sujeito está. O sujeito nasce e morre entre a cópula perpétua de imagem e som.

¹⁶ Os objetos do olhar e da voz escapam à lógica da demanda em relação ao Outro. Neles, a relação com o Outro acede ao campo do desejo: desejo ao Outro — desejo de olhar, ser olhado, ser visto e fazer-se ver aos olhos do Outro; e desejo do Outro — desejo de que o Outro rompa o silêncio da angústia e lhe deponha no corpo os significantes sustentados em Sua voz. Assim, enquanto os objetos das pulsões oral e anal possuem consistência imaginária e encontram equivalentes simbólicos, os objetos da pulsão escópica e invocante colocam em evidência seu atributo mais inapreensível.



Neste pequeno extrato já entrevemos a rigorosa ligação entre imagem e linguagem como um elo perdido das pulsões. Não há imagem que não se insira em um sistema de linguagem; não há linguagem que não produza representação daquilo que veicula. Mormente, o não reconhecimento das imagens, o impedimento de enquadrá-las a um sistema simbólico, é tido como limitações neurológicas graves, afetando diretamente os laços sociais e a memória do sujeito, como a prosopagnosia¹⁷ ou agnosia visual¹⁸.

Vale lembrar ainda que é com uma imagem – diga-se de passagem, imagem de uma travessia – que Lacan aborda a relação entre significantes, em alguns momentos de seus seminários (III, V, VI, IX):

Já lhes indiquei como sendo a propriedade mais radical por assim dizer do significante e, se vocês se lembram, já tentei conduzi-los através de uma imagem, de um exemplo mostrando-lhes ao mesmo tempo a relação que existe entre o significante e uma certa espécie de índice ou de signo que eu chamei: o rastro que ele já contém em si, a marca de não sei que espécie de avesso da impressão do real (Lacan, Lição 10 de dezembro de 1958. Tradução nossa).

Diversas vezes, Lacan evoca uma imagem (pegada da personagem Sexta-feira no romance *Robinson Crusoé*¹⁹) para tratar do significante. No pensamento lacaniano, a mera imagem do rastro não é em si um significante, pois que este só

¹⁷ Doença rara que afeta diretamente como a vítima vê os rostos de outras pessoas. Não se consegue distinguir as feições de uma pessoa, como olhos, nariz e boca, vendo uma mancha única;

¹⁸ Perda da capacidade de reconhecer pessoas, objetos, sons e formas. Os portadores desta doença podem olhar para um objeto comum, como uma caneta, e não conseguir identificar o que é;

¹⁹ Romance épico de Daniel Defoe no qual um naufrago, Robinson Crusoé, passa 28 anos solitário em uma ilha até encontrar o primitivo Sexta-feira.

existiria se articulado a outro significante. Por este mesmo motivo, não é um cheiro que Robinson Crusoé sente. Não se trata de um rastro odorífico que pudesse indicar que algo esteve ali. Até porque, se onde há fumaça, há fogo²⁰; onde há cheiro de fumaça, por evidência, a fumaça lá está. Esta relação de proximidade com o objeto é própria do odor, pois como pontua Lacan (1958) em seu texto sobre a *Direção do tratamento e os princípios de seu poder*, —afora a gustação, o olfativo é a única dimensão que permite reduzir a zero (nil) a distânciall (p.616).

Como vimos no capítulo anterior, o odor – enquanto objeto evanescente – possui apenas dimensão real, ele não faz *tromp-l'oeil*. É pela via da experiência, do contato com o objeto causa de odor que posteriormente associa-se o cheiro a um nome e imagem. No entanto, uma vez que esta ligação é feita, ainda que algo diferente nos seja apresentado, atribuiremos imediatamente a significação daquilo que já conhecemos.

Isso, a sabedoria popular nos confirma: quando Marcello, servo de Hamlet, proclama: —Há algo de podre no reino da Dinamarcall, ele nada pode ver. Ele não vê o fantasma que Hamlet segue, nem vê a traição das imagens que o cercam nas peripécias rocambolescas de semblantes e crimes que tomam o reino. Em suma, ele não sabe o que há de podre, mas pressente que algo não cheira bem. Este é o signo da verdade. Não por acaso, ela surge quando Hamlet decide seguir seu fantasma, ou seja, quando decide seguir a imagem daquilo que seu desejo aponta como resposta à angústia da castração pela perda do pai e da mãe (cada qual com a parte que lhe cabe ao latifúndio edipiano). Ainda que subjetivo e metafórico em Hamlet, o odor não engana.

Como já vimos, por não equivocar, o odor não é significante. Não se pode fazê-lo deslizar, como a palavra, por diferentes modos em uma cadeia. Forçosamente, do odor não se esvazia o significado, pois que é signo do positivo. Sua presença revela que, no mínimo, a coisa está próxima. O odor é sinal, não faz significante. Já a imagem...

²⁰ Lembremos, por exemplo, da imagem folclórica de comunidades indígenas nos *westerns* americanos, comunicando-se através de sinais de fumaça. A princípio, não pode haver um duplo entendimento do mesmo sinal, do contrário, sua função de alerta fracassará. Entretanto, sabemos com Lacan que, a rigor, a comunicação é falha, pois ela implica o referente (LACAN, 1985, p. 31 mais, ainda).. O sinal de fumaça prestes a adquirir não importa qual forma, a proposito do vento, pressão atmosférica, umidade, temperatura: aí está a imagem da efemeridade contingencial da comunicação entre sujeitos de linguagem.

A imagem do pé de Sexta-feira ainda não é sinal. O que tornaria o rastro significante não é a evidência de que alguém esteve ali. Mesmo que suscite uma emoção de que não se está sozinho e que —desse coração batendo resulte todo um pateado em torno do rastro. Isso pode acontecer a qualquer cruzamento de rastros animaisll (Lacan, 1961-62, p. 136). A imagem da pegada, nada tem a nos dizer enquanto signifiante, até o preciso momento em que alguém decida, por exemplo, apagá-la.

O que inaugura o rastro como signifiante é o fato de que ele possa ser apagado. Diferente de um odor que, no máximo pode ser sobreposto a outro para mascará-lo, ou ainda, ser dessensibilizado em nosso olfato como reação de defesa de nosso cérebro para que não mais o percebamos, a imagem exige um trabalho intelectual. Assim, para além da imagem do passo está a possibilidade de que o homem faça algo com isso. É na potência de se articular com algo do desejo que nasce o signifiante.

Na interpretação de Lacan:

Robinson Crusoe apaga o rastro do passo de Sexta-Feira, mas que faz em seu lugar? Se quiser mantê-lo, este lugar do pé de Sexta-Feira, faz no mínimo uma cruz, quer dizer uma barra e uma outra barra sobre esta: isto é o signifiante específico. O signifiante específico é algo que se apresenta como podendo ser ele próprio apagado e que justamente nesta operação de apagamento como tal subsiste. Quero dizer que o signifiante apagado, apresenta-se já como tal, com suas propriedades próprias do não-dito (...). Fazer uma cruz é, propriamente falando, o que não existe em nenhuma forma de determinação que seja de alguma maneira permitida.(Lacan 1957-58, p.355)

No comentário de Lacan, a imagem da pegada, ao ser apagada e em seguida marcada com uma cruz – duas barras sobrepostas – é, por assim dizer, recalçada e perpetuada para todo o sempre, pois a negação da Coisa contém a existência da Coisa em si, como nos conta Freud no texto sobre a *Denegação* (1925). Assim, ao aniquilar o rastro, a partir do momento —em que há algum sentido em apagá-lo, aquilo do qual existe um traço é manifestamente constituído como significado. Se o signifiante, portanto, é um vazio, é por atestar uma presença passadall (Lacan, 1957-58/1999, p. 355).

A materialidade do passo enquanto signifiante contém em si —o caráter evanescente do traçoll (idem). Além de contar sobre a ausência do outro, ao ser apagado, denuncia que o sujeito esteve ali. É nesta articulação na qual o apagamento do rastro sustenta as propriedades do não-dito; é neste instante no qual com a barra se anula a imagem do traço, que eu —perpetuo-o como tal

indefinidamente e inauguro a dimensão do significantell (Lacan, 1958-59, p.95). Pelo apagamento da imagem em sua substituição simbólica por duas barras, por assim dizer, uma dupla negação, o que se denuncia não é o passo ou a cruz, mas o sujeito na encruzilhada de sua travessia na linguagem.

Esta cruz torna-se símbolo de algo que já não existe. Lembremos que a própria dimensão deste significante – símbolo – guarda o espólio da falta. Tanto no grego (*sumbolon*) quanto no latim (*symbolum*), indica uma relação sustentada por certo objeto dividido: *sum* – junto; *ballo* – colocar; ou seja, trata-se do ato de colocar junto²¹ dois objetos provenientes do mesmo lugar – ou da mesma Coisa.

Na antiguidade, quando duas pessoas acordavam um contrato, quebravam uma cerâmica – ou, por que não dizer, um vaso vazio – cujas partes separadamente não representavam nada. Cada um guardava um pedaço e quando se reencontravam, jogavam, lançavam, colocavam juntos os respectivos fragmentos para se reconhecerem. Assim, apenas a conjunção dos pedaços, o encontro gestáltico das imagens morceladas²², pode revelar o júbilo da identidade e simbolizar algo. Estes pedaços de coisa transformam-se, então, em testemunhas de uma relação particular.

Repare que não se trata da somatória de duas partes cuja junção se faz um, mas sim a inscrição de uma divisão que testemunha uma relação de comunhão que, a rigor, nunca será completa.

O vaso antes da quebra não simboliza nada. Não existe. É mito. Como o sujeito mítico do gozo, apenas pode existir como suposição de completude. O que faz dele símbolo é, antes de tudo, a destruição de sua imagem, ou, poderíamos dizer, sua castração.

Curiosamente, o *symbolum* é produzido a partir das três propriedades solidárias ao objeto a, descritas por Baudry (1996): estilhaços, vazios e restos. E ainda, se na origem do termo, ou por assim dizer, nas paredes deste vaso vazio,

²¹ No francês *jetter ensemble* guarda uma dimensão de sincronia entre os dois atores que -colocam juntoll dois objetos para formar um.

²² Em português, este significante possui significações interessantes. Apesar de não comum na língua corrente, é usado em duas situações: na obstetrícia, como uma técnica de fragmentação do útero em sua extração cirúrgica (morcelamento uterino); em culinária indicando uma grande refeição à base de tripas sem carne, recheadas, principalmente, com sangue e gordura de porco. É digno de nota como a língua se apropria do mesmo significante cujos significados tão díspares na língua corrente (cirurgia uterina, linguiça de sangue), simbolizam em si a mesma coisa: castração.

guarda-se sua potência de vir-a-ser – vir-a-ser algo para alguém –, nele também encontramos os traços de um tesouro borromeano. Na singela narrativa sobre o encontro de dois homens, a destruição do objeto e a criação do símbolo, temos um belo aforismo que nos serve tanto para encontrar o objeto a, quanto para entrever o enodamento em torno deste objeto estilhaçado, esvaziado e residual: os três registros lacanianos: Real, Simbólico, Imaginário.

É no real do corpo cerâmico que a relação particular entre os dois sujeitos se introduzirá, furando suas paredes e dividindo-o em dois. Dois pedaços fadados a duplos sentidos, cada um em seu caminho... até que, ao se encontrarem, possam se *-jetter ensemble* no jogo inaugural do sentido, fundando também a consistência imaginária do vaso.

Após o encontro com o Outro – e lembremos que diversas vezes Lacan se refere ao Outro como a própria linguagem –, ainda que por ventura se sustente um semblante de imagem fechada em sua *Gestalt*, o vaso será para sempre dividido. Se em seu passado mítico – antes que a linguagem lhe instituísse uma função – pudesse lhe ser possível encher-se inteiramente, gozando da plenitude entre suas paredes, ainda assim, no só-depois do golpe²³ da linguagem, ele seria para sempre dividido. De vaso, passaria a ser vazado. O fluido gozoso jamais seria contido em repouso; para sempre escorreria dentre as paredes de nosso corpo-cerâmica, por suas rachaduras de angústia. Entretanto, se nos ativésemos a compreender que a função da angústia não é mediadora, mas sim mediana, pois constitui-se como —tempo intermediário entre o gozo e o desejo (Lacan, 1962-63), o que escorreria pela hiância de angústia no real do corpo-cerâmica já não seria mais o gozo, mas precisamente o desejo.

A constituição do sujeito de linguagem passa por esta operação, pois o desejo se constitui fundado no tempo da angústia. Apesar de configurar-se como castração, falta, ausência, —o tempo da angústia não é ausente, como o marca este modo de ordenar os termos na constituição do desejo (p. 193). Ainda que este tempo seja elidido, não situável na diacronia concreta, ele é essencial, cabendo por

²³ Em referência ao termo freudiano que em francês é tido como *après coup*. Se traduzirmos literalmente do francês para o português, teremos: -pós-golpe. Assim, Lacan reapropria-se do termo, inserindo-o a uma dimensão de golpe da linguagem, a propósito da cadeia significante.

vezes à experiência analítica restituir este tempo de angústia para que dele o sujeito faça travessia.

Assim, é a partir da divisão significativa da Coisa que um símbolo – cuja angústia da falta desde sempre está contida – poderá vir-a-ser. Por esta via compreendemos quando Lacan (1998) afirma que —o símbolo se manifesta inicialmente como assassinio da coisa, e essa morte constitui no sujeito a eternização de seu desejo (p. 320). O sujeito, pois que dividido, é símbolo do *symbolum* do desejo. Resta-lhe a ilusão de que este um dia encontrará sua Outra parte decaída em sua própria mitologia.

Disso temos que todo símbolo guarda em si dois elementos essenciais para nossa discussão: uma narrativa e uma castração incrustadas em si. Narrativa que à primeira vista apresenta-se como clássica na repetição de uma história de encontro, desencontro, destruição, criação, reencontro e conciliação, mas que sob uma escuta e olhar mais demorado encontra as marcas do moderno na angústia da impossibilidade de restituição do sentido mítico.

Voltemos ao simbolismo da interpretação lacaniana da narrativa clássica, cujo herói Robinson Crusoe encontra-se angustiado pela imagem da presença faltosa do outro. Lacan propõe que entre a inscrição e o apagamento da imagem do passo, duas barras tornam-se a imagem que representa o sujeito ao negar. Uma dupla negação da ausência transforma-se na afirmação de duas presenças. Presença e ausência de duas imagens, oposição dialética de significantes que funda a dimensão da linguagem. Assim como antes, novamente afirmamos: entre duas imagens, a imagem do sujeito representada está.

O sujeito, portanto, não nasce como os animais aos quais lhes basta uma lambida da progenitora para saírem de seu estado de impotência motora a saltitar em direção à vida. Aquilo que lambe o falante é a própria linguagem. No feto humano, o invólucro nutritivo de significantes, sua placenta simbólica, precisa ser abocanhado por ele mesmo à medida que seu corpo se torna aparição da imagem. Ainda que sua matriz simbólica se ancore na imagem do espelho que unirá todas as partes deste corpo fragmentado pelas pulsões autoeróticas, lá —onde o [eu] precipita-se em forma primordial antes de se objetivar na dialética da identificação ao outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (Lacan, 1949, p. 97), esta função somente advirá a partir da confecção de uma

outra língua que antecede o sujeito, uma língua de puros significantes, que tem sua fundação escorregada de um lapso de Lacan²⁴, a *lalangue*.

A *lalangue* é uma língua fundamental, pois que se estrutura pela língua materna. É inventada no processo de ascendência da linguagem no corpo repleta de sonoridade e equívocos que se imprimem na lalação do *enfant*. Ao estabelecer um modo de relação não submetido à estrutura e à significância, a *lalangue* coloca em ato o gozo do verbo. Cria um modo de deslizar a imagem acústica que tem por efeito um *nonsense* causa de gozo.

Esta perspectiva em nada se aproxima da proposição saussuriana que entende ser necessário —colocar-se primeiramente no terreno da língua e tomá-la como norma de todas as outras manifestações da linguagemll (Saussure, p. 16). Para Lacan, em um tempo anterior à linguagem, antes da fala instaurar-se inscrita na língua enquanto sistema, a *lalangue* já está lá. Isso porque —desde a origem há uma relação com *lalangue*, que merece ser chamada, com toda razão, de materna, porque é pela mãe que a criança a recebe. Ela não aprende *lalanguell* (Lacan, 1975, p.47).

Importante ressaltar que a dimensão da aprendizagem não se concerne ao humano. Haja vista as inúmeras pesquisas experimentais guiadas por toda sorte de condicionamento operante, é notório que os animais aprendem pela experiência – considerados os limites inatos de cada espécie – de um modo mais eficaz que o falante. Contudo, ainda que o homem em alguma medida integre esta pauta de pavloviana, ele não resta por muito tempo.

Isso porque, enquanto —os símbolos da linguagem animal nunca são equívocos, os da linguagem humana, que há nos sons da voz e, ainda mais perturbador, nas letras (na letra), o sãoll (Badiou & Cassin, 2010, p.17). Na seara interminável das pulsões, no afã de fazer sentido, de tomar o símbolo como sinal de algo, o homem o quebra. Transforma-o em dois. O equivoca. Por esta razão, Lacan

²⁴ Reza a lenda que a fundação deste significante é digna de uma narrativa moderna. Em 1971, no seminário "Le savoir du psychanalystell, Lacan comete um lapso: ao invés de dizer Vocabulário de Psicanálise (escrito por Laplanche), ele diz Vocabulário de Filosofia (cujo autor é Lalande). Sabe-se que Laplanche opunha-se à noção de que o inconsciente está estruturado como linguagem, preferindo inverter a proposição. Defendia que a linguagem só poderia advir a partir do inconsciente. Assim, Lacan tira proveito do lapso extraindo-lhe um conceito como resposta a seus opositores. Optamos por manter o significante sem tradução para conservar o potencial de sua sonoridade e imbricamento histórico.

(1972-73/ 2006) dirá que pode-se ir —muito além de tudo o que o ser que fala é capaz de enunciarll. A *lalíngua* atesta não apenas uma re-invenção humana da linguagem, como também esta vocação ao equívoco.

É Kubrick quem mais uma vez nos conta sobre o abismo entre o primitivo e o futurista, não mais em uma odisseia, mas sim com sua *Laranja Mecânica* (1971). O filme narra a história de Alex – jovem líder de uma gangue que comete uma série de atos violentos aleatoriamente. Consideramos esta obra um elogio à *lalangue*, uma vez que suas personagens usavam um vocabulário próprio que já aparece na obra literária homônima de Anthony Burgess, sob a qual se baseará o filme.

Fábio Fernandes (2004), no prefácio da edição brasileira, considera isso que chamamos de *lalangue* da obra —uma espécie de gíria rimada que é uma mistura de *cockney* (o modo de falar da classe operária britânica) com um vocabulário de repetições típico das crianças em fase de aprendizado da fala e um falar pseudo-elizabetanoll (p. XVI).

Este aspecto pueril da fala é ressaltado, sobretudo no filme de Kubrick, pois que vem conjugado a elementos esteticamente opostos. A ingenuidade de uma fala tola, às vezes beirando uma lalação, contrasta com a violência gratuita dispensada fora da lei – com a gangue de Alex; ou em nome da lei – com condicionamentos de aprendizagem por aversão.

Um curto-circuito é provocado no jogo de cena ofertado ao espectador. Kubrick nos faz revisitar de diferentes formas o tema do mal-estar, pela via de uma estética hiper-tensionada em contrastes: da brancura do leite ao uso abusivo da imagem em *technicolor*²⁵; da candura infantil à perversão polimorfa; das pulsões irrefreáveis ao condicionamento operante. O filme parece se anelar em um deboche dos auspícios da civilização retratando a barbárie de uma sociedade distópica.

Por recorrer ao uso intermitente de uma lalação infantil, Kubrick quebra a linha de conformação gestáltica de apreensão da narrativa, provocando um ligeiro mal-estar que não impede a compreensão global da cena. Assim, sua *lalangue* também se apresenta em contraste ao apanágio escópico do filme – além da

²⁵ Technicolor é o processo consistia na coloração dos filmes na década de 70.

hipercoloração e uma série de excessos *kitsch*²⁶, o tratamento de Alex implicava justamente em ver à exaustão imagens violentas em uma espécie de emparelhamento de estímulos aversivos, pautada por uma deontologia do tudo ver.

Neste sentido, consideramos que a *lalangue* de Kubrick ganha status de Coisa²⁷, restando como ponto de não significação na tessitura de uma narrativa que nem tudo pretende mostrar. Ela produz significantes e tal qual o significante em si mesmo não significa nada, também a *lalangue* pode, portanto, tudo vir a significar.

Assim, a operação de aprendizagem aversiva de Alex, apesar de à princípio parecer eficaz, revela-se falha na última cena do filme. Esta vocação ao equívoco, se não impede a colagem de um condicionamento operante, oferece resistência para que este se dê. Não se trata de simples treino ou emparelhamento de estímulos condicionados desde a parturição do suposto indivíduo.

Para que o sujeito advenha, precisa ser lambido de voz e olhar. Ainda que o homem enquanto espécie se constitua em uma bolsa amniótica plena de imagem e sons, sua parturição de sujeito se dá na cocheira vazia do significante. Pelo arranjo ortopédico que reúne os pedaços de seu corpo na imagem-significante de uma armadura vazia, pelos contornos do timbre vazio de significação da voz na *lalangue* que lhe marca a carne, o impulso de um vir-a-ser contrai este lugar mítico do qual o sujeito *après-coup* poderá advir. Contração-clarão²⁸, pois que dá à luz uma escolha ética: ou a bolsa (cheia de gozo *amni-mítico*²⁹) ou a vida (do sujeito dividido pelo objeto vazio incrustado no real de seu corpo).

Ainda que a fantasia venha nos enredar em uma narrativa clássica e, portanto, impregnada pelo sentido da imagem do homem, como um sudário sacralizado por nosso desejo, algo nos escapa por entre as fissuras e os nós desta

²⁶ Usualmente é empregado nos estudos de estética para designar uma categoria de objetos vulgares, baratos, de mau gosto, sentimentais, que copiam referências da cultura erudita sem critério e sem atingirem o nível de qualidade de seus modelos, destinando-se ao consumo de massa.

²⁷ Coisa ou *das Ding*. Trata-se de um conceito freudiano que representa o vazio deixado pelo objeto perdido. No capítulo seguinte trabalharemos a fundo este conceito.

²⁸ Em referência ao poema -No corpoll, de Ferreira Gullar: De que vale tentar reconstruir com palavras/ O que o verão levou/ Entre nuvens e risos/ Junto com o jornal velho pelos ares/ O sonho na boca, o incêndio na cama,/ o apelo da noite/ Agora são apenas esta contração (este clarão)/ do maxilar dentro do rosto./ A poesia é o presente.

²⁹ Contração entre amniótico e mítico.

tessitura de significantes. Por seu rasgo obscuro, pela equivocidade de sentidos, somos atraídos e mobilizados.

Ainda que nos esforcemos em nos manter na inequivocidade clássica do primitivismo fisiológico de nossos sentidos, é no empuxo ao equívoco, ao duplo-sentido, ao furo desestabilizante, que nossa humanidade repousa sem descansar.

Ainda que amemos a conformação gestáltica apaziguadora, é pela angústia deformativa que erigimos nossa existência.

E mais, ainda que as narrativas históricas do homem, mundo afora, sejam clássicas, a casa do homem é e sempre será moderna. Tal é o vaticínio trágico da descoberta freudiana: —o homem não é senhor em sua própria casa.

O que colocamos em causa aqui não é tanto uma evolução diacrônica do primitivo ao moderno; mas sim o apontamento de que, na angústia entre o primitivo (no sentido histórico) e o moderno (como presunção estética), o homem está. É lá que

O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos. Esse lugar representa a ausência em que estamos. Supondo-se, o que acontece, que ele se revele tal como é — ou seja, que revele ser a presença em outro lugar que produz esse lugar como ausência —, ele se torna o rei do jogo, apodera-se da imagem que o sustenta, e a imagem especular transforma-se na imagem do duplo, com o que esta traz de estranheza radical (Lacan, 1962/1998, p.58).

Este ponto evocado por Lacan inscreve-se na linguagem. Lá onde a imagem não é rainha, mas apenas sinal de um engodo, a linguagem – na angústia de seus equívocos – reina ao gozar.

A verdadeira herança do homem não se guarda escrita nos testamentos divinos, nem se publica na descrição dos *papers* científicos. Mas sim inscreve-se no só-depois e a cada vez, na tragédia do verbo que lança a imagem do homem contra os abismos que ecoam a linguagem.

Tal como Crusoé se depara com a pegada de Sexta-feira, neste instante entrevemos outro rastro na trilha possível de nossa jornada. Uma pegada que conserva o vazio em suas paredes e nos remete a um afeto que não engana. Assim, se na primeira parte da tese nos esforçamos em forjar pela imagem e linguagem as duas moedas sacras ofertadas a Caronte para que sigamos em nossa travessia real. Entre narrativas quase míticas ou quase científicas, do clássico ao moderno, vetorizamos a tese em função da passagem de um sujeito mítico do gozo

ao sujeito barrado de desejo. Aquilo que lhes faz ponte, que lhes é ponto médio e imprescindível para travessia, se chama angústia. Portanto, atravesemo-la.

PARTE II

UM CORPO QUE GOZA

TRAVESSIA DA ANGÚSTIA: DO SUJEITO MÍTICO DO GOZO AO SUJEITO DIVIDIDO PELO DESEJO

O sujeito nasce pela angústia. Nem todo aparato científico conseguiu evitar ao falante o trauma de seu nascimento natural. Tampouco as construções narrativas de qualquer religião foram exitosas em preservá-lo de seu desamparo fundamental afetado pelo acontecimento de existir. Assim, a angústia apresenta-se como pedágio imprescindível pago com uma libra de carne jamais restituível, com um objeto perdido na mitologia do sujeito que servirá de mote para todas as suas narrativas. O sujeito nasce da angústia e desde então resta em equivocação, como um Odisseu a tentar retornar para sua Ítaca.

Assim, evocamos a teoria da angústia em Lacan, pois que o mote ficcional de uma narração implica não apenas em uma fantasia, mas, sobretudo, naquilo que da fantasia conserva a angústia. Não por acaso, na primeira aula de seu seminário, Lacan (1962-63/1998) apontará que fantasia e angústia possuem a mesma estrutura.

Consideramos ainda a importância conceitual de tomarmos a angústia no fulcro da discussão sobre arte e psicanálise, pois que em sua copulação com a fantasia, figura no quadro, delineia o traço, permite o ponto de *capton*³⁰, inscreve a linha de ficção do sujeito. Seja na literatura, pintura, escultura ou no cinema, a via da ficção oferece recursos que sustentam o jogo de velar e revelar a verdade íntima e familiar do desejo, ou seja, insere-se como um ponto médio pelo qual se torna possível a articulação entre fantasia e angústia.

Evocamos a teoria da angústia, sobretudo no que tange às contribuições de Freud e Lacan, por entendermos que ela serve de protótipo para pensarmos elementos narrativos resistentes à significação.

Não se trata apenas de anelar a angústia enquanto afeto encenado nas tramas dos enredos, fazendo dela substância presentificada nos eixos dramáticos circunstanciais que envolvem as personagens. Uma angústia personagem,

³⁰ Como solução ao perpétuo deslizamento do significado sob o significante, Lacan introduz uma metáfora: a do ponto de *capiton*. Assim como o ponto do tapeceiro abotoa os tecidos do estofado, o ponto de capitonê fixa a significação em uma determinada cadeia de significantes. Provoca uma espécie de abotoamento que articula significante e significado.

representada, consentida e com sentido de conteúdo, tangível e continente, serviria apenas como tema para as bordas fantasmáticas do espectador.

Pretendemos, no entanto, sustentar a angústia por outro viés. Este que se anuncia em Freud e se operacionaliza em Lacan, enquanto qualidade formal do vazio. Como aquilo que não pode ser pacificado na imagem, nem preenchido de sentido com a palavra. Este excesso que contém em si algo da ordem da representação de um objeto não especularizável (Lacan, 1962/1998), cuja eventual emergência no campo visual causa estranhamento. Desestabiliza a adequação simbólica ou a colonização de imagens fantasmáticas (Safatle, 2006) que sustentam os pilares de identificação do eu. Um a mais calcado na resistência formal do material estético, que transborda como vazio nas tramas da linearidade dramática.

Assim, ao prosseguirmos nesta travessia, seguiremos ao ritmo sincopado da caminhada de Lacan em que, às vezes, para progredir, é preciso que se dê —três passos para frente e dois para trás|| (Lacan, 1957/1998, p. 348). Para tanto, abordaremos a função escópica pelo que ela possibilita articular-se ao objeto em causa na angústia e, portanto, na fantasia. Por conseguinte, intentaremos investigar o modo como este objeto tange a verdade por sua estrutura de ficção.

Tal qual sublinhamos os desígnios do escópico na primeira parte desta travessia, volveremos nosso olhar para este objeto ao falarmos da pulsão. Retomemos, pois, de Freud (1915/2004), as bases do circuito pulsional em que situa a *Schaulust* – prazer de olhar – no campo da pulsão sexual, definindo-a por pulsão escópica. Sabemos que Lacan (1964/1998) dá um passo além e atribui ao olhar estatuto de objeto pulsional. Assim, o olhar inscreve-se em uma estrutura que denuncia a ambivalência entre atividade e passividade, em Freud; ou uma esquizo entre olhar e visão, em Lacan. Neste sentido, o olhar torna-se emblemático da divisão do sujeito, sua *Spaltung*, constitutiva da pulsão (Quinet, 2002).

Notemos que o fundamental neste processo do circuito pulsional é sua circularidade, *Verkehrung*, vaivém em torno de um objeto pensado sob a insígnia puramente topológica, imaterial, objeto que veste a pulsão com sua falta, objeto *a*. Nesta lógica, conquanto a pulsão não se satisfaça, sua moção será mantida e repetida, pois —o essencial nesse processo é a troca do objeto, sem alteração da metall (Freud, 1915/ 2004, p.152). Daí podemos entender que, em termos de circuito pulsional, a satisfação equivale à derivação. Somente em sua deriva, de

objeto a objeto, ou ainda, de imagem a imagem, a pulsão se satisfaz (Quinet, 2002).

Suscitamos, aqui, o que Lacan (1949/1998) definiu como Estádio do Espelho: momento lógico, configurador do Eu, marcado pela insuficiência motora e imaturidade neurológica, no qual há uma antecipação da unificação do corpo através – meio e transparência – da imagem. Portanto, o trajeto pulsional que surge de uma anti-imagem (imagem despedaçada de um corpo retalhado pelas pulsões parciais) dá unidade ao corpo prefigurado pela imagem no espelho. É com esta estranha e idêntica imagem ideal que o sujeito se identifica e se rende a um estado jubilatório produzido pela —satisfação narcísica de saber-se corpoll (Quinet, 2002, p.128).

Podemos supor, então, que haja algo de mítico no enredamento pulsional escópico exercido pelo sujeito ao colocar-se ante uma superfície projetora de imagem unificada e plena de sentido, esteja ela no anteparo do espelho ou na tela de cinema. Também aqui, em um campo distinto da paleoantropologia, percebemos que a disposição ao encantamento imagético tem raízes psíquicas profundas e anteriores à produção tecnológica da imagem. Ancora-se na marca brilhante daquele amor que o sujeito teve por sua autorrepresentação e em sua condição de ser intercambiável a qualquer objeto (Lacan, 1959/ 2008).

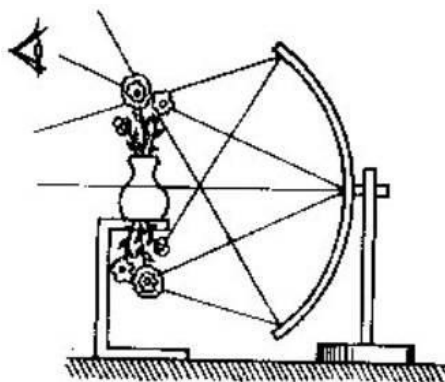
Entretanto, devemos lembrar que a noção de objeto em Lacan é introduzida sob o manto de uma relação de miragem, pois —o problema da identificação está ligado a este desdobramento psicológico que situa o sujeito numa dependência em relação à imagem idealizada, forçada, de si mesmoll (Lacan, 1959/ 2008, p. 121). Assim, uma identificação imaginária se dará como alienação, na qual a consistência subjetiva está na base do que se é para o olhar do Outro, situando a instância do eu em uma linha de ficção sustentada pela fantasia.

Ora, se a identificação com a imagem é uma forma de alienação, na constituição da fantasia o sujeito se aliena em sua própria linha de ficção. É como se o sujeito surgisse perdido no tempo crucial de Narciso: entre o caos pulsional marcado pela ignorância de não saber-se imagem e a condição de sujeito de desejo, objeto de desejo do Outro. Ou ainda, nas palavras de Lacan (1949/ 1998) “antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (p. 97), perdido na fascinação do olhar.

Através do espelho

Para demonstrar a estruturação do eu em sua relação com a imagem corporal, Lacan recorre ao campo da física óptica e utiliza um experimento criado pelo físico francês Henri Bouasse. Na montagem do esquema óptico, um espelho esférico côncavo é colocado diante de uma mesa. Em cima da mesa tem um vaso vazio e, embaixo dela, um buquê de flores.

Experimento do buque invertido

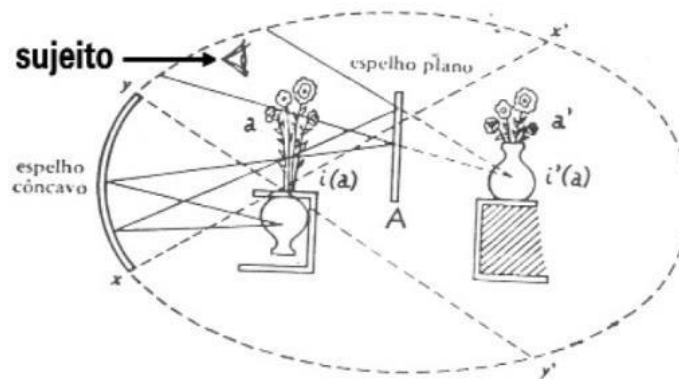


Com o experimento, torna-se possível, à física ótica, distinguir o objeto real (vaso) de sua imagem virtual (buquê refletido dentro do vaso). Lacan aproveita o esquema para estabelecer os paradigmas para formação do eu. Este modelo, ainda, será limiar de uma construção que se dará anos mais tarde, permitindo-lhe estabelecer o objeto da pulsão escópica³¹. Apesar da montagem, a imagem que se forma no espelho esférico é desconcertante, pois ocorre uma inversão da imagem no sentido de cima para baixo e não da esquerda para a direita (Chatelard, 2005).

Em 1960, em suas *Observações sobre o relatório de Daniel Lagache* e posteriormente, no seminário *A Angústia*, Lacan aperfeiçoa a experiência de Bouasse e acrescenta ao esquema um espelho plano. Da combinação dos reflexos destes dois espelhos resulta a montagem de um dispositivo ótico que serve para —explicar e demonstrar o jogo de imagens, ilusões e inversões que o sujeito utiliza em seu mundo imaginário, em discordância ao seu mundo real (Chatelard, 2005, p.113).

³¹ Referimo-nos aqui às elaborações acerca da *schize* entre olho e olhar que culminam com a inclusão do olhar como objeto pulsional.

Esquema completo por Lacan



Notemos que no desdobramento do primeiro esquema, algumas mudanças se dão. Neste, Lacan coloca o vaso real, metaforização do corpo, de cabeça para baixo, dentro de uma caixa sem a lateral, defronte ao espelho côncavo. Por sua vez, o buquê real, as flores, os objetos e, por assim dizer, os instintos, do lado de cima. O dispositivo serve, então, para metaforizar o Eu constituído por clivagem, por distinção entre mundo interior e exterior. Nestes termos, sob a operação lógica do eu-prazer, distingue-se o que é prazeroso, incorporando-o; do que é desprazeroso, excluindo-o. Assim, —o que está incluído distingue-se do que é rejeitado para fora do espelholl (Leite, 2011, p.65).

A formação desta imagem unificada dependerá da posição em que o sujeito se encontra, ou ainda, do ângulo em que seu olhar se depõe. Somente assim produz-se o efeito de uma montagem, pela qual se reflete no espelho o buquê de flores dentro do vaso. Nas palavras de Lacan: —na relação do imaginário e do real, e na constituição do mundo tal como disso resulta, tudo depende da situação do sujeito. E a situação do sujeito [...] é essencialmente caracterizada por seu lugar no mundo simbólicoll (Lacan, 1953/1994, p.97).

Da posição em que o sujeito se encontra, cria-se a ilusão de que o vaso está preenchido, a imagem virtual está inteira. Tal ilusão de completude metaforiza a imagem do *Ideal do Eu*, tributária da posição simbólica do sujeito no mundo em função da assunção da metáfora paterna.

Esta experiência permite-nos pensar no enodamento borromeano, posto que a montagem entre o real — o vaso separado do buquê — e imaginário — vaso preenchido pelo buquê na imagem virtual do espelho plano — dependem,

unicamente, da posição do sujeito no esquema, na *scène*³² do mundo, lugar que diz respeito ao mundo simbólico em que se encontra. Nestes termos, Lacan elabora um mecanismo que tanto representa a alienação do eu na imagem conformadora, $i(a)$ quanto indica que a constituição desta imagem preserva o eu da angústia do desamparo em função do despedaçamento do corpo pelas pulsões autoeróticas.

Apesar de o esquema ótico exprimir a dinâmica erótica do Eu, Lacan (1962/1998) ressalva que nem todo investimento libidinal passa totalmente pela imagem especular. Há um lugar no qual algo resta não assimilável, algo que não encontrará figuração no palco, na cena deste mundo. O ponto que resiste à representação — pois, como bem sabemos, —não existe [...] imagem da falta (p.51) — é grafado por Lacan como $-\phi$ (menos phi)³³.

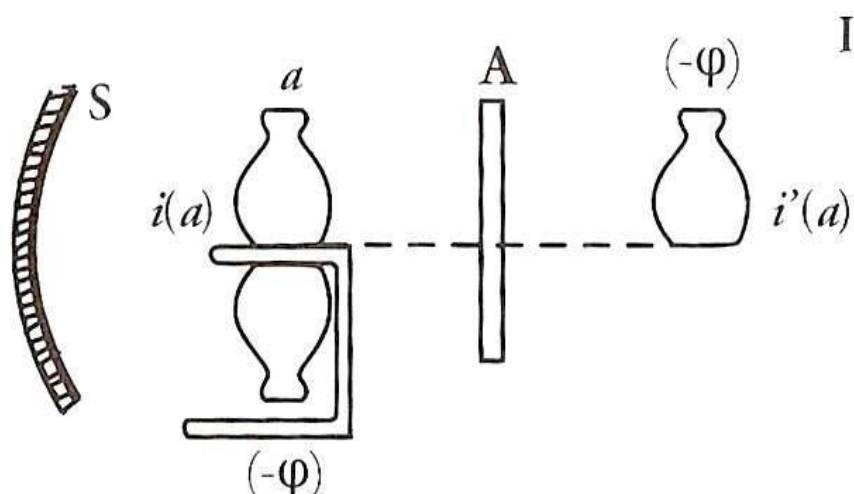
Para sistematizar este ponto resistente à imagem, em 1962 Lacan retoma o esquema de modo simplificado e evidencia nele a função da angústia. O espelho plano é, então, identificado pela letra A maiúscula, correspondendo ao Outro. À esquerda do espelho define-se a instância do Real, $i(a)$, e à direita, a instância Imaginária, caracterizada pela imagem virtual, $i''(a)$. Enquanto a imagem real, deformada e invertida corresponde ao narcisismo primário (eu-ideal), a imagem virtual inteira corresponde ao narcisismo secundário (ideal-do-eu).

Assim, a partir desta montagem, é possível dizer que —no lugar do Outro, perfila-se uma imagem apenas refletida de nós mesmos. Ela é autenticada pelo Outro, porém já é problemática ou falaciosa (Lacan, 1962/1998, p. 55).

³² Retomamos nota anterior: -Convém lembrar que o termo francês *scène* designa também o palco, ou até o próprio teatro, e o texto lacaniano joga com essas nuances de significação. Num ou noutro ponto, a bem da clareza, a tradução optou pelo termo 'palco' " (Lacan, 1962-63, p. 42).

³³ Lacan usa a letra grega phi (ϕ) precedida pelo sinal de uma negação para referir-se ao falo ou, mais precisamente, à imagem fálica subtraída. Esse resto do investimento especular que não passa pela imagem: -o falo é uma reserva operatória (...) cortada da imagem especular (Lacan, 1962/1998, p.49).

Esquema óptico simplificado



O porquê de a falácia ser inerente à montagem está no fato de que nem tudo do jogo pulsional pode ser capturado no espelho ou projetado pela imagem. Em verdade, os dois objetos pulsionais que mais marcam o sujeito em sua condição evanescente padecem de imagem: a voz e o olhar. Conforme já discorreremos *en passant* nos capítulos anteriores, os objetos olhar e voz escapam à lógica da demanda em relação ao Outro. Neles, a relação com o Outro acede ao campo do desejo:

- desejo ao Outro: desejo de olhar, ser olhado, ser visto e fazer-se ver aos olhos do Outro;
- desejo do Outro – desejo de que o Outro rompa o silêncio da angústia e lhe deponha – no sujeito – os significantes sustentados em Sua voz.

Assim, enquanto os objetos das pulsões oral e anal possuem consistência imaginária e encontram equivalentes simbólicos, os objetos da pulsão escópica e invocante colocam em evidência seu atributo mais inapreensível. Os objetos decaídos dos olhos, boca e ouvidos nunca poderão estar dentro do espelho, não obstante só podem existir através dele.

Um estranho no meio do ninho

Desta feita, se as pulsões são a nossa mitologia³⁴ a nos conduzir pelos labirintos das ficções de que somos feitos, as pulsões escópica e invocante, por excelência, nos guiam e induzem à travessia pela tela furada da fantasia ou pelo abismo insondável da angústia.

O engodo presentifica-se, a cada vez, no fato de que há algo da imagem totalizante que não se reflete, não cabe no espelho. Há neste Outro (A) um significante que falta, ou seja, um significante que simboliza a falta no Outro. Este ponto de ausência é abordado por Lacan nos termos do vazio que é não especularizável. Esse lugar da falta expressa a relação do sujeito com seu desejo, de modo que, naquilo que se representa como $-\phi$, pode aparecer o objeto a . Nesta dialética entre o $-\phi$ e o objeto a , o primeiro se apresenta como -representante da perda e o segundo, tendo a consistência desta perda (Chatelard, 2005, p.50).

Ao nos remetermos ao texto do *Estranho* (1919/1996), encontramos no *heim* freudiano a ausência grafada no $-\phi$ lacaniano. Tanto no alemão quanto no *grego-lacaniano*, o que se revela é esta —casa do homem para além das imagens” (Chatelard, 2005, p. 49) que, não obstante, pode aparecer na pulsão escópica como imagem (ou na pulsão invocante com um grito). O efeito desta aparição diante do sujeito é a angústia causada pelo fenômeno do *Unheimlich*.

O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos. Esse lugar representa a ausência em que estamos. Supondo-se, o que acontece, que ele se revele tal como é — ou seja, que revele ser a presença em outro lugar que produz esse lugar como ausência —, ele se torna o rei do jogo, apodera-se da imagem que o sustenta, e a imagem especular transforma-se na imagem do duplo, com o que esta traz de estranheza radical (Lacan, 1962/1998, p.58).

Assim, no retorno da pulsão escópica neste jogo falacioso, ora somos reis sustentados pela imagem, ora a imagem se torna rainha e aparecemos como objetos deste Outro que nos olha. No movimento da cabeça de sua majestade, o bebê busca autenticação no suporte do olhar do Outro, pois este Outro está num lugar situado em relação a uma imagem caracterizada por uma falta. Falta que por sua dimensão trágica torna-se guia do desejo do homem, ou seja, —o que é convocado aí não pode aparecer. Ela [imagem faltante] orienta e polariza o desejo,

³⁴ Freud (1932/1996) afirma que a teoria das pulsões é a nossa mitologia: -as pulsões são seres míticos, grandiosos na sua indeterminação.¶

e tem para ele uma função de captação. Nela, o desejo está não apenas velado, mas essencialmente relacionado com uma ausência” (Lacan, 1962/1998, p. 55).

Na medida em que esta ausência dialetiza a possibilidade de aparição ordenada por uma presença que não está ali, não aparece na imagem refletida no espelho, nos aproximamos do objeto *a*. A presença deste objeto surge de um lugar tão próximo e íntimo quanto inapreensível ao sujeito, lugar de $(- \phi)$. (Lacan, 1962/1998).

Por esta razão, o que vem a faltar na dialética especular e serve de mote para toda tragédia humana está no fato de que o Outro não é todo. Ao sujeito cabe o peso insustentável de que no tesouro dos significantes, um significante falte, forçosamente. Assim, desse lugar de falta, —o sujeito é chamado a dar o troco através de um signo, o de sua própria castração” (Lacan, 1962/1998, p.56).

Noutras palavras, a ausência de um significante no Outro evidencia a falta no próprio sujeito. A barra simbólica o atravessa demarcando a *divisão significativa do sujeito*, representado por \$, sujeito barrado. Assim, o falo, este significante que denuncia a incompletude do sujeito, se inscreverá como significante da falta em toda demarcação imaginária. Não podendo ser representado, é efetivamente excluído, cortado da imagem especular, para que se sustente a ilusão de completude.

Assim, aquilo que não se projeta, não se investe na imagem especular, torna-se, a ela, irreduzível. Mantem-se profundamente investido no corpo demarcando uma dimensão de gozo. É sob esta perspectiva que Lacan formula a operação da divisão significativa do sujeito, dividida em três tempos: gozo, angústia e desejo.

Esquema: Divisão Significante do Sujeito

A		S	<i>la jouissance</i>
\$		A	(gozo)
a			Angústia
			Desejo

No primeiro patamar da divisão significativa, Lacan (1962/1998) nomeia o

nível do sujeito mítico do gozo prestes a seu advento na linguagem. Este sujeito do gozo tangido apenas por sua dimensão mítica e —anterior a todo jogo na operação” (p.192) que trata de dividir o Outro – tesouro pleno de significantes, no qual o saber é suposto pelo sujeito. Esta operação revela a castração do Outro, sua impossibilidade de a tudo responder e satisfazer o apelo da criança. Se nem tudo o Outro detém, está inserido com este nada na dimensão da castração. Por conseguinte, a garantia de sua falta recai como uma barra sobre o sujeito do gozo, fundando o sujeito de desejo sob a condição de uma *Spaltung* que o divide.

Assim, a barra outorgada pelo sujeito do gozo, *ex-siste* no Outro. É, por assim dizer, tombada sobre o sujeito e torna-se dele, patrimônio histórico. A marca significativa de uma história contada e recontada a cada encontro do sujeito com o que lhe remete à sua castração. Nestas contações, há sempre algo que permanece estranho, alheio, estéril às colonizações imaginárias prenhes de sentido. Instaura-se a dimensão de uma perda invisível, inaudita, evanescente, fazendo com que na conta da divisão significativa, algo caia do Outro e reste como objeto perdido, causa de desejo.

Em suma, o quadro da divisão significativa apresenta: -um sujeito primitivo que vai em direção a seu advento como sujeito, conforme a imagem de uma divisão do S em relação ao A do Outro, já que é por intermédio do Outro que o sujeito deve se realizarll (Lacan, 1962/1998, p.192).

Lacan (1962/1998) evidencia, assim, o processo de subjetivação que situa a angústia nos meandros da constituição do sujeito, entre sua possibilidade mítica de gozo e a assunção enquanto sujeito marcado pelo significativo; significativo da falta no Outro que acede ao sujeito de desejo. Assim, o sujeito, —ao se confrontar com o enigma do desejo do Outro, é reduzido a esse objeto que ele oferece ao Outro e o efeito é o advento da angústiall (Quinet, 2002, p.107).

Aqui compreende-se a posição da angústia enquanto mediana e —não mediadorall entre o gozo e o desejo; e ainda, articula-se uma posição do objeto a, em relação ao A e ao \$, pois —o gozo não conhece o Outro senão através desse resto, a” (p. 192).

É nesta perspectiva que Lacan propõe o matema³⁵ da fantasia: $S \text{ barrado} \text{ } \overline{a} \text{ } (\$ \diamond a)$. Fórmula que no quadro da divisão significante do sujeito já está verticalmente inserida, conjugando o patamar entre angústia e desejo. Não por acaso, Lacan (1962-63) dirá que o remédio para a angústia é o desejo, e ainda que a fantasia é o suporte desse desejo. Assim, para aceder ao desejo, é preciso que o sujeito abandone o gozo e atravesse o tempo da angústia.

Esse obscuro objeto de desejo

O objeto a tem o valor de passe para nossa travessia; a barca que o conduzirá pelas águas turbulentas da angústia se chama fantasia. Todo desejo se funda na fantasia e é como causa que o objeto a nela aparece. Uma causa em relação ao desejo do qual a fantasia é a montagem.

O objeto em causa no desejo presentifica uma falta por resistir à captura pela imagem. Porquanto resistente à imagem, faz com que sua presença invisível organize o mundo do que se vê. Em suma, o objeto a na lógica da fantasia é —essa presença que, no visível, só se vê como uma ausência, mas que não obstante, organiza a visibilidade (Rabinovich, 2005, p. 91).

A invisibilidade do objeto inscreve a pulsão no jogo desejante do inapreensível. Não obstante, convoca o sujeito a apresentar-se com a marca daquilo que o humaniza, sua *spaltung*, sua divisão significante, sua castração. Encontramos na esquizo entre olho e olhar a metaforização da constituição do sujeito de desejo. O olhar, pela extimidade que o presentifica, faz com que o sujeito seja sempre olhado: -eu sou olhado, (...) sou quadroll (Lacan, 1964/ 1998, p. 104), ou seja, sou objeto.

Assim, sublinha-se, sobretudo, a relação do sujeito dividido com o objeto causa de desejo, esse objeto “*ce qu’on a plus*”³⁶. Esta articulação marcada pela punção³⁷ traduz-se desse modo: qualquer relação pode ser possível, exceto de

³⁵ -O termo matema foi criado por Jacques Lacan, em 1971, para designar uma escrita algébrica capaz de expor cientificamente os conceitos da psicanálise, e que permite transmiti-los em termos estruturais, como se tratasse da própria linguagem da psicose (Roudinesco; Plon, 1998, p. 516).

³⁶ Uma tradução aproximada seria um objeto -que não se tem mais. Optamos por manter esta frase na língua original pois promove um jogo de significantes entre o a (objeto causa de desejo) e o verbo *avoir* (ter em francês). Nestes termos, o significante a , no francês, sublinha o sentido antitético entre ter e não ter, ou ainda, presença ou ausência do objeto.

³⁷ -... o que advém no fim da operação, é o sujeito barrado... A fantasia é o $\$$ numa certa relação de oposição com a , relação cuja polivalência é suficientemente definida pelo caráter composto do

igualdade. Não se trata apenas da impossibilidade de refletir-se totalmente no objeto, nem da determinação de refletir-se nele parcialmente – —o objeto a sustenta a relação do sujeito com o que ele não é” (Lacan, 1989, p. 56).

Isso porque o sujeito é coartado pelo significante. Além disso, do Outro decai o pequeno *autre*, objeto a. Assim, a relação entre o sujeito barrado e o objeto a não é de equivalência, pois não há reciprocidade entre o sujeito e o *autre* no espelho. Enquanto no espelho o furo está velado, inscrevendo o sujeito na imago de uma relação especular com o outro, o plano escópico fura, com o olhar, o especular, ratificando a impossibilidade de redução do vazio, da falta, deste vício de estrutura.

Janela Indiscreta

A fantasia é montada sob a junção e disjunção entre o sujeito e o objeto não especular, fazendo com que a realidade do sujeito dada pela fantasia se situe no nível escópico do desejo como um quadro colocado na janela para o real do mundo. Um real encoberto por uma realidade que

é uma realidade de fantasia, um esgar do real, que constitui um espaço moebiano conforme a estrutura do sujeito que aí se inscreve como sujeito barrado apanhado na dupla volta da pulsão escópica que se organiza [...] em torno do furo do olhar (Quinet, 2002, p.167).

A noção de um furo do olhar trás em seu bojo algo da ordem do traumático sublinhado, por exemplo, pela concepção lacaniana de que –o olho é feito para não verll (Lacan, 1961/ 1998) ou pela tradição edipiana com duas libras de carne arrancadas de quem –tem olhos para não verll (Lacan, 1962/1998, p.360). A radicalidade desta concepção não apenas acentua a esquizo entre olho e olhar, como também ratifica o lugar traumático do real intangível, terrível, insuportável, ante o qual a fantasia se coloca como anteparo.

Contudo, a fantasia não recobre em plenitude o real. Há algo que vaza por entre as frestas das imagens significantes estremecendo a tela sobreposta no quadro de uma janela indiscreta que pode se abrir para o real. Isso porque tanto a fantasia quanto a angústia são, por assim dizer, enquadradas, ambas se adequam a uma *scène*. Enquanto a fantasia assegura ao sujeito uma relação mediada com seu desejo pela via da ficção, mostrando o objeto de forma velada, a angústia é a

losango, que tanto é disjunção, $\vee$, quanto conjunção, $\wedge$, que tanto é o maior, $>$, quanto o menor, $<$. O $\$$ é o término dessa operação em forma de divisão, já que o a é irreduzível, é um resto, e não há nenhum modo de operar com ele... ele só pode representar o lembrete de que, se a divisão fosse feita, a relação entre o a e o S é que estaria implicada no $\$.ll$ (Lacan, 1962-63, 2005, p. 192-3)

cena na qual o objeto se apresenta sem véu, sem encobrimento. Assim, o que passa por entre as frestas e fendas da fantasia, os pontos vazios presentificados no desencaixe, é sinal do real. A fantasia é, portanto, a tela que o sujeito pinta para se equivocar da castração do Outro, um recurso malfadado, montado em um tripé manco para se furtar discretamente da experiência da angústia.

Se o que se introduz na operação é a falta no Outro, a angústia aparece como sinal do desejo do Outro. Assim, a angústia surge quando algo emerge no lugar topológico que corresponderia à falta que sustenta a imagem corporal. Trata-se da experiência de emersão do objeto faltante, causa de desejo, no campo visual. Quando este objeto deixa de ser evanescente e se apresenta fenomenologicamente, remete o sujeito à lembrança mítica do desmoronamento corporal, ao estremecimento causador da experiência de desamparo. O que se teme é o retorno ao momento traumático, instabilizador da homeostase subjetiva e que não pôde, nem pode ser eliminado pelo princípio de prazer.

A instabilização da imagem, paradigmática no fenômeno do *unheimlich* – o estranho familiar – tem por efeito este afeto que deixa o sujeito premido e, por isso mesmo, “implicado no mais íntimo de si mesmo” (Leite, 2011, p.70). Um momento em que do desejo emerge sua verdade indiscreta; verdade garantida pela angústia como *aquilo que não engana*.

Imago de um bonde nomeado desejo

Lembremos que, para Lacan (1962/1998), “o desejo é desejo na medida em que sua imagem-suporte é equivalente ao desejo do Outro”, entretanto, “não é a imagem especular, mas é da ordem da imagem, (...) é fantasiall (p.34). Assim, apesar de a fantasia incluir o que não é captado na imagem especular, a articulação entre o sujeito barrado e o objeto a se dá nos termos de uma oscilação erigida sobre um modelo visual, ilusório. O engodo da imagem é o suporte mais satisfatório da função do desejo (Lacan, 1963), pois a fantasia —faz do desejo, através de uma frase, imagem” (Rivera, 2006, p.153).

Se para Lacan (1962/1998) “o desejo do homem é o desejo do Outroll, para tornar-se desejante é preciso que o homem inscreva-se na ordem simbólica. O homem é, assim, descentrado em relação ao seu desejo, pois que este se estrutura pelo Outro. Isso confere ao desejo do homem um estatuto de extimidade

condicionada por sua relação com a lei.

O que lhes ensino, aquilo a que os conduz o que lhes ensino, e que já está no texto, mascarado sob o mito de Édipo, é que esses termos, o desejo e a lei, que parecem colocar-se numa relação de antítese, são apenas uma e a mesma barreira, para nos barrar o acesso à Coisa [...] ao desejar, enveredo pelo caminho da lei. É por isso que Freud relaciona o inapreensível desejo do pai com a origem da lei. Mas aquilo a que leva sua descoberta, assim como toda a investigação analítica, é a não perder de vista o que há de verdadeiro por trás desse engodo (Lacan, 1962/1998, p.93).

Temos, então, a dimensão significativa articulada ao enquadramento da fantasia, pelo que ela funciona como suporte do desejo. Desejo que é sempre desejo de desejo do Outro. Neste sentido, a angústia está no cerne da questão de não saber que objeto a se é para o Outro.

Na mitologia do sujeito, o Outro posiciona-se tal como esfinge terrível a propor um enigma, cujo valor simbólico é a própria vida – expressão de Eros que faz do sujeito, desejante. Para tanto, é preciso que o sujeito, claudicante, premido contra o abismo da angústia em seu horizonte, se coloque ante o enigma do desejo do Outro: *Che Vuoi*³⁸? A resposta é uma construção fantasística primordial e, no passo da tradição trágica edipiana, servirá de —matriz a partir da qual o sujeito vai desenvolver todas as suas relações com seus semelhantes e o mundo a sua volta” (Jorge, 2010, p.242).

A fantasia, assim, inscreve-se em uma lógica que preserva o eu da aniquilação no deserto do real. Enquanto a angústia diz respeito ao vazio figurado, por exemplo, pela solidão, escuridão e silêncio, e sua aparição é o sinal *daquilo que não engana*; a fantasia é preposta em função da angústia, precisamente como aquilo que engana, possui caráter estruturante para o engodo do desejo. A fantasia se passa por uma verdade que terá sempre estrutura de ficção, posto que o sujeito só tem acesso a ela pela via do significante que, como já sabemos, é uma via de duplo sentido.

Contudo, não se pode imprimir uma dedução lógica que opõe angústia a fantasia. Para ilustrarmos este paradoxo, evocamos o mito de Janus interpretado

³⁸ -Que Queres?!. A partir do romance 'O diabo enamorado', de Jacques Cazotte, Lacan inspira-se na pergunta feita pelo diabo ao ser evocado em um ritual da cabala. O demônio surge como a cabeça de um camelo e pergunta: *Che vuoi?*. Esta ficção realça o que há de angustiante neste encontro com a questão do Outro. Questão do e para o Outro, pois a demanda retorna de maneira invertida ao reposicionar o sujeito em relação à sua própria questão: *-que quer ele de mim?!*. A partir do não saber, desse mistério sobre o desejo do Outro, instaura-se a fantasia como resposta subjetiva para dar conta da falta no Outro.

pelo escritor um tanto obscurantista, Jean-Michel Angebert. Segundo o autor, o que caracterizava Janus é o fato de que uma das faces sempre dizia a verdade, enquanto a outra, sempre mentia (1976). Assim, a estrutura de uma dualidade sintetizada na unidade remete à aproximação que Lacan faz entre angústia e fantasia na primeira aula de seu seminário X. Ele dirá:

alguma coisa havia efetivamente ocupado um lugar na mente de vocês no tocante a essa estrutura tão essencial que se chama fantasia. Vocês verão que a estrutura da angústia não está longe dela, em razão de ser exatamente a mesma (Lacan, 1962/1998-63, p.12).

Como o busto de Janus, fantasia e angústia são tributárias da mesma estrutura, ambas se apresentam enquadradas (Lacan, 1962/1998). E ainda que uma face aponte para a verdade na expressão *daquilo que não engana* e a outra dissimule uma montagem criada por uma linha de ficção, ambas têm como substância evanescente o mesmo objeto: objeto *a*.

O objeto *a*, causa de desejo no cerne do nó borromeano, opera como excesso que extravasa a linguagem e ultrapassa toda tentativa de apreensão significante, situando-se na borda do gozo; e como falta que permite o deslizamento metonímico do desejo carregado pela cadeia de significantes. Em outras palavras,

enquanto a fantasia é a cena que assegura ao sujeito uma relação mediada com seu desejo por uma ficção, e, por isso, caracteriza-se por sua função de mostrar o objeto de forma velada, a angústia, por outro lado, é a cena na qual o objeto se apresenta sem véu, sem qualquer encobrimento (Viola & Vorcaro, 2011, p. 13).

Mais Estranho que a Ficção

Retomando a ficção, o objeto *a* possui a mesma equivalência mítica do objeto que simboliza Janus: uma chave que abre todas as portas e possibilidades, assim como também as tranca.

Assim, fantasia e angústia articulam-se como duas faces da moeda do desejo, lastro da —dívida simbólica em relação ao Outro que nos constitui” (Leite, 2011, p. 83). Ambas podem ser pensadas em função de uma travessia demarcada na experiência da análise. Por um lado, essa travessia coloca em causa a fantasia da ficção que nos constitui, por outro, nos despe de nossas fixações imaginárias, reposicionando-nos em relação ao desejo do Outro, ao -*Que quer o Outro de mim?*”, remetendo-nos ao efeito de angústia (angústia de castração) e à constituição da fantasia (ficção que nega a castração).

Notemos que a noção de ficção transita entre os conceitos de fantasia e angústia. Na primeira, a ficção está diretamente ligada à estrutura da fantasia,

fazendo com que a verdade que a sustenta seja sempre uma ficção (Lacan, 1956/1998); enquanto que a angústia, efeito do *unheimlich*, é tangível de modo mais estável em uma estrutura ficcional.

Entendemos, assim, que a ficção, ao velar e revelar a verdade íntima e familiar do desejo, é um ponto médio pelo qual se torna possível a articulação entre fantasia e angústia:

Não é à toa que Freud insiste na dimensão essencial dada pelo campo da ficção à nossa experiência do **unheimlich**. Na vida real, este é fugidio demais. A ficção o demonstra bem melhor, chega até a produzi-lo como efeito de maneira mais estável, por ser mais bem articulada. Trata-se de uma espécie de **ponto ideal**, mas sumamente precioso para nós, já que esse efeito nos permite ver a **função da fantasia** (grifo nosso. Lacan, 1962/1998, p. 59).

Na pauta da ficção propomos que apesar de a narrativa cinematográfica ser, em grande medida, tributária da consistência imaginária, também pode atuar em um duplo registro sob o jogo de presença/ausência de significações. Ao ser demarcada por um corte, tanto pode emoldurar a imagem fazendo dela um tampão de significações de sentido unívoco quanto pode revelar-se em imagem que não atende a significação imediata e nem ao duplo sentido; uma imagem que não tem nada a dizer e da qual nada pode ser dito.

A partir de tais elementos subjetivos caros à psicanálise, julgamos apropriado um olhar e uma escuta do cinema a partir de suas narrativas. Afinal, o que é um filme senão a metáfora de uma cadeia de significantes organizada no fio de uma linha de ficção, tal qual se costura a própria linha de ficção do sujeito? Como na constituição do sujeito, a origem dos filmes se dá entre os vazios – vazios intervalares dos *frames*³⁹ – de uma imagem e outra; vazios a partir dos quais significantes deslizam no enquadramento da imagem, produzindo ou não sentido.

Cursamos esta jornada teórica para, finalmente, nos depararmos com o litoral das narrativas cinematográficas. Neste percurso, a teoria psicanalítica terá o valor agalmático de um objeto mais-de-gozar sustentado da moeda Real de *Janus*: com uma face voltada para o Imaginário, outra para o Simbólico, pagará a um barqueiro mítico o tributo para travessia do sujeito de linguagem, sob uma *nau-rrativa* de linguagem cinematográfica.

³⁹ Uma tradução livre para *frame* seria quadro ou moldura. Em cada frame de uma película se imprime uma imagem fixa (Aumont, 2001). A noção de movimento de um filme se dá pela duração de cada *frame*, de modo que, apesar de um *frame* ter o status topológico de uma imagem fixa, opera-se por uma função cronológica que permite suprimir o vazio entre-quadros.

CINEMA ALÉM DO PRINCÍPIO DO PRAZER

Na primeira parte desta tese, percorremos os auspícios do surgimento do sujeito de desejo: de seu primitivismo pulsional – premido pela natureza; ao seu acontecimento na linguagem – premido pela angústia. Nesta trilha, destacamos a qualidade formal da angústia no processo de acontecimento do sujeito. Tocamos ainda em sua contraparte denominada fantasia e, por conseguinte, na questão da ficção amalgamada em função da verdade do desejo. Entendemos, pois, que aquilo que o homem fez e faz de seu desamparo fundamental será sempre uma produção narrativa.

Assim, munidos deste trampolim teórico situado entre o sujeito mítico e o sujeito de desejo, entre a angústia e fantasia, nos lançamos na seara das narrativas. Um salto cinematográfico; um mergulho no cinema para além de seu princípio do prazer, nas profundezas daquilo que no sujeito provoca o gozo.

Gozeitgeist

Depois de percorrermos os primórdios do nascimento das pulsões e do sujeito, debruçemo-nos sobre a parturição do cinema. Como vimos no início da presente tese, o cinema surge *pari passu* à psicanálise. Ambos nascem no bojo de uma revolução cultural que faz do século XX o século das imagens. Como tal, o cinema vigora imbuído deste *zeitgeist* cuja hipertrofia imagética estende-se às configurações sociais e fusiona na mesma linguagem as artes plásticas, cênicas, literárias e musicais. Sua existência funda-se em controvérsias que, ora o posiciona marginal às grandes artes, como mero resultado das conquistas tecnológicas, ora o designa como legítimo herdeiro da aliança de ambos. Entretanto, o cinema não é simples produto de uma equação cultural; não se pode reduzi-lo a uma operação simbólica pela qual o estudo fracionado de suas partes – imagem, som, narração, etc. – explicaria sua *Gestalt*, seu efeito subjetivo.

Por esta razão, insistimos que, do matrimônio entre arte e ciência, nasce o cinema como algo além do resto deste gozo. Por sua potência discursiva, assume ares de objeto autônomo inserido no julgo das trocas culturais, possuindo linguagem própria e produzindo, portanto, efeitos não apenas no real do corpo, como também na experiência subjetiva do espectador.

É importante frisar, no entanto, que sob a perspectiva psicanalítica, o espectador não espera nada. Não pode ser reduzido a uma esponja absorvente, tábula rasa ou tela em branco sobre a qual são projetados reflexos de Outra fantasia. Ainda que a técnica cinematográfica lhe demande uma posição apassivada e ignorante frente à tela, um corpo inerte, reduzido a olhar e audição, é possível que algo resista ao convite hipnótico de adotar como sua verdade uma outra ficção. O que está em causa nesta discussão, bem como no cerne da causa psicanalítica, é tão somente o sujeito de desejo.

Isso implica um posicionamento ético, que lança por terra a noção de uma função comunicadora do cinema. Aquilo que um filme estima comunicar, independente de qualquer estilo narrativo, não se inscreve inteiramente na subjetividade, recobrando-a. Em maior ou menor grau, há uma resistência à alienação subjetiva proposta por esta linguagem, que muitas vezes não apenas mimetiza a realidade, como também cria tantas outras. Se por um lado a obra convida o espectador para que, diante dela, deponha suas armas (Lacan, 1964), por outro, certo belicismo pulsional tende a vigorar no sujeito de linguagem.

Ainda que diversas produções culturais tenham como vetor uma homeostase subjetivante, pela qual se carrega a promessa de totalidade orientada pelo princípio do prazer, à medida que a narrativa se torna complexa, tal empenho se confirma como engodo. Mais além, ratifica aquilo que Freud descobre e Lacan retoma, estabelecendo as bases de uma ontologia que comporta no campo do sujeito de linguagem seu mal-estar estrutural. Ou seja, seu espólio edipiano de castração: perda de gozo obrigatória no escambo de trocas, nos discursos da civilização.

Entretanto, lembremo-nos que, enquanto laço social, todo discurso possui uma dimensão sublimatória pela qual se torna possível aparelhar o gozo com a linguagem. Dito de outro modo, —a linguagem [incluindo a cinematográfica] se esclarece por se colocar como aparelho do gozo (Lacan, 1973, p. 75). Isso nos permite introduzir uma perspectiva pela qual não apenas o discurso cinematográfico entra no rol das trocas civilizatórias exigentes de renúncia pulsional, como ainda pode guardar em si a mortificação do sujeito de linguagem. É justamente nesta mortificação engendrada pelo significante que a causação do sujeito se dá.

Este movimento lacaniano nos é importante, visto que, em um só golpe, atribui à causação do sujeito uma perda de gozo inerente à cadeia significativa, e

remarca a estreita relação entre o gozo e o discurso. Se, para Lacan (1969), —o discurso toca no gozo sem cessar, posto que é dali que ele se origina" (p. 66), a noção de que as produções culturais se dão a partir de laços discursivos nos permite entrever no bojo artístico algo para além do princípio de prazer, pois que o significante também é causa de gozo.

Assim, ao pensarmos a potencialidade discursiva em qualquer expressão artística, estaremos, portanto, nos remetendo à experiência de perda, cujo paradigma é a castração e, mais ainda, à experiência de gozo, pois que a satisfação pulsional também se estende aos objetos da cultura. Ambas nos são familiares, singulares, particulares e, ao mesmo tempo, estranhas e universais para o sujeito embaraçado pela linguagem em suas narrativas tão míticas, quanto íntimas.

Narrativas além do princípio do prazer

Ao tomarmos as narrativas cinematográficas enquanto objetos da cultura detentores de uma discursividade que estabelece laço social, devemos nos ater, sobretudo, a seus aspectos formais, privilegiando o caráter significativo de cada modelo. Vale lembrar que, no campo da teoria do cinema – em função da abrangência discursiva e da liberdade com a qual o cinema se faz –, perdem-se de vista as inúmeras classificações e catalogações. Estas representam desde movimentos artísticos de vanguarda (expressionismo alemão, impressionismo francês, neorrealismo italiano), até produtos fagocitados pela indústria de tradição cinematográfica hollywoodiana, como filmes de *western*, *noir* ou modelos mais recentes, denominados pós-modernos, pós-clássicos ou *high-concept*.

Assim, apesar de nos valermos de modelos contrastantes, deixamos a ressalva de que a mera observação de elementos discursivos não determina o enquadramento narrativo como um todo. Ao contrário, notaremos, por exemplo, que em narrativas clássicas o efeito de captura pulsional do espectador por vezes se dá exatamente naquilo que foge ao padrão formal proposto: um *close-up* no olhar fascinado por algo além do quadro; uma interpretação que transita entre o excesso e o estranho; o ritmo alucinante de uma composição musical que beira o pavor; ou simplesmente uma fala que preenche de sentido todo o campo esvaziado da narrativa desenvolvida.

Trabalharemos, *a priori*, com dois modelos narrativos de base: o clássico e o moderno. Escolhemos tais estruturas não apenas por atenderem às convenções mais recorrentes das teorias cinematográficas, mas também por se erigirem a partir de construções significantes francamente opostas e contrastantes que, não obstante, não se excluem. Dito de outro modo, tanto uma narrativa clássica pode conter elementos do moderno sem que o enredo se desalinhe em um emaranhado de possibilidades de sentidos, quanto um filme sem compromisso com uma unidade de sentido pode trazer em sua tessitura furada pontos compreensão. Esta consideração nos remete ao próprio funcionamento inconsciente, segundo o qual a lei do paradoxo opera no acolhimento de ideias contrárias.

A partir da narrativa clássica, evocaremos o cinema *hollywoodiano* que, apesar de fincar-se neste estilo, insere-se em uma tradição de rupturas, crises e reorganizações que vão além do campo estético e ideológico, sob a dependência de arranjos econômicos e mercadológicos. Assim, discutiremos o *blockbuster*⁴⁰ sem, contudo, nos atermos a uma crítica de seu formato estético-industrial.

Muito embora, enquanto fenômeno social, o *blockbuster* não possa ser decupado de uma conjuntura histórica específica, em que pesem adventos tecnológicos, pluralidade midiática e assunção de uma franca vocação para o entretenimento, tais elementos não serão objeto de nossa discussão. Não nos interessa a crítica de seu formato estético-industrial corrente na qual *blockbusters* se caracterizam pela debilitação narrativa, sob privilégio do espetáculo e da ação, em detrimento da personagem e da dramaturgia. Tampouco nos importa colocá-lo sob o juízo moral justificado, por exemplo, pela patente juvenilização/infantização da audiência ou ainda pelos sucessivos lançamentos com apelos midiáticos que reduzem de modo contumaz os espaços de exibição para outras linguagens menos tributárias da lógica de mercado (Mascarello, 2006).

Apesar de reconhecermos como legítimas tais críticas, interessa-nos, pois, pensar seus efeitos sob o sujeito de linguagem. Ao evidenciarmos a dimensão discursiva das narrativas, ou seja, sua potencialidade de produzir discurso através de um aparelho de linguagem, acessamos seu estatuto de objeto da cultura, objeto

⁴⁰ A expressão tem origem nos anos 40 para referir-se a bombas aéreas conhecidas como -arrasa-quarteirão. Valendo-se dessa metáfora, os *blockbuster* caracterizam-se por um rápido consumo do circuito primário de exibição, ou seja, as salas de cinema, bem como nos mercados secundários de exibição e através dos produtos conexos (Mascarello, 2006).

de laço social, objeto de produção de gozo. Interessa-nos, pois, investigar de que modo as narrativas cinematográficas estão implicadas na produção de obras orientadas para do princípio de prazer, bem como para algo além deste princípio.

Prazeres clássicos

As origens do que se convencionou chamar de narrativa clássica são oriundas tanto do teatro realista-naturalista do século XIX, quanto das fundamentações da tragédia na Poética de Aristóteles, datadas do século IV a.C. Ambas têm em comum uma relação simplificada de causalidade pela qual aquilo que é considerado inteiro possui uma estrutura básica de início, meio e fim. Além disso, as possibilidades de ações visam o entretenimento da massa de modo que, ainda que haja histórias secundárias e paralelas, todas devem corroborar para o sentido unívoco e catártico do enredo, com um desfecho que apazigue o espectador.

Alguns teóricos acentuam o caráter sinestésico deste tipo de narrativa. Salientam que o próprio dispositivo cinematográfico favorece o condicionamento dos sentidos a uma centralização excitatória que tem por privilégio a visão e a audição. Assim, a produção de uma dissociação tornaria a percepção automatizada (Bellour, 1988) e, portanto, mais suscetível de se deixar afetar pela narrativa. Além disso, o próprio enredo da obra deve ratificar este distanciamento da realidade fenomênica ao se valer de mecanismos de projeção e identificação do espectador, vinculando-o a uma narrativa que, estruturalmente, lhe é familiar.

Neste processo, a identificação entre espectador e personagem principal ou herói é fundamental para que a estória seja contada como realidade. Assim, o sentido da narrativa é dado de antemão e tem, por meta, a construção de uma moral da história que se repete a cada filme. Esta manobra é a garantia de apaziguamento e estabilização de um conflito que existe tão somente para confirmar a própria moral que o engendrou (Xavier, 2005).

Em linhas gerais, podemos nos valer do modelo identificado por D. Bordwel em seu *O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos* (2005 [1986]), no qual sintetiza-se as características dramatúrgicas, narrativas e estilísticas do clássico em 5 fatores: (1) personagens bem definidos e com objetivos claros; (2) ações linearmente organizadas no que tange a causa e efeito; (3)

unidade de ação, tempo e espaço no interior de cenas e sequências; (4) subserviência do estilo às necessidades de exposição da história; e (5) comunicabilidade e redundância.

Entretanto, ainda que Bordwel proponha uma complexificação dos elementos narrativos, podemos entrever o modelo aristotélico fundamental de início, meio e fim, sob o princípio de causa e consequência. Este protótipo narrativo, por assim dizer, completo, sem furos, nos interessa por reconhecermos nele aquilo que o sujeito castrado almeja e, por princípio, jamais alcança: a possibilidade da completude.

O projeto de restituição e conformação tem suas raízes na estética apolínea do bom e do belo. Assim, quando Aristóteles (2004) estabelece os parâmetros da obra afirmando que sua beleza reside na dimensão e na ordem, podemos perceber um estreitamento entre estética e ética. Isso porque para se produzir os efeitos de identificação, catarse e apaziguamento do conflito é preciso que uma sequência mais ou menos lógica se dê. Aquilo que ocorre no meio é resultado de algo que já ocorreu no início, sendo o fim não apenas o resultado das ações desenvolvidas no meio, como também o denominador comum entre unidade moral e a coerência estética. O fim é expressão daquilo que é moralmente correto e esteticamente agradável.

Segundo tais parâmetros, no início deve haver a descrição de uma situação tranquila e estável, até que algo a perturbe. No ponto médio da narrativa deve advir um empreendimento de forças para retomar o estado anterior, removendo o objeto que causa a perturbação. O desfecho se dá com a neutralização do conflito ou com a possibilidade de que tudo retorne ao estado de coisas anterior, restabelecimento da harmonia e equilíbrio.

Notemos que Aristóteles é categórico ao ressaltar a importância de que o desfecho conclua a situação conflitiva. Deste modo, mesmo que haja abertura para que outras perturbações possam ocorrer, —o fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada (Aristóteles, 2004, p.51). Ou seja, ainda que a vida continue, no que tange àquele evento de desordem, não há mais nada a ser dito.

Tomemos como exemplo duas narrativas clássicas que trazem em seu bojo o argumento do sacrifício por amor: *Titanic* (James Cameron, 1997) e *Casablanca*

(Michael Curtis, 1942). Apesar das importantes distinções, reconhecemos que ambas seguem o sentido do sacrifício pelo bem amado, sendo este ato o ponto crucial a partir do qual nada mais é relevante para o desenrolar da obra. Assim, ainda que após a morte da personagem *Jack*, em *Titanic*, haja formalmente uma continuidade para solucionar o mistério da joia *Coração do Oceano* – suposto motivador das investigações do naufrágio –, tudo o que se passa tem como cerne o legado do sacrifício do herói por sua amada. Na lógica da narrativa apresentada ao espectador, toda trama é explicada em função desta morte.

Se no *blockbuster* de J. Cameron a tragédia do naufrágio perde força e torna-se pano de fundo para o espetáculo do sacrifício por amor, no caso de *Casablanca* a segunda guerra, por assim dizer, também figura-se como segundo plano do romance frustrado entre Ilsa e Rick. Lembremos que é Rick quem organiza a fuga de Ilsa, convencendo-a a embarcar com o marido para que o casal se salve da Gestapo. Ali, também, a solução – ou melhor diríamos, a dissolução do conflito – não está na salvação do naufrágio ou na vitória contra o nazismo. O que motiva a força pulsional do filme não repousa no alívio de personagens anônimas salvas no curso das tragédias, mas pura e simplesmente, no sacrifício pelo bem amado. Deste modo, temos dois eventos trágicos da história da humanidade relegados à mera figuração perante o drama do amor não vivido. Por esta razão, Jack precisava abrir mão de sua vida para salvar Rose, assim como Rick precisava abrir mão de seu amor para proteger Ilsa.

Assim, temos que, tanto em *Titanic*, quanto em *Casablanca* a verdadeira tragédia que suscita identificação do espectador não está nos milhares de vidas ceifadas no naufrágio ou na guerra, mas sim na castração de apenas dois amantes, no impedimento de viverem seu amor. Aí está o gancho universal de identificação e reconhecimento que fisga todos os neuróticos, ou seja, todos aqueles impedidos de viver seu amor – amor edípico – e sob os quais a castração operou.

Na estratégia destes enredos, o sacrifício torna-se último ato. Tudo o que se passa antes culmina neste ponto ou se reorganiza *après coup*; tudo o que vem depois, como preconiza Aristóteles, não acrescenta —mais nadall. Noutras palavras, em uma narrativa de cunho clássico, ainda que a vida continue, no que tange àquele evento de desordem não há mais nada a ser dito. Como uma pretensão de

eficácia do recalque: tudo está resolvido, dissolvido ou, bem poderíamos dizer, sepultado⁴¹.

Resolução de um problema, dissolução de um conflito, correção de uma subversão, expulsão de algo desagradável e perturbador de nossa própria história. Incorremos na repetição de um acontecimento absolutamente familiar: a experiência edípica. Entretanto, em nossa narrativa íntima e mítica – pois que universal – há algo além do recalque do conflito. Não há sucesso neste desfecho, pois que aquilo que sabemos de nossa própria narrativa não está circunscrito no fato histórico, tampouco na mera ciência daquilo que de algum modo nos perturbou.

A verdade, com sua estrutura de ficção (Lacan, 1956-1957), não está na inscrição comemorativa dos conflitos resolvidos, mas sim no ato de retorno daquilo que sequer pôde ser inscrito e que, todavia, como um fantasma, insiste em aparecer. São representações pulsionais imbuídas da força disruptiva do desejo intolerável que inscrevem-se em nossa história sob o signo da censura, deformadas em sonhos, atos falhos, chistes e sintomas.

Sob esta perspectiva, cada um destes elementos nos contam uma, ou melhor diríamos, a mesma história. Um sonho, por mais surrealista que seja, nos enreda em uma narrativa que realiza parcialmente nosso desejo. Os atos falhos inscrevem-se em frases torcidas, como unidades narratológicas mínimas a serviço de uma Outra história. Os chistes se montam em narrativas fluidas nas quais se desliza nosso desejo. E, finalmente, os sintomas... estes são nossas *story lines*⁴². Uma escrita que faz do corpo palimpsesto traçado a duras penas de uma antiga caneta-tinteiro banhada em gozo. Cada uma dessas expressões do inconsciente possui potência narrativa. São o ato de enunciação de um desejo que exige ser enunciado, dito – ainda que, porventura ou força de Lei - se torne mal-dito.

Enquanto seres de linguagem, nossa maldição está precisamente na sina de sermos barrados pelo significante. Estamos interditos de adequarmos nossa ficção ao modelo aristotélico, pois que nossa inteireza contém o furo. Nossa

⁴¹ Introduzimos aqui uma comparação com a noção de resolução de um conflito universal, do qual nenhum ser de linguagem escapa: o complexo edipiano. O termo -sepultado|| alude à tradução em espanhol na qual o tema da dissolução é traduzido como -sepultamento||. Significante interessante não apenas por conferir uma tragicidade legítima ao trauma, mas por deixar a brecha de que tudo que advir deste sepultamento será da ordem do fantasma.

⁴² Expressão inglesa que se refere a uma espécie de resumo ou síntese da história a ser contada, transformada em roteiro.

verdade está inscrita no inconsciente, este —capítulo da minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado" (Lacan, 1958, p. 260).

Sob a perspectiva deste capítulo em branco de nossa história, o furo em nossa narrativa, nossa verdade estruturada como ficção, alcançamos o tema do cinema moderno. Intuímos esta relação não apenas por sua estrutura formal, a qual nos debruçaremos na sequência, mas, sobretudo, por sua ontologia tributária ao mal-estar da civilização moderna.

Gozos modernos

Também conhecida como cinema de autor ou cinema de escola, a narrativa moderna nasce no entreguerras (1918-1939). Contudo, é a partir do pós-guerra que ganha notoriedade com o reconhecimento do cinema como arte, abrindo espaço para pesquisas estéticas e incorporação de vanguardas artísticas em sua linguagem (Xavier, 2005). Em alguns países devastados pela guerra, o cinema foi visto como instrumento civilizatório para o reerguimento da identidade europeia, pois nasce do caldo cultural de movimentos artísticos como expressionismo alemão, futurismo e neorrealismo italiano, cubismo e surrealismo francês.

Junta-se às reflexões e indagações estéticas a possibilidade de inovações técnicas nas obras. Assim, cria-se uma linguagem situada fora dos processos de encenação convencional impostos pela tradição clássica (Xavier, 2005). Não há um compromisso de produção de sentidos já que texto, imagem e som não seguem necessariamente uma linearidade dramática. Além do notório descompromisso com o modelo narrativo aristotélico, o cinema de tradição moderna caracteriza-se pela saída dos estúdios. Propõe uma encenação mais próxima das imperfeições da realidade pelo uso de temas cotidianos, bem como a exploração de tempos mortos nos quais não há, necessariamente, uma injeção de sentido que insere a cena em uma sequência narrativa linear.

Assim, não podemos dispor de uma definição unívoca do cinema moderno como encontramos na narrativa clássica, de Aristóteles a Bordwell. Isso porque a narrativa não está orientada por elementos contraditórios que precisam ser resolvidos ou excluídos para que a história se dê. Tampouco há uma defesa apriorística e moral entre o bem e o mal – recurso amplamente usado em narrativas

de cunho clássico nas quais, mesmo que haja personagens complexas, via de regra, a moral do herói terá sempre elementos mais positivos do que negativos para suscitar a identificação do espectador.

Disso, temos que, enquanto o clássico reivindica coerência entre forma e conteúdo, a narrativa moderna defende a possibilidade de sustentação do contraditório, haja vista, por exemplo, a tentativa no mínimo escorregadia de colonização da narrativa moderna nos enquadramentos de uma definição pelo filósofo Christian Metz:

Espetáculo e não-espetáculo, teatro e não teatro, cinema improvisado e cinema premeditado, desdramatização e dramatização, realismo fundamental e artifício, cinema de cineasta e cinema de roteirista, cinema do plano e cinema da sequência, cinema de prosa e cinema de poesia, câmera perceptível e câmera apagada: nenhuma destas oposições nos parece capaz de fazer aparecer a especificação do cinema moderno (Metz, 1977, p. 197).

Em função disso, o cinema de filiação moderna carrega em sua forma um caráter transgressivo da lei da ficção. Seu enredo é complexificado de modo que as suturas operadas na montagem não apaguem as próprias marcas, revelando o jogo ilusionista entre imagem e espectador. A montagem se orienta por uma forma que frequentemente coloca em conflito elementos da gramática fílmica (som, imagem, luz, texto, planos, etc.), figurando-se como obra resistente à alienação subjetiva, visto que se impõe pela equivocidade dos fragmentos provocando a perda de uma suposta linha de sentido unívoco da narrativa.

Na equação de uma obra moderna há algo que sobra sem apreensão. Um resto inassimilável que atravessa a experiência do sujeito sem conformar-se com uma racionalidade compartilhada, suscitando que o espectador compareça para dar algo de seu ao sentido da narrativa. Opera-se uma torção na qual a posição passiva de espectador é transformada em uma experiência de sujeito de linguagem, sujeito pulsional invadido pela obra. Não por acaso, comentários de filmes como *Mulholland Drive* (D. Lynch, 2001) ou *Persona* (I. Bergman, 1969) se esforçam em uma hermenêutica profunda sem, contudo, esvaziar os sentidos da narrativa. Temas como o amor frustrado, o sadismo, o feminino, o duplo são recorrentes, mas não esgotam, nem agrupam estes filmes em torno de um eixo de verossimilhança como no caso dos clássicos. Notadamente, tanto *Casablanca* quanto *Titanic* poderiam ser inscritos no turno do significante –romancel. O mesmo não poderia sintetizar as sinopses de *Persona* ou *Mulholland Drive*.

Isso por que as obras de filiação moderna não compõem um conjunto fechado com uma fórmula específica; tal como *A Mulher*⁴³, devem ser tomadas uma a uma. Assim, o elemento mais comum nas tentativas de esgotamento simbólico de filmes modernos – poderíamos arriscar – não advém do racionalismo objetivo aplicado à obra, mas sim, é da ordem do subjetivo, este afeto que não engana e que encontra suas coordenadas para além do princípio do prazer, este afeto que não chega a ser sentimento, pois que é pressentimento de angústia (Lacan, 1996/1962).

Sustentamos, pois, a hipótese de que as narrativas em seus vieses clássico e moderno colocam o sujeito-espectador em distintas posições: ora se compraz com uma vivência de restituição subjetiva pelo enlevo do princípio do prazer, ora é forçado a atravessar a angústia da destituição subjetiva que encontra coordenadas além deste princípio naquilo que Lacan definirá como experiência de gozo.

Narrativas entre prazer e gozo

Antes que avancemos na tese proposta, é preciso revisarmos a questão do objeto, já abordada no capítulo anterior. Além disso, alçamos voo – ainda que raso – neste campo teórico rico de sobreposições, qual seja a distinção entre prazer e aquilo que está além: sinalizado por Freud com a pulsão de morte e nomeado por Lacan com seu objeto *a*. Além do princípio do prazer, está o gozo.

Se na década de 1960, Lacan (1962) sustenta que o objeto da angústia existe e seu nome é *a*, encontramos a gênese deste objeto em tempos pré-psicanalíticos nas incursões de Freud (1885) no *Projeto para uma Psicologia Científica*, por suas considerações à *das Ding*: esta parte da experiência de satisfação que resta constante, inassimilável, da qual Lacan estabelecerá uma estrita relação com a teoria do gozo.

Já no *Projeto*, ou seja, período pré-psicanalítico, Freud identifica um princípio de inércia, no qual haveria uma tendência originária dos neurônios visarem ao nível zero de estimulação; esta noção, embaçada pelo fulgor do *princípio de prazer*, introduzido desde *A Interpretação dos sonhos* (1900/ 1996), é retomada por Freud

⁴³ Não existe um significante que signifique o sexo feminino. Por isso Lacan diz que -A Mulher não existell. Por não firmarem um conjunto devem ser contadas uma por uma: -Em todo caso, o que é que implica a finitude demonstrável dos espaços abertos capazes de recobrir o espaço circundado, fechado no caso, do gozo sexual? Que os ditos espaços podem ser tomados um a um – e porque se trata do outro lado, ponhamos no feminino – uma a uma (Lacan, 1985, p.18).

em 1920 sob o título dedutivo de *Além do Princípio do Prazer*. Temos, então, uma trajetória teórica que retorna às suas bases, mas consegue ir ‘__mais além’. Tal como o retorno do circuito pulsional que visa um objeto, mas não encontra seu fim ali mesmo e, sob a pressão de uma satisfação parcial, vai além do percurso inicial e faz surgir algo novo⁴⁴ (Lacan, 1964/ 1998).

Entre o ‘Projeto’ e o ‘Além’ – aproveitemos desta redução uma dedução que a linguagem nos oferece –, Freud abandona parcialmente os paradigmas embrionários de anseio científico que visavam a delimitação de um objeto à psicanálise, para a constatação de que algo escapa à toda significantização e está fora dos protocolos de simbolização. Qual força seria esta, tão pujante e avassaladora, que induz, repetidamente, o sujeito ao desprazer, sofrimento, desamparo, operando à revelia do desejo de cura do paciente? A este empuxo fora da razão, contra a orientação de todas as pulsões de autoconservação do sujeito, Freud dará o nome de pulsão de morte.

Assim, temos uma trajetória freudiana que nasce em 1985 no *Projeto* e vai *Além do princípio do prazer*, em 1920. Em seu seminário VII, Lacan (1959) também se aportará ao *Projeto* a partir da discussão freudiana sobre *das Ding*⁴⁵, ou seja, do reconhecimento da existência de um núcleo real que impulsiona a experiência humana para transbordar os limites da satisfação. Assim, temos que as discretas incursões sobre *das Ding* impulsionarão mais tarde a construção da noção de pulsão de morte em Freud, bem como a teoria do gozo em Lacan. Notemos que tanto um quanto o outro se debruçaram sobre um texto que, não por acaso, é justamente dedicado à estética.

Em *O Estranho* (1919) – *das Unheimlich*⁴⁶ – Freud reconhece a predominância de uma ‘__compulsão à repetição’, advinda de impulsos instituais,

⁴⁴ Em seu seminário XI, ao discorrer acerca do trajeto pulsional, Lacan (1964) faz aparecer um terceiro elemento: -É preciso bem distinguir a volta em circuito de uma pulsão do que aparece – mas também pode não aparecer – num terceiro tempo. Isto é, o aparecimento de ein neues Subjekt que é preciso entender assim – não que ali já houvesse um, a saber, o sujeito da pulsão, mas que é novo ver aparecer um sujeito” (p.196).

⁴⁵ Uma tradução aproximada seria a Coisa. Freud designa *das Ding* como aquilo que resta constante e inassimilável na experiência de satisfação. Esta designação de algo que em si não encontra representação imaginária e, ao mesmo tempo, é absente de captura pelo significante.

⁴⁶ Em minuciosa desmontagem do termo *unheimlich* – já decaído da língua corrente – Freud demonstra que na mesma palavra estão contidas ideias contrárias. A terminologia indica que *Heimlich* produz uma significação obtida na direção de uma ambivalência que coincide com o seu

—poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco (p.297/ 298). Por sua vez, assim como Lacan em 1957 já recorrera à teoria dos chistes para pensar o inconsciente em seu seminário V, em 1962 utilizará o *das Unheimlich* em seu seminário X, evocando o fenômeno do estranho como —eixo indispensável (p.51) para teorizar a angústia.

Não por acaso, recorreremos à comparação ao chiste para percebermos uma aproximação estrutural entre o chiste (*witz*) e o estranho (*unheimlich*). Tomando o significante em sua forma original no alemão, tanto Freud quanto Lacan entenderão que o prefixo *un-* aparece não somente para indicar uma oposição de sentidos, mas precisamente para marcar a incidência, o sinal do recalque. Por esta razão, não se pode simplesmente identificar o estranho a algo somente familiar, inquietante, sinistro, lúgubre, suspeito, etc. Nem toda vivência que remete a esses adjetivos pode ser enquadrada à experiência do estranho, mas somente aquela que cumprir esta condição de ser da ordem do retorno do que já foi, em algum momento, vivenciado e expulso da consciência para enfim retornar com toda força de uma experiência angustiante de estranhamento. Ou seja, apenas aquilo que fora submetido às injunções do recalque.

Sabemos, ainda, que o recalque faz parte de uma série de mecanismos que garantem a estruturação e o funcionamento psíquico. Assim, nesta aproximação entre o fenômeno do estranho e do chiste, entrevemos a mesma âncora daquilo que deveria ter permanecido secreto e veio à luz sem pedir licença (Freud, 1919/1996). Ainda que um desemboque em afeto de angústia (o estranho) e o outro, em efeito de comicidade (o chiste), ambos são determinados pela condição histórica do recalque.

Em função do recalque é possível encontrarmos outro ponto de aproximação destas experiências tão distintas. Trata-se do caráter de surpresa que ambos guardam em relação à demanda do Outro. Em 1957, no seminário *As formações do inconsciente*, Lacan entenderá que, no chiste,

O Outro, na comunicação com o *witz*, virá completar – de certa maneira, preencher – a hiância constituída pela insolubidade do desejo. Podemos dizer que o *witz* restitui o gozo à

oposto, *Unheimlich*. Se por um lado, o termo aponta para o que é familiar e agradável, por outro, coloca em cena o que está oculto e se mantém fora da vista.

demanda essencialmente insatisfeita, sob o duplo aspecto, aliás idêntico da surpresa e do prazer – o prazer e a surpresa do prazer. (p.126, grifo meu)

Ora, sabemos que uma característica marcante do *unheimlich* é, por assim dizer, seu elemento surpresa. Lembremos, contudo de que se trata de uma surpresa que não se associa ao prazer e que mantém suas coordenadas além deste princípio. Encontramos ainda, na sequência desta passagem, outro elemento que nos ajudará a situar o *witz* na pauta do estranho e no rumo da angústia. Evoquemos aqui o embaraço.

Lacan reordenará as contribuições freudianas sobre a *Inibição, Sintoma e Angústia* (1926/ 1996) em patamares distribuídos em um quadro que terá como tema e destino a angústia. Neste esquema, algumas lacunas de orientação vertical e horizontal serão preenchidas e reformuladas ao longo do seminário. Apesar da abrangência do enquadramento, por ora, observemos o último elemento do primeiro patamar – o embaraço –, pois é neste outro ponto que o *witz*, a fala espirituosa, fará passagem (Lacan,1957/1998):

Quadro da Angústia

dificuldade →

	Inibição	Impedimento	Embaraço
	Emoção	Sintoma	Passagem ao ato
↓	Efusão	<i>Acting out</i>	Angústia

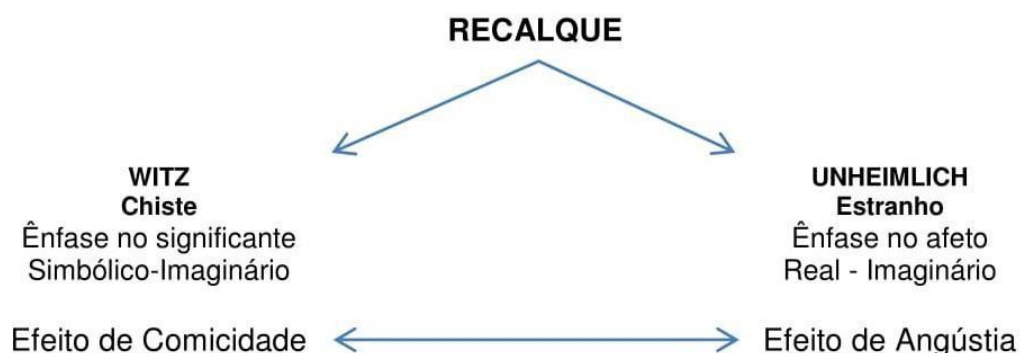
Se no seminário V Lacan (1957/1998) sinaliza que o *witz* passa pela via de uma fala dirigida ao Outro, fala que tropeça em um embaraço e -é autenticada pelo Outro como chistell (p.127), no ensino sobre a angústia esmiúça o quanto o sujeito, por definição, é embaraçado: → embaraço é, em termos muito exatos, o sujeito S revestido da barra, \$, porque *imbaricare* faz a mais direta alusão à barra, *bara*, como tal. Essa é justamente a imagem da vivência mais direta do embaraço|| (Lacan, 1962/1998, p.19).

Este embaraço, que se faz presente também no *witz*, é chamado por Lacan (1962/1998) de —uma forma leve de angústia|| (p.20). Contudo, repare que o embaraço não é a angústia, mas a potência máxima da inibição na vertente da dificuldade, que precisa ser fixada —em algum lugar, a fim de deixar livre, num outro

pontoll – no ponto do embaraço – —o caminho pelo qual passará a fala espirituosall (1957/1998, p.127).

Destacamos, portanto, um ponto de ancoragem do *witz* no *unheimlich* – pela relação com o recalcado e o caráter de surpresa; e outro na angústia – em sua forma leve chamada embaraço. Em ambos, há algo autenticado pelo Outro, seja pela via da pulsão invocante a propósito do embaraçamento do sujeito nas teias do significante, seja pela presentificação escópica do olhar que invade o sujeito fazendo-o cair pelo vazio da teia.

Segue um esquema desta relação:



Notamos, assim, que enquanto algumas obras transitam entre estes polos, outras concentram-se demasiado em um ou outro registro. Enquanto alguns filmes ou estilos de direção jogam com o significante, obtendo dele efeitos de comicidade – haja vista, por exemplo, certos filmes de Woody Allen e Pedro Almodóvar –, outros buscam situar-se no registro do estranho, extraíndo uma experiência de angústia – como a maior parte dos filmes de David Lynch e Lars Von Trier. Há ainda estilos que transitam livremente entre ambos, provocando efeitos surpreendentes e honrando, por assim dizer, o elemento surpresa do chiste e do estranho. Encontramos na filmografia de Quentin Tarantino um paradigma desta seara entre o prazer e a angústia.

Retomemos: a pedra fundamental entre o chiste e o estranho é o recalque. Ou seja, aquilo que conhecemos pela via do que retorna: chistes, atos falhos, sintomas e sonhos. O acontecimento do retorno do recalcado é também a testemunha do fracasso do recalque. E fracassa, precisamente, porque há algo do

objeto que ao passar pelo Outro resta inassimilável ao sujeito. Constitui-se, portanto, como perda real ante a qual os recursos simbólicos e imaginários serão empreendidos em esforços incansáveis para elaborações de sentido. Por esta razão, Lacan entenderá que as construções fantasmáticas da civilização – religião, ciência –, mais além de tentarem desvendar o mistério da natureza, se erguerão como tentativas de encobrir com o significante aquilo que é inassimilável, resistente à simbolização, aquilo que Freud nomeou a Coisa, *das Ding*. Diga-se de passagem, tentativas orientadas pelo princípio de prazer. Ensaaios de apreensão de sentido que terminam por ignorar aquilo que é mais elementar na Coisa: o vazio inquietante da angústia.

Interessa, pois, à psicanálise debruçar-se neste vazio que ressoa como modos de subjetivação psíquica na cultura. Por isso, para Lacan (1960/1998), enquanto a ciência e a religião se formalizam sob uma função de negação ou evitação do vazio, a arte se figura como —um certo modo de organização em torno desse vazioll (Lacan, 1960/1998, p.162). Às voltas com este furo traumático – um *troumatisme*⁴⁷ –, a estratégia da arte não só o reconhece, como o enfrenta e o inclui em seu discurso.

Reconhecemos esta estratégia nas narrativas que privilegiam elementos estéticos modernos. Ainda que haja uma cadeia significante em *frames* organizados sistematicamente, há algo da própria obra que fura a estabilização subjetiva empreendida no encadeamento. Sustenta-se no cinema de filiação moderna a apresentação de um objeto que para além de coadunar-se com o enredo, torna-se resistente ao sentido, presentifica a falta de *das Ding*, restando inapreensível aos recursos simbólicos do sujeito, provocando-lhe o estranhamento.

Clássica negativa

Já uma narrativa de cunho clássico terá o mote do enredo ancorado na identificação do espectador com a personagem, bem como no reconhecimento da lógica aristotélica na qual a provocação do conflito será sempre sucedida por sua estabilização. Identificação e reconhecimento: processos subjetivos elementares

⁴⁷ A palavra-valise *troumatisme* é um neologismo usado por Lacan no seminário de 1974, *Les Non-Dupes Errent*, que trás no jogo de palavras *trou* (furo) e *traumatisme* (traumatismo) a noção do impossível da relação sexual. Assim, diante do *trou*, inventa-se o *truc*, um ardil para preencher a lacuna do Real, lá onde não há relação sexual. A inventividade do sujeito ante ao Real nos interessa, sobremaneira, para pensarmos o recurso à arte nas manobras deste jogo do impossível.

orientados pelo princípio de prazer, pois que garantem uma estabilização da imagem do eu.

Propomos assim que é possível encontrarmos na narrativa clássica ressonâncias da primeira ficção do sujeito. Aquela contada e autenticada pelo Outro que permitiu a passagem do bebê esquadrihado pela força disruptiva das pulsões auto-eróticas à condição de sujeito nomeado e delimitado em uma forma ortopédica, uma imagem apaziguadora, pois que lhe é atribuída um sentido, e por que não dizer, uma narrativa contada pelo Outro.

Na história dos traços primeiros da fundação do eu, ressoa o júbilo encontrado no espelho quando o olhar do *enfans* é cativado e capturado no engodo da identificação narcísica. Naquele instante de ver, o caos pulsional estabiliza-se na ancoragem imaginária – pois que ganha forma – e simbólica – pois que ganha nome. Assim, —é na qualidade de fascinada que a diversidade descoordenada e incoerente da despedaçagem primitiva adquire sua unidade (Lacan, 1954/1998, p.70). Pelo fascínio exercido na mediação imaginária – momento em que se fica congelado em um sentido dado – que o sujeito poderá estruturar sua subjetividade.

Uma identificação imaginária se dará como alienação, na qual a consistência subjetiva está na base do que se é para o olhar do Outro, situando a instância do eu em uma linha de ficção. Esta estratégia é orientada pelo princípio do prazer, pois, tal como uma ficção aristotélica, o conflito, o caos pulsional, a angústia, ganha estabilização subjetiva pela via da fantasia, assegurando a preservação do eu.

Ainda que haja identificação do sujeito a obras modernas, suas marcas não se encontram na ficção da homeostase subjetivante construída no espelho pela via da fantasia, mas sim no reconhecimento da experiência de angústia que lhe antecede, como reedição do caos pulsional, ou lhe sucede, nos despojos edipianos da castração.

Isso porque as obras de cunho moderno se apresentam como objeto no qual o sujeito não reconhece mais sua imagem, formada por identificações e antecipações imaginárias. Contrariamente, trata-se de um objeto que mostra —o que resta do sujeito quando a fortaleza do eu se dissolve" (Safatle, 2006, p.274). É, pois, uma experiência singular e intransferível: cada sujeito-espectador a vivenciará a partir de seus próprios *troumatismes*. Também por esta razão, as narrativas clássicas – em quaisquer expressões artísticas – são orientadas pelo princípio do

prazer, pois muito além de se enquadrarem na poética aristotélica, realizam o sonho de todos os neuróticos: criar uma fantasia que vele o furo traumático de sua castração.

das Narrativas

Chamamos a atenção para o fato de que os processos narrativos não apenas possuem uma forma de enlaçar o sujeito de linguagem, como também suscitam processos psíquicos específicos, ou seja, oferecem modos distintos do sujeito-espectador gozar do objeto. Isso, porque enquanto determinadas estruturas são construídas a partir do vazio, sob a intenção de manter a Coisa a distância, ainda que pela via do significante (como no chiste) e, portanto, reconhecendo-lhe a existência, outras narrativas de estrutura enrijecida nos padrões do clássico – formatação de *blockbusters* – guardam em sua gênese a intenção de negação da Coisa, sob a presunção de que o inconsciente não existe.

O reconhecimento da Coisa! Aí está a distinção entre obras clássicas, modernas e *blockbusters*. Os dois primeiros lidam com o real da Coisa, reconhecem a existência e a presença de *das Ding* resistente à significação. Se por um lado os elementos do moderno evocam a Coisa para, a partir dela, jogar com o significante, ao sabor de todas as possibilidades de atravessamento da angústia, por outro, o clássico se vale do significante para, por assim dizer, lamber *das Ding*, sem cair no vazio da teia. Em ambos há o reconhecimento, ainda que a Coisa seja mantida à distância.

Já a confecção de *blockbusters* atinge um grau de eficácia de negação do vazio que não permite a experiência de atravessamento subjetivo, pois não há mais nada a ser dito. Tudo está posto e claro. Não há pontos de não sentido nos quais o inconsciente possa projetar os fantasmas que assombram o sujeito.

Relembramos que o *blockbuster* não é em si uma narrativa, mas sim erige-se a partir do recrudescimento dos elementos da narrativa clássica. Entendemos, assim, que aquilo que distingue subjetivamente filmes historicamente definidos como ‘clássicos do cinema’ de *blockbusters* contemporâneos não é propriamente o estilo narrativo, pois que ambos respondem às preconizações da narrativa clássica aristotélica, mas sim o fato de que em certos filmes algo da ordem de *das Ding* é agenciado.

Seja pela via do significativo com os chistes (*witz*) articulados no corpo da obra em imagem, texto ou som (lembramos por exemplo das bizarrices cômicas do Monty Python), seja pela via do estranho (*unheimlich*) com momentos pontuais em que a angústia é convocada a se presentificar na narrativa, ainda que o modelo geral respeite a estrutura clássica. Neste caso, filmes como *Dogville* (2003), *Psicose* (1960), *Os sonhadores* (2003) e tantos outros ganham um brilho fulgurante que excede a racionalidade ou a interpretação do enredo do filme.

Não por acaso, este brilho que escapa aos protocolos de simbolização, muitas das vezes torna-se a cena mais cobiçada, mais veiculada, mais emblemática do filme. Como o *close-up* no olhar da personagem de Ingrid Bergman em *Casablanca*, quando reencontra inesperadamente seu antigo amante ao som de *As Time Goes By*, ou como a cena do assassinato no banheiro em *Psicose*, quando a personagem é esfaqueada e seus gritos são confundidos com a trilha sonora⁴⁸. Cenas inesquecíveis por guardarem em seu bojo algo da ordem do real. Justamente aquilo que está para além da representação é eleito como objeto de desejo para representar a obra, em uma tentativa insistente de produção de sentido, de simbolizar aquilo que não cessa de não se escrever.

As obras que trabalham com elementos modernos – ainda que sua moldura, seu enquadramento narrativo seja clássico – se elevam como um autômato do desejo íntimo de cada sujeito. Em vez de produzir significação, de agenciar respostas para todas as demandas, soerguem-se como esfinge terrível a propor um enigma. A resposta ao enigma proposto será sempre da ordem do particular. Como um diabo enamorado pelo sujeito, ela lhe demandará: *Che vuoi?*⁴⁹.

Por esta razão, o estabelecimento de uma hermenêutica de obras modernas, ainda que possível, torna-se interminável. Cada sujeito há de responder – ou não – a partir de sua própria construção fantasística primordial. Contrariamente, em uma narrativa clássica, ainda que de vez em quando um ou outro demônio seja evocado,

⁴⁸ Na composição de Bernard Herrmann, o trecho dos violinos eternizou a reverenciada -cena do banheiro. O fragmento musical é tecnicamente simples: violinos friccionados fortemente na mesma nota com a célula rítmica repetitiva, enquanto cellos e baixos fazem o contraponto com notas mais graves ralentadas gradativamente. Ainda assim, seu efeito surpresa aliado ao suspense narrativo é da ordem do fenômeno do *unheimlich* e tem por efeito a angústia. Não por acaso o mesmo fragmento musical fica reverberando em nossa consciência no correr da obra.

⁴⁹ Ver referência 38, capítulo Travessia da Angústia: Do sujeito mítico do gozo, ao sujeito dividido pelo desejo.

a obra nunca lhe outorgará a palavra. Mesmo que alguns espíritos infernais⁵⁰ compareçam e suscitem angústia, espanto ou pavor, são substancialmente inofensivos. Estarão sempre presos atrás das redes de significação da narrativa.

Passemos então a uma investigação mais detalhada destas dinâmicas.

⁵⁰ Uma referência a Freud (1915) quando discute a tentativa moralista de suprimir uma transferência erótica: -Seria como se, após invocar um espírito dos infernos, mediante astutos encantamentos, devêssemos mandá-lo de volta para baixo, sem lhe haver feito uma única pergunta. Ter-se-ia trazido o reprimido à consciência, apenas para reprimi-lo mais uma vez, um sustoll (p.181). Entendemos que uma narrativa de cunho clássico efetua, precisamente, este jogo.

CINEMA EM GOZOS

Os lábios carnudos no meio sorriso enigmático de Elizabet Vogler ao perscrutar o rosto de Alma (*Persona*, I.Bergman, 1966); os seios entumecidos de excitação e vergonha de Liv Tyler, em *Beleza Roubada* (Bernardo Bertolucci); adoração de nádegas exorbitantes em torno do ânus – ou ralo – da *garçonete da padaria*⁵¹ (*O cheiro do Ralo*, Heitor Dhália, 2007); os genitais masculinos deserotizados e cuidadosamente catalogados por Joe (*Ninfomaníaca*, Lars Von Trier, 2012); genitália feminina imensa e sua fenda aberta em convite para que o homem venha inteiro perder-se nela (*Fale com ela*, Almodóvar, 2002); o olhar em desespero de Baby Jane ao reconhecer-se envelhecida no espelho (*O que terá acontecido a Baby Jane?*, R. Aldrich, 1962); o grito silente do orgasmo de Ester (*O silêncio*, I.Bergman, 1963); e finalmente, o corpo castrado da personagem de Eva Green pairando em fantasmagoria da Vênus de Milo sem braços (*Os sonhadores*, B. Bertolucci, 2003).

A esta altura, o leitor já deve ter notado a evocação de cenas marcantes que transfiguram uma estética relacionada a objetos parciais, ou ainda, objetos de gozo parcial. A aparição destes pedaços de corpos na narrativa – da tese ou do filme – ressoam com a noção freudo-lacaniana de fases adensadoras da erogeneidade libidinal, assim como os objetos por elas visados: seio, fezes, falo; e ainda, voz e olhar.

Fortuitamente o extrato das cenas acima descritas evoca não apenas uma figuração relacionada às pulsões autoeróticas, mas algo além da mera imagem fílmica condensada de sentido. Sublinhamos tais momentos por aludirem a objetos da pulsão, veiculados em seu conteúdo explícito, mas sobretudo pelo que trazem em sua forma e sequência narrativa, por assim dizer, no seu significante fílmico⁵².

⁵¹ A fixação de Lourenço pelas nádegas de uma moça. Ele é inteiramente tomado por essa parte do corpo da garçonete da padaria onde costuma almoçar. Quando ele pergunta à moça por seu nome, não consegue compreender a resposta -uma mistura do nome do pai, da mãe e de um astro da tevê.

⁵² Metz (1977/ 1980) utiliza este termo para compreender sua relação com a realidade, para além do sentido, mas ainda nos termos de uma relação imaginária entre sujeito espectador e o espetáculo em imagens com o qual é confrontado (Aumont & Marie, 2003).

Significante ex-nihilo

Este termo é utilizado sob diversas perspectivas por diferentes autores. Por exemplo, Metz (1977), cuja pesquisa pretende encontrar pontos de ressonância entre cinema e psicanálise, lança mão deste termo não para referir-se à dimensão vazia do significante enquanto unidade mínima, mas para acentuar sua natureza imaginária como catalizador de projeções e emoções. Deste modo, pressupõe uma dimensão hermenêutica ao significante fílmico, pois que o utiliza para compreender sua relação com a realidade, para além do sentido. Contudo, esta concepção ainda se dá nos termos de uma relação imaginária, entre aquilo que Metz determina como sujeito-espectador e o espetáculo em imagens com o qual este ser é confrontado (Aumont & Marie, 2003).

De nossa parte, tomaremos emprestado o termo, em partes. Estas que se desvinculam do conteúdo sem, contudo, abrir mão da boa forma. Assim, nos debruçaremos sobre uma acepção de significante fílmico que esteja vigorosamente imbuída da noção lacaniana de que "um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante" (Lacan, 1960/1998, p.833).

Intentamos, pois, instituir o princípio de uma cadeia, cujo efeito é o surgimento do sujeito. Nestes termos, o significante pode revelar-se dentro de uma sequência na lógica da narrativa que apenas confirma seu caráter transgressor de sentido. Isso porque entendemos que ao nos valermos da obra a partir sua alteridade não tributária a qualquer explicação ou psicologismo que a justifique, elevamo-la a um estatuto Outro que, como tal, resguarda em sua tessitura o tesouro dos significantes.

Não nos ateremos, pois, a uma noção de significante colonizado pelas teias pegajosas de um imaginário na sequência de *frames* de um filme. Mas sim relevado enquanto denúncia da negatividade da obra. Este significante fílmico por vezes apresenta-se sob uma configuração narratológica *ex-nihilo*⁵³, pois elicia um excesso de afeto que não se detém nas redes simbólicas, nem tampouco se apazigua na significação imaginária. Um significante que, no ato de sua aparição, esvazia-se de

⁵³ Em seu ensino, Lacan evocará a expressão latina *ex-nihilo* (nada) para referir-se à obra de arte como criação a partir do nada, tal como na metáfora do oleiro: "[...] como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, ex nihilo, a partir do fuoll (Lacan, 1959-60, p. 153).

sentido convocando o sujeito a sair do campo da significação diegética para dar algo de si ante o vazio que porta em sua forma,

essa pureza, essa separação do ser de todas as características do drama histórico que ele atravessou, é justamente esse o limite, o *ex nihilo* [...], o corte que a própria presença da linguagem instaura na vida do homem. (Lacan, 1959-1960, p. 338).

Assim, este ponto de pura significância efetua na gramática fílmica um processo semelhante ao pulsional: contorno sobre um objeto que não cede à deglutição voraz da pulsão, resistindo à significação, pois que possui uma ontogenia e ontologia⁵⁴ negativa. Diante da inscrição do todo da obra, este significante fílmico *-não cessa de não se inscrever*”, pois traz em si uma dimensão real instabilizadora da gramática fílmica e tem por consequência a desestabilização da própria imagem do eu.

Diante de uma narrativa – do cinema, literatura, pintura, música, etc. –, somos convocados a um exercício de significação fálica, pois que buscamos uma espécie de hermenêutica aos moldes de vasos comunicantes⁵⁵. Quanto mais a obra pesar em significação, mais a libido objetal retornará para o próprio eu em uma espécie de onanismo estético que visa à completude. Em outras palavras, visa assegurar que o eu não está desfragmentado. Assim, pelos mecanismos de projeção e identificação mencionados por Metz (1977), quanto mais supomos saber da obra, mais acreditamos saber de nós mesmos, mais somos crédulos de que gozamos exitosos de nossa plena consciência.

Por esta razão, a determinação de algumas obras não é outra senão a significação fálica. Contudo, apesar de todo esforço diegético para nos convencer de que aquela ficção é nossa ficção, quando o significante fílmico se revela, reativa justamente a virulência da verdade ocultada pela fantasia e eternizada pelo ensino lacaniano, qual seja: não há relação sexual.

⁵⁴ A este respeito, Safatle (2007) revisita Lacan no intuito de demonstrar uma ontologia negativa na fundação do inconsciente pulsional, pois que ele -traz ao ser um ente apenas do seu não-advento (Lacan, 1964, p. 117). A ordem do inconsciente, portanto, -não é nem o ser, nem o não-ser, mas o não-realizado (pp. 31-2).

⁵⁵ Freud (1914) lança mão da metáfora de vasos comunicantes para pensar sobre a antítese: libido do ego e libido objetal: -quanto mais uma é empregada, mais a outra se esvazia. A libido objetal atinge sua fase mais elevada de desenvolvimento no caso de uma pessoa apaixonada, quando o indivíduo parece desistir de sua própria personalidade em favor de uma catexia objetal, ao passo que temos a condição oposta na fantasia do paranoico (ou autopercepção) do fim do mundo (p.83).

Ainda que o encontro na fenomenologia dos corpos se dê na fricção mecânica lubrificada pelos fluidos de prazer que lhes escorrem, na queda do órgão fálico há uma cessão do objeto a que detém, justamente, o movimento do desejo rumo ao gozo. É nesta dimensão de temeridade do gozo que Lacan localizará o desejo como barreira de contenção. E uma vez que a aproximação do gozo é iminente, a angústia surge e sinaliza o risco de desintegração.

O falo se apresenta na cópula humana, então, não só como instrumento do desejo, mas como seu negativo na detumescência, sendo por isso que ele pode se apresentar na função de a, com o sinal de menos (-φ). (Lacan, 1963, p. 194)

Por assim dizer, este desejo de castração que tem por sinal a angústia é potencializado não mais pela imagem que falta, mas, precisamente, pela imagem que há, pois positiva o negativo. Ela surge no deslize semântico da narrativa como retenção da significação, pois carrega em sua forma positivada do negativo – e lembremos que esta é precisamente a definição lacaniana segundo a qual a angústia surge quando a falta vem a faltar (Lacan, 1962) – um excesso que desequilibra a homeostase subjetivante da obra.

A cena atrás do muro e o furo

Definimos estes extratos fílmicos configurados de imagética e sonoridade peculiares como *cenar-furo*, em referência ao termo que Rivera (2008) denominou imagem-furo⁵⁶. O que entra em voga nestas cenas é justamente o furo agenciado nas vias do traumático da castração. Nestes instantes de excesso, estranhamento, ruptura, a colagem dos *frames* não garante o recobrimento do vazio com a significação. Aquilo que Oudart (1969) lacanianamente designou de sutura.

Jean-Pierre Oudart publicou na década de 1970 diversos artigos no *Cahier du Cinéma*. Dois dos mais influentes tratavam do tema sutura (Oudart, 1969) explorando a função de ocultação da fragmentação inerente à montagem. A sutura nos resguardaria da ameaça do corte – castração – e nos amarraria enquanto espectadores ao discurso fílmico. Isso porque, durante uma sequência fílmica clássica, o espectador é incitado a construir —um espaço ficcional unificado e holístico que mascara um campo de ausênciall (Stam, 2003, p.159). Percebiam que

⁵⁶ A psicanalista Tânia Rivera sustenta uma interpretação do cinema a partir de dois tipos de imagens: imagem-muro e imagem-furo. Enquanto a primeira se rende à sedução imaginária restituindo a ilusão de coerência na replicação de um mundo homogêneo e bem organizado, vendendo a impressão de que, finalmente, somos senhores em nossa própria casa; a segunda se sustenta pela revelação dramática deste engodo (2008).

a partir de Oudart, tem-se uma referência clara ao protótipo da ficção mais íntima do sujeito para velar sua castração: a fantasia.

Até aqui, acompanhamos bem a ressonância entre cinema e psicanálise. E apesar dos diversos problemas atribuídos a este modelo de esquerda⁵⁷ da crítica cinematográfica, nos ateremos àquele que nos é pertinente. Oudart entenderia que quando o espectador é levado a adotar diversas posições subjetivas dos interlocutores da narração, em função da estrutura do plano/contraplano, —converte-se tanto em sujeito como em objeto do olhar, experimentando, assim, uma ilusória sensação de totalidade (grifos meus. Stam, 2003, p.159).

Neste ponto, a tese de Oudart validada por Stam rateia. Isso porque, no retorno da pulsão, promove-se tanto a dessubjetivação quanto a objetificação do sujeito. Não há ilusão de totalidade, pois que neste revirão encontra-se a nevrálgia do *unheimlich*. A sutura na tela da fantasia se esgarça, abrindo fendas na própria montagem.

Contudo, voltemos a nos regozijar com Oudart quando ele reconsidera que mesmo este movimento *fechecler* da narrativa será sempre para cimentá-la em uma oscilação entre perda e plenitude. Assim,

A sutura é um modo de articulação entre dois planos sucessivos, que não se funda no significado das imagens que devem ser articuladas (...), mas se desenrola em termos do significante fílmico e especialmente da relação entre campo e fora-de-campo, ou 'campo ausente', aquele que se constitui como uma 'falta' a partir de certos elementos dados no campo – especialmente os olhares. A sutura é o processo pelo qual a falta em questão é abolida, para o espectador, por alguma coisa que se produz no segundo plano (Aumont & Marie, 2006, p.282).

Quando a narrativa, por assim dizer, levanta o véu suturado de Maia⁵⁸, deixa de seguir o sentido aristotélico. Estes fragmentos fílmicos desviam-se da via de uma —totalização ilusória do espaço como resultado final (Rivera, 2008, p.61) para assumirem o caráter de cena-furo, pois que se tornam resistentes à colonização do imaginário. Assim, —sob o arranjo mais ou menos bem estruturado, domesticado ou suturado dramaticamente no cinema, é fundamental notar a pulsação de uma potência disruptiva do sexual (idem, p.62).

⁵⁷ Ver mais em Stam (2006), Introdução à Teoria Do Cinema, especialmente no capítulo -1968 e a *guinada da esquerda*”.

⁵⁸ Maya é o nome de uma deusa indiana que representa a ilusão em todas as suas manifestações. Assim, o Véu de Maya trata-se da percepção da nossa realidade física.

É justamente nesta potencialidade de desarranjo gestáltico, nesta ruptura aristotélica, que se resguarda a possibilidade de surgimento de algo além. A hiância da linguagem cinematográfica, seu intervalo poético e sua abertura de sentido têm por efeito o surgimento do sujeito de linguagem que, convidado a participar subjetivamente da narrativa, não é outro senão o sujeito castrado.

Ao contrário do que os cognitivistas como Bordwell entendem, este sujeito que clama completude não dá como resposta o fechamento gestáltico, mas sim o produto de sua divisão original: uma fantasia para negar a castração. Uma imagem para recobrir a falta que, antes de mais nada, é testemunha cabal de sua existência.

Vale lembrar que o pensamento lacaniano não costuma prestar-se a silogismos. Por exemplo, o aforisma lacaniano —não há imagem da falta (Lacan, 1962/1998)

não esgota-se de sentido em si mesmo. É preciso ainda dar um passo além, e realizarmos uma torção.

Se o silogismo nos conta:

Não há imagem da falta;

Fantasia é feita de imagens;

Logo, na fantasia não há (haveria) falta.

O silogismo falha pois mascara ontogenia da fantasia. Como sabemos, enquanto construção simbólico-imaginária, a fantasia é erigida em função da falta. Somente porque o insuportável psíquico chegou no termo máximo do afeto de angústia, precisamos criar *ex-nihilo* um suporte contra a perdição do gozo real.

Por esta razão, insistimos que a grafia do cinema delineia não apenas a criação do diretor, mas também a ficção do sujeito. Importante notar que se a narrativa clássica pretende uma coincidência absoluta com a tela da fantasia do sujeito, na intenção de um resgate da completude perdida com o trauma, o que a narrativa moderna coloca em ato é justamente a mostraçã do traumático, a denúncia da perda de gozo inerente ao sujeito falante. Isso porque —o real vai do trauma à fantasiall, ou seja, —a fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula algo de absolutamente primeiro" (Lacan, 1964/2008, p.64).

Assim, as cenas de abertura deste capítulo foram escolhidas por veicularem mais do que objetos parciais. Estas *cenas-furo* denunciam sua condição de resistência à significação da obra como um todo. Certo que a referência e escolha destes objetos não se dão ao acaso, uma vez que são evocados em relação à

castração. Contudo, para além do conteúdo da cena, são seus aspectos formais que lhe engendram uma constituição de furo da fantasia.

O momento de sua aparição na cadeia narratológica, seu tratamento estético, sua imagética e sonoplastia, em suma, mais do que por seu conteúdo, estas cenas-furo guardam por sua montagem uma dimensão de enunciação na qual o corte com a significação é também abertura para a entrada do sujeito.

Se uma cena-muro – ainda em referência à tese de Rivera – fustigaria uma espécie de erotismo no qual há uma coincidência entre a ficção projetada na tela e a projeção da fantasia de completude do sujeito, aquilo para o qual a cena-furo se abre é, digamos assim, a possibilidade do ato de amar. Amar em termos lacanianos: -dar aquilo que não se tem (Lacan, 1960-61/1992, p.132). Frente à hiância, ao buraco, ao equívoco da narrativa, dar algo de sua castração – a libra de carne simbólica, as duas moedas de Caronte – para, enfim, atravessá-la.

Notemos que estes momentos de escape à significação da narrativa, estas cenas-furo, não são propriamente buracos no sentido realístico do termo. Não se trata de um corte concreto à percepção pelo qual, por exemplo, a projeção cinematográfica cesse e as luzes se acendem. Não se trata de uma ausência absoluta de imagem no sentido fenomenológico, mas sim da construção de um furo de significação pela dimensão simbólico-imaginária da obra que ressona, via projeção, com um furo na significação do sujeito de linguagem.

Por esta razão, o protótipo da angústia, efeito do *unheimlich*, é evocado neste tipo de cena como uma *Unheimlichkeit*⁶, ou seja, —aquilo que aparece no lugar em que deveria estar o menos-phi (...). Quando aparece algo ali, portanto, é porque a falta vem a faltar" (Lacan, 1962-63, p.52).

Como vimos, não há imagem da falta. Assim, quando a *Unheimlichkeit* surge neste lugar, realiza um excesso. Não é a ausência formal da cena que produz a angústia, mas sua presença fora dos padrões de significação do imaginário. Nestes termos, o que a cena-furo vem a furar, não é apenas sua própria narrativa, mas a projeção da ficção do sujeito. Constitui uma função moebiana pela qual ao mesmo tempo em que fura a própria narrativa, erige-se *punctum* a furar a tela da fantasia do sujeito.

Como vimos, no cinema clássico temos um deslizar narrativo circular que a cada experiência nos leva ao mesmo lugar. Não há revirões, excessos ou

mensagens invertidas. Inscreve-se sob a lógica aristotélica e dentro dos preceitos da boa forma delimitada em um plano euclidiano. É tributário de uma ilusão de completude na qual os papéis são bem definidos. Nesta repetição cênica, o único lugar que cabe o espectador é na alienação promovida como *acting out*, cujo produto será sempre o gozo cinematográfico. Ou ainda – para nos valermos da equivocação significativa permitida pela língua francesa – uma *jeuissance*.

Jeuissance: a arte de gozar

Inventamos este significante que, tal como o cinema, nasce em língua francesa. *Jeuissance* opera como neologismo para dar conta do que está em jogo no gozo em relação à narrativa. Fundado pela aproximação homofônica entre o substantivo *jeu* (jogo) e a primeira parte da palavra *jouissance* (gozo), esta aglutinação bem afeita ao modernismo⁵⁹ nos incita à criação de um significante *portmanteau*⁶⁰ que, além de nos contar sobre o gozo, fusiona ainda duas dimensões importantes do significante *jeu*.

No francês, a palavra *jeu* adquire uma dupla significação que não se evidencia em português. Tanto é usado para se referir ao jogo, em sua dimensão de diversão (*jeu d'enfant* = brincadeira de criança), quanto pode aludir à atuação cênica. Quando um ator interpreta uma personagem, ele *joue un rôle*, ou seja, desempenha um papel na cena de uma narrativa.

Em português, geralmente utilizamos o significante —atuação ou —interpretação para nos referirmos àquilo que um ator realiza na cena. Ainda que no teatro não seja propriamente incomum falarmos em jogo de cena, na prática dizemos que o ator atua na cena, ou seja, coloca a si mesmo em jogo, assim como coloca em jogo uma ação. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que ele goza de sua condição de intérprete, ele faz com que a personagem goze através dele.

Temos aí uma operação de usufruto que nos remete ao revirão lacaniano engendrado a partir da dialética hegeliana do senhor e do escravo. Diferente de

⁵⁹ Lembremos que Duchamp definia Man Ray como: *n.m. synon. de joie, jouer, jouir*. Uma tradução aproximada: nome masculino sinônimo de alegria, jogar, gozar. Temos ainda no surrealismo de Paul Éluard a exploração desta paronímia no poema *Puisqu'il le faut*: « *Comme un mourant au bord de son salut/ Jouer jouir n'était plus enlacés/ Du sol montait un corps bien terre à terre/L'ordre gagnait et le désir pesait/Branche maîtresse n'aimait plus le vent* »

⁶⁰ Também encontra sua expressão no francês como mot-valise. Em *Alice Através do Espelho*, Lewis Carroll inventa a expressão *portmanteau* para referir-se a um novo significante resultante da fusão de duas ou mais palavras. Joyce se valeu desse recurso diversas vezes em sua obra.

Hegel – para quem o acento da dialética está sobre o desejo de reconhecimento do senhor que, ao ceder em sua inclinação ao gozo, perderia sua humanidade, ao passo que o escravo a manteria –, Lacan muda a perspectiva deste desejo. Para o psicanalista, a questão inverte a posição do gozo, pois, ao satisfazer ao desejo do senhor, o escravo goza do cumprimento desta lei: —uma lei se impõe ao escravo, que é a de satisfazer o desejo e o gozo do outroll (Lacan, 1953, p.255).

Ao longo de seu ensino, esta distinção se radicaliza ao ponto de situar o escravo em relação ao gozo masoquista, o que implica na inversão de que é o escravo quem goza do amo. Isso porque, na perspectiva lacaniana, além de o saber estar do lado do escravo, este opta pelo gozo primeiro que é a vida.

Enquanto o senhor, o mestre, o amo, e por que não dizer? o ator, empreendem uma luta de puro prestígio arriscando tudo – inclusive a vida –, a personagem, escravizada em seu destino predeterminado pelo autor, é amputada de liberdade. Entretanto, no ato de sua encenação, goza do bem primeiro, goza da vida. O talento do ator se aloja na capacidade de jogar fora seu próprio gozo para recuperá-lo por meio do mais-de-gozar da personagem. Uma luta pelo prestígio que pode ser vitoriosa ou não. Um jogo pelo qual se pretende o reconhecimento ovacionado em aplausos ou tomates podres. Palmas ou podridões, aí estão os restos desta luta de prestígio na operação do intérprete.

Antes que o ator a coloque no jogo de cena, a personagem *ex-siste*, ou ainda, só encontra existência *ex-nihilo*. Somente no ato da cena a narrativa adquire consistência para fazer gozar a personagem. Esta, por sua vez, emerge da bidimensionalidade do roteiro para gozar da vida na tridimensionalidade do corpo do ator, realizando a narrativa sadecana: –lenho o direito de gozar de teu corpo, pode dizer-me qualquer um, e exercerei esse direito, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões que me dê gosto de nele saciarll (Lacan, 1998, p.780). Este direito ao gozo só é possível porque faz parte do jogo subjetivo. É reconhecido como lei universal.

Lembremos ainda que este *jeu de scène*, cuja tradução seria algo como ‘atuação na cena’, remete também a uma dimensão de deleite na medida em que qualquer jogo traz uma “insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer” (Lacan, 1964/2008, p.59).

Jeuïscène: a arte de jogar

O jogo. A cênica. O gozo. Três significantes em português que, quando aglutinados em francês, ressonam quase homófono da *jouissance*, em uma *jeuïssance*. Se é pelo *jeu de scène* (jogo de cena) que se alcança a *jouissance de la scène* (gozo da cena), o produto implicado na encenação, aquilo que resta da representação de toda e qualquer narrativa, é da ordem de uma *jeuïssance*.

Nesta mesma operação propomos ainda um segundo *portmanteau* derivado de nossa *jeuïssance*. Insistimos em aterrar também este significante em solo francês, pois ainda que nos esforcemos pela criação de um equivalente no português, perderíamos alguma dimensão importante desta aglutinação. Por exemplo, *cenagozo*, além de esteticamente não remeter a uma equivocação significativa, perde-se a dimensão de prazer implicada no ato de jogar; do mesmo modo, outro *portmanteau* possível, como *jogozo*, ainda que conserve as dimensões de jogo e gozo, distancia-se da possibilidade de um gozo relativo à atuação na cena.

Nesta proposição, justapomos *jeuïssance* e *scène* (cena), montando em nosso palco⁶¹ uma *jeuïscène*. Nossa invenção desdobra-se na intenção de cerrar no interior deste significante uma referência a cenas que jogam entre a elevação repentina do investimento libidinal – podendo se aproximar da excitação sexual – e o horror provocado por um *unheimlich* que tanto pode aparecer no campo visual (como a imagem caricatural de um palhaço macabro dentro de um bueiro em *It - Uma Obra-Prima do Medo*, adaptação de Stephen King), quanto surgir na esfera invocante⁶² (como o curto-circuito⁶³ entre o grito da vítima e do violino na cena do banheiro em *Psicose*, de Hitchcock).

Em geral, estes momentos paradigmáticos saltam da linearidade dramática provocando estranhamento, pois desestabilizam o logos da narrativa ao denunciar

⁶¹ Reproduzimos aqui uma nota do tradutor do seminário A Angústia: -Convém lembrar que o termo francês *scène* designa também o palco, ou até o próprio teatro, e o texto lacaniano joga com essas nuances de significação. (Lacan, 1962-63, p.42).

⁶² A figura do estranho é frequentemente atribuída e trabalhada no campo visual, por privilégio da pulsão escópica. Contudo, a partir de Lacan, alguns psicanalistas como Jean Michel Vivès se debruçam sobre investigações do estranho no campo invocante, provocando ressonâncias tanto na arte, quanto na clínica, em especial do autismo.

⁶³ No próximo capítulo exploraremos melhor a questão do curto-circuito pulsional em jogo que inscreve esta cena do registro de uma *jeuïscène*.

um espaço obsceno, até então mascarado pela teia de sentidos que a obra tece. Esta teia nos faz restar colados em sua pregnância imaginária, para que logo sejamos devorados, por assim dizer, pela moral aracnídea da história. Envolvido neste casulo de sentido, o espectador conforma-se pacificamente à sua sina apassivada.

Contudo, quando a narrativa comporta tanto a cena, quanto a *ob-scena*, uma *jeuïscène* é colocada em ato. Fura-se a teia. O espectador transmuta-se em sujeito – de desejo, de linguagem, barrado – e, como *Um corpo que cai*, se lança na *Vertigo* de seu próprio furo.

A moral da história da narrativa clássica revela-se como esfinge a perscrutar o sujeito em uma advertência subvertida:

_ *Não decifra-me, pois devoro-te!*

Dito de outro modo,

_ *Não pouse sobre mim sua função de sujeito de desejo, para que eu possa devorar aquilo que faz de ti barrado, castrado. Para que eu possa devorar de ti sua angústia, sua castração.*

Assim, em uma narrativa clássica, é preciso nada decifrar. A cifra em jogo é a mesma para toda e qualquer questão que aflige o ser falante, ou seja, a cifra do falo enquanto menos-*phi*; esse reservatório que não só é irrepresentável no nível do imaginário, como é também —cortado da imagem especularll (Lacan, 1962, p.49).

Neste sentido, apesar de se instituir pela via da imagem, uma *jeuïscène* não se reduz à pregnância imaginária. Antes, sim, este lugar de deposição de armas, como diria Lacan, transforma-se em *Unheimlichkeit*. No ato de sua representação, este tipo de cena consegue guardar uma abertura, um rasgo causado pelo estremecimento da lei gestáltica, pois -a *Unheimlichkeit* é aquilo que aparece no lugar em que deveria estar o menos-*phi*. Aquilo de que tudo parte, com efeito, é a castração imaginária, porque não existe, por bons motivos, imagem da faltall (Lacan, 1962/1998, p.51).

Jeuiscène prenante

Sob a perspectiva de se guardar na imagem algo da ordem do estranho, retomamos a noção de –instante-prenantell de Lessing⁶⁴, sem, contudo, ratificá-la. Aliás, não seria incorreta a afirmação de que divergimos menos de Lessing do que da crítica que Jacques Aumont (1993) lhe imputou em seu tratado sobre a imagem.

Para responder ao problema daquilo que Lessing entende por ausência da dimensão temporal que se impõe às artes espaciais, cujo sentido não se desenvolve ao longo do tempo de execução de uma obra (como na música ou teatro), o filósofo defende uma espécie de eleição de um instante decisivo. Este instante poderia sanar a deficiência narrativa das artes que se expressam diretamente pela imagem em si, como a escultura e pintura que, por não se inscreverem em uma linha temporal clássica aristotélica, careciam de uma dinâmica de significação dada pela tríade antes-durante-depois. A figuração deste instante dependeria, assim, de uma escolha que representasse o ápice da ação em seu momento mais significativo —a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que seguirá (Lessing, 1998, p. 193).

Por sua vez, a crítica de Aumont (1993) acerca deste ‘instante mais favorável’ parte do argumento filosófico de que a suposição de haver uma fração do tempo sem movimento —torna a noção de tempo inexplicável (p.232). Além disso,

não há motivo para que um instante particular de um acontecimento real possa resumir toda a significação, como a invenção da fotografia instantânea permitiu verificar, ao mostrar que não havia ‘pontos’ temporais (...). O instante prenante de fato é uma noção de natureza plenamente estética, que não corresponde a nenhuma realidade fisiológica, e representar um acontecimento por um instante só é possível buscando apoio, bem mais do que pensava Lessing, nas codificações semânticas dos gestos, das posturas, de toda encenação (Aumont, 1993, p. 232).

Em nossa concepção, aquilo que escapa a Aumont e que Lessing resvala é o fato de que a realidade fisiológica não resume a experiência do inconsciente que, em sua definição mais fundamental, é atemporal. Nestes termos, a hipótese de condensação estética de Lessing é certa. Apesar disso, o que ele não considerou é que mesmo a dita arte espacial inscreve-se em uma narrativa, na medida em que ali, naquele instante congelado, toda narrativa pode vir a ser figurada.

⁶⁴ Inspirado pela escultura helenística que retrata Laocönte e seus dois filhos atacados por duas serpentes monstruosas, o filósofo alemão Gotthold-Ephraim Lessing desenvolve em 1776 um registro conceitual conhecido como *Laocöonte*. Nele, estabelece a diferenciação entre as artes temporais (a música, a poesia e o teatro) e as artes espaciais (a pintura e a escultura).

O que determinaria esta subversão temporal da imagem estática não seria tanto sua pregnância imaginária, mas exatamente o fato de que no reino da significação uma resistência se impõe. Não apenas nem tudo pode ser dito como, de dentro da imagem e pela própria imagem, pode-se contar que há algo além.

Jeuïssance escópica, jeuïssance invocante

Partindo da concepção lessiniana, aventamos uma questão cujos esforços argumentativos se dirigirão a todas as expressões artísticas, mas, sobretudo, vão se valer de uma dessas artes ditas não narrativas, qual seja a pintura: como sustentar, por exemplo, a hipótese de ausência de narratividade ou temporalidade nas obras de Edward Hopper, cujo instante escolhido para figuração na tela, frequentemente mais do que nos contar sobre suas personagens, nos implica em um tempo de silêncio ante a história não dita de uma solidão ruminativa?

É bem verdade que não há cruzamento de olhares, não há troca, não há encontro. Entretanto, resta o semblante atônito ao se perceber qualquer coisa fora da janela, fora da tela, fora do ponto de vista do espectador. Resta a reprodução de casais apáticos imersos em um mutismo tedioso, sem diálogo, sem partilha. Restam as enormes vidraças pelas quais os corpos ora são deflagrados pela luz negra de um néon frio, ora são banhados por uma réstia de sol.

Mais do que suscitar um possível existencialismo, as telas de Hopper promovem um *ex-sistencialismo* no sentido lacaniano do termo. Promulgam o lugar exterior do espectador em relação à cena, ao passo que lhe obrigam a gozar de um jogo de cena – *jeuïscène* – voyeurista. O espectador perscruta a transparência das peças íntimas dos corpos ou da casa.

Aliás, Jorge (2010) observou bem esta dinâmica metafórica entre corpo e casa em diversas telas de Hopper. Em pinturas como *Cape Cod Evening*⁶⁵ (1939), *Sunlight on Brownstones*⁶⁶ (1956), *People in the Sun*⁶⁷ (1960), há um limiar entre as casas e o exterior desértico, ensolarado e vazio. O que aparece entre estes dois mundos são os corpos humanos que, tais como as casas, são uma proteção, uma moldura simbólica da fantasia. Assim,

⁶⁵ Figura 4.

⁶⁶ Figura 5.

⁶⁷ Figura 6.

Surgindo como limite para os personagens, os limites da casa parecem representar os próprios limites do corpo, sobretudo quando se sabe, com Freud, o poder quase universal que a casa tem de representar o corpo humano. Em muitas telas a casa parece significar uma proteção que defende o sujeito do mundo que o cerca (Jorge, 2010, p.250).

Em Hopper, personagens e espectador se encontram *ex-nihilo*, pois ora precisamos nos avir com a intuição do momento seguinte ao fato ignorado, ora estamos diante do instante precedente ao acontecimento desconhecido. A temporalidade em Hopper se dá justamente na suspensão do tempo presente, ainda que isso beire a aniquilação. Seja no *après coup*, “afinal, depois que tudo está dito e feito, nada pode ser destruído *in absentia ou in effigie*” (Freud, 1912/1969, p.143); seja na vanguarda – *avant-garde* – da ação, as personagens parecem pressentir que —não há nada a ser esperado ... nem desesperadoll, como diria Caio Fernando Abreu.

Vale lembrar que além da imagem desoladora encontramos também em Hopper um silêncio estarrecedor. Não há diálogo, ação ou complementaridade possível. Assim, o tema da incomunicabilidade assume nuances de uma metáfora do impossível da relação sexual. O silêncio ostenta a consequência do instante seguinte a esta constatação terrível, quando a conformação esvazia o desejo.

Soa-nos como se as personagens de Hopper realizassem a derrelição presumida por Weil (1997) em sua Nota Azul, a respeito da determinação à conformação do sujeito: "Consinto no silêncio já que consinto em não ser mais do que imagem visível, quer dizer, coisa despojada de invisível. Na verdade, sei que o que fala não poderia ser senão invisível" (p. 23). Levemos em conta que esta perspectiva do visível implica em uma escolha ética do sujeito que assente à posição masoquista do deflagramento de seu corpo nas últimas consequências que tal visibilidade implica. Ainda que em silêncio, ele diz sim à devoração escópica.

Neste sentido, a dobradinha pulsional entre o escópico e o invocante é frequente também na pintura, no teatro, na ópera e, sobretudo, naquilo que se considera a junção de todas as artes: o cinema. Ela surge quando a figuração do instante de uma cena representa todos os sentidos anteriores e posteriores da narrativa.

O cinema de narrativa moderna caracteriza-se por lançar mão frequentemente deste recurso de curto-circuito pulsional, a exemplo de filmes como *La Luna* (B. Bertolucci) e o *Silêncio* (I. Bergman). Contudo, temos em *Psicose*

(Hitchcock, 1960), o exemplo de um filme de narrativa prioritariamente clássica, que se vale deste recurso. Nela, o instante-pregnante também não figura em um *frame*, mas em uma cena inteira, qual seja o assassinato no chuveiro. Ali imagem e som se contraem sincronicamente quando a imagem da faca desfere os golpes e a garganta da moça desfere algo além do grito. O *unheimlich* desta cena não se dá tanto pelo horror e susto provocados pelo suspense narrativo, mas pelas equivocções escópica e invocante: a imagem do assassino, à qual temos apenas o contorno; o grito confundido com os golpes desferidos no violino da trilha sonora⁶⁸.

Esta cena que, a rigor, conta apenas um detalhe do filme que eleva-se à condição pregnante. Cena do banheiro, em *Psicose*; o *close-up* no olhar da personagem de Ingrid Bergman em *Casablanca*, quando reencontra inesperadamente seu antigo amante ao som de *As Time Goes By*; as cenas descritas no início deste capítulo... todas elas se tornam inesquecíveis por guardar em seu bojo algo da ordem do real.

Não por acaso, este brilho que escapa aos protocolos de simbolização, muitas das vezes, torna-se a cena mais cobiçada, mais veiculada, mais emblemática do filme. Frequentemente, o instante pregnante desta *jeuïscène* é designado como carro-chefe da publicidade da obra. Ainda que nunca tenhamos assistido ao filme em sua integralidade, ao nos depararmos com este instante, intuiremos de qual obra se trata. Justamente aquilo que está para além da representação é eleito como objeto de desejo para representar a obra, como uma tentativa insistente de produção de sentido, de simbolizar aquilo que não cessa de não se escrever.

Já em nosso comentário acerca do escópico e do invocante em *La Luna* (B. Bertolucci) e o Silêncio (I. Bergman), entendemos que se no primeiro o estranhamento retumba na sensualidade da imagem conjugada à voluptuosidade invocante da voz de uma mulher-lua que recusa a castração e ante a qual tudo gravita; no segundo, em *O Silêncio*, o tema do estranho se impõe desde a condição estrangeira das personagens incapacitadas de falar a língua da cidade estranha,

⁶⁸ Na composição de Bernard Herrmann, o trecho dos violinos eternizou a reverenciada -cena do banheiro. O fragmento musical é tecnicamente simples: violinos friccionados fortemente na mesma nota com a célula rítmica repetitiva, enquanto cellos e baixos fazem o contraponto com notas mais graves ralentadas gradativamente. Ainda assim, seu efeito surpresa aliado ao suspense narrativo é da ordem do fenômeno do *unheimlich* e tem por efeito a angústia. Não por acaso, o mesmo o fragmento musical fica reverberando em nossa consciência no correr da obra.

até a ausência absoluta de compreensão entre si. Não apenas as personagens são reféns circunstanciais desta cidade, como nós somos presos a uma história que apenas conhecemos por

pistas significantes de um enredo que se mostra sem se revelar, é pura mostração. (...) Assim, a representação dos encaminhamentos do desejo, só adquirem valor no âmbito de um gozo escópico encenado e cuidadosamente delineado em plena conjunção com as diretrizes das personagens e o lugar outorgado ao espectador (Puccinelli & Chatelard, 2013, p. 252).

Para nos fiarmos nesta tensão entre o escópico e o invocante entre a pintura e o cinema, diríamos ainda que o excesso invocante de *La Luna* está do lado do expressionismo de Edvard Munch, em *O Grito*⁶⁹ (1893); enquanto que o Silêncio vociferante de Bergman se inscreve nas tábuas do hiper-realismo da solidão de Edward Hopper. Mais do que a quase coincidência de nomes, Edvard e Edward buscam, cada um a seu modo, uma reação frente ao real ensolarado de uma natureza exterior (haja vista o desespero que distorce a paisagem torturada pelo sonoro em Munch) e uma natureza interior (pela conformidade silente de quem intui que não há mais nada a ser dito em Hopper).

Ao retorno da pulsão no espelho do grito de Munch, nos deparamos com o real do gozo no silêncio de Hopper. Mais do que uma possível especularidade, ambos se valem do campo escópico para produzir algo agenciado pela pulsão invocante. Contudo, é Munch quem faz pulsar da tela um grito; é Munch quem nos faz escutar este grito na imagem. Grito que, dirá Lacan, existe tão somente para produzir o silêncio.

Esta questão é belamente descrita no *Seminário - Problemas Cruciais para a Psicanálise*, no qual Lacan (1964-65) tergiversa sobre o silêncio a partir do quadro de Munch, *O grito*. De sua perspectiva, o grito é o que provoca o silêncio, pois faz —o silêncio se enovelar, no próprio impasse de onde brota (p. 217). Em suma, o grito faz o abismo de onde o silêncio se precipita.

Entrementes, gostaríamos de destacar que, como Hopper, Lacan recorre à imagem para falar do silêncio, ou ainda, se esmera no plano escópico para dar

⁶⁹ Grito (Figura 3) é uma série de quatro pinturas do artista norueguês inspirada pelo poema homônimo: 'Estava andando pela estrada com dois amigos/ O sol se pondo com um céu vermelho sangue/ Senti uma brisa de melancolia e parei/ Paralisado, morto de cansaço.../... meus amigos continuaram andando - eu continuei parado/tremendo de ansiedade, senti o tremendo Grito da natureza'. Edvard Munch representa uma figura andrógina num momento de profunda angústia e desespero existencial. O plano de fundo é a doca de Oslofjord, em Oslo, ao pôr-do-sol.

conta da radicalidade do *unheimlich* concernido à pulsão invocante. Na passagem lacaniana sobre *O grito*, não são incomuns descrições estéticas que além de Munch, bem poderiam dizer sobre o solipsismo⁷⁰ de Hopper.

No comentário lacaniano encontramos tanto aproximações na relação espacial que excede a tela: —na obra (...) barrando de alguma forma o campo da pintura, um caminho fogell (p. 217); quanto no frequente abandono das personagens: —no fundo, dois caminantes, sombras finas que se afastam numa espécie de imagem de indiferença (idem).

Aquilo para o qual Lacan nos chama a atenção e onde bem poderíamos encontrar, por assim dizer, um ‘sinal de fumaça’ entre as fagulhas de Hopper, Munch, ou de *Psicose*, *La Luna* e *O silêncio*, é no fato de que no silêncio ou no grito não há significante possível.

Esta impossibilidade talvez ressoe melhor em *La Luna*, pois que se trata, em alguma medida, do jogo dramático de uma ópera emoldurando tragédia edipiana do homem. Contudo, em ambos os casos cabe a pontuação de que o que se abole na voz aguda da cantora, no grito ou nos silêncios de Hopper ou Bergman, é justamente a articulação significativa. Em grande medida, trata-se simplesmente de uma —disjunção da palavra com a materialidade vocal, deixando por meio dela mesma, pressentir a existência de um lugar de escape à lei da palavra onde o gozo seria ainda possível (tradução nossa. Vivès, 2005, p. 47).

Lembremos que a valorização da voz na ópera, das cantoras aos castratis⁷¹ — estes seres tomados como oferendas à bela música —, provocam em seus amantes (os melómanos⁷²) uma reação pulsional violenta, digna de ovações ou tomates. Assim, a dimensão pulsional e passional da voz — estranhamente relegada tanto por Lacan quanto por Freud, tendo em vista as profundas discussões sobre a pulsão escópica, em detrimento da invocante — aparecem de soslaio em nossa

⁷⁰ o solipsismo no paradigma interpretacionista e também no humanista radical. Para o solipsista, o mundo é a criação de sua mente. Ontologicamente, não há existência de coisa alguma, além do que a pessoa percebe em sua mente e em seu corpo. Se for assim, como o personagem Hamlet, de Shakespeare, a pessoa só ouve a si mesma.

⁷¹ Para mais, ver o artigo de Jean-Michel Vivès *Abordagem psicanalítica de uma voz inaudita: os castratos e a questão da invocação. Psicanálise & Barroco em revista v.7, n.2: 35-49, dez.2009*

⁷² É digno de nota que a composição do termo no grego: melos (música) + manos (loucura), faz do amante da música não um melófilo (philein=amor), mas sim um maníaco, um possuído. Deixa-se entrever assim que o amor pela música é da ordem de uma loucura (Vivès, 2016).

discussão sobre o gozo, na medida em que a nota alta de uma vocalize que roça o grito —dissolve o sentido e permite esperar a emergência do gozo no qual a incompletude do sujeito poderia enfim diminuirll (Vivès, 2016, p. 07).

Assim, no silêncio ou no grito, numa ou noutra ponta radical de expressão da angústia, não há linguagem que se sustente. Em outras palavras, não há homem que permaneça abastado de significantes, tendo em vista que é o significante que fará dele sujeito.

Hopper e Munch: jouissance do negativo

Exemplarmente, quando a mãe nomeia o apelo do bebê, não apenas o retira da fome, do frio, da dor, do extremo de um gozo para a morte, mas, sobretudo, agencia um procedimento elementar de inserção do ser na dialética da demanda. Ao invés de devorar com as mandíbulas do gozo a pequena ‘bola de carne’, este Outro o espeta com a linguagem para, mais além, fustigar-lhe o desejo com as carícias do impossível da demanda. A libra de carne paga o preço do simbólico, pois que

os símbolos envolvem, com efeito, a vida do homem, com uma rede tão total que conjugam antes que ele venha ao mundo àqueles que vão engendrará-lo ‘pelo osso e pela carne’, que trazem no seu nascimento com os dons dos astros, senão com os dons das fadas, o desenho de seu destino, que dão as palavras que o farão fiel ou renegado, a lei dos atos que o seguirão mesmo até onde ele não está ainda e para além de sua morte mesma, e que por eles seu fim encontra seu sentido no julgamento final onde o verbo absolve seu ser ou o condena – salvo ao atingir a realização subjetiva do ser-para-a-morte. (Lacan, 1960/1998, p. 144).

Situaríamos *O grito* neste instante de ver a si mesmo por sua própria castração, como este ser-para-morte. Anterior ao tempo da compreensão e inalcançável ao momento da conclusão, a personagem de Munch, tal como Antígona, —é não-idêntica a si mesma, é inumanall (p. 306). Aloja-se nesta ponte sobre a qual a travessia da fantasia perde o sentido.

Curioso que o grito estremeça toda a paisagem fantasmática: o céu, o lago, as montanhas, a própria personagem de feições inumanas se contorce ao vibrato. Tudo parece entrar na vertigem de uma queda provocada pelo grito, exceto dois elementos remarcáveis: a própria ponte que o sustenta e seus dois passantes cuja constituição imaginária – seus corpos – parece não sofrer o atravessamento do real. Neste ‘instante-pregnante’ – ou poderíamos dizer, nesta *jouissance* – encontramos

uma equivocação no duplo sentido da imagem: um direcionamento estremecido pelo real; e outro sustentado⁷³ pelo imaginário.

Assim, *O grito* nos lembra de uma lição freudiana, às vezes esquecida por alguns lacanianos: ainda que a travessia da fantasia demande o enfrentamento da angústia, não se pode nela habitar. É preciso se fazer deslizar com o real do corpo nesta ponte imaginária construída pelo simbólico.

Não seria esta a posição ética do analista?

Nem colar no sujeito as teias pegajosas do imaginário, nem lançá-lo no abismo real da angústia. Em suma, é preciso ir além do grito.

Se *O grito* nos remete ao ‘instante-pregnante’ de ver o horror da castração, as telas de Hopper nos situa no mais além do momento de concluir a experiência deste horror. Poderíamos mesmo considerar que o gozo em *O grito* inscreve-se em uma relação especular a telas como *Nighthawks*⁷⁴ (Hopper, 1942). Entre o urro imerso na natureza em Munch e o mutismo cercado pela civilização em Hopper, encontramos os ecos do destino de Antígona a revelar a verdade do desejo inconsciente lá onde não há mais vida. Onde os significantes -tendem a um não-sentido e onde qualquer cálculo perde sua significação (Lacan, 1959/ 1998, p. 67). Ambos caminham para um lugar onde não há mais identidade do sujeito no campo simbólico, ambos aspiram aniquilar-se para se inscreverem nos termos do ser.

Aí está a chave para o niilismo em Hopper. Nesta solidão dos espaços habitados, há uma figuração do vazio que se inscreve como (-φ), pois que evocam a ausência de significação fálica. Mesmo na tela *Bad Boy*⁷⁵, cuja ação – má ação, diga-se de passagem – está em jogo, tem-se a representação na negação do falo. Nela uma mulher lança seu olhar ao infinito de uma janela, enquanto oferece sua castração, nem tanto ao rapaz que lhe está diante, mas sim ao espectador, atrás deste garoto. Hopper nos posiciona estrategicamente em um ângulo privilegiado pelo qual se pode ver tanto —as vergonhas do sexo da mulher, quanto a vergonha moral do menino a penetrar a mão na bolsa escancarada.

⁷³ Aqui propomos um deslizamento do significante que se releva melhor na língua espanhola na qual sustentado pode também ser entendido como sustentado.

⁷⁴ Figura 7.

⁷⁵ Figura 8.

Múltiplas fendas se figuram ali. A fenda da bolsa sendo invadida; a fenda do sexo sendo ofertada; as fendas da persiana na janela que recortam o corpo da mulher em inúmeros pedaços de luz. Como nos lembra Quinet,

entre o olho, que vê a ausência de pênis da mulher, e a fenda feminina há o objeto olhar. A fenda palpebral está em continuidade com a fenda do sexo da mulher fazendo ressaltar a estrutura de corte. Esse olhar que parte do sujeito em direção ao Outro e lhe volta como causa de sua divisão entre angústia e desejo mostra que essas duas fendas são uma só (Quinet, 2002, p. 94).

Assim, cada elemento da tela existe tão somente como desmentido da panaceia⁷⁶ imaginária que pretende remediar os males do real. Em Hopper as personagens restam com seus olhares perdidos gozando de uma *ex-sistência* que insiste em nada significar.

O instante-pregnante de Lessing encontraria sentido na pergunta pertinente de Jorge (2010) a propósito das personagens de Hopper: -O que captura seus olhares de forma tão pregnante senão a morte figurada por esse mundo bruto? (p. 251).

Aquilo do que se impregna o instante nas telas de Hopper é a castração, a morte, o (-φ). Como vimos no capítulo anterior, trata-se justamente disso que Lacan elege em seu esquema óptico como -lugar da falta onde algo pode aparecer (Lacan, 1962, p. 55), pois justamente ali perfila-se uma relação com a reserva libidinal. Em função do narcisismo primário, a reserva resta investida no próprio corpo -com esse algo que não se projeta, não se investe no nível da imagem especular, que é irredutível a elall (idem).

Ora, se por um lado o (-φ) é a fonte e instrumento que eventualmente animará a relação com o semelhante, por outro, aquilo que se assinala neste lugar negativado é justamente a angústia. Assim, ainda que o outro seja constituído na imagem de meu semelhante, de modo que ele —perfilará sua forma e suas normas, a imagem do corpo em sua função sedutora, sobre aquele que é o parceiro sexual (idem), aquilo que implica o aparecimento do (-φ) no campo visual é a angústia de castração em relação ao Outro.

Por esta razão o dito instante-pregnante de Lessing, tanto em Hopper quanto em diversos outros artistas espaciais, não apenas agencia uma captura imaginária

⁷⁶ Na mitologia grega, Panaceia (ou Panacea, em latim) era a deusa da cura. Este termo caiu no linguajar popular para designar um remédio para todos os males. Neste sentido, o imaginário se pretende como panaceia para curar todos os males advindos do real.

produtora de identificação com o semelhante, como elide do campo visual a suposta significação pura. Aliás, nem pura, nem puritana, pois a pretensa castidade que estas imagens guardam, prestam-se apenas a sinalizar que o falo esteve ali. É o objeto para sempre perdido nos olhares saudosistas de suas personagens. Ousamos dizer que se todas elas pudessem falar, diriam algo como o testemunho de um Aleph:

Cada coisa era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (...), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu (Borges, 1949, p.93).

A ausência de reflexão identitária é justamente aquilo que denuncia o esvaziamento de significação, transfigurando a pregnância da imagem em um instante que, a partir daqui, chamaremos instante-significante.

Jeuissance do instante-significante

Aqui, retomamos nossa discordância de Aumont no que tange a sua crítica a Lessing, assim como ao seu entendimento do que seria um instante-pregnante⁷⁷. Isso porque o filósofo confunde claramente o ‘__pregnante’ com o ‘__significante’, duas figuras de linguagem que, para a psicanálise, se não são diametralmente opostas, seguramente se anelam a dois reinos distintos. O termo *pregnante* frequentemente é empregado ao se tratar do imaginário, tal como o *significante* ressalta a dimensão simbólica.

Assim, seremos mais austeros se referirmos nossa proposição de instante-significante a outro crítico de cinema, digamos assim (e não sem alguma ironia, visto que esta discussão também perpassa a questão do visível), um crítico de menor visibilidade. É Angel Quintana⁷⁸ quem retoma a noção de instante-significante situando-o com a potencialidade linguística que o afasta de qualquer pregnância.

Em seu pensamento estético-cinematográfico desenvolve uma tese sobre a autoconsciência realista presente, sobretudo, no cinema contemporâneo, bem como a ideia do acaso como signo do real. Não se trata aqui do real em termos

⁷⁷ Em uma de suas elaborações sobre o instante-pregnante na fotografia, Aumont declara: -a estética do instante *pregnante*, isto é, do instante *significante*, tenha sido buscada pela fotografia de *artell* (Aumont, 2003, p.234).

⁷⁸ Professor de História e Teoria do Cinema na Universidade de Gerona.

lacanianos, mas sim de uma realidade não calculada sendo tematizada, atravessando e determinando os trilhos da narrativa⁷⁹.

De saída, a decisão de valorizar uma contingência que estremece a tela da fantasia – no cinema ou no sujeito – já nos chamaria atenção. Além disso, em muito nos agrada a metáfora crítica à grande indústria cinematográfica como simulacro de uma caverna platônica que aprisiona o espectador tornando-o -pessoa presa em uma armadilha. De sua imobilidade, não cessa de convocar espíritos que povoam este mundo simulado ao nosso redor⁸⁰ (tradução nossa. Quintana, 2003, p.296).

Ainda em seu capítulo acerca do acaso e do real, Quintana procede um elogio ao cinema como único dentre as artes representativas capaz de criar —o instante significativo, esse momento no qual a ordem das coisas pode chegar a ser alterada.⁸¹ (p. 210). Apesar de seu foco seguir na direção de uma *episthamai* – do grego ‘chegar a uma paragem’ – repleta de considerações estéticas e de gosto, aí está nossa paragem no pensamento estético de Quintana. Neste lugar que situa o significativo no nível de uma abertura de sentidos, sendo assim, mais preciso do que a equivalência displicente que Aumont impõe entre o pregnante e o significativo.

Agrada-nos, sobretudo, este atrelamento do significativo ao acaso, pois que é justamente no lugar incidente que o (-φ) se faz presente em *unheimlich* a estremecer os sentidos. Ainda que Quintana não estivesse falando de atravessamento do real em termos lacanianos, mas sim de realidade, acerta de modo literal em apontar que o cinema não pode se fechar como *deus ex-machina* preservado da aleatoriedade contingente dos sentidos.

Assim, aquilo que Quintana denomina de autoconsciência no cinema – por exemplo em Abbas Kiarostami⁸² – se trata menos de criar uma ilusão de realidade, do que denunciar a própria crise realista no interior da obra. Aliás, este é o paradigma dos primeiros lampejos de uma crise representacional⁸³ anterior ao

⁷⁹ *Blow Up*, de Antonione nos traz uma boa ilustração da contingência do acaso no decurso narrativo.

⁸⁰ -Persona atrapada que desde su inmovilidad no cesa de convocar a los espíritus que pueblan esse mundo simulado que nos rodea.

⁸¹ -o instante significativo, esse momento en el que el orden de la cosas puede llegar a ser alterado.

⁸² Poeta, cineasta, roteirista, produtor e fotógrafo iraniano. Diretor de filmes que problematizam a questão da representação no interior do dispositivo cinematográfico.

⁸³ Apesar de *Las Meninas* se inscrever em um período de representação clássica, Foucault aponta que Velázquez encontra-se justamente numa posição liminar, entre o período clássico, por assim dizer, idade da representação, e o moderno: a partir do século XVIII.

próprio cinema, figurada em uma das pinturas mais bem quistas da psicanálise, da filosofia e do movimento modernista⁸⁴, *Las meninas*⁸⁵, de Diego Velázquez (1656).

Aliás, a jogar pela extensa produção simbólica na arte e na crítica despertada por esta obra, sem dificuldades podemos perceber que mais do que representar de maneira inequívoca a família real⁸⁶, a tela promove uma desmontagem da noção de um instante impregnado de sentidos. Diríamos ainda que se a Mulher não existe⁸⁷, *As meninas*, por sua vez, existem em equivocação.

Dentre diversas produções narrativas no *après coup* da obra, de Foucault⁸⁸ a Lacan, sobretudo no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), dentre os diversos *punctuns* de resistência imaginária, encontramos o olhar do próprio Velázquez deposto fora da cena. Em outras palavras, a narrativa interna da obra aponta para um a mais além do enquadramento.

O que estas personagens olham? O que está na tela virada? Seriam os reis revelados no reflexo do espelho localizado no ‘fundo do olho’ da pintura, ou aquilo que está localizado fora do próprio quadro? Neste caso, no cone visual da personagem Velázquez, aquilo que aparece é o próprio espectador. Temos aí uma narratividade causada não apenas pelos incansáveis desdobramentos de produções simbólicas nascidas a partir da obra, mas um movimento inerente à própria representação.

Neste sentido, Ortega y Gasset (1950) em seu livro, *Papeles sobre Velazquez y Goya*, revela uma intuição quase lacaniana ao considerar que o tema

⁸⁴ Lembremos das inúmeras releituras e estudos realizados sobre esta pintura como a série de 58 telas de Picasso. Aqui no Brasil, chama atenção o trabalho em computação gráfica de Waltércio Caldas, que ‘esvaziou’ da pintura as personagens, demonstrando assim a genialidade do espanhol na criação de uma nova espacialidade pictórica.

⁸⁵ Figura 11.

⁸⁶ Inicialmente este quadro era chamado de -O quadro da família realII ou -A família realII. Somente no século XIX recebe a designação -As meninasII (Quinet, 2002).

⁸⁷ O aforisma lacaniano aponta para a condição de que não há um modelo, um significante que sirva de representação para o feminino. Exatamente por não fazerem Um, como os homens, a mulher situa-se no lugar do enigma, não do equívoco. Nestes termos, por delimitar o simbólico, A Mulher provoca a equivocação.

⁸⁸ É digna de nota divergência entre Foucault e Lacan na interpretação desta obra. Enquanto Lacan elege o quadro como paradigma da presença do sujeito no campo escópico, pois que o pintor apresenta-se dividido entre o ponto de fuga e o ponto infinito (Quinet, 2002); Foucault escuta da obra seu vazio -nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo— foi elididoll (Foucault, 1999, p.209).

nas obras do pintor cataluño é sempre determinado pela instantaneidade de uma cena. O autor nota que se uma cena é real, necessariamente, é composta de instantes dos quais cada um dos movimentos são diferentes.

Se o que leva Ortega y Gasset a admirar a tela é justamente esta consideração por instantes diferentes, por nossa vez, consideramos que esta mínima diferença que percorre a obra é conhecida e alojada em menos (-φ). Este lugar que também pode ser função de a, apresentando-se sob a forma positivada na imagem (Lacan, 1962), ou ainda, —a encarnação imajada do (-φ) da castraçãoll (Lacan, 1964, p. 88).

Do mesmo modo como Velázquez joga – *il jeu* – com a evanescência do objeto olhar da família real, Francisco Zurbarán nos oferece de bandeja a imanência do objeto Real: os seios e os olhos das santas Luzia e Ágata.

Os seios e olhos que lhes mostrei, nos pratos em que as duas dignas santas os seguram, ou no solo amargo a que levam os passos de Édipo, aparecem com um sinal diferente do que depois lhes mostrei a propósito do falo (...).(Lacan, 1963, p.192).

Lacan seguirá dizendo que não necessariamente o gozo coincide com a detumescência. De um lado a evanescência do objeto (olhar) erigido pela realeza, do outro a imanência do objeto castrado (olhos e seios) pela igreja. Cada um a seu modo sacraliza o objeto em sua dimensão simbólica, imaginária e real. Coincidência ou não, Zurbarán e Velásquez são mais do que contemporâneos⁸⁹. Tanto que, com alguma licença poética, dos ateliês espanhóis talvez se pudesse escutar um sussurro entre os pintores barrocos:

— *Santificado seja Nosso „objeto“!*⁹⁰

Aí estaria uma enunciação da imagem que ao destituir o nome (o simbólico), pelo objeto, aponta-se para o real. Neste jogo um tanto hermenêutico, entre a majestade e a religião, Lacan faz rolar um dado real cujas facetas figuram a angústia. Assim, a cifra final disto que é dado excede nosso campo gestáltico, pois que só se pode tocá-la em sua virtude alusiva. Daí, as extensas interpretações possíveis sobre obras que velam solenemente o (-φ) e que sempre dirão: *é isto e não é isto*.

⁸⁹ De fato Velásquez e Zurbarán não apenas participaram do Século de Ouro Espanhol, como eram bastante próximos, pois que frequentavam o mesmo círculo de pintores e intelectuais no estúdio de atelier de Francisco Pacheco, sogro de Velásquez (Brown, 1991).

⁹⁰ Retomaremos esta questão no capítulo seguinte ao aludirmos à Catedral de Gozo.

Para voltarmos à citação, assim como à nossa tese, ousamos formular um critério para a antiga querela de uma sociedade do espetáculo:

_O que é obra de arte?

Agora, munidos de nossa *jeuissance*, diríamos:

_ Uma obra de arte não se confirma, nem se destitui pela coincidência entre o gozo e a „detumescência programada“⁹¹ do objeto. Mas sim pode ser descoberta no après-coup da obra, a partir de sua produção – não de sentido – mas de equívoco.

Em outras palavras, pela figuração de um instante-significante apreendido em *jeuiscène*⁹², deflagra-se uma infinita produção simbólica que ao invés de *-convocar a los espíritus*||, não cessa de não se inscrever.

E ainda mais poéticos do que lacanianos:

_O que é obra de arte?

_ Obra de arte é aquilo que nos cria infinitos.

⁹¹ Criamos este termo a partir da citação lacaniana: -o gozo coincide com a detumescência|| (Lacan, 1962, p.194) e a conhecida estratégia de negócio pela qual o produtor cria um objeto de consumo de forma que se torne obsoleto em um tempo determinado. Exploraremos esta metáfora no capítulo seguinte.

⁹² Em um certo sentido, o termo instante-significante descreve justamente uma cena em torno da qual se adensa um erotismo pulsional que insiste em comparecer em uma repetição em tiquê.

JEUÏSSANCE BORROMEANA

Para prosseguirmos nesta travessia cinematográfica, nos valendo dos atalhos condensados na invenção de nossa *jeuïssance*, retomamos as bases teóricas freudo-lacanianas. Marchamos seguindo o ritmo sincopado de uma caminhada em que, às vezes, para progredir, é preciso que se dê -três passos para frente e dois para trás (Lacan, 1957/1998, p. 348). Portanto, nos volteios desta valsa intentamos encontrar o nó que anela esta tese.

Se logo cedo, e com rara humildade, Lacan elege como única invenção teórica o objeto *a*, na última década de seu ensino reivindica o campo do gozo como campo lacaniano (1969-1970/1992). Contudo, é importante dizer que em todo seu ensino, Lacan nunca se furtou de deferir a Freud os avanços de sua teoria. Assim, o mote do retorno atravessa a obra lacaniana, não apenas por seu propalado regresso aos textos freudianos, mas opera-se como um circuito pulsional insistente pelo qual, a cada ‘revolta’, algo se elide e se erige na estrutura; algo novo aparece e reordena o sentido teórico produzindo efeitos *après-coup* enodados na experiência clínica e na metapsicologia.

Exemplo disso é o conceito de gozo. Ainda que nos primeiros anos de seu ensino Lacan tenha se valido da noção de prazer, volúpia e êxtase indicada em Freud pelo *Lust*, logo se aportara a noção também freudiana de *Genuss*⁹³, pela qual acentua o caráter excessivo do prazer, insurgido como júbilo mórbido ou como horror. Embora não tenha conceituado o gozo enquanto categoria, Freud oferece suas coordenadas para que Lacan o encontre em um campo mais além do princípio do prazer.

O mesmo se passa em relação aos registros do real, simbólico e imaginário. Apesar de não serem formalizados por Freud, é a partir dele que Lacan inicia sua própria obra. Lembremos que já em seu primeiro seminário dedicado aos *Escritos Técnicos de Freud* (1953/1996), Lacan os conceberá como —categorias elementares sem as quais não podemos distinguir nada na nossa experiênciall (p. 308).

Assim, mesmo que a noção dos registros tenha sido operacionalizada por Lacan em seus avanços teóricos, o autor o outorga à metapsicologia freudiana a genética de sua criação:

⁹³ O termo alemão *Genuss* designa assim o gozo em sentido sexual. Também pode ser utilizado no lugar da palavra *Lust*, quando indica êxtase, alegria intensa, prazer extremo e volúpia (Valas, 2001).

Freud não tinha do imaginário, do simbólico e do real a noção que eu tenho... mas, mesmo assim, tinha uma suspeita deles.... Aliás, a verdade é que pude extrair meus três [registros] de seu discurso, com tempo e paciência. Comecei pelo imaginário, depois tive que mastigar a história do simbólico com essa referência linguística... e acabei por lhes perceber esse famoso real, sob a própria forma do nó (Lacan, RSI, lição de 14/01/1975).

Passados mais de vinte anos do início de seus seminários, depois de enfrentamentos, rupturas e suturas, Lacan não apenas ainda segue a pista freudiana, como reorienta seu ensino e sua prática clínica sob as consequências da formalização deste campo. Em função disso, diversos teóricos se esforçam em tentativas de periodização que situam e re-situam o ensino lacaniano, sob o intento de extrair implicações teórico-clínicas, especialmente no que concerne aos seminários da década de 1970. Brevemente, eis alguns modelos de periodização do ensino lacaniano:

Em 1982, Jacques-Alain Miller supõe um modelo teórico-histórico a partir da divisão borromeana como três momentos: o imaginário, o simbólico e o real. Cinco anos mais tarde, em seu seminário *Ce que fait un signe* (traduzido para o espanhol como *Los signos del goce*), sugere a ideia de um primeiro e segundo Lacan, ou ainda, primeira e segunda clínica, considerando como ponto de viragem de axioma a introdução do conceito de gozo. Por fim, em 1999, propõe uma divisão do ensino de Lacan em seis momentos, cujo critério dessa divisão é o gozo, mostrando a modulação das suas significações ao longo da obra lacaniana.

Além dos modelos millerianos, outras organizações da obra lacaniana foram empreendidas. Jean-Claude Milner (1995) optou por uma via catalogal de abordagem epistemológica, refletindo a postura de Lacan frente à teoria da ciência em três tempos que denominará: *primeiro e segundo classicismo* e, em seguida, *desconstrução*. De acordo com o autor, o primeiro vincula-se ao programa estruturalista lacaniano, já o segundo classicismo parte do seminário de 1973-74, *Mais, Ainda*, e abrangeria o desenvolvimento dos matemas. A *desconstrução* refere-se ao período da emergência do nó borromeano, produzindo um desvio da letra em uma espécie de *antimatemática*.

Também Erick Porge, em 2006, elabora uma versão de periodização tomando como peça-chave a teorização acerca do Nome do Pai, ou seja, o antes e

o depois deste seminário interrompido em 1963. Chama atenção para a importância do seminário *Les non-dupes errent* (homófono no francês ao seminário desconsiderado na organização de Miller da obra lacaniana), pela introdução da articulação do nó borromeano ao conceito do Nome do Pai.

Não intentamos propor outras periodizações ou eleger aquela que melhor atenda à nossa discussão, mas salientamos a existência de um enodamento comum a cada uma delas. Ainda que um ponto de estofo não seja unanimemente eleito como ponto de viragem, esta figura lacaniana não passa despercebida. Trata-se do gozo em sua articulação com o nó borromeano, esta entidade topológica que, segundo Lacan, lhe cai como um anel.

Assim, nos apensaremos formalmente a este nó para nos conduzirmos mais além em nossa travessia de linguagem. Afinal, qual melhor empenho para a paga do barqueiro do que uma tríplice aliança cuja condição de existência entrelaça os três anéis de tal modo que, se um se quebrar, todos se dissolvem?

O nó surge no ensino lacaniano como potencialidade de materialização, pois que —não é, senão um modo de escritural⁹⁴ (Aula de 21 maio 1974). Escritura que anela – e é preciso que se diga, não anula – a potência do que antes eram apenas umas letrinhas em abreviatura, até então manejadas conforme a comodidade descritiva, não passando de meras iniciais de registros desarticulados: real, simbólico, imaginário, ou vice-versa.

Formalmente, no início de sua teoria, Lacan elegerá o simbólico na condução das investigações acerca do psiquismo, como se evidencia no título da conferência —O simbólico, o imaginário e o real, pronunciada em 1953, quando da fundação da Sociedade Francesa de Psicanálise. Décadas mais tarde, em seu seminário RSI (1974-1975), Lacan subverte a ordem de seus ditames e insere em seu ensino diretrizes topológicas que permitirão uma reorganização dos registros e orientarão a ética analítica (Jorge, 2000).

O avanço que o enodamento dos registros permite se deve ao fato de que sua concepção borromeana presume equivalência dos registros, uma vez que estão unidos de modo indissolúvel. Contudo, nesta nova configuração, acentua-se o real

⁹⁴ « *Le nœud borroméen est ici justifié de matérialiser, de présenter cette référence à l'écriture. Le nœud borroméen n'est, dans l'occasion, que mode d'écriture. Il se trouve en somme présenter le registre du Réel.* »

enquanto registro que rege a estrutura do sujeito falante. O simbólico não emerge como categoria preexistente, mas, sobretudo, mediana entre real e imaginário.

Ressaltamos aqui a importância que Lacan acentua sobre Real em *Les non-dupes errent* (1973-1974), mesmo antes de ordenar os registros no seminário do ano seguinte: —o nó borromeano só pode ser feito a partir de três. O Imaginário e o Simbólico não são suficientes. É preciso o terceiro elemento, e eu o designo o Real⁹⁵ (tradução nossa. Aula de 11 de dezembro de 1973). No ano seguinte, em sua *Terceira*, Lacan formalizará a estreita relação entre o Real e o nó: —se há algo que deve nos surpreender é que se tenha notado tão tarde que alguma coisa no real – não pouca coisa, a vida mesma – se estrutura de um nó (Conferência A *Terceira*, 1974).

Assim, apesar desta reordenação e da equivalência borromeana, o Simbólico é situado no ponto médio entre Real e Imaginário. Categorias como Outro e Nome do Pai, fundamentalmente simbólicas, ainda que não determinem antecipadamente a experiência sob qualquer prevalência, desempenham um papel de estruturação, tanto na sequência lacaniana, quanto no psiquismo. Ratifica-se, assim, que a sina do ser falante é situar-se no meio, mediatizar. Não por acaso, Lacan o chamará de sujeito dividido.

Divido entre o quê?

Não nos esforçamos muito para que a máxima da divisão lacaniana nos salte aos olhos: *um significante é aquilo que representa um sujeito para outro significante*. Ora, se o sujeito situa-se entre dois significantes, forçosamente, está em um lugar de divisão. Uma divisão que determinará a condição do sujeito inscrito no equívoco, pois que a etimologia da palavra *equivocare* (*aequs* – igual; *vocare* – chamar) diz respeito a duas vozes iguais, equivalentes, que invocam o sujeito de lugares diferentes. Apelos análogos que inscrevem o sujeito não apenas na divisão constituinte, mas sob a tutela permanente da insatisfação por jamais lhe ser possível atender ambas as invocações.

Assim, consideramos pertinente o comentário de Jorge (2000), que também recorre ao mito de Janus em uma tentativa de dar forma épica ao que se opera na estrutura. De acordo com o autor, tal como o sujeito barrado, o Simbólico encontra-

⁹⁵ « Le nœud borroméen ne peut être fait que de trois. L' Imaginaire, le Symbolique, ça ne suffit pas. Il y faut l'élément tiers, et je le désigne du Réel »

se estruturalmente dividido; tal como Janus, o Simbólico possui duas visadas: uma que aponta para o real, outra que olha para o imaginário.

Conforme já apontamos, o referido mito possui distintas vertentes. Assim, gostaríamos de acrescentar ao comentário de Jorge aquela interpretação, já mencionada de Jean-Michel Angebert (1976). Retomando: aquilo que caracteriza Janus é o fato de que uma das faces sempre dizia a verdade, enquanto a outra, sempre mentia. Esta interpretação nos permite aceder a outro aforisma lacaniano: só se pode contar meia verdade, ou ainda, —o semi-dizer é a lei interna de toda espécie de enunciação da verdade, e o que melhor a encarna é o *mitoll* (Lacan, 1969-70, p. 103).

Retomando o capítulo precedente, no busto de Janus, fantasia e angústia são tributárias da mesma estrutura, ambas se apresentam enquadradas (Lacan, 1962/1998). E ainda que uma face aponte para a verdade na expressão daquilo que não engana e a outra dissimule uma montagem criada por uma linha de ficção, ambas têm como substância evanescente o mesmo objeto: objeto a.

Assim, o mito de Janus nos permite olhar para a própria *spaltung* do sujeito situado nesta coordenada simbólica que visa à verdade inapreensível do Real e a ficção apaziguadora do imaginário. Ou ainda, entre a —vertente significativa do simbólicoll (Jorge, 2000, p. 99) – na qual a mensagem da verdade só cabe à *la moi-tier*⁹⁶ – e a —vertente sínica do simbólicoll(*idem*), que se apresenta como código.

Neste jogo – e lembremos que o jogo é por excelência representação simbólica –, uma face equivoca o significante, outra evoca a significação. Assim, o sujeito resta dividido, gozando de seus equívocos.

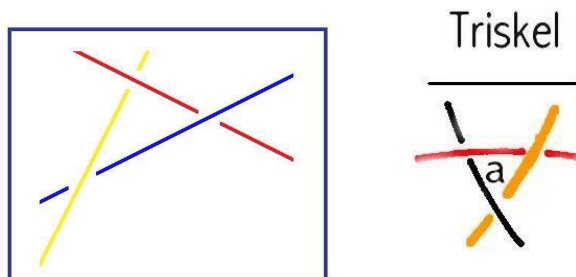
Em função disso, enquanto práxis clínica, defende-se que no ensino lacaniano se dá uma passagem – ainda que não-toda – do simbólico ao real. Ou seja, de um saber que está em jogo na própria experiência psicanalítica e que opera sob uma dialética de presença/ausência, velamento/desvelamento, ser/não ser; para algo mais além que —não espera nada da palavrall (Lacan, 1998, p. 288), situado na parte dos sujeitos que escapa à análise e constitui os limites da experiência analítica.

⁹⁶ Em francês, *moi* traduz-se por -eu (Lacan ainda diferencia o *moi* do *je*, sob distintas qualificações); já *tier* significa -terçoll e *moitié*, “metadell. O jogo posto em -*moi-tier*” pretende tocar nesta instância ilusória do eu que se supõe verdade, pois que será sempre dita pela metade, ou ainda, à *tier*, dividida em três dimensões: real-simbólico-imaginário.

Esta passagem será sempre à *la moi-tier*, pois a partir do instante em que cada um dos registros se torna o rótulo de um anel borromeamente articulado⁹⁷, os outros dois se prendem a uma lei que os limita (Milner, 1996). Em função disso, permitem calcular tanto o efeito da inversão neurótica dos registros – de RSI a SRI – nas categorias da experiência como inibição, sintoma, angústia; assim como o tipo de gozo implicado na intersecção e dos registros.

Nestes termos, Lacan compõe seu nó: não apenas atribuindo uma dimensão lógica às categorias real-simbólico-imaginário, como, sobretudo, integrando a estas experiências subjetivas abordadas por Freud a uma estrutura que, mais do que um nó, forma um *triskel*.

No seminário RSI, Lacan evoca este termo sob um aspecto que julgamos importante: como centro do nó borromeano, sem que seja de fato um nó. Este coração borromeano é assim ilustrado pela imagem bélica de três fuzis ensarilhados, como suportes um do outro, fazendo buraco. Assim, aquilo que dá consistência à base borromeana não é um nó, mas um *triskel*. Aquilo que está no coração borromeano desta consistência é o objeto a:



Lacan ainda declara: –isso nos tira da cruzll (este sinal fatal que funda o significante na metáfora de Robson Crusoé, discutida no terceiro capítulo); para remeter ao suporte de armado conhecido pelos franceses como –as armas da Bretanha modernall (Lacan, 1974-1975/s.d., p.65)⁹⁸. Considerando que o *triskel*

⁹⁷ « Il faut qu'il y ait cette solidarité déterminante dont il y a sujet, sujet parlé, en tout cas. La perte d'une quelconque de ces trois dimensions... la condition pour que le nœud tienne ...c'est que la perte d'une quelconque de ces trois dimensions doit rendre folles, c'est-à-dire libres - l'une de l'autre - les deux autres ».

⁹⁸ Trecho integral do original : « Que ça fasse trou ou pas, la consistance est la base, à savoir : vous voyez le triskel, à savoir ceci par exemple, puisque je n'en ai que là l'exemple, le triskel qui n'est pas un noeud (...)Trois fusils qui font faisceaux, qui se supportent à trois les uns les autres, c'est ce que... vous le savez peut-être, et c'est de ça que le nom est tiré ...les Bretons ont pris pour faire leurs

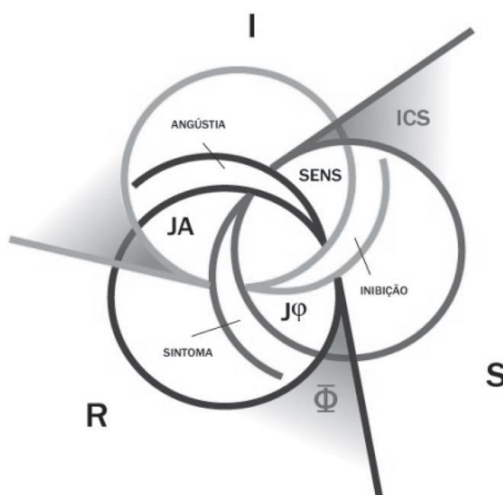
pode ‘girar’ – levógiro ou dextrógiro –, apontamos que estas metáforas talvez demarquem em Lacan as consequências de uma clínica em que pese uma posição menos paralisada na fatalidade do significante, enquanto palavra que mata a coisa, para outra mais ativa, até mesmo bélica; ao invés do pesar da cruz, o dinamismo de uma cruzada neste campo que ele chama de seu, o campo do gozo.

Retomando as valiosas figuras do *triskel* freudiano, quais sejam inibição, sintoma e angústia, consideramos que o anel borromeano termina por ser ornado com algumas *pedras-gozo* preciosas do ensino freudo-lacaniano. É neste tesouro pleno de significantes que buscaremos o valor de outra sub-tese: cada tipo de experiência narrativa anela-se a um tipo de experiência subjetiva, bem como engendra-se a um tipo de gozo.

Ou ainda, é possível sustentar três categorias de gozo aneladas por Lacan, conjugadas às experiências subjetivas freudianas, a partir das narrativas cinematográficas. Narrativas categorizadas como moderna, clássica e mais além, na via deste fenômeno de recrudescimento e industrialização dos paradigmas do clássico, denominado *blockbuster*.

Vejamos:

Ao longo de seu ensino, Lacan promoveu várias apreensões divergentes acerca do gozo. Mas a partir de 1974, além de inserir manifestações clínicas que embaraçam os sujeitos: inibição, angústia e sintoma; anelará ao nó três vertentes de gozo específicas. Quais sejam: gozo do Outro, gozo do sentido e gozo fálico.



armes, les armes de la Bretagne moderne. Ça nous sort de la croix, c'est déjà ça, enfin. » (Lacan, 1974-1975/s.d., p.65)

Contudo, para pensarmos acerca da prevalência de cada uma dessas categorias devemos destacar este novo nó da bidimensionalidade do papel, e recriá-lo em profundidade para apreendê-lo em *ex-sistência*. Isso por que não se trata apenas de uma interseção de conjuntos com elementos em comum. O que se alcança com a noção de *ex-sistência* é a criação de um espaço entre os registros, que se dá como efeito da penetração de um registro sobre o outro, provocando um espaço ao mesmo tempo dentro e fora do primeiro. Esta noção aparece claramente na aula de 17/12/74, quando ele propõe que —a *ex-sistência*, como tal, define-se, suporta-se disso que em cada um dos termos R.S.I. faz furo. Na sessão seguinte, ele toma de modo ainda mais contundente:

Há no Simbólico um recalcado; assim como há no Real algo que faz furo; e também no Imaginário. Freud se deu conta disso muito bem, por esta razão burilou tudo que há de pulsões no corpo como estando centradas em torno da passagem de um orifício a outro (tradução nossa. Lacan, aula de 14/01/75)⁹⁹.

Estes modos de furo são possíveis, pois que cada registro apresenta uma particularidade de existência.

Quanto ao simbólico, aquilo que faz buraco é o que não pode ser dito, ou seja, o que remete ao interdito do incesto e ao complexo de castração. Em sua *‘operação selvagem’* sobre o Real, cria-se o sintoma, como aquilo que —não cessa de se escrever no Real¹⁰⁰ (Lacan, aula 11-02-75). Associa-se ao que faz furo pela linguagem na insistência que produzirá o duplo-sentido, ou ainda, em relação ao sintoma, —no ponto em que a linguagem possa fazer dele equívoco (idem).

Em relação ao imaginário, lembremos que em sua *Terceira*, Lacan também o nomeia Corpo. Assim, o furo aparece ligado às bordas erógenas em torno das quais a criança faz corpo. As fontes pulsionais que esburacam o imaginário são assinaláveis no estádio do espelho, pois que é ali que a armadura ortopédica se monta e adquire consistência imaginária unívoca. Importante destacar que na teoria lacaniana a constituição da imagem do corpo liga-se à própria formação do Eu e

⁹⁹ Que si je vous dit d'abord : qu'il y a dans le Symbolique un refoulé, il y a aussi dans le Réel quelque chose qui fait trou, il y en a aussi dans l'Imaginaire, FREUD s'en est bien aperçu, et c'est bien pourquoi il a figolé tout ce qu'il en est des pulsions dans le corps comme étant centrées autour du passage d'un orifice à l'autre.

¹⁰⁰ « Mais l'étrange, c'est que c'est cela que le symptôme opère sauvagement : ce qui ne cesse pas de s'écrire dans le symptôme relève de là »

que, também para Freud, "o Eu é, primeiro e acima de tudo, um eu corporal" (Freud, 1923, p. 40). Lacan lembrará ainda um filme no qual uma criança diante do espelho pousa sobre seu sexo, mascarando-o no nível da imagem. Essa intrusão de imaginário no real do corpo torna-se fonte de inibição que vem barrar o funcionamento simbólico. Disso temos que, é justamente porque -há um buraco no lugar onde se situa esse objeto imaginário, o falo, que o corpo assume sua unidade¹⁰¹ (Darmon, 1984, p.235), ou seja, adquire sua consistência de sentido unívoco.

Já no Real o furo aparece como aquilo que resta em Outro canto, fora da apreensão, fora do sentido, em *ex-sistência*. Se o simbólico é o campo em que todas as combinações são possíveis, o real é precisamente o impossível. Assim, o simbólico esburaca o Real na medida em que o significante é símbolo de uma ausência, como vimos na etimologia grega do *symbole* trabalhada anteriormente. Ou ainda, no fato banal de que "o símbolo manifesta-se inicialmente como assassinato da coisa" (Lacan, 1966, p. 320). Entretanto, é justamente em função desta morte que se —constitui no sujeito a eternização de seu desejo¹⁰² (*idem*), em outras palavras, seu *karma*¹⁰¹ de jamais findar-se.

Em suma, se a *ex-sistência* se define em relação a uma certa consistência; se a *ex-sistência* não é, no final das contas, senão esse fora que não é um não-dentro; se essa *ex-sistência* é, de certa maneira, esse em volta do que se evapora uma substância; se a *ex-sistência* [...] é essencialmente patética; nem por isso a noção de uma falha, a noção de um furo, mesmo em algo tão extenuado quanto a existência, deixa de manter seu sentido¹⁰² (tradução nossa. Lacan, aula de 14-01-75).

Tomemos a noção de *ex-sistência* na articulação dos registros pela via dos gozos. Um *topos* de gozo é presentificado no encontro, por assim dizer, *kármico* dos fuzis ou dos anéis:

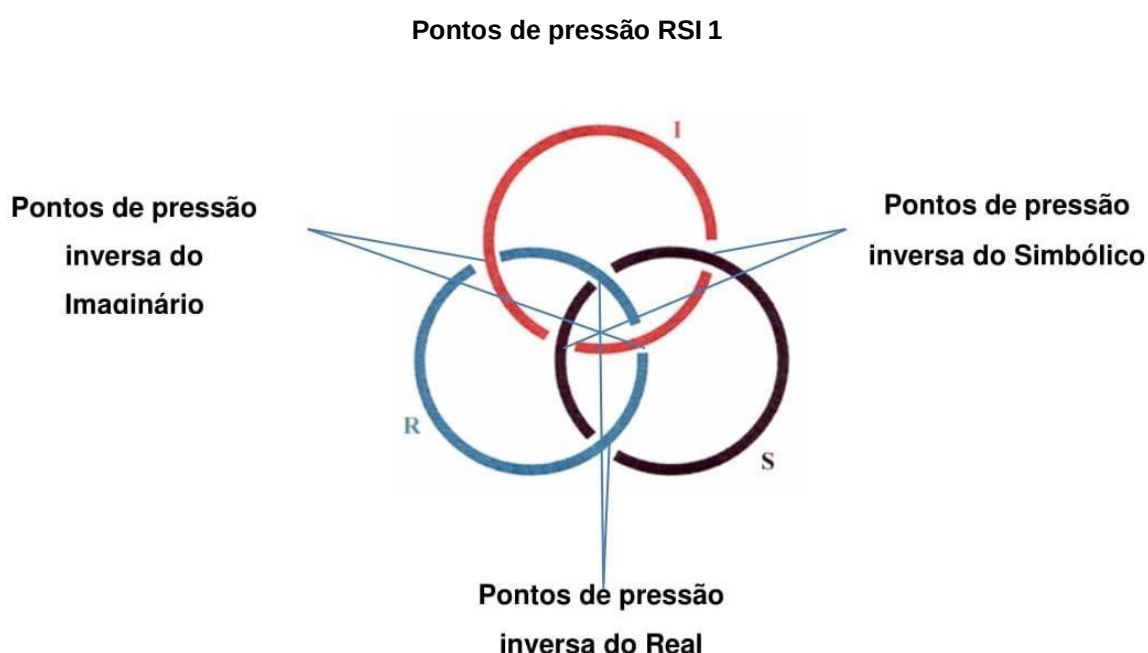
¹⁰¹ Empregamos este significante sânscrito pois, a rigor, significa simplesmente ação. Para o hindu, mesmo a reação já faz parte da própria ação, pois que as coisas são uma só. Assim como no nó borromeano não se pode pensar em uma sequência diacrônica de parturição entre os registros, no *Karma*, a causa e sua consequência são o mesmo ato.

¹⁰² Trecho integral do original: « c'est que si l'ex-sistence se définit par rapport à une certaine consistance ; si l'ex-sistence n'est, en fin de compte, que ce dehors qui n'est pas un « non-dedans ; si cette ex-sistence est en quelque sorte, ce autour de quoi s'évapore une substance ; si l'ex-sistence, (...) est essentiellement pathétique, il n'en reste pas moins que la notion d'une faille, que la notion d'un trou, même dans quelque chose d'aussi exténué que l'ex-sistence garde son sens »

- na interseção entre Imaginário e Real – lá onde o Imaginário passa por cima do Real, sob a dupla pressão contrária do Simbólico, advém o **gozo do Outro**.

- na interseção entre Simbólico e Imaginário – lá onde o Simbólico passa por cima do Imaginário, sob a dupla pressão contrária do Real, advém o **gozo do sentido**;

- na interseção entre Real e Simbólico – lá onde o Real passa por cima do Simbólico, sob a dupla pressão contrária do Imaginário, advém o **gozo fálico**;

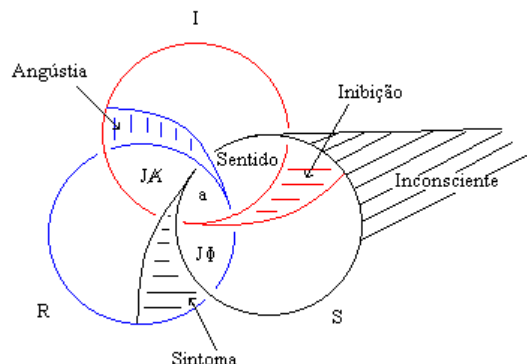


Fonte: Desenho da autora 1

Sob as coordenadas lacanianas, encontramos a sombra freudiana delineada em: inibição, sintoma e angústia. Em seu seminário RSI, ele indicará que não apenas estas experiências são tão heterogêneas quanto os registros, como ainda se revelam como efeito da copulação borromeana¹⁰³. Isso se dá quando a direção do *triskel* borromeano – o não sentido do Real, bordejado pelo duplo-sentido do Simbólico, recoberto no sentido unívoco do Imaginário, que lhe dará consistência –

¹⁰³ « C'est à savoir que ces trois termes, inhibition, symptôme, angoisse, sont entre eux aussi hétérogènes que mes termes de Réel, de Symbolique et d'Imaginaire, et que nommément, l'angoisse c'est ça, c'est ce qui est évident, c'est ce qui de l'intérieur du corps ex-siste, ex-siste quand il y a quelque chose qui l'éveille, qui le tourmente » (Lacan. Aula 14 de janeiro de 1975).

muda. Quando RSI inverte-se em ISR – Imaginário que invade o Simbólico, que invade o Real, que invade o Imaginário –, compondo o ritmo desta quadrilha¹⁰⁴ patológica no compasso da inibição, sintoma e angústia.



Notemos aqui que a inibição é demarcada não apenas pelo prolongamento sombreado do Imaginário no Simbólico, mas também como ressonância do gozo do sentido. O mesmo vale para o sintoma – invasão do sombreamento Simbólico, ressonância do gozo fálico; e para a angústia – sombra do Real a invadir o Imaginário sob a ressonância do gozo Outro.

Aliás, esta articulação entre os gozos lacanianos e as figuras freudianas se revela didaticamente no paradigma da angústia. Afinal, qual seria o sinal mais verdadeiro, aquele que ‘não engana’, senão este grito de gozo que vem no Outro reduzindo nosso corpo a objeto a ser gozado, produzindo em nossa garganta angústia?

Ora, se Lacan extrai do evento inter-topológico dos registros um *triskel* de gozos, nos valemos deste jogo para montagem de nossa *jeuissance*. Lembremos, sobretudo, que nosso significante é equívoco de nascença, ou seja, ainda que tenha em sua genética o real do gozo, ganha consistência no imaginário e se realiza no duplo sentido do simbólico. Assim também supomos toda e qualquer expressão artística, pois antes de apontar para fora do quadro fantasmático do sujeito – chegando por vezes a desmoronar seu suporte simbólico imaginário –, a arte precisa se inscrever em algum lugar desta fantasia. E lugar será sempre uma coordenada simbólica, tal como a *jeuissance*.

¹⁰⁴ Em referência ao poema Quadrilha (1930), de Carlos Drumond de Andrade, posteriormente musicado em Flor da Idade, de Chico Buarque. Embora não se trate de uma narrativa sobre o desencontro amoroso descrito na canção e na poesia, a noção de um debruçamento dos registros remete a um jogo de invasão, ao sexual e, portanto, um modo de obter gozo.

Propomos, nesta pauta, pensar as narrativas a partir do modo como a *jeuissance* anelará o sujeito. Como se na abertura de cada filme um diabo enamorado viesse ter com o espectador a lhe demandar: *Che vuoi?*

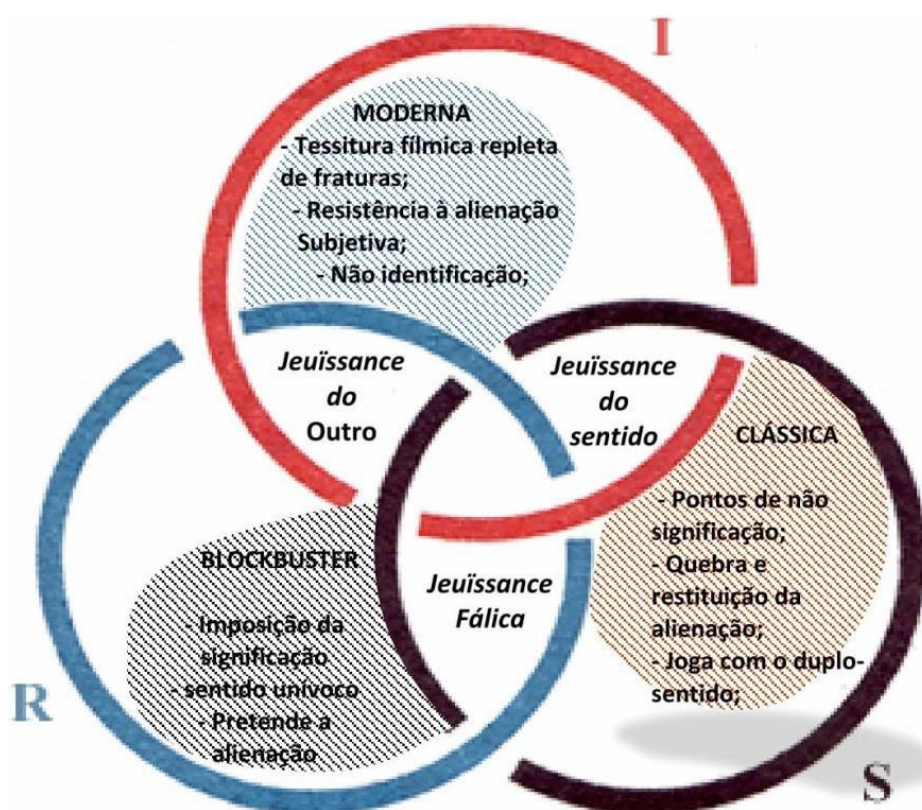
— *Angustiar-se diante do abismo moderno do gozo do Outro? Inibir-se no clássico embaraço de gozar do sentido?*

Ou ainda,

— *Desejar que eu tenha direito de gozar de teus olhos, teus ouvidos, arreganhando-os à explosão¹⁰⁵, tanto quanto selarei tua boca para que dela apenas saia risos, gemidos ou gritos previstos; para que assim eu goze dos orifícios de teu corpo, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões que me dê gosto de nele saciar gozando da mais pura significação fálica?*

Assim, aqui revelamos, propomos e amarramos nosso nó de *jeuissance*:

Jeuissance borromeana: narrativas



Fonte: Desenho da autora 2

¹⁰⁵ Relembramos aqui que a origem da palavra *blockbuster* liga-se justamente à capacidade de explosão de bombas aéreas que arrasavam quarteirões no início dos anos 40 do século XX. Em inglês, "block" significa quarteirão e o verbo "bust" significa quebrar.

Não por acaso, nos valem do esquema lacaniano de sombreamento das figuras freudianas. Isso se deve ao fato de que ainda que privilegiemos a conjugação das categorias de gozo com os estilos narrativos, a ressonância com os processos de inibição, sintoma e angústia nos salta aos olhos. Tornam-se um ganho a mais que confirma não apenas a pertinência teórica das articulações lacaniana, como também revela seu alcance ao estender-se para além da clínica sem, contudo, dela se abster.

***Jeuïssance* do Outro: uma angústia moderna**

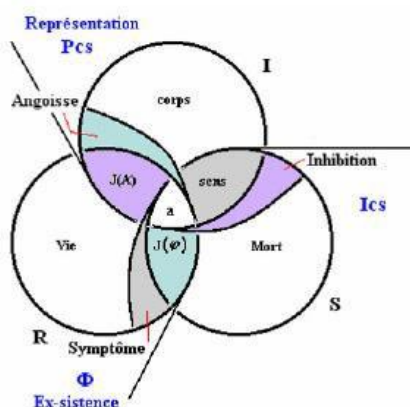
Temos na causação da narrativa moderna uma inscrição que se dá por fraturas de sentido, cujo efeito subjetivo se chama angústia. Este sinal que não engana e aparece para estremecer a tela de identificações imaginárias nasce dessa proximidade com o gozo do Outro, que ao nos forçar a comparecermos como sujeitos – ou seja, como castrados – para que possamos produzir o sentido da narrativa, termina por nos revelar nosso lugar de objeto. Objeto de uma *jeuïssance* do Outro que se vale de nós como suporte para se realizar.

Os cortes contínuos na homeostase subjetivante, a resistência à projeção, alienação e adequação gestáltica, o estranhamento enquanto matéria-prima. Estes elementos de resistência à identificação daquilo que está projetado colocam em causa a experiência mítica de desfragmentação imaginária. A narrativa moderna ‘cinematografa’ o aforisma lacaniano sobre as propriedades elásticas da linguagem – “a linguagem é verdadeiramente aquilo que só pode avançar torcendo-se e enrolando-se, contorcendo-se”. Coloca em cena – em *jeuïscène* – as torções da linguagem para que de suas brechas o sujeito possa advir.

Pela *jeuïssance* do Outro o espectador se descobre objeto e, por esse reconhecimento, advém como sujeito. Não se pode mais gozar em passividade sem nada – aliás, sem o nada (sua castração) – oferecer. Ele é convocado a dar o que não se tem combatido por sua pulsionalidade, invadido e rejeitado pela obra.

A *jeuïssance* do Outro provoca angústia sem, contudo, fixar o sujeito neste tempo. Isso porque, tal como Lacan (1974) propõe em seu *triskel*, aquilo que vem em resposta à experiência de angústia é justamente o gozo fálico, assim, é de lá que o sujeito responde: —a angústia dará seu sentido à natureza do gozo que se

produz aqui, $[J\phi]$ (gozo fálico)¹⁰⁶. Ou ainda como conclui Pierre Skiabine (2013) em seu inventário sobre o sujeito e os gozos, —a angústia parte desse impossível, desse real, e dá sua significação fálica ao único gozo permitido ao ser falante, o gozo fálico: a angústia encontra sua resposta no gozo fálico $J(\phi)$, eles são correlatos.¹¹ (versão digital)



Não por acaso, uma figura corrente nos comentários, análises, produções narrativas, nas tantas ditas obras que elucidam a obra, é justamente a angústia. Bergman, Godard, Lynch. Se pudéssemos garimpar um significante presente nas inúmeras produções narrativas derivadas de suas obras, ousaríamos apostar que esta palavra seria: angústia. Uma narrativa tecida sob os paradigmas de *jeuissance* do Outro terá por efeito um afeto que não engana. Não engana e não responde. Um afeto que inquer o sujeito de seu lugar de ser. Neste lugar de estranhamento a angústia emerge, —surge quando um mecanismo faz aparecer alguma coisa no lugar que chamarei, para me fazer entender, de natural, ou seja, o lugar $(-\phi)$, que corresponde (...) ao lugar ocupado pelo a do objeto do desejo (Lacan, 1962/1998, p.51).

Se a *jeuissance* do Outro releva o lugar $(-\phi)$, produzindo angústia, do outro lado do reflexo do desejo o sujeito se valerá do direito de usufruto resguardado a todo falante, o direito de gozar do corpo da linguagem. Ele se lançará em uma cruzada desde sempre fracassada na tentativa de positivar – fazer cruz, crucificar, aniquilar – sua castração. Para apaziguar a angústia da ausência de sentido, o

¹⁰⁶ Original : « cette angoisse qui va donner son sens à la nature de la jouissance qui se produit ici $[J\phi]$ »

falante responderá –torcendo-se e enrolando-se, contorcendo-se na tentativa de fazer escrita com a tinta de sentido que escorre do gozo fálico.

Isso revela o porquê de os filmes modernos servirem de objeto de tantas análises, discussões, interpretações. Tentativas de atribuição de sentido que não esgotam devido à sua condição de parcialidade frente a um objeto imortal, pois que resiste ao assassinato da coisa pela palavra. As narrativas modernas – de qualquer verve artística – não se deixam morrer. De fato, fazem nascer *ex-nihilo* outras tantas narrativas em condenação de criação perpétua.

A angústia do moderno é a angústia de Prometeu, que, acorrentado no monte Cáucaso, vive o tormento da eterna recriação de seu fígado à espera que Hércules, em sua onipotência fálica, venha lhe libertar. Para sua infelicidade, o falante ‘bem intencionado’ pode até *jouer le rôle* do herói grego em doze trabalhos, artigos ou teses de gozo fálico. Mas nunca chegará a ser semideus.

Jeuissance de sentido: a clássica retórica do embaraço

Começemos com alguns esclarecimentos do que estamos designando por narrativa clássica. Primeiramente, não raras vezes a qualificação ‘clássico’ não se vincula à forma narrativa, mas sim a uma espécie de temporalidade pouco palpável evocadora de certo saudosismo. Dito de outro modo, frequentemente são denominados clássicos os filmes considerados antigos.

Por motivos óbvios, o delineamento de um conceito que dependa de circunstâncias tão esponjosas quanto uma temporalidade imprecisa provoca forçosamente a morte do próprio conceito. Não obstante, nos dedicaremos a tirar proveito desta, digamos assim, condição temporal do clássico para nossa demarcação.

Sabemos que estabelecer a qualificação de uma obra pautados apenas pela datação de sua meia-vida¹⁰⁷ não tange em nada sua concepção estética. Entretanto, e se ao invés de avaliarmos diacronicamente a hipótese de o filme resistir ao tempo, guiados tão somente pela data de sua confecção, deslocássemos a questão da resistência diacrônica para uma análise da *ex-sistência* sincrônica da obra?

¹⁰⁷ A meia-vida é a quantidade de tempo característica de um decaimento exponencial usada como medida na datação, por exemplo, de fósseis e artefatos arqueológicos pela aplicação do carbono 14.

Empreendemos, portanto, uma passagem do ‘quando’ ao ‘como’ que implica uma aposta. Aposta de que determinado filme possa *ex-sistir* fora de todo aparato industrial que sustenta a ‘meia-vida’ de uma produção. Aposta de que, apesar da compreensão global manter-se preservada, a obra insista em não tudo dizer. Aposta de que haja sempre algo a mais a ser dito, *encore, en corps*, no corpo do filme. Um dito singular para cada espectador e que se atualiza no ato de enunciação da própria obra.

A esta narrativa de modelagem clássica que conserva algo além da identificação, quebrando, ainda que por um instante, a dinâmica do tempo da compreensão, atribuímos a designação de *narrativa clássico-artística*.

Assim, nossa concepção de clássico-artístico preconiza dois aspectos concomitantes: a montagem justaposta em deferência ao padrão narrativo aristotélico, conforme já apresentamos; e sua *ex-sistência* que, a despeito do apetite devorante da consumação capitalista, insiste em não se deixar deglutir. Repete, retorna, ecoa uma vez mais e se inscreve nos autos sacros da arte.

Dito isto, passemos a um segundo balizamento teórico. Na sequência lógica de nossa travessia, aqui poderíamos nos impelir à seguinte relação:

Clássico Artístico – *Jeuissance* de sentido – Efeito de inibição

A intenção de encaixe simétrico da teoria lacaniana em nosso modelo teórico de *jeuissance* como operador de leitura das narrativas alcançaria no máximo uma transposição imaginária. Forçaríamos nos dedos da narrativa um anel projetado para as mãos – manejo – da clínica. Contudo, após esta longa travessia, acreditamos ter encontrado pérolas preciosas às quais podemos encrustar na confecção de nosso próprio anel.

Talvez não possamos nos fincar no solo da inibição com a mesma veemência que nos valem da angústia. De fato, não nos coloca grande dificuldade apontar a angústia como efeito certo de narrativas modernas. Entretanto, ainda que não nos compita afirmar que o efeito de uma *jeuissance* do sentido seja certamente a produção de uma timidez imaginária, não nos passa despercebida a produção de outra figura discutida por Lacan, que lhe situa as coordenadas na vertente máxima da dificuldade que parte da inibição e se relaciona com a angústia. Evocamos aqui o embaraço.

	dificuldade →		
estado	Inibição	Impedimento	Embaraço
	Emoção	Sintoma	Passagem ao ato
	Efusão	<i>Acting out</i>	Angústia

Em seu ensino sobre a angústia, Lacan esmiúça o quanto o sujeito, por definição, é embaraçado:

O embaraço é, em termos muito exatos, o sujeito S revestido da barra, \$, porque *imbaricare* faz a mais direta alusão à barra, *bara*, como tal. Essa é justamente a imagem da vivência mais direta do embaraço (Lacan, 1962/1998, p.19).

Esta questão desde cedo atravessou Lacan (1957/1998), uma vez que já em seu seminário V se vale dela para tocar no *witz*: esta fala dirigida ao Outro, que tropeça em um embaraço e —é autenticada pelo Outro como chistell (p.127).

Assim, ainda que não nos caiba propor uma transposição teórica, julgamos encontrar no embaraço um termo comum das narrativas clássico-artísticas. Cineastas como Tarantino, Almodóvar, Woody Allen, se dedicam a produções narrativas clássicas que pelo tratamento fino do humor em seus filmes, embaraçam o espectador em um gozo magistral das peculiaridades do chiste. Produzem equívocos, exploram campos de excesso libidinal, embrenham-nos em bifurcações de sentido, constroem sombras de não significação, que ao invés de nos lançar na absoluta ausência de sentido, frequentemente despertam o riso.

Os efeitos de estranhamento se realizam muito mais pela via de uma surpresa do que pela singularidade de um afeto de angústia. Ainda que clássicos como os hitchcockianos não se valham, por assim dizer, da provocação cômica, mantêm seus pontos de excesso pulsional bem amarrados nas teias de sentido. O traço comum que embaraça o espectador entre os exageros que provocam o riso ou o susto é justamente o ‘elemento surpresa’ da narrativa. Efeito que se perde em narrativas modernas pela recorrência banal em que se operam tais elementos.

Deste modo, o efeito das pinceladas de Real, bem cozidas nas teias de sentido do Imaginário sobrepostas ao Simbólico, se revelará não pela expressão de uma timidez imaginária. Mas sim na produção – no máximo de dificuldade – de um embaraço, —uma forma leve de angústia (Lacan, 1962, p.20).

Consideramos, portanto, que aquilo que eleva uma narrativa de cunho clássico ao estatuto de obra de arte são justamente estes fios embaraçados a provocar estranhamento e ruptura momentânea da homeostase subjetivante. Não como mote, não como estilo, mas como instante-significante do qual, ligeiramente, a significação nos escapa. Instante em que o significante coloca em crise o significado, para finalmente se reconciliar em um final feliz. Não sem alguma ironia, encontramos no *witz* uma expressão cômica de felicidade, um efeito de comicidade.

Se por um lado este embaraço garante —o caminho pelo qual passará a fala espirituosa (1957/1998, p.127), por outro, nos serve como malha de proteção para não despencarmos no abismo da angústia. O *unheimlich*, nestas circunstâncias, não se reduz a suporte da angústia. Contudo, pela aproximação entre *unheimlich* e *witz*, entrevemos a mesma âncora daquilo que deveria ter permanecido secreto e veio à luz sem pedir licença. Ainda que um desemboque em sentimento de estranheza e ou outro, em efeito de comicidade, ambos surpreendem para em seguida retornar à segurança do caminho já sinalizado por Aristóteles.

Retomando o imbróglio de nosso nó, ainda que não nomeemos inibição como efeito de uma *jeuissance* do sentido, destacamos a figura do embaraço e seu efeito de surpresa ao qual se relaciona com a demanda do Outro caracterizando o chiste:

O Outro, na comunicação com o *witz*, virá completar — de certa maneira, preencher — a hiância constituída pela insolubilidade do desejo. Podemos dizer que o *witz* restitui o gozo à demanda essencialmente insatisfeita, sob o duplo aspecto, aliás idêntico da surpresa e do prazer — o prazer e a surpresa do prazer (p.126).

Assim, o enigma do gozo do Outro está no centro da resposta do espectador ante a inibição, provocação de embaraço. Se nas prefigurações freudo-laciana a inibição resulta de uma intrusão do Imaginário sobre o Simbólico, provocando uma parada, posto que a imagem se sobreponha ao significante, em nossas elaborações acerca da *jeuissance* do sentido, não precisamos recorrer a estas invasões bárbaras.

Contudo demarcamos que a relativização da inibição expressa no embaraço também se relaciona com o gozo do Outro. Ainda que não se trate de uma proibição ou interdição de acessar este gozo do Outro, é preciso que ele venha nos autenticar o embaraço.

Como se não houvesse invasões, mas apenas ressonâncias de uma *jeuissance* que se realizasse na interseção do sentido e duplo-sentido, o clássico artístico se inscreve nesta dupla produção. Nem resta inerte em águas lacustres fechadas da alienação, nem se lança à agitação do mar aberto da angústia. Este modelo floresce em um dinamismo, por assim dizer, fluvial. Ainda que se tenham pontos de não significação ou de bifurcações de sentido, a direção não muda.

Jeuissance fálica: significação sintomática

Até então, nos capítulos anteriores, já nos dedicamos a estabelecer os fundamentos estéticos do moderno e do clássico, tomando o *blockbuster*, este clássico industrial, como referência abstrata ao modelo clássico. Reteremos-nos agora em um aprofundamento, pois que até então nos faltava alguns elementos imprescindíveis para alavancarmos a discussão do sujeito de linguagem na travessia das narrativas. Assim, debruçemo-nos sobre este emaranhado teórico e puxemos o elo que pode nos ajudar a desfazer este nó.

Conforme já comentamos, a rigor, não existe um limiar formal entre a narrativa clássica e o *blockbuster* (ou ainda *high-concept*¹⁰⁸), uma vez que o mesmo se produz justamente nos moldes do clássico. Por sua vez, o *blockbuster* também se pauta pelos liames do clássico. Contudo, e a despeito daquilo que denominamos *clássico-artístico*, o *clássico-industrial* não abre mão de uma adesão massiva de espectadores pela via da alienação à narrativa, em uma espécie de produção reificada e continuada de identificação.

Assim como qualquer produção em escala industrial, técnica estandardiza o produto – no caso, a narrativa – de modo a coibir qualquer defeito de fábrica, qualquer ponto dúbio de sua ficção. Note que a dúvida, a mancha, o equívoco, figuras tão caras à arte, são combatidas a título de elevação da qualidade do produto. Do mesmo modo, o estilo fica suprimido, pois que, independente do gênero do filme – ação, romance, drama –, é preciso ater-se à forma alienante para atingir

¹⁰⁸ Um diferencial sugerido entre esses dois tipos de filme se baseia no fato de que o filme *high-concept* enfatiza o estilo de produção e a necessidade de integrar o filme com o *marketing* e *merchandising*. Tem por objetivo a expansão do consumo do universo fílmico e a ampliação de sua vida útil, por exemplo, com *gadgets* personalizados dos filmes. Enquanto isso, o filme *blockbuster* visa apenas escoar sua produção e lucrar através de diferentes tipos de janelas como salas de exibição, *home video*, televisões pagas e abertas. Pode-se definir um filme *high-concept* como uma evolução do filme *blockbuster*. Exemplos de filmes *high-concept* seriam: -Homem de Ferro, -Star Wars, -Senhor dos Anéis, -Saga Crepúsculo, enquanto filmes *blockbusters* seriam: -Diário de Bridget Jones, -Click, -Entrando em uma fria maior ainda.

o êxito¹⁰⁹. Não por acaso, um dos diversos modos de contraste narrativo é justamente o paradigma *cinema narrativo industrial* e *cinema de autor* (Bernadet, 1980), ressaltando a sujeição do primeiro à aniquilação daquilo que é marca única e por isso mesmo, arriscada; daquilo que se chama estilo.

Lembremos que *stylus* – este significante grego que indica um instrumento pontudo de metal usado para furar, marcar, gravar – é apagado na lógica industrial, uma vez que representa risco direto sobre os lucros. No lugar do furo, a sutura. No lugar da marca, o apagamento. No lugar do agravo psíquico, a leveza da conformação de que tudo será como antes, pois que nada, forçosamente, deverá ser gravado. O espectador sairá ileso já que a estrutura de qualquer *narrativa clássica-industrial* será sempre igual.

Ao tempo em que projeta na tela uma ficção qualquer, este não estilo demanda que o espectador abra mão da ficção determinada por sua própria fantasia – seu próprio estilo – para enfim se alienar a este Outro desejo que será sempre de aniquilação do sujeito de linguagem.

Isso por que, para atingir o efeito pretendido, o *blockbuster* precisa reduzir o sujeito de desejo, a sujeito de buraco a ser preenchido:

- olhos, não olhar, pois que este conteria a esquize;
- boca, não voz, pois que esta conteria o apelo da demanda ao Outro.
- ouvidos, não escuta, pois que esta conteria a impossibilidade da comunicação;

A esquize, o apelo e o impossível da comunicação. Três denúncias da divisão e da falta inerente ao campo do falante que se excluem do jogo de sentido do *blockbuster*. Nesta perspectiva, o buraco não se inscreve como metáfora encarnada da castração, mas como fosso de dejetos a ser preenchido com um bloco de sentido. Como se sobre a poltrona do espectador restassem aos pares olhos e orelhas, ambos arreganhados em oferenda e com uma pequena nota *à la* Lewis Carroll dizendo:

Preencha-me!

Aquilo que a *jeuissance* fálica da narrativa provoca é um sintoma fetichista. Uma denegação da castração amparada na resposta ao sintoma:

¹⁰⁹ Pontuamos que o êxito depende de outros fatores além da narrativa. Esta se torna apenas um elemento do cálculo matemático dos *blockbusters*.

_ *Preencha-me ... de sentido.*

Quanto ao orifício bucal, dele perdem-se as bordas de sua *ex-sistência* restando sob uma perversão silente e sem par. Deve perder sua erogeneidade pulsional como se um bloco amalgâmico de sentido lhe entupisse; deve subverter a fidelidade do oráculo de Kubrick¹¹⁰ e, ao invés dos olhos, ficasse, assim, *de boca bem fechada*. Ou ainda, como a boca sem borda dos autistas emudecida a escorrer displicente o resto salival sem nada dizer.

Aliás, lembremos que este é o paradigma do pecado de Édipo que por abrir a boca e demandar a verdade comete o pecado *cupido sciendi*: —ele quer saber, e isso é pago com o horror que descrevi: o que ele acaba vendo são seus próprios olhos jogados no chão (Lacan, 1962, p.180).

A este respeito, evocamos ainda a vigésima aula do seminário VI, na qual Lacan propõe o impasse do desejo de saber. Neste *cupido sciendi* repousa a mancada do herói trágico. Édipo peca por desejar saber sobre o interdito, pagando com os próprios olhos o seu desejo de saber, metaforizado em ver/ouvir/engolir, figuras da incorporação do objeto:

individualizou este desejo como desejo de saber *cupido sciendi*. Que lhe encontremos bases mais radicais sob a forma de alguma pulsão ambivalente do tipo da escotofilia, até mesmo da incorporação oral, e a questão na qual só fazemos acrescentar nosso toque, mas há uma coisa certa, e que em todo caso todo este desenvolvimento do conhecimento, com a que ele comporta como trazendo estas noções implícitas da função do objeto, é o fato de uma escolha (Lacan, 1959, p. 387).

Por esta razão, é preciso revisitar a escolha de Édipo. Tanto no mito quanto na peça de Sófocles, o oráculo jamais lhe ordenara tamanho sacrifício. Seu destino maldito proclamado a partir de uma traição – maldição dos Labdáceas e a traição cometida por seu pai Laio¹¹¹ – terminaria na injunção do parricídio seguido de incesto. Ao furar os próprios olhos, Édipo dá um passo além da expiação imposta por sua condição de joguete dos deuses. Ao destituir-se destes olhos que servem

¹¹⁰ Em referência à derradeira obra de Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999), também intitulado *Les Yeux grand fermés*. E ainda uma alusão a *Fidélito*: senha utilizada no filme para entrada na orgia mascarada, e cuja etimologia remonta ao latim "fidelis", que significa fidelidade.

¹¹¹ Antes de recuperar o trono de Tebas, Laio se apaixona e sequestra o filho de seu anfitrião Pélops. Este lhe roga uma maldição sobre sua descendência, ratificada por Zeus, pois que Laio transgredira as leis da hospitalidade ao raptar o filho daquele que o hospedou. Quando Laio tornou-se rei de Tebas, Hera enviou para Tebas a Esfinge, com seu enigma das três gerações e seu poder devastador, para punir Laio por seu crime de sequestro.

para não ver, ele vai além de sua terrível *hybris*¹¹² que tantas vezes lhe empurrou para a destruição.

Este ato de Édipo também tem ressonâncias no processo narrativo da dramaturgia trágica grega. Isso porque na trinca de tragediógrafos: Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, a assunção da tragédia do Édipo Rei ganha vulto justamente na narrativa conduzida pelo segundo. Ainda que o primeiro tenha diminuído a predominância do coro ao colocar dois atores em cena (Aristóteles, 2008), é justamente nas peças de Sófocles que o lugar do coro no teatro decresce significativamente, perdendo lugar para o ator da cena. Esta subversão da forma narrativa trespassa a dimensão estética, tocando na ética em jogo neste processo histórico.

Nas peças de Ésquilo, tanto no nível da forma pela importância do coro no desenrolar narrativo, quanto no campo do sentido narrativo, o homem não passa de uma vítima submetida à injunção do gozo de Outro. Nesta formação, o coro portava os desejos dos deuses ressonando, por assim dizer, como um falsete da voz coletiva das características sociológicas inerentes à *pólis*. Até então, como nos conta o *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, os homens seriam —como ágeis formigas, no fundo sem sol das cavernas||.

Já a dramaturgia de Sófocles introduz não apenas o cenário ou o terceiro ator diminuindo drasticamente o papel do coro. Estas introduções formais alinham-se coerentes ao sentido da narrativa, qual seja restituir ao homem a voz de seu próprio destino, sua escolha, ainda que trágica. Se com Ésquilo temos o exercício de uma moralidade pautada pelo coletivo, sob a expressão formal do papel ostensivo do coro; com Sófocles, além do decréscimo das vozes coletivas, temos o exercício ético que garante ao homem a responsabilização pela tragédia de seu próprio desejo.

Aos furar os próprios olhos, ao imputar-se uma castração tardia sem que nenhum deus lhe demandasse, Édipo subverte sua condição de objeto, saindo do impasse fetichista. Retoma em suas mãos seu próprio destino. Restitui a si sua condição de sujeito castrado, portanto, sujeito de desejo.

¹¹² A palavra grega *hýbris* literalmente significa injúria, insulto, blasfêmia, ofensa (Dicionário Grego-Português, 1997, p. 749.). Para Brandão (1987), -o herói está sempre numa situação limite, (...) a sua superioridade e excelência, leva-o facilmente a transgredir os limites impostos pelo *métron*, suscitando-lhe o orgulho desmedido e a insolência, a *hýbris*.|| (p. 67).

Como um Prometeu finalmente acorrentado pelo significante de seu desejo, ele arranca a pira ígnea de sua visão – seus olhos – para restituir o fogo sagrado de seu olhar. Ao tornar-se cego para visão das coisas do mundo, Édipo pôde, enfim, olhar e mais uma vez vencer uma Esfinge que agora lhe interroga de dentro do espelho. A solução do enigma ainda é a mesma acrescida com um a mais. Desta leva, a resposta não será apenas ‘o homem’, mas sim ‘o homem de desejo’. Ou seja, castrado, furado, falante, barrado de linguagem.

Enquanto Édipo inscreve em sua fronte uma castração tardia por ter permanecido em sua vida gozando sintomaticamente *de olhos bem fechados*, o *blockbuster* forja para o espectador tanto o pecado, quanto a sua quase imediata absolvição. Esquiva-se do atravessamento necessário para a experiência estética trágica, tão salutar já com os gregos¹¹³. O preço da penitência é apenas a alienação. A mais-valia¹¹⁴ é a identificação.

Alienação e identificação são elementos *si ne qua non* para que a *narrativa clássico-industrial* consiga estabelecer o jogo de significação fálica. Sua *jeuïssance* tem por objetivo jogar com o Real (ou bem poderíamos dizer, –jogar um buraco aberto¹¹⁵). Agencia não apenas uma redução dos sentidos – há quem defenda mesmo uma *expropriação dos sentidos* –, mas ainda busca um jogo de tensão e distensão constante para produção corriqueira de *jeuïssance* fálica.

O movimento de engendrar um semblante de conflito para em seguida solucioná-lo quase com o mesmo recurso infantil do *pensamento mágico*¹¹⁶ regula a tensão sob os ditames do princípio do prazer. Tal lei é tão implacável que até

¹¹³ Frequentemente nos santuários dedicados ao deus da medicina, Asclépio, há também teatros gregos, sendo o mais famoso, o Teatro de Epidauro. Fazia parte do tratamento das mazelas assistir a peças para expurgar as emoções, sendo uma política de saúde da pólis, que chegava a pagar a entrada dos espectadores.

¹¹⁴ Marx designa mais-valia como o tempo de trabalho não pago ao trabalhador; a disparidade entre o salário pago ao trabalhador e o valor do trabalho produzido. Lacan procede uma homologia a este conceito com a noção do mais-de-gozar pela articulação entre o discurso e o gozo. Fundamentalmente, o discurso pressupõe a perda de um objeto que deverá então retornar enquanto objeto a ser recuperado: gozo perdido a ser recuperado como mais-de-gozar.

¹¹⁵ O chamado *Buraco aberto*, ou ainda *Canastra* (*Canasta*, em francês), nada mais é do que um conhecido jogo de cartas cujos jogadores são impelidos a buscar suas melhores combinações no –lixoll.

¹¹⁶ Esta expressão na antropologia descreve a crença segundo a qual pensamentos levariam não apenas à realização de desejos, mas também à prevenção de eventos problemáticos ou desagradáveis. Freud (1913) relaciona o pensamento mágico com uma hipersexualização processos de pensamento, por efeito do recalque sexual.

mesmo a dosagem deste prazer deve ser limitada: um *blockbuster* deve durar entre 90 e 120 minutos.

Isso porque o que está em jogo não é apenas a evitação da angústia, mas a determinação de extraí-la do campo do sujeito, realizando a panaceia de uma travessia da fantasia protegida pelo gozo do sentido, resguardada da travessia da própria angústia. Contudo, sabemos com Lacan, já na primeira aula de seu seminário X, que —a estrutura da angústia não está longe dela [a fantasia], em função de ser exatamente a mesma (Lacan, 1962, p.12).

A *jeuissance* da narrativa clássico-industrial subscreve, portanto, um novo paradigma da construção imaginária desenvolvida por Lacan (1949/1998) em seus primeiros traços na teorização sobre o estádio do espelho. O gozo em jogo se instaura como atualização saudosa do ato de invenção da matriz formadora do primeiro esboço do eu, pois —fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica (Lacan, 1998, p. 100).

Tal como o eu fora cativado e capturado a partir de uma imagem, pelo engodo da identificação narcísica, o espectador é cooptado. Trata-se de um mecanismo similar que outrora permitiu a constituição do eu, sem, contudo, lhe preservar da tragédia vindoura de sua castração.

Se na história de todos os falantes a repetição é matéria obrigatória, pela economia de gozo implicada na *narrativa clássico-industrial*, podemos fazer ressonar a clássica frase de Marx: a história se repete primeiro como tragédia, depois como farsa.

Primeiro no trágico encontro falto do sujeito com sua castração. Depois, na perfeita paródia farsesca do estágio do espelho, em deboche da castração. Se a partir de uma imagem primordial o eu é cativado e capturado no engodo da identificação narcísica, aquilo que a experiência estética do *blockbuster* nos oferece é a possibilidade de nos alienarmos, mais uma vez, em uma projeção identitária. Mesmo que desta vez a mãe não venha nos ratificar a identidade, há um Outro que nos convida à identificação.

Se estabelece uma *jeuissance* fálica na medida em que:

- o sentido do herói se torna nosso próprio sentido;

- o herói atravessa a narrativa sem equívocos, solucionando todos os conflitos sem deixar-se castrar;

O que quer que aconteça no centro da narração, heróis ou heroínas gozam da totalidade, pois ainda que haja algum sofrimento, no desfecho podemos sempre contar com o *happy end*.

O *blockbuster* a um só tempo executa a sina de transfigurar o ser barrado de linguagem em um *deus in prótese* – prótese fetichista –, ao passo que lhe destitui de sua própria condição desejante. Oferta protótipo de *jeuissance* fálica anterior à inscrição reiterada da castração, prevista no retorno pulsional. O bloco que ali surge é feito de sentido e tanto se inscreve, que é exímio em executar, ainda que por tempo determinado, aquilo que todo ser falante, portanto trágico, falha: o esquecimento da tragédia de sua castração, seu recalque.

Realiza o sonho edipiano de ver, ouvir, saber, sem incorrer em *cupido sciende* e pagar o preço da castração. Como se entre a revelação de Tirésias e o alfinete de Jocasta, um bloco – *blockbuster* – amalgâmico de ficção se interpusesse para narrar uma historinha para boi – perfeita metáfora do superego – dormir. Evidentemente não anula, nem impede a reinscrição do real, daquilo que não cessa de não se escrever. Contudo, adia.

_ *Deixa pra depois. Por hora, menos dúvida, menos falta, menos desejo. Menos ainda.*

Propomos assim que a narrativa clássica (artística ou industrial) faz deslizar sua cadeia no campo do sentido, situando-se no quadrante masculino das fórmulas da sexualização. Isso porque, forçosamente, a partir de um S_1 eleito, inscreve-se esta diferença – ainda que artificial – na lógica da significação fálica. Por outro lado, o dito moderno decorre sobretudo de uma lógica modal como aquilo que "não para de não se escrever" (Lacan, 1972-1973/1993, p.127). No quadrante da sexualização, o *blockbuster*, com sua vultuosa expressão fálica, é masculino, enquanto a *jeuissance* do moderno vem de um lugar vazio, furado, negativo, Outro; um lugar feminino.

Talvez por isso seja tão frequente em obras de feições modernas uma interrogação quase mística sobre o gozo feminino. Filmes como *O Anticristo* (Lars Von Trier), *Mulholland Drive* (David Lynch), *Persona* (I. Bergman), *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche), não apenas se valem de uma estética que se estabelece pelo

viés de um positivo fenomenológico negativado na cadeia significante, como buscam um a mais de *jeuissance* do Outro na figura enigmática do próprio feminino.

Incorrendo no risco de certo radicalismo didático, dificilmente não faríamos uma associação no que se refere ao enquadre de sexuação: se o *blockbuster* se erigisse pelos valores fálicos e o moderno se abre ao não sentido do feminino, não nos espanta que subjetividades treinadas com o reforço fálico de recompensa, dificilmente suportem a abertura de sentido promovida pelo furo da linguagem no moderno. O sintoma fálico é tão iminente que, tal como perverso, raramente se deixa tocar pela *jeuissance* do Outro, pois que notadamente quase nunca se angustiam.

O que o *blockbuster* arrasa não são as bilheterias, quarteirões afora em filas de cinema, mas sim a possibilidade de que um Outro desejo escape àquele tão meticulosamente programado. Por esta razão, Zizek dirá que —o cinema é a mais perversa das artes. Ele não te dá o que você deseja. Ele te diz como desejar! (filme: *The pervert's guide to cinema*, 2006).

Obejto a da *jeuissance*

Como vimos, a *narrativa clássico-industrial* realiza a tal proeza do diabo em convencer o mundo que ele não existe. Eleva a problemática da ilusão a um nível no qual sequer há desejo de se descobrir o que está além da tela, poderíamos mesmo dizer, tela de Parrhasios.

Aqui evocamos o duelo mítico entre Parrhasios e Zeuxis para, enfim, alcançarmos o miolo de nossas narrativas. Se retomarmos no seminário XI a disputa entre os pintores, encontraremos também um protótipo de *jeuissance* fálica, do sentido e do Outro.

Ali Lacan explana sobre a distinção entre o engodo e o *trompe-l'œil* a partir da conhecida anedota, segundo a qual os dois pintores rivalizavam-se na criação de pinturas hiper-realistas. Assim, Zeuxis pinta um quadro com uvas tão perfeitamente reproduzidas que atraíam pássaros para bicá-las. Já Parrhasios apresenta apenas uma tela encoberta por uma cortina, ou ainda, uma tela encoberta pela pintura de uma cortina que confundirá seu adversário. Importante notar que seu êxito não advirá pela perfeição hiper-realista dos traços minunciosamente delineados, uma

vez que a mesma proeza se dá com seu adversário, mas sim pelo ato de desejo de seu rival:

— *Então, agora mostre o que você fez por trás disso.*

O triunfo do olhar sobre o olho se dá justamente no fato de que, enquanto o realismo do primeiro pintor está —próximo do signo, no que pode constituir para os pássaros a uva como sua presa (Lacan, 1964, p.109), aquilo que o segundo pintor fustiga é o desejo do falante. Se do lado de Zeuxis temos a função natural do logro, do lado de Parrhasios nos deparamos com o *trompe-l'œil*. Como nos aponta Vivès (2012), este se revela sob uma dimensão na qual o desejo intenta satisfazer-se pela atividade da pulsão escópica.

No que diz respeito à nossa discussão, nos soa bastante sedutora a intenção de pensar as modalidades de gozo a partir destas figuras de ilusão do logro e *trompe-l'œil*. Poderíamos, por exemplo, situar uma do lado do gozo do sentido e outra do lado do gozo fálico. Contudo, é preciso que resistamos à tentação didática desta circunscrição, pois que

— não apenas o logro e o *trompe-l'œil* não se sobrepõem como em diversos aspectos, não se excluem. Tal qual nos mostra o exemplo de Parrhasios, o *trompe-l'œil* é um engano trespassado pela dimensão do desejo e se inscreve, pois, em um registro que transborda a dimensão imaginária (Vivès, 2012, p. 13).

Como já apontamos, o cinema suscita o gozo designado por nós, *jouissance*. Entretanto, dadas as diversas provocações subjetivas que lhe concerne, ainda que não possamos taxá-lo exclusivamente como a —arte do engano, talvez o gozo agenciado na experiência da narrativa — em especial, a narrativa cinematográfica — inscreva o cinema no campo do *trompe-l'œil*. Isso porque, além do engano que eventualmente nos faz colher uvas na tela (aliás, é disso que se trata os avanços da realidade 3D), há ainda a nossa posição de sujeito de desejo que pelo *trompe-l'œil* se coloca em questão.

Como sabemos, Lacan aproveitará o *trompe-l'œil* para trazer à baila a problemática do real em torno do horror da castração, ou seja, para ir além da captura imaginária denunciando o fascínio do engodo (Vivès, 2012). Diferente do gozo do perverso que pelo engano fetichista assinala a ausência de pênis materno para, enfim, negá-la, fixando-se a um objeto, o *trompe-l'œil* é astuto em guardar a castração na própria imagem. Ele —se oferece simultaneamente como confrontação à ausência de objeto e como resposta: ele restitui um suporte ao olhar. Ele repete

algo da confrontação à castração sem colocar no lugar as defesas que viriam denegá-las (Vives, 2012, p.14).

Independente da forma narrativa, é necessário que o sujeito da representação seja subvertido, enganado em seu ver, para que ali possa triunfar o olhar. Ele precisa se colocar em determinada posição ou perspectiva para que o efeito do engano seja validado (Quinet, 2009), ainda que de modo tênue, como na narrativa moderna.

Contudo, ao fixar o sujeito em um ângulo pré-determinado, convocando-lhe apenas o ‘baixar armas’, a narrativa clássica industrial sacraliza-se no sentido sânscrito do termo no qual o sacro ou *Swadhisthana* está ligado ao corpo, no baixo ventre. Nesta acepção, sacro traduz-se por ‘morada do prazer’ e relaciona-se à energização dos órgãos sexuais.

Aqui, aludimos a um fato a priori banal, mas que pelo jogo significativo da língua portuguesa, ganha um estatuto no mínimo curioso. Justamente em uma ilha chamada Gozo, localiza-se uma catedral conhecida por seus tesouros sacros e, mais ainda, por ter seu domo¹¹⁷ não construído no corpo igreja, mas sim pintado em *trompe-l'œil*. Nesta ilha maltesa e mesmo, para além dela, na via de jogo jocoso, podemos dizer: *trompe l'œil* é tesouro na Catedral do Gozo. Ou ainda, para gozar, é preciso atrelar-se a alguma dimensão pulsional do engano¹¹⁸.

Em toda e qualquer narrativa, o homem é convocado a gozar de um engano: gozar por ser enganado em uma ficção, como se fosse a verdade; gozar por se perceber ligeiramente embaraçado no engano da ficção; gozar por se ver como objeto e neste mesmo instante, restituir sua condição de sujeito de linguagem.

Nestes termos, no coração do cinema de qualquer estilo narrativo pulsará sempre um *trompe-l'œil*. Esta figura está no centro da arquitetura cinematográfica sustentando-se no tripé lacaniano RSI. O *trompe-l'œil* inscreve-se no interior da narrativa – e lembremos que qualquer ficção possui uma dimensão narrativa – como objeto parcial detentor de três propriedades: a existência, a insistência e a consistência.

¹¹⁷ Figura 9.

¹¹⁸ Lembremo-nos do papel importante do mimetismo no que concerne a adaptação e reprodução da espécie, desenvolvido no primeiro capítulo.

Contudo, a narrativa clássico-industrial sacraliza a dimensão da consistência, fixando o olhar do sujeito no ponto diametral no qual nenhum outro ângulo se faz possível. Tal como uma *laranja mecânica* programada para treinar o indivíduo obediente em não reconhecer sua divisão, o *blockbuster* produz a certeza fálica de que ali tudo faz sentido. Não há dúvida, uma vez que não há escolha. Esta implicaria na responsabilização ética sobre o desejo.

Assim, filmes inspirados para se tornarem *blockbusters* atribuem ao logro da imagem narrativa valor de mestria. Elegem um S_1 de uma cadeia cujas barras só existem para garantir o prazer de estar acorrentado na promessa alienante do sentido imajado no gozo fálico.

Contrariamente, a narrativa moderna se vale do *trompe-l'œil* para mostrar que ali onde o olho vê, o olhar se esquiva, pois que é o desejo que sustenta este véu (e Zeuxis bem nos provou isso). Assim, em vez de treinar um S_1 para o papel de guia fiel da projeção do sujeito, a narrativa moderna abre um espaço de gozo Outro. Sua *jeuissance* apresenta-se precisamente como forma de escritura do impossível.

Enquanto a *jeuissance* do *trompe-l'œil* no *blockbuster* se dá sob a fixação do ponto de vista provocando uma significação fálica; na narrativa moderna a *jeuissance* se vale do *après coup* do olhar. Está um passo além da borda do instante-significante. Lá onde o *trompe-l'œil* se revela engano e paira anamórfico a manchar a consciência da certeza. Certeza que instantes antes domava o olhar (*dompt-régard*) depositado sob a tela fantasmática para, enfim, causar estremecimento e deformação do mundo.

É precisamente neste ponto entre o baixar armas e o não cessar fogo do olhar que a vocação de objeto *a* do *trompe-l'œil* se revela, resguardando a causa desejo. O que se agencia em uma obra (pintura, escultura, cinema etc.) não é tanto a imagem representada, mas sim a potência narrativa que esta imagem provoca. Por este motivo, toda narrativa guarda em alguma medida um efeito de *trompe-l'œil*, uma causação pulsional que fustiga o paradoxo do desejo. Desejo de ali depor armas e se alienar nas barbas da identificação, tanto quanto desejo de lutar contra a castração imposta pelo significante.

Importante reparar que para Lacan (1964) o *trompe-l'œil* não se reduz ao imaginário, não se restringe ao logro da completude e da identificação. Trata-se,

sobretudo, de um jogo que tensiona a evocação e revogação da castração, situando-se do lado da falta e de sua possível modelagem¹¹⁹. Como aponta Vivès (2003), o jogo do *trompe-l'œil* ora exalta a glorificação do objeto, ora o faz morrer.

Deste modo, seria mais preciso ressaltar sua dimensão simbólica que revela de modo humorístico o impossível como tal, pois —manifesta em um jogo representativo aquilo que a representação mesma é encarregada de dissimular. A saber, o real da falta¹²⁰ (p.196).

Nesta acepção, o *trompe-l'œil* é pura subversão da geometria euclidiana e não euclidiana, pois consegue inscrever em sua planificação a torção das superfícies elásticas. Figura-se ainda como apanágio borromeano ao conservar em seu corpo o *triskel* lacaniano RSI:

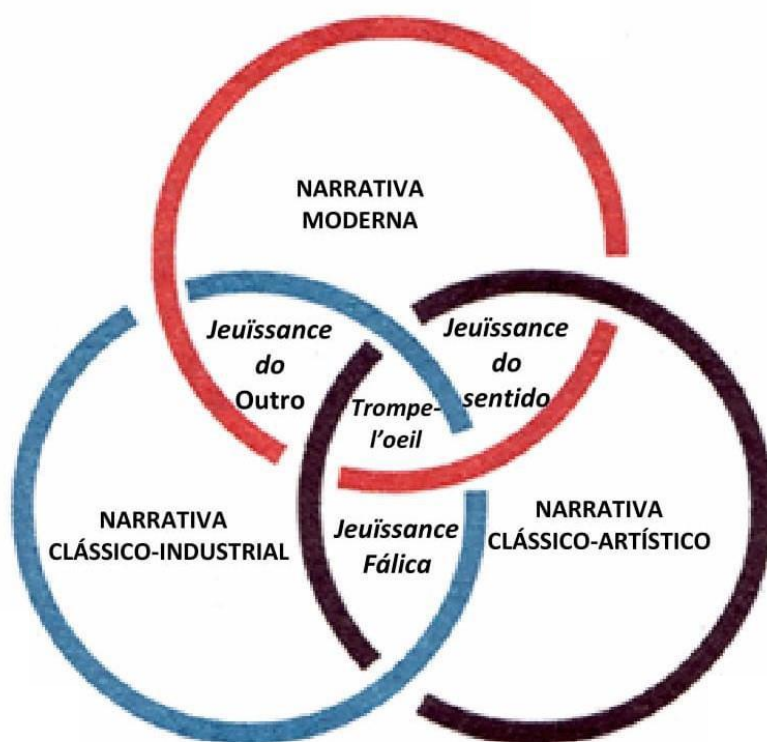
- Real, enquanto torção que mancha e distorce, cuja invasão no Imaginário dispara angústia e nos demanda suturação de sentido produzida pelo gozo fálico;
- Imaginário, enquanto produtor do sentido apaziguado pela imagem, cuja articulação com o Simbólico provoca equivocação e embaraço revelando as injunções do gozo do Outro.
- Simbólico, enquanto jogo representativo que impõe ao sujeito um sintoma fetichista, cuja produção vela a castração exigindo que se goze do Sentido;

Assim, elegemos o *trompe-l'œil* como objeto operador de nossa *jouissance*, pois que coloca em jogo, e ao mesmo tempo estas três dimensões borromeanas, tocando em alguma medida nos três estilos de narrativa.

¹¹⁹ No original *mise en forme* do texto de Vivès (2003, p. 197), indicando uma modelagem no sentido do vaso que se faz em torno do vazio.

¹²⁰ « Il manifeste dans le jeu représentatif ce que la représentation même est chargée de dissimuler. À savoir le réel du manque » (Vivès, 2003, p. 195).

Jeuïssance borromeana: Trompe-l'oeil



Fonte: Desenho da autora 3

Chamamos ainda atenção para o fato de que o *trompe-l'œil* remete ao estranho, tanto quanto ao equívoco e à certeza. Como nos mostra de maneira invertida a caveira oculta pela anamorfose de Holbein¹²¹. É fato que não se trata ali de um *trompe-l'œil* pronto e acabado. É preciso dar alguns passos tortos, contorcer a perspectiva a ponto de desfigurar o plano da *cons*-ciência, tão meticulosamente figurada na tela. Nos Embaixadores o *trompe-l'œil* é subvertido, pois que não engana. É pura mostraçãõ do instante anamórfico, como o avesso de uma banda de *moebius*. Ele está e não está ali.

Por esta razão esta tela de Holbein é tão eficaz para pensarmos acerca do *trompe-l'œil*. Ela suscita a hipótese de uma desconstrução, cuja quebra em análise revela o *triskel* em suas três dimensões: a imagem harmônica da consciência; o jogo simbólico proposto; e finalmente a mancha reveladora da —encarnação imajada

¹²¹ Figura 10.

do (-φ) da castração, a qual centra para nós toda a organização dos desejos através do quadro das pulsões fundamentais (Lacan, 1979, p.88).

Diríamos ainda que por sua leveza cênica e por embaraçar a vista fazendo emergir o olhar, aproxima-se tanto do *unheimlich*, quanto do *witz*. Se dá tanto no nível do significante, quanto no nível da imagem.

Uma fixação, uma passagem, um caminho, um efeito de sentido que enoda as *jeuïssances* de nossas narrativas. Contudo, é preciso que se diga, assim como um *triskel*, o efeito de um *trompe-l'œil* não está na paralisia à beira do abismo, dentro da cadeia ou diante do quadro; estas metáforas do real, simbólico e imaginário lhe servem de mote para realizar-se no movimento. Aqui se legitima nossa tese, pois que Cinema – do grego: κίνημα - kinema "movimento" – é justamente a arte de fixar e de reproduzir imagens que suscitam impressão de movimento.

Como o objeto a do cinema, o *trompe-l'œil* é isto que se situa *ex-sistente* a estes três mundos – nem inibição, nem sintoma, nem angústia. O *trompe-l'œil* se esgueira entre os enodamentos borromeanos na produção de sentido, duplo sentido e não sentido. Deste modo, ainda que o sujeito empreenda na narrativa do *trompe-l'œil* uma *jeuïssance* fálica, posicionando-se no instante de fetichização da imagem, sua técnica resguardará os outros gozos cinematográficos: *jeuïssance* do Outro, quando a mudança de ângulo causará o desmoronamento da imagem; *jeuïssance* do sentido, neste instante de embaraço no qual o sujeito não poderá mais se conformar à colonização da imagem, nem será jogado no abismo do não sentido.

Desta feita, consideramos que a *jeuïssance* do sentido remete à construção neurótica que não lida com a castração, nem suporta a certeza de que ela não exista. O neurótico resta ali, congelado, inibido a dar o passo seguinte no qual – ao estilo do dilema ético -ou a bolsa ou a vida – precisaria decidir se ‘paga pra ver’ ou se fica cego. Nem o salto no abismo, nem a alienação na imagem. Aí está a mais antiga narrativa clássica contada pela humanidade e que se atualiza em cada falante: ficção inventada para dar conta da castração.

O empuxo do homem está para além da imagem ou linguagem. Aquilo que desde os primórdios nas cavernas de Lascaux faz o homem gozar é seu empuxo a esta dimensão efêmera do jogo narrativo no gozo. Nestes termos, o homem goza do alto da invenção de sua narrativa íntima, sua *jeuïssance*.

PARTE III

JEUÏSSANCE EM CARTAZ

A partir de uma discussão vetorizada para o real, demarcada pelo simbólico, fincada no imaginário, construímos o conceito de *jeuissance*. Consideramos que sua abrangência vai além das coxias teóricas desta tese, podendo se revelar como um operador teórico eminentemente psicanalítico de análise narratológica.

Assim propomos sua aplicação em duas narrativas que por registrarem-se *ex-sistentes* entre o *moderno* e o *clássico-artístico* nos demanda uma travessia pelo desfiladeiro do significante; exercício de gozo permitido ao falante, produção de gozo fálico.

Compreendemos, pois, que aquilo que mais lhes caracteriza é justamente o fato de se elevarem acima do todo da narrativa, tornando um instante ou uma cena emblema de toda a obra. Como o rébus de um sonho – e reconheçamos a tendência de muitos psicanalistas em pensar o cinema a partir da lógica dos sonhos como uma espécie de *Die Traumdeutung* cinematográfica –, esses fragmentos fílmicos assumem uma espécie de autonomia cênica marcada não apenas por sua pregnância imaginária, mas por mobilizarem no espectador algo além da fruição estética solidária ao princípio do prazer.

Para discutirmos a *jeuissance* neste espaço entre a obra e o espectador, convocaremos duas obras quase coincidentes. Ambas poderiam se apresentar sob o seguinte enunciado: *a história de duas mulheres que pecam*¹²². Contudo, no ato de sua enunciação distinguem-se absolutamente. Trata-se de *Persona*, belíssima película moderna de I. Bergman, datada de 1969; e *La vie d'Adèle*, interessante obra de narrativa clássico-artística de Abdellatif Kechiche, realizada em 2013.

Escolhemos tais filmes por seus pontos de congruência e disparidade. Ornamentam seus enunciados com a história passional de duas mulheres. Não obstante, cada enunciação, ainda que em alguma medida traga similaridades, imprimirá uma marca singular ao estilo narrativo. Assim, interessamo-nos menos no que ambos os filmes têm a revelar em seu dito, do que no desenho do traço que resta por seu dizer. Distinção de efígies que jamais fará coincidir as duas películas.

¹²² Aqui jogamos com alguma ironia, tendo em vista a tacanha tradução que *Persona* ganha no Brasil: *Quando Duas Mulheres Pecam*. Quase meio século de distância entre as obras e o moralismo acerca da sexualidade feminina ainda está presente.

Além disso, consideramos que ambos os filmes inserem em sua tessitura privilegiadamente um objeto pulsional efêmero, evanescente, inconsistente¹²³. Expressão do desejo ao Outro – desejo de olhar, ser olhado, ser visto e fazer-se ver aos olhos do Outro; e desejo do Outro – desejo de que o Outro rompa o silêncio da angústia e lhe deponha no corpo os significantes sustentados em Sua voz.

Para lançarmos mão do jogo entre o dizer e o dito dos filmes, propomos a análise de três pontos que se entrelaçam e se desvinculam. Motes cruciais para contrastarmos estas narrativas moderna e clássica: seu prólogo, sua *jeuïcèsne* e seu desfecho.

Do Prólogo:

Em *Persona*, seu introito¹²⁴ é pura mostraçã: no interior da escuridão silenciosa do projetor cinematográfico, acende-se um e outro ponto de luz. Ambos crescentes no compasso de um ruído que também se intensifica. Ao instante de tensão extrema, em que as luzes se tocam a ponto de cegar, o ruído se intensifica, a ponto de ensurdecer. E ali, algo se rompe. Película rasgada e tudo o que se possa conservar entre os *frames* de uma *Persona* vaza em sons e imagens. A película resiste e insiste em se reconstituir: efígies ingênuas e obscenas, angustiantes e insuportáveis. Medos infantis gotejando em som e imagem. Todos os signos que vestem de mitologia humana a morte, o sexo, o sacrifício do cordeiro e do homem, a natureza, a religião, a velhice, a infância, a mãe. Imagem desfocada do rosto da mãe. Máscara materna em oferta ou recusa. Representação suprema de um olhar que paira em imagem de devoção à mãe. Mãe impalpável; mão tímida do menino a perscrutar a tela do olhar materno persecutório.

Corte para os créditos.

Estes surgem justapostos a imagens metáforas da castração – um monge queimando, um mar aberto, uma abertura vaginal. A cadeia de créditos é entrecortada subitamente pelo tempo de um segundo por objetos ($-\phi$), imajados de

¹²³ Lacan dirá que, ao passo que os objetos das pulsões oral e anal possuem consistência imaginária e encontram equivalentes simbólicos, os objetos da pulsão escópica e invocante colocam em evidência seu atributo mais inapreensível.

¹²⁴ Link para primeira sequência do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=s8TJ2d7-1e8>

falta. Neste prelúdio parecem figurar cinematograficamente a representação da máxima lacaniana de que o significante é aquilo que representa o sujeito – sujeito castrado – para outro significante. Uma porta se abre.

O filme começa'.

Notem que esta estratégia em prelúdio não implica apenas em uma possível apresentação da temática central da obra – mesmo porque, dado o profundo simbolismo de cada cena, uma redução nestes termos seria impossível. O prólogo de Bergman vem destituir qualquer ilusão de borda da obra. Mesmo antes da porta branca se abrir para o início Imaginário da narrativa, algo Real já havia ocorrido.

Tampouco a cena do projetor incendiado no primeiro *frame* poderia delimitar o início. Isso porque a sequência de imagens e sons não nos oferecem minimamente elementos suficientes para vincularmos nossa percepção a uma possível cadeia simbólica da narrativa. Mesmo na derradeira cena do filme, há ainda uma insistência de revelação farsesca do cinema enquanto ilusão. Neste sentido, Bergman produz um filme topologicamente elástico, sem bordas, dentro ou fora, começo ou fim.

O prelúdio de *Persona*, por assim dizer, apresenta-se como um desfile imagético de significantes aparentemente dispersos. Somente *a posteriori* as imagens terão seus sentidos tributários a um enredo que as evocará sistematicamente, pairando em torno de temáticas universais – o sexo, o gozo; a existência e inexistência.

Posto o prólogo, tudo o que pudesse ser apresentado acerca das personagens ou histórias vindouras, já fora formalmente dito ali. Mérito do autor pela pólissemia de uma obra que resiste à significação teórica, enquanto propõe um jogo aberto entre realidade e ficção. Assim, quando toda realidade fictícia está dita, começa a fabulação anunciada e repetida como ficção.

Diríamos que não apenas pelas imagens evocadas, mas o modo como são encadeadas para depois ressonarem em todo o filme, faz deste prólogo mais do que uma abertura, um rasgo para o real. Rasgo que aparece no real da película com a imagem de um filme se queimando e que depois retornará em seu fim assumindo as feições de um *objeto-oro-bórus* cinematográfico. Aliás, ousamos afirmar que o restante da obra produz-se em um giro fálico em torno do prólogo.

Uma tentativa calculadamente frustrada de tamponar o buraco que esta *cena-furo* causou.

Se em *Persona* o prólogo é pura mostraçã, em *La vie d'Adèle* nos deparamos com o máximo da demonstraçã que a linguagem pode conferir pelo ensejo de uma metáfora. Diferente de *Persona*, as imagens são banais, corriqueiras, encadeadas em uma linha de açã ordinária: o trajeto de uma adolescente até a escola. Em contraste à banalidade das imagens, a palavra surge mostrando toda sua potencialidade simbólica:

Observemos o dito das primeiras letras para chegarmos ao dizer do restante do filme:

Vou sempre divagar? Acho que sim. É impossível não fazê-lo. As ideias tomam conta de mim. Sou mulher. E conto minha história. Considerem o que estou dizendo. E vejam que não uso dos privilégios que isso me dá.

Lembremos que este enunciado, assim como o restante do trecho debatido em sala de aula, não passa pela voz de Adèle. Apesar destas frases encontrarem ressonância ao longo da narrativa trágica de Adèle, apenas seus colegas anônimos enunciam o dito. Como um coro esquilaneano a enunciar a sorte do herói sem que este se dê conta de sua tragédia.

Adèle não comete o pecado de Édipo. Não parece ser acometida por este *cupido sciendi*. Aliás, parece mesmo furtar-se do desejo de saber sobre a própria vida. Contudo, a aparente apatia da personagem, sua quase invisibilidade no universo adolescente, em grande medida serve para ressaltar os vaticínios deste coro na questão respondida no *après coup* do filme com a carne de Adèle.

Ainda que breve, na citação sobre a vida de outra mulher¹²⁵, temos o prenúncio sutil das divagações ou digressões que rondarão a vida de Adèle. Anúnciação que vem sempre em Outra voz, que não a dela.

O mestre segue elencando temas da vida de Marianne que em breve notaremos ecoar em repetição na vida de Adèle: —o vazio do coraçãoll, —o amor à primeira-vistall, —a predestinação dos amantesll, —o arrependimentoll. No prelúdio de Kechiche, diversas vozes nos apontam o que virá no só depois, exceto a voz de Adèle. Exatamente por isso, estes comentários banais de sala de aula ganham

¹²⁵ Trata-se do livro texto de *La vie de Marianne*, de Pierre de Marivaux.

estatuto de um oráculo que Adèle jamais procurou, mas que, não obstante, o encontrou.

Assim, a primeira fala – —Vou sempre divagar? — dá voz não apenas a um texto qualquer, lido por uma aluna qualquer, sob a orientação de um professor qualquer. Esta apresentação precisamente delineada, na qual um homem em posição de saber – professor, diretor de cinema, mestre – guiará a fala de uma mulher – aluna, atriz ou Adèle¹²⁶ –, parece trazer em seu enunciado algo da ordem de um posicionamento ético da direção do filme que, em sua enunciação, guiará a estética da obra.

Assim como Bergman, o que Kechiche revela ao se valer de uma didática calculista – que não se confunde com um didatismo – é o modo como ambos pretendem contar a história.

Se o primeiro explora o feminino sob todas as possibilidades de seu exercício, desconstruindo seus mitos: a médica fria e racional; a enfermeira pudica envolvida em orgia; a celebridade que *tem tudo como atriz e como mulher, mas carece de sentimentos maternos* (Persona, 1969); o segundo declara despidoradamente que pretende contar a *„história de uma mulher que não usa os privilégios que isso lhe dá”* (La vie d'Adèle). Narrativa de uma mulher condenada à divagação de seu desejo e que não se vale do gênero para falar de sua história.

Essa maestria que nos vela e nos revela Adèle, sustenta também nosso desejo frustrado de conhecê-la.

Além desta dialética sustentada pelo olhar, há, ainda, outro objeto que convoca a personagem. Um objeto que lhe empuxa o olhar e acende seu desejo; um objeto de qualidade agalmática, como um brilho hipnótico que encanta e atrai, ao passo que estremece e desarma o sujeito ante ao seu esplendor magnífico. Lacan dirá deste traço agalmático do objeto, a partir de O Banquete, de Platão, para designar a qualidade daquilo que recebe do sujeito um valor inefável e torna-se objeto precioso. Um objeto que não possuímos, que está no outro e que, não obstante, nos captura, nos apreende, nos fascina e é reconhecido apenas por aquele que ama. Um objeto que não atende às racionalizações, nem se presta ao esgotamento de sentidos. Para Adèle, este objeto causa de desejo é uma cor. E, a

¹²⁶ É digno de nota que a atriz que interpreta a personagem de Adèle também tenha por alcunha Adèle Exarchopoulos.

despeito de qualquer lógica cromática ou de qualquer lei da física, na vida de Adèle, azul é a cor mais quente¹²⁷.

O azul paira nas cenas, ora emoldurando-as – como as paredes da sala de aula ou o banco em que está sentada quando termina seu relacionamento com o rapaz; ora adornando pequenos detalhes no jogo de cena de seu desejo – como as unhas azuladas e os penduricalhos azuis da primeira moça que lhe beija ou, ainda, no belíssimo instante em que encontra Emma, esta moça de madeixas azuis.

Entretanto, vale lembrar que Kechiche não situa o azul como mero objeto fenomenológico de desejo, como se a cor figurasse um fetiche. Tal encaminhamento apenas reduziria Adèle a uma perversão monocromática que excluiria a riqueza subjetiva de sua tragédia neurótica. O azul, ou aquele que o porta, não se apresenta como objeto de desejo, mas antes, o causa. Noutras palavras, no cruzamento dos olhares, há um encontro faltoso. Algo do mundo de Adèle se rompe e sua verdade – ficção de si mesma – se desorganiza, cai em um abismo azulado, elle se tombe amoureuse.

Mais do que os olhos de Emma, o que Adèle encontra nas franjas anis é um objeto faltoso que, carregado pela pulsão escópica, fustiga seu desejo. Um brilho que lhe toma com uma força eletrizante, caótica e transformadora. Em ressonância à primeira aula do professor – ou de Kechiche –, Adèle é atingida por um *coup de foudre* (em francês, o golpe de relâmpago ou paixão à primeira vista). Essa analogia cabe aqui, pois a expressão *coup de foudre* reúne, a um só tempo, a imagem de algo que fulmina o apaixonado, um golpe que o transforma em cinzas e ainda, a partir daquele instante, faz com que a vida anterior não seja mais possível. Assim, depois deste golpe mortal, nos resta a criação de outra vida. O *coup de foudre* que atinge Adèle traz em si algo fulminante que aponta tanto para a morte quanto para a criação. Notemos que a noção de morte em Lacan, no seminário sobre a Ética da psicanálise, não se restringe a um retorno ao inorgânico, mas sustenta o caráter simbólico e contingente que traz a —vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçarll (p. 255).

Assim, em termos pulsionais, não está em voga apenas a fenomenologia do objeto, mas sua qualidade potencialmente imaterial, sua parte fugaz, não-

¹²⁷ No Brasil, o filme foi lançado sob o título: *O azul é a cor mais quente*.

especularizável. Em *La vie d'Adèle*, o que está em questão não é a eleição de um objeto de desejo nomeado por uma cor, mas de algo que, amparado ou despertado pelo azul, escapa à significação simbólica e traz sob sua insígnia uma falta. O azul em Adèle é real.

A falta pela qual o azul se veste permite e provoca o movimento do desejo de Adèle e traz em si sua tragédia. Tal acepção nos interessa, não por supor a pulsão de vida como submetida a um empuxo melancólico inescapável, mas por adensar a noção de que, ante a insistência pulsional mortífera e sem fim, há apenas um objeto que se apresenta e cuja função figura a ausência de resposta (como argumenta Maria Inês França em *Psicanálise, estética e ética do desejo*). Este objeto, por sua falta constitutiva, é causa de desejo.

De fato, esta foi a intenção declarada de Kechiche. E como é próprio da pretensão egoica, justamente aí ele falhou. Isso porque, enquanto Bergman se lança na ousadia da mostraçãõ de uma imagem que fura, sem valer-se de explicações textuais ou de uma cartografia hermenêutica, Kechiche luta para sustentar uma demonstração simbólica do destino desta mulher Adèle. Apesar das distinções estruturais, ambos se valem de uma enunciação que ecoará nos restante da obra, pois ali nestes primeiros *frames* tudo já está enunciado – na imagem da falta ou na palavra que falta; tudo está dito apenas à espera de ser feito.

Da jeuïscène

Em dado momento da narrativa a enfermeira Alma e a atriz Elizabet¹²⁸, engendram um diálogo¹²⁹ extremamente erótico. Nesta, digamos assim, pornografia simbólica, a cena não é encenada. Toda excitação detém-se na contação de uma pequena narrativa de uma experiência orgiástica.

A ousada escolha de Bergman em manter a história no plano simbólico assume um alcance estremecedor. Sem que sequer uma imagem da cena descrita seja demonstrada, sem que nada do que seja dito figure na imagem, Bergman efetua ali um enodamento real, simbólico e imaginário.

¹²⁸ *Link para cena (ativar legenda):* <https://www.youtube.com/watch?v=RfPjC2Fbd3w>

¹²⁹ Apesar de Elizabet Vogler permanecer muda, não podemos excluí-la da cena, pois que como vimos no capítulo sobre *Cinema em Gozos*, Bergman é mestre em produzir -silêncios vociferantes!. Sobretudo no que tange esta perspectiva do visível que implica em uma escolha ética do sujeito, -ainda que em silêncio, ele diz sim à devoração escópica! (p. 105).

Isso porque este recurso afeta o espectador obrigando-o a abandonar sua passividade para criar a cena a partir de sua própria fantasia, ou poderíamos dizer, montar sua fantasia não apenas como resposta à sua castração, mas também sob as diretrizes do gozo de Alma. Apesar desta redução forçada ao simbólico – ou talvez, justamente por isso –, a confissão angustiada de Alma em ter participado de uma orgia é extremamente excitante. O mérito da atuação irretocável de Bibi Andersson, conduzida pela ousadia de Bergman em resistir ao *flashback*, fazem deste momento uma das cenas mais sensuais da história do cinema (Zizek, 2006).

O segundo ponto revela-se na sequência. Quando, ainda estamos impregnados pela áurea do erotismo simbólico da cena anterior, a montagem de uma atmosfera fantasmagórica se eleva.

Estas mulheres surgem espectrais a lançar o olhar direto ao espectador¹³⁰. Como se diante do espelho, coincidissem o ponto de fuga¹³¹ de seus olhares depositados no obturador da câmera, com o olhar que o espectador lhes depõe. Aquilo que é visado, não é outra coisa senão a captura de um terceiro: o olhar deste que ao deixar sua condição passiva de espectador, reconhece-se objeto, tornando-se, enfim, sujeito.

Elas se tocam, se olham, se incitam e excitam o espectador desenhando um triângulo escópico, como se ali se depusesse o convite a uma orgia instigada pelo tateio de olhares. Assim, além de sair da passividade, o espectador é cuidadosamente provocado a dar um passo além. É demandado, de fora da tela, a atuar no jogo orgiástico silente. A resposta ao convite é a produção de uma *jeuissance*.

Naquele instante-significante a pulsão escópica realiza sua travessia cujo destino será o retorno sobre o próprio sujeito. A superfície na qual se depõe nosso olhar nos olha de volta. Torna-se um autômato animado que dialetiza nosso olhar e nos lança em uma experiência de *unheimlich*.

Se na cena anterior toda excitação é convertida e submetida ao simbólico, agora nenhuma palavra cabe. A cena é pura mostraçã. Aquilo que Chalub (2009),

¹³⁰ Link da cena: <https://www.youtube.com/watch?v=uMeBfzS6sag>

¹³¹ O ponto de fuga é um ente do plano de visão que representa a interseção aparente de duas, ou mais, retas paralelas, segundo um observador num dado momento (Machado, 1983).

em sua articulação entre cinema e psicanálise, aponta como mostração de uma ausência, quando o olhar

captura um ponto de ausência, não faz deste ponto uma imagem, mas uma mostra o de ausência. Cada produção simbólica (...) arquiteta um estilo de mostra o da ausência, constrói um olhar sobre o Real que não   simboliz vel enquanto signo - ou seja, enquanto pura equivalência, melhor dizendo, enquanto presentifica o da ausência (p.07).

Assim, algo que   visível ao máximo em certo registro —  invisível, mostrando sua causa. O essencial do que   mostrado   esse resto,   sua queda,   o que sobra nessa história! (Lacan, 1962, p.139). No jogo guiado pela provoca o da fun o escópica em sua dialética entre o visível e o invisível (Lacan, 1964), o que deveria estar ausente do *ménage*, interditado pela quarta parede,   o espectador. Contudo, sua ausência   presentificada pelo olhar das personagens, visando-o em uma mostra o silenciosa e sedutora.

A constru o das cenas bergmanianas perpassa esta dinâmica de objeto *a*. Se articulam como objeto sobre o qual a pulsão contorna, sem refechar-se. Sustenta a pulsão em torno de uma *cena-furo*, cujas raízes encontram-se na experiência mítica de castra o. Este ato de funda o psíquica   tangido pelas defesas do sujeito, desembocando no paradigma imperioso disso que chamamos narrativas mínimas de nega o da verdade dos sexos:

- _ *Não sei!* – expressão do recalque neurótico;
- _ *Sei... mas mesmo assim nego!* – expressão da denega o perversa;
- _ *Eu não sei nada disso!* – expressão da forclusão psicótica.

Não importa qual seja a resposta, o sinal será sempre provoca o de angústia.

Este instante onírico  , por assim dizer, o *r bus* de *Persona*. Não há mais a quarta parede, sequência lógica, temporalidade linear, interpreta o de sentido, dentro e fora da tela. Não há mais deposi o pacífica do olhar. Tudo   mostra o e convite – *monstration et invitation*. Nas palavras de Eberwein¹³² (1984), em *Persona*, —Bergman nos apresenta como seres implicados em seu sonho – o filme –

¹³² O crítico e teórico de cinema Robert T. Eberwein, inspirado pela teoria psicanalítica, lança uma hipótese rocambolesca de que exista uma similaridade entre o ato de assistir um filme e sonhar. Frequentemente toma a tela do cinema como estrutura psíquica, considerando uma hipótese de replica o do filme projetado na tela, na mente do espectador.

e conseqüentemente rompe a barreira física final entre nós e sua narrativa¹³³ (tradução nossa. Eberwein, 1984, p. 120).

O oposto se dá no filme de Kechiche. Ao espectador nenhum convite é feito, exceto o de restar na passividade voyeurista, como se olhasse pelo buraco da fechadura – não sem alguma ironia – o instante no qual *duas mulheres pecam*.¹³⁴ Kechiche faz com que Adèle realize a divagação renunciada, errando apressada entre ruas, corpos e histórias perdidas. Ela vaga por redondezas, na medida concisa que seus olhos alcançam.

Podemos dizer que até mesmo a câmera submete seu enquadramento enquadre à posição subjetiva que Adèle lhe determina. Não há histórias paralelas ou núcleos que se desenrolem sem sua presença. Não há outros ângulos, pontos de vista ou versões da história. Não há bifurcações que dividam a linha narrativa. Apesar de haver uma longa cena de excitação erótica com ‘*closes fálicos*’ do ato sexual, o espectador mantém-se do lado de fora da cena¹³⁵. Ainda que a câmera se mova sob um ritmo sexual, como um vai-e-vem copulatório, nada trinca a homeostase subjetivante do espectador. Não há quebra da quarta parede. O espectador permanece protegido e, portanto, excluído da cena.

Assim, por mais que Kechiche se empenhe em uma *performance* pretensiosa de gozo sexual, não encontra o mesmo êxito que Bergman. Na cena dirigida pelo primeiro, o sexo não passa de uma representação pronta e acabada. Como a bela tela de Zeuxis gozada pelos pássaros sob o logro de uma verdade que jamais enganará o falante, o sujeito de linguagem.

Adèle e sua parceira são pintadas pelo pincel fálico de Kechiche, sem que isso aporte qualquer implicação ao *voyeur*. Diante da *jeuissance* fálica da narrativa, resta ao espectador a inibição. Permanece condenado ao exílio, do outro lado do vidro, da quarta parede, da *cena-muro* que o impede de entrar sob o exercício de sua castração.

¹³³ -Bergman addresses us as beings implicated in HIS dream, the film, and hence breaks down the ultimate physical and psychic barrier between us and his narrative; the work now becomes partly OUR dream as well. (Eberwein, 1984, p. 120)

¹³⁴ A este respeito, muitos críticos de cinema engrossam o coro feminista por considerarem que Kechiche se vale de um romance lésbico para colocar em ato um olhar fetichista heteronormativo. Ratifica a definição de Laura Mulvey acerca do olhar implicado na narrativa clássica, frequentemente submetido a uma ótica masculina para fazer prevalecer o realismo da cena.

¹³⁵ Link para filme. Cena aos 1h15' de filme: <https://www.youtube.com/watch?v=wEcQjFNq7TE>

Se em *Kechiche* o espectador é interditado de um *ménage à trois*, tendo a extensão de sua subjetividade restringida ao usufruto de um gozo autista; em *Persona*, ele é convocado a gozar junto. A obra se formaliza como ponto de *capton* das fantasias do autor, das personagens e do espectador. Muito além de um ledor engano, Bergman instaura uma dimensão de isca e fisga o espectador com o gancho de sua própria pulsão.

Depois de convidá-lo a atuar como terceiro elemento deste *ménage* cinematográfico, Bergman promove um corte¹³⁶ digno de uma manobra lacaniana. De súbito, na cena seguinte uma câmera fotografa o olhar do espectador que se vê, por assim dizer, *fotoflagrado*. Com este subterfúgio, Bergman não só corta o *acting out* que sua própria narrativa engendrou, como também tolhe toda excitação da cena anterior. Em um só golpe, arranca-nos o véu de proteção da fantasia – e por que não dizer, fantasia perversa – reproduzindo um segundo momento de *unheimlich*. Isso porque o corte da cena opera para além da ficção; o olhar que penetra é castrado e eternizado pela grafia da imagem. Efégie testemunha de algo que não poderia ser denegado, desmentido.

Se nas cenas anteriores ao clique fotográfico Elizabet e Alma convidam o espectador – que neste instante-significante se torna sujeito – a dar um passo mais além da utilidade de sua fruição; na cena seguinte Elizabet dá um outro passo que se sobrepõe ao rastro do olhar do sujeito. Um passo a negar o passo – à *la* Robinson Crusoé lacaniano – que instaura neste instante de negação o significante.

Nestas três cenas, ou ainda, nestas três *jeuïscènes*, opera-se uma dupla volta pulsional que retorna sobre o próprio sujeito. Na terceira – e sabemos com Lacan, a terceira sempre retorna como primeira¹³⁷ –, o passo apaga o rastro escópico do espectador, ao passo que presentifica sua ausência, sua castração. Poderíamos jocosamente batizar esta sequência nos apropriando chistosamente do nome de outro filme de menor envergadura, e apelidá-la de —sequência bergmaniana de *Três casamentos e um funeral*¹³⁸, ou ainda — *Três jeuïscènes e um funeral*”. Entendemos que não encontraríamos grande resistência na generalização

¹³⁶ Eisenstein (2006) estabelece no manejo do corte do filme um dos elementos para a forja de um cinema revolucionário e militante.

¹³⁷ Em referência à conferência de 1974: -A terceira, ela retorna, é sempre a primeira, como diz Gérard de Nerval.¶

¹³⁸ Referência jocosa à comédia romântica, de 1994, dirigida por Mike Newell.

que relaciona castração a funeral, uma vez que é justamente de uma morte simbólica¹³⁹ que se trata.

Esta virada moebiana em Bergman nos mostra que aquilo que está em jogo, *en jeu*, na ação não é a fruição prazerosa da projeção e identificação com a narrativa. Não se trata tanto do fruir, mas sim do usufruir na acepção que Lacan retira do direito: —quando temos usufruto de uma herança, podemos gozar dela, com a condição de não gastá-la demais (Lacan, 1972 - 73, p. 11).

Assim como a noção de usufruto implica uma apropriação que é, sobretudo, uma expropriação, —pois alguma coisa somente é ‘minha’ enquanto há outros para quem o ‘minha’ é alheio (Braunstein, p.17, 2007), o convite para partilha deste gozo cinematográfico, desta *jeuissance*, é singular. Cada sujeito goza desta cena com sua fantasia, com o espólio exclusivo e no limite de sua própria castração. Até que um Outro venha lhe *fotocastar*¹⁴⁰.

Temos ainda neste jogo de cena a provocação de um *acting out* do espectador. É digno de nota que no Brasil, *acting out* possa ser traduzido por atuação¹⁴¹, ressaltando, portanto, a coincidência significativa que mais uma vez ratifica o conceito de *jeuissance*, como um gozo relacionado ao jogo de cena em uma narrativa, seja ela ancorada no teatro, na pintura, no cinema etc.

Assim, quando em determinado ponto da obra há uma convocação subjetiva, a distância entre a ficção da narrativa e a ficção do sujeito¹⁴² é revogada. Abole-se a posição passiva do espectador — deste que espera alguma coisa — para demandá-lo

¹³⁹ Lembramos ainda que usualmente, ao se falar de dissolução do complexo de Édipo, o qual —sucumbe à ameaça de castração (Freud, 1924, p. 187), a tradução espanhola optou um significante no mínimo interessante: *sepultamiento*. Temos aí o reconhecimento na língua que é mesmo de uma morte seguida de seus ritos fúnebres que se trata.

¹⁴⁰ Afinal, uma vez que a castração imaginária se dá no nível da imagem, não incorreríamos em erro ao afirmar que de algum modo, é a luz que castra. Se por um lado Freud (1912) nos adverte que não se pode liquidar alguém que seja apenas ausência ou imagem (*in absentia ou effigie*); tampouco, não se pode efetuar uma castração imaginária, se não há luz para revelar a imagem. Aqui novamente acentuamos a importância da pulsão escópica na passagem do *homo*, ao homem: *Fiat Lux... e a castração se fez*.

¹⁴¹ Roudinesco e Plon (1998) apontam a relação do *acting out* com aquilo que Sigmund Freud denomina de colocação em prática ou em ato a partir do verbo alemão *agieren*: —o termo remete à técnica psicanalítica e designa a maneira como um sujeito passa inconscientemente ao ato, fora ou dentro do tratamento psicanalítico, ao mesmo tempo para evitar a verbalização da lembrança recalcada e para se furtar à transferência. No Brasil, também se usa atuação (p. 06).

¹⁴² Pois que a verdade tem estrutura de ficção (Lacan, 1958).

uma posição de ator inserido no jogo¹⁴³. De mero espectador protegido dos riscos do improvisado do desejo, o sujeito é convocado a atuar na cena deste Outro mundo.

A maior diferença entre as *jeuïscènes* de Bergman e Kechiche reside no fato de que enquanto o primeiro se vale de uma sequência que reproduz o trajeto da pulsão, indo aos confins do eu em um retorno que revela seu lugar de objeto, sob uma reedição de castração, e por consequência, angústia; o segundo atrai a pulsão escópica sob uma espécie de condução coercitiva do princípio do prazer.

Contudo, não se restringe unicamente à produção de um gozo fálico, pois os pequenos excessos relacionados (por exemplo: subversão de ângulos padrões do cinema clássico, extenso tempo da cena, sonoplastia intensa, exposição de secreções etc.) chegam a causar certo estremecimento na alienação, sem, contudo, dirimir a projeção identificatória. O manejo pulsional escópico de Kechiche, por um lado situa o espectador mais próximo possível dos corpos, mantendo-se limítrofe entre o belo e o grotesco; por outro, nos barra completamente ante sua intimidade subjetiva, pois que corpo do filme se acesso às intenções, pensamentos, inquietações de Adèle.

Sua escrita ou sua angústia são tão presentes quanto invisíveis. Comparece em *ex-sistência*, pois que não se articulam simbolicamente. Sabemos que está lá, mas não a tocamos. Isso se exemplifica na metáfora da escrita de Adèle. Com exceção de Emma, ninguém fora autorizado a aproximar-se do mundo subjetivo dos escritos e angústias de Adèle. Kechiche nos oferece as partes íntimas de Adèle em mostra, mas nos barra a entrada em sua intimidade simbólica.

No *fort-da* de Kechiche se desenha um contraste entre o desaparecimento simbólico subjetivo da personagem nesta determinação a divagar e a expressividade milimétrica desvelada no real, no corpo da personagem. O Real de Adèle escorre entre secreções de júbilo, dor e angústia em uma mostra para além da palavra. No entanto, não servem como índice simbólico, pois não garantem – nem à personagem, nem ao espectador – o que está em seu porvir. Não oferecem significação que apazigue o espectador ante ao destino incerto das escolhas da personagem. Assim, o real dos gozos de Adèle é da ordem daquilo que persiste e insiste, pelo fato de jamais, efetivamente, se inscrever.

¹⁴³ Lembremos que a tradução da palavra jogo, em Francês, (*joue*) também é usada para se referir à atuação cênica.

A cena de Kechiche, ainda que se apresente sob os auspícios de uma clássica produtora de sentido, consegue aprofundar este sentido em um segundo nível simbólico, conservando sua verve artística. Assim, sob uma coerência estética entre forma e conteúdo, sua *jeuïscène* divaga em equivocação. A produção de sentido não imputa a significação do engodo de que, ao menos ali, a relação sexual existe.

Constrói-se em torno de pontos de resistência subjetiva, conservando-os sob tensão simbólica. Sem perder-se na alienação da identificação absoluta, nem assumir as consequências de um corte causador de angústia, a inscrição do ato sexual em Kechiche – sua grafia na luz – se dá sob uma equivocação não correlata ao duplo sentido do verbo, mas sim ao duplo sentido dos destinos: nem alienação no gozo do sintoma, nem separação produtora de angústia.

Do último ato

Dentre as ressonâncias das obras, a derradeira é a **traição**. Encontramos nesta mesma figura o ponto de viragem de ambas as narrativas. Curioso como a etimologia deste significante repete, em alguma medida, aquilo que se passa no nível da narrativa. No latim, *tradere* significa ‘entregar’, ‘passar adiante’. Constitui-se, pois, uma traição quando, por assim dizer, –entrega-se algo de modo erradoll. Posemos nosso olhar e afinemos nossa escuta para irmos mais além da *“traição das imagens”* de que somos feitos ao assentirmos no papel de espectador das obras.

Em *Persona*, o romance fusional se rompe quando Alma trai a confiança de Elizabet e mal entrega a si mesma a carta destinada a outrem. Nesta relação, a esta altura extremamente especular, ao trair a enfermeira, se vê traída. Não apenas porque Elizabet revela os seus segredos de Alma com algum deboche, mas sobretudo porque ali a atriz rompe seu silêncio dedicando ao outro sua voz, ainda que por meio da escrita.

Quando a voz da atriz ressurgue dedicada ao outro, na entrega de seu erotismo a um terceiro, a transferência negativa se instaura. Toda atração tornar-se traição. A intensidade do enamoramento assume as feições de uma violência passional. Se antes Alma lançava mão de artimanhas de sedução para que a atriz

lhe entregasse o objeto de desejo, sua voz; ao ler-se traída, a enfermeira já não pede, agora exige que Elizabet lhe dê sua fala.

A sequência desta cena merece atenção, pois passa da sutileza à selvageria. Quando Alma aparece de óculos escuros e exige que a companheira se pronuncie, nega o olhar para que Elizabet lhe toque somente com a voz, manobra de corte do escópico para que se prevaleça o invocante.

Além disso, nesta cena transformada em *jeuïscène*, Bergman é sagaz ao montar seu enquadramento. Na captura deste ângulo da câmera, Alma posiciona-se em frente a uma estátua grega com rosto levemente inclinado para seu lado. Esta mesma escultura ressurgirá emblemática nas últimas cenas, quando Alma deixa a casa sem Elizabet.

Com o olhar escondido atrás dos óculos escuros, pulsão escópica barrada, sob o jogo de câmera, causa-se um equívoco. Bergman forja uma cena em paralaxe¹⁴⁴ cujo efeito é o estranhamento de um quadro no qual Alma não lança seu apelo à Elizabet, mas sim à estátua muda, à máscara grega. Há neste manejo uma evidente metaforização entre Elizabet – a atriz emudecida após a encenação de uma tragédia grega; e a estátua grega, obviamente, tão silente quanto.

Na sequência desta equivocação, um excesso se dá. A tensão entre as personagens repete e remete ao vaticínio das primeiras imagens da obra. Assim, como uma dupla volta moebiana, retomemos o início deste capítulo para reencontrarmos o ponto de partida, agora, do outro lado da banda:

- *-no interior da escuridão silenciosa do projetor cinematográfico, acende-se um, e outro ponto de luz*”: no obscurantismo de suas vidas, Alma e Elizabet emergem nesta casa isolada da cena do mundo;

- *“Ambos crescentes no compasso de um ruído que também se intensifica”*. ali as personagens crescem sob o silêncio ruidoso de Elizabet.

- *“Ao instante de tensão extrema, em que as luzes se tocam a ponto de cegar, o ruído se intensifica, a ponto de ensurdecer”*. se no início o silêncio se associava ao prazer de Alma falar, na sequência situa-se além deste princípio.

¹⁴⁴ Do grego *paralaxis*, mudança. Este é o princípio da visão do olho humano, que calcula a distância aos objetos pela diferença de ângulo vista pelos dois olhos. Tem por efeito um aparente deslocamento do objeto observado devido à modificação na posição do observador. Quanto mais distante está o objeto, menor é a paralaxe.

Transforma-se em gozo – tanto no sentido do desprazer da angústia, quanto no sentido do usufruto deste silêncio.

- “E ali, algo se rompe. Película rasgada e tudo o que se possa conservar entre os frames de uma *Persona*, vaza em sons e imagens¹⁴⁵: É neste instante-significante que estamos. Quando as cenas seguintes se passam rapidamente entre rasgos de narrativa e restos de identificação imaginária. Até quando a película não mais resiste, nem insiste em se reconstituir;

Inserida a figura da traição na trama, os papéis também se traem. Elizabet parece diluir-se sob as injunções de Alma. Por sua vez, a enfermeira demove-se da posição de vítima para algoz de Elizabet. Ordena e golpeia até lhe arrancar a voz em um grito. Alma se faz barrada somente pelo objeto que buscara na atriz: sua voz.

Quando a voz cai e tudo se suspende.

Bergman inscreve esta *jeuïscène* sob a pauta de um *acting out*. Se a voz de Elizabet assume estatuto de objeto a da trama, a presença iminente deste resto ameaça a tessitura fílmica. Como vimos, é próprio da narrativa moderna a produção de uma *jeuïssance* do Outro, cujo efeito é angústia – no nível do afeto, mas também enquanto metáfora da desintegração imaginária.

Assim, vemos em *Persona* um esforço de sutura, que não passa da intenção de uma *mise-en-scène*. Não apenas o afeto de angústia é agenciado no espectador absorvido em um *looping* moebiano de não significação, como se torna materialidade fílmica quando, por exemplo, a imagem do rosto das duas se fundem, não mais por um efeito de paralaxe, mas para dar forma imaginária àquilo que se passaria no real da narrativa; ou quando a mesma cena é repetida sob ângulos diferentes.

Esta sequência merece status de *jeuïscène* por seu rigor estético. Além do estranhamento causado pela similaridade dos figurinos, a mesma cena se dá sob ângulos distintos. Primeiro como tragédia, depois como farsa, repete-se a narração de Alma a propósito das intimidades maternas de Elizabet, como se participasse desta experiência. Assim, as cenas prestam-se, a marcar a fusão/desfusão das *Personas* com trocas de máscaras e inversões de papéis¹⁴⁵. Ali, em um instante-

¹⁴⁵ Ao longo do filme, diversas outras simetrias são propostas: no jogo de mãos das personagens remetendo a uma passagem do prólogo em que mãos infantis aparecem; quando Alma declara a

significante, o *trompe-l'oeil* de Bergman cumpre seu destino: Alma e Elizabet são duas máscaras da mesma mulher.

Este instante se repete ou se reedita em outros momentos. Por exemplo quando Alma insiste em negar ser Elizabet. Como já sabemos com Freud¹⁴⁶, esta estratégia de negação soa como tentativa fazer barra, ocasionando justamente a precipitação à dissolução subjetiva. Além disso, aponta para o desejo – não apenas desejo neurótico do desejo do Outro, mas desejo perverso de alienar-se no Outro, oferecendo-se como objeto. Quando Alma oferece seu sangue para Elizabet sugar, também se oferece como objeto para que o outro goze.

Se antes o espectador fora ilustre convidado de um *ménage à trois* cinematográfico, agora é testemunha de um crime perverso de dissolução subjetiva.

As derradeiras cenas assumem novamente traços oníricos. Talvez um sonho que realiza o desejo de Alma vestir outra máscara:

Antes da traição, afirma: —tenho preguiça de mudarll;

Depois, declara: —eu mudo constantemente.

A enfermeira assume, então, o uniforme e o posto de dirigente da ação. A Irmã Alma se faz presente, sua luz se intensifica, ao passo que Elizabet parece ausentar-se do próprio corpo, relegada a uma escuridão insone e inconsciente. Anulada e sem expressão, perde sua determinação silente, pois que há apenas o nada a ser dito.

Quando Alma lhe demanda, Elizabet fala:

- —Nihil (nada).

- —Ótimo, é assim que deve serll, vaticina a enfermeira.

A tela branca e o Nada. Alma desperta de um sonho ou pesadelo. Elizabet ainda paira, quase como que de passagem fechando a mala e despedindo-se da cena. Alma prepara-se para deixar a casa e retornar ao cotidiano, mas ainda pressente em si o reflexo da presença de Elizabet, capturada fugazmente no espelho ou na estátua grega.

existência de uma simetria que, acaso quisessem, poderiam transformar-se uma na outra; quando Alma se posiciona de modo que sua imagem recubra parte da imagem de Elizabet. Aos poucos, se fundem entre o perfil de uma e a frente da outra, até que, no corte do ângulo, ambas pareçam a mesma estranha e disforme criatura.

¹⁴⁶ Como na clássica negação do desejo denunciada por uma analisante de Freud: _Sonhei com uma mulher, mas não era a minha mãe.

Alma parte. A escultura - ou Elizabet - fica.

Sirene de estúdio: fim da encenação.

Algo da imagem da atriz transfere-se para sempre à película. Jaz ali, perdida e inalcançável na imagem do espelho, na estátua grega ou no sonho do menino.

A película desalinha.

As luzes não se coincidem mais.

Bergman assina seu filme em anamorfose. Estira todos os elementos ao limite de sentido para, enfim, nos mostrar que tudo não passara de um filme. Em *Persona* a jouissance do Outro é perpetrada como recurso metalinguístico a nos revelar a dimensão do engano de que somos feitos e esquecidos fora da cena.

Se em *Persona* a traição se instaura no enredo enquanto expressão pulsional invocante, em *La vide d'Adèle* se dá, por assim dizer, sob o privilégio escópico de uma *“traição das imagens”*¹⁴⁷. Já sabemos que é pela imagem de um objeto de cor azul que o desejo de Adèle é causado. Contudo, os signos associados a este objeto também causarão sua ruína.

Para acedermos a esta hermenêutica, é preciso tomarmos distância daquilo que fora enunciado no prólogo e colocarmos uma interrogação no dito sob o qual se forja a obra, qual seja: *“história de uma mulher que não usa os privilégios que isso lhe dá”*. Como um bom ato neurótico, o filme se faz calcando o oposto do que se intentou dizer. Ainda que o par romântico seja outra mulher, a Adèle de Kechiche se presta a reproduzir os estereótipos do feminino ao se valer dos privilégios que uma sociedade patriarcal lhe dá.

Que fique claro, não intentamos aceder a uma crítica moralista sobre o filme. Mas sim, nos valemos deste descompasso tipicamente neurótico provando mais uma vez: —que se diga fica esquecido detrás do que se diz no que se ouve¹⁴⁸ (Lacan, 1972-73, p. 26). Ou seja, algo fala detrás do que se diz, podendo inclusive falar o avesso. Tomamos este desencontro entre *o que se diz* e *o que se faz* como material de equivocação estética.

¹⁴⁷ Referência à tela de Renè Magritte pintada entre 1928-29. A pintura traz a imagem de um cachimbo e logo abaixo a seguinte frase: -ceci n'est pas une pipell - -Isto não é um cachimboll. Pela negação significativa da imagem instaura-se um equívoco. Além disso, usamos esta referência fálica masculina enquanto extensão ressonante do estereótipo machista ironicamente alinhavado à obra.

¹⁴⁸ « Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend. »

Já mencionamos a posição fetichista da direção cênica em relação ao ato sexual de Adèle e Emma. Além disso, em um segundo nível, escutamos ressonâncias da reprodução de estereótipos masculinos na semântica da obra. Da cor azul (clichê da representação masculina na sociedade ocidental), enquanto causa de desejo de Adèle, aos papéis sociais desempenhados pelas personagens.

Claramente, Emma assume uma representação do patriarcado. Enquanto provedora da casa, ressalta-se sua firmeza de caráter, postura profissional e, apesar dos indícios de traição recíproca, é ela quem dá fim à relação com um discurso de poder vulgarmente machista. Já Adèle se funda na dubiedade do feminino reeditando a questão freudiana: *O que quer uma mulher?*

Em Adèle tanto se reedita o papel de ninfeta sedutora, melíflua, dissimulada; quanto ratifica o exemplo de boa esposa, concernente aos afazeres domésticos, professora maternal, paciente e obediente ao outro, proclamante do dito clássico da submissão rodrigueana: *Perdoa-me por me traíres*¹⁴⁹.

Aquilo que nos ressoa do campo psicanalítico não são as reproduções clássicas de papéis heteronormativos de discussões sociológicas. O que nos permite o enodamento estético para além da representação social, e que coloca Emma neste lugar do masculino, não está nos emblemas que sustenta, mas sim naquilo que se estabelece em relação a Adèle. Dito de outro modo, não somos nós, a sociedade ou mesmo Kechiche, que fazemos o corpo de mulher de Emma ocupar lugar, posição masculina. Mas sim aquilo que ela presentifica, aquilo que faz Um no desejo da amante.

Emma é portadora do objeto causa de desejo de Adèle. E ainda que a personagem busque re-edições deste objeto em outros corpos – inclusive masculinos –, nunca reencontrará a articulação simbólica deste objeto. Aí está a sensibilidade de Kechiche em registrar as sutilezas do deslizamento metonímico do desejo da personagem sob uma orientação, diríamos, lacaniana, pois —a metonímia é o princípio daquilo a que se pode chamar, na ordem da fabulação e da arte, o realismo. [...] O mesmo ocorre no cinema: quando um filme é bom é porque é metonímico (Lacan, 1957, p.148).

¹⁴⁹ Famosa peça teatral de 1957 sobre segredos sexuais e traições escrita por Nelson Rodrigues .

A verdade surgida na equivocação metonímica de Kechiche não está no uso da cor azul como metáfora banal do masculino, mas sim no contrário. A efemeridade deste objeto lançará Adèle em uma divagação sem fim, como se estivesse condenada a perscrutar para sempre aquele primeiro instante-significante de um *coup de foudre*, quando o azul se tornou a cor mais quente¹⁵⁰.

A cada aparição deste objeto escópico na narrativa, cria-se um instante-significante do desejo de Adèle. Ainda que não possamos alcançar as origens desta articulação na fantasia da personagem, podemos saber dela por seus efeitos *après coup*, diríamos mesmo, *après coup de foudre*. Em função desta aparição fantasmática, Adèle desvia-se de seu caminho para mirar o desejo em outra direção. A cor azul parece estabelecer e estabilizar seu desejo de divagar, ao menos por alguns instantes.

Lembremos que o ponto de virada que conduz ao desfecho trágico de seu romance foi provocado pela própria Adèle. Depois de ocupar o papel de namorada, esposa dedicada, professora maternal, Adèle não apenas trai a companheira com um homem – aqui Kechiche se vale do estereótipo de gênero – como ainda se trai ao forjar as circunstâncias do flagrante de sua traição.

Os ensejos do desejo de Adèle estão em ser vista no ato da traição. Se em *Persona* é o espectador que se vê *“fotoflagrado”*, na obra de Kechiche é a personagem que se forja flagrada, repertoriando este desejo posto como questão em seu prólogo: – *Vou sempre divagar?*¶.

Ainda que Kechiche faça pairar uma suspeita de traição da parte de Emma – o que supostamente atenuaria moralmente o ato neurótico –, o diretor é sagaz em não confirmar. Sobre essa possibilidade sabemos tanto quanto Adèle. Resta-nos apenas a dúvida. Não há concessões que nos apaziguem diante das escolhas da heroína. Se fora traída ou não, disso, assim como ela, nada sabemos. Pelo estilo de roteiro retilíneo, sem ações paralelas, nosso olhar não alcança horizontes mais distantes que o dela.

Assim, enquanto Adèle parece manter-se naquele instante-significante mortífero, Emma dá um passo além e realiza no âmago de sua arte uma transfiguração da experiência da morte simbólica. Diferente de Adèle, Emma não

¹⁵⁰ Lembremos ainda que no Brasil o título escolhido para o filme é *-O azul é a cor mais quente*¶.

está fixada em nenhuma tonalidade de cor ou melodia¹⁵¹; os tons de sua vida são inventados por ela, e deles se despoja para erigir seu mundo. Um mundo colorido pela história do seu desejo que outrora tinha nome e feições de Adèle. O entrelaçamento da estética e do pulsional ganha, nas telas coloridas da artista, consistência imaginária, simbólica e real.

Enquanto Emma transita por suas criações, por assim dizer, suas testemunhas pulsionais, Adèle não dá o passo para além da morte. Resta presa, ancorada em um estancamento subjetivo. Há um intento de conservação que se expressa, inclusive, fisicamente como se, para Adèle, não houvesse transição temporal em seu corpo. Mesmo naquilo que se refere à profissão, sua escolha é aquela que a mantém no mesmo lugar do início de sua narrativa, ou seja, na escola.

Desde a primeira até a última cena, ante as inúmeras possibilidades de vida, Adèle permanece divagando em suas próprias redondezas. A vida de Adèle nos é contada por sua dimensão trágica. Uma tragédia repetida e encenada a cada pulsar da pulsão. Um desejo condenado a realizar-se enquanto desejo de desejar e que traz ao palco uma ação que —se exerce no sentido de um triunfo para a mortell, nas palavras de Lacan, ou ainda, para trunfo para a criação.

Entre azuis e olhares, divagam na tela de Kechiche objetos escópicos fustigantes do desejo de Adèle. Ao sustentar esta tese com elegância e delicadeza, Kechiche cria uma atmosfera de confecção do evanescente, sob a tessitura de pontos de equivocação e embaraçamento de sentido. Pontos de resistência subjetiva característica da arte, sem, contudo, provocar efeito de sideração do espectador, tão comum no cinema moderno.

O diretor não só oferece ao nosso olhar sinais do que está em causa no desejo de sua personagem, como nos coloca em uma posição desejante, provocada tanto pela beleza fotográfica, quanto pelo não saber do que está no porvir monocromático de Adèle.

¹⁵¹ Outro recurso estético menos evidente, mas muito expressivo, é a musicalidade do filme. A mesma música onírica é entoada no momento inaugural do *coup de foudre* entre Adèle e Emma, e no plano final, quando não há mais olho ou olhar, pois a cena nos mostra Adèle distanciando-se de nossa visada. Ribeiro (2014) ressalta que -a música pertence ao espaço da realidade narrativa afetando as imagens a partir de dentro do que está sendo encenado - prolonga-se mesmo com o deslocamento da protagonista. Sua condição se transforma: em vez de referente em cena, que Adèle escuta tanto quanto o espectador, a música torna-se um aspecto expressivo do trabalho de encenação, que se dirige apenas ao espectadorll.

Jeuïssances de Bergman e Kechiche

A distinção entre as *jeuïssances* de Bergman e Kechiche reside no fato de que, enquanto a primeira desliza a narrativa por fraturas de sentido, se valendo da angústia como efeito subjetivo, a segunda apenas olha de soslaio o estranho. Abre-se em alguns pontos de excesso, para em seguida emaranhar o sujeito nos rumos da homeostase subjetiva.

No jogo cênico de *Persona*, uma *jeuïssance* Outra é colocada em ato. Ao furar a tela de projeção da fantasia cinematográfica do sujeito, em um só golpe, subverte-se o status *automaton* da tela enquanto objeto inanimado, tornando-a entidade desejante; e revela ao sujeito sua condição de objeto. A tela se torna alheia ao processo primitivo de reflexão – anteriormente discutido – adquirindo Outra ontologia, elevando-se, assim, à dignidade inapreensível da Coisa.

Este movimento tem por efeito a angústia, pois que ao se ver como objeto, o sujeito sofre a sequência da alienação e separação, lançando-se ao luto de um objeto perdido. Objeto que não será outro senão o próprio sujeito, antes de ser expulso do tempo mítico da alienação, ou ainda, nas palavras de Lacan (1949/1998), —antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito" (p. 97), perdido na fascinação do olhar.

Já em Kechiche, as referências de gênero são negadas e ratificadas. Ainda que lancem mão de temáticas libertárias, terminam por reproduzir o chavão, por assim dizer, clássico do feminino enquanto lugar doméstico, maternal, ingênuo, tanto quanto o lugar de sedução e traição. Esta aparente contradição se revela apenas em um segundo nível do filme. Por baixo de uma cortina ideológica em *trompe-l'oeil*, estende-se a tela anamórfica da misoginia.

A *jeuïssance* do sentido em Kechiche goza do duplo sentido de seu discurso. De perto, estes dois níveis assumem vias diametralmente opostas, gerando certo embaraço inibitório no espectador. Mais do que angústia pelos pontos de não sentido, o que protagoniza o efeito narrativo é a figura sintomática da dúvida neurótica. O equívoco entra em cena abrindo espaço também ao espectador para que ele, suavemente, possa projetar sua fantasia.

La Vie d'Adèle não dá golpes certos na fantasia, como é o caso de *Persona*, que em alguns momentos parece gozar do espectador como a fera brinca

com a presa. Se no primeiro o mais de gozar é abordado a título de ilustração – o azul é o mais de gozar de Adèle; no segundo, é a produção do mais de gozar do espectador que está em cena. O espectador resta atento ao sinal de angústia, aguardando o próximo golpe gozo que virá lhe estremecer sua homeostase subjetivante.

A *jeuissance* de Kechiche goza do duplo-sentido. Provoca-nos certo embaraço, mas logo nos tranquiliza no embalo da significação. Já a *jeuissance* de Bergman goza do estremecimento angustiante que nos provoca rubor, consternação, nos inscreve na experiência da perdição, qual objeto mítico de um Outro. Contudo, pelo usufruto do sinal de angústia, esta *jeuissance* fecunda o sujeito com o vazio de *das Ding* para que se dê a luz ao verbo, para que se produzam narrativas fálicas. Como esta narrativa que se esforça em não esquecer detrás do que se diz, o seu próprio dizer.

DESFECHO

Ao nos propormos a uma reflexão acerca do sujeito de linguagem na linguagem cinematográfica, procuramos uma via pouco usual dos comitês científicos habituados à separação clássica sujeito/objeto. Uma vez que o sujeito em nosso escopo é sujeito de desejo e o objeto em tese é causa narrativa, decidimos inventar nosso caminho nos valendo da enunciação para dar sentido ao enunciado. Em outras palavras, mais do que analisar narrativas – míticas, científicas, artísticas –, nos propusemos a criá-las no ato da travessia.

Assim, se outrora nos lançamos nos primeiros passos desta narrativa pela via de um chiste mítico cristão, depois do encontro com a *jeuissance* da narrativa, julgamos conveniente o retorno sobre o ponto de partida reconhecendo o revirão pelo qual esta travessia se deu. Como último ato, evocamos novamente no mito bíblico a condição primeira para que os irmãos Lumière pudessem um dia criar uma escrita da luz, pois que Deus disse:

– *Fiat Lux!*

Nesta pauta, aquilo que se evidencia na primeira ação divina é uma premissa para que a imagem exista. É fato que sem luz não há imagem e que sem imagem não há cinema. Contudo, nesta mesma lógica de precedência do escópico – na religião, na ciência ou em Freud – pôde-se reportar à origem mítica das pulsões, bem como àquilo que lhe vem pendurado tal qual colagem surrealista: o logro, o engano, o equívoco. Dito de outro modo, sua condição de linguagem.

Assim, sob o reconhecimento deste *après coup* da imagem, pudemos encontrar o jogo simbólico que se implica no empuxo ao equívoco e que, curiosamente, mais uma vez, encontramos expressão no mito. Ainda que no primeiro enunciado bíblico ‘faz-se a luz’, no Segundo Testamento, um ato *nachträglich*¹⁵² ex-siste, pois que: -No princípio, era o Verbo (João, cap. I, vs. 1).

Dito de outro modo, também na bíblia dedica-se um primeiro tempo à pulsão escópica pela criação da luz: aparição da imagem; e em um segundo tempo à pulsão invocante, pelo fábriço do Verbo: espectro da linguagem.

¹⁵² Usualmente traduzido para o português como ‘só-depois’, ou para o francês ‘*après coup*’ (literalmente, depois do golpe). A tradução francesa é interessante por denotar uma dimensão de subitaneidade e violência que poderia, assim, desembocar em uma reorganização – ou mesmo reinscrição – dos acontecimentos traumáticos por meio de uma nova significação.

Ainda que incorramos no risco de uma última digressão, demoremo-nos alguns instantes sobre esta oração mítica do início dos tempos. Antes de concluir nossa travessia da linguagem, ponderamos a pertinência desta verdade professada também pela psicanálise: antes da origem de tudo, a linguagem está.

Munidos pela premissa lacaniana de que a verdade tem estrutura de ficção, e ainda de que toda ficção tem estrutura narrativa, propomos uma derradeira interpretação que pretende passar do modal para o apofântico¹⁵³ (Lacan, 1973), explorando a equivocidade da língua e sua função de enigma. Assim, nos valemos desta narrativa mínima sobre a origem das coisas para, enfim, chegarmos aos confins de nossa travessia pela extração de uma *jeuissance* produzida em ato falho.

Recorrendo a uma divagação que a língua portuguesa nos convida, comecemos por uma notação simples no nível da enunciação da verdade mítica, ora enunciada na sagrada escritura:

_ No princípio era o Verbo e o Verbo era Deus (...) e o verbo se fez carne e habitou entre nós (Jó 1:14).

Temos neste dizer primeiramente a evocação do Verbo – elemento da linguagem –, antes mesmo da anunciação de Deus nos termos da oração. Notemos ainda que gramaticalmente o verbo tem por função representar uma ação. Assim, nesta oração inicial dos confins do Gênesis, o que há antes da carne, antes de Deus, antes do próprio Verbo – enquanto substantivo –, é o indicativo da ação do *ser* em seu **pretérito**, que não é outro senão **imperfeito**¹⁵⁴, pois que: *_no princípio ERA..._*.

De fato o enunciado bíblico porta um saber. Também, o verbo está no princípio da estrutura da linguagem, tanto que, a rigor, para se iniciar a análise sintática de uma oração, recomenda-se partir do verbo. Disso temos que, na liturgia ou na linguística, não há oração sem verbo.

¹⁵³ Modal e apofântico são termos usados por Lacan para designar dois tipos de interpretação: a primeira se relacionaria com a posição ou a atitude do sujeito com relação ao enunciado pelo verbo; a segunda remeteria ao dizer particular, que oscila entre a revelação e a asserção. Segundo Leite (2000), estes efeitos seriam produzidos pela pontuação, pelo corte, pela alusão, pelo equívoco, pela citação, pelo enigma (p.180).

¹⁵⁴ Na conjugação do verbo Ser em língua portuguesa, os pronomes *eu* e *ele* se equivalem quanto à conjugação: **eu era/ tu eras/ ele era/ nós éramos/ vós éreis/ eles eram**.

Portanto, sublinhamos que justamente no princípio da narrativa acerca da criação da perfeição divina¹⁵⁵, na enunciação criada pelo homem, aquilo que primeiro aparece na micronarrativa, é a imperfeição do *ser* (ainda que vestido de verbo). No intento elogioso de saudar a Deus na origem dos tempos, o homem se equivoca. Coloca, em primeiro lugar, no princípio de tudo, o *ser* imperfeito. Temos aí um ato falho, por assim dizer, bem sucedido, pois confirma não apenas o fato filosófico de que é o homem quem cria Deus, mas, sobretudo, revela em seu dizer à revelia do eu a intenção de um protagonismo recalcado da cena, uma vez que na conjugação do *ser*, o *eu* e o *ele* se confundem.

Acedemos ao silogismo desta relação: *Deus é perfeito; o homem não é Deus; o homem é imperfeito* – tanto quanto o verbo conjugado para cena de criação do mundo.

Ora, se lançarmos mão dos recursos sintáticos permitidos na língua e deslizarmos a função do ser-verbo para o ser-substantivo, teremos uma organização na qual o *ser* imperfeito vem antes de Deus. Por nosso deslize, o homem (este *ser* imperfeito) se revela, então, em uma anterioridade lógica nesta assertiva. Ainda que a intenção seja o elogio ao divino, o ato se apresenta como falho – e lembremos que, a rigor, ato e verbo expressam a ação do *ser*.

Ao escutarmos, não o dito, mas o dizer, extraímos uma *Jeuissance* de sentido por equivocação:

— *No princípio, está o ato falho!*

Equívoco que porta a verdade de que o *ser* imperfeito, ao menos na oração, vem antes de Deus. O que vem depois nos elementos da frase – seja o substantivo *‘Verbo’* ou o substantivo *‘Deus’* – estará sempre sujeito à anterioridade do *ser* pretérito e imperfeito.

Temos nesta pequena narrativa um chiste que cumpre sua prerrogativa de denunciar o desejo. Ao fabular sobre sua origem, as palavras do homem dizem mais do que o *ser* da consciência intenta. E tal qual o ato falho nos garante, ali a verdade não falha, afinal, "está claro que todo ato falho é um discurso bem sucedido" (Lacan, 1953/1998, p.269).

¹⁵⁵ Duas acepções são correntes na cultura cristã: -Deus é perfeito e -Deus é amor. Trabalharemos com estes aforismos.

Na ficção de nossa *jeuissance*, qual seja "no princípio está o ato falho", gozamos de uma verdade anunciada de Freud a Lacan: antes do início do homem encarnado está o princípio do inconsciente.

Além disso, devemos ressaltar que esta escolha do verbo *ser* nos leva a uma observação no mínimo interessante. De acordo com a norma culta da língua pode-se interpretar o verbo *ser* como intransitivo, ou seja, não demandando complemento para que a oração faça sentido. Contudo, é digno de nota que há ainda outra interpretação corrente – e como interpretação é matéria preciosa em psicanálise, dela lançamos mão para extrair um mais de gozar de nossa narrativa. Curiosamente, de certa forma, é justamente de gozo – sentido lato – que se trata esta hermenêutica.

Outro modo de interpretar a função do verbo *ser* no enunciado divino recebe a seguinte designação: **função copulativa**¹⁵⁶. Assim, em nossa construção ficcional, interpretamos o *ser* (verbo) a partir de sua determinação funcional de ‘copular’ com o próximo elemento da frase. O *ser* carrega em sua ontogênese a determinação para ligar-se a outro significante. O *ser* – pois que é verbo, portanto ato – encontra seu sentido ao copular com o *Verbo* – pois que é nome.

Retomando nosso deslize metonímico do *ser* acima referido – qual seja da função verbal para o substantivo –, além de encontrarmos o tempo do imperfeito, denotamos que o *ser*, ainda que copulativo, não encontra na sequência ao menos um que lhe seja equivalente. Depois do *ser* imperfeito, não há igual. Há apenas Verbo e Deus. Disso, temos que, entre o *ser* e Deus, está o verbo, está a linguagem. Chegamos assim à máxima de que é somente pela linguagem que o *ser* copula com Deus. Ou ainda, Deus é aquilo que vem como resto de gozo da cópula entre o *ser* e a linguagem.

¹⁵⁶ -No princípio, era o Verbo|| também pode ser interpretado como -No começo aquele que é a Palavra já existia. Ele estava com Deus e era Deus|| (Nova tradução na linguagem de hoje, NTLH, 2000). Ora, entende-se daqui que -aquele que é a Palavra||, e consequentemente, -o verboll, já -existia||. O imperfeito -existia|| como sinônimo de -era||. Isso reforça a ideia de que se trata aqui de um verbo -copulativoll. Mesmo em traduções para outras línguas:

- Alemão: Im Anfang war das Wort (Luther Bibel 1545, LUTH1545);
- Francês: Au commencement était la Parole (Louis Segond, LSG);
- Inglês: In the beginning was the Word (King James Version, KJV).

Não se vê o abandono da ideia de um verbo de ligação para um verbo de ação, processual. Mantém-se, independente da língua, a noção estática de um estado de cópula entre o Verbo e o Deus.

“No princípio era o Verbo e o Verbo era Deus” traz duas revelações cruciais confabuladas nos aforismos lacanianos. Por um lado, há o desencontro que ratifica e porta a verdade de que —não há relação sexual (Lacan, 1973, p. 492), ou seja, apesar de ter a cópula como função, é impossível ao ser ligar-se diretamente a Deus¹⁵⁷; por outro lado, não estamos tão desamparados assim. Se na mítica cristã Deus é amor¹⁵⁸, nele também se guarda uma possibilidade de encontro, já que “o amor é o que vem em suplência à ausência da relação sexual” (Lacan, 1972, p. 62). Os ditos bíblicos, por assim dizer, —elucidados por Lacan—, formam moeda de Janus: de um lado sustenta-se o impossível da relação sexual, do outro nos vem a suplência do amor.

Assim, esta curta narrativa do aforismo bíblico é capaz de nos embaraçar em deslizamentos simbólicos provocadores de equívocos. Produz-se a partir dela uma *jeuissance* do sentido que, tal como o sintoma — contraparte borromeana na inversão do *triskel*, como resposta ao gozo do sentido —, se forma em função do desejo inconsciente. Neste caso, na dupla volta moebiana, desejo do ‘ser’ se contorce em desejo de Ser Deus.

Se no princípio era o verbo, no início está o sujeito imperfeito, castrado, barrado, sujeito de linguagem. No princípio está o sexo e, desde sempre, sua impossibilidade de ligar-se ao outro e fazer Um. No princípio — poderíamos ainda extrair deste dito — está a enunciação de uma angústia: desde sempre, o objeto é perdido.

— e o verbo se fez carne e habitou entre nós (Jó 1:14).

Finalmente, no enunciado bíblico, a linguagem é o Outro pelo qual o verbo se faz carne, pelo qual o homem se encarna ao ser encarnado pelo significante. Nesta mitologia encontramos um fato — ou artefato — que apenas ganha consistência com Freud no ato de sua escuta analítica da verdade do desejo inconsciente. Por sua vez, Lacan também nos fornecerá as coordenadas deste elemento inserido no enunciado do mito ao propor que —a verdade tem estrutura de ficção (Lacan, 1956-

¹⁵⁷ A própria noção de religião — do latim, *Religare* — é construída a partir do argumento de que por ela torna-se possível a ligação com Deus.

¹⁵⁸ -Aquele que não ama não conhece a Deus, porquanto Deus é amor (João 4:8)

1957, p. 259). Assim, Lacan¹⁵⁹ ou Deus nos conta a mesma verdade: a linguagem está aí antes do homem (...). -Não apenas o homem nasce na linguagem exatamente como nasce no mundo, como também nasce pela linguagem|| (Lacan, 1967-68, p. 36).

O que se denota deste *nachträglich* bíblico de um tempo mítico é que somente com a existência da linguagem assenta-se a possibilidade de iluminação – ainda que parcial – da imagem do desejo.

Se considerarmos ainda o propalado dito: -Deus fez o homem à sua imagem e semelhança||; este enunciado atinge seu valor de enunciação com um segundo dito pelo qual –o homem é imperfeito||. Pela via do mesmo silogismo que há pouco lançamos, encontraremos a equivalência entre Deus e aquilo que não é perfeito, aquilo que é falho, aquilo que é equívoco. Propriedades cabais no registro simbólico em função das quais se estrutura a linguagem. Deus revela-se, assim, como o Outro da linguagem.

E mesmo quando é desejável atribuir primazia à imagem (lembramos que também Lacan se fascinou pelo canto escópico desta sereia no início de seu ensino) no mito bíblico, ou nesta tese, o enunciado é condicionado à enunciação. Se "o dito não vai sem o dizer" (Lacan, 1973/1998, p. 451) para que o dizer não fique esquecido por trás do dito, lembramos: antes de tudo -*Dixitque Deus*", antes de tudo –Deus dissell; o verbo, o simbólico, ainda que *après coup*, é condição para a tese da criação mítica, tanto quanto da invenção de nossa *jeuissance*.

Na derradeira contorção de nossa narrativa, não apenas nos religamos ao ponto de saída em uma dupla volta moebiana como retomamos aquilo que desde sempre esteve em nossa origem: o empuxo ao equívoco. Ressaltamos isso, pois ainda que no dito – inclusive o dito desta tese – a imagem se faça mote de confecção narrativa, é justamente a primazia da linguagem com seus tropeços que nos permitirá a criação e a travessia.

Assim, o cinema em seu viés artístico, tanto quanto a psicanálise, se forja em um espaço de *ex-sistência*, *inter imago et verbum*. Espaço formado em torno de um resto que não apenas resiste à colonização imaginária, como provoca torções no

¹⁵⁹ Em *Meu ensino*, Lacan parte desta 'formulação espantosa' de Heidegger – *o homem habita a linguagem* – para sustentar seu argumento de uma anterioridade lógica da linguagem que determina o homem.

curso da narrativa, no discurso do eu. Ainda que a ontogenia do cinema se dê sob um *Fiat Lux*, sua existência não se faz nem pela pura mostraçãõ da imagem, nem por exclusiva demonstraçãõ simbólica. Há algo resistente ao campo de sentido que aparece na falha, no lapso do ser imperfeito, na denúncia do desejo. Há sim o equívoco, mas, sobretudo, há o gozo que isso traz.

Em qualquer narrativa – do mito, da ciência, da arte – há um arranjo de gozo que lhe é pertinente. Há um modo de se usufruir, de se deleitar da narrativa, como também pode haver um modo de ser gozado por ela. Esta perspectiva apenas se torna possível se sairmos da dialética sujeito/objeto e começarmos a considerar não apenas o que há entre eles, mas também o que lhes é *ex-sistente*. Essa consideração transcende o campo da significação dedicando-se, sobretudo, à escuta da forma.

Assim, a construção de um operador teórico estritamente psicanalítico ancorado na teoria lacaniana do gozo provocou torções que ora expurgaram, ora sacralizaram elementos teóricos desta tese. Do nascimento das pulsões, sustentado sob a origem do empuxo ao equívoco, à invenção anatômica do *trompe-l'oeil* no corpo, passando pela escuta de algo além do princípio do prazer da narrativa, até estas figuras que produziram nossa *jeuissance* na linguagem como instante-significante, cena furo/muro, re-situando o *trompe-l'oeil* no centro deste gozo da narração; inventamos esta travessia nos valendo dos bons ventos lacanianos, atentos para não cairmos no canto de significação da sereia que usualmente diz:

— Use a obra para validar a teoria!

Como um clichê matrimonial clássico, no final da travessia, encontramos na *jeuissance* uma tríplice aliança que nos caiu como um anel, como diria Lacan. Isso porque, para além da discussão entre arte e psicanálise, muitas vezes desprezada de pertinência clínica, julgamos ter encontrado um mecanismo que conecta a confecção de fala do analisante à produção artística, pois que ambas, em última instância, são modos de produção narrativa. Mais ainda, são modos de se gozar da produção narrativa.

Assim, pela via da *jeuissance* nos autorizamos inscrever nos arautos das artes aquela que deveria ser a primeira, pois em seu tronco se apensam todas as

outras: a arte da narração. Dela partem as diferentes artes¹⁶⁰, pois que não há expressão artística que não implique o sujeito de linguagem. Desta feita, podemos afirmar ainda – por nossa lavra clínica – que reconhecemos na produção analítica do analisando, além de um dizer, um fazer artístico. Na tessitura de sua narração íntima inscrita com o estilo do analista coloca-se em jogo – *mis-en-scène* – o fenômeno do estranho, o efeito de angústia, a suspensão do recalque, o destino da sublimação. Se o vulcão transbordante da paixão transferencial pode expelir da boca destruição, o arrefecimento invocante do ato analítico torna a terra estéril, em vir-a-ser de criação narrativa. O solo escuro também é feito de *das Ding*. Cabe ao analista escutar esta potência criativa para que dela o sujeito floresça em *jeuissance*.

Neste sentido, o usufruto da *jeuissance* demanda antes de tudo uma escuta da obra, como se escutam os significantes do analisante no jogo de revelação e engano do desejo inconsciente. São os manejos desta escuta que permitirão a passagem da perspectiva do sujeito da representação, preso na ficção de sua fantasia, para outra posição. Invenção de outra coordenada a partir dos contorcionismos de sua própria narrativa, sua mitologia íntima.

No cinema ou no divã, não importa o que se diga, o dizer será sempre em narrativa e, portanto, demandará sempre uma travessia da fantasia. Esta pode se dar sob os prenúncios do moderno de maneira claudicante, demarcando o estatuto de nossa castração; ou em narrativas clássico-artísticas marcadas por deslizamentos precipitantes de estranhamento e prazer, eficientes em manter o abismo em soslaio sem se deixar olhar demasiado por ele. Assim, acreditamos que estes dois modos de se narrar a estória do desejo são moedas valiosas no câmbio da experiência do sujeito.

Não obstante, quando o ato não falha, o sujeito não se advém. A castração, marca de sua fundação, se oblitera ofuscada pelo objeto. Se Lacan dá um passo além de Descarte na subversão do cogito que dirá —sou onde não pensol (Lacan 1965/1998, pg. 879), a narrativa clássico-industrial distorce a torção lacaniana

¹⁶⁰ Tradicionalmente, segundo a classificação de Canudo em seu ‘Manifesto das Sete Artes’ (1923), estas seriam: música, artes cênicas, pintura, escultura, arquitetura; literatura; cinema. Atualmente outras expressões como: fotografia, história em quadrinhos, jogos de vídeo; arte digital e GIFs.

inscrevendo-se na pauta dos moldes perversos marcados por dupla negação: *‘não penso, não existo, logo, me objetifico’*.

A fixação no prazer promovida pela *jeuissance* fálica da narrativa não produz como resposta um protótipo de angústia que funcione como sinal. Uma vez que pela sobreposição dos processos projetivos e identificatórios a fantasia em jogo nunca é do sujeito, mas sim da moral da história, não há travessia a ser demandada. Assim sendo, a aplicação do operador teórico da *jeuissance* termina por reduzir-se ao utilitarismo da classificação. Por este motivo nos dedicamos a produzir uma narração analítica não ilustrativa de filmes inscritos na *jeuissance* moderna (*Persona*) e *jeuissance* clássico-artística (*La vie d’Adele*). Diferente destas possibilidades narrativas pelas quais o enquadramento é apenas o primeiro passo da travessia, nas narrativas clássico-industriais, nada mais pode ser dito. Não há pontos de equívocos, aberturas de sentido, furos estéticos ou rasgos narrativos em que caibam o ($-\phi$) do sujeito.

Entretanto, apesar da aparente crítica, devemos esclarecer que nossa pesquisa não teve por mote a desvalorização moral da narrativa industrial. Mas sim, procuramos nos desviar deste engodo pelo cerceamento dos gozos implicados em cada uma das narrativas. Pode-se até mesmo argumentar, sem incorrerem em graves riscos, que este mote narrativo além de se prestar declaradamente à diversão e distração, é bastante eficaz na produção de uma alienação, por assim dizer, terapêutica.

O rigor para o engendramento pulsional é tão eficiente que facilmente o espectador se deixa conduzir pelas miragens de completude. Por alguns instantes, em pequenos pedaços de sonhos, o apetite devorante das pulsões se apazigua. Esquece-se que o objeto está para sempre perdido. Pode-se, enfim, baixar armas, cessar o fogo do olhar e os disparos da voz, concernindo o sujeito de desejo ao alívio do sujeito da representação tão visual, quanto muda.

Assim, antes de sermos fagocitados pelo coro de demonização dos *blockbusters*, marcamos aqui nossa posição ética:

– Atire a primeira pedra crítica quem nunca disse não à castração! Quem nunca inventou uma ficção clássica para evitar a angústia dos „tempos modernos” do sujeito! Quem nunca criou a narrativa mínima do „não sei” ou suas derivações para dizer não ao real do sexo!

Tal proposição é meramente retórica, pois como sabemos com Freud e Lacan, desta invenção frente à angústia de castração nasce o ser de linguagem.

Dito isto, concluímos nossa travessia do sujeito de linguagem na narrativa cinematográfica. Se no início acreditávamos que a narrativa moderna cumpriria sozinha a função mítica de Caronte, pela torção imposta no percurso, chegamos a Outro destino. As narrativas, por suas estéticas moderna e clássico-artística, materializaram em nossa tese as duas moedas ofertadas ao barqueiro do inferno – os *ínferos* que velam nosso desejo inconsciente. Elas possuem valor de travessia para que o sujeito de linguagem se lance às desventuras de seu próprio desejo.

Empreender uma travessia é uma escolha ética. Do mesmo modo, ancorar-se no ponto de conformação do *trompe-l'oeil*, fixado sob o bloco de significação artificial do *blockbuster*, também demanda uma posição do sujeito. Aqui demarcamos o não fatalismo desta tese. Ainda que a narrativa possa implicar em distintas produções de gozo, realizar ou não a travessia subjetiva será sempre uma escolha determinada, primeiro, pela condição desejante.

Fiat Lux: Caronte está lá a portar o anel da jouissance.

De um lado o convite para se gozar da miragem industrial.

Do outro, águas obscuras modernas e pressentimentos artísticos.

Nos bolsos, apenas duas moedas de Janus, valiosas para a paga da travessia.

O barqueiro fantasma demanda: Che vuoi?

Qualquer que seja a escolha... destituir-se da falta ou atravessá-la...em nossa narrativa teórica ou na ficção bíblica:

_ No princípio era o Sujeito de Linguagem.

REFERÊNCIAS

- Alberti, Sonia, & Elia, Luciano. (2008). Psicanálise e Ciência: o encontro dos discursos. *Revista Mal Estar e Subjetividade*, 8(3), 779-802.
- Allouch, J. (2007). A clínica do Escrito. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 133-148.
- Angebert, J.M. (1976). Os filhos místicos do sol. DIFEL. Rio de Janeiro
- Aumont, J., & Marie, M. (2006). Dicionário teórico e crítico de cinema. Papirus Editora.
- Aristóteles (2004). Poética. Lisboa: Fundação Calouste Gülbekian.
- Azevedo, A. D. (2004). Mito e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bachelard, G. (1948/ 1977). O racionalismo aplicado. Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1948).
- Barthes, R. (2011). Análise estrutural da narrativa. Ed. Vozes. Petrópolis. RJ.
- Baudry, F (1996). Objeto in: Kaufmman, Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan. Riode Janeiro. Jorge Zahar Editor
- Bellour, R. (1988). Gilles Deleuze. Magazine littéraire.
- Cazotte, J. (1991). O diabo amoroso. São Paulo, Escuta. Trabalho original publicado em 1772.
- Badiou & Cassin (2010). Il n'y a pas de rapport sexuel: Deux leçons sur l'«Étourdit» de Lacan. Paris: Fayard/Ouvertures, 2010.
- Brandão, J. S. (1987). Mitologia Grega, vol. III. Petrópolis, Vozes.
- Braunstein, N. (2007) Gozo. São Paulo: Escuta.
- Borges, L. (1949) O ALEPH – 1949 El Aleph Tradução de Flávio José Cardozo. EDITORA GLOBO S.A. São paulo
- Bourguignon, A.(1990). História natural do homem. Vol.1: O homem imprevisto, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Bordwell, D. (2005) O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. Teoria Contemporânea do Cinema, Volume II. São Paulo: Senac.
- Jonathan B. (1991). L'Age d'or de La Peinture Espagnole, Flammarion, Paris, 1991, p. 217.
- Canudo, R. (1923). Manifesto das Sete Artes. Université de Metz.
- Chatelard, D. S. (2005). O conceito de objeto na psicanálise: do fenômeno à escrita. UnB.
- Chalhub, S. (1995). Funções da Linguagem. 7. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- Chalhub, S. (2011). O Real da Imagem. Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise. ISSN 2175-7291, [S.l.], v. 1, nov. 2011. ISSN 2175-7291. Disponível em:

<<https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/7608/5554>>.
Acesso em: 12 jul. 2017.

- Darmon, Marc. Ensaio sobre a topologia Lacaniana. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- Didier-Weill, A. (1997). Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Drummond, C. A. (2013). Quadrilha. In: ALGUMA POESIA . Companhia das Letras. SP. Brasil
- Dias, C. (2015). "Est-ética da fala: o equívoco em julgamento", Tese de doutorado ligado ao DEPARTAMENTO DE LINGUISTICA UNICAMP.
- Eisenstein, S. (1947/ 2002). A forma do filme. Jorge Zahar.
- Eberwein, R.T. (1984). Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting. Princeton: Princeton University Press,
- Porge, E. (2006). J. Lacan, um psicanalista: percurso de um ensino. Brasília: Universidade de Brasília.
- Fernandes, F. (2004). Prefácio. In: BURGESS, Anthony. Laranja mecânica. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph.
- Ferreira, R. G. F. et al (2000). A filogênese da linguagem: novas abordagens de antigas questões. Arq. neuropsiquiatr, 58(1), 188-94.
- Foucault, M. (1999). As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes.
- Freud, S. (1996). —Carta 55ll. Em Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1897.
- Freud, S. (1996). Projeto para uma Psicologia Científica. In Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol.1. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1885
- Freud, S. (1996). —Carta 75ll. Em Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1897.
- Freud, S. (1996). A Interpretação dos Sonhos. Capítulo V "O Trabalho Do Sonho". Em Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. V. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1900.
- Freud, S. (1996) —Três Ensaio Sobre A Teoria Da Sexualidade. Em Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XI. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1905.
- Freud, S. (1996) —Totem e Tabu. Em Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XII. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1913.
- Freud, S. (1996). Recordar, Repetir e Elaborar. Em Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XII. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1914.

- Freud, S. (1996). O Estranho. Em Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XII. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho Original Publicado Em 1919.
- Freud, S. (1996). Além De Princípio Do Prazer. Em Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XVIII. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1920.
- Freud, S. (1996). O ego e o id Em Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XIX. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1923.
- Freud, S. (1996). A Perda da Realidade na Neurose e na Psicose. Em Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológica Completas De Sigmund Freud, XII. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1924.
- Freud, S. (1996). Inibições, Sintomas e Ansiedade. Em: Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XX. Rio De Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1926.
- Freud, S. (1996). O mal-estar na civilização. Em: Edição Standard Brasileira Das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho original publicado em 1930.
- Freud, S. (2004/1915). Pulsões e destinos da pulsão. (L.A. Hanns, Trad.). Em Obras Psicológicas de Freud, Vol. I (pp.133-173). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1915).
- Garcia, I. B. (2001). Inconsciente Linguagem Palavras-Valise in Clinamen, Revista Psicanalítica No. 1, Florianópolis: Maiêutica Florianópolis Instituição Psicanalítica
- Guimarães, D. (2004). Vazio iluminado: o olhar dos olhares. Editora Garamond.
- Milner, J. C. (1995). A obra clara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- Jorge, M. A. C. (2010). Fundamentos da Psicanálise De Freud A Lacan, Vol. 2: A Clínica Da Fantasia. Rio De Janeiro: Jorge Zahar.
- Jorge, M. A. C. (2011). Fundamentos da Psicanálise De Freud A Lacan, Vol. 1: As Bases Conceituais. Rio De Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1949/ 1998). O estágio do espelho como formador da função do eu, Em: Lacan, J, Escritos (pp.96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1949
- Lacan, J. (1953/1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise, in Escritos, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Trabalho publicado em 1953.
- Lacan, J. (1998). O Seminário, Livro IV: As relações de objeto. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Seminário realizado em 1956-57.
- Lacan, J. (1957/1998). A instância da letra no inconsciente freudiano in Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1957.
- Lacan, J. (1958a /1998) Juventude de Gide ou a letra e o desejo. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 752.

- Lacan, (1958b/ 1958). Direção do tratamento e os princípios de seu poder, Lição 10 de dezembro de 1958
- Lacan, J. (1958-59). O Seminário. Livro 6: O desejo e sua interpretação. Publicação não comercial. Circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. 2002
- Lacan, J. (1959/60, 1997). O Seminário, Livro VII: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado 1959/60.
- Lacan, J. (1960a/1998) —Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: psicanálise e estrutura da personalidade II. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.680.
- Lacan, J. (1960b/ 1998). Posição do Inconsciente. In: Escritos. Jorge Zahar Editor, p.856. Trabalho publicado em 1960.
- Lacan, J. (1960-61/ 1998). (1992 [1960-61]) O Seminário, Livro 8: A transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- Lacan, J. (1962-63/ 1998). Seminário, Livro X. A Angústia. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1962/63.
- Lacan, J. (1963-64/ 1998). Seminário, Livro XI. Os Quatro Conceitos Fundamentais Da Psicanálise. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1964.
- Lacan, J.(1964-65) Le séminaire. Livre XII: les problemes cruciaux pour la psychanalyse French: unpublished.
- Lacan, J. (1966). A ciência e a verdade. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge. Trabalho publicado em 1965-66.
- Lacan, J. (1967). O engano do sujeito suposto saber. In Outros Escritos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003a. p. 329-340.
- Lacan, J. (1969-70/ 1996). O seminário: Livro XVII: O avesso da Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar. Original publicado em 1992.
- Lacan, J. (1972-73/ 1998). Seminário, Livro XX. Mais ainda. Rio De Janeiro: Jorge Zahar. Trabalho publicado em 1972
- Lacan, J. (1973/2003). O aturdido in Outros escritos, 448-497. Trabalho publicado 1973.
- Lacan, J. (1974/ 1993). Televisão. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor. Trabalho publicado em 1974.
- Lacan, J. (1974/75). O Seminário RSI, livro XXII. Inédito – lição de 14/01/1975 .
- Lacan, J. (1973). Les non-dupes errent, séance du 11 décembre 1973, séminaire inédit.
- Lacan, J. (1975). La troisième. Lettres de l'École freudienne, 16, 177-203.
- Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines. Scilicet n° 6/7, 1975, pp. 42-45.
- Lacan, J. (2003). Outros escritos. Rio de Janeiro – Jorge Zahar.

- Lacan, J. (1967/ 2003). Proposição de 9 de Outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In: Outros Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Trabalho publicado em 1967.
- Lacan, J. (1967-68 / 2006) Meu ensino; tradução, André Telles. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Trabalho publicado em 1967-68.
- Lessing, G. E. (1998). Laocoonte ou das fronteiras da Pintura e da Poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- Leite, S. (2011). Angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- Machado, A. (1983). Perspectiva. Ed. Grêmio Politécnico, São Paulo.
- Maurano, D. (2001). A Face Oculta Do Amor, A Tragédia à Luz Da Psicanálise. Imago, Rio de Janeiro.
- Mascarello, F. (2006) História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus.
- Metz, C. A significação do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- Morris, D. (1967). O macaco nu. Tradução de Humberto Neves. – 16ª ed. – Rio de Janeiro: Record.
- Morris, D. (2005). A mulher nua. Tradução de Eliana Rocha – São Paulo: Globo.
- Nova tradução na linguagem de hoje, NTLH, (2000) <https://www.bible.com/pt/bible/211/jhn.1.ntlh> acessado em 20/03/2015
- Ortega y Gasset, J. (1950). Velazquez. Editorial: revista de occidente Oudart,
- JP. (1969). La suture. in : Cahiers du cinéma n° 211, avril.
- Popper, K.(1985). A lógica da pesquisa científica. São Paulo, Cultrix
- Puccinelli & Chatelard (2013). Travessia da angústia: Uma leitura psicanalítica da Trilogia do Silêncio em Ingmar Bergman. Dissertação. Universidade de Brasília. Acessado em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/14668?mode=full>
- Quintana A. (2003). Fábulas de lo visibleel cine como creador de realidades. Editores: Barcelona: Acantilado, 2003
- Quinet, A. (2002). Um olhar a mais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Quinet, A. (2009). A estranheza da psicanálise: a Escola de Lacan e seus analistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Roudinesco, E.; Plon, M. (1998). Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Rabinovich, D. (2005) A significação do falo: uma leitura. Rio de Janeiro: Cia. de Freud.
- Rivera, T. (2008). Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Safatle, V. (2006). A Paixão Do Negativo. São Paulo: Unesp.
- Saussure, F. ([1916] 2004) Curso de Lingüística Geral. S.Paulo: Cultrix (2004) Escritos de Lingüística Geral. S. Paulo: Cultrix..

- Schüller, D., Furlan, M., & Torres, M. H. (2010). Donaldo Schüller em torno à tradução e o *Finnegans Wake*. *Scientia Traductionis*, (8), 313-324.
- Skriabine, P. (2013). O sujeito e os gozos. Vol 3 - Nº1 - 2013
- Stam, R. (2003). *Introdução À Teoria Do Cinema*. Trad: Fernando Mascarello. Papirus Editora. Campinas, SP.
- Stam, R. (2006). Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro Florianópolis* nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006
- Teixeira, A. (2015). A origem da pulsão (trieb) ou os mitos da origem. Laboratório de Subjetivação e psicanálise, UNB. (Comunicação oral).
- Trivers, R. (1972). Parental Investment and Sexual Selection. Em B. Campbell (Org.), *Sexual Selection and the Descent of Man 1871-1971* (pp.136-179). Los Angeles: Aldine Press.
- Valas, P. (2001). *As dimensoes do gozo-do mito da pulsao a derivado gozo*. Jorge Zahar – Rio de Janeiro
- Vivès, J. (2005). Le chant entre parole et cri étouffé: Ou heurs et malheurs de l'invocation dans les Contes d'Hoffmann de J. Offenbach. *Insistance*, no 1,(1), 45-57. doi:10.3917/insi.001.57.
- Vivès, J-M. (2009) Abordagem psicanalítica de uma voz inaudita: os castratos e a questão da invocação. *Psicanálise & Barroco em revista* v.7, n.2: 35-49, dez.
- Vives J.-M., (2012) « Un objet de passion : la voix », *Topique*, nº 120, La voix des Passions, Paris, , p. 7-19.
- Vivès, JM (2016). *La Voix de la passion*. Conferência proferida na sede do Corpo Freudiano – Seção Goiânia.
- Viola, D., & Vorcaro, Â.(2011). A verdade e o engodo do desejo na leitura do seminário a angústia de J. Lacan. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 14(1), 77-93. <https://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982011000100006>
- Xavier, I. (2005). *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.
- Xavier, I. (1988). Cinema: revelação e engano. *O olhar*, 11, 367-383.

Filmes citados :

- 2001- *Uma Odisseia no Espaço*, S. Kubrick (1968)
- Beleza Roubada*, B. Bertolucci (1996)
- Blow Up*, A. Antonione (1966)
- Dogville* , Lars Von Trier (2003)
- Fale com ela*, Almodóvar (2002)
- It - Uma Obra-Prima do Medo*, T. Wallace (1990)
- Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999)

La Luna, B. Bertolucci (1979)
Laranja Mecânica, S. Kubrick (1971)
La Vie d'Adèle. A. Kechiche (2013)
Le Mépris, Godard, J.L. (1963)
Ninfomaníaca, Lars Von Trier, (2012)
O cheiro do Ralo, Heitor Dhália, (2007)
Os sonhadores, B. Bertolucci, (2003)
Persona, I. Bergman (1969)
Psicose, A. Hitchcock (1960),
Os sonhadores, B. Bertolucci (2003)
O guia pervertido do cinema, Zizek, S. (2006).

FIGURAS



Figura 2 Babuína Gelada

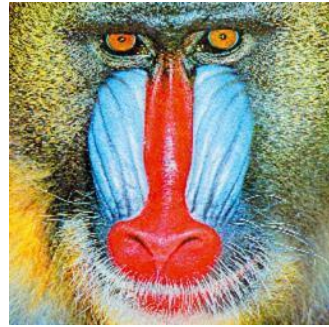


Figura 1 Mandril MAcho

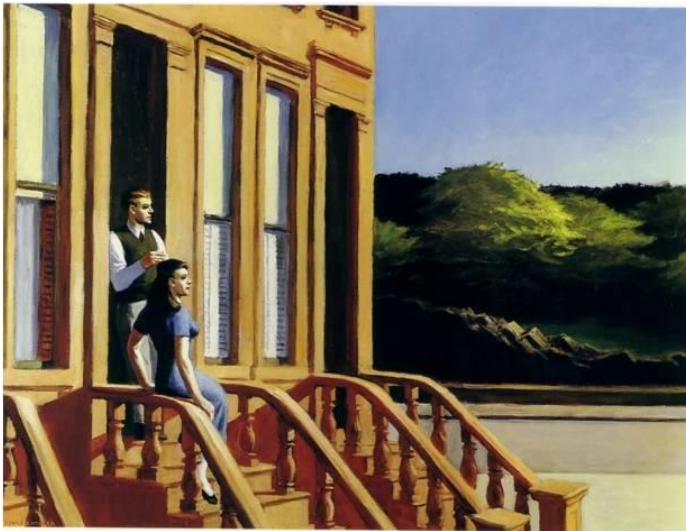


Figura 3 Sunlight on Brownstones, Hopper (1956)



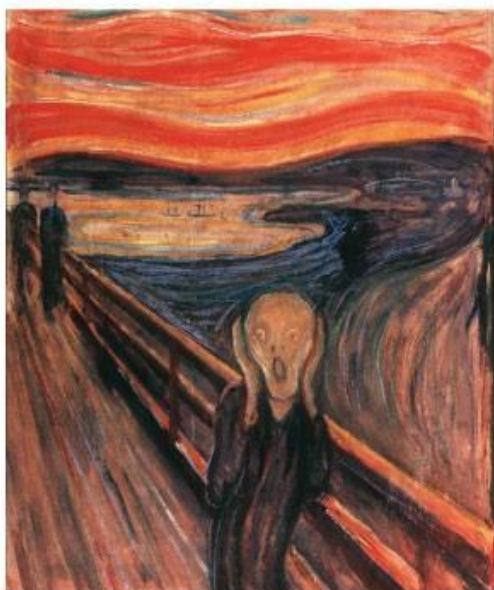
Figura 4 Cape Cod Evening, Hopper (1939)



Figura 5 People in the Sun, Hopper

As quatro versões de *O grito*, de Edvard Munch

Criadas entre 1893 e 1910, as obras apresentam diferenças nas cores e nos elementos que compõem a cena



PRIMEIRA VERSÃO Pura representação de angústia, a primeira versão de 1893 recebeu o título *Desespero*. Foi demonizada pelos nazistas. Munch foi banido como artista degenerado



SEGUNDA VERSÃO Esta versão, com cores menos vivas, também de 1893, é tida por historiadores da arte como a mais incompleta. Está no acervo do Munch Museum, em Oslo, na Noruega



TERCEIRA VERSÃO Esta foi a versão de 1895, leiloadada em maio, de cores mais fortes e com línguas de fogo sobre o azul. Neste quadro, a figura em segundo plano olha para a cidade



QUARTA VERSÃO Na quarta versão, de 1910, a figura é mais perturbadora devido à ausência de olhos e às cores pálidas. Esta imagem é usada em vários filmes para simbolizar pânico ou terror

Figura 6 – O grito, Munch. Transições



Figura 7 - Nighthawks, Hopper



Figura 8 – Bad Boy, Hopper.



Figura 9 Domo em Trompe-l'oeil – Catedral de Gozo



Figura 10 Anamorfose da caveira em Embaixadores, Holbein



Figura 11 As meninas, Velasquez