

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar: 1985.

LACAN. *O Seminário. Livro 20. Mais Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MAGALHÃES, Lígia C., VALLEJO, Américo. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

POMMIER, Gerard. *A excessão feminina – os impasses do gozo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

RUDGE. *Pulsão e linguagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Resumo

Partindo da noção de “língua pura”, formulada por Walter Benjamin, em “A Tarefa do Tradutor”, o texto pretende refletir acerca dos verbetes “sonho” e “pulsão”, que virão a compor um dicionário de citações de Literatura e Psicanálise, em elaboração.

Palavras-chave

Walter Benjamin; sonho; pulsão; dicionário

Recebido para publicação em
março de 2012

Abstract

Based on the concept of “pure language” developed by Walter Benjamin on the “The task of the translator”, the text intend to reflect on the entries “dream” and “drive” which will compose a dictionary of quotations on Literature and Psychoanalysis.

Keywords

Walter Benjamin; dream; drive; dictionary

Aceito em
maio de 2012

RELAÇÕES ENTRE PSICANÁLISE E ESCRITA

Ana Costa

Apresentando a questão da escrita para a psicanálise

Desde antes de 1900 – quando desenvolve diretamente o tema do inconsciente – Freud trata da inscrição dos traços mnêmicos, que o levou a associar a constituição da memória inconsciente numa aproximação com uma escrita. Essas relações vão abranger também os textos sobre as formações do inconsciente. Não é uma relação direta, mas a proposição do sonho como um rébus, para decifração tal qual uma escrita hieroglífica, já diz de uma aproximação. Desde seu trabalho sobre os sonhos, até suas constantes retomadas, essa condição de escrita será associada à produção onírica. Precisa ser sublinhado que o principal interesse freudiano nessa associação da elaboração onírica com escritas antigas – como são os hieróglifos, ou mesmo a escrita chinesa – diz respeito à permanência de uma figurabilidade, situada a partir de elementos compostos em linguagens distintas, tais como são a escrita da gramática e o desenho. Esta condição será retomada também nas *Lições introdutórias à psicanálise*, onde ele se detém na apresentação da escritura chinesa. O principal interesse de Freud aqui é a aproximação do sonho com uma escritura que não apresenta um texto unívoco, mantendo sentidos antitéticos, bem como uma condição primária de figurabilidade na composição entre letra e desenho.

Nos elementos destacados nos textos sobre as formações do inconsciente Freud sublinha que, nestas, tanto existe uma aproximação entre letra e figura, quanto a palavra comporta sentidos antitéticos. O interesse pelo sentido antitético, ligado às palavras primitivas, é abordado por Freud em vários escritos. Num texto de 1910, especialmente dedicado ao tema, ele se detém na análise desses duplos sentidos, trazendo o estudo de um linguista chamado K. Abel, que posteriormente não teve grande expressão em sua área. Ele situa como no vocabulário egípcio antigo, por exemplo, uma palavra poderia servir para designar sentidos opostos entre si (forte e fraco, por exemplo, eram designados pela mesma palavra). Muitas vezes, o que distinguia na escrita era o acréscimo de um desenho à palavra. Freud serve-se deste trabalho para indicar como as formações do inconsciente usam deste tipo de construção.

Numa primeira aproximação, e dialogando com este tema, os sentidos antitéticos de palavras se ligam a alguns desdobramentos de questões que não pertencem somente à psicanálise. Tanto a sociologia, quanto a antropologia transitaram pelo antitético relativo ao sagrado, como contendo em si o intocado e o impuro. Freud mesmo aborda amplamente essa vertente do sagrado no seu texto *Totem e tabu*. Seguindo essas proposições, esse antitético das palavras – que Freud associa ao *primitivo* – traz a memória da origem da criação das palavras por oposição. É muito curioso pensar nos termos que contém, em si mesmos, uma representação de oposição. Mesmo que usemos palavras diferentes, *forte* – por exemplo – traz junto a evocação de *fraco* como fazendo parte de sua representação mesma, e vice-versa. E assim podemos seguir: dia-noite, quente-frio, etc.

Lacan lembra que a condição primária do significante se constitui por pares opositivos, como os destacados. Diz, mesmo, que isso faz parte da *naturaleza*, que já nos brinda com a oposição. Podemos situar, seguindo os autores, que nessa questão está colocada uma condição primária de diferenciação. Ou seja, a diferenciação por oposição, faz parte do jogo simbólico e está na base – na fundação – de nossos sistemas representacionais. Como não lembrar aqui o que representa luz e sombra na raiz mesma do pensamento filosófico? Da mais simples construção representacional à mais complexa, o uso da oposição muitas vezes parece suficiente para sustentar qualquer sistema. A luz da razão, por exemplo, é sempre ameaçada pelas trevas que ela própria contém.

Queremos sublinhar, também, essa questão do primário nas formações do inconsciente, como propõe Freud. Se nossos sistemas de pensamento se erigem na diferenciação, cuja oposição está na base, as formações do inconsciente mantêm a indiferenciação que está na raiz da constituição dos símbolos. A produção freudiana sobre o tema sempre ressaltou essa condição de maleabilidade das representações inconscientes. De como no caso do sonho há uma utilização *do contrário* para fazer passar uma representação intolerável para o sujeito. De como o ato sintomático no obsessivo contém o seu contrário, que interpela o sujeito, acoassando-o na procrastinação.

Outra questão ligada ao tema da indiferenciação que permitirá avançar nas proposições que nos ocupam, situa-se nas representações que toma a palavra *sagrado*. Este termo traz em si as significações de puro, intocado e, ao mesmo tempo, impuro. Originalmente, nas sociedades tribais (isso foi tratado por Freud em *Totem e tabu*) designava o interdito ao toque. O que ficava interdito era tanto o elevado – como o chefe, ou o sacerdote – quanto

o excluído, como a mulher menstruada, etc. Pode-se reconhecer, nesta especificidade de indiferenciação, a relação com o excluído do corpo. Ou seja: o tema da indiferenciação situa seus elementos tanto na palavra, quanto no corpo. É com esses elementos que se constroem a pregnância do imaginário na constituição fantasística. Eles também se fazem apresentar nos sonhos e nos pequenos sintomas componentes das estruturas. Tal como menciona Freud, no sonho todos os elementos servem para representar o sonhador, as letras e fonemas das palavras se transmutam metonimicamente, uma imagem pode ser somente som, assim como todo signo pode *fazer corpo*. Aqui se pode referir o desenvolvido por Lacan ligado ao tema da letra no inconsciente. Enquanto escrita a letra é indestrutivelmente igual a ela mesma.

Um sonho nem sempre nos apresenta “a” cena da fantasia. Isso por uma simples razão: nem sempre estamos em condições de enunciá-la – quer seja do lado do analisando, ou mesmo do lado do analista. Com isso temos uma ligação do que Freud denominou *figurabilidade* do sonho às condições de enunciação.

O item onde Freud analisa os meios de representação do sonho merece ser acompanhado mais de perto em algumas de suas propostas. A primeira delas diz respeito à indagação sobre os laços lógicos que permitem a coesão e inteligibilidade de um conjunto de sentenças. Qual seria a representação no sonho de termos como: “se, porque, tão, ainda que, ou... ou” e tantas outras formas de conjunções? Esses laços lógicos se fazem representar nos discursos principalmente pelas conjunções. Segundo o autor, a elaboração onírica destrói esses laços, mantendo unicamente o conteúdo objetivo das ideias latentes.

Outra questão interessante para análise diz respeito à comparação entre sonho e artes plásticas. Curiosamente Freud os coloca lado a lado na relação a uma limitação da capacidade de expressão, quando comparados com a poesia, na medida em que esta se serve da palavra. Coloca que no sonho, tal qual nas artes plásticas, a coerência aparece como simultaneidade, justapondo elementos heterogêneos (como no exemplo que dá de quadros onde aparecem juntos – numa comunidade – personagens que nunca se encontraram). Propõe essa forma de representação do *quadro* como própria ao procedimento do sonho, onde as conexões se fazem representar privilegiadamente por contiguidade. É nesse momento que liga essa expressão a nossa forma de escrita. Para o autor:

Sucedo aqui o mesmo que no nosso sistema de escrita: quando escrevemos *ab* indicamos que as duas letras devem ser pronunciadas como uma só sílaba; mas se vemos escrito

primeiro a e logo b depois de um espaço livre, consideraremos como indicação de que *a* é a última letra de uma palavra e *b* a primeira de outra. Comprovamos, pois, que as combinações oníricas não se constituem com elementos totalmente arbitrários e heterogêneos do material do sonho, senão com aqueles que também se acham intimamente ligados nas ideias latentes (p. 537).

Em Lacan, o tema da escrita pode ser abordado por três caminhos igualmente importantes: a instância da letra no inconsciente, a letra na fantasia e a redução do sinthoma à letra. No primeiro, coloca-se a proposição lacaniana da letra ligada à construção freudiana das *formações do inconsciente*. Ou seja, no sentido em que a emergência da letra no inconsciente traz algo que pode ser situado como um *isso mostra* – alguma coisa do lado da pulsão que demanda inscrição. Freud deu-lhes o estatuto de formação de compromisso de moções pulsionais, o que a situa um pouco diferente da abordagem lacaniana. A emergência das formações do inconsciente como um *isso mostra* – sonhos, lapsos – possui um estatuto não totalmente assumido pelo sujeito, que não se reconhece completamente ali. Testemunhamos os estranhamentos provocados por suas aparições cotidianas, onde são situadas como elementos estranhos ao *eu*. De alguma maneira precisamos reconstituir os enlaces com nossas significações conhecidas, retomando um sentido perdido pela surpresa de sua emergência.

Desdobrando a proposta freudiana do sonho como um rébus para decifração, Lacan indica que a emergência do inconsciente, como uma letra em instância, ainda precisa de um caminho de elaboração. Ele propõe, numa passagem do Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, nas lições onde trabalha o tema do olhar, que no sonho *isso mostra*. O *isso*, como aproximação ao *isso* freudiano, diz respeito ao movimento pulsional. *Isso* como um indeterminado – que somente adquire determinação a partir de um terceiro – representa a condição de exterioridade em que primeiro surge o movimento da pulsão. Essa “exterioridade” – esse *isso* estranho ao *eu* – sempre irá compor nossos sentimentos em relação ao corpo, nunca completamente “nosso”.

A partir disso, precisa um caminho a mais, o caminho que toma a repetição, para que do *isso mostra* se produza, em transferência, o reconhecimento de que ali se constitui a expressão de um traço do sujeito. A transferência é o que garante ao sujeito se colocar em relação à repetição desse traço. É curioso que mesmo para quem se analisa há algum tempo a emergência do inconsciente em suas formações causa surpresa. A produção de lapsos, ou mesmo os sonhos, constantemente provoca sentimentos de exterioridade,

mesmo para aqueles que se dedicam ao trabalho com o inconsciente, tendo uma familiaridade com essas expressões.

Como é possível perceber de saída, não é suficiente a emergência da letra nas formações inconsciente para que se dê uma inscrição do sujeito. Por essa razão Lacan diz que no sonho *isso mostra*, é da ordem do *isso*, não está articulado ao traço unário. De entrada, marca-se uma diferença em relação a Freud, na medida em que este denominava de formações do inconsciente também ao sintoma. Lacan não dá o mesmo estatuto ao sintoma. O sintoma já é um trabalho de inscrição, tendo ali uma condição de singularidade, na medida em que já há um trabalho de amarração da letra, que não necessariamente está colocado no sonho.

Aqui surge uma pergunta: como então tomar a proposta freudiana do chiste em sua relação com o inconsciente? Tal como analisado por Freud, o chiste tem a peculiaridade de nos mostrar uma estrutura, uma estrutura ternária, na qual o efeito chistoso emerge por relação ao um terceiro ausente, de quem o chiste trata. Se analisarmos detidamente, as colocações freudianas dizem respeito a brincar com o efeito simbólico das palavras, na medida em que sua estrutura implica o esvaziamento do especular. Isso pode ser situado na diferenciação que Freud faz entre o chiste e o cômico, situando que – neste último – o sujeito ri do outro, de sua queda, ou humilhação. Podemos indicar, então, diferentes sítios para a “queda”, com seus efeitos de gozo (o riso): ou bem é a imagem que cai, que mostra sua falha (outro humilhado), ou bem o furo que produz riso se dá no jogo com as palavras, que perdem sua fixidez. O chiste diz respeito a outra coisa. Não se trata propriamente do suporte do sujeito, mas sim de fazer alguma coisa com o que é da ordem da letra, na medida em que resulta em um gozo compartilhado no riso. O lapso, por sua vez, é quase uma *mostração* disso, mas deixando o sujeito no lugar do “ausente”, na medida em que ele não se reconhece no que produz.

O sonho é o que há de mais singular no que diz respeito à letra no inconsciente e não por acaso Freud lhe deu tanta importância. Nele, o trabalho se alinha do lado de uma tentativa de inscrição do pulsional. Assim, é bem marcada a diferença entre a letra do sonho, daquela da escrita da fantasia. Nesta última, temos uma superposição de registros, onde o que é da ordem da letra se confunde com o que seria do registro do traço simbólico. Ou seja, a articulação da fantasia superpõe objeto da pulsão e traço unário.

Seria a *escrita do caso* literatura?

Em outro trabalho nos detivemos na apresentação da escrita de caso na psicanálise. Não é nosso interesse retomar todo o desenvolvido ali. Tomaremos tão somente referências que merecem ser ampliadas. Pode-se indagar, por exemplo, o que faz com que Freud precise escrever o Caso Dora para desenvolver exemplos de sonhos se em toda sua obra sobre a interpretação dos sonhos há inúmeros deles. Outra via de trabalho toma por referência o que alguns autores definem como o traço do caso. Uma colocação inicial sobre a primeira questão diz respeito ao real em causa no trânsito por um caso que não se fecha com o encerramento da análise. A dimensão de enigma lançada às gerações de analistas que se seguem é um elemento importante na transmissão da psicanálise. A abertura produzida pelas publicações dos casos de Freud ainda hoje demanda interpretação. Logo, são extremamente férteis nas elaborações dos conceitos. Nesse sentido, a abertura do Caso Dora não diz respeito somente a um exemplo de interpretação de sonhos. Sobre o tema do traço do caso, o que é buscado diz respeito à interrelação entre letra e significante, inspirada na proposição lacaniana de traço unário. Transitemos um pouco pela desconstrução desses elementos.

Em relação à particularidade da escrita do caso, encontramos a queixa em Freud de ser lido mais como novela, do que como produção científica. Essa queixa contém em si um índice de que, nesse terreno, lidamos com fronteiras pouco definidas. Essa indefinição pode ser, no mínimo, de dois registros. Primeiro, e mais evidente, a identificação do analista com *seu caso*. Tanto com relação a Freud, quanto no único caso escrito por Lacan, muito já se produziu em torno dos impasses identificatórios e fantasmáticos dos próprios autores. O segundo registro diz respeito a fronteiras de campos: o que permitiria reconhecer que se trataria de uma transmissão própria ao campo da psicanálise? Em quê se diferenciaria de uma ficção literária? Esta pergunta retoma, em contraponto, uma análise de Todorov, que se indaga sobre os limites da designação de *ficção* na literatura, na medida em que até mesmo a escrita de caso na psicanálise pode ser entendida como ficção. Tal como este autor, ao formularmos esta indagação percebemos que o termo *ficção* traz suas imprecisões. Desde nosso campo, reconhecemos seu lugar e estatuto na literatura. Caberia sua aplicação naquilo que tratamos de desenvolver aqui?

Pode-se reconhecer que a construção narrativa do caso clínico pertence ao campo ficcional. Isso porque o enlace associativo, construído com elementos da escuta clínica, é de responsabilidade de quem escreve o caso.

Pensemos na massa de palavras jogadas ao longo de inúmeras sessões, distribuídas semanalmente por muitos anos. O que os organiza, o que os orienta? Resposta simples e imediata: a transferência. No entanto, será tão simples assim? Decomponhamos um pouco seus elementos. Por exemplo, a transferência que organiza a narrativa do analisando sobre seu “caso” é distinta daquela que orienta a narrativa do analista a propósito do “caso”. A referência ao saber (relativo ao suposto saber que está em causa na transferência) não é a mesma numa e noutra posição. Em relação ao analisando, diz respeito ao saber inconsciente *impresso* na letra de sua fantasia, letra esta motor da repetição. Também ele organiza uma narrativa ficcional que vai fazer rolar essa letra na transferência. Ou seja, sua narrativa é construída na suposição de saber produzida nisso que faz enigma, por se repetir alienado ao Outro. Assim, a ficção do lado do analisando diz respeito à novela que permite conter e delinear as bordas de sua fantasia.

Do lado do analista, também é possível reconhecer uma produção ficcional na construção do caso. Não podemos supor que teria uma objetividade no relato, na medida em que reconhecemos que toda produção narrativa resulta de tentar circunscrever um vazio. Como temos tratado aqui, o saber se produz no encontro de uma borda e, nesse sentido, teria de se pensar na sua operatividade na transmissão da psicanálise. No entanto, o saber aqui não é da mesma ordem do saber inconsciente, na medida em que se supõe que em relação a isso o analista terá transposto suas referências fantásticas. Ou seja, o que estaria em causa aqui não seria da ordem de supor um sujeito ao saber, como no caso do que move uma análise, mas de operar a partir do furo do saber. Nesse sentido, quais os termos de ficcionalidade que se produzem na escrita de caso na psicanálise?

Estamos tratando da questão específica da construção do caso clínico, no momento não adentraremos nas produções lacanianas dos matemas e nós. Consideramos que estas não substituem a construção do caso, que pensamos ser uma forma importante na transmissão da psicanálise. Cada um desses termos e escritas traz suas especificidades ao ensino da psicanálise, que se alimenta de diferentes tempos na sua transmissão.

Continuando as indagações que fazemos, podemos chegar a uma formulação que parece constar de toda escrita de caso. Diz respeito àquele ponto do laço transferencial que não se encerra no trabalho com o analisando e que, de alguma maneira, precisa ser endereçado à comunidade de analistas. Neste ponto vamos encontrar a junção entre escrita e endereçamento, trazendo a

relação a diferentes tempos e que muitas vezes tendem a se confundir. Nem sempre se dá a passagem da escrita a outros, produzindo leitor. Ou seja, temos aí *impasse* nesse real produzido pela própria clínica psicanalítica e que a transferência atualiza.

Na referência aos diferentes tempos, vale a pena nos determos nas análises que Freud e Lacan fazem do sonho denominado *Injeção de Irma*. Ali, não se trata propriamente de uma escrita de caso, mas o referimos aqui em função de que tanto Freud, quanto Lacan, o consideraram paradigmático de uma transmissão. Para Freud, seu dizer de que o segredo dos sonhos ali se revelara a ele. Para Lacan, a questão de que Freud tinha, no trabalho do *sonho*, antecipado uma comunidade de psicanalistas. Ou seja, situava-se, a partir do sonho, a possibilidade de transpor um real – revelado na clínica pela fala/garganta de Irma – em função de antecipar ser acompanhado por uma comunidade dos analistas, que viriam depois dele.

É inegável que, para Freud, escrever constituiu-se como uma condição necessária para situar-se na clínica psicanalítica. Podemos concordar com Lacan, a escrita desse sonho antecipou e também produziu uma comunidade de analistas. Sua função principal foi de *nomear* algo que balizou uma prática, situando como borda o desejo do analista, posição a partir da qual outros – depois de Freud – ousaram também se aventurar. Se analisarmos o texto escrito por Freud sobre seu sonho, podemos reconhecer nele não somente o desdobrar de distintos tempos do sonho, mas uma construção paradigmática da transposição de diferentes tempos na clínica. Lembraremos, aqui, as proposições freudianas e lacanianas sobre esse trabalho, mas o propomos num mais além, numa transposição que não diz respeito somente ao exemplo tratado. Assim, o situamos como um paradigma de escrita, que acompanha os diferentes tempos, não somente do sonho, mas de um percurso de análise:

– primeiro tempo: a unicidade identificatória no Freud profissional que atende a Irma, a partir de sua postura médica. Podemos situar aqui, um ponto de entrada em análise, como certeza egóica. O saber em questão está antecipado pelos dispositivos e construtos da ciência de referência de Freud, como se não precisasse ser colocado em operação pela fala;

– segundo tempo: o encontro do Real da garganta de Irma. Lacan propõe que ali houve uma dissolução do imaginário, onde surgem séries de personagens que compunham uma comunidade identificatória para Freud. Situando na clínica, podemos pensar nessa decomposição nos momentos em que o sujeito se abandona à associação livre, a partir do encontro de um

elemento que irrompe enigmaticamente, em que o sujeito perde o ponto desde onde se representava imaginariamente. Desse momento situa-se a dispersão pelos traços de linguagem para onde o leva a associação. Aqui, é a operação mesma do sujeito suposto saber, na sua forma de alienação, na busca de nomear o ponto enigmático surgido, a partir de uma posição que implica um saber suposto ao analista;

– terceiro tempo: a *solução* da trimetilamina, onde entra uma referência sexual para Freud. Lacan propõe situar-se ali a essência do simbólico, na escrita das letras de uma fórmula. Essa escrita diz respeito ao discurso da ciência. É nisso também que Lacan situa um endereçamento de Freud a uma comunidade de analistas. Na referência aos tempos de análise, que estamos propondo desenvolver a partir deste exemplo, situa-se a escrita da letra num discurso, que implica um movimento de saída, de término. Como se percebe, a saída do sonho de Freud volta a encontrar elementos do discurso da ciência, que estavam como imagem na entrada, mas o encontra a partir da passagem por uma experiência singular de perda das identificações.

A abordagem da função da escrita de caso entre os psicanalistas tributários do ensino de Lacan não foi tão desenvolvida. No início tomou-se seu caminho, pela proposta de retorno a Freud, estudando sua releitura das chamadas “cinco psicanálises”. Ao tentar-se situar o elemento que insiste no trabalho de Lacan a esse respeito, pode-se nomeá-lo como uma indagação sobre o desejo de Freud. É isso que está em causa no que pode ser chamada de *letra* freudiana, na medida em que institui uma comunidade de transferência. Do trabalho lacanianos o que se destaca como transmissão é a leitura dos impasses colocados pela transferência nesses casos, e não um aspecto modelar do caso.

Sobre o tema do traço do caso, podemos propor – a partir dele – o encontro singular do funcionamento de uma estrutura de linguagem, que opera a partir de um impossível. Ao nos orientarmos nas referências freudianas, por exemplo, encontraremos esse impossível na produção de uma cena, chamada *cena encobridora*, que vem no lugar de um impossível de representar, como na denominação da *cena primária*. É a partir desta cena, também, que vemos a montagem de uma estrutura ternária, que organizará as referências narrativas. Freud nos lega uma maneira muito particular de abordar essa cena, fazendo-a responsável pela produção de séries associativas que não esgotam o estatuto de uma “cena encobridora”. Ou mesmo quando a propõe como responsável pelas construções em análise. Tomando em consideração essas elaborações,

Lacan situa aí o que denominou de “trabalho de apagamento”, responsável pela inscrição de um traço como série na repetição. Pode-se acrescentar a isso a relação com um trabalho de inscrição, que diz respeito à proposição lacaniana de escrita, como o que vem no lugar da não relação sexual e como a tentativa de produção de um ato de inscrição. Precisa-se indicar também que há dois vetores que o ato busca cruzar. Por um lado, a montagem de uma estrutura que recorta um objeto, na tentativa de situar o objeto na fantasia. Isso implica tomar a letra na sua captura no mais de gozar. Por outro lado, dar o nome a isso que se captura.

Construção e novela na escrita freudiana

Como já situado anteriormente, o que interessou a Freud na aproximação que fez entre sonho e escrita dizia respeito a que, no sonho, não há a referência a um texto unívoco. O sonho mantém sentidos antitéticos, bem como uma condição primária de figurabilidade compondo um hibridismo entre texto e desenho. Assim, podemos situar uma primeira referência à escrita freudiana como sendo aquela constante de seus textos sobre as formações do inconsciente. São momentos em que Freud preocupa-se fundamentalmente com a repetição significativa, seu jogo posicional e a possibilidade de leitura que esse jogo proporcionaria ao emergir como ato – o denominado ato falho. A análise freudiana dessas questões tornou-se lugar comum, a ponto de hoje perder o efeito de verdade na sua emergência. No “Freud explica”, como moeda gasta, os elementos da “verdade freudiana” sofrem o desgaste do tempo, tanto quanto de uma pretensa universalidade interpretativa. O “ato falho” talvez seja o melhor representante disso. Originalmente, sua expressão foi entendida como revelando uma verdade que estaria “escondida”. Um “furor interpretativo” assolou a acolhida de suas expressões, até que a *claridade* de sua emergência ofuscou de tal maneira que ele retornou a seu “esconderijo”. Mostrar demais também é uma maneira de esconder.

Não é nossa pretensão percorrer exaustivamente as condições da escrita freudiana. Destacaremos ainda dois elementos a acrescentar-se ao já tratado, na medida em que eles têm sua importância para o próprio Freud. Escolheremos trabalhar com escritas freudianas que colocam em causa de um lado a novela e, de outro lado, a ficção como construção. Elas podem ser encontradas também nas escritas dos casos clínicos, que transitam por esses dois elementos. No primeiro, a constituição da novela na produção mesma da narrativa. Em relação a esse elemento as referências são inúmeras: enquanto organização,

passa pela chamada *novela familiar*, ou mesmo a *novela edípica*. Todas as expressões de que Freud se utiliza, para referir esses elementos, colocam em causa relações imaginárias nomeadas a partir de disputas, rivalidades, identificações, escolhas de objeto, etc. A novela dá ênfase às relações, situando-as em estruturas ternárias – como o Édipo – ou mesmo nos fechamentos implicados nas crises do imaginário, onde entra a relação ao duplo, como desenvolvido no “Homem dos ratos”, por exemplo.

Destacaremos um trabalho que é paradigmático como escrita da novela, mesmo que outros elementos também possam ser analisados. Ele não foi propriamente uma escrita de caso clínico, mas foi tratado como se fosse. É o trabalho intitulado *O delírio e os sonhos na “Gradiva”, de W. Jensen*, de 1906. Além do citado, transitaremos também por *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Neles, Freud tanto opera com os elementos conceituais que o faziam entender a clínica psicanalítica, como também ali se torna patente uma questão a mais, a propósito daquilo que move o desejo de Freud. A análise dessas questões interessa na medida em que também na transmissão da psicanálise lidamos com litorais, onde os conceitos se constroem nas bordas do discurso do psicanalista. Isso significa colocar em causa um lugar singular na cultura, implicado na relação com outras produções. No caso dos textos destacados, os litorais buscados por Freud são, por um lado, a literatura e, por outro, a antropologia na interpretação da religião monoteísta.

O texto antes destacado sobre a novela de Jensen é bastante curioso. Nele, Freud deixa-se levar num enredo romanceado e o trabalho com o inconsciente se limita a um conteúdo não consciente, dizendo respeito ao apaixonamento do personagem Norberto Hanold. Nesse sentido, o autor não avança muito em relação ao conteúdo já constante na narrativa do próprio Jensen. Este texto se aproxima bastante da escrita do *Caso Dora*, no qual podemos situar uma configuração de novela. Para Freud o recalque em Dora dizia respeito ao seu amor pelo Senhor K. Ou seja, o aspecto de novela em Freud joga todo no que ele representou como recalque de uma corrente de libido, associada a um amor não reconhecido. Nos dois textos a função do sonho adquire uma importância central, revelando o que teria de ficar escondido. Aqui, não se trata da face de enigma do inconsciente, mas de um sentido explicitado. Freud escreve o caso Dora tentando desdobrar a interpretação dos sonhos num trabalho em transferência. Também sobre a abordagem de *Gradiva* o que o move é uma demonstração de sua interpretação dos sonhos.

É notável a diferença entre a abordagem do caso Dora e, por exemplo, *O homem dos ratos*. Neste último, as relações entre significante e gozo podem ser acompanhadas no trabalho do caso clínico. Todo o desdobramento do caso se dará tomando os elementos da novela familiar de uma maneira diferente, situando a rede de relações de dívida e filiação. Ou seja, caracterizando elementos reais e simbólicos na constituição dos sintomas. Aqui, a novela familiar não entra em causa somente focando as relações imaginárias. Assim, o recalque diz respeito tanto a elementos da novela edípica centrados nas redes simbólicas, quanto na face do gozo implicada na produção de sintomas. Pode-se aventar que essa diferença corresponde ao tempo de prática e desenvolvimento teórico que separam um texto de outro (*Dora* em 1901 e o *Homem dos ratos* em 1907). No entanto, como explicar que a escrita de *Gradiva* tenha sido no mesmo ano que ele escreveu o *Homem dos ratos* e encontrarmos naquele trabalho os mesmos elementos de análise constantes em Dora? Se nos valéssemos das justificativas anteriores a análise empreendida naquele texto teria de inspirar-se no avanço conceitual conseguido nesse tempo, o que não aconteceu. A estrutura narrativa e análise conceitual constante do *Caso Dora* é praticamente a mesma da que encontramos em *Gradiva*, ou seja, o que estamos designando como novela.

Fazendo essa aproximação, teríamos como pensar num elemento em comum que move a produção freudiana para a novela, independente de que isso tenha sido reconhecido pelo autor? Não arriscaremos muito se situarmos no tema da *Madona* – ou seja, *A Mulher* – esse ponto de fuga histórica que produz a novela.

É interessante destacar esse elemento como *ponto de fuga*. Ele provoca um observador – um olhar – que ao mesmo tempo encobre e produz o quadro. Busquemo-lo nos textos que nos ocupam. No caso Dora é evidente, é o quadro da Madona, que tanto captura o olhar de Dora, quanto a mantém numa distância calma do ponto de reconhecimento de sua fantasia. Nesse sentido, a novela que a faz testemunha e partícipe – o que constitui o engano na interpretação freudiana sobre o desejo de Dora, como sendo na direção do Sr. K – contém esses elementos, mas sempre por relação a um ponto de fuga. A enunciação sobre o desejo feminino nunca é colocada em causa.

No texto freudiano sobre a *Gradiva* isso ainda é mais evidente, onde vemos o autor enredado nas filigranas narrativas que constroem o ponto de fuga do texto. É Freud identificado ao personagem da novela, arqueólogo do inconsciente, na busca de um sentido. Tal como Hanold (e como ele mesmo

em Dora), Freud se engana sobre a determinação inconsciente e se perde nos desvios do passo de Gradiva. Muito já se tratou a respeito do engano freudiano sobre o desejo feminino. O que não implica que depois dele se tenha avançado grande coisa no assunto. No entanto, se em relação à construção da novela hoje estamos bem mais advertidos a partir de proposições lacanianas, os elementos levantados nesses textos ainda interessam. A novela de Jensen não é um grande texto e somente assume importância aos psicanalistas que retomam a escrita freudiana.

Assim, pode-se pensar que a maneira como Freud tenta transmitir o feminino passa pela construção de dois elementos: a tela e o ponto de fuga, na própria organização da novela. Nesse sentido, o texto de Jensen encena a partir desses elementos. A nomeação *Gradiva* já diz de um deslocamento, *daquela que avança* e que não está onde se espera. Diz também desse familiar/estranho, que implica a extimidade da relação ao desejo. O traço estrangeiro do desejo buscado por Hanold (a figuração do estranho passo de Gradiva) estava o tempo inteiro na sua familiar vizinha e companheira de infância. Por outro lado, é pelo ponto de fuga – de algo que escapa inexoravelmente – que todas as novelas da humanidade foram construídas. Apesar de não poder equiparar-se em importância, o desvio de Hanold na busca de seu desejo, afastando-se e perdendo-se por viagens ao estrangeiro, aproxima-se de uma odisséia de Ulisses, na qual a vida/zoe (não por nada esse é o nome dado à mulher na novela de Jensen) se confunde com poder construir a narrativa/novela. Nesse sentido, o que interessa aqui é a inventividade na tecelagem do quadro, cuja figura enquadra – como uma Madona – a perda implicada na relação ao desejo. Talvez por essa razão que o texto freudiano transmita seu fascínio. *Fascinium* paralisa: nesse sentido um ponto de fuga/perda é necessário.

Construção e o "Homem Moisés"

A construção assume um caráter um pouco distinto da novela na sua produção narrativa. Enquanto a novela trata de *relações* – o que implica nas identificações e escolhas amorosas – a construção tenta dar conta de um originário. Ou seja, de algo que não se apresenta constituído como memória, a não ser na dispersão de seus elementos. Um texto freudiano paradigmático, em relação a isso, trata de deslindar as origens de Moisés e a fundação do monoteísmo judaico. Seu interesse parece estar ligado a ter entrevistado a possibilidade de aplicar a via interpretativa constante de *Totem e tabu*, na referência ao assassinato do pai. Os elementos pelos quais transita no texto

sobre Moisés não deixam de ser paradoxais: em primeiro lugar, a investigação sobre uma origem egípcia de Moisés, o que o situaria como estrangeiro aos judeus; depois, a repetição do assassinato de um pai onipotente; por último, a designação dessa construção como “verdade histórica”.

Este último elemento é muito interessante. O que significaria tomar uma construção como uma verdade histórica? Não se trata, no texto, do laborar de um historiador, na tentativa de reconstituir acontecimentos. Freud tece alguns enlaces, com os significantes que vai pescando em sua investigação, e com eles faz sua construção. Assim, podemos deduzir que a “verdade” situada ali não é da mesma ordem de um acontecimento objetivo. De que se trataria então?

Uma via de pensamento seria tomar essa produção do lado da subjetividade de Freud. Afinal de contas, trata-se do tema do judaísmo, referência cultural do autor. A “verdade”, aqui, diria respeito à sua. No entanto, mesmo se admitindo isso, o texto toca em algo de transindividual. Digamos que o que ele tenta dar conta é do estatuto do pai enquanto *construção*. Nesse sentido, a verdade histórica seria a condição de fundação mesma desse lugar, não se tratando de um fato específico.

Não pretendemos desenvolver o tema do pai em Freud, coisa que uma análise mais detalhada do texto que nos ocupa mereceria. Nosso interesse diz respeito a situar a produção mesma da narrativa. Não somente a construção tenta dar conta do lugar paterno, também o mito situa-se aí. Freud utilizou-se tanto do Édipo, quanto do mito do pai da horda para situar essa questão. No entanto, é possível perceber que o mito tem lugar bem distinto de uma construção designada como verdade histórica. No mito temos duplicações: desde representações das forças da natureza, ou mesmo das pulsões, constituindo esse interno/externo moebiano, tentando dar conta de um real opaco, que não se deixa apreender simbolicamente. Os deuses míticos encenam esse impossível.

Já na construção como verdade histórica não é a duplicação que está em pauta, trata-se antes de *criação*, de fundação de um referente no lugar de um originário. É interessante, aqui, pensar na ligação entre originário e o ato de criação como um assassinato. Talvez possamos entender deste lado a ligação que Freud faz entre o Moisés lenda e o mito do pai da horda. Nos dois pode ser destacado que o ato de assassinato visa cortar o gozo em excesso do *homem* líder: seja de um Moisés dominador, onipotente, impondo sua lei (tal como Freud justifica a proposição de que ele teria sido assassinado); seja do pai da horda, que gozava de todas as mulheres.

Ligado a isso situamos, ainda, a referência constante no título: o homem Moisés. Aqui, *homem* pode indicar sua corporeidade, presentificada na cir-

cuncisão. O pai/homem: dupla via de ravinamento, na qual desejo e gozo podem aceder a produções no laço social.

Condições de ficcionalidade em Lacan

É certamente forçado associar o termo *ficção* às produções de Lacan. Poderia dizer-se que seu texto (tanto oral, quanto escrito) está mais próximo da poética, tanto pela busca de uma enunciação original, nos jogos homofônicos, quanto na extensa produção de neologismos. No entanto, Lacan se ocupou de alguns romances, relacionando obra e autor na produção dos mesmos. Nestes, seu trabalho se dirige ao que designaremos como *condições de ficcionalidade*. Não se trata propriamente de uma referência à estrutura tal como se situa na literatura (como poderia ser pensada uma estrutura de construção do romance); ou mesmo na utilização da referência à estrutura de linguagem. Em alguns trabalhos podemos supor que nessas condições de ficcionalidade se trata de recortar e produzir o nó borromeu como objeto na própria escrita narrativa. Tomaremos seu texto, a propósito de um romance de Marguerite Duras, que nos parece paradigmático em apresentar essa questão.

De entrada uma palavra: *ravissement*. É uma palavra francesa bastante expressiva, na medida em que tanto designa raptos, quanto deslumbramento, duas expressões que, com rara felicidade, apresentam uma determinada relação ao objeto olhar. A tradução do texto lacaniano como *arrebatamento* expressa melhor do que na tradução do romance, que escolhe *deslumbramento*. Essa relação ao olhar faz parte da paixão, na medida em que ela se apresenta como uma das formas de loucura. Nela, o sujeito está suspenso e submetido ao olhar.

Apresentemos os elementos da narrativa de Marguerite Duras a fim de situar a leitura lacaniana. A autora escreve sobre um tipo particular de loucura, da qual diremos que especialmente as mulheres se deixam afetar. Há uma dimensão autobiográfica em seus escritos, não constituindo propriamente nenhum traço específico desta autora, na medida em que isso faz parte da escrita de muitos outros. Este romance constitui-se na construção de uma personagem que só se sustenta na montagem de uma estrutura do olhar, que Lacan define como *contar-se três*. Ela nos transmite uma determinada experiência de vida onde é perfeitamente possível viver sem *ser*. A personagem Lol é construída na entrada do romance, definida somente com uma palavra que transmite a densidade de uma experiência: “ela sempre foi ausente”. O que é curioso nessa narrativa é que não há causa, nem razão, não há densidade psicológica, nada acontece: ali, não é tanto a história que interessa e

sim algumas montagens inusitadas. Lol fez o normal da vida, daquilo que se espera como valor: casou, teve filhos, uma casa... mas ela sempre foi ausente. E os momentos em que ela está, em que ela consiste, são esses do encontro da raiz que a sustenta, de um olhar que a contorna, de um olhar onde ela está.

Todo romance vai desdobrar o que está colocado em seu início: o baile no qual Lola Valérie Stein comparece com seu noivo e no qual acontece o arrebatamento. Este se dá no momento da entrada de uma mulher em seu vestido negro, arrebatando o noivo a dançar com ela toda a noite, sob o olhar de Lol. Ao amanhecer o casal desaparece pela porta do salão e Lol desmaia. Anos depois, Lol reencontra traços dessa noite ao vislumbrar Tatiana na rua. Tatiana foi uma espécie de testemunha da noite do arrebatamento, permanecendo a seu lado olhando o casal dançar. Lol segue Tatiana e se reconstitui um ternário fundado no baile, desta feita mostrando os encontros de Tatiana com o amante Jaques Hold, que descobrimos ser o narrador da história. É dessa maneira que se reconstitui para Lol o ternário do rapto, com o consentimento de Hold, que vê Lol segui-los e sem que Tatiana saiba. Ali se armam diferentes capturas. O personagem/narrador apaixona-se por Lol, tornando-se sua presa, e começando a oferecer-lhe seus encontros amorosos. Seu objeto de desejo não se situa mais em Tatiana, e sim na suposição do desejo de Lol. Ali ele fica prisioneiro de fazer para ela. Só que ele não pode tê-la, porque Lol não sustenta um desejo *a dois*.

Essa é a estrutura que o romance nos transmite: a personagem Lol, que só consiste neste olhar do casal, o sujeito Jaques Hold – sujeito de um desejo, que só pode se realizar por *procuração* – e o objeto do desejo que é olhar uma mulher, como portadora desse traço que desperta e arrebatava, onde estão enlaçados desejo e gozo.

Em seu texto Lacan vai insistir no contar-se três como sendo não somente a montagem que Lol precisa, mas a construção, num mesmo movimento, do objeto da pulsão e do traço da contagem. Ele se realiza em duas cenas, que podem ser tomadas como duplicação uma da outra. Na primeira, Lol e Tatiana olham um casal dançando. Na segunda, Hold “olha” Lol olhar. O objeto da pulsão (olhar), então, se institui pelos duplos, na medida em que nas duas cenas podemos indagar: quem olha? Lol precisa ser *acompanhada* por alguém que *olhe* (desejo).

A segunda cena traz um elemento a mais para a construção do olhar, que é a mancha tematizada na cabeleira de Tatiana. Há um deslizamento entre vestimenta (*robe* em francês), cabeleira negra (“nua, nua, sob a cabeleira

negra”) e rasura (que também pode estar ligada ao ponto do olhar que Lol representa para Hold no campo de ciente). Lacan ressalta particularmente essa passagem. A mancha é situada como uma rasura, ou seja, um traço de escrita que borra a nudez do corpo feminino. É a produção de uma falta no Outro, como condição de possibilidade da construção do olhar. É preciso que algo se apresente no real como rasurado, como uma mancha, para que um olhar se constitua. A cena do romance atualiza a condição em que o corpo nu da mulher precisa, de alguma maneira, ser rasurado. Esta rasura, esta marca, é apresentada pelo cabelo negro de Tatiana. O cabelo negro como que constitui uma moldura, tal qual o marco da janela por onde Hold olha Lol no campo de ciente, que constroem as bordas que suportam a montagem do gozo. Ali se procede a seu ravinamento, tal qual é situado em Lituraterra.

Interessa frisar que Lol não está no lugar de voyeur na montagem a três. Se o que acontece no quarto realiza Lol é porque Jaques Hold deseja por ela. Ele introduz o desejo no lugar de puro exercício pulsional. O olhar em questão não é da natureza da visão, é um olhar de lado, que só se constrói por velamento, por algo que não é mostrado, por algo que encobre. Só há desejo na medida em que há um encobrimento, uma perda no lugar do objeto olhar. O interessante dessa estrutura complexa é que ela nos permite avançar um pouco na abordagem das montagens por onde os falantes realizam seus gozos. Lol somente consiste num olhar, desde que ela corresponda à *rasura* no quadro: esse velamento que marca o corpo como castração. Então ela somente *está*, se ausentando de ser o objeto, constituindo-se como endereçamento. Hold, por sua vez, realiza seu acesso à mulher mediado por uma mulher impossível. E, por último, Tatiana, que também se estabelece por um ternário, mediatizada pela *outra*.

Como se pode perceber, a construção que Duras realiza nas personagens encena a montagem do ternário lacaniano RSI, amarrados pelo objeto olhar. Nesse sentido, a proposta de Lacan do *contar-se três* diz respeito a que algo, ali, produz amarração e conta como UM. A soldagem do ternário diferencia seus elementos, como demonstramos acima, onde as personagens encenam referências distintas. No entanto, essa diferença só se sustenta pela amarração na cena, sendo isso que os diferencia. Ou seja, paradoxalmente “contar-se três” faz UM.

Tomando a questão do contar-se, quando Lacan diz que o neurótico é um sem nome, diz respeito a que o neurótico transita muito mais facilmente pela equivalência entre os nomes. É também isso que faz com que a condição

de anonimato possa ser uma possibilidade de gozo. A equivalência dos nomes, no caso do neurótico, não o desorganiza tão radicalmente, não faz retorno no real. Na psicose o problema é justamente que a nomeação vai se confundir com o lugar objetual: os objetos vão estar no mesmo lugar do nome. É por isso que muitas palavras tornam-se tão “concretas” como podem ser os objetos, na medida em que retornam no real. Por essas colocações percebemos que há uma diferença entre equivalência e justaposição.

No que diz respeito ao nome, ainda algumas palavras sobre o texto de Lacan. Ainda sobre o arrebatamento. Assim ele o desdobra:

Arrebatamento... Arrebatada... Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa.

Os dois movimentos, no entanto, enlaçam-se numa cifra que se revela por esse nome sabiamente formado, pelo contorno de sua escrita: Lol V. Stein.

Lol V. Stein: asas de papel, V tesoura, Stein, a pedra – no jogo do amor tu te perdes (p. 198).

Para além da construção poética contida nesta passagem, interessa situar a questão do nome. De Lola Valérie Stein, da abertura do romance, passa a Lol V. Stein na continuação, depois do baile. Lacan associa esse nome que resta à cifra de um jogo, passado na sua escrita no corpo. Este jogo não é qualquer, na medida em que se procede a dois, constituindo um perde/ganha na construção de imagens produzidas com gestos das mãos: papel (com a mão aberta), que perde para tesoura (gesto com os dedos indicador e médio abertos), que perde para pedra (gesto com a mão fechada). Nessa continuidade, que se equivale a Lol V. Stein, se perde sempre (“no jogo do amor tu te perdes”). Tomando a colocação lacaniana – “cifra que se revela no nome, contornado na escrita” – podemos perguntar-nos sobre essa cifra do nome veiculada pelo corpo (as mãos). Em relação a isso, precisamos diferenciar cifra e traço unário. Como é possível deduzir, a cifra no corpo corresponde ao *nome objeto*, não diferenciando os registros (RSI). Podemos pensar que nesse momento o patronímico está subtraído da série da filiação, o que, por outro lado, não o situaria dentro de uma novela edípica. Nesse sentido o “tu te perdes”, situado por Lacan, não se coloca num diferencial, onde o traço unário, referido à castração, institui o nome como inscrição do sujeito numa série trans-geracional. Esse “tu te perdes” no jogo simbólico, ou no jogo do amor, institui a perda dentro de um deslizamento metonímico, no qual a personagem seria tragada.

Referências Bibliográficas

- COSTA, A. *Clinicando. Escritas da clínica psicanalítica*. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2008.
- FREUD, S. Lecciones introductorias al psicoanálisis. In: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.
- . El doble sentido antitetico de las palabras primitivas. In: *op. cit.*
- . Toten y tabu. In: *op. cit.*
- . La interpretación de los sueños. In: *op.cit.*
- LACAN, J. *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- . *O Seminário. Livro 20. Mais, ainda...* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- . O arrebatamento de Lol V Stein. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- . Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Resumo

O presente artigo trata das relações entre psicanálise e escrita. Parte das propostas freudianas do inconsciente como rébus. Também da retomada, por Lacan, com o tema da letra dentro da psicanálise. Transita pelos questionamentos de como tomar a produção dos textos psicanalíticos, desde os casos clínicos, até a relação com a transmissão. Indaga como tomar a questão da ficção e da novela desde o ponto de vista da psicanálise e qual sua diferenciação em relação à literatura.

Palavras-chave

Letra e escrita, inconsciente, escrita da clínica.

Recebido para publicação em
março de 2012

Abstract

This paper discusses the relationship between psychoanalysis and writing. Part of the Freudian unconscious as a *rebus*. Also the approach, in Lacan's theory, about the subject of the letter in psychoanalysis. Deals with issues of how to take the production of psychoanalysis texts, since clinical cases, until the transmission issues. Asks how to take the question of fiction and novel from the point of view of psychoanalysis, and what is its difference from the literature.

Keywords

Letter and writing, unconscious, clinical writing.

Aceito em
maio de 2012