



PSICANÁLISE

Jean-Claude Rolland

Os olhos da alma

Blucher

OS OLHOS DA ALMA

Blucher

OS OLHOS DA ALMA

Jean-Claude Rolland

Tradução
Paulo Sérgio de Souza Jr.

Revisão técnica
Ana Maria Andrade de Azevedo

Título original em francês: *Les yeux de l'âme*

© Jean-Claude Rolland, Editions Gallimard, Paris, 1997

© Editora Edgard Blücher Ltda., 2016

Publisher Edgard Blücher

Editor Eduardo Blücher

Produção editorial Bonie Santos, Camila Ribeiro, Isabel Silva

Diagramação Andrea Yanaguita

Preparação e revisão de texto Maria Aiko Nishijima e Danielle Costa

Capa Leandro Cunha

Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar
04531-934 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: 55 11 3078-5366

contato@blucher.com.br

www.blucher.com.br

Segundo o Novo Acordo Ortográfico,
conforme 5. ed. do Vocabulário
Ortográfico da Língua Portuguesa,
Academia Brasileira de Letras, março
de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial
por quaisquer meios sem autorização
escrita da Editora.

Todos os direitos reservados pela
Editora Edgard Blücher Ltda.

FICHA CATALOGRÁFICA

Rolland, Jean-Claude

Os olhos da alma / Jean-Claude
Rolland; tradução de Paulo Sérgio de
Souza Jr.; revisão técnica de Ana Maria
Andrade de Azevedo. – São Paulo:
Blucher, 2016.

ISBN 978-85-212-1025-2

Título original: *Les yeux de l'âme*

1. Psicanálise I. Título II. Souza,
Paulo Sérgio de III. Azevedo, Ana Maria
Andrade de

16-0128

CDD 150.195

Índices para catálogo sistemático:
1. Psicanálise

Conteúdo

Apresentação	7
Prólogo	21
1. Apenas uma imagem	27
2. A língua do sonho	45
3. Salomé	71
4. Os deuses e o inconsciente	81
5. Memória subjetiva	97
6. O imagético ou a memória do primitivo	131
7. A ironia	153
8. Enunciação, denúncia	165
9. O estado <i>borderline</i>	179
10. Sobre a renúncia	193
11. Figuras da protomelancolia	209

Apresentação

Jean-Claude Rolland se inscreve na tradição dos pensadores trágicos, dos pensadores do absurdo, daqueles que afirmam como petição de princípio que há algo na natureza humana destinado a jamais se encontrar, marcados que somos pelo inacabamento, pela provisoriedade e pelas incongruências. Por isso, daqueles que não se arrogam a pretensão de consertar a humanidade, os homens, como tampouco de corrigir e organizar o i-mundo do mundo.

Amante das operações contidas nas palavras – o poeta Carlos Drummond de Andrade dizia que “as palavras são servas de estranha majestade” –, todo o empenho de Rolland se revela no modo com que trata de fazer um reconhecimento das condições em que a vida se torna possível, em recolher e acolher os fazeres implicados na naturalidade com que a vida cotidiana se nos apresenta, como se já nascesse pronta, e, logo, refletir sob que condições conseguimos vivê-la, sob que condições somos capazes de aceitá-la em sua radicalidade. Pois será em torno das exigências da vida que a subjetividade de cada um de nós se constituirá. E não sem inúmeros riscos.

Desde seu exercício clínico diário como psicanalista até as reflexões que nos traz desde os mais variados campos do saber, Jean-Claude Rolland se aproxima da condição humana com uma franqueza e honestidade que emociona a todos os seus leitores.

Em sua visita ao Brasil em 2013, tive a oportunidade de debater com ele algumas das ideias contidas em seu *Os olhos da alma*, em especial sobre “Figuras da protomelancolia”. O primeiro impacto que a leitura de seu livro me causou foi a abertura para aceitar como próprio do homem a loucura e o desvario como manifestações da nossa des-natureza.

Nossa conversa trouxe à lembrança o *Auto de fé*, de Elias Canetti, em que o autor faz uma dura crítica à psiquiatria da época em sua pretensão de curar os homens de sua humanidade e ordenar a vida.

Para aqueles que não conhecem a obra e gostariam de saber de que se trata, *Auto de fé* conta as peripécias de um erudito, Peter Kien, um sinólogo, cuja vida é dedicada à exegese e tradução de textos de sábios chineses. Ele não tem senão uma paixão, a paixão pelos livros. Em alemão, o romance se chama *Die Blendung*, *A ofuscação*. Ofuscar não quer dizer apenas o que impede algo de ser visto. Ofuscar traz à cena a cristalização de um foco único que impede o sujeito de ver tudo mais que o cerca.

E esta é a perspectiva que J-C toma em suas reflexões, não poupando sequer a psicanálise de sua crítica. Sabendo da ofuscação que todo foco de interesse causa e traz consigo, mais ou menos intensamente, J-C adverte para o viés de que o psicanalista é tomado quando em contato com seu paciente. Viés gerador de cristalizações, em que a urgência da dor que nos é trazida por nossos pacientes consequentemente nos impede e inibe a liberdade para

algumas aventuras e considerações que fugiriam à finalidade da consulta.

Por isso, em seu trabalho, há um diálogo tenso e muito rico entre a psicopatologia e a literatura. J-C encontra na literatura um lugar privilegiado para esta aventura em virtude de um certo descompromisso do autor e do leitor. “O interesse por uma abordagem literária da afecção psicótica deve-se justamente ao fato de ela nos autorizar um quê a mais de desinteresse e de saliência” (p. 223).

Isso implica dizer que, ao assim proceder, a literatura nos permite um afastamento do imperativo do intervir e do tratar tudo o que se nos apresenta, deixando livre para reflexão outros campos de visão.

Eu o cito:

Não tendo mais de cuidar daquele que lemos e livres do papel de cuidador que nos é atribuído pela nossa pertença à comunidade, então nos é permitido fazer jus à razão do seu autor, tolerar a vontade implacável que organiza essa lógica de destino e compreender a sua recusa em escapar à nossa influência. O desvio pelo estudo literário é, assim, suscetível de enriquecer o estudo clínico; ele nos permite restituir nesse último um fato que, nele, não é diretamente legível (p. 223).

Por outro lado, não lhe escapa também à crítica, que – de novo – ao assim proceder, obscurece o que nossos pacientes esperariam obter de seus psicanalistas. Pois se por um lado J-C se refere à função da poesia e da literatura como condição para melhor poder suportar a posição de psicanalistas ante a psicose, por outro, reconhece que

enriquecemos mais a teoria psicanalítica com o que conhecemos da psicose do que enriquecemos aos psicóticos com o que aprendemos com eles sobre eles. Eu o cito: “[...] a teoria psicanalítica, como escrevi noutra ocasião, enriqueceu-se mais com a exploração da psicose do que esta tirou proveito do seu método”.¹

Diante desse paradoxo, no qual a mesma questão caminha simultaneamente para lados opostos sem a possibilidade de uma saída que reúna em si tais opostos, qual é o lugar onde poderíamos retirar mais livremente as consequências das operações implicadas na constituição do psíquico?

Mais uma vez, eu o cito:

Mas, daí, uma questão se coloca para nós: qual seria o lugar ideal para uma exploração científica, desinteressada, das operações constitutivas do sonho? A autoanálise a que Freud se submeteu tão escrupulosamente e à qual devemos o essencial do material em que se fundamenta a interpretação dos sonhos? – mais tarde compreenderemos os limites desse exercício, em que falta a presença de um interlocutor suscetível de fazer aparecer o objeto ao qual todo sonho está necessariamente endereçado. Certas formas de criação literária tais como empreenderam os românticos (Gérard de Nerval, com Aurélia, ou Novalis)? – mas estas não resolvem em nada o enigma do sonho; elas não fazem nada além de transpor, para um nível superiormente poético do discurso, a sua estranheza. Incontestavelmente, caso quiséssemos fazer com

1 Rolland, J.-C. Sorcellerie de l’image. In: Avant d’être celui qui parle. Paris: Gallimard, 2006. p. 127.

que se restituísse ao sonho a sua alma, seria preciso instituir uma práxis nova, inventar um lugar novo. Mas é o que queremos? (p. 53).

Essa me parece ser a pretensão das reflexões que J-C Rolland apresenta em cada um dos trabalhos reunidos em *Os olhos da alma*: inventar e investigar desde um novo lugar à alma do sonho, do humano do homem, onde eles possam se mostrar e se expressar sem os constrangimentos da prática clínica nem para a abstração para a qual os românticos, em seu desejo de tudo compreender, nos carregam. Onde as marcas das pegadas de nossa história e constituição permitam que reconheçamos de que somos feitos, como somos feitos, à imagem e à semelhança de quem, do quê.

Mas a dimensão trágica – o homem sempre em contradição consigo mesmo, irremediavelmente – aparece mais fortemente na pergunta que finaliza o parágrafo: “Mas é o que queremos?” De fato, queremos saber quantas são as superfícies contidas na alma dos pequenos gestos a partir dos quais nós fazemos e somos?

Podemos acompanhar essa pergunta sendo trabalhada ao longo de todos os capítulos que compõem o livro.

Por exemplo, no capítulo “Apenas uma imagem”, o autor nos diz que

A imagem é a expressão direta, imediata, da sensorialidade; ela é, como esta, proteiforme – aqui: sonora, motivo musical ou rima poética; ali: sinestésica e motriz, gestual ou postural; acolá, ainda: visual. E, neste último caso, que é paradigmático – visto que o uso tende a identificar a imagem à imagem visual –, o seu gênio

proteiforme chega a fazer com que a imagem seja ora da ordem do visível, ora do invisível (p. 28).

Esse paradoxo, essa incongruência, ocupará o cerne da nossa abordagem psicanalítica da imagem.

No capítulo “A língua do sonho”:

O ensinamento desses arqueólogos nos incita, então, a ter mais tolerância com a nossa irresolução em dar à língua do sonho um estatuto preciso. É a aposta que quero fazer aqui. A língua do sonho evoca a reativação de uma língua primitiva, graças à regressão do sono, que, além disso, reconduz aquele que dorme a uma etapa da filogênese a que o homem ainda não teria tido acesso ao despertar – no sentido da consciência –: uma língua arcaica que seria, pois, para traduzir. Ela evoca, ao mesmo tempo, o rébus como paradigma de uma linguagem codificada – ou iniciática, ou esotérica – constitutiva de uma mensagem precisa, endereçada a um interlocutor preciso, mas que deve permanecer secreta em se considerando uma instância terceira, decretada intrusa – ou, até mesmo, inimiga –: uma língua secreta que seria, por sua vez, para interpretar. Ela evoca uma estética que privilegiaria a imagem (tal como faz o poema em relação à língua mundana), menos como signo (para decifrar) que como manifestação de devoção ou de adoração pelo objeto ao qual ela é endereçada: uma língua amorosa que seria para ouvir e partilhar. E isso tudo ao mesmo tempo (p. 48).

Em “Salomé”, o autor nos presenteia com uma belíssima reflexão sobre a feminilidade:

A invenção da feminilidade não é um feito do homem ou da mulher. A invenção da feminilidade inventou os gêneros masculino e feminino. Ela necessitou de um gesto mortífero, a decapitação de uma idolatria fálica. [...] A degolação de João Batista é uma das situações mais comoventes do ato civilizador: para que o sujeito entrasse na história, para que o seu corpo chegasse a uma sexualidade e a uma identidade que lhe fosse própria, era preciso romper a autoridade política e espiritual que monopolizava o poder e o desacreditava. O ato de Salomé poderia ser compreendido como a versão feminina do gesto de Prometeu. A invenção da feminilidade é a invenção da liberdade (p. 78-79).

No empenho de retirar mais algumas consequências de sua reflexão, em “Os deuses e o inconsciente”, J-C prossegue em sua leitura de Prometeu:

Assim como Prometeu rouba o fogo dos deuses, o eu rouba do isso os seus objetos, colocando-se no lugar deles. Essa apropriação, que faz do eu um tipo de metamorfose do objeto, logo gera uma dessexualização do afeto atrelado ao objeto edipiano – ela é uma sublimação. A criação do eu é, no plano psicológico, o próprio paradigma do ganho civilizatório; ela não acontece sem dor nem pesar. É a natureza profundamente melancólica do eu que Freud faz aparecer nessa etapa verdadeiramente

revolucionária do seu pensamento – no sentido em que ele rompe aí, definitivamente, com a tradição psicológica da qual era herdeiro. Não é sem razão que, em certos relatos, designa-se Prometeu como “o primeiro homem”, o homem de uma ruptura (p. 89).

Jean-Claude Rolland trata do poder da imagem, ou melhor, do “poder imagético da imagem” (p. 133), o imagético, o que antecipa a subjetividade, cujo reflexo antecede o ser e faz Narciso, o sujeito psíquico, nascer para si mesmo. Transcendendo a toda temporalidade, seja ela histórica ou pré-histórica, “o imagético não é da ordem do pensamento, mas do ato; ele opera na construção psíquica, jamais consumada” (p. 135). Deste modo, na medida em que tanto caracteriza o primitivo quanto o atual, J-C considera um erro tomar o primitivo em termos de temporalidade.

“O primitivo é aquilo a que – porque subtraído do desenvolvimento, protegido da usura do tempo e do mundo – nós ainda não chegamos”. Talvez pudéssemos dizer “aquilo a que jamais deixamos de chegar”. Permitam-me prosseguir na citação:

O primitivo é o que, das origens, conserva a sua força trágica, a memória viva do assassinato e do incesto, o poder de enigma das representações que o ser nascente, em seu desamparo – para além da proximidade superficial dada pela resposta às necessidades básicas –, forja do outro naquilo que ele tem de estrangeiro, de dissemelhante, de inumano (p. 136).

Passo seguinte, o que o primitivo representa para o pensamento psicanalítico? Resposta inequívoca:

O infantil designa aquilo de que o eu deve, ao mesmo tempo, se fazer – transformando-o na matéria da subjetividade – e se desfazer – instalando, em face do fechamento do seu eu, mas no sítio da sua pessoa, esse estrangeiro como aquele que responde imediatamente por ele. Na situação analítica, pela transferência, é esse lugar de estrangeiro que o analista ocupará (p. 143).

Na esteira do enorme incômodo do eu nascer do acolhimento deste estranho, J-C se debruça sobre a ironia, “um ato de fala de uso estritamente interno, que visa a restaurar – em face de um imenso perigo, de um perigo mortal – o equilíbrio psíquico daquele que a produz” (p. 154). Será dessa reflexão que o autor interpretará o diálogo de Hamlet.

Em toda enunciação haverá, pois, uma denúncia, denúncia desse corpo estranho que nos habita e dá sentido.

No comportamento humano tudo é tão tênue! Um fato pode se constituir em objeto de discernimento ou de recusa. Tudo depende de como a realidade é tratada.

A palavra “realidade” é, ao menos para nós, genérica demais. O seu emprego deveria ser indissociável do seu oposto, que é a pulsão, e ela só deveria designar essa dialética pela qual se constituem, num tempo e num espaço comum, um sujeito e o seu entorno (p. 171).

Passo seguinte: o estado *borderline*, uma forma particular de interação com o entorno. Há uma passagem fluida e contínua entre os capítulos que Jean-Claude Rolland nos apresenta. Do

modo com que a realidade se configura singularmente para esses pacientes.

A categoria conceitual de estado *borderline* não designa, portanto, uma “estrutura” individual, mas uma forma de relação intersubjetiva na qual o outro se impõe a mim como duplamente outro: outro no sentido objetivo, em que ele não é “eu”, em que ele é o meu *Gegenstand* – aquele que está contra, se opõe e me reduz, assim, à minha pura subjetividade –; outro no sentido de que o mistério da sua existência vem, no meu encontro com ele, me “alterar”. Isso que Freud, em múltiplas ocorrências, designa com o termo *Ichveränderung*, “alteração do eu”. Esta me parece estar no cerne da contratransferência já longa e minuciosamente descrita nas situações *borderline* (p. 179).

Ante a situação *borderline*, depois de manifestar seu desacordo com a posição dos que defendem a “dimensão deficitária e o caráter de desorganização de suas manifestações psíquicas”, assim como depois de afirmar que não crê que a condução de tais tratamentos em nada difira dos demais quanto à aplicação do método, princípio e regras, Jean-Claude Rolland, no belíssimo encaminhamento que dá à questão, conclui que

o inimigo aqui não é a doença, portanto, mas um risco vital (trazido pela eventual renúncia aos objetos edípicos) do qual, justamente, a doença protege o paciente. Por isso, o trabalho analítico – tanto do lado do analista quanto do analisando – deve levar em conta essa configuração psíquica e se organizar, durante o período que pode ser extremamente longo, rumo à explicitação da finalidade positiva, salvadora da doença. Não se trata, para o analista, de curar o paciente, mas de descobrir o suporte econômico

que se encontra em sua patologia e que ele vincula a ela como o seu bem mais precioso e mais vital (p. 189).

Passo seguinte relativo a tamanha adesividade: a dor da renúncia dos objetos edipianos,

pois a renúncia aos objetos do id exige que o eu tenha adquirido uma capacidade de sublimação suficientemente boa para perlaborar o afeto que essa renúncia libera, com o risco de este se decompor em angústia. Ela exige que o eu tenha ainda adquirido uma aptidão suficientemente ágil à identificação para que a perda desses objetos – por mais preciosos que sejam – possa ser compensada, consolada pela assunção sempre nostálgica de uma subjetividade. Com o risco de que se desenvolva uma dor infinita e intratável que ameace, além disso (e aí está o ponto mais trágico dessa situação), agravar a propensão sacrificial do “eu inconsciente” levado a escolher, preferencialmente, a vida, “o amor dos começos”; e, preferencialmente, o abandono dos objetos, a morte psíquica (p. 204).

Em “Figuras da protomelancolia”, Jean-Claude Rolland, quase em um retorno ao começo de seu livro, nos envolve novamente com a poesia. Eu o cito:

Sem dúvida, é sofrível para o psicopatologista reconhecer que, ao se centrar – como é dele exigido – na “máquina” psíquica, nas engrenagens do seu determinismo, ele perca de vista a humanidade das artimanhas por meio das

quais o sujeito se contenta, consigo mesmo, com aquilo que o afeta, e sobrevive a isso tudo. Talvez o poeta esteja na posição diametralmente oposta (p. 222).

Perder de vista a humanidade dessas artimanhas... – muito bom!

Mas, é possível inscrever a humanidade dessas artimanhas na “máquina” psíquica, sabendo que nem toda a artimanha é psicopatologia, ou esta tensão é impossível de se desfazer? O que dói na psicopatologia é ter de admitir a humanidade das artimanhas nas questões do caráter? Como conciliar caráter e psicopatologia? Caráter e artimanhas?

Ainda sobre a questão do caráter, em seguida, J-C faz uma analogia entre a “neurótica” e a estrutura íntima do estado psicótico, correlacionando-a com a questão do caráter. Há uma ênfase na questão do caráter no seu trabalho, isto é, nos modos pelos quais o eu responde e reage ao seu sintoma, logo, implicando o seu entorno. Nesse sentido, a protomelancolia estaria intimamente ligada à questão do caráter.

Isso significa uma cena não “apenas” fantasmática, mas que envolve um desejo de fusão por parte dos pais que colhe inapelavelmente a criança. Trata-se de um real que se impõe traumáticamente ao sujeito, impedindo, por essa razão, a operação psíquica através da qual as cadeias associativas se fazem, mantendo o sujeito aprisionado no desejo de morrer-com-o-objeto que não se deixa substituir.

Jean-Claude Rolland alcança um trânsito fluido e criativo entre a psicanálise e os demais saberes de modo a inventar um lugar onde a existência e os afetos que a colorem ganhem movimento e possa ser percebidos com os olhos da alma.

Concluo com mais uma das belas sínteses oferecidas por Jean-Claude Rolland ao longo de seu livro: “Analisar-se é submeter à prova do luto os caros objetos da infância transgressivamente conservados” (p. 126).

Miguel Calmon du Pin e Almeida

Rio de Janeiro, novembro de 2015

Prólogo

“Os olhos da alma”, em vez de “o olho do espírito”, foi o que Yves Bonnefoy¹ escolheu para traduzir a expressão que ocorre a Hamlet quando Horácio lhe faz o elogio do finado rei. Despertada a lembrança da grandeza desse pai, ele exclama de modo febril: “Mas eu o estou vendo, Horácio!” E este, que acabara de ser

1 *La tragédie d'Hamlet*. Trad. Y. Bonnefoy. Paris: Gallimard, “Folio classique”, ato I, cena 2, p. 43. Ainda que a expressão “*The mind's eye*” seja conhecida pelas cenas 1 e 2 do ato I do *Hamlet*, essa metáfora não tem sua origem em Shakespeare. Alwin Thaler realizou o trabalho arqueológico de mostrar que a expressão tem uma pré-história que passa por Spenser, Sidney, Chaucer, São Paulo e Platão (A. Thaler, “In my mind's eye, Horatio”, *Shakespeare quarterly*, VII(4), aut., 1956, p. 351-354).

[HAMLET: (...) *J'aurais mieux aimé rencontrer mon pire ennemi au ciel, / Horatio, que de vivre un pareil jour... / Mon père, il me semble que je vois mon père. / HORATIO: Où Monseigneur? / HAMLET: Avec les yeux de l'âme, Horatio.*] (*La tragédie d'Hamlet*, op. cit. i, p. 43).

Na tradução de Millôr Fernandes: “HAMLET: [...] Preferia ter encontrado no céu meu pior inimigo / Do que ter visto esse dia! / Meu pai – estou vendo meu pai, Horácio! / HORÁCIO: Seu pai? Onde, senhor? / HAMLET: Com os olhos da alma, Horácio”. Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Trad. M. Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014; p. 25; trad. modificada [N. T.]].

confrontado com o espectro e quer justamente informar a respeito da sua visão, fica atarantado: “O senhor o vê? Mas como?” “*In my mind’s eye, Horatio!*”

Nota-se, sob a ironia do quiproquó, a proximidade dessas duas experiências: Hamlet, com a pungência da dor da morte do pai, viu-o com os olhos do desejo, do amor; e é possível que a sílaba comum a essas duas palavras – “*âme*” [alma] e “*amour*” [amor] – tenha determinado a escolha do poeta-tradutor. Para Horácio, a visão assustadora do espectro se impôs como que por efração. Duas experiências investidas de cargas emocionais opostas e, no entanto, semelhantes por conta do laço que tecem entre olhar e penetração. O olhar do amor perfura a noite com a ausência, se reapodera do objeto desaparecido, desafia a realidade de sua morte. Uma crença primitiva atribui ao morto injustamente assassinado a intenção de desafiar, também ele, a realidade; de violentar o olhar do vivente e de exigir vingança.

Diriam que, por escutar Horácio, Hamlet descobre a visão que o habita. Diriam, então, que a palavra recebida ou ofertada é a condição requerida para que a imagem interior – sinônimo da presença do que ela figura – torne-se visível. A fala faria parte daquilo que se designa por “os olhos da alma”. Mas diriam, ainda, que a dor que assola Hamlet convoca essa visão – e, então, essa fala – para tirá-lo da melancolia. Imagem e fala são os gestos da alma, aquilo que lhe assegura mobilidade e liberdade, aquilo que é a sua própria respiração, o instrumento da sua salvaguarda contra os perigos que o afligem. Pois a morte do rei não desvirtua imediatamente o espírito de Hamlet, graças à verve que ele desfralda e à profusão de sua imaginação – contrariamente a Ofélia, cuja alma se dispersa tão logo morre Polônio, o pai dela.

O discurso da tragédia é precioso para compreender o destino ao qual o tratamento analítico compele a fala do analisante. Este,

num primeiro momento, fala “de qualquer coisa”; daí, tal como a fada da Cinderela – que faz uma carruagem e uma récuca com uma abóbora e seis ratos –, a transferência desvia a sua fala dessa função referencial, transforma-a em um caminho ou em um “veículo” (assim como o shivaísmo designa a montaria sagrada que permite aos deuses o comércio com os viventes); um caminho que o conduz a terras psíquicas por ele desconhecidas, que faz com que ele encontre imagens: algumas vêm de um passado tão longínquo, tão apagado da lembrança que não lhe são em nada familiares; outras, ainda, são de uma época mais recente e encontram melhor sorte. Algumas competem ao fantástico; outras tomam emprestada a banalidade do percepto. Algumas são marcadas por medo ou dor; outras vestem o hábito enganoso dos objetos amados, ainda que perdidos.

Mas, de todas essas imagens, a fala que comanda a “associatividade” do analisante (ela é a última transformação pela qual a transferência lhe faz passar) tem o misterioso poder de identificar o objeto de amor que elas representam: esse objeto dos primeiríssimos tempos, de antes de a história ser diferenciada da lenda; o indivíduo, da diáde pai-criança; a língua, do imaginário. Esse objeto edipiano, contemporâneo das origens do humano, cujo conservatório é a alma, só abandona a inconsciência da memória à custa de permanecer irreconhecível em sua forma e de revestir com estranheza.

Dizem que Vermeer consagrava um tempo infinito a compor os seus motivos, ajustando com esmero o lugar atribuído ao seu modelo, acertando a distância que o separava dele, o pintor, e do futuro olhar do espectador; ordenando o espaço em que fica, de costume, uma decoração arquitetônica ou um móvel destinado a acrescentar, à perspectiva assim indicada, uma significação de espírito: uma janela entreaberta de onde irrompe a luz que clareava

o gesto da “mulher segurando uma balança”, um vão de porta afastando a leitora e sua empregada, um virginal de onde a musicista se desvia para oferecer ao espectador um semblante desfigurado pelo desejo ou pelo medo; mas também rodeando esse ou esses modelos com acessórios que fazem o conjunto de um quarto, luxuosas toalhas de mesa, jarros com curvas sensuais, cadeiras com entalhes de cabeça de leão... E, composto o motivo, ele iria pintar bem rápido: não a cena que assim construiu – essa operação em dois tempos é que nos impõe a hipótese –, mas a visão inacessível “a olho nu” que o conduziu a essa composição, a visão de um objeto outrora amado e perdido de vista.

Para representar picturalmente o espírito dela, tal como a sua lembrança inconsciente o carrega, é preciso que o pintor, em primeiro lugar, a encarne numa pessoa do mundo atual e a travista com uma roupa (um casaco de pele) ou com uma joia (um cordão de pérolas), que não lhe pertencem propriamente (nós os encontramos em diversas telas), mas que evocam um personagem do passado do qual só a lembrança desse detalhe sobreviveu ao esquecimento. Do mesmo jeito que Leonardo da Vinci – Freud viu e deu isso a ver – encontrava, naquilo que o sorriso da Gioconda continha de ternura e de dor, a representação de sua mãe biológica, da qual seu pai o havia tirado. Aquilo que Vermeer pinta não é, portanto, em uma perspectiva realista, “a rendeira” ou “a leiteira” tais como o momento da composição lhes havia inventado o motivo. Ele figura, antes mesmo, uma aparição, um sonho, do jeito que ele nasce dali, quando um desejo reprimido ressurge das cinzas e exige o seu quinhão de satisfação – o que deve definir a inspiração –; um objeto de amor, do jeito que os olhos da alma o encontram na memória infantil, cingido com a lembrança das agonias ou das alegrias que ele engendrara. Dizem, também, que Cézanne passava horas diante da montanha de Sainte-Victoire – se impregnando

com a sua presença, com a sua luz, as suas sombras – antes de exclamar “Encontrei o meu motivo!” e de executar a sua obra. Dizem, ainda, que Fra Angelico rezava muito longamente, e especialmente tendo em vista esse exercício, antes de começar a pintar.

Essa temporalidade própria ao movimento criador dos maiores artistas é familiar ao analista. É essa temporalidade que o método analítico (e ele não sabe disso) explora. No tempo da sessão – para o qual a sua imutabilidade e o “ritual” com o qual ela se compromete dão solenidade garantida –, o analisante reúne, primeiro, os “restos” perceptivos disponíveis à sua consciência, as lembranças da vida cotidiana que o esquecimento não apagou. Daí ele os ordena em composições que lhe evocam representações do passado, ou da infância, ou dessa paixão edipiana das origens – representações que, por si sós, não têm diretamente acesso à imagem, muito menos à fala. O trabalho da imagem que resulta disso secundariamente, sobre o que o paciente devaneia no tempo da sua sessão e que não necessariamente chega às suas palavras, as associações verbais que ali se encadeiam varrerão então esses motivos da mesma forma que o olhar do espectador varre a superfície do quadro, conduzido pelas linhas e pelos jogos de massas ou cores que a ele se impõem.

A análise textual ou pictural não serve a um fim estético ou erudito. Ela quer aclarar lateralmente, feito sol baixo, os determinismos que comandam a associatividade na prática analítica: os objetos edipianos convocados pela transferência encarnam na pessoa do analista; daí, nela se representam e, então, aí se desvelam no que se refere às suas identidades e situações históricas. Há, nesse movimento, tanto uma inspiração quanto um trabalho em que se encontra o eco da criação artística. As atividades imagéticas e verbais do espírito que veiculam a primeira repetição transferencial, invisível e muda, de um passado abolido, equivalente à composi-

ção pictural, não desembocam, portanto, em uma figuração (para a imagem) ou em uma narração (para as palavras) que se reatariam em continuidade aos objetos que mostram ou dos quais falam. Essa lógica linear que comanda a fala informativa ou a imagem ordinária (a foto 3 x 4, por exemplo) não é moeda corrente no comércio que o espírito mantém com o seu mundo interior.

A partir de uma experiência negativa, mas nutrida por desejo e por fantasias; por uma memória abolida, mas feita de carne, desejo e medo – encriptada, porém, num lugar da alma onde esta não se sabe sendo –, essas atividades garantem a sua reprise em outra cena (outra como a superfície do quadro é com relação à profundidade do interior holandês): a cena do visual, em que a consistência e a sensualidade cintilante da imagem se oferecem à realização do desejo; a cena da fala cujo poder de abstração, de negação e de julgamento autoriza a renúncia. O dramaturgo, o pintor e o analista recorrem, portanto, aos olhos da alma e a essa temporalidade plural que mescla presente e passado, tempo subjetivo e atemporalidade do inconsciente, para que revivam formalmente (elas nunca cessaram de “ser” em sua própria negação, nem de agir) as figuras da infância (tanto da própria criança quanto dessa criança da humanidade que é o primitivo) repudiadas, aniquiladas pela educação e pela civilização. É apaixonante explorar o que a criação (literária, pictural; toda e qualquer criação) e o tratamento têm em comum que lhes dá o poder de livrar esses titãs da infância das correntes que os reduzem ao silêncio e à obscuridade e, ao mesmo tempo, de livrar o indivíduo da ignorância das suas origens. É a isso que esse livro se dedica: a identificar as forças suscetíveis a desatar, a decompor os estados da alma, os estados de espírito.

1. Apenas uma imagem

“A condição prévia para a imagem é a visão”, dizia Janouch a Kafka. E Kafka sorria e respondia: “Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos”¹.

A *imagem* é um material essencial ao aparelho psíquico; um dos três suportes da vida do espírito: entre a *linguagem*, que nos põe em comunicação uns com os outros – mas que só faz isso –, e a *negatividade do inconsciente*, isto é, o conjunto dessas forças oriundas do corpo ou herdadas da filogênese que nos determinam e nos condicionam, mas que permanecem absolutamente inacessíveis. Na prática, não é possível definir essa categoria particularmente proteiforme das representações mentais que é a imagem: devemos nos limitar a demonstrar sua existência, a localizar sua matéria e sua origem e a circunscrever sua função e seu valor. Todo mundo

1 Apud Barthes, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 84.

sabe, de imediato, que é habitado pelas imagens, tanto nos sonhos quanto no pensamento desperto, e que não cessamos de nos alimentar delas por meio do cinema, da música e, até mesmo, das leituras, pois a letra é sempre contígua à imagem, a qual a infiltra, tal como os destroços do *Barco bêbado* de Rimbaud se adornam com “líquenes de sol e muco azulado”².

A imagem é a expressão direta, imediata, da sensorialidade; ela é, como esta, proteiforme – aqui: sonora, motivo musical ou rima poética; ali: sinestésica e motriz, gestual ou postural; acolá, ainda: visual. E, neste último caso, que é paradigmático – visto que o uso tende a identificar a imagem à imagem visual –, o seu gênio proteiforme chega a fazer com que a imagem seja ora da ordem do visível, ora do invisível.

Esse paradoxo, essa incongruência, ocupará o cerne da nossa abordagem psicanalítica da imagem. Outra razão, ainda, para não nos entregarmos rápido demais a uma definição da imagem mental deve-se ao fato de que, entre a palavra que ampara a definição e a imagem que seria o objeto dessa mesma definição, reside se não algo de inconciliável, pelo menos certo mal-estar: ser nomeado faz secar a fonte sensorial da imagem – veremos que é justamente nessa propriedade da articulação palavra-imagem, ou interpretação, que repousa uma parte da função psicoterápica do tratamento. Pareceria que é por estar preservada de todo e qualquer contato com

2 “Pois eu, barco entre pelos, perdido nas ansas,/Que o furacão lançou num ar sem ave ou voo,/De quem os monitores, veleiros das Hansas/Não pescariam o casco que a água embriagou;/Livre, entre fumos, sob brumas violetas,/Eu que rasgava céu rubro de murado/Que contém, raro glacê dos bons poetas,/Uns líquenes de sol e muco azulado. (A. Rimbaud, “O barco bêbado”. Disponível em: <www.adusp.org.br/files/revistas/24/p18_27.PDF>.) [N.T.]

o verbo que a imagem garantiria a sua força de existência ou de insistência. Daquilo que a arte cinematográfica realiza, Godard dizia: “Não uma imagem justa, mas apenas uma imagem”³. Pareceria, ainda, que para representar o mais próximo possível o sensorial (e o pulsional que o investe) – o que, como veremos, é a sua função – e para sobrestar a negatividade do inconsciente, transformando o desaparecimento em aparecimento, é preciso que a imagem se isole de toda e qualquer semiologia e, especialmente, da mais performática dentre elas: a língua. A epifania da imagem requer o silêncio do discurso.

Essa alternativa escande o movimento do tratamento analítico: quando o analisando se cala, espontaneamente ou em seguida a uma interpretação, é que uma atividade imagética, um devaneio, está tomando a vez da expressão linguística. O mesmo acontece com o poema, entre a sua escrita e a sua leitura. Retornemos a esta célebre obra, *O barco bêbado*: lendo-a mentalmente ou em voz alta, uma miríade de imagens estoura como fogos de artifício proporcionalmente à destruição do texto que o contém, como se a sua leitura equivallesse à metamorfose das suas palavras em imagens. Daí se deduz que a sua escrita seguiu o movimento inverso – a metamorfose em palavras das imagens inspiradas pela musa – e que esse “barco bêbado”, cujos naufrágio e destroçamento produzem o êxtase poético, não é outra coisa que não o próprio poema.

A terminologia que estou introduzindo com a noção de imagem, em sua dupla oposição à língua e à negatividade do inconsciente, não é familiar. A oposição que Freud propôs sobre o mesmo

3 Barthes, 1984, p. 845. No original: “Godard disait: ‘ce n’est pas une image juste, c’est juste une image.’”

tema é a de *representação de coisa e representação de palavra*: para que uma formação psíquica acesse a consciência, é preciso que ela seja constituída por esses dois elementos; isolada, a representação de coisa permanece no estado inconsciente. A ideia muito interessante trazida por essa teoria é a noção de ligação e desligamento entre esses dois estados, que suspeitamos ser obra da pulsão e do recalçamento. Ela resolve muito brilhantemente o que diferencia, no plano estrutural, o consciente do inconsciente. Mas, ao substituí-la pela noção de imagem – a representação de coisa é da ordem da imagem –, moderamos o que a noção tem de metapsicológica – e, logo, de abstrata–; damos um corpo, uma cara e, sobretudo, acrescentamos à diferença estrutural uma diferença tópica. A consciência coincide com o campo da linguagem, enunciável ou não; o inconsciente, com o campo da imagem positiva e negativa. Essa redistribuição de qualidades que definem as instâncias psíquicas não muda a conclusão a que Freud chegou: assim como a representação de coisa, a imagem só acessa a consciência com a condição de se ligar a palavras.

Seria tentador, então, postular que a imagem representa – no plano espacial – o aquém da língua; assim como seria cômodo – em um plano genético – pensar que, no desenvolvimento do espírito, a organização da imagem precede a aquisição da língua. Muito provavelmente essas duas hipóteses são verdadeiras, mas a complexidade da vida e da vida psíquica rejeita esse gênero de oposições definidas demais, nítidas demais. Seria mais exato dizer, com J.-B. Pontalis⁴, que o campo da linguagem e o campo da imagem estão numa relação tanto de complementaridade quanto de exclusão. Complementaridade, porque não existiria um sem o outro e porque eles se determinam mutuamente. Exclusão, porque o aparecimento de um

4 Rolland, J.-C. *Avant d'être celui qui parle*. Paris: Gallimard, 2006. (Prefácio de J.-B. Pontalis)

convoca não o desaparecimento, mas o apagamento do outro – sua obumbração, para retomar essa palavra antiga da nossa língua – e porque é parte do próprio movimento da vida psíquica fazer com que eles se alternem em razão das necessidades contraditórias que devem assegurar – a relação com a realidade externa, o zelo com o mundo interno. A imagem domina a vida do sono; a vida desperta privilegia a linguagem. Imagem e linguagem diferenciam-se ainda por servirem a duas economias psíquicas.

Dei uma ilustração disso em *Avant d'être celui qui parle* [Antes de ser aquele que fala]. Em uma análise fluida e gratificante, num momento tardio do seu desenrolar, produziu-se uma pequena tempestade: a paciente ficou totalmente silenciosa durante diversas sessões e, depois, não veio a várias. No seu retorno, produziu-se de novo um momento fecundo – a paciente, descobrindo que um espectro, o da sua mãe morta, tinha um papel essencial na relação tão conflituosa que mantinha com o pai; e descobrindo também que “se dissessem para ela, agora, que a mãe dela iria voltar isso seria muitíssimo desagradável, pois estava se organizando sem ela...”. Daí conta dois sonhos que incluem o mesmo significante, “beber”, analogia que interpreto para ela. Ela mergulha num profundo e longo silêncio, no fim do qual me diz que “tenho mesmo razão”, pois um sonho que ela teve muito tempo atrás lhe retornou à memória assim que lhe falei: “estávamos, ela e eu, num bar ou num clube; uma lâmpada estroboscópica emitia uma luz azul, sensual; estávamos bebendo coquetéis de um azul análogo”.

A interpretação analógica desenterrou, então, uma formação psíquica organizada como um jogo de imagens, formação que foi fugazmente percebida pelo sujeito no momento da sua produção e que, daí, ficou invisível para ele apesar de a sua eficiência se conservar – não há dúvida alguma de que é justamente o cenário fantástico que ela encena que provocou sua retirada temporária

do trabalho analítico. Eis aqui uma primeira formulação que sustenta a ideia de um aquém: alguém da língua jaz a imagem. Subjacente ao discurso disponível à enunciação flutuavam – entre duas águas, à maneira de um desgarrado – essas imagens oníricas.

Nota-se também que, para que a imagem apareça, é preciso que a fala se cale. O silêncio é a negatividade da fala da qual a enunciação é, ao contrário, a positividade. Mas podemos formular as coisas de outro modo. O que fez surgir a imagem é um procedimento interpretativo, um discurso sustentado pelo analista. Esse discurso incide não nas significações, mas numa operação linguística (uma repetição) que infiltra, como um corpo estranho, a narração/narrativa e que provém dos níveis mais profundos da língua – ali onde os seus elementos são contíguos aos da imagem e a eles se entrelaçam. Tal como afirma Noam Chomsky, “o aspecto de estruturação da linguagem domina e governa sempre o seu aspecto de locução e de nomeação”⁵. Nesse nível, a estrutura da língua não está a serviço da construção de sentido e da comunicação, mas trabalha para localizar e para ligar as formações psíquicas inconscientes. A situação analítica ativa especificamente essa função – mais dissecadora do que narrativa – do discurso, o que se deve reencontrar no relato de sonho, que não é apenas narração da lembrança do sonho, mas transcrição linguística dos seus elementos. A leitura pela fala da imagem negada, invisível, abre-lhe o acesso à visibilidade. “*Lire*” [ler] e “*lier*” [ligar]: entre esses dois verbos, além da sua proximidade linguística, há provavelmente estreitos e obscuros parentescos psíquicos.

A imagem perceptiva que se impõe aos sentidos do exterior

5 Chomsky, N. De quelques constantes de la théorie linguistique. In: Bach, E. et al. *Problèmes du langage*. Paris: Gallimard, 1966. p. 14-22.

requer uma ligação com as palavras para ganhar significação, mas não para garantir sua visibilidade. Esta é imediata, sem mediação de palavras – daí, aliás, a sua virtualidade traumática. Com a imagem mental, as coisas seriam de outro modo, assim como, aliás, com a imagem estética em geral. Muitos historiadores da arte – estou pensando particularmente em Daniel Arasse – afirmam que, para ver um quadro, é preciso lê-lo; isto é, que a penetração das suas imagens precisa de uma atividade discursiva, comentário ou discurso interior, acompanhando a contemplação. Devo muito a esses especialistas, tanto pela compreensão do processo interpretativo (eles interpretam as obras de arte como interpretamos o discurso dos nossos pacientes) quanto pela avaliação que fazem da relação da imagem com a linguagem. Vou, então, fazer uma rápida incursão nesse domínio, em razão da sua capacidade de esclarecer a clínica analítica – à qual voltarei em seguida.

Tomemos *As meninas*, de Velázquez. É, à primeira vista, um quadro alegre, glorioso; uma celebração da infância, da família, da realeza. A pequena Margarida da Áustria ocupa-lhe o centro: ela ocupa o posto de herdeira da coroa da Espanha e posa para Velázquez – que tem, então, o posto de pintor oficial da corte e que se situa um pouco à sua direita e atrás da Infanta, num recuo que parece muitíssimo com um destacamento. Do lado oposto a esse destacamento, duas moças, damas de honra que deram o seu nome à obra, contemplam a criança com ternura e, até mesmo, devoção. Esse quadro deu azo a inúmeros comentários dos quais os mais pungentes são os que fizeram surgir, muito progressivamente, detalhes e mais de detalhes; e ele trouxe à visibilidade fragmentos picturais que não se veem a olho nu, não se percebem sem o auxílio do discurso.⁶

6 Rolland, J.-C. Allégresse e gravité. In: Pontalis, J.-B. *Le royaume intermédiaire: psychanalyse, littérature*. Paris: Gallimard/Folio essais, 2007. p. 186-212.

Um primeiro – trata-se de Léon-Paul Fargue,⁷ ao descrever o vestido com aros no qual a infanta está atarracada como um manequim – viu, e fez ver, a constrição, a própria tortura pela qual o vigor dessa menina estava como que paralisado. Outro – trata-se de Daniel Arasse, ao ler atentamente o enquadramento em que a cena se desenvolve – descobriu, num espelhinho preso à parede do fundo, o reflexo do rosto dos progenitores reais. E, ademais, ao detalhar a maneira como estavam pintados esses reflexos – alguns traços grosseiros de prata sobre um fundo negro –, revelou a profundidade e a crueldade melancólica que esse olhar parental fazia incidir na criança. Um terceiro, por fim, descobre, no acaso de uma leitura, que a pequena infanta morreu poucos meses depois que essa cena havia sido pintada. A morte prematura era frequente entre essas crianças sacrificadas cedo a serviço da corte e da dinastia. E, aclarado por essa afirmação, o autor observa – e faz com que se observe – o amuo amargo que abisma a boca da menina e anuvia o seu belo rosto.

Sob o fulgor impecável da imagem manifesta designada pelo título *As meninas* – ou *O quadro da família* (é assim que ele se chamava inicialmente) –, o comentário que acompanha a contemplação, a escuta da visão, fez aparecer uma imagem inversa, sombria, enganosa – não mais do filho rei, mas do filho servo ou do filho morto. Em uma espécie de versão negativa que o pintor, pela transferência que estabelece com seu modelo ou a ternura que dirige a ele, percebe de forma visionária, e que nos faz compreender que o recuo, o passo para o lado pelo qual ele se autorrepresenta à distância e assimetricamente em relação ao seu modelo, dá ao quadro uma perspectiva dolorosa que testemunha o trabalho de luto que o ato pictural secretamente realiza, da mesma forma que

7 Fargue, L.-P. Vélasquez. In: _____. *Les demi-dieux*. Paris: Au divan/Éditions du Dimanche, 1946.

a escrita literária. Da poesia de Mallarmé, Jean-François Lyotard escrevia:

O movimento de eliminação (“Eu criei a minha obra apenas por eliminação”, “A destruição foi minha Beatriz”, esclarecia o poeta) é a realização da perda do objeto sem a qual não há literatura alguma. Esse engodo, essa falcatrua que é a ficção poética, essa divina transposição do fato em ideal situam-se num espaço vago de onde as restrições da sensibilidade, no sentido kantiano, e a da linguagem de articulação são eliminadas [...] A poética de Mallarmé parece levar ao seu termo a propriedade fundamental da linguagem, que Saussure elaborava ao mesmo tempo: o arbitrário do signo em relação ao objeto que ele significa.⁸

Retornemos à situação clínica evocada há pouco. O que não concebi, quando as imagens do “sonho do coquetel” surgiram no seu discurso e na minha escuta, é que, no momento em que essa moça começou sua análise, meu consultório tinha uma nítida dominância azul. Depois, na sequência dos trabalhos, ele mudou de cor. Foi só escrevendo, muito tempo depois de essa sessão ocorrer, que a coisa me saltou, literalmente, aos olhos. Faltaram-me as palavras que então me teriam permitido ler, e dizer a ela – por trás da feliz realização de desejo da imagem imediata (beber com “o analista pai” um coquetel numa boate, à noite) – outra imagem, invisível a olho nu, representando negativamente “o que foi e não é mais”. Tampouco, pois, a realização do desejo, mas a sua renúncia. Como se, pelo mutismo que comandou naquela hora o meu silêncio, eu tivesse que-

8 Lyotard, J.-F. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1978.

rido lhe poupar essa renúncia, retardá-la; e isso bem no momento em que, pela primeira vez, ela está sustentando vigorosamente o seu desejo de fazer o luto da sua mãe morta. Como se – é preciso cogitar – fosse essa renúncia que ela mesma retardava ao se calar ou não vindo a um número significativo de sessões, conservando a imagem como substituta do objeto edipiano precioso. Se há, pois, no plano espacial, um campo da imagem convocado a se apagar no campo da linguagem, há também, no plano temporal, um tempo da imagem – que revogará o tempo da fala.

O fato de a imagem tolerar revestir dois estados tão opostos, quanto à visibilidade e à invisibilidade, tem grandes consequências para o aparelho psíquico. Isso lhe confere uma dupla pertença: ao inconsciente e, contanto que se ligue às palavras, ao pré-consciente. Ela oferece às formações inconscientes um suporte ideal para transitar para a consciência. Pois essa dupla natureza lhe permite se ajustar, pela sua invisibilidade, à negatividade do inconsciente; e, pela sua visibilidade, à positividade da representação do objeto na vida consciente. A imagem é um dos meios da inversão no contrário, que é a operação absolutamente inicial do retorno do recalçado e do devir consciente. Freud ficou impressionado com isso, daí a sua insistência em formular que o sonho e o inconsciente não conhecem nem a negação nem o “não”. Já eu fico impressionado com a insistência – tão forte quanto, mas mais desajeitada e tímida – que ele dirige à inversão no contrário no trabalho de figuração, de presentabilidade do sonho⁹. A imagem nascida de uma operação como essa, que o tratamento ativa tanto quanto o sonho é um meio extremamente precioso de figuração das formações recalçadas; o tempo da colocação em imagens, o que chamo de imagético (*imageant*), é esse tempo de incubação que é preciso, tanto para o analisando quanto para o analista, suportar – pacien-

9 Freud, S. *A interpretação dos sonhos*. Trad. R. Zwick. São Paulo: L&PM, 2013.

te, silenciosa, até mesmo dolorosamente – antes que a atividade de fala venha tomar o seu lugar. Tentemos ilustrar esse ponto com uma anedota extraída da clínica quotidiana.

Esta outra paciente apropriou-se admiravelmente do método analítico; sente-se preenchida pelos benefícios que ele lhe traz e tem claramente muito prazer nesse exercício. De minha parte, não posso deixar de notar a extrema reserva da sua fala. Essa reserva se dá por uma estratégia dupla. Por um lado, ela é frequentemente – e, frequentemente, por muito tempo – silenciosa; por outro, a sua fala, entrecortada por inúmeras interjeições, se estica demais, como que preocupada em evitar a enunciação dos conteúdos de pensamento. Essa situação não tem, contudo, nada de estranho: ela ficou arrasada com a morte violenta de sua mãe e lhe é impossível, por ora – ela diz isso claramente –, esboçar o seu luto. A reserva da sua fala é, pois, comandada pela conservação desse precioso objeto. Ela dispõe, em contrapartida, de muita pugnacidade – e nisso ela é muito vivaz – com relação aos homens dos quais suspeita rebaixarem as mulheres. Seus alvos preferidos foram o irmão, na infância, e depois o pai, no início do tratamento; agora, o marido. Há muito de jogo nessa vigorosa “inveja do pênis”, que se mantém em ponto de bala. O exemplo escolhido estende-se por duas sessões.

Na primeira, ela chega muito atrasada: assinala isso de forma rude; não pede desculpas. Teve, diz ela, de resolver uma disputa entre os seus filhos – designando-os somente como “o menino e a menina”. Ficou orgulhosa por ter resolvido tão bem o problema. Não se ludibria quanto ao fato de essa disputa ter uma ligação com aquela que ela teve com o marido o fim de semana inteiro. Eu noto: é a mesma ideia de menino e menina, o marido dela e ela. O marido, com efeito, reprova o sentimento de superioridade dela,

a sua tendência a ser intransigente. Eu digo: *seria a ideia de ser intransigente, chegar atrasada*. Segue um silêncio bem longo, desse tipo de que tenho sempre a impressão, ao escutá-lo, que é o efeito da interpretação analógica e que corresponde à ativação do trabalho psíquico estrutural que os significantes operam nas formações inconscientes. Ao fim dele, diz que pode ser, com efeito, uma forma de desvalorizar o analista e também a análise, que precisa de tempo. Mas, acrescenta ela, o senhor é forte e não fica desestabilizado com isso – diferentemente do filho e do marido, que são pouco seguros de si e rapidamente afetados. Faço a observação de que *eu seria o contrário deles e que ela poderia estar pensando em mim, ao pensar neles*. Essa interpretação aponta o alvo da operação psíquica da inversão no seu contrário realizada pela fala, não a sua significação.

Na sessão seguinte, à qual chega mais uma vez atrasada – um pouco menos –, ela retorna à disputa dos filhos, como se esta não tivesse perdido nada da sua atualidade: esclarece que teve de gritar mais forte do que eles, que pegou um chinelo e os ameaçou. Para ela, é claro, não passava de um jogo; mas ela bem viu, nos olhos da sua filha, que ela teve muito medo, teve medo de uma forma anormal. No momento preciso do seu discurso, uma imagem se impõe a mim: a de uma “bacante” em transe, em fúria – imagem mitológica que vem dar estofa, acompanhar, dramatizar a narração dessa inocente cena doméstica. Ela acrescenta que o menino quer impor a lei dele, não deixar nada para a menina; que ele se identifica com o pai, o qual faz uma imagem das mulheres como sendo perigosas – e a criança carrega isso consigo. Pontuo que *ela teria pensado justamente nessa visão desse pai, ao pegar o chinelo*. Longo silêncio; daí ela diz que se sente impotente no que se refere a fazer o filho entender como as relações entre meninos e meninas devem ser... Eu intervenho: *seria o contrário de ser impotente, pegar o chi-*

nelo. Ela evoca então os seus sogros, que veem as noras como demônios e incumbiram os filhos deles desse fardo... *Seria*, digo eu, *a ideia de ser um demônio, o chinelo; você teria pensado também neles nessa cena*. De novo o tipo de silêncio evocado há pouco. Você consegue escutar isso sem reclamar; eles, não... As interpretações, escandindo o discurso associativo, desfolham as camadas dessa imagem bastante sobredeterminada e fazem com que apareçam os diferentes objetos aos quais ela está destinada.

*Eis um interessante contraste no comportamento dos dois sexos: na situação análoga, quando o garoto avista pela primeira vez a região genital da menina, ele se mostra inicialmente indeciso, pouco interessado; ele nada vê, ou renega sua percepção, enfraquece-a, busca expedientes para harmonizá-la com a sua expectativa [...] Com a menina é diferente. Num instante ela faz seu julgamento e toma sua decisão. Ela viu, sabe que não tem e quer ter.*¹⁰

É possível que a diferença dos sexos afete o estatuto da visão e, logo, da imagem; reencontraremos esse motivo a propósito de Salomé¹¹. Mas, se quero conceber a figura correspondente a essa “fantasia de menina descobrindo a diferença dos sexos”, tal como Freud rascunha admiravelmente neste texto tardio (1925) intitulado “Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos”¹², é essa imagem que eu escolheria. Pois é uma imagem

10 Freud, S. Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos. In: _____. *Obras completas*, v. 16. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 290-291. [N.T.]

11 Ver Capítulo 3. [N.T.]

12 Freud, S. Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os

como essa – refletindo esse pênis perdido e nunca possuído, que o desejo e a dor construíram conjuntamente – que teve de sucumbir, na menina que ela um dia foi, ao recalçamento ou à clivagem; e que, sob o jugo da transferência, da rememoração inconsciente e da regressão, figura-se distantemente nessa cena forte e pitoresca – iniciada, pode-se apostar, no fato de ela estar em análise – endereçada ao analista para que ele acompanhe, primeiro, a sua elaboração e, posteriormente, o seu reconhecimento. O disfarce irônico do pênis como chinelo testemunha que a imagem vale, aqui, menos como representação do que como presença, completude consoladora do objeto perdido. A figuração serve aqui, exclusivamente, ao princípio do prazer. Freud tem razão em dizer que a alucinação negativa precede necessariamente a alucinação propriamente dita. A ausência, a falta, o desaparecimento do objeto desejado, amado são, em primeiro lugar, negados; depois essa negação é substituída pela sua imagem. É essa operação psíquica, efeito da transferência, que a “atitude com o chinelo” expressa. Ela teria podido se transformar num sonho.

Esse poder que a imagem tem de presentificar o objeto sexual precioso, apesar da sua perda, correndo o risco de desviar o aparelho psíquico do princípio da realidade; esse poder, então, é (parcialmente) tirado dela pela sua ligação com a linguagem. Aí está o segredo da inibição da alucinação, problema que permaneceu enigmático para Freud. Nada está claro nesse ponto, mas certamente é o sonho que realiza essa função de ligação, de tecelagem dos materiais da imagem e da língua – uma função para a qual o tratamento, nas situações neuróticas, dá todo o seu alcance, mas

sexos. In: _____. *Obras completas*, v. 16. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 283-299.

que, nas situações psicóticas, ele deve primeiro restaurar. No processo do sonho, graças à regressão psíquica, produz-se uma dissociação de certos significantes dos seus significados oficiais; e a adição, nessa ocasião, de significados novos que representam as formações inconscientes.

Com essa trama feita pela língua, a imagem se encontra apagada e eliminada – como vimos com o retrato da infanta, cuja desolação o comentário faz surgir cada vez mais. Um comentário a respeito do qual é preciso pensar que ele segue, como que em eco, o discurso interior que guiou o pintor em sua execução. Ali onde a imagem contorna melancolicamente a perda, a fala continua paradigmática de um trabalho – árduo – do espírito. Walter Scott conta que os primeiros europeus que chegaram à África, impressionados com a semelhança dos macacos com os homens, perguntaram aos indígenas por que é que esses macacos não falavam. “Porque eles têm medo de que os ponham pra trabalhar”, foi o que lhe responderam.

A distância entre imagem e linguagem, no que se refere à relação delas com o afeto – cujo excesso ou cuja dessexualização são determinados pela conservação do objeto ou pelo seu abandono – surge com uma força surpreendente na análise que Daniel Arasse dá da *Anunciação* (dita *de Cortona*) por Fra Angelico¹³. O que é particular nessa obra – simultaneamente com relação às outras *Anunciações* do mesmo pintor e com relação ao grande número de *Anunciações* executadas entre os séculos XIII e XV (fazendo supor que uma necessidade compulsiva de figuração animava esse período) – é que o diálogo angélico está inscrito ali em letras douradas,

13 Arasse, D. La vierge échappe à toute mesure. In: _____. *Histoires de peintures*. Paris: Denoël, 2004. p. 87-98.

acrescentando-se às figuras tradicionais do arcanjo, à esquerda, segurando o lírio, e da Virgem, à direita, sentada na soleira do seu quarto. A anunciação do anjo está escrita normalmente, da esquerda para a direita; a resposta da Virgem, ao contrário, vai da direita para a esquerda – e a sua escrita está invertida. Logo, só se pode decifrá-la pelo reflexo num espelho ou olhando o quadro de ponta-cabeça. Suspeita-se que o pintor, com essa estratégia, estivesse desviando a língua de sua natureza própria, utilizando-a de forma decorativa ou ornamental, reduzindo-a a uma imagem.

Só que tem algo mais aí. Na resposta da Virgem – que é, segundo a tradição, “Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo o teu Verbo” – falta o fragmento *fiat mihi secundum* (faça-se em mim segundo), fragmento particularmente importante, visto que nomeia especialmente a encarnação, a própria finalidade desse momento, teológica e emocionalmente capital, instaurador da pessoa de Cristo, repetição do *fiat lux* do Gênesis, e que assinala a realização da Trindade. Mas, com relação a esse fragmento, Daniel Arasse mostra que, justamente, ele não está abolido; que ele só está escondido pela imagem da coluna que separa o anjo e Maria. A imagem, aqui, substitui o verbo. Na iconologia medieval, a coluna encarnava o Cristo, e todo mundo na época, nutrido por esse simbolismo, recebia a imagem conforme esse valor. A substituição da letra pela imagem vale como retorno da abstração na realização concreta do desejo religioso.

Na época em que Fra Angelico pintava, a pintura estava começando a se desprender da sua fonte e da sua missão sacra. Mesmo que continuasse restrita aos motivos religiosos, vemos que ela buscava uma semiologia que lhe era própria e que privilegiava a arte da perspectiva e da representação. Enquanto pintor, Fra Ange-

lico tinha os meios para essa busca; ele foi, inclusive, um dos seus principais instigadores. É provavelmente nesse artista que Rainer Maria Rilke está pensando quando escreve o seguinte:

Mesmo que tenham criado dez mil vezes madonas e santos, mesmo que alguns deles tenham pintado em vestimentas de monges e ajoelhados, e que até hoje as suas madonas realizem milagres: todos eles possuíam apenas uma única fé, e uma só religião ardia em seus corações – a busca nostálgica de si mesmos. Seus maiores arrebatamentos provinham das descobertas que faziam em seu íntimo. Trêmulos, eles as erguiam para a luz. E como naquele tempo a luz era impregnada de Deus, Ele aceitou as suas oferendas.¹⁴

Enquanto religioso, o seu apego ao dogma o impele, pelo contrário, a retornar à força icônica da imagem, à imagem não como representação, mas como presença. Pela sua feitura – pelo uso do ouro e a presença de legendas –, essa obra pertence à tradição ortodoxa, já muito remota no momento da sua execução. O apego à Virgem, que o dominicano puxou à tradição de Tomás de Aquino – daí seu nome: Angélico –, leva-o a se subtrair da abstração escritural, a engrenar pontualmente numa regressão técnica e a fazer desse próprio elemento da arquitetura o significante não verbal do corpo da Virgem, a Virgem como templo... Tanto é verdade que, na época, o crente, passando diante de uma *Anunciação*, se ajoelhava, fazia o sinal da cruz e recitava uma “Ave Maria”...

14 Rilke, R. M. *O diário de Florença*. Trad. M. Fleischer. São Paulo: Nova Alexandria, 2002. p. 40. (Trad. modificada.)

O que, nessa análise, esclarece a minha prática analítica é o fato de que o entendimento do sonho, tal como Freud explicitou no capítulo VI de *A interpretação dos sonhos*, procede exatamente da mesma forma: os pensamentos do sonho, *Traumgedanken*, restos verbais da atividade diurna carregados de investimento sofrem, quando são apropriados, sob o jugo do desejo e da nostalgia edípica, uma transformação em imagens como essa. Como os movimentos da maré, abstração linguística e regressão imagética marcam o compasso, entre princípio do prazer e princípio da realidade, da vida anímica.