

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

PETERSON JOSÉ DE OLIVEIRA

Singularidade e subjetividade: relações discursivas entre palavra e imagem na obra de
Valêncio Xavier *Minha mãe morrendo e o menino mentido*

Uberlândia
2015

PETERSON JOSÉ DE OLIVEIRA

**Singularidade e subjetividade: relações discursivas entre palavra e imagem na obra de
Valêncio Xavier *Minha mãe morrendo e o menino mentido***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos do Instituto de Letras e Linguística da
Universidade Federal de Uberlândia como requisito para
obtenção do título de Doutor em Linguística.

Área de Concentração: Estudos em Linguística e Linguística
Aplicada

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso

Tema: Discurso, Identidade/Identificação, Sujeito

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo

Uberlândia
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O48s
2015 Oliveira, Peterson José de, 1974-
Singularidade e subjetividade : relações discursivas entre palavra e
imagem na obra de Valêncio Xavier Minha mãe morrendo e o menino
mentido / Peterson José de Oliveira. - 2015.
264 f. : il.

Orientador: Ernesto Sérgio Bertoldo.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Linguística.
Inclui bibliografia.

1. Linguística - Teses. 2. Xavier, Valêncio, 1933- - Minha mãe
morrendo e o menino mentido - Crítica e interpretação - Teses. 3.
Análise do discurso narrativo - Teses. I. Bertoldo, Ernesto Sérgio, 1964-
II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em
Linguística. III. Título.

CDU: 801

PETERSON JOSÉ DE OLIVEIRA

**Singularidade e subjetividade: relações discursivas entre palavra e imagem na obra de
Valêncio Xavier *Minha mãe morrendo e o menino mentido***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos do Instituto de Letras e Linguística da
Universidade Federal de Uberlândia como requisito para
obtenção do título de Doutor em Linguística.

Uberlândia, 12 de fevereiro de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo – UFU
Orientador

Prof. Dr. Lauro José Siqueira Baldini – UNICAMP

Profa. Dra. Claudia Rosa Riolfi – USP

Profa. Dra. Cármen Lúcia Hernandes Agustini – UFU

Profa. Dra. Joana Luíza Muylaert de Araújo – UFU

Aos meus pais, José e Valdete, para quem essa tese importa menos do que minha alegria, mas que, mesmo assim, vibram com mais essa realização intelectual. Obrigado pelo amor, pelo cuidado e pela atenção carinhosa, mesmo que silenciosa.

Aos meus irmãos, Marlon e Valkíria, por sua disposição e torcida. Aos meus sobrinhos, em especial Felipe, pela companhia sempre afetuosa e pelo interesse.

E a meus professores e professoras – todos eles – sem os quais o meu gosto pelo estudo e pela leitura não se teriam constituído.

AGRADECIMENTOS

Durante os mais de quatro anos em que estive envolvido no desafio de produzir este trabalho, muitas pessoas mostraram-se generosas, prestativas e pacientes com minhas questões, hesitações e angústias. Sem elas, tenho certeza de que não seria capaz de encerrar esta jornada.

Começo agradecendo a meu orientador, o Prof. Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo, sempre disponível, sempre gentil, cuja leitura cuidadosa e precisa tornou possível o constante aprimoramento de minha tese.

Um abraço a todos os professores da pós-graduação, em especial a Profa. Dra. Joana Luíza Muylaert de Araújo e a Profa. Dra. Cármen Lúcia Hernandes Agustini, que sempre acreditaram em minha capacidade.

À Sônia, cujo entusiasmo na leitura de meu texto e cuidadoso trabalho de revisão tornaram essa tarefa mais leve.

Aos funcionários do PPGEL, secretárias, coordenadoras e diretoras. Aos meus colegas do grupo GELS e aos outros com quem trilhei os créditos na grade do Curso.

Também agradeço a meus amigos, que me escutaram todo esse tempo e me estimularam a continuar: ao Sebastião, ao Alécio e à Cérise, cuja amizade permanece apesar do tempo e da distância; ao Aguinaldo e ao Miguel, entusiastas da minha vocação acadêmica; à Sandra e ao André que, nas festas, deram o descanso do trabalho árido com sua companhia. Ao Sérgio e ao Bê, pelas discussões psicanalíticas regadas a humor e simpatia.

Provavelmente, nenhuma vida pode ser contada, porque a vida são páginas de um livro sobrepostas ou camadas de tinta que abertas ou descascadas para leitura e visão logo se desfazem em poeira, logo apodrecem: falta-lhes a invisível força que as ligava, o seu próprio peso, a sua aglutinação, a sua continuidade. A vida são também minutos que não podem desligar-se uns dos outros, e o tempo será uma massa pastosa, densa e obscura, no interior da qual nadamos dificilmente, tendo por cima de nós uma claridade indecifrada que devagar se vai apagando, como um dia que, tendo amanhecido, à noite de que saiu regressasse. Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas com se minhas fossem e inventadas agora mesmo.

José Saramago (*Manual de pintura e caligrafia*, p. 92-93).

RESUMO

O tema desta tese é a discussão sobre a singularidade da obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido* de Valêncio Xavier, especialmente no modo como a relação entre o verbal e o visual oferecem uma saída singular do sujeito de um gozo mortífero com o visual que caracteriza a pós-modernidade. Para tanto, buscamos na teoria de Jacques Lacan a definição de singularidade, o que nos levou a abordar seus conceitos como o de sujeito e de gozo, bem como a noção de *sinthoma*, como o que há de mais singular no sujeito. Analisamos a relação do autor com uma de suas estratégias artísticas fundamentais, a *montagem*, entendida por nós como uma forma de sublimação, de saber-fazer-com o real do seu gozo. A montagem seria, para ele, o equivalente de um *sinthoma* ao enodar os três registros (Imaginário-Simbólico e Real). Buscamos, então, mostrar como o visual e o verbal na obra analisada contrapõem-se a um gozo socialmente difundido, que enfatiza os aspectos imaginários da relação do sujeito com o visual. Na obra de Valêncio, as imagens e as palavras, longe de terem entre si uma relação de complementariedade, apontam um caminho de problematização constante das potências mútuas de uma em relação à outra. Pareceu-nos necessária também uma reflexão sobre as formas de relação entre o verbal e o visual a partir das ideias de Jacques Rancière, de quem buscamos elementos teóricos para compreender o conceito de montagem e sua transformação ao longo da história, bem como as ideias de Vladimir Safatle a respeito da sublimação em Lacan. Assim, a análise da obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido* teve como fio condutor a ideia de que na relação do visual com o verbal, a montagem foi a forma que o sujeito encontrou de produzir sentido e gozo, um gozo singular. Por isso fomos, ao longo dos capítulos da tese, escandindo os temas e a estrutura formados da obra com os conceitos que nos pareceram pertinentes, conforme aludido anteriormente: singularidade, *sinthoma*, sublimação, e gozo. Na obra analisada, encontramos um modo complexo e singular do uso do visual, porque, aí, o sujeito não se submete a um modo imaginário de lidar com as experiências visuais traumáticas ou prazerosas vividas na infância. Ao retomar o impacto das imagens a que esteve submetido na infância, Valêncio transformou, em uma obra singular, o poder mortífero de imagens como a da mãe morrendo ou das cabeças decapitadas do bando de Lampeão. A obra sugere uma saída criativa para a plethora de imagem a que o sujeito, principalmente na contemporaneidade, é submetido: ele pode fazer uso desses significantes vindos do Outro, servir-se deles e encontrar, mais do que um sentido seu, um modo de gozo próprio. Mesmo que a arte não seja o único caminho para uma subversão ao mais-de-gozar escópico da contemporaneidade, a obra de Valêncio Xavier aponta um caminho possível: o de trabalhar com os fragmentos de discurso verbal ou visual que atravessaram sua vida de forma a destilar um sentido e um gozo próprios.

Palavras-chave: Sujeito. Singularidade. Montagem. Gozo. Imagem. Valêncio Xavier.

ABSTRACT

This thesis aims at discussing the singularity of the book *Minha mãe morrendo e o menino mentido* by Valêncio Xavier, taking into account that the way the relationship between the verbal and the visual happens can offer a singular output for the subject who, in this post-modernity, keeps a deadly enjoyment with the visual. In order to do so, we seek the theory developed by Jacques Lacan to define singularity, which led us to address concepts such as subject and enjoyment, as well as the notion of *sinthome*. We have analyzed the author's relationship with one of his fundamental artistic strategies, montage, understood as a form of sublimation. The montage would be the equivalent of a *sinthome* whose task would be of linking the three registers (Imaginary-Symbolic and Real). Bearing that in mind, we have shown how the visual and the verbal in the work analyzed is in opposition to a socially widespread enjoyment, which emphasizes the imaginary aspects of the subject's relation with the visual. Images and words, far from having a complementary relationship between themselves, indicate a constant point of problematization to what concerns such a relation. In order to reflect on the forms of relationship between the verbal and the visual forms, we have also used Jacques Rancière's ideas whose theoretical assumptions helped us understand the concept of montage and its transformation throughout history. The ideas developed by Vladimir Safatle about the sublimation in Lacan was also of our interest. Thus, the analysis of *Minha mãe morrendo e o menino mentido* supports the idea that in the relationship with the visual and the verbal, the montage is the way the subject finds to produce meaning and an enjoyment of his own. Thus, we went over the chapters of the thesis, scanning themes and the structure of the book by using the concepts alluded before: singularity, *synthome*, sublimation, and enjoyment. We have found that Valêncio met a complex and unique way of using the visual because, there, the subject does not submit himself to an imaginary way of dealing with traumatic or pleasurable visual experiences lived in childhood. By (re)living the impact of images to which he was subjected in childhood, Valêncio transformed the deadly power of images such as the dying mother or the severed heads of Lampeão's gang into a singular work. Therefore, *Minha mãe morrendo e o menino mentido* suggests a creative alternative for the plethora of images to which the subject, especially nowadays, is submitted: he can make use of signifiers that come from the Other and find, beyond a meaning, his own way of enjoyment. Even though art is not the only way to subvert the surplus scopic enjoyment present in our contemporary world, Valêncio Xavier indicates a possible way: to work with the fragments of verbal and visual discourse that crossed his life in order to produce a meaning and an enjoyment of his own.

Keywords: Subject. Singularity. Montage. Enjoyment. Image. Valêncio Xavier.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
 1 A SINGULARIDADE EM <i>MINHA MÃE MORRENDO E O MENINO MENTIDO</i>	23
1.1 Considerações iniciais	23
1.2 Sujeito lacaniano: entre o desejo e o gozo	24
1.3 Singularidade e sinthoma	26
1.3.1 Valêncio Xavier e James Joyce: analogias sinthomáticas	31
1.4 Gozo, sinthoma e singularidade	36
1.5 Sinthoma: sentido-gozado ou gozo fora-do-sentido	42
1.5.1 Lalíngua e gozo	43
1.5.2 Trauma	45
1.5.3 Letra e significante	50
1.6 Partir do sentido: sujeito e significante	54
1.7 Chegar ao gozo: falasser e letra	61
 2 SUBLIMAÇÃO E SINGULARIDADE: UM SABER-FAZER COM O REAL DO GOZO	67
2.1 Considerações iniciais	67
2.2 Freud e os artistas: entre a hermenêutica e a justificação metapsicológica	68
2.3 Lacan e a arte: elementos gerais	72
2.4 Arte e sublimação	73
2.4.1 As pulsões em Freud	74
2.4.2 O objeto <i>a</i> : Lacan e as pulsões	76
2.4.3 O campo escópico: o olhar como objeto <i>a</i>	79
2.5 O estatuto da sublimação em Lacan: três estéticas	83
2.6 A sublimação em Lacan na perspectiva de Vladimir Safatle	89
2.7 Um recurso singularizante: a sublimação em MM	97
2.7.1 Primeiro protocolo – <i>a destruição</i> : a mãe entre a odalisca e a noiva-cadáver	98
2.7.2 Segundo protocolo: olhos por toda parte ou o encontro com o cão sem três cabeças	109
2.7.3 O terceiro protocolo: cadernos rabiscados e letras no muro da linguagem	119

3A ESTRATÉGIA DA MONTAGEM EM VALÊNCIO XAVIER: ESPECIFICIDADES DO VISUAL E OUTROS PARADIGMAS DE LEITURA	123
3.1 Considerações iniciais	123
3.2 Linguagem e língua: Benveniste	125
3.3 A relação entre o visual e o verbal em Jacques Rancière	132
3.3.1 Ficção e representação	132
3.3.2 As noções de imagem e regime de representação	136
3.3.3 O conceito de montagem	143
3.3.3.1 A autonomia da imagem <i>versus</i> a submissão da imagem ao texto	143
3.3.3.2 Da montagem à frase-imagem: transformações na relação entre o visual e o verbal	147
3.4 A estratégia da montagem em MM	153
3.4.1 A montagem na primeira parte: odaliscas, atrizes e cadáveres	157
3.4.2 A montagem na segunda parte: ruas, colégios e cinemas	167
3.4.3 A montagem na terceira parte: entre medusas na barbearia e segredos de alcova	175
 4 A SOCIEDADE ESCÓPICA	 181
4.1 Considerações iniciais	181
4.2 Pós-modernidade, pós-modernismo, sujeito e subjetividade	185
4.3 NEP: os arautos de uma Nova Economia Psíquica	189
4.4 A sociedade escópica e suas implicações para a singularidade	201
4.4.1 Laço social e mal-estar na civilização: os quatro discursos	202
4.4.2 O mais-de-gozar na sociedade escópica	210
4.4.3 A influência da imagem na estrutura do sujeito: o campo visual a partir de sua relação com os três registros lacanianos	213
4.5 Imagens em quantidades ideais?	222
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 240
 REFERÊNCIAS	 250

INTRODUÇÃO

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.

Não quero a terrível limitação de quem vive apenas do que é possível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.

Clarice Lispector. *Água viva* (1998a, p. 20).

A proposta deste trabalho é dar continuidade à pesquisa, iniciada por ocasião do Mestrado em Linguística, feito sobre uma obra de Valêncio Xavier; naquele momento, o estímulo em estudar a obra desse autor devia-se a sua inovação e transgressão às fronteiras dos gêneros discursivos¹. Para a elaboração da dissertação², debruçamo-nos sobre uma novela do autor, *O Minotauro*, em busca de uma teoria implícita dos gêneros discursivos que norteasse a escrita de Valêncio Xavier.

As questões pesquisadas àquela época restringiam-se às noções discursivas de *novela* e *depolifonia* e *heterogeneidade discursiva*. Assim, fizemos uma revisão crítica dos modelos teóricos e percebemos sua insuficiência em dar conta da complexidade da questão do gênero discursivo. Naquele momento, pensamos em abordar também outra obra do autor, *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, cuja estrutura verbo-visual desafiava as classificações tradicionais da narrativa e impelia o trabalho a mergulhar em áreas afins, como a semiótica, devido ao intenso uso de imagens. Inclusive, parecia pertinente recorrer à psicanálise, porque, em se tratando de um livro de *memórias* ou de uma *autobiografia* que continha o relato de vários traumas não assimilados da infância, tais elementos propiciavam, a nosso ver, excelente oportunidade de lê-lo a partir desse referencial teórico.

De qualquer modo, não nos foi possível abordar tal questão, devido ao escasso tempo de que dispúnhamos. Assim, deixamos para este trabalho os temas abandonados naquela ocasião, para retomá-los aqui, além de outros que surgiriam depois e, destarte, fazer justiça à obra tão inovadora desse escritor tão pouco lido e conhecido. Sem desmerecer os estudos realizados por outros pesquisadores, este trabalho faz parte de nossa pretensão de contribuir

¹ Na nossa dissertação, a discussão do gênero literário foi feita a partir de uma intersecção de visões – a discursiva, em especial, mas enriquecida com elementos advindos da Teoria Literária e da filosofia de Mikhail Bakhtin. Para este trabalho de doutorado, outras perspectivas teóricas serão requisitadas.

² OLIVEIRA, Peterson José. *Hibridismo e carnavalização dos gêneros discursivos: uma leitura de O Minotauro*, de Valêncio Xavier. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

para o conhecimento de um artista muito instigante, mas que ainda não foi explorado no modo como a singularidade aparece em sua obra. É difícil encontrar trabalhos acadêmicos expressivos – artigos, dissertações ou teses – que vão além da questão do hibridismo de gênero de viés bakhtiniano, ou que não sejam apenas considerações muito introdutórias sobre a relação da imagem e da palavra em suas obras.

Quando alguém abre um livro de Valêncio Xavier, sua primeira reação, em geral, é de estranhamento. As imagens se misturam às palavras de maneira muito própria, dando ao leitor a sensação de ali existir um enigma, o qual indagaria qual a chave de leitura, porque as imagens não são acompanhadas de legendas ou comentários que esclareçam o fato de estarem em uma espécie de conjunção ou justaposição. Em alguns momentos, a relação entre palavra e imagem até pode parecer óbvia, mas a estruturação, vista no conjunto, permanece instigante ou, quem sabe, até misteriosa: seria uma autobiografia, uma história em quadrinhos, uma fotomontagem, um poema autobiográfico ou um romance? Desde o primeiro contato com as obras do autor, o leitor é fortemente afastado de sua zona de conforto, e a *interpretabilidade* ou *legibilidade* da obra parece estar sempre por um fio. Evidentemente, a questão de se saber o gênero de texto que se tem em mãos não é o único elemento a causar um sentimento de estranhamento: o tipo de imagens colocadas, a mistura dos mais variados elementos visuais – fotos, ilustrações, reproduções de embalagens, publicidade – junto a uma diagramação ou disposição inusitada – desafia o leitor a buscar um sentido ou uma ordenação para tudo aquilo. Ainda mais porque tudo se encontra em um formato ou suporte, o livro, em que se esperam fronteiras entre a literatura e as artes visuais ou gráficas. Essa foi nossa primeira reação e também é, em geral, a reação de praticamente todos a quem apresentamos a obra de Valêncio Xavier pela primeira vez, um misto de encantamento e estranhamento. Mas nós somos seres que buscam sentido, significado em tudo, ainda mais em obras humanas, como as artísticas. Se ali temos imagens e palavras, deve haver alguma razão para isso. O que diferencia um leitor comum de um pesquisador que decide realizar um trabalho acadêmico sobre o texto é, entre outras coisas, o fato de que as questões que colocamos terem uma abordagem que privilegia o cerceamento do sentido, a partir de formulações teóricas em determinado campo do conhecimento. Em outras palavras, queremos transformar nosso prazer – pelo menos parte dele – em *saber*, em um tipo específico de *discurso*. Para tanto, temos de nos colocar numa ordem discursiva própria, a da universidade, com suas limitações, suas regulações e regularidades. Não significa que tal exigência não possa trazer também um prazer próprio, sem o qual o trabalho, já em si bastante cansativo, de monitoração constante do próprio discurso seria apenas uma tortura autoinfligida a si e aos outros. Se, no limite, ao longo do trabalho não cabe falar do prazer – e do gozo – em

decifrar os sentidos ou em produzir interpretações a respeito de uma obra, isso não quer dizer que não existam.

No momento de elaboração da nossa dissertação, desejávamos uma oportunidade de mergulhar nesse aparente *caos* linguístico-imagético para daí obter alguma ordem, um *cosmos* que servisse de bússola à leitura dos textos desse autor. Ali já investigávamos possíveis efeitos de sentido de tal fragmentação narrativa – e da mistura, aparentemente *nonsense*, de imagem e palavra – na obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. Interessava-nos saber o modo como essa fragmentação ou disjunção entre texto e imagem relacionava-se ao tema da obra, se era uma espécie de relato memorialista de uma infância difícil, marcada pela doença e morte da mãe e por uma formação religiosa católica, na qual emerge a sexualidade incontável de um pubescente, ou algo mais. A questão de como o gênero discursivo aparecia na obra de Valêncio Xavier norteou-nos naquele trabalho, que teve como objeto de estudo a novela *O Minotauro*. O trabalho que nos dispusemos a realizar nesta tese procura ir além da questão do gênero ou do transbordamento das fronteiras entre eles. O que não implica ignorar tais elementos na obra estudada, mas colocá-los em função de outra questão, a da *singularidade*.

Se cotejarmos a obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (de agora em diante, referida como MM, por comodidade) com outras obras de caráter memorialista, como *Menino de engenho*, de José Lins do Rêgo, logo perceberemos que, para Valêncio Xavier, não interessa elencar fatos da sua infância ou proceder a uma pura ficcionalização dos mesmos, nem apagar as arestas do incompreensível e as lacunas da memória, com uma idealização ingênua da infância, como teria feito José Lins do Rêgo, de linhas mais ou menos realistas, mesmo com uma linguagem mais modernista. A obra de Valêncio Xavier possui uma violência verbal e visual, que afugenta aqueles que esperam os suspiros nostálgicos de um velho em busca da evocação de um paraíso perdido.

Embora a hibridização de gêneros, em MM – que traz o textual e o visual –, seja mais do que uma mera ilustração do vivido, ela não esgota tudo o que faz da obra de Valêncio Xavier uma jogada de um sujeito singular. Até porque a estratégia de mesclar imagem e palavra é relativamente comum em arte, haja vista as histórias em quadrinhos, que, desde os últimos decênios do século XX, vêm reinventando as formas de narrar, colocando imagem e palavras juntas³. A obra de Valêncio Xavier parece ser uma *jogada singular* no campo do discurso

³ Já vai longe a época em que as tiras em quadrinhos eram limitadas aos jornais; também faz tempo que as narrativas de super-heróis deixaram de ser exclusivamente a repetição de fórmulas narrativas, sustentadas por personagens maniqueístas ou desenvolvidos de modo plano. Atualmente, a sofisticação verbo-visual de HQs como *Sandman*, ou mesmo as versões luxuosas de colecionador das histórias de *Batman*, impressionam pela ousadia narrativa e visual.

literário, pois o *modus operandi* do autor não é o mesmo processo encontrado em tantas formas de *mélanges* imagem-palavra presentes na arte moderna e contemporânea. E se essa questão não impede que reflitamos sobre questões de gêneros, ela não se restringe a isso.

A obra de Valêncio Xavier, MM, foi publicada em 2001, depois de o autor ter recebido, em 1998, o Prêmio Jabuti de melhor produção editorial pela obra *O mez da gripe e outros livros*. Tal premiação, que reconheceu o arrojo do projeto gráfico-editorial daquela obra, deixou escapar a singularidade no trabalho ficcional daquela obra, que não era simplesmente mais um romance e, assim, não fez jus às questões levantadas em razão do deslocamento dos gêneros narrativos tradicionais – isso para falar apenas de um aspecto inovador da obra. Ao interpolar imagens e narração, memória, ficção e história, o autor leva a um ponto de ruptura as diversas conformações genéricas de que faz uso.

MM pode ser lida como uma espécie de trilogia, mesmo que na ficha catalográfica do volume se encontre classificada como *romance*. Tal classificação é problemática, uma vez que a segunda parte (ou seria capítulo?), “Menino mentido - Topologia da cidade por ele habitada”, tem como subtítulo “uma *novela* em figuras”. Por isso é complicado encontrar um termo que consiga dar conta do entrelaçamento das três partes: podem ser três capítulos de uma obra ou uma “trilogia” de novelas, pois a temática é bastante próxima. Nas três partes, a temática possui referências autobiográficas (mesmo que tenhamos dificuldade em considerar a obra uma autobiografia): *o menino mentido* aparece nomeado como *Valêncio*, e a mãe morrendo recebe o nome da mãe do autor, Maria.

Ainda assim, mesmo problemática, a nomenclatura *romance* não é totalmente descabida: muito do material visual (fotos, reproduções de mapas, figuras, fotogramas de cinema, etc.), que confere um caráter caótico de montagem na obra, está entrelaçado à problemática da formação do herói e o contexto social/familiar que aparece, elementos comuns no gênero romance. O mais importante, qualquer que seja a classificação da obra, conto, novela ou romance, é perceber o trabalho radical realizado com a imagem visual, que coloca o discurso em outro patamar. Para que nosso leitor tenha uma ideia geral da obra, faremos a seguir um breve comentário sobre cada uma das partes que a compõem, resumindo seus elementos e estruturas principais. Ao longo do trabalho, voltaremos em detalhes a cada uma delas, para abordarmos questões de interesse para a singularidade.

A primeira parte intitula-se “Minha mãe morrendo” e concentra-se no relato da visão do corpo materno, morto, na maca do hospital, ou em comentários sobre fotografias nas quais a mãe aparece fantasiada de odalisca ao lado de uma tia. Tal relato, escrito em versos, vem acompanhado de um variado material visual, como fotos da mãe, fotos do autor ainda criança,

fotogramas de filmes, embalagens de produtos de beleza, ilustrações de livros de anatomia, cartões-postais, entre outros. A forma do relato-comentário verbal em versos, sem métrica e de caráter narrativo, realça o hibridismo formal e temático de toda a obra. As imagens aparecem, na maioria das vezes, na página esquerda, e o texto, na página direita, em versos livres e brancos, com comentários ou relatos lírico-memorialistas do narrador.

A segunda parte, chamada pelo autor de “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada – uma novela em figuras”, aborda as memórias da infância passada em São Paulo, cidade cuja topologia restringe-se à área central, em torno da Praça da República, onde o “menino mentido” Valêncio viveu: aí aparecem mapas, fotos de filmes, de revistas, publicidades de revistas, trechos de catecismos, pedaços de aulas, lembranças eróticas, crimes do internato, histórias da infância. Nesse internato, as memórias da sua precoce sexualidade são misturadas ao etnocentrismo dos padres italianos do internato, à agressividade sexual dos garotos da classe, capazes mesmo de se masturbarem durante a projeção de imagens numa sala obscura, ou a crimes acontecidos ali mesmo. Ainda nessa parte, entremeada ao relato das diversas aventuras do menino, há uma narrativa sobre um misterioso assassinato que teria acontecido na escola.

A terceira parte, intitulada simplesmente “Menino mentido”, é a mais extensa e com mais imagens. Ela traz elementos da infância do narrador, de seus cinco aos doze anos. Nela, misturam-se principalmente reproduções de páginas da revista *A noite ilustrada*, campanhas publicitárias e a história de Lampião, suas proezas, sua captura e morte, com fotos horrendas do jagunço e do bando, decapitados. Além disso, há um extenso material visual sobre a sexualidade infantil, o relato de brincadeiras nada inocentes com uma prima, o medo do escuro, que é um *leitmotiv*, entre outros assuntos. Essa parte encerra-se comum “The End”, típico do final de filmes norte-americanos, revelando a influência do cinema, espaço da imaginação e do prazer do garoto. É também nessa parte que aparecem as figuras de um olho abrindo-se e fechando-se, retirado de um manual de anatomia. Na imagem abaixo, temos um fac-símile da revista *A noite ilustrada* com o relato da morte de Lampião, algo que teve profundo impacto na subjetividade do narrador. Repare na operação de subtração, que mostra tanto a época em que se passa o relato quanto a idade do menino-narrador:



(MM p.94-95)

A imagem a seguir foi colocada para dar destaque ao olho que lê ou o leitor ou o livro, ao que tudo indica, retirada de um manual de anatomia:



(MM, p. 96-97)

Nesse ponto reside o fulcro de nosso trabalho: consideramos o discurso de Valêncio Xavier mais do que uma novidade formal, mas como um modo de exercer sua singularidade, quando coloca lado a lado palavra e imagem de modo tão próprio e que, inclusive, aponta para um questionamento sobre um suposto convívio pacífico entre o visual e o verbal na contemporaneidade. Em MM, há mais um estranhamento dessa convivência do que meramente um apoio do visual no verbal, ou vice-versa.

Nossa tese procura demonstrar que podemos ver a obra de Valêncio Xavier, MM, como um *sinthoma*, porque ela consiste num modo singular de esse sujeito gozar com o fazer artístico. O elemento característico desse *sinthoma* seria a técnica da montagem, uma forma de relacionar o visual com o verbal, que está em praticamente todas as suas obras. Tal tese tem como tarefa secundária mostrar como o fazer artístico literário consiste num saber-fazer (*savoir-y-faire*) com o real de se gozo que, na obra de Valêncio Xavier, abarca três estratégias sublimatórias definidas por Lacan: um contorno do vazio da Coisa, uma estética a partir do objeto a olhar e uma estética da letra.

Em decorrência, hipotetizamos que a singularidade na obra de Valêncio Xavier manifesta-se num saber-fazer com o gozo por meio do recurso formal da montagem. Podemos dizer que a montagem funciona como um *sinthoma*, pois, por meio dela, o sujeito obtém um gozo singular.

A montagem é um conceito desenvolvido com base em reflexões sobre o modo de relacionar palavra e imagem num trabalho artístico e partiu, para sua elaboração, de conceitos de Émile Benveniste sobre a relação entre sistemas semióticos, e no modo como este linguista enfatiza a língua como o sistema semiótico por excelência, o único capaz de interpretar os outros. Os trabalhos de Jacques Rancière, por sua vez ao proporem conceitos como regime de representação, imagem e frase-imagem, investigam a relação entre o verbal e o visual na arte ao longo da história e por esse motivo ofereceram um modo interessante de pensar a estratégia artística principal e mais evidente de Valêncio Xavier, a montagem. Desenvolveremos a noção de montagem e o modo como a entendemos funcionando em MM, no capítulo 3. Porém, para ir já ambientando o leitor com o conceito, podemos dizer que a montagem é o recurso artístico de justapor fragmentos verbais, visuais e verbo-visuais de diferentes procedências. No caso específico de Valêncio Xavier, trata-se de sua assinatura artística, por assim dizer, já que suas obras como um todo são elaboradas a partir desse recortar de trechos verbais e elementos visuais e colocá-los juntos na forma de um livro – em geral narrativas, mas não apenas.

Sabendo que o trabalho artístico, para a psicanálise, pode ser entendido como uma estratégia sublimatória da pulsão, e a literatura sendo um dos tipos de saber-fazer com o real do

gozo, defendemos ainda que, em MM, a montagem permite várias abordagens do gozo via sublimação artística, percorrendo as “três estéticas lacanianas” (RECALCATI, 2003), que compreendem desde o movimento em torno do vazio da Coisa, a abordagem do objeto *olhar* e do gozo escópico, até a estética da letra.

Além disso, ainda como uma parte suplementar da tese principal (que é demonstrar os vários modos pelos quais a singularidade se manifesta na obra MM), tentaremos demonstrar que essa obra de Valêncio Xavier é singular se comparada com os modos de gozo com o visual contemporâneos, por revelar uma estratégia que consegue propor uma forma de abordar a plethora de imagens do mundo contemporâneo sem recorrer ao mais-de-gozar mortífero da sociedade do gozo escópico⁴ (QUINET, 2004).

Para trazer à tona o singular nessa obra, este trabalho irá investigar alguns aspectos da contemporaneidade, que o psicanalista Antonio Quinet chama de *sociedade escópica* – na qual predomina um gozo mortífero no *olhar*: pela superabundância de imagens e meios cada vez mais eficientes de vigiar o indivíduo. De que modo isso repercute na obra MM? De que modo o escritor, enquanto aquele que cria a partir do signo verbal, se vê acossado por essa plethora de imagens? Há ainda a possibilidade de considerarmos o uso de imagens na narrativa de Valêncio Xavier como uma forma de fazer frente a essa banalização da imagem. O deslizamento sem fim de imagens, sem *ponto de basta*, na sociedade contemporânea seria um correspondente ao deslizamento psicótico do significante?

Nas palavras de Quinet (2004, p. 13-14), “pretendo mostrar que se trata antes de uma sociedade escópica produtora de dejetos da civilização, dejetos de gozo em sua modalidade *escópica*, produto do discurso do mestre. Esse *mais-de-gozar* é um *mais-de-olhar*. Ele é excessivo, impossível de suportar e ao mesmo tempo causa de desejo.”

Em MM, o sujeito enfrenta o trauma – e a erupção do Real – causado pelas imagens vistas desde a infância (a mãe morrendo no hospital, por exemplo), tentando fazê-las passar para o registro Simbólico, retirando delas parte de seu poder. A obra mostra essa espécie de importância das imagens na formação do sujeito do desejo; antes de ser qualificada como

⁴ O gozo escópico é o gozo obtido movimento pulsional em torno de um objeto a específico, o *olhar*. No Seminário XI, Lacan destaca os elementos fundamentais desse escopismo pulsional, delimitando o campo visual em duas áreas ou campos: o campo visual, que tem a perspectiva como modelo, e o escópico, que diz respeito às manifestações pulsionais em relação ao *olhar*, o objeto que está excluído da percepção visual comum, mas que organiza o campo da percepção visual para o sujeito. O mais de gozar escópico corresponde a um empuxo a ver e a ser visto, e a outras manifestações intrusivas do *olhar* no campo da percepção que podem ser sentidas tanto como intenso prazer quanto como dor. A sociedade do gozo escópico é, segundo Quinet, uma mistura de uma sociedade em que o ver e o ser visto tornaram-se imperativos e submete os indivíduos a um gozo mortífero, o gozo do Outro, manifesto em uma sociedade organizada em torno da proliferação do Olhar sobre os sujeitos, um olhar vigia todos, o tempo todo.

benéfica ou malévola, a imagem é *constitutivada* estrutura psíquica. O que muda é a capacidade de cada um em lidar com elas, quais *recursos* cada um dispõe para fazer vir à tona a singularidade, ou seja, o modo de encontrar um gozo satisfatório em seu *sinthoma*⁵. Para isso, o sujeito deixa uma posição passiva de espectador e passa ao polo ativo dessa relação; ao invés de se deixar imobilizar pelo fluxo de imagens incessante dos dias de hoje ou de seu passado, ele faz delas uma obra, uma escrita: impõe sua marca, seleciona-as, comenta-as, monta-as com palavras. Nesse processo, impõe um tempo seu e um modo próprio gozar de com elas, fazendo com que, mesmo que momentaneamente, cesse a invasão traumática do aspecto real dessas imagens.

A singularidade do discurso de Valêncio Xavier consiste em enodar imaginário, simbólico e real no *sinthoma*, isto é, seu modo singular de gozo que consiste em fazer montagens. Segundo Quinet (2004), a psicanálise nos ensina que o campo visual é constituído pelos três registros destacados por Lacan: o Imaginário do espelho, o Simbólico da perspectiva e o Real da topologia. Assim, se essas imagens podem ter um aspecto *imaginário*, por servirem ao sujeito como espelhos identificatórios aos quais o eu (*moi*) adere, elas também possuem um aspecto *simbólico*, pois, colocadas num livro/romance, passam a valer como *significantes*, dentro da estrutura romanesca. Não podemos deixar de lembrar que mesmo assim há uma faceta *real* dessas imagens, o aspecto infenso à simbolização, um resíduo, algo que não deixa de não se escrever (há algo nelas do que Lacan chama de *letra*).

Desse modo, a nosso ver, a preponderância do visual em MM não cai nas armadilhas da sociedade do espetáculo, na qual a imagem muitas vezes reduz-se ao registro do Imaginário – pela identificação a uma imagem totalizadora, que nega a falta. No livro, elas são enigmas colocados ao leitor, que também deve deixar o papel de observador passivo típico para engendrar o sentido desses enigmas verbo-visuais e, quando este não emerge, obter dos mesmos o gozo ou satisfação.

O percurso imaginado como o mais interessante para defender essa tese não tem a pretensão de ser o único possível. A maior dificuldade encontrada foi estabelecer um ordenamento linear, capítulo a capítulo, tópico a tópico, que mostrasse nossa leitura dos

⁵ A elaboração do conceito de *sinthoma* é parte importante deste trabalho e tomará várias páginas ao longo do primeiro capítulo. Resumidamente, podemos dizer que Lacan, ao abordar a relação do sujeito com o gozo indestrutível do seu *sintoma* (sem th), pensou num outro polo da relação entre inconsciente e linguagem: se o sintoma é um enigma a ser decifrado, manejado nas cadeias significantes, com base na metonímia, o *sinthoma* não tem transcrição significativa, porque diz respeito não ao desejo, mas ao gozo, isto é, àquilo que funciona para além dos sentidos que possa ter. Se o sujeito pode se livrar de seus sintomas neuróticos, o seu *sinthoma* não tem superação, porque representa o ser do sujeito no campo do gozo: o *sinthoma* é a marca da singularidade de cada um e em relação a ele, não há travessia ou passagem, seu gozo.

conceitos lacanianos e, ao mesmo tempo, possibilitasse ao leitor acompanhar o modo como nossas análises faziam uso deles. Mas os conceitos relacionam-se de forma não linear, mais como numa rede do que com a linearidade e sequencialidade da frase, do tópico ou capítulo. O que é, evidentemente, uma limitação da linguagem verbal, ao contrário de esquemas visuais. A cada vez que abordávamos um dos conceitos, acontecia de vários outros também serem requisitados como componentes ou relacionados a ele. O conceito norteador do trabalho, *singularidade*, demandava a necessidade de se esclarecer os conceitos de sujeito, de gozo, de *sinthoma*, de sublimação, de frase-imagem, de montagem, de discurso e de sociedade escópica. Tanto se podia falar do gozo singular para falar de singularidade, ou de *sinthoma*, para falar da relação entre gozo e singularidade. Por sua vez, todos esses conceitos abriam um leque (nem tão complementares assim) de conceitos-auxiliares ou complementares como *lalíngua*, pulsão, objeto *a*, olhar, etc. Muitas vezes sentíamos que, ao falarmos de um desses conceitos, todos os outros faziam-se necessários e o discurso parecia girar em círculos. Por exemplo, falamos de gozo porque é um componente da singularidade (concebida como o modo singular de gozo). Acontece que gozo relaciona-se a pulsão, mais que ao desejo e, assim, parecia-nos que tínhamos de falar dos objetos pulsionais, os objetos *a*, dentre eles, o *olhar*. Porém, tais conceitos também seriam necessários para falarmos do gozo escópico contemporâneo. Ao assumirmos que a sublimação era um modo de o sujeito lidar com a pulsão e com o gozo, também poderíamos falar do objeto *a* nesse momento ou falar do gozo aí, e não quando definíamos a singularidade.

Portanto, algumas separações poderão parecer absurdas: deixamos no primeiro capítulo as definições usadas de *lalíngua*, letra, gozo, entre outras que também seriam usadas no capítulo dois, sobre a sublimação. Nesse capítulo, os conceitos de pulsão e objeto *a* são abordados, além, é claro, do conceito de sublimação. O conceito de gozo, que também constitui a abordagem do pulsional, entretanto, foi abordado no primeiro capítulo. Isso gerou no trabalho a necessidade de retomarmos várias vezes alguns conceitos, de modo mais sucinto, mas não quisemos onerar o leitor com a busca, nas páginas anteriores, do referido conceito.

A primeira maneira de trabalharmos foi separando a revisão teórica da análise. Tal divisão afastou muito o modo de entendermos o conceito em sua relação com a obra MM. Para defender nossa tese, preferimos então ir mostrando como a obra era fruto de uma perspectiva singular, aproveitando a proximidade dos conceitos discutidos. Por fim, a divisão que consideramos a mais clara, mesmo tendo consciência de que a consistência argumentativa ou temática é sempre fruto de um imaginário, foi a seguinte:

No primeiro capítulo, explicitamos o modo como entendemos o conceito de singularidade em Lacan. Para isso foi necessário, no entanto, recuperar ainda que rapidamente

o conceito de sujeito – do significante – para só então falarmos em singularidade. O conceito de singularidade é correlato ao de *sinthoma*, que traz em si a ideia de um gozo singular. Logo, os conceitos lacanianos de *sinthoma* e de gozo também precisaram ser abordados e, junto com eles, as noções que foram elaboradas por Lacan para dar conta daquilo que não pertence mais unicamente à esfera do sentido, do significante e do sujeito do significante; e assim aparecem as noções de lalíngua, falasser e letra.

O conceito de *sinthoma* foi criado quando Lacan procura compreender a obra de Joyce; sua elaboração, todavia, não se restringiu apenas a elementos dos escritos literários do autor. Lacan foi à biografia de Joyce para compreender como sua obra foi um modo de o autor suprir uma certa deficiência do Nome-do-Pai, entre outros elementos. Tal fato autorizou-nos a construir analogias entre a obra de Valêncio Xavier e sua biografia, para também sustentarmos que se trata da manifestação de um modo singular de gozo, um saber-fazer com o real desse gozo. Ainda exploramos elementos biográficos de Valêncio Xavier para entendermos como esse gozo se foi constituindo.

Nos dois tópicos finais do capítulo, achamos por bem mostrar como desenvolvemos a interpretação de MM, que parte do sentido (enquanto sentido gozado) para o gozo fora-do-sentido (o *sinthoma*). Não se trata de dimensões estanques, mas interpenetradas; em certos momentos preferimos tratar os elementos da obra MM pela via do sentido, da inscrição significante e, em outros, preferimos abordá-los pelo viés do gozo e da letra, nos quais o sentido vacila.

No capítulo dois, discutimos a sublimação a partir de um saber-fazer com o real do gozo. Acreditamos que valeu a pena fazer um certo recuo para falar, primeiro, da relação entre arte e psicanálise, de modo mais geral, para só então entrarmos no conceito de sublimação, o qual, por ser definido como um dos “destinos da pulsão”, requereu uma incursão em tal conceito, tanto em Freud quanto em Lacan. Ao tratarmos de sublimação, entramos em um campo minado, pois este conceito é polêmico, principalmente no tocante à sublimação artística, uma vez que existem autores que não acreditam ser a arte contemporânea uma forma de *sublimação*, ou mesmo que a sublimação seja um saber-fazer (alguns psicanalistas acreditam que só o trabalho analítico possa ser definido assim, ou só uma estética da *letra*). Um dos alicerces de nossa tese diz respeito a considerar a montagem um saber-fazer com o real do gozo, a marca singular da obra de Valêncio Xavier. Pensamos que, ao considerar a montagem como um *sinthoma*, seria necessário mostrar que ela era uma estratégia de sublimação, já que se trata de um recurso artístico, uma “linguagem”. Desse modo, foi fundamental acompanhar o desenvolvimento do conceito de sublimação na obra lacaniana. Para tanto, seguimos, em parte, a leitura de Recalcati

(2005), que fala em “três estéticas lacanianas”, e a obra de Vladimir Safatle (2006) que, mesmo sem usar a expressão “estética lacaniana”, mostra três momentos na obra de Lacan em que o conceito de sublimação artística é desenvolvido. Safatle os nomeia de “os três protocolos da sublimação” (SAFATLE, 2006, p. 286-299). Evidentemente, passamos por uma leitura dos Seminários lacanianos VII (*A ética da psicanálise*), XI (*Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*) e XXIII (*O sinthoma*), para confirmar o percurso analítico de tais autores; e, a nosso ver, Recalcati e Safatle trazem ideias que sintetizam as posições lacanianas de modo que as torna operatórias para nossa análise. Sem tais leituras, talvez nosso trabalho não conseguisse, pelo espaço e as questões que contempla, ter a clareza que gostaríamos.

A parte final do capítulo – os três últimos tópicos – explicita um elemento fundamental de nossa tese: uma manifestação da singularidade da obra MM consiste justamente no modo como o autor se serve de vários “protocolos de sublimação” ou de vários modos de abordar *A Coisa*, e compreendemos que seria muito esclarecedor apontar como, em vários momentos da obra, podemos enxergar um modo de lidar com o Real. De cada parte de MM, interpretamos alguns trechos ou passagens, para mostrar como o saber-fazer com o real do gozo encontra formas diferentes, ainda que se valha da estratégia básica das obras de Valêncio Xavier, a montagem.

Para o terceiro capítulo deixamos a discussão da estratégia de *montagem*. Iniciamos o capítulo com uma reflexão sobre a relação entre a linguagem verbal e a visual, porque o conceito de montagem requeria uma visão clara das relações entre elas. Evidentemente, isso poderia ser o trabalho de uma tese, ou até mesmo de várias teses de linguística ou semiótica. Preferimos trazer da linguística apenas alguns apontamentos de Emile Benveniste, mas nos concentramos nas ideias de Jacques Rancière, de quem utilizamos as discussões sobre a historicidade da montagem. O filósofo francês mostra, por meio de um recorte histórico, que as relações entre o visual e o verbal, na arte, são dialeticamente construídas ao longo da história da arte. Fizemos também uma revisão de suas noções de regime de representação, de imagem, frase-imagem e montagem, porque foi daí que elaboramos nossa visão do que seja a montagem na obra de Valêncio Xavier.

Deixamos para o capítulo 4 a discussão de como a obra MM revela um caminho alternativo aos modos de gozo escópico encontrados na contemporaneidade. Para tanto, iniciamos com um recuo histórico sobre noções como pós-modernismo e sociedade de consumo – em que predomina uma visão de caráter mais amplo, sociológica. Depois aumentamos o detalhamento, porque aquelas teorizações coincidem em parte com as constatações e hipóteses de psicanalistas, que também veem uma mudança na subjetividade, cuja causa deve-se aos

mecanismos do capitalismo na pós-modernidade. Para isso, fizemos uma reflexão que toma como base análises de cunho psicanalítico, que enfatizam a importância do visual nos modos de constituição subjetiva, que fazem da atualidade (desde meados do século XX) uma sociedade tomada por uma relação muitas vezes doentia com a imagem. Logo a seguir, partimos para uma reflexão especificamente lacaniana sobre a noção de discurso, pois entendemos que as condições históricas do capitalismo tardio (pós-1945) têm impacto na existência da NEP⁶ postulada por vários psicanalistas. Dentro da noção de discurso, entendido tanto como aparelho de sentido quanto de gozo, destaca-se a noção de discurso do capitalista, uma vez que este é fundamental na compreensão da forma de laço social que se organiza na contemporaneidade e origina a sociedade de gozo escópico; o discurso do capitalista como uma forma de laço social “louco”, que se materializa na atualidade pelo consumo descontrolado do visual, numa forma de gozo mortífero.

A noção de uma *sociedade de gozo escópico*, proveniente do psicanalista Antonio Quinet (2004), serviu de fundamento para a compreensão desse problema. Nessa parte em especial, detalhamos a noção de gozo escópico em sua relação com a subjetividade. Também procuramos mostrar como se dá a relação do campo visual com os três suportes do sujeito – o Imaginário, o Real e o Simbólico. Nesse tópico, utilizamo-nos das ideias de Jacques Alain-Miller sobre a relação entre o sujeito e o visual, as quais estão em forte consonância com os problemas levantados pelos defensores da NEP e outros psicanalistas: o predomínio de uma relação imaginária com o visual, uma “regressão imaginária” que, em certo sentido, coincide com as críticas feitas por aqueles autores.

Por fim, fomos à obra de Valêncio Xavier, mormente em sua última parte (“Menino mentido”), para mostrar de que forma esse escritor consegue exercer sua singularidade, mesmo diante de uma sociedade de gozo escópico; de que forma consegue reagir ao império da “imagem rainha”, sem abrir mão do gozo com o visual, mas agora um gozo vivificante, que consegue produzir uma obra singular. Tentamos mostrar como um sujeito, mesmo tendo vivido mergulhado no mundo visual, como Valêncio Xavier, encontrou uma saída mais criativa para o empuxo-a-gozar do Outro e defender seu modo singular diante de um gozo coletivizado.

⁶ NEP é uma sigla para “Nova Economia Psíquica”, postulada por psicanalistas franceses e belgas como Charles Melman, Pierre Lebrun entre outros. Segundo eles, o sujeito pós-moderno não se baliza pelo desejo mais: funciona mais pelo gozo. Outros elementos dessa NEP são a decadência da inscrição simbólica, a falência de vários aspectos do Nome-do-pai, o que garantiria uma regulação do gozo via desejo e castração. O sujeito, na NEP, seria um desbussolado, sem um lastro simbólico suficiente que o impeça de se tornar presa de um gozo mortífero. No quarto capítulo de nosso trabalho, abordaremos com detalhe outros aspectos dessa NEP.

1 A SINGULARIDADE EM *MINHA MÃE MORRENDO E O MENINO MENTIDO*

—Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi.

Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando.

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes da minha identidade. [...]Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas.

Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.* (1998b, p. 57).

1.1 Considerações iniciais

A palavra *singularidade*, antes de ser um conceito derivado da teoria lacaniana, tem um sentido comum e geral de ser a qualidade do que é *único, especial, próprio* a um *indivíduo*. Tais significações correntes na cultura não estão completamente ausentes das teorizações psicanalíticas. Podemos dizer que o núcleo da significação dessa palavra – o que torna único alguém ou algo – é comum tanto ao sentido usual e quanto ao encontrado em Lacan. O diferencial fundamental é que, para Lacan, o singular relaciona-se ao *sujeito*, e não a um indivíduo, e ao gozo daquele; *gozo* que não está associado aos ideais de sucesso de nossa época. O singular não está disponível nas prateleiras de supermercados, em boutiques de luxo ou academias. Nem a uma pretensa autoconsciência de ser *especial*, vendida em programas de TV ou páginas da Internet. Tendo a ver com o modo próprio de gozo de cada um, ele certamente não é passível de se tornar valor de troca, porque o gozo, seja qual for, “non decet” – não convém, para tomarmos uma expressão encontrada em Miller (2011). Não convém porque não supre a ausência da relação sexual, o real duro que os ideais do discurso capitalista tentam tamponar.

No capítulo que escolhemos para abrir nosso trabalho, debruçamo-nos sobre os conceitos de sujeito, ainda que brevemente, de singularidade e de gozo. Ao abordarmos esse último, também nos pareceu oportuno uma retomada, ainda que sucinta, dos conceitos de *lalíngua, letra e trauma*, porque já deixam o leitor a par do modo como eles serão entendidos ao longo da análise da obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. Aliás, também consideramos oportuno já trazer alguns elementos da obra, especialmente reveladores da

singularidade defendida. Evidentemente, nos tópicos propriamente mais analíticos – se comparados com o caráter de revisão teórica dos tópicos iniciais – não esgotamos o tema da singularidade: deixamos para os capítulos seguintes a discussão sobre a sublimação (capítulo dois), a montagem (capítulo três) e a sociedade escópica (capítulo quatro), todos elementos constitutivos da singularidade da obra de Valêncio Xavier.

1.2 Sujeito lacaniano: entre o desejo e o gozo

Ao interpretarmos a obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, de Valêncio Xavier, a partir do conceito de **singularidade**, necessitamos trazer algumas considerações sobre a noção de **sujeito**, uma vez que o conceito de singularidade, tomado de investigações lacanianas a respeito da obra de James Joyce, é definido como o **modo singular de o sujeito lidar com seu gozo** (LACAN, 1975-1976/2007).

Para Lacan, o sujeito é constituído pela falta de *ser*, como *falta-a-ser* (FINK, 1998). Aprofundando o veio aberto por Freud, para quem o ser humano era constituído pela divisão psíquica entre consciente e inconsciente, Lacan vai ao cerne da questão ao mostrar o caráter linguageiro desse inconsciente, e consequentemente do sujeito revelado e desvelado pela palavra, sem, no entanto, dela receber a substancialidade. Apesar disso, é um sujeito *desejante*, mesmo quando não sabe bem *o quê* ou *por que* deseja. Desde o início de sua teorização, Lacan também enfatizou o fato de que a constituição subjetiva se devia a três suportes: ao Imaginário, ao Simbólico e ao Real. A relação entre esses na constituição do sujeito foi desenvolvida ao longo de sua longa trajetória e passou pelo recurso a matemas, grafos, superfícies topológicas, até chegar, ao final de seu ensino (a partir do Seminário XIX), às rodinhas de barbantes ou nós borromeanos.

Tomar o sujeito pelo viés lacaniano exige não tomá-lo como a manifestação superficial de uma primeira pessoa do discurso, ou da *deixis* no texto; também não se pode dizer que o sujeito seja o *narrador* em MM; nem, muito menos, deve-se vê-lo como um sujeito empírico, o *autor* Valêncio Xavier enquanto pessoa real. A busca feita na materialidade linguística tem sua razão na procura por manifestações da singularidade: desse modo, não iremos conceituar **quem** ou **o quê** é o sujeito da obra; isso seria ter uma concepção *subjetivista do sujeito*, refutada por Lacan várias vezes. Nessa concepção *subjetivista do sujeito*, este é substancializado, transformado em positividade. Por isso, falaremos em sujeito como sendo marcado por uma negatividade e aparecendo momentaneamente no discurso como desejo inconsciente, que produz brechas, equívocos, lapsos, etc. na cadeia discursiva. Esses seriam momentos

privilegiados da emergência do sujeito (na visão lacaniana, o eu (*Je*), o sujeito do desejo inconsciente). Não é, portanto, nem o sujeito do enunciado nem o da enunciação; o sujeito estaria entre esta e aquele, no espaço entre o dito e o dizer. No entanto, usaremos os termos *autor*, *narrador* e *sujeito* em vários momentos, mas com alcance mais limitado, seja para facilitar a referência à obra estudada ou quando nos debruçarmos sobre a relação de MM com outras obras. O fato de a investigação recair sobre o modo como se manifesta a singularidade não impede que possamos ainda usar tais termos.

A concepção de sujeito em Lacan, considerado como o que um significante representa para outro significante que não o representa (LACAN, 1966/1998), foi a orientação básica da prática psicanalítica durante muitos anos, e parecia mostrar que, no campo do sujeito, o importante era a transcrição simbólica dos elementos imaginários. Apesar de, desde o início de sua prática, Lacan enfatizar o entrelaçamento de três instâncias – o Imaginário, o Simbólico e o Real – como constitutivas e concomitantes do e no sujeito, seu ensino começa quando, no início da década de 1950, suas teorizações se concentraram em tentar verter os termos do Imaginário, as relações fundamentadas aí, em termos da estrutura simbólica.

O sujeito do inconsciente equivale ao sujeito do desejo – que corre metonimicamente sob a cadeia significante – e, assim, a análise consistia em trabalhar nesse nível: fazer com o que o analisando entrasse em contato com o seu desejo, por meio do recobrimento simbólico cada vez mais eficiente de suas fixações imaginárias. Era preciso preencher as lacunas da história do paciente com outros termos significantes. O sujeito é visto como barrado, não substancial, porque consiste num efeito da cadeia significante, é um sujeito vazio: na verdade, sujeito e desejo são termos equivalentes, porque ambos correm sob a barra do significante, não têm substância.

Ao falarmos em sujeito a partir da psicanálise, a noção de *interno* e *externo* não faz sentido, se pensarmos, entre outras coisas, na noção de *extimidade* ou na estrutura topológica do sujeito, como na banda de Moebius⁷. O inconsciente nem está fora nem dentro, assim como a linguagem nem é inata nem uma “ferramenta” usada para a constituição do sujeito. Nesse campo, essas antinomias talvez indiquem mais o seu papel de **corte**, de descontinuidade, do que o de entidades independentes ou diferentes. O próprio Lacan já se referiu ao sujeito ou ao inconsciente como o *corte*, invalidando oposições entre o *social* *Xoindividual* na constituição

⁷ A banda de Moebius é a figura topológica escolhida por Lacan para indicar esta transitividade da geometria do espaço atravessado pelo inconsciente. Fita original, ela tem a propriedade de estabelecer uma relação peculiar entre exterior e interior que, considerados a partir de pontos localizados, estão em oposição absoluta, mas que, graças a uma torção especial da fita, estão estruturalmente em continuidade. (VIEIRA, 2001, p. 197).

psíquica. Isso vale também para a linguagem, já que se trata de um sujeito do inconsciente – estruturado como uma linguagem –, representado pela cadeia significante. Assim, a língua tanto é social quanto individual, tanto língua-sistema quanto discurso-atividade.

Aos poucos, todavia, Lacan vai perceber que nem tudo poderia ser vertido na lógica significante. Sobra um resto dessa operação significante, e este resto é o *gozo*, conceito que implica um reingresso da pulsão como um dos elementos fundamentais da psicanálise: à medida que Lacan retoma e reelabora esse conceito freudiano, com a consequente importância dada aos objetos pulsionais, sua teoria desembocará na elaboração do objeto *a*, o objeto pulsional que é a causa do desejo. De maneira que o sujeito do inconsciente, do desejo, o sujeito como efeito de uma cadeia significante, agora tem uma causa *real*, pulsional: o objeto *a*, causa do desejo e, consequentemente, do sujeito. Cabas (2009) falará em “dupla causação do sujeito”: “causação simbólica que se manifesta nos movimentos da cadeia” e causação real, “que se manifesta como a primazia do objeto *a* ao incidir sobre o inconsciente” (CABAS, 2009, p. 223).

Lacan, então, pensa o sujeito como uma função que deriva da incidência do real no campo da linguagem, manifesta no plano do significante e que tem sua razão de ser na satisfação que produz, no gozo que o determina. Se o sujeito carece de substância por ser fruto da relação entre significantes, sempre mutante, ele é também impactado pela pulsão, por seus objetos *a* que incidem num gozo (CABAS, 2009).

Evidentemente, nos parágrafos anteriores só mencionamos rapidamente os elementos mais conhecidos do modo como o sujeito é visto em Lacan. Na verdade, sua obra pode ser vista como um trabalho de compreensão continuada do inconsciente freudiano a partir da categoria do sujeito, seja, partindo do desejo ou do gozo. Deixamos para abordar melhor alguns aspectos da constituição subjetiva em outras partes deste nosso trabalho, em tópicos específicos, como os que falam da pulsão escópica e de seu objeto *a*, o *olhar*, entre outros. Assim, a abordagem da constituição do sujeito lacaniano, entre desejo e gozo, perpassa vários momentos de nossa pesquisa. No tópico a seguir, tentaremos sintetizar algumas reflexões lacanianas sobre a singularidade, conceito fundamental em nossa tese.

1.3 Singularidade e *sinthoma*

O conceito de singularidade corre sempre o risco de ser tomado em duas posições antagônicas e radicais, de acordo com Frota (2000). Por um lado, há o risco de o *singular* identificar-se, em certos discursos, a um sujeito cartesiano, dono de sua razão. Nesse sentido, a singularidade confunde-se com o discurso do individualismo, dos manuais de autoajuda ou

simplesmente do *self mademan*, que desconhece quaisquer divisões internas ou contradições inconscientes, considerando-se senhor de seu destino. Por outro lado, há o discurso do materialismo histórico, o qual não aceita a existência de um singular num mundo governado por determinações histórico-econômicas. Para esse, o sujeito visto como autofundador, como consciência individual, é efeito da ideologia. A psicanálise seria uma terceira via de entendimento da singularidade, segundo Frota (2000), que vê um espaço de liberdade dentro das limitações impostas pela estrutura linguístico-simbólica:

Na psicanálise, a língua(gem) é pensada como uma estrutura que, sim, preexiste ao indivíduo, este tornando-se sujeito justamente por assujeitar-se a ela, mas como uma estrutura que, por incluí-lo enquanto sujeito plural e dividido, não só o constitui como pode ser singularmente rompida por ele – rompida pela singularidade do desejo inconsciente. [...] o desejo pode acontecer como uma ruptura que se efetua de língua e na língua, dando-se como uma diferença que, sem ser subjetivista, está articulada à história do sujeito. (FROTA, 2000, p. 27).

Para a autora, a singularidade humana é um efeito de linguagem, um modo como a língua impõe sua ordem aos corpos e como os sujeitos resistem a ela, andando pelas brechas do sentido, jogando com aquilo que nesse sistema fracassa em fazer sentido. A *singularidade* seria um modo de o sujeito romper a estrutura da linguagem pelo desejo inconsciente (não como modo de gozo⁸) e deixar uma marca; mesmo ao usar palavras ou imagens de outros (se pensarmos bem, estas sempre vêm do Outro), o sujeito as torna suas, não por voluntarismo ou decreto, mas por meio de um enfrentamento que envolve o corpo, reembaralhando os significantes, reinventando novos sentidos. Em MM, há um duro embate entre imagens vindas da memória e retomadas verbalmente, entre fotos e imagens publicitárias, com as quais o sujeito entrou em contato. Essas imagens funcionam ora como uma trilha de *significantes* por onde seu gozo presentifica-se, ora como significantes em sua face de *letra*, por manterem algo de abrupto e incompreensível, cujo tratamento não é pela via do sentido, mas pela via de um real parasitário do gozo.

Lacan, a partir de determinado momento de sua reflexão, em seu Seminário intitulado *Mais, ainda* (1972-1973/1982), retoma o conceito de gozo e lhe dá uma dimensão muito importante: daí em diante, em especial no Seminário *O sinthoma* (1975-1976/2007), a

⁸ Não consideramos a distinção entre desejo e gozo tão importante nesse momento de sua argumentação, pois a autora pretende opor o modo como a psicanálise, o capitalismo e o materialismo entendem a singularidade. Quando abordarmos a singularidade pela via da psicanálise, tal distinção será necessária.

singularidade será definida como a relação específica do sujeito com o seu gozo⁹. Para desenvolver seu conceito de *sinthoma*¹⁰, Lacan interpreta a relação singular de James Joyce com a linguagem. Tais ideias lacanianas interessam-nos profundamente; na medida em que compreendemos a obra de Valêncio Xavier a ser analisada como uma manifestação de singularidade, nosso trabalho será mostrar como tal singularidade nela acontece.

No final de seu ensino, Lacan trata da estrutura que suporta o sujeito a partir da tríade Simbólico, Imaginário e Real, com o recurso ao nó borromeano. O nó borromeano compõe-se de um entrelaçamento *sui generis* de três anéis: se um dos anéis se soltar, os outros dois desligam-se. Dessa forma Lacan conseguiu mostrar a estrutura do sujeito, que até então era trabalhada com matemas e estruturas topológicas¹¹, a partir de uma visualização concreta, por meio de “rodinhas de barbantes”, da concomitância dos três registros. O nó borromeano é definido como uma escrita, um fazer como suporte do pensamento (LACAN, 1975-1976/2007), não simplesmente uma metáfora. No entanto, os três registros nem sempre se encontram o tempo todo enlaçados, por isso, no Seminário XXIII, Lacan pensa a necessidade de um quarto nó, o *sinthoma*:

Assim, partiremos do seguinte: é sempre em três suportes, que nesse caso chamaremos de subjetivos, isto é, pessoais, que um quarto vai se apoiar. Se vocês se lembrarem do modo com que introduzi esse quarto elemento em relação aos três elementos, cada um deles supostamente constituindo alguma coisa de pessoal, o quarto será o que enuncio este ano como o *sinthoma*. (LACAN, 1975-1976/2007, p. 50).

Tal hipótese, como já dissemos, foi elaborada para o caso de James Joyce, cuja escrita teria sido, de acordo com o psicanalista francês, um modo de saber-fazer com esse desenodamento do nó: “o que proponho é considerar o caso de Joyce como respondendo a um

⁹ “Há, em Lacan, um status do gozo que é o do excesso, o **gozo-excesso**. É nesse nível que, classicamente, aprende-se a fazer a distinção entre prazer e gozo. O prazer traduz um estado de homeostase [...] Este estado é rompido por um elemento que ultrapassa os limites do bem-estar, fazendo confluir o gozo e o sofrimento, o sublime e o horrível. Há, porém, um segundo status do gozo que começa no Seminário 20 e está presente em tudo o que se inclui de seu último ensino até sua parte final, o do **gozo-satisfação**, que difere totalmente do primeiro status. O gozo-satisfação é o restabelecimento de uma homeostase superior. Há um funcionamento que inclui o excesso, que o rotiniza. Lacan o chamou de **sinthoma**. Isso é o que o conceito de *sinthoma* invalida, quando não o objeto *a*, pelo menos a orientação que deu origem ao objeto *a*.” (MILLER, 2011, p. 119-120, grifos nossos).

¹⁰ “*Sinthoma* foi o nome dado por Lacan a essa extensão conceitual da fantasia. Ele teve de inventar um neologismo, que na verdade é um arcaísmo, para marcar que não se trata do sintoma como formação do inconsciente, mas do sintoma como o novo nome das formações do inconsciente. Com o *sinthoma* ele designa o conjunto das formações do inconsciente e, além disso, fundo de gozo, o fundo libidinal das formações do inconsciente.” (MILLER, 2011, p. 156).

¹¹ Os matemas, o grafo do desejo e as estruturas topológicas foram a maneira encontrada por Lacan para transmitir a psicanálise, escapando, em certo sentido, do deslizamento do significante. Foi uma busca de uma transmissão integral.

modo de suprir um desenodamento do nó” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 85). Joyce seria um “desabonado do inconsciente”, não porque não houvesse feito análise, mas porque não poderia fazê-lo, porque nele a escrita está mais para uma máquina de produzir gozo do que sentido:

Se o leitor fica fascinado é porque Joyce, em conformidade com o que esse nome ecoa o de Freud –, tem, no final das contas, uma relação com *joy*, o gozo [*jouissance*], tal como ele é escrito na língua que é a inglesa –, por ser essa gozação, por ser esse gozo a única coisa que, do seu texto, podemos pegar. Aí está o sintoma. (LACAN, 1975-1976/2007, p. 162-163).

Curiosamente, nesse momento de sua teorização, há mesmo uma diferenciação entre inconsciente (como uma máquina de produzir significação) e *sinthoma* (que trata do gozo). Segundo Miller (2011), a orientação psicanalítica nesse momento do ensino de Lacan mostra que se trata de dimensões que andam separadas – gozo e sentido – como sendo de ordens diferentes. A análise não busca apenas o sentido dos sintomas (vistos como formações do inconsciente), mas também, e principalmente, o gozo neles envolvido, e procura um remanejamento desses modos de gozo no sujeito. O próprio Lacan, no Seminário XXIII, trata *sinthoma* e inconsciente como coisas diferentes:

Na medida em que o inconsciente se enoda ao *sinthoma*, que é o que há de mais singular em cada indivíduo, podemos dizer que Joyce, como ele escreveu em algum lugar, identifica-se com o *individual*. Ele é aquele que privilegia ter chegado ao ponto extremo de encarnar nele o sintoma, através do qual ele escapa a toda morte possível, deixa de se reduzir a uma estrutura que é aquela mesma do uom, se vocês me permitem escrevê-lo bem simplesmente como um *u.o.m.* (LACAN, 1975-1976/2007, p. 163, grifos do autor).

Por isso Joyce foi chamado de “desabonado do inconsciente”, porque encarnar o *sinthoma* e identificar-se a ele não é dado a todos. Em geral, encarnamos os ideais da família ou da sociedade, de algum grande personagem. Existe a singularidade em cada um, mas ela está recoberta por esses ideais (MILLER, 2011). Ao encarnar o *sinthoma*, Joyce pode obter dele alguma satisfação, porque ao *sinthoma*, já que concerne ao gozo, à satisfação não cabe ultrapassagem como na fantasia ou na interpretação. O *savoir-faire*, a arte de Joyce, sua literatura é um saber-fazer com o real desse gozo que o habita. Onde também a singularidade e o *sinthoma* estarem, no caso joyceano, relacionados a um processo de sublimação¹²:

¹² A sublimação seria, de acordo com Lacan, um modo de elevar o objeto à dignidade de Coisa, dentre outras conceituações do trabalho artístico, feitas por Lacan. A arte seria o modo mais prestigiado de sublimação. No segundo capítulo de nosso trabalho, tal relação entre *sinthoma* e sublimação será melhor esclarecida.

Que é o *savoir-faire*? É a arte, o artifício, o que dá à arte da qual se é capaz um valor notável, porque não há Outro do Outro para operar o Juízo Final. Pelo menos sou eu quem o enuncio assim. (LACAN, 1975-1976/2007, p. 59).¹³

Então, o sinal de meu impedimento é de fato Joyce, justamente porque o que ele afirma, e de maneira plena e especialmente artística, pois tem *savoir-faire* nisso, é o *sinthoma*, e *sinthoma* tal que não há nada a fazer para analisá-lo. (LACAN, 1975-1976/2007, p. 121-122)

Se não se pode analisar¹⁴ o *sinthoma*, o que fazer com ele num trabalho como o nosso, inscrito num discurso universitário, que busca o sentido? Talvez o próprio Lacan responda melhor quando, no Seminário que vimos comentando, fala dessa relação. A psicanálise passa pelo sentido, mas faz um curto-circuito. Se ficasse apenas no campo do sentido, teria um status de *semblante*, ainda que *semblante* verossímil:

Devemos nos quebrar, se assim posso dizer, contra um novo imaginário instaurando o sentido. É o que tento instaurar com minha linguagem, que tem a vantagem de apostar na psicanálise na medida em que tento instituí-la como discurso, isto é, como o *semblante* mais verossímil. A psicanálise, em suma, nada mais é do que curto-circuito passando pelo sentido – o sentido como tal, definido por mim há pouco pela copulação da linguagem, posto que é a partir dela que dou suporte ao inconsciente, com nosso próprio corpo. (LACAN, 1975-1976/2007, p. 118).

Nosso trabalho de análise da obra MM vai seguir, então, um trajeto que passa pelo sentido e tentar mostrar em que momentos ele, o sentido, entra em curto-circuito, revelando a linguagem como aparelho de gozo. Se o inconsciente é onde *isso* fala (o sentido comum, porque *isso* fala a todos), há o *sinthoma* onde *isso* não fala a ninguém, que é o singular. A orientação para a singularidade não quer dizer não interpretarmos o inconsciente, mas o fato de que tal interpretação encontra um obstáculo no modo próprio como cada um se relaciona com seu gozar (MILLER, 2011). Lacan chama o *sinthoma* de acontecimento de corpo, do corpo substancial, feito de gozo, e refere-se a ele como um encontro.

¹³ Segundo Guerra (2009), no Seminário XXIV (não publicado em português), Lacan fala em *savoir-y-faire* (saber fazer aí com), estabelecendo uma nuance importante em relação ao *savoir-faire* presente no Seminário XXIII. Para os efeitos de nossa análise, não conseguimos perceber com clareza em que consiste tal distinção. Até porque muitos outros psicanalistas ainda usam o termo *savoir-faire* como o modo de saber fazer com o real do gozo envolvido no *sinthoma*. Vale lembrar que Miller (2011) também se utiliza dessa expressão *savoir-y-faire* sem, no entanto, destacar sua diferença com a expressão *savoir-faire*.

¹⁴ Cabe aqui destacar que os *sinthomas* são analisáveis na medida em que consistem em substituições provocadas pelo deslocamento da cadeia significante. Os sintomas podem ser entendidos como uma configuração significante cujo sentido, cujo significado corre metonimicamente sob a barra significante. Nesse sentido, o *sinthoma* seria passível de dissolução – análise – pela via do sentido, enquanto o *sinthoma* cujo elemento fundamental não é o sentido, mas o gozo, não se analisa, não se dissolve pela decifração. (MILLER, 2011).

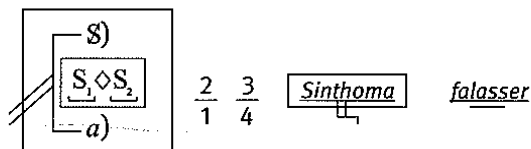
A singularidade na obra MM pode ser abordada de diversos pontos de vista: a partir da técnica da montagem, da questão da lalíngua, do gozo, de sua relação com a sociedade escópica, do fazer-saber com o real na sublimação por meio de um objeto artístico. Assim, diante da multiplicidade de perspectivas que podem ser tomadas – todas relacionadas e inseparáveis da singularidade –, tivemos de fragmentar a abordagem da singularidade em diversos tópicos e em diversos capítulos. Neste capítulo especificamente, nos tópicos seguintes, falaremos da relação entre o *sinthoma* em Joyce e suas possíveis analogias com o *sinthoma* de Valêncio Xavier, em sua obra MM; depois mostramos como podemos abordar o discurso de Valêncio Xavier a partir da perspectiva do sentido, do sujeito e do significante, e no último tópico, como podemos interpretar a obra enfatizando elementos que revelam o singular, de uma perspectiva do gozo e do *falasser*, o que nos levará a falar de lalíngua, letra e trauma.

1.3.1 Valêncio Xavier e James Joyce: analogias *sinthomáticas*

Se Lacan criou o conceito de *sinthoma* para entender a obra de Joyce, isso não o impediu de, no Seminário homônimo, usá-lo para se referir ao que é singular em uma diversidade de coisas. Para se referir ao *real*: “Falar que o real é um *sinthoma*, o meu, não impede que a energética, da qual eu falava há pouco, o seja menos” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 129); aos *psicanalistas*: “Penso que não se pode conceber o psicanalista de outra forma senão como um *sinthoma*” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 131); ao *inconsciente coletivo*: “Que o inconsciente coletivo seja um *sinthoma* não há prova melhor que Joyce” (LACAN, 1975-76/2007, p. 121); à *cidade de Dublin*: “O mito é sempre cativante, a prova é que Joyce, após ter cuidadosamente testemunhado o *sinthoma* de Dublin [...]” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 121), e ao *outro sexo*: “Permito-me dizer que o *sinthoma* é, muito precisamente, o sexo ao qual não pertenço, isto é, a mulher” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 98). Isso nos autorizou a estender o conceito de *sinthoma*, ao identificá-lo em nosso trabalho com a estratégia da montagem na obra MM de Valêncio Xavier.

Assim, ao comentar o fato de que o conceito de *sinthoma* foi criado para entender a constituição subjetiva e a arte de Joyce, um “desabonado do inconsciente”, Jacques-Alain Miller (2011) questiona se poderíamos estendê-lo aos abonados de inconsciente. Tal distinção, segundo ele, tem a ver com o fato de que, ao nível do *sinthoma*, não temos mais o sujeito barrado, dividido, mas o *falasser*. Os “abonados do inconsciente” estariam inscritos na articulação inconsciente ($S1 \rightarrow S2$ sobre o sujeito barrado punção de a), enquanto o *falasser*,

pelo fato de estar ao nível do *sinthoma*, encontra-se fora da estrutura do inconsciente, como Miller esquematiza abaixo:



(MILLER, 2011, p. 83)

Apesar de o conceito ter sido criado para um desabonado do inconsciente, Miller acredita que ele comporte um ensinamento para os outros. O próprio trabalho analítico seria convocado a buscar essa diferença radical que singulariza cada um:

O desejo do analista não é o de torná-lo (ao analisando) “em conformidade com”, não é fazer-lhe o bem, não é curá-lo. O desejo do analista é o de obter o que há de mais singular naquilo que faz seu ser. É o de que você seja capaz, por seus próprios meios, de cercar, de isolar o que o diferencia como tal e de assumi-lo, de dizer: *Sou isso, que não é legal, que não é como os outros, que não aprovo, mas é isso*. E isso se obtém, de fato, por uma ascese, por uma redução. (MILLER, 2011, p. 35, grifos do autor).

Ao mostrar que o trabalho analítico deve buscar essa singularidade, essa diferença radical em relação aos outros, Miller não defende que ela é obtida apenas por meio da literatura ou da arte em geral. Cada um pode encontrar o seu *sinthoma*, seu modo de gozar singular à sua maneira, em estratégias que não têm de passar pela criação artística. A diferença entre o *sinthoma* como uma possibilidade aberta a todos, a de obter tal diferença absoluta a partir de seu modo de gozo, e o *sinthoma* de Joyce é que este se identificava a ele, encarnava-o e isto não estaria, segundo Lacan, disponível a todos. Essa singularidade, que existe potencialmente em cada um, muitas vezes está encoberta pelos ideais da família ou de uma época.

Essa pequena digressão pareceu-nos necessária, porque poderia soar estranho comparar duas singularidades: a de Joyce e a de Valêncio Xavier. Afinal, se o singular é o que é único a cada *falasser*, como comparar o *sinthoma* dos dois escritores? A analogia nos pareceu pertinente, e até mesmo necessária, pois o modo utilizado por Lacan para falar da singularidade de Joyce – relacionando vida e obra – também nos ofereceu interessantes *insights* a respeito da obra de Valêncio Xavier. O que não dilui a singularidade de nenhum dos dois: *Joyce priorizou a forma verbal de expressão, enquanto Valêncio Xavier encontra seu gozo em montagens*

verbo-visuais; em ambos, porém, a singularidade encontrou na arte, na literatura seu viés de expressão. Por isso, daremos ênfase, nos comentários seguintes, aos elementos biográficos dos dois autores, que nos espantaram pela semelhança e sugerem que a literatura foi um recurso usado pelos dois sujeitos para lidar com situações parecidas, como modos parecidos de constituírem-se como *falasseres* ou *escritosseres*.

Lacan trata a escrita de Joyce como um modo que ele encontrou de lidar com a carência paterna, como uma forma de fazer um enodamento onde haveria falhado, em termos, o Nome-do-Pai (não foracluído, caso contrário, teríamos a psicose). Ao fazer de seu *sinthoma* uma *escrita*, Joyce passa de *falasser*¹⁵ para *escritosser*¹⁶. Poderíamos entender a escrita idiossincrática de Valêncio Xavier como algo do tipo, um modo de constituição de um *escritosser* pelo gozo singular na montagem artística? Apostamos nessa analogia, apesar de, evidentemente, o processo criativo dos dois autores ser bastante diferente. Tentaremos fundamentar nossa tese de que a escrita de Valêncio Xavier é um modo de saber-fazer com o real de seu gozo, e por isso o constitui um *falasser* ou *escritosser* em sua singularidade. Começemos com alguns apontamentos.

Lacan, em seu Seminário sobre o *sinthoma*, procura entender a obra de Joyce tanto a partir de elementos formais – como o modo específico de Joyce usar a língua inglesa, a ponto de chamá-la de *sua lalíngua* – quanto de elementos temáticos e do enredo de várias obras de Joyce, relacionando-os a elementos biográficos do autor. Lacan não teme mesmo equiparar Joyce a Stephen Hero, o protagonista de *O retrato do artista quando Jovem*, ou Bloom, personagem de *Ulisses*, ao pai de Joyce. Também encontramos referências à educação jesuítica de Joyce, sua relação com a Irlanda, com sua raça (LACAN, 1975-1976/2007). Assim, usamos como equivalentes em nossa análise de MM os termos narrador, Valêncio Xavier ou o menino, pois, além de a obra contar com elementos que permitem relacionar a obra a elementos autobiográficos, a diferenciação do narrador como *persona* criada via artifício literário, mesmo sendo defensável em outros tipos de análise ou crítica literária, para os fins de que nos ocupamos, o de surpreender a singularidade da e na obra, tal distinção parece-nos dispensável.

Para a análise de MM, interessa-nos de perto essa fraqueza do pai real de Joyce, vista por Lacan como fundamental na estruturação, no enredo e na linguagem da obra do escritor

¹⁵ Lacan destituirá o sujeito chamando-o de *falasser*, no final da última parte de seu ensino trará como nome do sujeito o *sinthoma*. Esse é o verdadeiro nome do sujeito ao longo de toda a parte final do último ensino de Lacan. A articulação entre os quatro termos do discurso (S1, S2, sujeito barrado e objeto *a*) não se manteria sozinha, não valeria para Joyce: daí a necessidade do *sinthoma* como quarto nó, articulando inconsciente enquanto estrutura e discurso, e *sinthoma* enquanto algo fora do discurso. (MILLER, 2011).

¹⁶ Como Lacan não havia analisado Joyce e supunha-o como não-analisável, o *falasser* Joyce estaria mais para um *escritosser*. O mesmo teria feito Freud em relação ao Presidente Schreber. (MILLER, 2011).

irlandês¹⁷, porque, em certo sentido, o protagonista de MM também vivenciou essa ausência paterna e, coincidência ou não, também teve um tipo de educação religiosa fortemente repressora. Joyce teria compensado a carência do pai com sua obra artística, ao tornar-se um nome mundialmente conhecido. Além do que, Lacan define o *sinthoma* em Joyce como uma espécie de compensação à falha na inscrição do Nome-do-Pai, a que Joyce teria substituído por uma nomeação, uma inscrição de seu próprio nome na história da literatura. Então, não se trata apenas de coincidências autobiográficas, até mesmo porque esses artistas não são os primeiros a se queixar de um pai ausente. O que os singulariza é a resposta dada a isso: obras literárias fortemente desafiadoras.

O pai ausente¹⁸ na obra MM é, de certo modo, substituído pela *literatura* – tanto de outros quanto a própria de Valêncio Xavier. Isso talvez porque a mãe não amava o narrador (segundo ele se lembra e nos conta) e ficava o tempo todo lendo romances que ele ia buscar para ela. O menino teria perdido o olhar da mãe, a experiência mítica fusional narrada no primeiro trecho verbal da obra (MM, p. 7), na qual os dois olhos – do menino e da mãe – tornam-se um só; porque ele percebeu que os olhos da mãe estavam voltados para as páginas dos livros e não para ele. Então, por que não ver na atividade literária como uma resposta à pergunta sobre o que o Outro quer (*Che vuoi?*) e recuperar, assim, o olhar da mãe? Ser esse objeto para onde os olhos maternos se voltam ao fazer-se livro, inclusive livros com imagens? Não seria por isso também que existem imagens de olhos em toda a obra, reproduzidos visualmente na terceira parte (*Menino mentido*), em que aparecem à esquerda ou antes mesmo de a primeira parte iniciar (*Minha mãe morrendo*)?

As referências ao pai são escassas. A mãe chega a simular um casamento – que no romance aparece como uma fotografia – em que a tia do menino, Mariinha, faz as vezes de noivo (MM, p. 22). Depois, a mentira continua com a mãe ficando “viúva” de pai vivo. Curiosamente, o narrador não expressou em parte alguma o ressentimento de se ver privado do pai. Assim, prescindiu do nome do pai enquanto escritor, deixando de lado o patronímico “Niculitcheff”, um modo de prescindir também do Nome-do-Pai, como quando dissolve também toda a formação religiosa que os padres tentaram incutir ao misturá-la com cinema,

¹⁷ “Por que não conceber o caso de Joyce nos termos seguintes? Seu desejo de ser um artista que fosse assunto de todo mundo, do máximo de gente possível, em todo caso, não é exatamente a compensação do fato de que, digamos, seu pai jamais foi um pai para ele? Que não apenas nada lhe ensinou, como foi negligente em quase tudo, exceto em confiá-lo aos bons padres jesuítas, à Igreja diplomática?” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 86).

¹⁸ Orlando Soeiro Cruxên também se refere a Leonardo da Vinci como um desses casos em que o artista teria prescindido do Nome-do-Pai, fazendo uso dele como um elemento crucial na produção da sua obra. Leonardo da Vinci era filho bastardo de um homem que não o reconhecia. (CRUXÊN, 2009, p. 381-389).

gibis e anúncios de sapatos. Mas, como Joyce, fazia uso do Nome-do-Pai nas inversões de sentido que opera entre o discurso religioso e o erótico.

Ao contrário da ausência do pai, a falta de amor da mãe é referida em várias passagens da primeira parte. A farsa, a mentira da foto de casamento explica, em termos, por que esse menino é “mentido”. Além dessa relação com os eventos biográficos de James Joyce relacionados ao pai, aparece em MM a relação da mãe com a morte e com a pantomima: as primeiras fotos da mãe do menino mentido trazem-na vestida de cigana ou odalisca; apesar de nas fotos a mãe estar viva, no momento em que o narrador as comenta, ela já estava morta. Em *Ulisses*, de James Joyce, há uma referência à mãe do narrador no episódio “Circe”, que se relaciona também ao uso de uma fantasia: a fantasia da mãe de Aladim, numa pantomima de como é descrita numa peça de teatro. Sem falar que esse relato aparece logo após a referência à morte da mãe¹⁹. Em MM as primeiras fotos trazem a mãe e uma tia fantasiadas de odaliscas (MM, p. 14, 16 e 18); em outra foto ela está fantasiada de noiva no seu casamento-pantomima-farsa, para disfarçar a separação. O próprio narrador aparece numa foto fantasiado de Aladim (MM, p. 24). Além dessas referências às *Mil e uma noites*, há várias outras: fotogramas de Maria Montez, vestida de odalisca em cima de almofadas, referências verbais ao *Homem que calculava* e a cidades do Oriente Médio. A obra, inclusive, traz antes do seu início uma palavra misteriosa em árabe²⁰. Essas semelhanças com a obra de Joyce, apesar impressionantes, não dizem tudo o que pensamos como singular na obra de Valêncio Xavier.

Se pensarmos a obra MM como o sinthoma de Valêncio Xavier, temos de nos referir ao modo específico de gozo nela presente, porque a singularidade advém justamente deste. Como justificar que o fazer literário é, para determinado sujeito, um modo de gozo singular; como garanti-lo se, do ponto de vista de quem cria, isso nem se torna consciente ou sequer é referido na obra como tal? Esse gozo singular, esse sinthoma manifesta-se pela estrutura sintática, pela organização temática, ou na escolha de imagens ou na técnica; estaria, quem sabe, na relação instituída entre o verbal e o visual? A nosso ver, o gozo, assim como o sujeito, é sempre *suposto*: não é objetivável. Supomos, portanto, um gozo singular nessa obra, em vários aspectos: no modo como o trauma da visão da mãe morrendo foi articulado entre frases-imagens ou

^{19c} Aonde agora? Os segredos dela; os antigos leques-de-plumas, carnês de baile enfeitados, impregnados de almíscar, um berloque de contas de âmbar em sua gaveta trancada. [...] Ela ouviu o velho Royce cantar na pantomima de Turko o Terrível e riu com os outros quando ele cantou: Eu sou o rapaz/ que é capaz/ de invisibilidade/ Alegria fantasmica, embrulhada longe: perfumada-de-almíscar.” (JOYCE, 2005, p. 19-20).

²⁰ É verdade que tal referência orientalizante desaparece na segunda e terceira partes de MM. Porém, onde aparecem revelam uma constituição psíquica influenciada por essa ambiência exótica e erótica. Quanto ao pai, na segunda parte não há referências a ele e na terceira, o avô parece ser quem toma conta do menino.

montagens, assim como as fantasias sexuais, a descoberta da diferença sexual, o contato com a morte e tudo o que comporta um aspecto de Real, que não cessa de não se escrever, acaba por receber um tratamento artístico *sui generis*, singular. Em suma, o gozo poderia ser presumido nas manifestações da lalíngua usada por Valêncio Xavier.

A emergência desse gozo apresenta-se tanto no modo encontrado pelo narrador de falar sobre suas experiências, usando a linguagem verbal, assim como pela escolha do tipo-tema de imagens que aparecem na obra e principalmente pela alternância ou fricção produzida pelo contato entre visual e verbal, isto é, pela técnica da montagem utilizada. Os tópicos a seguir tratam do gozo suposto em MM, de uma maneira mais geral, em sua relação com outros temas como lalíngua, letra e trauma, que abordaremos em detalhe ao longo do trabalho. Aqui pretendemos apenas comentar brevemente como Lacan entende os modos de gozo comuns e de que modo um trabalho artístico de Valêncio Xavier pode ser visto como uma forma de gozo singular. A montagem, considerada por excelência como a estratégia de obtenção de um gozo singular empregada em MM, como seu modo de saber-fazer com o real, foi trabalhada separadamente no capítulo três.

1.4 Gozo, sinthoma e singularidade

O conceito lacaniano de singularidade, encontrado no Seminário XXIII, está implicado no conceito de sinthoma, o qual, por sua vez, se refere a um modo específico de gozo. Não de qualquer gozo, mas de uma relação especial com o gozo. Desse modo, ao abordar a obra de Joyce, Lacan falava do gozo como “o que se podia pegar do texto lacaniano” (LACAN, 1975-1976/2007). O que nos leva a fazer uma reflexão sobre esse conceito. Até porque, na análise da obra de Valêncio Xavier, a busca de sentido ou efeitos de sentido, desvinculada da consideração do gozo envolvido em qualquer produção linguageira, não conseguiria dar conta do que é a singularidade em MM.

Mas o interesse em revisitar o conceito de gozo em Lacan advém de um desafio de nosso trabalho analítico: sob certos aspectos, gozo e sentido colocam-se em campos distintos, inclusive em algumas teorizações sobre o sinthoma dá-se destaque a um gozo “fora-do-sentido”. Como operar uma análise sobre o que escapa ao sentido? Poderíamos atribuir uma significação inconsciente a certas passagens da obra MM, mas isso também seria evitar o problema ou contorná-lo: porque o fato de algo ter um sentido que é inconsciente ainda nos mantém no campo do sentido. Poderíamos elucubrar sobre as motivações inconscientes e assim recuperar, sob a superfície do texto, o texto original. Durante muito tempo a psicanálise foi

vista como esse trabalho de recuperação de um texto apagado. Até mesmo Lacan, nos momentos iniciais de seu ensino, buscava esses significantes saltados da cadeia inconsciente, como trechos rasurados de um texto inconsciente, procurando, no discurso do paciente, nos chistes, dos atos falhos e sonhos, essa coerência perdida, os elos saltados da cadeia inconsciente. Mas, a certa altura da elaboração lacaniana, a busca pelo sentido pareceu insuficiente para fazer os sintomas desaparecerem ou aliviarem o sofrimento do analisando. Entra em cena a consideração de um *gozo*, de uma satisfação que não abandona o sujeito, que não é reconhecida e o mantém preso aos sintomas já decifrados em termos linguajeiros. A partir dessas considerações – já encontradas em Freud, pelo menos embrionariamente –, as reflexões lacanianas sobre a pulsão e o gozo procuram dar conta daquilo que não é capturado pela estrutura significante ou que não é desejo. A revisão das reflexões lacanianas sobre o gozo é uma tentativa de entender como captar o gozo singular em um texto literário por meio de uma reflexão teórica, num texto científico ou acadêmico, que tem como prioridade ou princípio fazer sentido.

O ponto de partida do conceito lacaniano de gozo, que se tornará central em sua teoria, vem das reflexões freudianas sobre a pulsão de morte²¹. Em Lacan, entretanto, o dualismo pulsional freudiano é retomado de outra forma. A partir dos seminários da década de 1960, ele enfatizará o que chama de *gozo*, e em sua obra isso se tornará um conceito fundamental no final de seu ensino: como o que está para além do prazer, mas não é simplesmente dor. A última fase da obra de Lacan revelará certa *torção* – não uma negação – da ideia de um inconsciente estruturado como uma linguagem, para dar destaque às pulsões e ao gozo, ou melhor, aos gozos envolvidos nas pulsões. Podemos dizer, como já é bastante reconhecido por muitos estudiosos de sua obra, que o fato de o Real assumir uma espécie de centralidade nas reflexões lacanianas torna o último ensino de Lacan a “a clínica do real”.

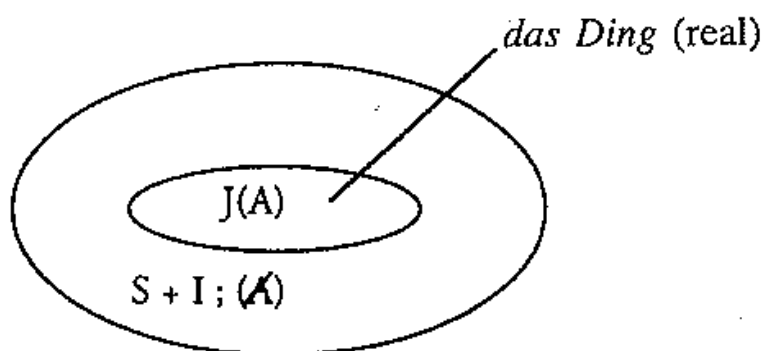
²¹ Em Freud, o termo *Genuss*, que poderia ser traduzido como *gozo*, é usado para se referir a sensações que excedem em força e intensidade a satisfação (*Befriedigung*) e o prazer (*Lust*). Ele usa o termo *Genuss* para aquelas sensações experimentadas com um caráter excessivo: prazer intenso, júbilo, êxtase, volúpias cujas intensidades ultrapassam certo limiar ao ponto de avizinham-se à dor. Às vezes, o gozo é percebido como sensações de asco ou de horror, das quais o sujeito muitas vezes sequer toma consciência e das quais não consegue livrar-se. Nas obras de Freud, a noção de algo que extrapola o princípio do prazer está associada a fenômenos repetitivos, a certa compulsão à repetição e à pulsão de morte. Como se sabe, a pulsão de morte foi, em Freud, uma virada na sua teorização, desde a obra *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (1911/1986), em que Freud desdobra as pulsões em duas: pulsões de *vida* ou *conservação* e as pulsões *eróticas*. Até que em 1920, com a obra *Além do princípio do prazer* (1920/1986), ele inaugura um novo dualismo pulsional com a introdução da *pulsão de morte*. Esta passa a ser associada à compulsão à repetição, teorizada quando Freud procurava resolver problemas como as neuroses de guerra, nas quais os sujeitos repetiam em sonhos experiências traumáticas, o que ia contra o princípio do prazer. A pulsão de morte seria o que havia de mais fundamental no ser vivo, a vontade de voltar a um estado inanimado, e por isso é também chamada de *princípio do nirvana*, o desejo de toda matéria viva encontrar o sossego da matéria inanimada.

A conceituação de gozo em Lacan passou, segundo Valas (2001), por um trajeto que partiu do significante. No início de seu ensino, por volta do início da década de 1950, Lacan postula o inconsciente estruturado como uma linguagem, como uma cadeia de significantes cujo sentido – que é o desejo inconsciente e o próprio sujeito – corre metonimicamente sob ela. O sujeito do inconsciente ou do desejo é um efeito dessa cadeia; encontra-se dividido entre esses significantes, manifestando-se pontualmente em certas ocasiões (lapsos, atos falhos, sintomas, sonhos) para logo submergir. O sujeito, assim como o desejo, é um “des-ser”: não tem substância, já que não há nenhum significante que o represente para si mesmo, apenas um significante representa o sujeito *para outro significante*. O desejo, por sua vez, não é reconhecido pelo sujeito, então é preciso interpretá-lo para ele. O que não resolve muito, pois o desejo, estando submetido às leis da linguagem (metonímia e metáfora), e seu sentido sempre escapam. O reconhecimento do desejo não produz a assunção subjetiva, mas sua destituição: não produz um ser, sempre remetendo a outros significantes. No entanto, Lacan percebe que nem tudo da libido freudiana pode ser subsumido pela operação significante. A articulação do sexual (enquanto pulsional) ao desejo (enquanto já inserido na dialética significante) será efetuada por Lacan a partir do conceito de *falo*, que, estando originalmente em Freud, será reformulado em Lacan para dar conta dessa articulação do sexual-pulsional ao desejo e à cadeia significante. O falo será a significação, o sentido buscado: é o objeto imaginário da castração, o que dá sentido às ausências da mãe para a criança e a faz entrar no circuito desejante e da fala, na busca de ser aquilo que o outro deseja. Ainda assim, a articulação entre desejo e pulsional via falo não satisfaz a Lacan, que percebe que nem tudo do pulsional – o que mais tarde será o gozo – pode ser traduzido em termos fálicos.

Na década de 1960, no Seminário VII, *A ética da psicanálise*, Lacan conceitua o gozo e o modo como este é capturado na estrutura significante. Nesse seminário é desenvolvida a noção de *A Coisa* (*Das Ding*) – que já estava presente em Freud – a partir da ideia de um objeto ou gozo primordial fantasiado como perdido pelo sujeito. Seria um objeto inexistente – não é o seio ou a suposta completude feto/mãe – mas um produto da fantasia inconsciente, uma experiência ou sensação de satisfação total ou ideal. Não é realmente um objeto perdido, já que ele nunca existiu: mesmo assim, deixa um vazio que o sujeito busca preencher com objetos substitutivos. *A Coisa* inacessível só existe a partir da incidência significante, ela só pode ser inferida no só-depois do surgimento da linguagem; também é correlata ao real de um gozo total fantasiado como perdido.

Lacan usa um objeto topológico, o toro, um objeto na forma de anel, para representar a relação entre sujeito e *A Coisa*. Sobre o corpo do anel ele situa as representações imaginárias e

simbólicas do sujeito e, no espaço central que o anel circunda, inscreve o matema $J(A)$, que é o gozo do Outro, *A Coisa* para sempre perdida. Ela é o emblema de um gozo do corpo próprio antes que sobre este venha incidir o significante; por isso, é um gozo inefável, cuja expressão linguageira é apenas um vestígio, ainda que seja por essa expressão que o sujeito tome conhecimento da existência de tal gozo. É o que é mais íntimo ao sujeito e ao mesmo tempo o que lhe é mais estranho: *A Coisa* é *êxtima* ao sujeito, estando no real, fora da representação significante. Assim, não há mais razão de se fazer diferenciação entre externo e interno no que tange à constituição subjetiva:



(VALAS, 2001, p. 29)

Do lado do sujeito está o Simbólico e o Imaginário; do lado da *Coisa*, está o Real e o gozo. O fato de sujeito e gozo situarem-se em campos distintos faz com que as irrupções do gozo no campo do sujeito apareçam como intrusões violentas e estranhas. Entretanto, se o gozo é sentido no corpo, só sabemos que aquele existiu porque foi vertido em linguagem, sem nos esquecermos de que pertencem a regiões vizinhas mas opostas, a campos distintos.

O cerne da questão já se encontra aqui: no paradoxo de o gozo ser proibido a quem fala – é a condição para se falar, para se ingressar no universo do desejo –, mas só a partir da linguagem é que podemos gozar: “Aquilo a que é preciso nos atermos é que o gozo está vedado a quem fala como tal, ou ainda, que ele só pode ser dito nas entrelinhas por quem quer que seja sujeito da Lei, já que a Lei se funda justamente nessa proibição” (LACAN, 1966/1998, p. 836).

No mesmo seminário, Lacan retomará duas formas de gozo: o *gozo do Outro barrado* $J(A)$ e o *gozo fálico*, termos já presentes no Seminário XX (LACAN, 1972-1973/2008c); há ainda, de acordo com as teorizações posteriores de Lacan, o *gozo do sentido* e o *gozo do Outro*, agora entendido como impossível, pois não há Outro do Outro, restando aí o não-sentido, gozo do ser, inefável, místico, apenas suposto (LACAN, 1975-1976/2007, p. 54). As relações entre

gozo e linguagem não são simples. Se, por um lado, o gozo está interditado para quem fala (pelo menos o gozo completo, total), porque por meio da intervenção da Lei do significante o sujeito estará interditado ao gozo, por outro lado, é pelo significante que um acesso possível ao gozo dar-se-á. O gozo fálico é ligado ao *falo*, o significante da castração simbólica, ele aparece no enlaçamento entre os registros simbólico e real, sendo o que permite o acesso ao desejo. Já o gozo do Outro, presente no enodamento entre Real e Imaginário, é a causa da angústia, pela terrível proximidade sentida com esse Outro, sem o intermédio do Simbólico (LEITE, 2007, p. 116). Ainda segundo Leite (2007), é impossível delimitar completamente os territórios das diversas modalidades de gozo separadamente, pois é no passar de um para o outro registro que estas se desvelam. Para a autora, podemos falar em termos de *territórios* do gozo, como uma área de jurisdição. A área de jurisdição que concerne à relação entre gozo e linguagem seria a da **lalíngua**, que responderia pela entrada do sujeito na ordem própria da língua, e desse modo poderíamos abordar o gozo possível para o falante como o efeito de submissão ao registro da Lei (LEITE, 2007, p. 117).

As muitas modalidades de gozo – *do Outro, fálico, suplementar, do sentido, mais-gozar* – são *gerais*, isto é, em certo sentido não singularizam ninguém se tomadas assim, em abstrato. Mas, na concretude da existência de cada um, pode acontecer de uma forma de gozo fálico, suplementar ou mais-de-gozar, tomar a forma de arte ou escrita, e uma singularidade pode advir daí.

Essas modalidades de gozo são definidas apenas em linhas gerais ou genéricas em termos da emergência do tipo de enodamento entre os três registros – RSI – a partir de sua relação com o significante fálico; ou pelo fato de produzirem-se pela relação com os objetos parciais pulsionais. Em outras palavras, essas modalidades de gozo, assim definidas, ganham colorido próprio no momento em que cada um é interpelado por elas.

Apesar de que o gozo só se torna delimitável a partir da inscrição significante e pelas estruturas de borda do corpo fantasístico – que valem para todos –, não é da mesma forma que os significantes engrenam-se em cada sujeito ou engancham-se às estruturas de borda do corpo. Em outras palavras, se para termos nossa cota de gozo temos de passar pelo significante, isso não quer dizer que passemos pelos mesmos significantes e gozemos desses significantes da mesma maneira ou com a mesma intensidade. Caso contrário, não poderíamos falar de *sinthoma* como o modo singular de cada um lidar com seu gozo. Há ainda que se levar em conta o fato de nem todos os gozos serem individuais: há formas de gozo disseminadas socialmente, gozos *prêt-à-porter* em que muitos embarcam, como a drogadicção ou o consumismo.

A conquista de sua parcela de gozo (para cada sujeito falante e falado) faz parte de uma dura negociação, e requer uma prática que, estando acessível a todos, nem por isso é fácil, porque implica também assumir que esse gozo, se singular, não vai muitas vezes obter o reconhecimento do outro, e em situações extremas pode até mesmo provocar o ódio social. Veja-se o caso de homossexuais, perseguidos em muitos lugares do mundo porque ousaram assumir um gozo que contraria o que se espera de um sujeito do sexo masculino. Ou mesmo mulheres que, em muitas partes do mundo, buscam um gozo extraviado das funções de maternagem em lugares onde este é o único gozo permitido aos seres do sexo feminino. Assim como Lacan chama o racismo de ódio ao gozo do Outro, também consideramos válido o raciocínio para esses casos que apresentamos. Não é contra o prazer que se voltam os ódios variados, mas ao fato de que o sujeito pode usar seu corpo de formas não autorizadas ou referendadas, inclusive e, principalmente, práticas consideradas antiestéticas, dolorosas, antinaturais etc.

Não faz muitos séculos que os ocidentais horrorizavam-se com as práticas de automutilação de indígenas (sul, meso ou norte)americanos, como a tatuagem, os tembetás nos lábios e orelhas, os ritos de passagens que incluem escoriações etc. Evidentemente, os europeus se esqueciam dos gozos da mortificação religiosa cristã, as abstenções sexuais, a autoflagelação, entre outros. Na verdade, a assunção de uma forma de gozo que varie minimamente da norma dominantes já exige do sujeito algo de corajoso. Mas, mesmo entre os grupos minoritários, o gozo não se define por ser “grupalo”: por isso, os sexólogos continuarão a fazer tabelas para mensurar o grau de homo, bi ou heterossexualidade, ou tentar encontrar uma descrição que abarque todas as práticas eróticas. Isso não aconteceu nem acontecerá, porque cada um goza a seu modo, porque o objeto *a*, para os gays, não são os homens concretos e no geral: cada homossexual masculino tem o parceiro como suporte de um objeto *a*: ninguém deseja da mesma maneira – nem goza²². O que se torna cada vez mais complicado quando as políticas de identidades são acossadas por grupos não endossados pela sigla LGBT.

²² O fato de alguém ser do sexo masculino não implica, de acordo com Lacan, que ele inscreva-se num modo de gozo masculino. E mesmo que se inscrevesse, seu gozo não é generalizável a todos os outros, o único elemento comum entre sujeitos definido pelo masculino seria a inscrição de seu gozo totalmente na função fálica, o gozo fálico; ainda assim, em cada um esse gozo adquire formas específicas. O trabalho de análise pretende fazer o sujeito reconhecer minimamente seu gozo como singular e fazer remanejamentos nesse que o tornem menos doloroso e ou um pouco satisfatório (MILLER, 2011).

1.5 Sinthoma: sentido-gozado ou gozo fora-do-sentido

Talvez o maior desafio de nosso trabalho tenha sido chegar a uma compreensão a respeito do modo de abordar o gozo singular em MM. É mais fácil constatar a relação singular de um sujeito por meio de suas produções artísticas ou linguageiras do que definir exatamente onde o gozo estaria operando. Isso pelo fato de que o trabalho com o gozo é justamente uma tentativa lacaniana de questionar a validade da elucubração de saber sobre o gozo, isto é, de produzir sentido a partir de algo que, em sua definição, escaparia ao sentido. Em seu Seminário sobre o sinthoma, Lacan comenta que, da obra *Ulisses*, de Joyce, a única coisa que podemos “pegar” é o gozo (LACAN, 1975-1976/2007, p. 163). Por meio dessa metáfora, “pegar”, pensamos que Lacan esteja inferindo um gozo com a linguagem – ou seria com a lalíngua –, já que pela via do sentido não há o que pegar em Joyce. Em outras passagens do mesmo Seminário, Lacan diz que a obra de Joyce não emociona ninguém, não “engancha” no inconsciente, já que este é visto como estruturado como um discurso (LACAN, 1975-1976/2007).

O problema é que na própria definição do gozo singular, o sinthoma, há uma flutuação entre uma abordagem que enfatiza essa distinção entre gozo e sentido e outra que afirma que a única possibilidade de esse gozo vir à tona é pela articulação. O que causa na análise uma alternância entre as abordagens, que vão do gozo “fora-do-sentido” ao sentido gozado. Como o próprio Lacan afirma, ao enlaçar sinthoma e sentido, no trecho seguinte:

Se pensamos que não há Outro do Outro, ou pelo menos que não há gozo desse Outro do Outro, precisamos de fato fazer em alguma parte a sutura entre esse simbólico que se estende ali, sozinho, e esse imaginário que está aqui. É uma emenda do imaginário e do saber inconsciente. Tudo isso para obter um sentido, o que é objeto da resposta do analista ao exposto, pelo analisando, ao longo de seu sintoma. Quando fazemos essa emenda, fazemos ao mesmo tempo uma outra, precisamente entre o que é simbólico e o real. Isso quer dizer que, por algum lado, ensinamos o analisante a emendar, a fazer emenda entre o seu sinthoma e o real parasita do gozo. O que é característico de nossa operação, tornar esse gozo possível, é a mesma coisa que o que escreverei como *gouço-sentido* [*j'ouis-sens*]. É a mesma coisa que ouvir um sentido. (LACAN, 1975-1976/2007, p. 70-71, grifos do autor).

A questão consiste em saber que o gozo do sinthoma, apesar de ser “fora-do-sentido” para quem dele faz uso (Joyce não tinha consciência de seu sinthoma), pode ser aparelhado pelo significante (na verdade, pelo significante em sua face de letra, pelas manifestações em lalíngua), pode se tornar um gozo possível – *gouço-sentido* –, o que poderia ser o gozo do sentido ou o sentido gozado. A emenda, o enlace entre as rodinhas de barbantes, é que faz surgir

os diversos gozos, com sentido ou o não-sentido, e Lacan mostra que se passa de uma para outra forma de gozo no trabalho de análise.

No gozo fálico, que existe na conjunção entre Real e Simbólico, há uma possibilidade de se conjugar a fala e o que concerne a um gozo: o registro do Simbólico, o inconsciente como uma linguagem e a fala, unidos no gozo fálico, o gozo do “blá-blá-blá”, mas também um gozo envolvido nos lapsos, atos falhos, sintomas e sonhos. Gozo e inconsciente juntos, que podem passar pelo processo de decifração ou interpretação, transformando-se em sentido nas emendas feitas no trabalho analítico. Desse modo, tal operação de emenda pode também ser feita em relação ao *sinthoma* e o real parasitário de seu gozo, desde que se leve em conta que aí o sentido sempre será um “semblante”, pois o *sinthoma* é o “ápice da relação com o gozo” (MILLER, 2011, p. 209), e que o trabalho de interpretação do gozo, uma elucubração de saber sobre o gozo que passa pelo sentido, é uma operação marcada por uma *semblantização*²³ deste.

Essa *semblantização* não quer dizer que seja um *falso* sentido, mas que o sentido é, em si, um semblante: a verdade é irmã do gozo (LACAN, 1969-1970/1992), não do sentido. Ou, como diz Pacheco (1996), na reconstrução do *des-ser* que é o sujeito depois da assunção de sua relação singular com o gozo, esse, embora sempre impossível, não é mais proibido, já que está liberto do Nome-do-Pai. O gozo terá um novo lugar, pois enquanto pulsional indestrutível que é, reinscrever-se-á de novo e de novo a cada nova produção de sentido. O “novo sujeito” daí surgido não será predominantemente simbólico, mas com a quarta amarra do *sinthoma* (enodando RSI) será um sujeito advindo do real (*ou um falasser, como preferia Lacan*).

1.5.1 Lalíngua e gozo

O fato é que, se por meio do desejo o homem alcança a universalidade da Lei, é pelo seu contraposto, o gozo, que ele tem a inscrição singular de cada um, “delineada subjetivamente”. Daí a relação intrínseca entre gozo, *sinthoma* e singularidade: o que há de mais singular no humano é seu *sinthoma*, e este consiste em sua relação com o saber-fazer com seu gozo, na relação que implica numa incidência da **lalíngua**; logo, é por essa via que a obra de Valêncio Xavier pode ser fruto de uma constituição subjetiva singular, mais ou menos como

²³ “Nada de travessia da fantasia, dizia eu. O que vem nesse lugar? Primeiro a *semblantização* do sentido. É a redução da verdade á verdade mentirosa. [...] É a revelação de que a *verdade* é mentirosa, de que o *sentido* é semblante e de que o que se elucida é como, para você, o gozo é interpelado pelo semblante, pelo significado, pela bela forma inesquecível encontrada por Marcel Jouhandeau aos doze anos. O passe do *sinthoma* é também querer o eterno retorno de sua singularidade.” (MILLER, 2011, p. 226, grifos do autor).

foi a obra de Joyce. Na psicanálise chama-se *alíngua* ou *lalíngua* a um real que toca a língua, de um núcleo irrepresentável pelo cálculo, acontecimentos linguajeiros que ficam de fora do sistema linguístico e constituem-se por apresentar uma criatividade singular:

Se tomamos, então, os acontecimentos linguajeiros a partir dessa consideração, devemos nos perguntar a respeito do gozo que aí se realiza, buscando, mais além da rede simbólica que desenha as coordenadas do equívoco, como aquilo mesmo que o causa, vale dizer, isso que movimenta e anima um acontecimento de fala. É no âmbito desse acontecimento, que se configura o que tentamos nomear como singular. (LEITE, 2000, p. 123).

Em muitos momentos na obra analisada, MM, o funcionamento discursivo está para algo que é da ordem do gozo, da lalíngua. É o caso de várias passagens desta obra, elaboradas a partir de trocadilhos, jogos sonoros, palavras-valise, ou simplesmente de outras ocorrências verbais sem inscrição dentro do sistema da língua portuguesa. Se a língua sustenta o real da lalíngua (MILNER, 1987), é porque existe relação entre as duas; esse efeito de sustentáculo oferecido pela língua pode ser visto no caso em que se abolem certas regras usadas pelo falante na língua. Leite (2000) fala da língua “materna” como uma das figurações imaginárias dessa lalíngua: sempre suposta, que se repete (os fenômenos do gozo, sempre ligados à repetição), mas não se inscreve na universalidade (sempre imaginária) do sistema linguístico.

Podemos ainda ressaltar que, nas palavras de Milner (1987), a sonoridade, o sistema fonético seria a melhor representação da lalíngua; por sua vez, a ordenação própria da língua interditaria esse gozo com a sonoridade, que se observa na relação da criança ainda sem domínio do sistema de regras linguísticas; esse gozo com o som a enlaça à mãe, e é esse gozo do puro som, gozo interdito e impossível do corpo com a linguagem, que sempre acreditamos ser possível ou gostaríamos de recuperar. O gozo com o não-senso, com o puro fonema: lalíngua como uma língua de relação dual, sem a intervenção do simbólico, do significante, puras *melopeia* e *vocalizações*, como extensões do próprio corpo em direção ao outro materno.

É ainda importante lembrar que não se trata de duas línguas, mas dois registros atuando simultaneamente, “demonstrando não apenas que as produções linguísticas podem ser tocadas pelo real de alíngua, desestabilizando-se, mas, principalmente, que aí se desvela o gozo que lhes dá consistência” (LEITE, 2000, p. 44). Apesar de não podermos afirmar que lalíngua se encontra nesse ou naquele trecho ou evento linguístico, especificamente, ela se revela no momento em que alguns eventos tomam o primeiro plano. Se, por um lado, é a **letra** – como o significante em seu aspecto material – que relaciona gozo e linguagem, atua em lalíngua, por outro lado, é o **significante** que faz alto a gozo e possibilita a emergência de um sentido

qualquer, como já foi dito anteriormente. Assim, se o simbólico ainda persiste, já que falamos em significante, não podemos falar de um simbólico que faça *todo*: há um real que bordeja a linguagem, como o avesso dessa banda de Moebius, de um lado o significante, de outro, a *letra*. Desse modo, alguns trechos indiciam uma zona de fronteira onde podemos supor um funcionamento da ordem do gozo – sem que, com isso a ordem significante não opere. Como zona indelimitada entre sentido e gozo, *lalíngua* também traz para a análise o perigo ou de tentar delimitar excessivamente o gozo ou, por outro lado, o perigo de nunca podermos falar em *lalíngua*, (porque esta não se localiza especificamente num lugar delimitado). Assim, seguiremos as sugestões de Lacan, que usa o termo sempre que quer referir-se a um emprego da língua como aparelho tanto de gozo quanto de sentido, mas primordialmente de gozo. Nos exemplos que Lacan dá da obra de Joyce, nos quais fala de *lalíngua*, esta parece fulgurar em momentos de puro jogo com a materialidade significante, trechos da obra de Joyce em que o autor não se preocupa em fazer sentido. Este “fora-do-sentido”, evidentemente, não se mantém nas leituras especializadas sobre a obra de Joyce, feitas para universitários cogitarem sobre o sentido do que teria sido, na sua origem, mais uma manifestação de gozo.

Na obra de Valêncio Xavier nem tudo pode ser dito como sendo da ordem do Real; há também produção de sentido, em especial nos momentos em que imagem e palavra estão em uma relação de complementaridade (mesmo que imaginária); nesses momentos, poderíamos dizer que o desejo de fazer sentido é mantido. Em outros, todavia, as imagens sozinhas e as palavras são dispostas a partir de uma outra lógica, isto é, não são ligadas em termos de uma cadeia, ao modo de significantes lacanianos. Nesses trechos explode um aspecto real dessas imagens, aparentemente imotivadas ou cuja motivação permanece enigmática. Nesses casos, então, tanto o visual quanto o verbal parecem relacionar-se ao que Lacan chamava de **letra**, o aspecto de real do significante. Assim, nesses momentos, uma relação do sujeito com a linguagem se dá mais a partir da *lalíngua* e do gozo.

1.5.2 Trauma

Como vimos tentando argumentar, a relação do sujeito com o verbal e o visual, em MM, acontece em muitas passagens a partir do gozo e da *lalíngua*, constituindo um *sinthoma*, um saber-fazer do sujeito com esse gozo singular com a linguagem. Há ainda um elemento a ser considerado nessa escolha, tanto temática quanto formal, do sujeito na obra de Valêncio Xavier. Como pode um sujeito abordar uma temática tão áspera quanto a da morte da mãe? E, mais ainda, em toda a obra, a morte e o corpo humano aparecem em uma crueza tremenda: retalhos

de corpos, corpos abertos em planilhas médicas, cabeças decapitadas. Se tudo isso causou horror ao narrador, por que insistir nessa temática? Se não causa prazer, seria por masoquismo que o narrador insiste nessas lembranças? Ou por sadismo, para fazer o leitor chocar-se com seu horror? Acreditamos que não. Nessa espécie de *leitmotif* da morte e do sexo, encontramos algo como um gozo, nem dor, nem prazer: algo além. Por pensarmos que elementos biográficos lançam luz sobre as estratégias do sujeito em lidar com suas pulsões, com os encontros traumáticos de sua vida, faremos uma breve digressão a respeito da obra do autor, em especial sobre a temática de seus livros. De certo modo, tal estratégia de relacionar vida e constituição dos sujeitos veio das reflexões de Lacan sobre a relação entre a vida e a obra em Joyce, expostas no tópico anterior, no qual já apresentamos alguns elementos da vida e obra de Valêncio Xavier. Neste tópico, interpretamos alguns aspectos de sua obra a partir da noção de trauma.

A morte e o sexo sempre foram os temas básicos da obra de Valêncio Xavier: ele publicou em 1998 *O mez da gripe e outras histórias*, uma reunião de várias narrativas, misturando o visual e o verbal, que traziam o tema da morte, muitos desses textos já tendo sido publicados em revistas. *O mez da gripe* tratava da epidemia da gripe espanhola em Curitiba, no início do século XX, e nem é preciso ressaltar que falava da morte do início ao fim. No mesmo volume, a novela *O Minotauro* trazia uma noite num hotel às escuras, onde um homem foge da prostituta que contratara, para não pagar-lhe, e onde havia acontecido um crime. E assim outras histórias do livro trabalham com crimes, mortes e sexo. Outras histórias publicadas independentemente, como *Rremembranças da menina de rua morta nua* (2006), *Crimes à moda antiga* (2004) e *Meu 7º dia* (1998), continuam na mesma direção: trazem imagens e relatos de crimes bárbaros apenas sugeridos ou relatados em detalhes. Como o escritor disse em entrevista para a *Revista Cult* (1999, p. 5-9), depois de trabalhar na TV com a assessoria da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Paraná, entrava em contato com inquéritos repleto de fotos de pessoas mortas violentamente e, por isso, dizia morrer de medo de chegar a sua casa e encontrar sua esposa morta. Por que, então, insistir nessas imagens e, além do mais, para que resgatar imagens aterrorizantes do passado, como a da mãe morta no hospital, se não fosse isso mesmo transformado em sinthoma, no qual está em jogo um gozo e ao mesmo tempo uma forma de lidar com ele?

A noção de **trauma** e sua relação com o gozo pode nos ajudar a entender isso. O conceito de trauma já aparece nas primeiras elaborações teóricas da psicanálise. No início, Freud acreditava nas histórias traumáticas de sedução contadas pelas histéricas, como se vê na obra “A hereditariedade e a etiologia das neuroses”, de 1896. Como sabemos, foi o abandono da crença na veracidade dessas histórias, entre outras coisas, o que possibilitou o nascimento

da psicanálise. Freud percebeu que era improvável que houvesse tantos pais pervertidos em Viena e que todas as suas vítimas viessem a seu consultório. Assim nasce a ideia de uma teoria verdadeiramente psicanalítica, em que o relato dessas mulheres encobria fantasias sexuais muito dolorosas para elas mesmas: o verdadeiro trauma dessas mulheres provinha de um desejo inconsciente, de uma fantasia, não de eventos reais. Abandonada a hipótese da sedução como a origem do trauma, Freud começa a interpretá-lo em termos mais complexos.

Freud percebeu que, mesmo quando havia um evento possivelmente traumatizador, não era necessariamente este o fator que produzia o efeito neurótico. Na verdade, as experiências vividas numa época muito remota pela criança – assistir, por exemplo, ao coito dos pais – naquele momento não lhes causava nenhum impacto, já que não tinham maturidade sexual ou intelectual para entender o que acontecia. É o caso do Homem dos Lobos, que presenciou uma relação dos pais, mas só veio a desenvolver sintomas alguns anos depois. O trauma tem, então, um modo muito particular de articulação temporal, uma lógica não linear, um conceito de tempo psíquico de “futuro anterior”:

Não é o acontecimento na sua forma original o que produzirá o trauma, mas o seu efeito e, nesse sentido, podemos afirmar que o trauma não é um fato passado que determina o sintoma atual, mas necessariamente um fato deduzido do sintoma atual. No funcionamento dessa lógica, o trauma se dá sempre como já sendo da ordem da ficção do trauma. (LEITE, 2007, p. 118).

O afeto envolvido nas lembranças traumáticas mostra como estamos diante do que ultrapassa o princípio do prazer, há um transbordamento que se traduz em gozo. O excesso de libido envolvido num primeiro acontecimento (que em si não era traumático) só será descarregado num segundo momento (donde o conceito de *só-depois*), quando o sujeito vivenciar uma situação que de algum modo remeta ao primeiro. Aquela significação esquecida ou recalcada volta como sintoma: “o significante que marca o retorno das experiências traumáticas promove o encontro com um real” (LEITE, 2007, p. 119) e tende a se repetir. Os intensos afetos envolvidos em tais experiências são, segundo Freud, experimentados por todas as pessoas, porque estão associados à pré-maturação sexual do bebê humano, além do fato de a sexualidade humana desenvolver-se em dois tempos: com a descoberta da diferença sexual e o com o interdito do incesto. Todos os indivíduos passariam por esses processos traumáticos de descoberta da diferença sexual, pela interdição do incesto e, por isso, a constituição subjetiva é traumática para todos. Esses eventos, que estão mais para fantasias, são *troumatismes* (*trou*, em francês, quer dizer buraco), e Lacan (1975-1976/2007) apontava que o excesso de libido

envolvido aí circundava tal “buraco no saber”, o saber da diferença sexual e da castração simbólica.

Em outras palavras, tais experiências não encontravam inscrição simbólica e por isso constituem eventos com caráter *real*: dizem respeito ao impossível, ao insuportável e ao inassimilável; por isso, são intrinsecamente traumáticos. A estruturação subjetiva de cada um é condicionada por tais experiências traumáticas: a fantasia é uma resposta à falta colocada em cena pelo encontro com o real. De alguma maneira, em alguns sujeitos, os eventos traumáticos ou as fantasias são constituídos de tal modo que promovem sintomas, em outros, o traumático é um fato de estrutura e, até certo ponto, é por isso que não se pode falar de sexualidade bem resolvida para ninguém.

Leite (2007) fala em *excesso de inscrição* do evento traumático no psiquismo, que promove o sintoma, ou de ausência de inscrição do mesmo. No primeiro caso, o excesso produz as formações do inconsciente: sonhos, sintomas neuróticos etc., e estaria dentro de uma “normalidade” relativa de funcionamento psíquico. Porém, quando o evento, por ser fortemente carregado de libido, não encontra inscrição, a pulsão de morte passa a operar; é por isso que essa segunda forma de lidar com o traumático aparece apenas na segunda tópica freudiana, quando a pulsão de morte e o impulso à repetição são postulados. Sem encontrar alguma forma de inscrição possível, tal passado (mesmo que fantasiado) *não passa*, e essa experiência promove o “estilhaçamento ou destruição” das próprias representações e colocam em cena um gozo sem nome, impensável e um fascínio pelo horror (LEITE, 2007, p.119).

Acreditamos chegar a um ponto da discussão em que a predominância de temas mórbidos nas obras de Valêncio Xavier ganha algum sentido, mesmo que, para ele, estas apareçam sem fazer muito sentido:

CULT: Mas você chegou a morar em São Paulo?

V.X.: Casei em 66, fui para São Paulo e fiquei até 69. Lá trabalhei como produtor pro Sílvio Santos e daí fui pra Globo, onde fiz com o Túlio de Lemos (já falecido) o *Processo 68*. Era um programa que misturava ficção e documentário rememorando crimes insolúveis, com a assessoria de Segurança Pública. Eu recebia aqueles inquéritos policiais cheios de fotos de assassinados, degolados, mulheres estupradas e mortas, envelopes com balas manchadas de sangue, coisas assim. Eu chegava em casa de noite, ficava com medo de entrar e ver as paredes cheias de sangue e minha mulher estirada, morta. Não sei se esses inquéritos influenciaram minha maneira de escrever. Talvez. Escrevi um texto chamado *Mengano* (mostrei pro Wilson Martins e ele implicou com a ortografia da palavra, mas pra mim diz tudo, mengano, “que me enganei”, simples!) que foi consequência desse programa. (XAVIER, 1999, p. 8).

A dúvida do escritor a respeito da existência de uma relação direta entre sua escrita e sua profissão de roteirista talvez revele o ponto em que o conhecimento, o saber fracassa: suas obras se inspiram no que ele via, isso é óbvio para ele. Por exemplo, *Mengano* é uma obra que foi feita a partir de fotos de um inquérito policial, visto por Valêncio Xavier, que continha as imagens de um homossexual morto enquanto se masturbava, e que ele misturou a imagens de uma pintura neoclássica de Jacques-Louis David, juntando a esta partes escritas no formato de um inquérito policial. Assim, não é que ele negue a relação entre sua profissão e sua obra: o que fica sem resposta é por que, dentre tantos temas que ele podia abordar, escolheu justamente remexer nessas imagens e fatos violentos. A resposta não está no nível do saber, mas do gozo; porque, no nível do gozo, tal escolha traz uma satisfação.

A mistura entre o documentário e a ficção, feita a partir da técnica da colagem ou montagem, é uma constante na obra de Valêncio, junto com a temática mórbida. Se o escritor sentia horror e medo pelo que via, por que insistir nisso nos momentos de lazer, por que não utilizar-se dos mecanismos sociais disponíveis para isso: novela, esporte ou religião? Certamente algo calou fundo nesse sujeito e experiências muito antigas – já misturadas a fantasias – tiveram importante papel nessa escolha temática. Sem querer fazer a análise de alguém já morto (Valêncio Xavier faleceu em 2008), só com trechos de entrevistas (nem somos analistas, nem este é um trabalho de psicanálise), podemos supor que obras como MM, na qual a relação entre sexualidade e morte é tão evidente, ajudem a entender o que para o próprio escritor era nebuloso, e o mais importante: porque, para nós, suas obras são fascinantes.

O caráter de *enigma* do desejo sexual e da morte, que não encontram inscrição simbólica completa em nosso psiquismo, talvez explique o fascínio exercido pelos seus relatos: haja vista o sexo e a violência serem as rações comuns do entretenimento de massa na TV, Internet e cinema. Nessas mídias há uma exploração barata disso, com maniqueísmo e pornografia: querem provocar desejo sexual e medo manipulando esse fascínio, sem nos fazer pensar. Não é coincidência que os relatos de terror ou violência tragam a figura do vilão ou do monstro tão óbvias e as cenas de sexo tão estereotipadas: não há espaço para aquilo cuja inscrição simbólica é não-toda, as respostas são sempre dadas de antemão, apaziguando e infantilizando o público. Já a obra de Valêncio Xavier, ao invés disso, privilegia o enigma já na própria forma de elaboração gráfica dos textos, e não apenas no tema. Elas incomodam porque nos fazem pensar no que é isso que nos habita enquanto desejo ou gozo: Por que matamos ou desejamos matar e gozamos com essa violência ficcional? Sempre há um estranhamento nisso que é o mais íntimo em nós. Seria isso a própria ideia de *unheimlich* freudiano, o estranho-familiar, o éx-timo lacaniano, interior e exterior, a própria imagem do inconsciente?

O fascínio pelo horror da morte, repetido nos textos de Valêncio Xavier, é também o seu fascínio pelo sexo, já desde criança, como observamos no narrador de MM. Isso em si mesmo não torna ninguém escritor, nem escritor de talento ou originalidade. A singularidade aparece na forma como o sujeito lida com isso. Se vimos até então retomando ideias sobre gozo e trauma é para procurar entender por que um sujeito repete em seus escritos experiências de ordem tão traumática como a morte da mãe. O porquê acaba sendo o menos importante, a maneira de lidar com o traumático, transformando-o em arte, interessa mais, uma vez ser o trauma um fato de estrutura em todos nós: o destino que damos a ele é que pode nos singularizar. Mais que o sentido – que poderia ser rastreado superficialmente em elementos da infância e da profissão do autor – interessa o modo de gozo que tal escolha implica.

A entrevista dada à *Revista Cult* ajudou-nos a entender mais a *forma* de fazer seus textos do que propriamente seu conteúdo, pois Valêncio Xavier poderia simplesmente inventar relatos de crimes, sem usar os elementos visuais heterogêneos que tornam sua obra *sui generis*. Essa singularidade, tal como a entendemos à luz da teoria de Lacan, tem a ver com o *sinthoma* – o modo como cada um lida com seu próprio gozo. Esse modo nos permite discernir a constituição do sujeito do desejo, submetido a um gozar dito “fálico” cuja inscrição fracassa, e permite a emergência de outro gozo, não inscrito nas cadeias significantes,

[...] com uma dupla referência à alteridade: o Outro como sistema significante da linguagem e da Lei; e o lugar do Outro como corpo gozante, incapaz de encontrar lugar nos intercâmbios simbólicos e fadado a aparecer insistentemente entre as linhas do texto, nas letras do não-sentido, nas bordas do furo que a letra circunscreve. (LEITE, 2007, p.123).

Assim, no texto de Valêncio Xavier, podemos encontrar em algumas passagens momentos de inscrição significativa, em que predomina o sentido; em outras, porém, predomina o não-senso, em que a **letra** marca o lugar do real que ainda não encontrou inscrição simbólica, mas ainda é fruto da presença desse Outro no discurso, dessa alteridade com caráter real. Vejamos alguns deles.

1.5.3 Letra e significante

Claudia de Moraes Rego (2006), em obra sobre a relação entre letra, escrita e traço nas obras de Jacques Lacan e Jacques Derrida, irá nos mostrar o quanto o conceito de *letra* em Lacan passa por reformulações e reviravoltas teóricas, ora tornando-se mais claro, ora complicando-se. Num trabalho como o nosso, nem caberiam todas as nuances e acepções que

tal ideia possui na obra do psicanalista francês. Desse modo, faremos um breve retrospecto dessa noção, a partir da obra referida, e nos concentraremos em alguns elementos que julgamos pertinentes para a análise do *corpus* por nós escolhido. Tal recorte, todavia, respeitará a especificidade do campo psicanalítico, buscando nessa área do conhecimento suas intuições para compreendermos melhor o sujeito e o funcionamento linguajeiro do inconsciente.

De acordo com Rego (2006), Lacan esboça, na introdução de “A carta roubada”, a primeira diferença entre a *letra* e o *significante*, dando àquela uma dimensão Real e a este uma dimensão Simbólica:

Isso poderia representar um rudimento do percurso subjetivo mostrando que ele se funda na atualidade que tem, em seu presente, o futuro anterior. Que, no intervalo entre esse passado que ele já é naquilo que se projeta, abre-se um buraco que constitui um certo *caput mortuum* do significante [...] eis o que basta para deixá-lo suspenso na ausência, para obrigá-lo a repetir o seu contorno. (LACAN, 1998 apud REGO, 2006, p. 178).

O *caput mortuum*, a cabeça morta ou dos mortos, é aquilo que fica fora da série na cadeia dos significantes e obriga o sujeito a repetir um certo ordenamento significante. Esse significante, que mesmo não estando na série, termina por reger a determinação do sujeito do inconsciente. A *letra* seria o resíduo desse significante, logicamente proibido de ali aparecer, mas com consequências fundamentais na constituição subjetiva, causando a repetição e insistência (REGO, 2006, p. 179). É interessante notar que o significante *letra* (*lettre*, que em francês pode ser lido como letra ou como carta) aparece num escrito cujo interesse é analisar uma outra “*lettre*”, uma carta, o que gera já uma dificuldade para o leitor em diferenciar os dois sentidos no texto, porque o comentário de Lacan nesse Escrito concentra-se sobre a lógica do significante.

Outro momento fundamental na elaboração do conceito de **letra** em Lacan é o escrito “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”(1957/1998, p. 496-536). Rego (2006) irá destacar também que, nesse escrito, a ênfase recai sobre a noção de *significante* e não de *letra*, mas, mesmo assim, ali aparecem elementos fundamentais para a compreensão desse conceito. Nele vigora ainda a noção de repetição, mas com o acréscimo do fato de que a letra é áfona, ela não se escuta e tal particularidade aproxima a letra do sinal gráfico. A letra não é *do* inconsciente, ela faz instância *no* inconsciente: o que a tornaria o modelo por excelência do recalcado, ela não tem sentido. A definição lacaniana “a letra é o suporte material que o discurso concreto toma emprestado à linguagem” (LACAN, 1957/1998, p. 498) mostra a letra como suporte do significante e, por isso, no discurso do analisando não será ouvida, terá

de ser deduzida pela interpretação, extraída a partir da escuta dos significantes, e reduzida a um traço mínimo, sem sentido (REGO, 2006, p. 181).

Num momento intermediário de sua elaboração do conceito de *letra*, no Seminário sobre a identificação, ainda inédito no Brasil, Lacan irá colocar **letra** e **traço unário (S1)** como sinônimos, considerando-os a essência do significante. O significante, ao funcionar em sua essência como **letra**, não significa nada, pois, para significar, tem de haver mais de um significante, numa cadeia (S1-S2). Há ainda que se considerar a relação do conceito de letra com o de *escrita*. Para Lacan, a escrita antecede a fala e o sujeito, a partir de algo que é signo (mas não escrita ainda), como uma marca lida antes da escrita; Lacan percebe os signos como suportes de pedaços reduzidos da modulação falante que receberam e então passam a ser suportes fonéticos (REGO, 2006, p. 183).

Momento crucial na elaboração do conceito de letra, o escrito “Lituraterra” (1971/2003) traz também reformulações e reviravoltas, devido a certa polêmica com Jacques Derrida, não assumida por Lacan, a respeito da anterioridade da fala sobre a escrita e da metaforicidade ou não-metaforicidade dos conceitos de escrita e letra para o inconsciente. Para a análise de nosso *corpus* interessa, nesse Escrito, a ênfase dada por Lacan a respeito da relação entre letra e gozo, ou melhor, a letra como *litoral* entre saber e gozo. O interesse de Lacan pelos textos, pela letra e pela literatura deve-se, principalmente aí, ao seu empenho em ressaltar o **fracasso na mensagem**, isto é, em destacar o **fracasso da linguagem como comunicação**, como significação ou como produção de saber. O enigma é um elemento de interesse para a psicanálise, pois aí o saber é colocado em xeque. Em MM, os enigmas verbais e visuais são parte importante na composição da obra; só o fato de ali se encontrarem – sejam ou não decifrados – ajuda-nos a compreender a emergência da singularidade envolvida nesse discurso. Mais abaixo iremos mostrar de quais enigmas se trata e como entendemos sua relação com a *letra* e a constituição do sujeito.

Voltando à “Lituraterra”, Lacan retoma a ideia de um *buraco no saber*, buraco que a letra, em sua função “litorânea”, bordeja, desenha. “No limite do que a cadeia significante pode produzir de significação, encontra-se a letra como litoral do buraco” (REGO, 2006, p. 136). Lacan ainda insiste na justificação do neologismo “lituraterra”, extraíndo de sua análise etimológica elementos fundamentais para a compreensão dessa *função litorânea* de letra. Para entender o porquê dessa busca etimológica, é preciso lembrar a importância do jogo verbal, do chiste na produção inconsciente. Desde Freud, o chiste guarda importante relação entre a linguagem e o circuito pulsional. O chiste libera o inconsciente da compulsão à lógica que domina o consciente e permite a descarga pulsional, uma espécie de gozo ou satisfação

nononsense. É um trabalho de *desligamento* do processo primário (aqui entendido como princípio do prazer), indo na contramão da *ligação* do processo secundário. Como via privilegiada da liberação pulsional, o *nonsense* faz uso preferencial da agressividade e da licenciosidade. MM está repleto de jogos verbais e enigmas envolvendo as temáticas do sexo e da morte.

A etimologia da expressão *lituraterra* traz à tona três elementos incluídos na noção lacaniana, os radicais *lino*, *litura*, *lituraris*. Rego (2006) faz uma pesquisa etimológica e encontra os seguintes radicais: *lino*, *is*, *livi*, que quer dizer **gordura** ou **untar**; *litura* vem do radical grego *lito*, que quer dizer **pedra**; *litura* também quer dizer **rasura**, **mancha**, **correção** produzida pela água num escrito; *litus*, *oris* significa **borda** ou **litoral**. Desses três elementos apontados por Lacan, Rego (2006) destaca a importância de *litura* – rasura e *litus*, *litoris*, litoral, porque aí evidenciam-se os aspectos mais comuns do conceito de *letra* em Lacan: como o que faz borda entre saber e gozo e o que rasura, borra os limites entre o consciente e o inconsciente.

Contudo, um terceiro elemento é colocado em jogo: o lixo. Lacan, em seu texto, mostra, jogando com a linguagem do mesmo modo como fez Joyce, como partiu de *letter* (letra) para *litter* (lixo). Assim, a **literatura** como *lituraterra* trabalha com os restos, com o lixo. Os restos que a cultura rejeitou, dos quais a história não quis saber. A literatura de vanguarda seria o primeiro exemplo de um uso da letra que não seria *semblante*, pois estaria rompendo com a função de encobrimento que é a essência da ordem significante. A psicanálise deveria, segundo Lacan, ficar atenta a isso e não cair na tentação dos críticos literários, de tudo explicar, recorrendo à história ou a psicobiografia do autor. A psicanálise deveria ficar do lado do enigma. Sabemos o quanto tal tomada de posição por Lacan é relativa, uma vez que ele mesmo, ao trabalhar com a obra de Joyce, irá fazer muitas referências a elementos biográficos do autor para entender sua obra (o alcoolismo do pai, a luta contra a loucura, o desejo de Joyce de criar um nome próprio para a posteridade). Essa tomada de posição, como muitas outras de Lacan, sinaliza mais um procedimento desejável e produtivo para se alcançar uma obra, e não o único possível. Em Lacan, a teorização desse discurso que não seria *semblante* aparece num seminário inteiro e desemboca nas formulações topológicas que tentam dar a volta no fato de não haver metalinguagem e por isso fogem à lógica do significante por meio do uso de suportes não linguísticos para a transmissão do discurso psicanalítico.

Depois, se a **letra** é *litoral*, **lituraterra** seria a letra entre gozo e saber. E, por fim, a *lituraterra* aparece como rasura ou apagamento. Enquanto litoral, estamos diante de uma zona limítrofe: nem terra nem água, ou os dois ao mesmo tempo, com fronteiras diluídas. A letra enquanto litoral seria a balança entre gozo e saber: no discurso neurótico, tenderia para o saber,

enquanto no psicanalítico, um discurso que pretende não ser semblante, a letra tende para o gozo. E, por que não dizer, a literatura enquanto literaterra também tenderia para o gozo, por quase sempre bordejar o não-sentido.

A literatura de vanguarda, desde o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, não cansou de afirmar a ênfase no ilógico, no irracional, no absurdo e *nonsense*, e, no caso específico do Surrealismo, do inconsciente mesmo. E se quiséssemos mesmo fazer um recenseamento dos estilos literários que não sucumbem ao semblante, ao desejo de tudo saber e dizer, poderíamos ir aos românticos, aos simbolistas que, muito antes da literatura de vanguarda do século XX, já vinham buscando à sua maneira uma ruptura com o sentido.

1.6 Partir do sentido: sujeito e significante

Na análise de MM, como já dissemos, antes de abordar a singularidade em seu aspecto de gozo, passamos pela decifração do sentido. Assim, antes de chegarmos ao *fallasser* em questão, ao discurso como aparelho de gozo, falaremos do *sujeito* como efeito da cadeia significante, enfatizando efeitos de sentido na interpretação. Para tanto, o título da obra pareceu-nos fundamental como ilustração do princípio lacaniano de um sujeito que emerge momentaneamente entre significantes. No caso do sujeito em questão, os significantes entre os quais ele emerge são “mãe morrendo” e “menino mentido”. A análise a seguir tenta apreender os efeitos de sentido dessa conjunção. Vale ainda destacar que os mesmos elementos poderiam ser abordados a partir da perspectiva do gozo, mas, para nossa análise, os escolhemos para discorrer sobre esse sujeito porque, no título, tal causação significativa do sujeito pareceu-nos mais evidente.

No começo do trabalho interpretativo, nos deparamos com o estranho título “Minha mãe morrendo e o menino mentido”, estruturado com duas frases ligadas por uma conjunção aditiva. Antes de abordarmos os possíveis efeitos de sentido de cada um desses termos coordenados, faremos uma interpretação da conjunção *e*, que liga os dois termos, problematizando o sentido básico dela. De acordo com as gramáticas mais conhecidas, a conjunção *e* une dois termos de valor equivalente, mas ela também pode ter um sentido adversativo, com o valor semântico mais comum da conjunção *mas*. Na primeira acepção, perguntamos: que *ligação* existiria entre essa mãe, *morrendo*, e o menino, *mentido*? Seria uma relação de consequência, teria sido o fato de o narrador dessas estranhas memórias ter visto a mãe morrer, através de uma janela? Seria esse menino *falhado* – como o próprio escritor o define ao final da obra – efeito da visão da mãe morrendo e/ou do simples fato de a mãe ter morrido quando ele tinha apenas treze anos?

A conjunção ligaria os dois numa relação de causalidade, o sujeito mentido como um efeito desse fato ou da visão desse terrível acontecimento. Depois de ter lido a obra, sem mesmo ter de fazer qualquer esforço, o próprio leitor poderia chegar a tal conclusão, já que o narrador não faz mistério do trauma vivido.

Entretanto, parece fácil demais tal tipo de leitura. Afinal, ao ligar duas frases com estruturas sintáticas como as encontradas, o efeito estaria mais para um *corte*, uma *ruptura*, do que qualquer outro efeito de ligação. Na primeira frase, por exemplo, temos um pronome possessivo de primeira pessoa – *minha*; esse vocábulo implica uma perspectiva subjetiva do fato, é a mãe do narrador que está morrendo, foi vista morrendo. No entanto, o segundo termo coordenado, *o menino mentido*, promove um estranhamento: a expressão *mentido* tanto poderia ser um adjetivo quanto um verbo no particípio passado, e fracassa em estabelecer uma relação de paralelismo sintático perfeito (que seria usando o termo *mentindo*) ligada ao gerúndio *morrendo*. Desse modo, o efeito aditivo, tomado pura e simplesmente, soa problemático. Além do mais, se no primeiro termo coordenado, o pronome possessivo se liga ao narrador; já a expressão *o menino mentido*, por sua vez, leva o leitor a pensar que esse menino seria outro personagem, não o mesmo sujeito do termo *minha mãe morrendo*. A dissimetria sintática marcaria nesse momento a dissimetria entre o menino e a mãe: para o narrador, ela seria *sua* mãe, mas ele se vê apenas como o menino, não *seu* menino, ou mesmo *seu filho*. No decorrer do texto, até numa leitura superficial, essa interpretação parece a mais direta. Em vários momentos, o narrador lamenta essa mãe que não gostava dele:

minha mãe
é aquela da direita
na foto a mais magra
a odalisca de turbante
[...]
acho que nunca me amou
nunca
acho que até tinha ódio
de mim seu filho
aquele que se chama
Valêncio²⁴

Logo, não há relação de reciprocidade, de igualdade semântica entre os termos; muito menos de independência entre eles. A conjunção *que*, de um lado, marca a ligação, por outro,

²⁴ O autor não colocou o número das páginas na primeira parte; mas, como a segunda parte começa na página 41, fizemos a contagem da primeira página do livro como a página 1, e daí por diante. Assim, a citação foi retirada da página 19.

revela uma radical alteridade entre eles. O narrador, já adulto, falando sobre sua infância, ainda é o *menino*, um menino que, além do mais, é *mentido*. A mãe, por sua vez, sempre continua a morrer; ele, entretanto, estabilizou-se nessa posição – *mentido*, participio passado, resto de uma relação dolorosa. A mãe, talvez não gostasse do filho, ou até mesmo o odiasse, e ainda assim estariam ligados e separados pela palavra *e*. A relação mãe e filho, tão naturalizada pelo discurso social como uma relação de completude e amor total, um vínculo visto e decantado como o mais perfeito, aqui, numa simples frase, ou melhor, na frase-título da obra, mostra o desencontro radical entre os seres.

Não percebemos nesse título apenas uma conotação adversativa como “minha mãe morrendo, **mas** o menino (*é ou está*) mentido”; também não apenas vemos uma relação simplesmente aditiva. Juntos no título, *menino* e *mãe*, ao contrário do que a coordenação sintática pode sugerir, não se equivalem: se é do Outro que provém o sujeito, aí já vemos marcada essa alienação²⁵ ao Outro, e até mesmo nomearíamos a relação entre as frases como sendo de *hipotaxe* (subordinação), não mais como *parataxe* (coordenação). Nossa aposta vai além: se, de acordo com Lacan, o sujeito é o que um significante representa para outro significante, o sujeito seria o que surge no intervalo desses dois significantes: *menino mentido* e *mãe morrendo* – entre esses dois, aí emergiria o sujeito.

Se, ao nível da linguagem cotidiana, a conjunção teria os efeitos de sentido esperados, os mais comuns, de adição ou contradição, no título, porém, ocorre uma ruptura semântica, de onde derivam efeitos de sentido poéticos, como o de estranhamento. E é justamente aí, onde o sistema da língua soçobra, que as significações à disposição de todos já não servem, no momento em que se diz sempre mais ou menos do que se queria. E nessas brechas pode advir a singularidade.

Ainda há que se considerar no título o motivo de a mãe continuar a morrer, pois o verbo encontra-se no gerúndio. O efeito de sentido mais óbvio é o de atualização e continuação do processo que essa forma verbal, aliás, chamada de forma nominal do verbo (as outras duas são

²⁵ A constituição do sujeito do inconsciente passa por duas operações básicas, segundo Lacan: a alienação e a separação. A primeira pode ser definida como o modo de ligação entre sujeito e o Outro (da linguagem): o sujeito como tal só pode ser conhecido no lugar ou *locus* do Outro. Não há meios de definir o sujeito como consciência de si. Na alienação, que é um destino para todo o que fala, o sujeito identifica-se a um significante-mestre, ou desliza indefinidamente entre eles. Já a *separação* pode ou não estar presente, porque requer que o sujeito queira se separar da cadeia significativa (SOLER, 1997). O Outro que aparece na separação, ao contrário do Outro enquanto “cheio de significantes” da alienação, é um Outro a que falta algo: na separação, a liberdade consiste em ver o Outro como faltante, como desejante, então o sujeito não precisa colar-se a um significante que imaginariamente tamponaria a falta. Aliás, essa fixação poderia ser a morte do sujeito enquanto ser desejante, mas ao ver que ao Outro também falta algo, ele pode liberar a ligação extrema entre significantes e significados. Alienação é uma operação que já aparece desde o início do ensino de Lacan, enquanto a separação aparece no Seminário 11, de 1964. Ver LACAN (1964/2008b); LAURENT (1997); SOLER (1997), FINK (1998).

o infinitivo e o particípio), indica. Isso contradiz o fato de a obra constituir, em certo sentido, um texto de *memórias*. O tempo passado deveria ser o eixo narrativo; nele o narrador falaria do que lhe aconteceu, da morte da mãe, da infância triste etc. E, de certo modo, isso não deixa acontecer. Mas, se no universo do simbólico, uma ordem em que um significante nunca tem uma palavra final, sempre remete a outro significante (o Outro é barrado), uma coisa não é apenas uma coisa, esse passado é posto em causa: afinal, não é minha mãe *morta*, mas minha mãe *morrendo*.

O uso dessa forma verbal pode indicar ainda um fato mais evidente: no nível inconsciente não existe a separação entre o que aconteceu e o que acontece; se o acontecimento tem relevância para a constituição do sujeito, como é o caso da morte da mãe para o narrador, esse evento presentifica-se no discurso: o narrador seria sempre um menino, mesmo que o tempo cronológico tenha passado, ele ainda é menino. E, principalmente, menino *mentido*, o que indica que o tempo não passa para o inconsciente. Logo, a sequenciação temporal esperada num texto narrativo como o gênero *memórias* não se realiza, o tempo não passou, ou melhor, todas as temporalidades confluem na linguagem, agora servindo de suporte material dessa confluência: a mãe ainda está morrendo e o narrador ainda continua a ser o menino, “fruto gorado e falho”, como ele mesmo define no sumário (MM, p. 219), dessa falta difícil de ser assimilada.

As duas formas verbais nominais – *morrendo* e *mentido* –, se vistas sob essa ótica, estariam indicando processos, ou melhor, fenômenos, ainda atuantes e presentes, dentro de uma mesma temporalidade. Isto apesar do que dizem as gramáticas, segundo as quais o particípio indicaria um processo já concluído. Assim, a dissimetria encontrada mais acima nessa tese torna-se, nessa nova perspectiva, uma *simetria*, um paralelismo: as formas verbais só são diferentes ao nível do sistema. Mas no processo discursivo do título implicam um uso neológico ou poético das mesmas. E isso tem consequências fortes para a maneira com que se organiza o texto: nessa primeira parte, que vai até a página 40, onde começa a parte “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada”, todas as partes escritas estão organizadas em **verso**, não em prosa. Além do mais, o aspecto passado dos fatos perde importância para as reverberações emocionais ou líricas dos mesmos, como se pode ver pelo intenso uso de uma linguagem sobrecarregada de elementos da linguagem poética: a estrutura gráfica em versos, o uso maciço de figuras de linguagem, de efeitos sonoros, paronomásias etc. Abordaremos tal aspecto de maneira mais detalhada mais adiante.

Numa tentativa de organizar minimamente nosso raciocínio, diríamos que, ao nível dos personagens envolvidos nas frases do título –mãe e menino –, a dissimetria persiste no processo

de causação subjetiva do sujeito-narrador, pois é a mãe a fonte da mentira (se o menino é mentido, alguém o “mente”) e da falha desse menino, além de ser também a causa de uma infantilização que persiste. Assim, a conjunção, que teria um valor consecutivo, por outro lado, viria também a adquirir um valor de ligação – equalização temporal dos termos e dos processos neles encontrados. Num caso, a conjunção mostra a alienação do menino ao seu outro primordial, a mãe, de onde advém o epíteto mentido. No outro, podemos pensar que o sujeito faz uso de todas as tragédias e traumas pessoais para se tornar mais do que mentido: um criador, que no lugar da mentira encontra a ficção, seu saber-fazer de artista. E assim, a conjunção deixa de ter um valor apenas consecutivo para indicar a separação do sujeito em relação aos significantes-mestres.

Para encerrar esse comentário sobre a conjunção *e*, pensamos também na ambiguidade dessa palavra, que ao mesmo tempo liga e separa. Ela mostra, de um lado, a relação entre a mãe e o menino, e de outro, a distância entre eles. Se o sujeito só se torna sujeito na *e* pela linguagem, se esta é a marca de sua alienação ao Outro, ao campo simbólico, a linguagem materializa essa alienação quando o epíteto *mentido*, o determinante do menino, parece soar vindo de fora. É essa mesma a impressão que se tem ao ver o verbo *mentir*, que tem caráter ativo na língua portuguesa, assumir no do título um aspecto passivo. Em outras palavras, a ação de mentir, caracterizadora do sujeito, não provém deste, mas vem de outro: a expressão *menino mentido* poderia ser desdobrada em *o menino que foi mentido* ou *mentiram o menino*. O verbo intransitivo mentir, por meio dessa curiosa alteração semântica, ganha um objeto: o sujeito é objeto da ação de mentir, não seu agente.

Tal leitura provoca o seguinte questionamento: quem *mentiu* o menino? Vamos partir dos sentidos convocados pelo autor da obra, que na página 219, numa espécie de glossário ou índice das referências fotográficas da obra, diz: “A origem de menino é problema ainda não resolvido. Mentido: falso, ilusório, que não deu certo – ovo que gorou. Consulte um bom dicionário etimológico.” Pelas palavras do autor, *mentido* seria mais um adjetivo, já que tem como sinônimos dois adjetivos e uma expressão: “ovo que gorou”, “ovo gorado”; que pode facilmente ser resumida como *gorado*. No entanto, a expressão *o menino mentido* raramente aparece em tal acepção, mesmo que seja uma possibilidade da língua, dificilmente acharíamos a palavra *mentido* como adjetivo. Já o seu emprego no particípio é comum, banal até.

Além disso, salta aos olhos o insólito de tal acepção da palavra *mentido*: pois de *mentido* para *gorado* há que se percorrer um bom caminho metafórico. Começamos por falar de menino e passamos a falar de ovo, o que remete a questionamentos múltiplos: quem não teria nascido,

que falha há nesse menino, em que ele falhou ou por que ele “gorou” como um ovo, cujo desenvolvimento não se completou, o quê ou quem causou tal “goro”?

Qual caminho tomar? Seguir a instrução do escritor, que aparece no sumário, ou defender um acréscimo de sentido? Ainda que não seja um neologismo, a expressão *mentido* causa estranhamento. Muitas vezes, ao falarmos o título da obra para alguém que não a conhece, as pessoas nos perguntam: “Menino *mentindo*?” O que leva à necessidade de correção: “Não, menino men-ti-do”, respondemos. Então, fica evidente que o uso atípico da expressão convoca sentidos não esperados ou pelo menos não afirmados no verbete criado pelo escritor.

Não acreditamos na necessidade de escolher entre esses vários possíveis sentidos: eles não se excluem, mas possibilitam outras leituras. O que era a ação de outro, a ação de *mentir* esse menino, transformou-se em parte do que ele é: um símbolo ou uma insígnia, ostentada no título e referida em várias passagens da obra. Podemos dizer que se tornou uma ancoragem significante a partir da qual pode advir o sujeito. Não é difícil, no entanto, descobrir onde se poderia encontrar o agente desse verbo: na página 23, comentando uma foto, o narrador nos diz:

minha mãe
virgem
vestida de noiva
ao lado do falso marido
Mariinha transvestida
e os convidados inventados
em trajes de gala
depois
minha mãe viúva de pai vivo
naquele tempo não tinha divórcio
viviam separados
cada um em uma cidade
eu
menino
morava com minha mãe
que não me amava
não me dava atenção
calor amor
carinho
beijos
só lia livros e livros
que me mandava buscar
na biblioteca

Pelo trecho, poderíamos supor que, se o casamento é falso, o fruto desse casamento também o seria. Um marido sumido e não assumido, e uma imagem fotográfica para convencer a todos da mentira. Nem casamento houve, nem o pai está morto, e a mãe é viúva de marido

vivo. O que seria um filho dessa relação? Também um menino mentido, falso, gorado como a relação da mãe e do pai. E, se pensarmos bem, a mãe mata simbolicamente o pai do menino. Um pai *morto-vivo* e uma mãe *morrendo* – com essa herança simbólica o sujeito tem de lidar ao receber as fotos da mãe, de uma tia, Filipina, a qual, segundo o narrador, estaria já “arrumando sua morte” e chama-o a sua casa para entregar-lhe essas fotos. Se a verdade tem a estrutura de uma ficção, como nos repete Lacan, a origem do sujeito também. Isso aparece fortemente nas fotos da primeira parte: mulheres vestidas de odaliscas, fantasiadas, que, por isso, revolvem antigas fantasias incestuosas e convocam o sujeito a lhes dar sentido, escrevendo um livro.

Estaria talvez o narrador tentando, de uma vez por todas, apagar essas imagens, dando-lhes o mesmo destino obscuro que tinha no afeto da mãe: para um menino substituído por livros, uma mãe transformada em livro. A verdade da foto é, ao mesmo tempo sua maior mentira, uma vez que, por meio dessa mentira, a verdade sobre a origem do menino é revelada: ele origina-se dessa mulher mais interessada nos livros do que no filho, e sem lhe não dar direito nem a um pai, vergonhosamente escondido. Depois de pouco tempo, o menino será levado a São Paulo, onde seria criado pelo avô. Isso tudo pode parecer um exercício de análise psicanalítica de personagem. Porém, longe de atrevermo-nos a discorrer sobre traumas da pessoa do autor, nossos comentários tentam dar sentido a expressões usadas pelo próprio narrador, no título e fora dele. O recurso ao texto em seus desdobramentos linguísticos é o que nos salva do perigo de fazer psicanálise aplicada, mas não do risco de fazer psicanálise em extensão, como retomamos brevemente nos parágrafos seguintes.

A questão de usarmos certos conceitos-chave da teoria lacaniana justifica-se somente à medida que, ao investigar o psiquismo humano a partir das ideias de Freud, Lacan lança uma luz absolutamente nova sobre os fenômenos da linguagem e da constituição do sujeito, sem os quais nossa análise pareceria simplória, se nos debruçássemos em *profundezas emocionais* descobertas por análise linguística. Se nossa pesquisa trabalha com o conceito lacaniano de singularidade, não há como nem porque fugir de suas acepções de sujeito ou gozo, que se manifestam no discurso. Nosso trabalho vai na direção apontada anteriormente: partir de efeitos de sentido, ambiguidades, rupturas semântico-gramaticais, que poderiam revelar não o sentido último das palavras do narrador, mas de que modo esse mesmo discurso faz advir um sujeito e o desconstrói no mesmo momento em que se recusa a dar explicações para tudo.

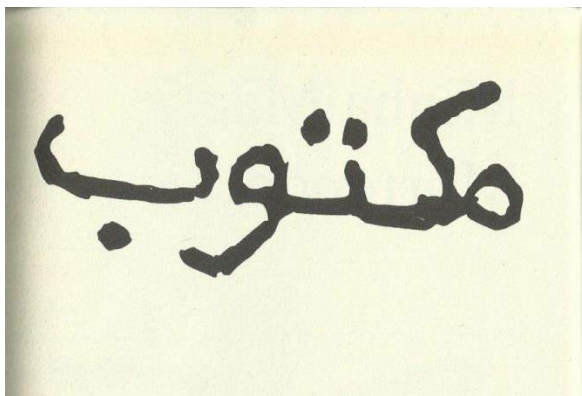
Para tanto, tudo do que dispomos para interpretar é o dito e o dizer desse narrador: assim, se ele diz que a mãe não o amava, não nos importa se isso é ou foi verdade (como se houvesse um método infalível de separar realidade da fantasia); nem tampouco o narrador pode ser

igualado ao autor, nem poderíamos calcar alguma leitura fazendo divisão tão simplória entre fantasia e realidade. E nesse ponto é como em qualquer trabalho de análise: só temos a palavra do próprio narrador como ponto de partida para fazermos elucubrações sobre a singularidade e a subjetividade dele. Mesmo assim, em alguns momentos, a palavra **autor** pode ser capaz de esclarecer alguns elementos de seu processo criativo, então, em nossa interpretação da obra de Valêncio Xavier, principalmente de MM, faremos, sempre que considerarmos esclarecedoras, referências a elementos autobiográficos, sem com isso sustentar toda a interpretação nesse recurso ou pensando nele como a palavra final. O recurso à biografia do autor justifica-se pelo fato de o narrador chamar-se Valêncio e porque pode contribuir para compreender a singularidade do processo criativo do autor. Nesse território perigoso, onde autor e narrador trocam de lugares, procuramos seguir os passos de Lacan, que muitas vezes recorreu à vida dos escritores que analisava, mas nem por isso deixou de ver a obra como soberana em relação ao sentido.

1.7 Chegar ao gozo: *falasser e letra*

Nesse tópico, iremos trabalhar com a noção de *letra* para interpretar alguns elementos da obra. Um primeiro aparte, entretanto, faz-se necessário. Como não estamos analisando o discurso de um paciente num divã e sim uma obra de arte, a noção de letra é convocada para lançar luz sobre alguns elementos do discurso do narrador e, evidentemente, fazer algumas elucubrações de como a letra consegue explicar o modo singular de o sujeito manifestar-se. Assim, a interpretação recai sobre o funcionamento discursivo de Valêncio Xavier, em especial por esses momentos enigmáticos, os quais não tentamos decifrar em seus possíveis efeitos de sentido, afinal a letra confina com o gozo, está nesse litoral entre gozo e saber. Logo, buscamos mostrar que, se tais pontos cegos ou enigmas permanecem indecifráveis, é porque esse discurso aproxima-se do que Lacan chama de **lituraterra**: sua singularidade não é propor enigmas que serão desvendados, mas demonstrar que as partes inteligíveis ou enigmáticas são sustentadas pelos significantes, que podem se remeter à cadeia de eventos relatados pelo narrador, obtendo delas sua significação; mas, mesmo assim, muito do que aparece e, principalmente, o modo como aparece não faz referência a nenhum sentido recuperável pela cadeia significante: enquanto fenômenos de *lalíngua*, tais eventos discursivos são manifestações de um gozo fora do sentido. Em outras palavras, a língua sustenta o real da *lalíngua*.

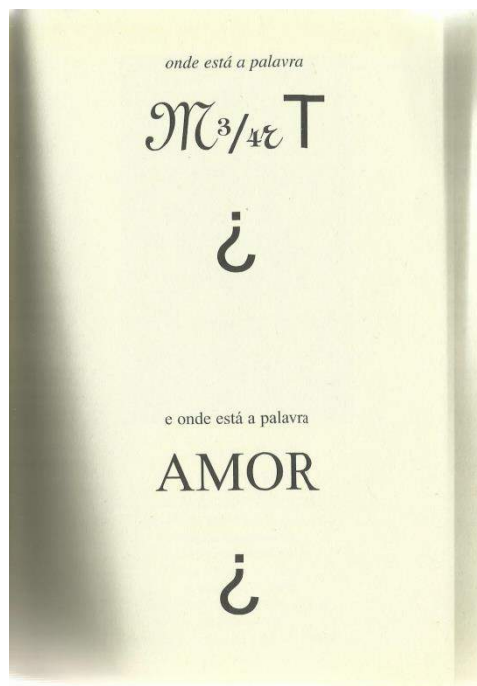
Vejamos rapidamente um elemento de MM a partir dessas reflexões. A primeira manifestação de palavra ou imagem com um caráter de letra, que extrapola o registro simbólico em MM, é a expressão em árabe nas primeiras páginas:



(MM, p. 8)

Já nos referimos ao caráter de **letra** como aquilo que, de um significante, apenas guarda um traço de real, sem conexão com outros significantes. Esta palavra em árabe, por exemplo, aparece como pura materialidade do significante tornado opaco, a manifestar um gozo para além do sentido. Esse elemento que, por um lado, pode ser visto como uma parte verbal, já que é uma escrita árabe, também pode ser entendido como um elemento visual, como as imagens dessa primeira parte da obra. A expressão pode ser lida como um *traço* ou *letra*. Antes de avançarmos na interpretação de outras passagens que atestam tal dimensão gozante, façamos um breve retrospecto de tal conceito. Para um escritor brasileiro, que, ao que tudo indica, não falava árabe, assim como os leitores, não se trata de uma palavra, mas de um desenho misterioso, tal como os ideogramas chineses para nós. O fato de a faceta material desse significante parecer-nos evidente, em decorrência de estar solta como um traço, não impede de a relacionarmos com a primeira parte do livro, “Minha mãe morrendo”, na qual o tema Oriente Médio predomina, com as referências a Aladim, odaliscas, cidades do antigo Oriente, perfumes etc. A faceta de letra é apenas isso – a face material do significante, empregada para fins de *gozo* – não é o todo do significante, que também pode ter a faceta de *sentido*.

A página que abre a segunda parte da obra, intitulada “Menino Mentido – Topologia da cidade por ele habitada – Uma novela em figuras”, já traz um enigma:



(MM, p. 43)

As perguntas colocadas como enigmas não são simétricas. Primeiramente, o narrador²⁶ pergunta, em letras comuns pequenas, “onde está a palavra?” E na linha seguinte coloca, em letras diferentes (tamanho maior, fontes diferentes, negrito, itálico), a expressão “***M*^{3/4}**T****” que, num sentido estrito, não é uma palavra. Aí haveria um duplo enigma: primeiro, onde está a palavra nessa expressão, meio numérica e meio verbal? Ela apareceria se buscássemos semelhanças sonoras entre os símbolos numéricos e as letras ou se buscássemos semelhanças visuais? O segundo enigma, implícito, seria: por que esse enigma está aí, como tal enigma relaciona-se ao “menino mentido”?

Uma tentativa de resolver tal enigma poderia ser ignorar a fração $\frac{3}{4}$: então teríamos “MrT”, composta só as consoantes ou sinais gráficos de consoantes. Tais consoantes sozinhas não formam palavras em português; além disso, não há tantas palavras em língua portuguesa com essa sequência específica de consoantes ou letras: *murta*, *mart*, *morte*, *morta*, *marta*, *morto* são os únicos exemplares que conseguimos formar com tais consoantes nessa sequência específica. Se tivéssemos de decidir por uma ou algumas, apostaríamos que poderiam ser as

²⁶Vamos chamar assim, para simplificar a compreensão do leitor de nossa tese, a voz ou as vozes que se manifesta(m) no texto, mesmo que saibamos haver apenas um narrador e que nem sempre se trata de **narração strictu sensu**. Caso contrário, teríamos de alternar terminologias como autor, narrador, eu poético, o que desviaria a atenção do leitor do fato que julgamos já prioritário: a polifonia discursiva é um elemento já dado, não será nem mesmo objeto de justificação teórica tamanha a diversidade de fontes usadas pelo autor, além da mistura de gêneros que compõe o texto.

palavras *morte*, *morto* ou *morta*, porque aludem explicitamente ao título (mãe morrendo) ou a um tema recorrente na obra, a morte. Ainda assim, o enigma não se desfaz por isso: a palavra morte –se escolhêssemos essa como resposta – não se esconde tanto assim, nem nesse jogo verbal nem como tema na obra. Seria um enigma bem pobre, a não ser que pensemos de outra forma: a palavra **morte**, vista enquanto *letra*, vai além dessa significação comezinha; a morte (enquanto marca de um real não simbolizável) não tem explicação nem faz sentido; mesmo falando da morte o tempo todo – e talvez por isso mesmo –, o discurso já basculou para o lado material do significante, seu lado de gozo. A repetição da palavra em várias passagens é uma forma de o sujeito utilizar o significante *morte* em sua face de gozo. Como sabemos, a repetição é uma marca da pulsão de morte, confina com o real de um gozo indestrutível. As repetições em si, podem marcar um movimento da pulsão em torno do objeto perdido desde sempre.

Assim, o enigma “ $\mathfrak{N} \frac{3}{4} T$ ” tem um aspecto de *letra*, por um lado, porque não pode ser verbalizado, é áfono (lembremos o quanto tal elemento é importante na definição da letra) e aparece no discurso como ruptura, rasura, descontinuidade e nonsense. Por outro lado, é possível também pensar numa função de *báscula* desse elemento: é possível encontrar lugar para ele na cadeia de significantes que compõem a obra, pois, se o lermos como “morte”, ele fará sentido, uma vez que a obra fala disso o tempo todo. Então, teríamos, nesse momento, a báscula no polo *significante*. Mas a ambiguidade indecidível do enigma permanece não mais como *significante*, porque nesse movimento incessante de buscar – sem encontrar – um lugar no psiquismo para esse *real* que irrompe violentamente, a morte da mãe ou mesmo do próprio sujeito, o discurso fracassa e a báscula vira para o polo do gozo, o discurso insiste, repete e desliza no nonsense. Em nosso entendimento, tanto podemos ver esse enigma como litoral entre saber (em seu aspecto *significante*) e gozo (em seu aspecto de *letra*).

O segundo enigma apresenta-se de outra maneira: não é um enigma visual, pois, se o narrador pergunta “e onde está a palavra?”, o que vem a seguir é uma palavra completa: “AMOR”. Isso remete o leitor a buscar fora dessa página a palavra *amor*, mas, se assim o fizer, não teria de fazer o mesmo com a expressão “ $\mathfrak{N} \frac{3}{4} T$ ”? Buscaríamos essa expressão *ipsis literis* na parte *Menino mentido* ou buscaríamos o enigma já solucionado? Ou estaria o texto apontando ainda para um enigma muito mais terrível: o que se esconde sob as letras, os sinais, as marcas de um texto, mesmo diante de sua evidência material, visual? Seria o enigma aquilo que se esconde sob o amor e a morte, e toda explicação não passaria de uma mentira?

Essa assimetria, marcada materialmente, é enigmática em si mesma e pode ser explorada de outro modo: seriam a *morte* e o *amor* enigmas do mesmo tipo? Se tomarmos o modo como

cada um aparece na página, a resposta é não. A primeira vez que a pergunta “onde está a palavra?” aparece, ela está em itálico, da segunda vez, não. O uso de itálico na obra não obedece a nenhuma lógica aparente, tanto pode aparecer como destaque, ironia ou mesmo sem nenhum efeito irônico; num mesmo parágrafo em que o narrador relata fatos da infância ele usa, às vezes dentro de um mesmo período, itálico e letra normal. Há trechos inteiros em itálico e/ou outros continuando o mesmo assunto sem itálico. Em outro momento da análise, poderemos nos deter mais sobre essa alternância das fontes, que não se restringe ao uso de itálico. Para esse tópico, basta-nos a referência ao itálico como *marca*, um traço da diferença, enquanto traço sem sentido, anterior à própria significação; o itálico como a parte material dessa diferença.

Há, então, marcada por esse traço de diferença, a questão do amor – onde ele estaria: curiosamente, ao longo das três partes da obra, não se fala muito em amor, enquanto as referências ao desejo sexual são numerosas. O único momento em que o narrador fala de amor é quando, na primeira parte, diz que sua mãe nunca o amou. O amor, pelo menos enquanto significante, não aparece; ele continua um enigma. Enquanto experiência subjetiva da infância, o amor também não comparece. As referências à mãe só falam de sua indiferença em relação ao menino, ela preferia os livros. Talvez por isso haja tantas experiências eróticas e nenhum relato de amor²⁷ e até mesmo a mãe só aparece enquanto objeto do desejo incestuoso, lembranças misturadas a fantasias de masturbação? A mãe, vestida de odalisca, desliza metonimicamente por significantes como perfumes inebriantes, nomes exóticos de cidades antigas do oriente, fotos da atriz Maria Montez deitada sobre almofadas, o amor, virado enigma nessa parte do texto, estaria escondido no corpo, no sexo? Ou seria o caso de uma carência no campo simbólico, que resultou numa fixação no imaginário: o amor, enquanto dom simbólico, poderia suprir a carência do sujeito; sem este, resta apenas o contato com o corpo enquanto imagem crua, que o sujeito não conseguiu munir de um adereço simbólico (o objeto a, o *agalma*); corpo visto apenas um pedaço de carne morto na maca do hospital ou imóveis fotogramas de belezas em poses insinuantes.

O amor talvez seja mais enigmático que a morte: de acordo com Lacan, é o que imaginariamente vem em suplência enquanto discurso que, pela arte, busca tamponar o real da não-relação sexual. Em ambas as questões propostas no trecho analisado, não há como negar que trazem a marca do Real teorizado por Lacan como o *impossível*: o impossível da inscrição simbólica da castração e o impossível da relação sexual. Um Real “que não cessa de não se

²⁷ A não ser o amor de Lampeão e Maria Bonita, aventura que terminou com os dois mortos e decapitados.

escrever”. Portanto, é inútil ao leitor ir em busca das palavras *amor* ou *morte*, porque não se trata apenas de palavras, mas do que escapa à dimensão significante.

Nossa aposta é que a palavra **amor** está, enquanto significante, dentro da palavra **morte**: como no jogo que o menino fazia com os colegas no cinema, tentando encontrar dentro das palavras outras palavras. Isso explica apenas parte do enigma, seu sentido. Sua outra face, a de gozo, demanda outras respostas: por que a busca dessas duas palavras, e não a busca do próprio amor ou do sentido da morte, ou de outras palavras? Isso já não indicaria um gozo no próprio significante enquanto materialidade, para além do sentido? É essa a nossa aposta.

Ao falar de gozo e letra numa obra de arte, estamos relacionando-a ao modo como Lacan entende a arte, como um processo de sublimação, um saber-fazer do artista com o real do gozo. Deixamos para o capítulo seguinte o tratamento da singularidade enquanto um saber-fazer de caráter sublimatório *sui generis*, que implica muitas abordagens do gozo.

2 SUBLIMAÇÃO E SINGULARIDADE: UM SABER-FAZER COM O REAL DO GOZO

– Me deram tudo, e olha só o que é tudo! é uma barata que é viva e que está à morte. E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda-roupa. Olhei o vidro da janela. Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro!

O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita em barata.

Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando – até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido. O segredo mais remoto do mundo, opaco mas me cegando com a irradiação de sua existência simples, ali faiscando em glória me doía nos olhos. Dentro do escrínio um segredo:

Um pedaço de coisa.

Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.* (1998b, p. 136-137).

2.1 Considerações iniciais

A obra de Valêncio Xavier manifesta sua singularidade por meio de um *saber-fazer* com o real de seu gozo; um saber-fazer que passa pela criação artística. Como se sabe, o trabalho artístico, desde Freud e Lacan, foi entendido como uma estratégia sublimatória. Esta foi definida por Freud como um dos destinos da pulsão – o desvio do objeto sem repressão, que consiste tanto em atividades quanto na produção de objetos com alto prestígio social. Por exemplo, o ato sexual pode ser uma satisfação pulsional sem desvio, enquanto a criação dos filhos seria sua sublimação. A criação artística, por sua vez, é um modo de o sujeito satisfazer as suas demandas pulsionais.

Neste capítulo, tratamos do conceito de sublimação na sua relação com o conceito de *sinthoma*. Para alguns estudiosos, a arte atual não pode mais ser considerada sublimação; para outros, o *saber-fazer* só pode ser entendido como uma *estética da letra* e não se aplica à arte em geral. Esse não é o modo como entendemos a questão da singularidade que, como dissemos, trata-se de um saber-fazer com o gozo: um sujeito encontra na arte (de vanguarda ou não) algo de uma satisfação pulsional, de um gozo que acontece; que pode ser mais ou menos singular, mas não implica um gozo direto da Coisa, um impossível e destrutivo gozo do Outro. Evidentemente, em muitas manifestações artísticas, antigas ou atuais, a arte tanto pode ser

entendida como um modo de criar sentido – e fazer laço social – quanto uma forma de gozo. Nesse aspecto, há elementos que aproximam a arte do conceito de discurso em Lacan.

Os conceitos trabalhados aqui têm como objetivo tratar inicialmente da relação entre a arte e a psicanálise, passando por considerações gerais sobre o modo como Freud e Lacan entenderam os objetos artísticos. Antes de chegarmos ao conceito de sublimação propriamente dito, fazemos um retrospecto a respeito do conceito de pulsão em Freud e Lacan, pois a sublimação é um destino possível para o pulsional. Revisamos os conceitos de objeto *a*, criação de Lacan, como condensador do gozo envolvido na pulsão. Para fins de análise, em decorrência da importância central que tem para a análise da obra MM, destacaremos o objeto da pulsão escópica, o *olhar*, após o que, partimos para a compreensão propriamente da sublimação a partir da discussão de três momentos do pensamento lacaniano a respeito do objeto estético. As “três estéticas lacanianas” são vistas em três perspectivas: na de Recalcati (2005), na de Brousse (2009) e na de Safatle (2006). Com algumas diferenças, as perspectivas dos três autores mostram o trajeto do pensamento lacaniano, que começa no Seminário VII, passa pelo Seminário XI e termina por volta do Seminário XXIII, envolvendo as concepções de arte como movimento em torno do vazio da Coisa, arte como recuperação desse objeto e a noção de arte enquanto estética da *letra*.

Na última parte deste capítulo, procuramos mostrar como, em várias passagens de MM, o *sinthoma* revela modos diferentes de saber-fazer com o real do gozo, isto é, de que modo Valêncio Xavier lança mão de mais de uma das estratégias sublimatórias ou artísticas tais como definidas nas “três estéticas de Lacan”. Daí advém o elemento mais fortemente *sinthomático* na sua obra, o de saber, sem que isso seja consciente, que nenhuma estratégia sozinha podia satisfazer seu gozo singular.

2.2 Freud e os artistas: entre a hermenêutica e a justificação metapsicológica

Freud inicia uma longa tradição em se aplicar conceitos psicanalíticos a obras literárias e artísticas em geral²⁸. Nessas, de um modo geral, Freud vê a literatura e a arte em geral como modos de o leitor realizar fantasias a partir das ações do herói. O artista seria, então, aquele indivíduo capaz de levantar momentaneamente as interdições sociais e fazer com que os leitores usufruam fantasmasticamente de desejos sexuais ou agressivos proibidos. O artista seria um sedutor, capturando o leitor em suas fantasias, baixando resistências e permitindo a diminuição

²⁸Ver *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (FREUD, 1906/1986); *Escritores criativos e devaneio* (FREUD, 1907/1986).

da sua angústia em relação a esses desejos. Há ainda muitos outros escritos clássicos do psicanalista austríaco, nos quais ele faz uma interpretação psicanalítica da obra artística a partir de elementos da biografia do artista²⁹.

Em geral, Freud produz um tipo de interpretação próximo à *hermenêutica* – buscando simbolismos mais ou menos fixos –, chamada por ele de *Simbólica* em *A interpretação dos sonhos* (1900/1986), inclusive fazendo interpretações nas quais o elemento “a” estaria para o significado “b”, como o caráter fálico do sonho com charutos, ou a imagem do túnel como metáfora da genitália feminina. O que impera nesses estudos é a relação unívoca entre o latente e o manifesto.

Vladimir Safatle (2006) expõe de maneira concisa o que foi o uso da arte pela psicanálise freudiana: “uma análise do lugar ocupado pelas considerações sobre a estética na economia do texto freudiano demonstra o tipo de serviço gratuito que a arte pode oferecer à psicanálise” (SAFATLE, 2006, p. 270). Para ele, o fato de Freud admitir a preciosidade das produções culturais, junto com a clínica, é porque elas fornecem justificações de conceitos metapsicológicos ou, nas palavras de Safatle, “campos de legitimação” do saber psicanalítico. Ele ainda destaca a semelhança do sistema de interpretação usado por Freud na análise dos casos clínicos e o sistema de análise das produções culturais: esses materiais estão submetidos a “uma procura arqueológica de sentido que visa desvelar a racionalidade causal do fenômeno estético ao reconstruir uma espécie de texto latente que estaria obliterado pelo trabalho do artista” (SAFATLE, 2006, p. 270).

Outro elemento digno de nota no modo como Freud abordava as produções artísticas é o fato de não dizer nada sobre *por que* alguns sujeitos são mais aptos que outros em transformar conteúdos inconscientes em obras-primas, em sublimar seus conteúdos psíquicos, enquanto a maioria das pessoas sofre com os sintomas neuróticos, isso na melhor das hipóteses. Para Freud, o criador tem semelhanças com o sonhador diurno; seu trabalho seria o de dar forma a fantasias, ou seja, em produzir uma formalização de fantasias. O contraste que se estabelece entre Freud e Lacan, no modo de entender a produção artística, está no fato de Freud ver o entrelaçamento entre a estética e o pulsional, desdobrando assim um horizonte de visibilidade integral das obras em suas análises. Lacan, em geral, não vai tão longe (SAFATLE, 2006), por isso é comum que as análises de obras de arte feitas por Freud sempre apelem para o conteúdo em primeiro plano, e assim avizinharem-se de análises semânticas de conteúdo. A estrutura formal, quando

²⁹Ver *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (FREUD, 1910/1986); *Moisés e o monoteísmo* (FREUD, 1934-1938/1986).

aparece, é posta em segundo plano, bem como as considerações sobre aspectos sócio-históricos das obras. Em certo sentido, Freud crê ser capaz de interpretar os elementos inconscientes das obras, mesmo quando percebe um limite a interpretar o porquê de serem assim. Para ele, tratava-se de desvendar o pensamento na forma estética, pensamento que coincide com as intenções do artista, ou melhor, de seus desejos inconscientes e de suas moções pulsionais, pelo ato de descobrir o sentido e o conteúdo do que é representado (SAFATLE, 2006). A essência da obra de arte estaria numa *Outra Cena*, sua verdade não coincidiria com sua letra: a obra sempre pediria uma leitura em profundidade.

De certa forma, tal modo de conceber o trabalho psicanalítico em relação à interpretação das obras de arte aproxima-se da *hermenêutica*, pois assim se pensa em termos de “decifragem de signos”, pressupondo a compreensão semântica das aparências estéticas. Em tal chave de interpretação, tenta-se entender todas as estruturas da obra pelo viés dos complexos psíquicos. Então, nada ficaria sem explicação psicanalítica ou, em outros termos, a forma estética seria subestimada ou ignorada, não sendo explicada pelas relações que possa ter as condições materiais, como a disponibilidade no seu tempo ou posicionamentos político-ideológicos.

Rancière (2009a) segue em linhas gerais as opiniões elencadas até aqui, mas vai além, fornecendo-nos um contraponto sobre alguns motivos que levaram Freud em direção à interpretação do conteúdo e não da forma. Inicialmente, Rancière fala sobre as relações de cumplicidade entre o *inconsciente estético* e o *inconsciente freudiano*. O inconsciente estético seria a ideia de inconsciente já existente em toda uma literatura utilizada por Freud, na qual se podem perceber temas como a relação entre o *pensamento* e a *doença* (ou o *pensamento como doença*), a tensão entre *pathos* e *logos*, o saber que não se sabe, enfim, o modo específico como esses textos literários abordaram a relação do homem com esse Outro que o habita³⁰. Rancière mostra que, bem antes de Freud, já existia na literatura e na crítica de arte a consciência de uma *palavra muda*, presente na **substância** e **materialidade** dos detalhes aparentemente insignificantes da vida cotidiana. A *palavra muda* indica que não existe detalhe insignificante e que tudo pode revelar o destino de um indivíduo, como se pode encontrar na obra de Balzac ou de Flaubert. Há ainda o tema do crítico e do escritor como um arqueólogo buscando sentido nas ruínas, na superfície muda das coisas. Esse modelo de escritor-arqueólogo é, em certa medida, um modo comum de se entender o trabalho do psicanalista.

³⁰ Rancière não desconhece a relação da descoberta do inconsciente freudiano com o conhecimento médico e científico da época, a economia das pulsões e o estudo das formações do inconsciente. Além disso, ele não quer “dissolver” a especificidade do inconsciente freudiano naquilo que chamará de “inconsciente estético”.

À época de Freud – pela via do Romantismo e, principalmente, do Naturalismo e do Simbolismo – existia a ideia de que essa *palavra muda* representaria um destino: fosse a força cega da hereditariedade, o cumprimento de um querer-viver destituído de razão ou o ataque às ilusões da consciência pelo mundo das forças obscuras. Essas temáticas, próximas do niilismo de Schopenhauer ou Nietzsche, vão ser relegadas ao silêncio nas análises empreendidas por Freud antes da Primeira Guerra; ele ainda estaria imbuído de um otimismo em relação à capacidade das forças do princípio da realidade. Quando a década de 1910 vai terminando, com o amargo saldo de extermínio da Primeira Guerra, Freud já não manifestava mais tanta confiança nessa capacidade do humano de forçar seus impulsos a um princípio de realidade. Então, na década de 1920, manifesta-se nas interpretações de obras de arte um princípio mais elementar e poderoso que o princípio do prazer, a pulsão de morte.

Hoje, vários críticos de arte ou psicanalistas encaminham-se para uma leitura da obra artística como se esta manifestasse a *entropia* de uma *palavra surda*, da incapacidade da inteligência humana em dar conta do choque que a obra provoca, uma incapacidade que Freud não quis admitir em muitas análises; para ele, a obra era um horizonte de inteligibilidade, bastando conhecer os complexos do sujeito para proceder a uma interpretação da obra. Assim, hoje, em muitas análises neofreudianas predomina um viés do desamparo da inteligência diante do absurdo, do inexplicável e sem sentido.

A visão de Freud sobre o processo artístico predominante pode ser sintetizada da seguinte maneira: para ele, a arte era um trabalho de sublimação; por meio dela, o artista desvia a pulsão de seu alvo sem reprimi-lo. Por isso, em geral, Freud serviu-se dos trabalhos artísticos como um modo de compreender o psiquismo humano e elaborar suas reflexões. Ao abordar os objetos artísticos, explicava-os ao modo de uma hermenêutica, em busca do sentido oculto. Considerações sobre as pressões sócio-históricas que impactavam tanto os temas quanto as formas das obras, ou não apareciam ou não se relacionavam a elas³¹. De todo modo, a obra era vista num horizonte de inteligibilidade integral, ficando sem respostas apenas o fato de alguns se tornarem artistas e outros, não. Em oposição, em nosso trabalho sobre MM, procuramos

³¹ Jackson Pollock, em obras da fase conhecida como *actionpainting* (1947-1951) ou *expressionismo abstrato*, procurou dar conta do fato de terem sido produzidas em estados de grande agitação emocional, com o pintor alcoolizado e ouvindo música, atirando rajadas vertiginosas de tinta sobre grandes pedaços de lona no chão. A agitação psíquica foi um elemento comumente associado ao estilo do pintor. O mesmo se poderia dizer então das últimas telas de Van Gogh, como a série de pinturas sobre corvos que, apesar do grande dinamismo das pinceladas, não é abstracionista, ainda permanece nos limites do figurativismo. Isso mostra não ser muito coerente pensar numa associação automática entre agitação emocional e uma forma estética específica: um estado da agitação psíquica parecido poderia mover os dois pintores. No entanto, as formas estéticas de representação ou expressão, socialmente disponíveis ou disseminadas à época, limitavam-nos muito mais que seus estados emocionais. Por mais perturbado emocionalmente que tenha sido, ainda assim, Van Gogh não criou o expressionismo abstrato: isso não era uma possibilidade histórica.

ressaltar o aspecto formal como um elemento fundamental na emergência da singularidade. Para tanto, analisamos detidamente a relação entre o visual e o verbal, a partir do recurso da montagem.

2.3 Lacan e a arte: elementos gerais

Em certa medida, Lacan não acredita que a arte seja sempre uma cura para todos os gozos mortíferos sociais. Mas aponta saídas para o artista, com a noção de um *saber-fazer* com isso que é da ordem do gozo e do real. Isso atesta que Lacan não se limita a enxergar na obra de arte apenas um mergulho na negação e no desamparo. Tampouco se coloca, em seu último ensino especialmente, na posição de alguém que possa usar a psicanálise como intérprete integral da obra de arte: assim como o trabalho analítico começa a se deslocar do “o que isso significa” para “como isso faz gozar”, o trabalho apenas no nível do sentido, da significação revela-se insuficiente.

Em Lacan, podemos pensar dois regimes de interpretação das obras de arte. Num primeiro, não se foge muito à hermenêutica e a uma interpretação da gramática do desejo. Haja vista o modo como, no início do escrito “A carta roubada”, fala em “ilustrar a verdade do pensamento freudiano que estudamos” (LACAN, 1956/1998, p. 13). Isso acontece mesmo que ele suspeite da aplicação de conceitos psicanalíticos à interpretação de obras de arte. Para ele, a aplicação da psicanálise só se faz na clínica. No entanto, como nos informa Marcio Peter de Souza Leite (2010), o próprio Lacan relativizou tal raciocínio ao pensar em uma psicanálise “em intenção”, aplicada à clínica, e em uma psicanálise “em extensão”, equivalente à psicanálise aplicada. Segundo o autor, “para a obra de arte não há uma escrita possível, podendo-se, porém, identificar padrões, e aplicar-se o saber analítico a eles, ato esse que nos aproxima do discurso universitário e do discurso do mestre, mas jamais do discurso analítico” (LEITE, 2010, p. 234).

Lacan, em vários escritos seus e nos Seminários, recorreu ao uso da biografia do autor. Veja-se o caso do escrito *O mito individual do neurótico* (1953/2008d), no qual, a partir de recordações de Goethe lidas em sua autobiografia, Lacan faz a interpretação do escritor como se ele fosse um paciente, diante das recordações seguidas de associações. Em trabalho sobre Gide, Lacan (1966/1998) vai ainda mais longe, pois, a partir das cartas, dos escritos autobiográficos, deduz elementos formativos da subjetividade desse artista. O caso mais paradigmático e de maior interesse para o nosso trabalho é o modo como ele usa elementos da biografia de Joyce para falar de seu estilo. Evidentemente, a análise empreendida por Lacan,

em toda a sua riqueza, vai muito além das referências à biografia de Joyce; Lacan opera muito com a materialidade significativa, com os chistes, as rupturas, os neologismos, enfim, com o estrutural-formal.

Isso nos informa a respeito dos dois regimes de interpretação da obra, como dissemos anteriormente. O segundo, a que aludimos rapidamente no parágrafo anterior, traz interpretações mais cerradas da materialidade linguística e aponta, inclusive, em certos momentos, para a relação de Joyce com a comunidade acadêmica. Nesse segundo modo de abordagem da obra de arte, Lacan procura o estatuto próprio do objeto artístico em sua irreducibilidade, que coordenasse ao mesmo tempo a *formalização estética* e seus *modos de subjetivação*. A reflexão lacaniana sobre o objeto artístico, em seu aspecto de formalização, estará ligada a um modo específico de entender o conceito de **sublimação**, pois haverá na elaboração do objeto artístico um pensamento da opacidade, um modo de trabalho dos conteúdos inconscientes ou pulsionais irreduzível ao conceitual.

Como já dissemos, entendemos a atividade da escrita – literária ou não – como uma importante atividade de constituição do sujeito; e, acima de tudo, como uma *escrita de si*. Por meio de diversas formas de escrita, o sujeito pode vir a constituir-se entre os significantes. Nesse sentido, a atividade literária aparece como um modo privilegiado de subjetivação; por meio dela o sujeito estaria diante de uma escrita menos cerceada por imperativos práticos. A escrita como forma de arte torna-se, então, um campo fértil para a investigação sobre a constituição do sujeito e sobre a emergência de uma singularidade. Não só a escrita, evidentemente, as artes como um todo têm colocado para os psicanalistas importantes problemas; já é razoavelmente conhecida a referência freudiana a textos literários, em especial, e a outras manifestações artísticas, como a escultura e a pintura. Freud acreditava na arte como uma atividade sublimatória, um modo de o sujeito desviar a energia pulsional para objetos socialmente valorizados.

2.4 Arte e sublimação

A partir daqui entramos no objeto de discussão propriamente dito, a sublimação. Para tanto, fazemos um breve retrospecto do conceito de pulsão em Freud e em Lacan, de quem discutimos o conceito de objeto *olhar*, o objeto da pulsão escópica. Tal discussão será fundamental não só para discutirmos a sublimação em MM, mas para fundamentar os aspectos discutidos no quarto capítulo deste trabalho. A parte final do presente capítulo traz as análises que desvelam a singularidade no que diz respeito às estratégias de sublimação encontradas na obra MM.

2.4.1 As pulsões em Freud

Situada entre o psíquico e o somático, a pulsão foi considerada pelo próprio Freud como “sua mitologia”, um modo de explicar a realidade; mais que uma descrição baseada em fatos, é um dos conceitos mais originais da obra de Freud. No entanto, sua elaboração é de difícil rastreamento, passando por vários momentos e obras. No “Projeto de 1895”, Freud já fala de uma *força constante*, proveniente dos estímulos internos do corpo. Segundo García-Roza, mesmo sem identificar pulsão e estímulo, a “pulsão é um estímulo para o psíquico” (GARCIA-ROZA, 2004, p. 84), o que a situa já fora do orgânico em si mesmo: no aparato psíquico, tal como descrito por Freud nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). A pulsão é vista como tendo sua fonte nos estímulos internos, e o conceito ainda não está completamente delimitado. Mesmo nessas obras, no entanto, já há a consciência de existirem “representantes da pulsão”, representantes psíquicos da pulsão, uma vez que é impossível identificar a pulsão diretamente.

No ensaio “A pulsão e suas vicissitudes” (1915), Freud fará um recenseamento mais detalhado desse conceito, explicitando vários elementos antes apenas esboçados. Nesse ensaio, a pulsão é definida como força constante, proveniente de estímulos internos do corpo, como foi dito anteriormente. A complicação, porém, é existirem estímulos como fome, sede, etc. e os *pulsionais propriamente ditos*, associados ao sexual. Então, Freud tenta montar o conceito de pulsão a partir de quatro elementos: *pressão*, *alvo*, *objeto* e *fonte*. Segundo Garcia-Roza, tal “montagem” ainda não consegue dar uma noção precisa do conceito. Vejamos seus elementos, de acordo com Freud.

A *pressão* é um elemento essencial para compreendermos a pulsão, apesar de sozinho não ser suficiente para defini-la. Ela é definida como uma exigência constante de trabalho, feita para o aparelho psíquico; isso a diferencia de outras pressões instintivas ou biológicas, marcadas por um ritmo, uma alternância; na pulsão, temos uma pressão constante. Outra diferença é o fato de a pressão fazer exigência não ao corpo, mas ao aparelho psíquico.

O *alvo* da pulsão é a satisfação, o cancelamento do estado de estimulação. Entretanto, tal alvo não pode ser completamente alcançado: sempre há um resto de estimulação, a pulsão não desaparece. Nesse sentido, o alvo é paradoxal, porque não pode ser alcançado completamente; então, quando se falar em satisfação da pulsão, sempre se pensará em uma satisfação parcial. Segundo Freud, tal satisfação – fantasmática – teria acontecido na pré-história do indivíduo e a pulsão representa a busca pelo objeto para sempre perdido dessa

satisfação, a Coisa (*das Ding*); por conseguinte, todos os objetos só podem satisfazer a pulsão *parcialmente*.

Enquanto o alvo é invariável, o *objeto* da pulsão é o que ela tem de mais variável e plástico. Ele é *adequado* desde que permita a satisfação – parcial – da pulsão: suas características físicas não importam. A noção de *objeto*, em Freud, é fruto de muita elaboração teórica, não sendo raras as incursões na filosofia kantiana. No entanto, no texto sobre as afasias, de 1891, Freud afirma que a percepção pura não fornece *imagens de objetos*, mas *imagens elementares* (táteis, visuais, acústicas etc.), que Freud chamará de *associações de objetos*, reunião e, mais tarde, de *representação-objeto*. No “Projeto de 1895”, Freud falará do investimento libidinal nesses objetos, que são *representações* e não um objeto externo, no sentido de uma coisa do mundo.

Na tentativa de recuperar a experiência primária de satisfação, o aparelho psíquico compara a *imagem-lembrança* de objeto fantasiado e inconsciente com a *imagem-percepção* do objeto que a realidade coloca. Mesmo nesse caso, trata-se de uma comparação entre duas representações, e não entre uma representação e um objeto. Tal visão mostra que os objetos, para Freud, são uma síntese resultante de representações sensoriais elementares e nesse sentido até a *palavra* (vista como representação-palavra) pode ser vista assim. Mesmo objetos como o **seio** não são, em si mesmos, objetos da pulsão: a pulsão contorna o seio em busca do objeto perdido, imaginado. Por isso, a criança ainda chupa o dedo, a chupeta, mesmo sem ter fome; caso contrário, a pulsão não se diferenciaria da necessidade pura e simples.

A *fonte* da pulsão, segundo Freud, é corporal: é o processo somático de um órgão, cujos estímulos são representados na vida psíquica. Desse modo, só temos contato com a pulsão através de seus representantes. Segundo Garcia-Roza, a ideia de *fonte corporal* é muito confusa nos escritos de Freud, deixando muitas perguntas e polêmicas até hoje.

Inicialmente, *pulsão* era pulsão **sexual**. Só mais tarde Freud diferenciará as pulsões sexuais das de autoconservação ou pulsões do eu. Na década de 1920, ele remaneja os conceitos e divide as pulsões em duas: a pulsão sexual ou de conservação e a pulsão de morte. Um elemento importante para a compreensão das pulsões são as chamadas *vicissitudes* – **destinos** – da pulsão, que vão, com a evolução do conceito, desembocar no famoso dualismo pulsão de vida e pulsão de morte. A satisfação da pulsão, além de não poder ser total, esbarra na censura, o que impede que a pulsão siga o caminho direto para a satisfação parcial. A isso Freud chama de **vicissitudes ou destinos da pulsão**, que são divididos em: *transformação no contrário*, o *retorno para a própria pessoa*, o *recalcamento* e a *sublimação*. Tal divisão é decorrente do fato

de os representantes psíquicos da pulsão – o representante ideativo e o afeto – terem modos específicos de transformação.

As duas primeiras vicissitudes acontecem quando a pulsão muda o polo passividade-atividade: de amar para ser amado ou de olhar para ser olhado, por exemplo; o segundo modo é a reversão em seu contrário: de amar para odiar. O retorno para a própria pessoa está implicado nisso, veja-se o par voyeurismo-exibicionismo: no polo ativo, o voyeurismo, o objeto é o corpo do outro; no polo passivo, o exibicionismo, há a reversão para a própria pessoa. Quanto ao recalque, não temos condições de elencar as transformações da pulsão nas diversas maneiras que elas passam pelo recalque, pois este é um dos conceitos mais importantes e complexos da psicanálise. Sucintamente, diremos que a moção pulsional encontra resistência em vir à consciência e ser satisfeita, porque se o fosse, provocaria mais desprazer que prazer. O recalque responde pela existência de dois lugares: o consciente ou pré-consciente e o inconsciente, chegando ao ponto de constituir esse último. Quanto ao conceito de sublimação, faremos uma discussão mais detalhada em tópicos posteriores desse capítulo.

2.4.2 O objeto *a*: Lacan e as pulsões

Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964/2008b) é o Seminário em que Lacan traz a pulsão para o primeiro plano. Até então, este vinha utilizando em seus seminários os conceitos freudianos. Nesse, mesmo que ainda vá se referir a Freud, começa, de modo bastante enfático, a imprimir seus próprios conceitos: Lacan completa, então, a elaboração do conceito de objeto *a* como o objeto da pulsão, situado entre o Simbólico e o Real.

Do lado do Simbólico, temos acesso aos representantes da pulsão, sua inscrição significativa, o que permite abordá-la pelo viés da prática psicanalítica. Pelo lado do Real, trata-se da energia pulsional, a libido, cuja manifestação Freud chamou de afeto. As pulsões mitificam o real do sexo para o sujeito, impelindo-o à busca do objeto perdido. No registro Simbólico, o sujeito encontra-se ao mesmo tempo em conjunção e disjunção com a demanda do Outro; do lado do Real, o *sujeito são seus objetos* (LACAN, 1966/1998).

A pulsão, em relação à meta biológica da reprodução, é sempre parcial; então, os objetos da pulsão, chamados por Lacan de *objetos a*, também serão sempre objetos parciais. Ele é explícito em afirmar que, em relação à sexualidade, todos estão em pé de igualdade, sejam adultos ou crianças, e só sabem da sexualidade aquilo que passa para as redes do significante: a sexualidade só se realiza pela operação das pulsões parciais. Além disso, Lacan reafirma a relação intrínseca entre sexualidade e morte, tão importante para a compreensão do *corpus*

analisado no nosso trabalho: “[...] porque não se vê que pulsão representa, mas apenas representa, e parcialmente, a curva de terminação da sexualidade no ser vivo. Como espantar-se que seu último termo seja a morte? Pois que a presença do sexo está ligada à morte” (LACAN, 1964/2008b, p. 174).

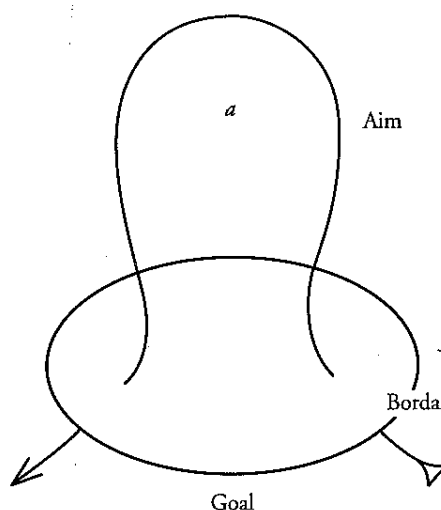
Em outro momento, Lacan chega a subsumir as pulsões, sempre parciais, a uma só, a pulsão de morte:

Daí vocês compreenderem que – pela mesma razão que faz com que seja pelo logro que o vivo sexuado seja induzido à sua realização sexual – a pulsão, a pulsão parcial, é fundamentalmente pulsão de morte, e representa em si mesma a parte da morte no vivo assexuado. (LACAN, 1964/2008b, p. 201).

Em Lacan, a pulsão relaciona-se com a *demand*a e com o *desejo*. A **demand**a seria facilmente entendida em sua relação com a necessidade: a necessidade pode ser satisfeita; se a criança tem fome, dá-se-lhe alimento e a necessidade é satisfeita. Já a *demand*a implica a entrada do sujeito na ordem significante, está para além da necessidade: quando alguém diz “quero água”, não se trata mais apenas de necessidade, isso pode nem ser mais importante que o fato de endereçar o pedido; a *demand*a implica uma resposta desse Outro, lugar do código, o tesouro dos significantes (QUINET, 2008, p. 89); o **enunciado** é própria dimensão da *demand*a. Já o **desejo** estaria fora do significante; seria o resto de uma operação de subtração da *demand*a à necessidade ($N-D=d$)³²; “o desejo se esboça na margem onde a *demand*a se rasga da necessidade” (LACAN, 1966/1998, p. 828). Como não se manifesta diretamente na ordem significante, o desejo será inferido pela *demand*a, pelas palavras. “A diferença entre a exigência pulsional e o prazer obtido é o que se chama de desejo” (QUINET, 2004, p. 81). No Seminário XI, Lacan mostra que a satisfação da pulsão não está em atingir o objeto, mas em *circundá-lo*. Ele compara o trajeto da pulsão ao uso do arco e flecha; o alvo não seria o animal atingido ou a caça, mas acertar o animal. O animal, nessa analogia, seria o **objeto a**, inapreensível. A pulsão atinge seu alvo de modo curioso, contornando-o. O alvo é a realização desse trajeto em torno do objeto.

Esse trajeto teria três vias ou momentos: **ativo**, **passivo**, **reflexivo**, relacionados, de acordo com Lacan, à gramática da língua. No primeiro, metaforicamente o trajeto de *subida*, o polo é ativo; na *curva* do trajeto em seu cume, o polo é reflexivo, e na volta, movimento *descendente*, o polo é passivo.

³² Nos matemas lacanianos, a letra D maiúscula seria a *demand*a; o d minúsculo seria o desejo.



LACAN, 1964/2008b, p. 175)

Por exemplo, na pulsão escópica – que envolve o *olhar* – temos a seguinte estrutura: num primeiro momento, a pulsão realizar-se-ia com “eu olho”, no segundo momento, “me olho” e no terceiro, “sou olhado”. Tal característica será muito importante no momento de analisarmos a experiência do *olhar/ser olhado*, na obra MM.

O objeto pulsional, para Lacan, mais que perdido, é um objeto impossível, nunca existiu na realidade. Tal objeto, chamado *das Ding* – a Coisa –, nunca foi ou será encontrado, nem na realidade, nem na experiência alucinatória; só se tem acesso a ele a partir de suas coordenadas simbólicas. Será chamado posteriormente por Lacan de objeto *petit a*, ou simplesmente objeto *a*, em torno do qual a pulsão faz seu circuito. Tal objeto *a* é o que há de mais íntimo e de mais estranho para o sujeito, e por isso fala-se em *ex-timidade*; como não pertence à cadeia significante, é estranho, mas como *objeto a* é a causa do desejo, logo, é **causa do sujeito do desejo**, que “não é nada além da Coisa, que é dele o que há de mais próximo, embora mais lhe escape” (LACAN, 1966/1998, p. 662). Essa *Coisa* retorna como *gozo* no sintoma, na perversão e na sublimação. Há um significante que barra o vazio da Coisa para que se constitua o sujeito, tal significante é chamado Nome-do-Pai, e é responsável pela entrada do sujeito no registro simbólico. O Nome-do-Pai barra o gozo da Coisa, dizendo que esse é proibido, quando na verdade é impossível. Falta um significante que represente a Coisa, por isso ela está além da possibilidade de reencontro: o destino da pulsão é circundar seus objetos, sempre ficando um resto nesse processo.

Se falamos em objeto *a*, no singular, também falamos em objetos da pulsão, pois, se toda pulsão é parcial, os objetos também o serão. Lacan enumera cinco objetos parciais: o *seio*,

as *fezes*, a *voz*, o *olhar* e o *objeto fálico da castração*. Aqui cabe uma importante ressalva. Ao observarmos os dois primeiros objetos, pensamos imediatamente nos suportes materiais desse objeto *a*, o seio real e as fezes, mas Lacan é enfático em afirmar que, na pulsão oral, por exemplo, nenhum cuidado de mãe, alimento primitivo, lembrança ou eco de alimento poderá satisfazer jamais a pulsão oral. O **seio** é um objeto que representa um vazio, e, em outras passagens do mesmo Seminário XI, Lacan ainda afirmará que é o alimento um substituto desse seio, enquanto *objeto a*. O objeto *a* é *causa do desejo* e não *objeto do desejo*, não é sua origem. Isso mostra que Lacan dava pouca importância à noção de apoio fisiológico da pulsão. Para Jacques-Alain Miller, Lacan defende a ideia de que o objeto da pulsão, por excelência, é o *nada*:

Por vezes, nos surpreendemos ao encontrar nos *Escritos*, o nada inserido na categoria dos objetos da pulsão, sob o mesmo título que o objeto anal, o oral, a voz, o olhar e o objeto fálico da castração. Pelo contrário, o objeto-nada é, por excelência, o objeto da pulsão, suscetível de se encarnar, de se materializar de maneiras diversas. (MILLER, 2005, p.326).

De que se tratariam as pulsões, pensadas a partir de seus objetos parciais e de seu caráter de vai-e-vem, que retorna para o sujeito? Na pulsão oral, trata-se de fantasias de *se fazer chupar*; na anal, de *se fazer cagar*; na escópica, de *se fazer ver* e na pulsão invocante, de *se fazer ouvir* (LACAN, 1964/2008b, p. 190-191). Tal escolha por esses objetos têm a ver com a questão das zonas erógenas e de suas estruturas de *borda*, muito valorizadas na teorização topológica da pulsão em Lacan. Trata-se também de ver a pulsão em sua relação com o Outro; na pulsão oral e anal, ela envolve uma **demand**a do Outro: o que se demanda do Outro, na pulsão oral, o alimento, e na pulsão anal, o que o Outro demanda do sujeito, as fezes. Já as pulsões escópica e invocante são calcadas no **desejo** do Outro, não teriam uma base material, seus objetos são evanescentes.

2.4.3 O campo escópico: o olhar como objeto *a*

A obra MM é primordialmente uma escrita sobre o *olhar*; desde seu início, antes mesmo da primeira palavra, o olhar predomina, nas referências verbais ou visuais. Por exemplo, nas páginas 6 e 7, junto ao título, há duas figuras de um olho abrindo-se e fechando-se. Portanto, a reflexão sobre o campo da imagem e do olhar, em Lacan, merece um tratamento especial. Faremos uma revisão das principais ideias de Lacan a respeito da imagem e do olhar, presentes na sua maioria no Seminário XI, no qual ele dedica considerável parte da obra para falar do objeto *olhar*, o *objeto a* representante da pulsão escópica.

Primeiramente, as reflexões lacanianas sobre a imagem e a pulsão escópica aparecem na obra separadas da discussão das pulsões em geral. Segundo Miller (2005), isso se deve ao fato de Lacan considerar importante revisar as ideias de Merleau-Ponty, seu amigo e interlocutor, cuja obra *O visível e o invisível* (1964) acabara de ser editada. Lacan aproveita para marcar sua dívida, mas principalmente sua diferença em relação à fenomenologia praticada por Merleau-Ponty e Husserl. Na fenomenologia, a consciência é vista enquanto intencionalidade e o modo de o sujeito fazer sua entrada no mundo: não há ruptura entre sujeito-objeto, já que a consciência é sempre consciência de algo; toda manifestação subjetiva compreende um objeto, por isso, o *percebido* coincide sempre com o *perceber*, o *olhado* com o *olhar* (QUINET, 2004, p. 35). Há uma superação da diferença entre a imanência dos processos mentais e a transcendência das coisas ou da realidade em si. Não há *numenos*, apenas *fenômenos*. Além disso, há uma anterioridade nessa intencionalidade em relação ao objeto e ao sujeito empírico, ela é quem os constitui e constitui o conhecimento. A percepção visual adquire uma simbologia especialmente importante para o conhecimento.

Para Husserl, o sujeito da percepção não está fora do mundo. Lacan segue-o nesse ponto, mas retoma elementos da filosofia kantiana, como a noção de *das Ding*, a coisa em si, a partir do qual Lacan elaborará o conceito de objeto *a*, irrepresentável, sem substância, a não ser a substância gozante, cujo *ser é*, na verdade, *semblante de ser*. Lacan não restabelece o ser para além do fenomênico: para além do Imaginário e do Simbólico que o sustenta, existe o Real, que escapa ao espelho do imaginário e à representação simbólica. O objeto *a* não é ser, mas *semblante* de ser para o sujeito, que o reencarna nos objetos parciais da pulsão. O olhar fenomenológico não contesta a unidade do sujeito que percebe, ao contrário da psicanálise, para quem o sujeito é já dividido pela linguagem. Assim, ao contrário da fenomenologia, Lacan já concebe o fenômeno estruturado pelas relações significantes que constituem o simbólico, não é mais unívoco. A estrutura da linguagem condiciona tanto o sujeito que percebe quanto o percebido, pois o sujeito dividido não pode operar uma síntese subjetiva dos objetos percebidos. A psicanálise mostra que a realidade inconsciente, estruturada pela linguagem, não poupa a percepção. O sujeito do inconsciente não pode estar ausente da percepção e, com isso, do desejo e da fantasia.

Entretanto, Merleau-Ponty introduz um tema importante para Lacan: o conceito de *carne*. A carne não é o corpo enquanto matéria biológica, é o ponto de contato entre o quiasma, que é o sujeito, e o mundo, e preside a distinção entre o visível e o invisível. A carne refere-se ao corpo, mas não é ele; está no mundo, mas não é do mundo. É a *carne que faz daquele que vê um visível*; desse modo, Merleau-Ponty introduz um *olhar no mundo*. A pré-existência desse

olhar no espetáculo do mundo será muito importante na concepção lacaniana do campo escópico, do campo do gozo do olhar. Nesse mundo em que vemos, também somos vistos. Mas o olhar escapa à dimensão imaginária, o olhar não está só no outro (semelhante), no nível dos olhos. Não é tampouco um olhar do sujeito, mas um olhar que incide sobre o sujeito. Há uma antinomia entre a visão e o olhar. Não se pode dirigir a atenção para um plano visual, sem que a própria percepção seja colocada em segundo plano. Em outras palavras, podemos ver o mundo, mas nessa operação há uma *escotomização do nosso olhar: vemos o mundo, mas não vemos nosso olhar*.

Lacan chama isso de **esquize do olho e do olhar**:

A esquize que nos interessa não é a distância que se prende ao fato de haver formas impostas pelo mundo e para as quais a intencionalidade da experiência fenomenológica nos dirige, donde os limites que encontramos na experiência do visível. O olhar de que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia da castração. O olho e o olhar, esta é para nós a esquize na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico. (LACAN, 1964/2008b, p.76).

A visão só existe quando escamoteia, nega o olhar; a visibilidade ocorre pelo apagamento do olhar, que se torna o objeto *a*, objeto perdido. Na esquize do olho e do olhar, percebemos uma reviravolta no pensamento lacaniano. O campo escópico faz o sujeito entrar em contato com a castração e sua angústia, pois algo se perdeu para sempre no campo visual: o olhar da mãe, enquanto objeto *a*, fantasia da completude. No seu lugar, aparece a castração da mãe.

Até 1964, o conceito de imaginário era relacionado às imagens do corpo do próprio sujeito e o da mãe, que possuíam uma importante função na constituição subjetiva. Em torno dos seis meses de vida, a criança reconheceria sua imagem no espelho, ou melhor, assumiria imaginariamente uma completude ou totalidade corpórea e, em júbilo, colar-se-ia a essa imagem, com o auxílio da mãe, que autenticaria tal ilusão. Antes mesmo de seu corpo ser experimentado como totalidade, o *infans* alinhar-se-ia a essa imagem de completude.

No Seminário IV, *A relação de objeto*, Lacan introduz a noção de *falo*; com isso inaugura uma nova tônica a seu ensino: o imaginário passa agora a ser reordenado sob as coordenadas do simbólico; então, o estádio do espelho é reconsiderado quanto ao desejo da mãe, ou seja, em relação ao falo, uma vez que ele falta ao desejo da mãe. A imagem do próprio corpo pode gerar júbilo, pelo fato de a criança acreditar na completude dessa imagem, a qual ocuparia o lugar do falo. Essa experiência em relação à própria imagem do corpo também

poderia gerar uma posição depressiva, quando ou se a criança se deparasse com a incompletude, a castração do corpo da mãe; se para esta alguma coisa pode faltar, ela deixa de ser onipotente, então imaginariamente o corpo também pode ser incompleto; a partir daí a criança vai buscar entender o que quer a mãe para ser completa e moldar-se-á a esse desejo materno para ser aquilo que a complete (o falo).

O Seminário XI vem complementar essa subordinação do imaginário ao simbólico, por meio de uma reformulação mais radical do campo visual (MILLER, 2005, p. 305). A esquizo do olho e do olhar também faz parte da diferença entre o imaginário e o real: este último é o domínio da pulsão, que produz gozo ao se satisfazer – um gozo que pode ser *mais-de-gozar mortífero ou angustiante*; por outro lado, a percepção visual é imaginária, seu modelo é o mundo dos espelhos e das semelhanças, sustentado pelo simbólico. O Simbólico funciona como uma barreira entre o imaginário e o real.

No início de nosso trabalho, ao pensar a relação das imagens com os três domínios lacanianos do nó borromeano, indagamos se elas eram *imaginárias*, *simbólicas* ou *reais*. Na verdade, o campo escópico seria estruturado pelos três registros: do lado imaginário, temos os espelhos, imagens de completude e semelhança, cuja âncora é o eu (*moi*). O simbólico introduz o desejo do pai e da mãe, ao trazer o Nome-do-Pai, que esvazia esse todo-gozar da mãe, real e destruidor, e impõe um gozo fálico, parcial ou incompleto. O campo do Outro deixa de ser completo, o objeto do gozo, o objeto *a* é retirado do seu campo, produzindo um Outro castrado. É por isso que tal objeto não pode ser encontrado na realidade: nem o seio, nem a voz, nem o olhar são percebidos, não podem ser tocados, cheirados, vistos (QUINET, 2004, p. 41-43). O retorno desse objeto se dá no campo do Outro de diversas maneiras, causando desejo, se a pulsão o contorna e respeita em relação a ele certa distância; ou pode provocar angústia, se este objeto se aproxima demais.

A visão e a imagem, em Lacan, adquirem uma relevância particular também no que tange ao relacionamento entre a percepção e o psíquico; em certo sentido, ele defende que o *perceptum* (o percebido) antecede e conforma o *percipiens* (quem percebe): no campo da pulsão, *o sujeito são seus objetos*. Daí a distinção entre o real e a fantasia complica-se. Lacan refere-se a uma experiência sobre a visão, presente na obra de Merleau-Ponty, em que um ponto luminoso é colocado num quarto escuro para incidir sobre um disco preto. No entanto, não vemos o disco preto, mas um cone visual branco. Ao interpormos um anteparo, uma folha entre o disco preto e a fonte luminosa, a luz rebate no anteparo, ilumina o quarto, e então é que vemos o disco. Em certo sentido, o objeto estava lá, mas não conseguíamos vê-lo. A luz nos permite ver, todavia, se vemos a luz, não vemos o objeto; é o que acontece ao olhar, *só vemos o mundo*,

quando o olhar está ausente. O anteparo simboliza o Nome-do-Pai, que produz um corte no mundo da visão, produzindo ao mesmo tempo o sujeito que vê e o mundo visto. Como explica Quinet,

Esta realidade que vejo, ou seja, o quarto iluminado com seus elementos nitidamente distintos, é estruturada pelo simbólico, suporte da percepção visual. O fenômeno é, portanto, estruturado pela linguagem. Isto significa que inexistente fenômeno que possa ser apreendido em um suposto momento pré-reflexivo, anterior à linguagem. (QUINET, 2004, p. 45).

Logo, o campo do visual distingue-se do campo escópico. Neste, estamos na esfera do desejo, que é o avesso da consciência. O campo visual, de acordo com Lacan, está relacionado às elaborações filosóficas de Descartes a respeito da visão, em que há correspondência ponto por ponto de duas unidades no espaço. O sujeito cartesiano é um ponto geométrico no espaço e pode, por essa lógica, ser compreendido pelos cegos, porque se confunde com a racionalidade. Teríamos aí o *sujeito da representação em oposição ao sujeito do desejo*.

Para exemplificar isso, Lacan usa o quadro de Hans Holbein, *Os embaixadores*, no qual o pintor renascentista utilizou-se de um recurso chamado *anamorfose*. Colocando-nos de frente para o quadro, vemos dois homens ostentando os símbolos de seu prestígio terreno, mas há uma forma alongada e estranha a seus pés, irreconhecível para quem olha o quadro frontalmente. Tal forma só pode ser compreendida se nos colocarmos num plano quase paralelo ao quadro; então podemos ver uma caveira, que representa a vaidade humana. Lacan considera essa figura como a presentificação do olhar, efígie da castração simbólica: para vermos os homens, não podemos ver o olhar, esse objeto que é retirado para que o campo visual se constitua. A perspectiva renascentista, por outro lado, é uma criação que organiza o plano visual a partir de um ponto geométrico que representa o lugar de onde o sujeito vê o mundo, o olhar está ausente do quadro.

2.5 O estatuto da sublimação em Lacan: três estéticas

De acordo com Massimo Recalcati (2005), podemos perceber ao longo da obra de Lacan teorizações sobre a arte que configurariam três estéticas: a primeira teria sido inaugurada no Seminário VII, *A ética da psicanálise*; a segunda, no Seminário XI, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, e a terceira estaria concentrada no Seminário XXIII, *O sinthoma*. Essa esquematização não pretende dar conta de todas as nuances e reflexões que aparecem na obra de Lacan a respeito da arte, mas já constituíram, até certo ponto, um modo consensual de

ver as relações entre sublimação, arte e psicanálise lacaniana³³. Também vale dizer que as assim chamadas “três estéticas” de Lacan não se superpõem ou substituem umas às outras e, se não se contradizem ou se opõem, também não podem ser vistas como uma evolução ou aprofundamento uma da outra. Em certo sentido, acompanham as tensões em torno da abordagem do Real na obra lacaniana, as reflexões em torno da Coisa, do objeto *a* e do gozo.

A primeira estética pode ser chamada de “estética do vazio”, porque nela o objeto artístico é construído com vistas a circundar a Coisa, a hiância constitutiva do homem. Em torno desse vazio há a busca de um gozo impossível, pois, como tal, *das Ding* ou *a Coisa* é o objeto perdido desde sempre para o ser humano. Trata-se de produzir uma borda sobre esse real, borda significante em torno desse real (como o impossível). Esse movimento em torno do objeto é, ao mesmo tempo, uma *evitação* desse objeto, já que a proximidade excessiva com ele provoca no sujeito a angústia insuportável e uma circunscrição, uma delimitação do objeto. A sublimação – e a arte é um dos modos de sublimação, junto com a religião, a criação dos filhos etc. – consiste em elevar o objeto à dignidade de Coisa. No Seminário IX, *A identificação* (inédito no Brasil), Lacan desenvolve essa estética do vazio, referindo-se a ela como o trabalho do oleiro que cinge, circula o vazio para criar o vaso. O analista produz uma simbolização que opera como um véu, limitando o contato direto com a Coisa e evitando a angústia diante desse real indomesticável, que é puro gozo. Lacan aponta como exemplo dessa estética a poética do amor cortês. No Seminário VII, *A ética da psicanálise, das Ding* era algo fora-do-significado, peças destacadas do real que só aparecem quando já inscritas como significante. Entretanto, no Seminário X, *A angústia*, Lacan formaliza o objeto com “uma peça avulsa destacada do corpo” e que, no Seminário XI, será denominado objeto *petit a*, operador do gozo.

No Seminário XI, o conceito de anamorfose estará no centro da segunda estética lacaniana. A arte já pode tornar possível o encontro com o real, ao fazer o sujeito tropeçar com o real, o estranho-familiar (*Unheimlich* freudiano): é um momento de encontro, de surpresa, que consiste na *tykhé*³⁴; esse momento caracteriza-se pelo gozo em excesso localizado no corpo, orientado pelo vai-e-vem incessante da pulsão em torno do objeto. O gozo aí já é diferente do gozo-transgressão destrutivo, como foi definido no Seminário VII, *A ética da psicanálise*, a partir da prática erótico-discursiva de Sade. Agora é um gozo possível, localizado em torno das

³³ Vladimir Safatle (2006) chama os modos de o artista lidar com o real de “três protocolos de sublimação”

³⁴ “Primeiro a *tiquê*, que tomamos emprestada, eu lhes disse da última vez, do vocabulário de Aristóteles em busca de sua pesquisa da causa. Nós a traduzimos por *encontro do real*. O real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *autômaton*, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida.” (LACAN, 1964/2008b, p.59).

estruturas de borda do corpo (boca, ânus, olhos, ouvidos, genitais) que dão consistência imaginária a esse objeto que é, antes de tudo, lógico – o objeto *a*. Esse gozo – parcial como os objetos parciais que o possibilitam – advém do corpo (já marcado pelo significante), mas possibilita um encontro com o real para além do *autômaton*, quando cai a máscara da fantasia.

Nesse momento de sua elaboração, Lacan dá especial valor à pulsão escópica e ao seu objeto *a*, o *olhar*. Há uma distinção do campo visual em dois polos: o primeiro, o campo visual marcado pelo imaginário e pelo simbólico e o segundo, o campo visual marcado pelo real, o campo visual marcado pelo gozo, pelo pulsional. É o que a esquize entre o olho e o olhar revelam: para que vejamos o mundo, não podemos ver nosso olhar; o gozo tem de ser extraído para que a percepção não seja perturbada; o objeto *a*, o objeto *olhar* passa a ser o ponto cego da visão. Por isso, a função do quadro deixa de ser um objeto de pura contemplação, para ser uma função que pode revelar o próprio sujeito como uma *mancha* nessa conformação imaginária de completude que uma pintura pode vir a ser. O que não cabe na operação significante (que extrai o objeto da pulsão escópica do campo visual) retorna como mancha, com a consequente sensação de irrealidade.

Um *quadro* deixa, então, de ser a representação idealizada do belo e da perfeição, para conter uma ausência, o excedente, que é o objeto do gozo. Nos casos em que o objeto aparece – como no exemplo do quadro *Os embaixadores*, de Holbein –, ele aparece em *anamorforse*, isto é, temos de escolher ver os personagens e seus emblemas de grandeza, que estariam mais para a imagem especular do objeto – *i(a)*, ou então ver a caveira, a morte, que seria uma figuração do objeto *a*, pois não há ponto de vista único que permita apreender o olho e o olhar.

No escrito “Lituraterra”, Lacan inaugura uma terceira “estética”, a estética da letra. Definida como a “parte material do significante”, a letra não é mais o significante que mortifica o corpo (lembrando que a palavra é, por um lado, a morte da coisa e da relação imediata do sujeito com seu corpo). A letra não é mais um contorno do objeto da primeira estética, nem representa o resto localizado que excede a significantização, da segunda estética. Na terceira “estética”, a letra aponta para uma nova teoria do gozo, que permite a singularidade e o contingente. O inconsciente conduz a letra a dois modos de funcionar; por um lado, constitui a estrutura do ser falante para se prestar aos efeitos dos significantes (já englobados no gozo do sentido e no gozo fálico) e, por outro, a letra bordeja o furo no real, funda o litoral, a zona limítrofe entre saber e gozo. Ao contrário do significante, a letra é um signo solto da cadeia, esvaziado de sentido, mas pleno de gozo. É o osso da análise, a rocha dura da castração, um significante singular, único, resto indecifrável da operação de redução com a qual o falasser – não mais o sujeito – se nomeia.

Como bem resume Lima (2009, p. 26), “são três estéticas que nos remetem à teoria lacaniana do gozo: em primeiro lugar do gozo impossível; segundo, o gozo possível dos objetos soletrados no corpo; e, finalmente, como letra sem sentido que se nomeia ao final de uma análise, um *sinthoma*.”

A arte configura-se como um *saber-fazer* com o real (*savoir-y-faire*) que, de acordo com as formulações de Lacan, no Seminário XXIV (inédito no Brasil), diferencia-se do *savoir-faire* porque, ao contrário deste, que opera por meio da técnica, pela habilidade que se tem de um elemento qualquer, por meio de regras universais, o *savoir-y-faire* é um saber “se virar” com seu próprio, único e singular gozo. Não consideramos, entretanto, tal diferença tão relevante, pois Lacan, em seu Seminário sobre o *sinthoma*, usa *savoir-faire* para se referir ao singular, ao *sinthoma*.

Brousse (2009), sem negar a pertinência das três estéticas em Lacan, parece dar mais valor à ideia de o trabalho dos artistas é, principalmente, uma *estética da letra*. Ao se referir ao estudo de Lacan sobre Marguerite Duras, de 1965, que em termos cronológicos e lógicos estaria mais afinado com as ideias lacanianas expostas no Seminário XI, de 1964, a autora diz:

Penso, assim, que a tese de Lacan nesse momento é esta: em psicanálise, o uso do inconsciente equivale à prática da letra. Quando um artista desdobra a prática da letra de forma séria, depara-se com o que o próprio psicanalista encontra no saber textual que se constitui no discurso do analisante. (BROUSSE, 2009, p. 34-35).

Logo em seguida, a autora refere-se ao Seminário XXIII, para interpretar a posição lacaniana de que o trabalho do analista e do artista têm em comum o fato de produzirem artifícios, “pois ambos fazem um caminho que os leva do sentido ao texto, isto é, ao artifício” (BROUSSE, 2009, p. 34), e para o analista, o fim da análise deveria se aproximar do trabalho poético, no que este tem de artifício, de *lalíngua*.

Todavia, para Brousse (2009), nem toda arte é uma *estética da letra*, isso só acontece em alguns momentos da obra do artista ou de uma época. É por isso que, para falar dessa *estética da letra*, ela toma apenas algumas obras de Francis Bacon sobre o Papa Inocêncio, não todas. Em algumas épocas, a arte, segundo a autora, esteve vinculada ao I(A), o ideal do eu, instância que representa os ideais de uma época. Daí a importância atribuída à representação do corpo, em geral, de forma idealizada. A sublimação seria, de seu ponto de vista, uma espécie de idealização; até a chegada do Modernismo e do Pós-modernismo, o objeto *a*, seria o *agalma*, o objeto “brilhante”. Brousse (2009) alude a uma arte tradicional, que consideramos englobar as produções artísticas até o início da arte moderna, que responderia aos emblemas do S1, do

significante-mestre de cada época. Para ela, atualmente, o objeto *a* na arte não é mais o *agalma*, mas o objeto do cotidiano, ou mesmo os dejetos da civilização. Dessa forma, os artistas inovam os modos de gozar em relação aos modos de gozar de uma dada época.

O interessante é que Brousse (2009) não considera o saber dos artistas como um discurso (dá como exemplo Joyce e Bacon) – no sentido lacaniano do termo, como um modo de gozo particular. E aqui nos parece que a autora toma uma direção oposta à de Lacan, que vê a arte de Joyce como um “modo particular de gozo”. A autora quer demonstrar que existe um saber dos artistas convergindo para um fora-do-sentido do *sinthoma*, mas nega a esses o status de sublimação, entendida como com um modo de gozo sem recalque³⁵. Arte enquanto estética da letra – que para ela deveria ser a arte moderna e pós-moderna – não é sublimação. Para nós, tal distinção parece radical, porque, primeiro, a sublimação é um conceito histórico. Lacan não pensa a sublimação como sendo a mesma em todas as épocas: o que foi estratégia sublimatória há dois séculos, hoje nem é vista como tal. Safatle (2006) também alude a isso. O próprio raciocínio da autora inclui como arte alguns movimentos e artistas que não são tão subversivos assim. Em segundo lugar, se a arte não é discurso, porque não se encaixa em nenhum dos quatro discursos apresentados por Lacan, nem por isso deixa de produzir certo laço social, uma vez que os artistas, apesar de lidarem com o gozo, com o objeto *a*, utilizam a linguagem e produzem sentido também, principalmente para aqueles que apreciam as obras. Assim, a dicotomia *arte* X *discurso* ou *arte* X *sublimação* não nos parece apropriada ou é uma visão muito restrita do que seja arte (Brousse parece tender para as estratégias de vanguarda) ou do que seja sublimação (a autora parece esquecer que o significado sublimar pode diferenciar-se de época para época). Acreditamos que a arte, assim como o discurso, é um aparelho que produz sentido e gozo, assim, tanto pode produzir quanto desestabilizar os laços sociais. Até porque, se só ficasse no campo do fora-do-sentido, do gozo “unário”, nem seria considerada arte, mas um disparate qualquer. Hoje sabemos que o conceito de arte é capaz de incluir tanto práticas ligadas à reprodução de estratégias consagradas quanto os mais ousados questionamentos de seu campo.

O objetivo da autora seria diferenciar o discurso analítico, no qual o objeto *a*, na posição de agente, põe o sujeito dividido para trabalhar, e procura, portanto, um efeito sujeito. Já o artista não usa a arte para produzir a divisão subjetiva, ainda que utilize a divisão subjetiva como material ou método³⁶. Há em Brousse (2009), ainda, uma vacilação quanto ao fato de a

³⁵ Jorge (2009) e Scotti (2009), dentre outros psicanalistas, apontam para a possibilidade de se entender a arte tanto como um saber-fazer quanto como uma forma de sublimação. Santos (2009) já pensa que o *sinthoma* e o saber-fazer são produtos da análise.

³⁶ É no leitor ou espectador da produção artística que essa divisão acontece, o que dá à obra de arte um caráter de perversão, sem realmente sê-lo. Enquanto no discurso analítico a seta vai de *a* → *S*(barrado), no discurso do

arte produzir ou não a divisão subjetiva do leitor ou espectador de uma obra de arte. Como nos referimos anteriormente, ela diz que a arte produz tal divisão. Mais abaixo, porém, na conferência que estamos comentando, a autora diz:

O que produz o saber é a recuperação do objeto, e esse saber não provém da utilização do objeto assim recuperado, para abrir a divisão subjetiva com a qual o psicanalista se preocupa. Esse saber provém da separação desse objeto no espectador. *O saber do artista não divide o espectador*, ele o separa. (BROUSSE, 2009, p. 35, grifo nosso).

Além disso, a autora afirma que o artista, mesmo quando neurótico, não opera com sua fantasia e, se a utiliza, esta não está em posição de comando. Essa postura, radical a nosso ver, explica-se pelo fato de Brousse pensar que o “artista quando sério” se pauta por uma estética da letra. Para nós, as três estratégias de sublimação, que correspondem, grosso modo, às três “estéticas” retiradas da obra lacaniana, são abordagens legítimas de um saber-fazer com o real, e um artista ou época nem sempre usa apenas uma delas, como é o caso de Valêncio Xavier, cuja singularidade encontra-se justamente na alternância ou mistura ou indecidibilidade em escolher apenas um modo de gozo em relação ao real. Seu saber-fazer é singular exatamente porque, num nível de experimentação e procura muito exigente, ele procura dar conta de seu gozo muito além da submissão a uma estratégia artística: o singular não vem apenas de uma estética da letra, porque ela mesma não anula as outras formas de saber-fazer.

Marco Antonio Coutinho Jorge (2009) também questiona se a arte ultramoderna (ou contemporânea) pode ser chamada de sublimação, pois, ao invés de elevar o objeto à dignidade da Coisa, o conduz a um rebaixamento, à banalidade do objeto do cotidiano. É uma arte que nos expõe ao horror, “carnes apodrecidas, corpos suspensos por ganchos de açougue, até mesmo ânus defecando” (JORGE, 2009, p. 53). Uma arte, segundo o autor, que não opera com a simbolização, limita-se ao real da Coisa, fazendo-a bordejar o real da Coisa. Entretanto, ao que nos parece, um pedaço de carne num museu ou galeria de arte não é o mesmo que num açougue ou matadouro: dialoga com o espaço e com os objetos que são normalmente expostos ali, além de suscitar no espectador questões e reações diferentes. Tais objetos, por mais abjetos (outro

artista, para a autora, a seta vai de $a \rightarrow S2$, ao saber. Um saber que não é dos significantes-mestres ($S1$), mas um saber subversivo. A arte teria sempre um caráter subversivo, mesmo quando tenta apagar a deriva de sentido. O que, em nossa visão, não se confirma nem pelos fatos da história da arte, nem pelo próprio texto da autora, no qual há a exemplificação de momentos históricos na arte, e dentro da obra dos próprios artistas, em que a arte estaria colada a uma ideia.

nome do objeto *a*, de acordo com Lacan) que sejam, não estão desvinculados de um processo de elucubração artística.

Ainda um aparte a respeito do caráter polêmico da sublimação em relação ao gozo. Miller (2011) argumenta que este não é um conceito muito satisfatório nos dias de hoje, pois a sublimação “puxa para cima” (o objeto “elevado” à “dignidade”) enquanto o gozo, nas suas palavras, é “cru”, “puxa para baixo”. O objeto está mais para *a-bjeto*, dejetivo. E a arte, enquanto sublimação, *estetiza ou idealiza* o objeto, o dejetivo. O gozo assim obtido seria integrado no circuito das trocas, fazendo laço social, servindo ao gozo do Outro (MILLER, 2011, p. 228-229). No que diz respeito a isso, mantemos nossa posição de que, mesmo que a arte tenha esse aspecto de fazer laço e inscrever-se num discurso (arte também serve à diversão, mercadoria, prestígio, conhecimento, religião laica etc.) e poder servir ao gozo do Outro, a arte ainda guarda algo de disruptivo (não todo artista ou obra, é claro) e pode fazer frente aos saberes constituídos por meio de um saber-fazer com o gozo que sirva ao *Um* e não ao *Outro*. O próprio Miller irá afirmar a necessidade de se produzir um objeto suscetível de ser elevado à dignidade de Coisa: senão, como viver sem laço social? (MILLER, 2011, p. 229).

2.6 A sublimação em Lacan na perspectiva de Vladimir Safatle

Ao recuperar elementos sobre a interpretação artística em Merleau-Ponty, Safatle (2006) destaca o papel da *expressão* como um conceito colocado um pouco de lado nas discussões sobre o fazer artístico; isso ocorreu porque, para o discurso psicanalítico, a sublimação das moções pulsionais representa um elemento-chave para se entender a gênese do objeto artístico. Para o filósofo brasileiro, Lacan foi o responsável por uma reformulação importante do conceito de sublimação, ao propor que a expressão artística, realizada na sublimação, só ocorreria quando o sujeito se coloca como “consciência de ser em um objeto” (SAFATLE, 2006, p. 273). Esse objeto, entretanto, não é a imagem do sujeito a partir de suas identificações e antecipações imaginárias, mas objeto que se mostra como resto, como aquilo que sobrou quando o eu (*moi*) se dissolve durante a formalização estética. Nas palavras de Safatle:

Ao refletir sobre a produção artística, Lacan pergunta-se o que deve acontecer a um objeto estético para que ele possa colocar-se como objetivação de um sujeito que não deve mais se reconhecer na imagem do eu. [...] o que deve acontecer a um objeto estético para que ele possa colocar-se como objeto da pulsão. (SAFATLE, 2006, p.274).

O objeto com o qual o sujeito se identifica no processo artístico-sublimatório é objeto de qual pulsão? Trata-se de pulsão enquanto pulsão de morte. Mesmo tendo partido de Freud, o conceito de pulsão de morte terá em Lacan uma importância maior; o psicanalista francês dará a ela um destaque maior, ao dizer em seus *Escritos* que “toda pulsão é pulsão de morte” (LACAN, 1966/1998, p. 848). Assim, Safatle fala de um *monismo pulsional*, isto é, em Lacan a pulsão aparecerá no singular e como pulsão de morte. Não obstante, defende que, em Lacan, a pulsão de morte não era simplesmente o desejo do organismo de retornar para o inorgânico, inanimado, ou a autodestruição da pessoa. É o conceito de **morte** que varia de Freud a Lacan. Para este, a morte era a morte do sujeito a partir de certas coordenadas simbólicas estruturadas anteriormente. Seria a suspensão – relativa e momentânea – de um regime simbólico e fantasmático de produção de identidades; a morte seria como uma ruptura em relação a esse regime identificatório. O aspecto negativo da morte aproxima-o do não idêntico; isso une Lacan a Deleuze, que falava em estados de diferenças livres, quando não submetidas ao princípio organizador de um Eu (SAFATLE, 2006).

Outro aporte teórico buscado por Safatle para discutir essa “objetivação artística” está na obra de Adorno, para quem a arte contemporânea está em constante tensão: entre a necessidade de se entender a arte como *expressão* e a consciência de que essa expressão não pode se limitar à expressão de uma *intencionalidade egóica*. Assim, a *expressão* deveria se libertar da gramática dos afetos ou submeter-se a essa funcionalidade. Para Adorno, o desafio na sociedade capitalista seria o sujeito escapar à alienação por meio dessa *auto-objetivação*, conceito que procurará manter a noção de expressão subjetiva como também escapar de sua armadilha narcísica. Safatle considera, inclusive, que há certa complementaridade entre Lacan e Adorno nesse quesito, pois para ambos é no objeto artístico que o sujeito poderia resolver tal dificuldade.

Em Lacan, a significação da realidade, bem como de sua estrutura simbólica, é suportada pela fantasia e pela produção narcísica da identidade. Isto leva o sujeito a uma alienação impressionante, num mundo dominado pela objetivação da ciência e da técnica, comprometido em fornecer apoio a essas fantasias de completude com os inúmeros *gadgets* produzidos para tamponar a inconsistência do simbólico. Para Adorno, o fetichismo da mercadoria, a ideia de equivalências entre os objetos a partir do conceito de *valor de troca*, acabou invadindo a compreensão do sujeito a respeito de si mesmo e levou-o a uma identificação narcísica com tais objetos. O *eu* tornou-se mais um objeto nesse universo de equivalências, o que conduz a uma alienação profunda. Para os dois, “só há cura possível através de uma experiência de

descentramento e de não-identidade cujo modelo é fornecido preferencialmente pela força disruptiva da arte contemporânea” (SAFATLE, 2006, p. 279).

Ao deparar-se com a pulsão de morte, o sujeito tem a possibilidade de relacionar-se com aquilo que é opaco e estranho em si: não se trata de subjetivar a pulsão, porque essa é, segundo Lacan, “acéfala”, mas de formalizar essa relação mediante um objeto artístico. Não se trata de “simbolização da pulsão”, já que esta é da ordem do Real, do Impossível: não é transformar o sujeito em destino das pulsões, mas fazê-lo entrar em contato com suas pulsões, *subjetivando de forma “objetiva”*, isto é, num objeto artístico que não seja a mera projeção de suas fantasias.

Para Safatle, a sublimação é uma categoria central na obra de Lacan, permite ao sujeito um modo de lidar com as cinco figuras do *impossível* descritas pelo psicanalista francês: *a relação sexual, o Real, a posição da mulher, o corpo para além da experiência da imagem e o gozo não fálico ou gozo do Outro*. Tais experiências resistem à simbolização reflexiva, isto é, a uma submissão à racionalização. É importante lembrar que o impossível dessas figuras diz respeito ao poder do saber reflexivo em relação a elas: tais categorias não podem ser simbolizadas, porém, podem ser *formalizadas*, não estão excluídas do campo total da experiência e, além do mais, são fundamentais na busca pela cura. Se o impossível é o que não cessa de não se escrever, de acordo com o conhecido aforismo de Lacan, então Safatle levanta a possibilidade de uma “escritura do impossível” (SAFATLE, 2006, p. 281).

Desses cinco impossíveis arrolados acima, a sublimação interessa-nos de perto, porque está relacionada ao gozo – como uma satisfação da pulsão que passa por outro caminho. Como sabemos, essa satisfação é um *gozo*, não um *prazer*, pois se trata de *pulsão* e não de *desejo*. Evidentemente, o modo de satisfação pulsional é sempre incompleto e consiste em circundar o objeto da pulsão sem nunca atingi-lo completamente. Se a sublimação pode produzir satisfação pulsional é por meio do gozo, e este se dá no corpo, mas não o corpo como imagem narcísica do modelo do Imaginário. Por fim, a sublimação pode permitir apresentação do que há de Real no objeto, pois não passa por uma reflexão ou simbolização deste, mas é outro o modo de contato com ele.

Outra característica da sublimação é que ela consiste, desde Freud, numa dessexualização da energia sexual, quando essa energia está a serviço do ego, do princípio da realidade. Ao sublimar, o sujeito transfere a satisfação da libido para um objeto socialmente valorizado, em especial o objeto artístico. É uma satisfação pelo desvio – sem recalque – do alvo da pulsão e uma forma de realização social; também é como uma inibição do sexual envolvido na pulsão – acontece, por exemplo, quando o desejo sexual transforma-se em criação, amizade ou admiração. Se a sublimação é uma forma de realização social, implica

reconhecimento pelo outro; assim, o gozo que perde ao desviar a pulsão, o sujeito obterá através da admiração do corpo social, ao tornar suas fantasias em motivo de prazer socialmente compartilhado. Nessa concepção freudiana de sublimação, esta aparece como “uma promessa harmônica de felicidade, uma reconciliação entre exigências pulsionais e imperativos intersubjetivos da vida social” (SAFATLE, 2006, p. 281).

Nesse ponto da discussão, uma questão interessante se apresenta. Ao falar da sublimação a partir Freud, como desvio da pulsão dos objetos sexuais, muita gente esqueceu-se de que o sexual, para a psicanálise, é muito mais que o genital. Nesse momento, Lacan nos lembra que há íntima relação entre estética, ética e erótica. O objeto sexual pode aparecer na sublimação, inclusive, pode ser acentuado.³⁷ Então, não há relação direta entre objeto sexual da pulsão e a empiria do objeto genital próprio à reprodução; isso nos faz recordar o fato de o objeto ser o que há de mais plástico na pulsão.

Lacan afirma claramente certa frustração parcial intrínseca, envolvida na satisfação da pulsão: o movimento da moção pulsional consiste em dar voltas em torno de um objeto *a*, inexistente ou impossível de se atingir empiricamente. É, em certo sentido, uma negação mesma do objeto, já que não há objeto adequado à pulsão. Isso não impede uma fixação em relação ao objeto; se este é variável para os sujeitos em geral, não o é para um sujeito em particular; tal fixação não se desfaz nem com o fim da análise (lembrando que esse objeto, objeto *petit a*, é um resíduo não analisável). A sublimação seria uma forma de satisfação nesse retorno em circuito ao redor de um objeto que se vê desaparecer, destruir-se, mas sempre buscado.³⁸

Nesse sentido, a presença da sexualidade de forma crua em MM é um ponto interessante a ser abordado, a partir dessa visão de sublimação que não exclui o sexual. Iremos investigar o quanto essa “revisão” ou ampliação do conceito de sublimação poderá nos ajudar a entender de que modo a pulsão de morte é desviada ou satisfeita (parcialmente) em MM, nos tópicos a seguir.

A sublimação implica uma relação com um objeto, o objeto parcial, em torno do qual a pulsão faz seu trajeto, substituto de *a Coisa*, o objeto perdido. O objeto artístico, de acordo com

³⁷ No Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/2008a), Lacan falará longamente da sublimação e da produção artística. Nesse Seminário, encontram-se referências ao fato de que o sexual não “desaparece” da produção artística, pelo fato de ter sido sublimado. É preciso buscar uma ampliação desse elemento sexual, que, de acordo com a lição de Freud, significa muito mais que genitalidade.

³⁸ Na verdade, o movimento em torno do objeto é perpétuo e, por isso, muitos falam que a pulsão não se satisfaz. A nosso ver, trata-se de uma questão de interpretação: se o estudioso da psicanálise só considera satisfação enquanto *cessação*, para ele a pulsão não se satisfaz. Mas, segundo o que entendemos em Lacan (1964/2008), a satisfação consiste em fazer o movimento em torno do objeto e, mesmo que esse movimento não termine, ele promove um gozo. Caso contrário, qual seria o sentido desse movimento?

Lacan, varia: pode ser o vazio estruturante de a *Coisa* nunca alcançado, mas contornado pelo trabalho do artista (Seminário *A ética da psicanálise*); pode ser um objeto parcial (Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*), o objeto *a*, retirado do corpo pulsional (o olhar, a voz, o seio, o falo, as fezes, o nada); ou pode ser uma prática da *letra* – nessa relação, o objeto é elevado à dignidade de Coisa, não é um objeto como projeção de imaginário, estamos aí do lado do Real. “A Coisa era o que resistia a se inscrever nas representações simbólicas próprias ao pensamento do eu. Ela era o nome da singularidade que não podia se inscrever e que aparecia como resistência ao pensamento fantasmático do Eu” (SAFATLE, 2006, p. 285).

Assim, para Safatle, trata-se de uma contradição objetiva: tais objetos não podem ser apreendidos por uma predicação; são objetos descentrados, isso impede uma auto-identidade, isto é, que o sujeito identifique-se plenamente com eles; a sublimação seria a forma de o sujeito experimentar esse choque entre a fantasia e o Real, a partir de um objeto que tivesse imaginarizado (transformado em imagem artística) esse choque, *imagem que é simultaneamente a destruição da imagem*. Nas palavras de Lacan, “existem momentos de aparição do objeto que nos jogam em uma outra dimensão [...] na dimensão do estranho, de algo que não se deixa apreender de maneira alguma” (LACAN apud SAFATLE, 2006, p. 285).

De modo que MM poderia ser vista como uma expressão de um sujeito profundamente descentrado, como um *objeto* mais do que como *expressão* ou projeção de um eu (*moi*). Se o Real é um campo da experiência humana não acessível à consciência imediata ou um estado de coisas que não se submete a um pensamento de adequação, isso o torna *impossível* de ser descrito em termos objetivos. Como se trata de experiências subjetivas não simbolizáveis, o Real tem efeito traumático, nestas o sujeito não conta com o simbólico para auxiliá-lo, como a estratégia de encobri-los com a rede significante. Portanto, é disruptivo para as determinações da identidade (SAFATLE, 2006, p. 288). Desse modo, Lacan abandona a ideia freudiana da arte ou sublimação como promessa de felicidade, o que implicaria uma adequação do concreto e da Coisa. A arte é um modo de o sujeito, de maneira sensível ou material, sustentar-se contra o que não tem representação. A arte, em seu aspecto de rasura, que vai contra o fetichismo positivista do nosso tempo, sempre apressado em fornecer ao sujeito modos de subjetivação *prêt-à-porter*. Organizada em torno de um vazio, o vazio da *Coisa*, a arte tem chance de ir, inclusive, além de um negativismo, de uma estetização do incompleto e do ausente, que assola algumas teorias baseadas em ideias lacanianas.³⁹

³⁹Pensamos esse vazio em uma relação com o conceito budista de *Vazio*, o qual, de modo sucinto, é a indicação da inconsistência da realidade construída pelo pensamento ou linguagem (em certo sentido, a incompletude do Simbólico), nunca capaz de abarcar o que é o Real ou a Coisa em si. Ao esvaziar-se de sua couraça egóica, o

Para defender a produção artística como um modo de objetivação da não identidade, Safatle recorda-nos da articulação da sublimação com três momentos na obra de Lacan: primeiro, o caso em que a sublimação consiste no movimento em torno do vazio da Coisa (presente no Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/2008a), em segundo momento, do caso da relação da arte e da sublimação com a irredutibilidade da aparência ao semblante, (discussão presente no Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/2008b)) e, no terceiro momento, da relação da sublimação com a resistência do material na formalização estética, (discussão encontrada em especial no Escrito “Lituraterra” (1971/2003) e no Seminário *O sinthoma* (1975-1976/2007)). No primeiro momento, a sublimação tem como caso prototípico a retirada ou subtração das qualidades individualizantes do objeto amoroso no jogo de amor cortês; no segundo, a sublimação pela ideia de aparência não oposta a uma essência, como na pintura que não se quer *mimesis* de uma realidade, mas puro jogo de semblantes; e, por último, a sublimação tem a ver com a *literalização* (escritura como letra) da resistência do material, cujo caso paradigmático é a literatura joyceana, em especial, o *Finnegans Wake* (1999-2003). A isso, Safatle chama de “os três protocolos da sublimação”⁴⁰ (SAFATLE, 2006, p. 289-299).

A subtração de traços individualizadores da mulher amada é observada na literatura de amor cortês. A dama nela é descrita como um ser frio, cujas qualidades são as mesmas em todos os poemas; ela é nobre, bela, cruel, inacessível, e por aí vai. Subtraem-se atributos ou predicados que possam servir de suporte à dimensão imaginária. Tal dessensibilização do concreto dessa mulher opera nesse jogo, em certo sentido, como uma *destruição* da imagem, porque se sabe nenhuma mulher real poderá adequar-se a tais atributos. Assim, por ser mesmo a criação literária de um ser com todas as perfeições possíveis, mas ausente do mundo físico, é que esta mulher pode ser colocada como a *Coisa*, na forma de objeto. Há inclusive o risco de que toda essa idealização possa resultar num fetichismo ou masoquismo. A pulsão de morte aí envolvida remete-nos a um desejo do poeta, de autodestruição. Essa tensão é observada na arte cortês, em que um objeto ou parte da mulher amada assume o lugar do *todo* (na fetichização). Afinal, até onde pode ir tal dessensibilização ou desmaterialização do objeto, sem que caiamos num vazio completo? O passo a ser dado para que a sublimação deixe de ser mero fetichismo, seria,

sujeito acede a novas possibilidades de ser, pois ganha uma disponibilidade, um espaço onde pode se mover sem estar constrangido pelas identificações. Talvez seja por isso que há na arte oriental tanta ênfase na necessidade de esvaziamento, para que o artista expresse a si mesmo no objeto: sem desejo ou intenção, num outro nível que não o do eu (*moi*).

⁴⁰ De certo modo, são as “três estéticas de Lacan”, com a diferença, nada desprezível, de que, para Safatle, arte em Lacan é sempre sublimação. O que interessa de perto a nossa análise.

segundo Lacan, a destruição dessa imagem desencarnada exatamente por meio da visualização negativa das qualidades que até então eram vistas como necessárias: sua frieza e crueldade passam a estar num polo negativo, não escondendo nada por detrás deles, apenas servindo de véu contra o vazio.

O segundo protocolo da sublimação seria o que Lacan desenvolve a respeito do problema da visibilidade na arte. Segundo ele, podemos pensar a imagem estética a partir da *anamorfose* (distorção propositada da perspectiva em determinada área do quadro), a partir do *mimetismo*, termo que encobre grande parte da ideia de arte enquanto *mimesis* ou representação, e a partir do *trompe l'oeil*, técnica empregada para sugerir profundidade numa superfície plana; os dois últimos – o mimetismo e o *trompe l'oeil* – seriam equivalentes. Todos esses protocolos de visibilidade, relacionados especialmente à pintura, colocam em jogo o aspecto fundamentalmente imaginário das representações artísticas ou da arte como representação: a aparência não esconde uma essência, mesmo que alguns discursos sobre a arte tenham afirmado o contrário; para Lacan, o campo espacial é, na pintura, imaginário por excelência. É nesse segundo protocolo que Lacan dará atenção especial à pulsão escópica e a seu objeto *a*, o olhar.

Durante o Modernismo, os artistas acreditaram poder superar sua relação com o referente ao criar uma pintura chamada ou conhecida como abstracionista. No Pós-modernismo, no entanto, o jogo consiste em problematizar a referência e não em negá-la ou superá-la. Esse é o caminho seguido por Lacan em suas reflexões sobre a questão da *aparência* ou de *simulacro* no objeto artístico. Longe de querer reduzir a arte a uma brincadeira de espelhos que se refletem infinitamente, Lacan mostra o quanto a arte contemporânea se vale da ilusão, buscando algo como uma transcendência, uma ultrapassagem dessa ilusão, não para chegar à realidade, mas como um deslocamento no espaço criado por ela. Ao tratar a arte como *semblante* ou *simulacro*, não se afirma o primado da aparência sobre uma suposta essência, mas defende-se a ideia que a aparência estética pode constituir a formalização da inadequação entre o real e a representação e então chegar a produzir obras que manifestariam a objetivação da não identidade (SAFATLE, 2006).

A questão da aparência e da essência ou da irreducibilidade da aparência aparece de certa forma nas discussões adornianas a respeito da *irreducibilidade do fetichismo* na arte. Segundo o crítico alemão, a arte não pode se negar a certa fetichização, a ser tomada como fetiche, ídolo, porque, caso contrário, seria apenas um pretexto ou rótulo bonito de um conteúdo. Adorno questiona a crítica da aparência, que escava a obra em busca de sua verdade, nas condições de sua produção ou nas formações inconscientes. Esse recurso seria uma “anulação da aparência” por meio de uma interpretação que apenas *passaria* por ela para chegar ao que lhe interessaria,

uma suposta essência. Tal discussão nos é imensamente cara, devido ao fato de a análise do *corpus* de que dispomos neste trabalho procurar valorizar o aspecto formal como já prenhe de sentido e não como pretexto para outra coisa. Tal aspecto material pode ser visto como a ancoragem na materialidade discursiva.

Ao retomar essas ideias de Adorno, Safatle contribui para um ponto fulcral em nossa discussão: o de negar que o discurso em MM alinha-se ou com produções culturais de massa ou alienantes, quando defendemos que sua obra é um modo de afirmar a singularidade em relação à sociedade escópica. Mas Adorno acredita que “a arte só consegue opor-se mediante a identificação (*Identifikation*) com aquilo contra o qual ela se insurge” (SAFATLE, 2006, p. 295): não existe uma posição fora da ideologia na sociedade capitalista; nela, a vida social como um todo é ordenada pela fantasia fundamental, que corresponde à abstração fetichista própria à forma-mercadoria. Então, a resistência não se faz simplesmente assumindo uma posição crítica em arte. Basta lembrar o caso de tantos movimentos culturais pós-modernos de contestação capitalista, como o *punk* e a cultura *hippie*, para ver o quanto foram assimilados ou assepsiados pelo discurso do consumismo. Na obra de Valêncio Xavier, este não recusa a *imageria* considerada não artística, como a publicidade ou formas artísticas menos prestigiadas como as revistas ilustradas. Em MM, todo esse material que compõe as montagens, não está ali para ser criticado, mas para mostrar que, quando incorporado à obra, tanto suas características materiais quanto os sentidos originários são refratados e estão a serviço do gozo do escritor.

Na identificação com a sociedade reificada, tal como entendida por Adorno, pretende-se que o coisificado (o objeto artístico) seja conservado e colocado em circulação de uma maneira que permita encontrar uma não identidade através da confrontação com materiais fetichizados (SAFATLE, 2006, p. 296). Podemos usar como exemplo as fotomontagens de Cindy Sherman (WOOD, 1998, p. 83), nas quais imagens estereotipadas do feminino, presentes nos programas de TV, revistas femininas, filmes e publicidade, são “recriadas”, num aparente conformismo, mas que, desvinculadas dos espaços que as produziram de um modo ligeiramente *fake*, tornaram-se capazes de produzir um sentimento de estranhamento: são estranhamente familiares. São como as ruínas de objetos de consumo a partir dos quais nascem várias obras de Robert Rauschenberg (WOOD, 1998, p. 183-187). Nestas, objetos ganham uma materialidade peculiar e, ao mesmo tempo, são como os restos do que as fantasias narcísicas não conseguiram subjetivar: há algo de opaco até mesmo num pneu de automóvel, quando exposto fora do circuito mercadológico. Não há negação do fetiche, há uma ultrapassagem da aparência pela própria aparência. Nas galerias contemporâneas, é bastante comum ver esses objetos fetichizados serem exibidos com brutalidade, expostos em toda a sua crueza e

materialidade. Tal objeto inicialmente fetichizado torna-se um resto, uma ruína da sociedade que o produziu, testemunha que, desvinculada do circuito de consumo, furta-se à dócil lógica da fantasia consumista. Nas palavras de Deleuze,

Quanto mais nossa vida cotidiana aparece de maneira *standard*, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais a arte deve vincular-se a tal reprodução e arrancar-lhe esta pequena diferença que joga simultaneamente entre outros níveis de repetição, e mesmo fazer ressoar os dois extremos das séries habituais de consumo com as séries instintuais de destruição e morte, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que fazem a essência real desta civilização para que enfim a Diferença se exprima com uma força repetitiva de cólera capaz de introduzir a mais estranha seleção. (DELEUZE, 2000, p.353 apud SAFATLE, 2006, p. 296-297).

Quanto ao terceiro e último protocolo da sublimação descrito por Safatle, a *literalização*, trata-se de fazer valer o conceito de letra lacaniana na produção do escrito. Uma escritura da letra indica uma resistência própria ao material que deixa restos, vestígios não significados. Como já abordamos o conceito de letra (tópico 1.5.3 deste trabalho), gostaríamos apenas de ressaltar que, se por um lado o sistema significante é o espaço privilegiado do Um, do pensamento como identificação, por outro lado, só há “*formalização do singular como distorção e forçagem da superfície da língua, uma estética da inadequação*” (SAFATLE, 2006, p. 298, grifos nossos). Nesse aspecto, é um desafio de nosso trabalho mostrar como as imagens usadas por Valêncio Xavier também estão para a ordem de letra e não apenas de significante, já que se trata de uma escrita *sinthomática*. Na obra de Valêncio Xavier, o constante recurso a imagens da chamada *imageria*, o uso de fontes pouco prestigiosas de produção de imagens, será discutido em mais detalhes a partir dessa irreducibilidade da aparência nos tópicos seguintes. Além disso, faremos uma análise detalhada dos efeitos de sentido da crueza de certas imagens da obra MM.

2.7 Um recurso singularizante: a sublimação em MM

Em primeiro lugar, é preciso lembrar qual o objetivo, para o nosso trabalho, em desdobrar tantas nuances do conceito psicanalítico de *sublimação*. Nossa tese principal é mostrar que o sujeito pode encontrar uma via singular na arte, através de um sinthoma, isto é, na relação única com seu gozo. No caso de Valêncio Xavier, isso se dá pelo recurso à estratégia artística da *montagem*, a marca mais característica e evidente em suas obras, pela qual estas obras se revelam em nossa literatura como uma alternativa aos modos de gozo escópico comuns

em nossa sociedade. Entretanto, a montagem será um tópico de discussão no capítulo seguinte, porque nele iremos falar da relação entre a linguagem verbal e a linguagem visual na arte, a partir de reflexões de Jacques Rancière, o qual oferece um panorama inovador a respeito do modo como o visual e o verbal se relacionam na história da arte, além de também apontar caminhos para a compreensão da estratégia artística da montagem.

Entendemos que a montagem tem efeitos de gozo e de sentido específicos, que a tornam o recurso formal por excelência da arte de Valêncio Xavier. Sendo assim, preferimos trabalhar a montagem no capítulo seguinte, quando discorreremos sobre sua relação com a sublimação enquanto uma forma histórica de lidar com o real do gozo. Neste tópico, pareceu-nos mais interessante trabalhar com aquilo que a montagem possibilita: um processo de subjetivação do gozo via arte, por um sujeito profundamente descentrado, vendo a obra artística mais como um *objeto* do que como *expressão* ou projeção de um eu (*moi*).

Para além da *montagem* entendida como estratégia de sublimação, também entendemos a singularidade em Valêncio Xavier pela capacidade de sua obra abordar o real do gozo a partir dos três protocolos de sublimação apontados por Safatle. Em outros termos, na obra MM temos, em certas passagens, a abordagem do vazio da *Coisa* como um movimento de destruição da imagem (primeiro protocolo), como um movimento criador em torno desse objeto; mas a estratégia de criação-sublimação também aponta para a recuperação desse objeto enquanto objeto *a*, mais-de-gozo, o *olhar* – objeto da pulsão escópica (segundo protocolo), e até mesmo aponta para uma estética da *letra*, em que a rasura, o traço e o signo tomam o lugar do sujeito do sujeito, trazendo à tona um *escritosser* (terceiro protocolo).

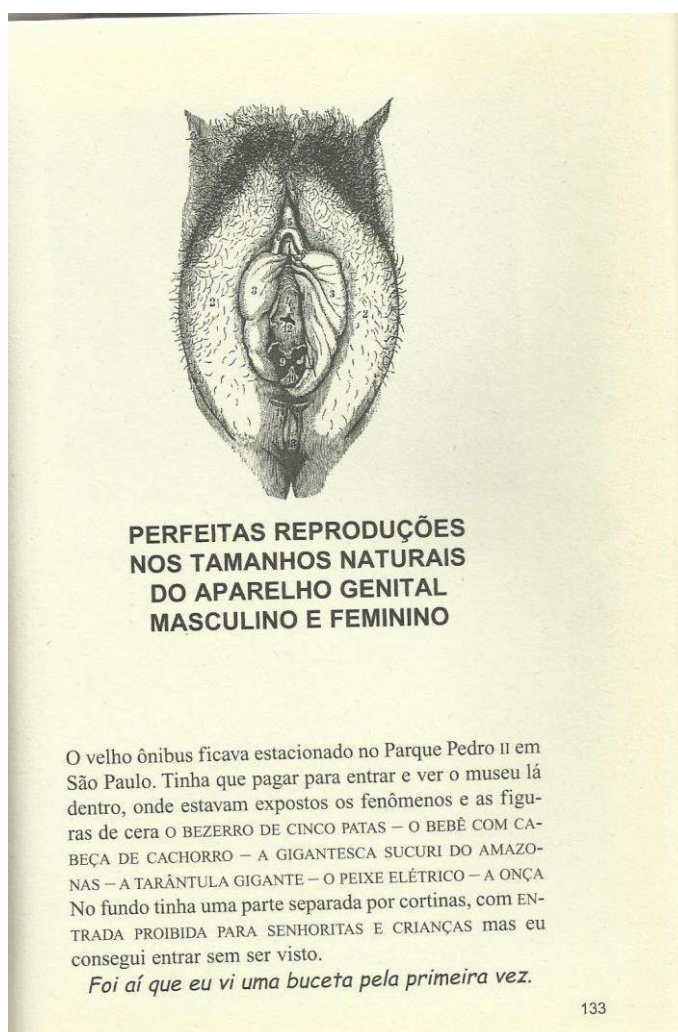
2.7.1 Primeiro protocolo – a destruição: a mãe entre a odalisca e a noiva-cadáver

O primeiro aspecto relevante que analisamos em MM é a aparente contradição existente entre a sua temática sexual, as imagens de teor sexual explícito e o fato de a sublimação ser definida como um destino da pulsão pelo desvio do alvo sexual, sem recalçamento. Depois, abordamos as imagens eróticas a partir da ideia de sublimação como “contradição objetiva”, um modo de o sujeito lidar com a pulsão, pela via da formalização e não na transformação das moções pulsionais em elementos narcísicos. A sublimação seria um modo de expressão formalizador da pulsão, ou, segundo os termos usados anteriormente, um modo de auto-objetivação do sujeito em sua não identidade (SAFLATE, 2006).

Então, de acordo com esse conceito de sublimação, a arte é vista como a formalização de objetos que mostram a destruição de protocolos de identidade e representação. A sublimação

permite, ainda, a identificação entre sujeito e objeto (elevado à dignidade de Coisa). Tentamos mostrar que, apesar de as imagens verbais e visuais em MM remeterem a fatos da vida do narrador, houve um trabalho de sublimação artística que as tornou “estranhas” para ele mesmo, e tais imagens guardaram seu caráter objetivo, não se tornando meras projeções narcísicas de sua identidade.

Para alguns leitores de Freud pode parecer estranho falar da presença de sublimação em uma obra como MM, repleta de palavrões e imagens cruas de gente decapitada, genitais femininos à mostra e de várias passagens verbais claramente licenciosas. Como haveria sublimação aí, se não houve – aparentemente – desvio da pulsão? Como ilustração, colocamos a reprodução da página 133, que ilustra bem o que dizemos:



(MM, p. 133)

Como discutimos anteriormente, muita gente ainda se apegava a uma ideia de sublimação em que a referência ao sexo esteja ausente; isso é compreensível, pois até mesmo a expressão

“sublime”, de onde provém *sublimação*, traz consigo um sentido meio *místico* de elevação espiritual ou dessexualização. Pensamos já ter explanado de modo suficientemente claro que, para Lacan, primeiro, a dessexualização não é uma prerrogativa necessária para haver sublimação e, segundo, que o sexual não se restringe ao genital.

Em seu Seminário *A ética da psicanálise* (1959-1960/2008a), ao analisar o caráter sublimatório da poesia de amor cortês, Lacan menciona um texto do fim da época medieval com elementos claramente licenciosos e bem longe do que se esperava de uma obra inspirada nos ideais do amor cortês. O próprio Lacan é claríssimo a esse respeito:

A sublimação não é, com efeito, o que um zé-povinho acha e nem sempre se exerce obrigatoriamente no sentido do sublime. A mudança de objeto não faz desaparecer forçosamente, bem longe disso, o objeto sexual – o objeto sexual, ressaltado como tal, pode vir à luz na sublimação. O jogo sexual mais cru pode ser objeto de uma poesia sem que esta perca, no entanto, uma visada sublimatória. (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 194).

Então, em quais condições podemos dizer que a pulsão foi sublimada – desviada? Por um lado, é preciso destacar que nem toda energia pulsional pode ser sublimada; algo dela deve ser descarregado diretamente. Por outro, não devemos identificar a *empiria* do órgão genital ou o ato sexual como *objetos* da pulsão. A visão pura e simples de um órgão genital feminino, por um sujeito heterossexual, teria como efeito necessário uma descarga de pulsão erótica? Não necessariamente. Afinal, na representação visual ou verbal não se tem relação direta com o órgão, mas com o *ver* o órgão genital, ou melhor, uma representação esquemática deste, no caso de MM, uma ilustração em preto e branco e retirada de um asséptico livro de medicina, como nos informa o autor. Para um menino, a visão do órgão genital feminino é, de acordo com a psicanálise, carregada de efeitos angustiantes, em decorrência de fantasias de castração. Além disso, não se pode esquecer as relações estabelecidas com outras imagens na obra, relações bastante alusivas, sugestivas e até mesmo enigmáticas, produzindo uma “gramática” visual (extrapolando um pouco esse termo); trata-se de imagens que foram selecionadas, agrupadas, recortadas. Assim, o relacionamento não é feito diretamente com as coisas, mas com representações visuais destas, incorporadas em um texto artístico literário.

Além dessa representação dos genitais femininos, retirada de um contexto médico, que é repetida em outra página, encontramos na obra pelo menos mais duas figuras retiradas de manuais de anatomia: um olho abrindo-se e fechando-se e ilustrações de figuras femininas flutuando sobre a água. Desse modo, na imagem do genital feminino, o apelo erótico ou sexual talvez nem seja o seu componente mais importante. Afinal, no contexto em que o narrador viu

uma imagem parecida com esta⁴¹, a curiosidade sexual misturava-se ao terror, porque vista junto com fetos de aberrações animais, entre outras monstruosidades.⁴² Se acompanharmos as aventuras do Menino, iremos perceber o quanto suas atividades eróticas estavam associadas a contextos mórbidos.

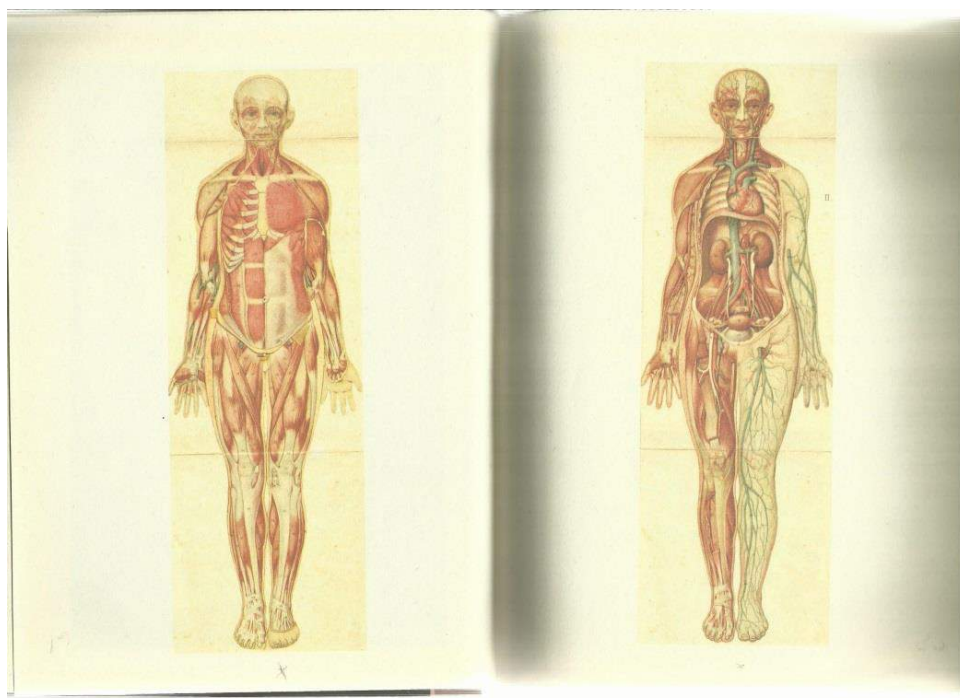
A maior dificuldade em entender como houve sublimação nesses momentos é o que torna singular a obra. Já estamos acostumados, na literatura brasileira, a ler narrativas com relatos ou descrições eróticas há bem uns cinquenta anos. As obras de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, para ficar em dois escritores brasileiros muito conhecidos, já ocupam seu lugar num cânone modernista. Apesar de repletas de cenas de sexo e violência, narradas de modo brutal, ninguém pensaria hoje em lhes negar um caráter artístico, portanto, sublimado. O que pode causar espanto ou choque nessa passagem de MM, para muitos considerada apelativa ou de mau gosto, é a exibição sem “artisticidade” da genitália feminina, aberta, revelando todas as suas partes internas, e que, além do fato de ser retirada de um manual médico, não possui a idealização dos antigos nus gregos ou neoclássicos. Curiosamente, uma tela de Gustave Courbet, *A origem do mundo*, que retratava explicitamente essa parte do corpo feminino, foi comprada por Lacan, o defensor de uma forma de entender a sublimação que não exclui o sexual. À época em que foi pintada, em meados do século XIX, tal visão de uma genitália feminina foi considerada pornográfica, ninguém a quis exhibir.

Ainda é preciso destacar, na obra MM, a contiguidade muito perturbadora entre sexo e morte. No caso da imagem da página 133, tal proximidade confirma-se pelo próprio ambiente em que o narrador viu uma imagem parecida: num ônibus repleto de aberrações genéticas, animais deformados, fetos humanos monstruosos, cobras e outros animais peçonhentos. Além de ser uma experiência visual, ônibus-museu era como o cinema, um espaço em que se pagava para ver (e, no caso do menino, espaço escuro de aventuras eróticas com meninas estranhas, ou um “urinaço” feito por garotos em plena sessão). A certa altura, o narrador fala do medo da sífilis, que se pegava, segundo ele, beijando-se prostitutas. A imagem do sexo sempre aparece em meio a imagens de doença ou morte. E esses não são casos isolados na obra.

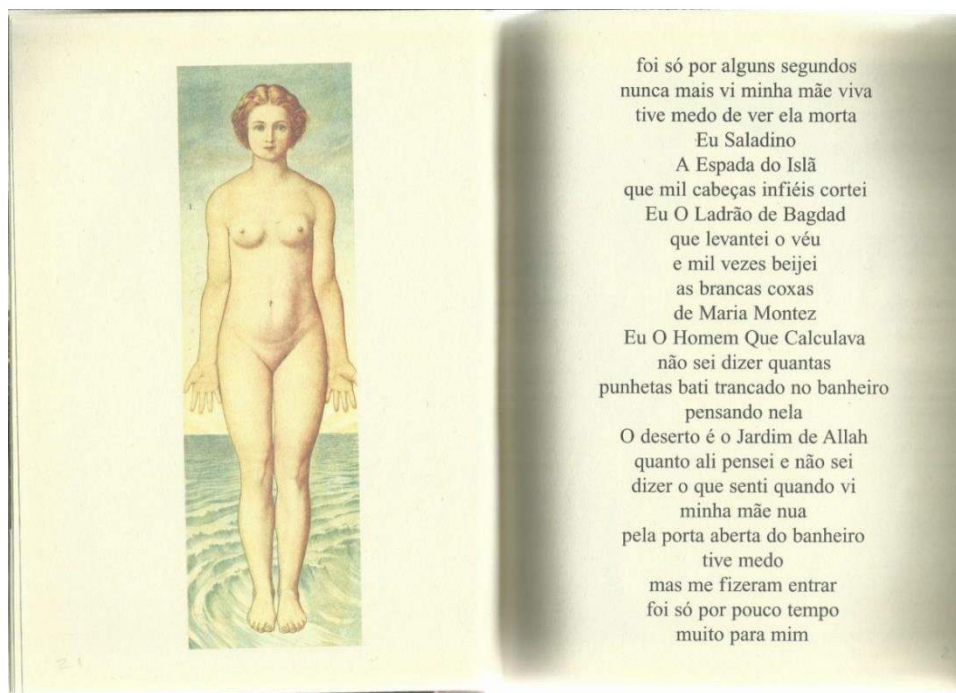
⁴¹ O narrador localiza-se distante, no tempo e no espaço, do evento narrado, assim, a imagem que utilizou é apenas *semelhante* ou *adequada* para *substituir* aquela vista no ônibus, e não podemos garantir que seja a mesma.

⁴² Nesse ponto, é interessante lembrarmos de toda uma temática psicanalítica de origem freudiana sobre a sexualidade infantil e as teorias sexuais infantis. Para Freud, o medo da castração era, na sua origem, derivado da teoria infantil de que tanto homens quanto mulheres possuíam pênis. Para o menino, a existência de alguém sem pênis era mais problemática, pois inconscientemente acreditava que ali houvera um, então o seu lhe poderia ser tirado. Desse modo, a visão de um genital feminino por um garoto nem sempre é uma visão que provoca apenas excitação sexual. Os terrores da castração – simbólica ou real – sempre estão presentes, num nível inconsciente.

Na parte intitulada *Minha mãe morrendo*, há o relato de um episódio da infância do narrador, no qual a mãe foi vista nua. Esta lembrança (ou fantasia, pouco importa), fortemente erotizada, aparece contígua a relatos e imagens que falam da mãe morta. Nas páginas 26 a 29, encontramos uma sequência absolutamente chocante de imagens comentadas na página 29, reforçando tal vizinhança entre o sexo e a morte, de modo impressionante:



(MM, p.26-27)



(MM, p.28-29)

As imagens de uma mulher jovem nua já haviam aparecido nas páginas iniciais e referiam-se supostamente à mãe, porque vêm imediatamente antes de uma página na qual o narrador se referia a ela. Depois, tal mulher reaparece novamente nua na página seguinte com as entranhas à mostra: veias, órgãos e ossos. Em si mesma tal imagem não seria tão chocante se estivesse em um manual de anatomia. Porém, colocada depois do relato sobre a visão da mãe durante uma cirurgia, com as costelas à mostra e ensanguentadas, não há como não nos chocar com tamanha crueza. É difícil duvidar que exista um gozo em mostrar ao leitor o que já havia sido verbalizado; mas não é justamente por meio de um modo particular de tirar satisfação de seu sintoma ou gozo que a singularidade pode se revelar?

Essa imagem, retirada de um manual de medicina, vem em cores e mostra uma perturbadora semelhança com o afresco *O nascimento de Vênus*, de Sandro Boticelli. Neste, a deusa aparece flutuando sobre as águas. Afrodite, deusa da beleza e do sexo, cujo nascimento, idealizado na pintura renascentista, esconde a violência da castração de Cronos pelo filho. Se Vênus é a deusa do amor, é também a deusa do desejo sexual, aquela que dá origem ao *venéreo*, das doenças sexualmente transmissíveis, e empresta o seu nome a uma parte do genital feminino, o “monte de Vênus”. Deusa sempre em companhia de Ares, deus da guerra e da destruição que, em outra pintura, é aplacado numa cena fortemente erotizada. Assim, o que foi

recalcado na visão renascentista, a íntima relação entre sexo e morte, na obra MM aparece sem disfarces.

Se o leitor vem acompanhando as peripécias do Menino desde a primeira parte de MM, irá se lembrar de que uma das primeiras imagens de mulher nua que aparece, senão a primeira, é a da mãe. Se isso é uma fantasia ou fato da infância, pouca diferença faz para nossa análise, que se atém primeiramente ao que o narrador diz; basta lembrarmo-nos de que a realidade tem, para Lacan, a estrutura de uma ficção. Pelo modo como é descrita, “minha mãe nua/ corpo firme branco [...] água transparente alfombra/ na branca banheira branca” (MM, p. 11), a figura nua da mãe, vista rapidamente, mistura-se à de Maria Montez, atriz de cinema que povoou as fantasias masturbatórias do Menino: “punheta no banheiro/ pelas coxas de Maria Montez/ deitada em alfombras douradas” (MM, p. 21). Além do mais, a mãe estava no banheiro quando ele a teria espiado, lugar onde irá masturbar-se depois.

Esse deslizamento metonímico⁴³ do desejo, que passa pela lembrança da atriz e no qual vem se intrometer a imagem da mãe vista nua num banheiro, já é resultado de um desdobramento mais geral da fantasia, como podemos perceber pelo uso das imagens de mulheres das mais diversas fontes: as fotos da mãe, vestida de odalisca e num vestido de noiva, fotogramas de Maria Montez sobre almofadas, o cartão-postal com uma figura feminina envolvida numa túnica branca e as imagens retiradas de um manual de anatomia.

As primeiras imagens da mãe mostram-na fantasiada de cigana ou odalisca (páginas 14, 16 e 18) e não têm, necessariamente, uma conotação sexual explícita; podem ser vistas como uma brincadeira de carnaval. Associadas a duas outras imagens (foto da atriz Maria Montez na página 32 e, depois, ao cartão-postal de uma pessoa numa espécie de mortalha ou túnica árabe na página 30), porém, estabelece-se uma clara coesão temática entre elas. Apesar de as imagens virem de fontes diferentes, serem produzidas a partir de técnicas diferentes, todas se relacionam, podendo ser vistas como representações imaginárias da mãe, seja no seu aspecto sedutor ou como imagens de morte. Esse caráter erótico explicita-se nas passagens verbais, em que as fantasias masturbatórias envolvem a atriz Maria Montez deitada em “alfombras”.

A destruição da imagem aqui significa a destruição dos elementos individualizantes da mãe, ora representada como uma “mulher genericamente bela”, ora um exemplar do corpo feminino com as vísceras expostas; outras vezes aparecem metonimicamente as figuras

⁴³ O funcionamento de mecanismos inconscientes do sonho, nomeados por Freud de deslocamento e condensação, são reinterpretados por Lacan à luz das ideias linguísticas de Roman Jakobson. Tais mecanismos produzem deslocamentos significantes que dar-se-ão metonimicamente, *in praesentia*, e metaforicamente, *in absentia*. A *metáfora* e a *metonímia* são vistas por Lacan como operações fundamentais da ordem significante. Cf. Dor (2008).

“idealizadas” ou tipos, como a odalisca ou a atriz de cinema (vestida de odalisca). As representações da mãe são imagens de fantasias, a trazer a marca crua da imperfeição do corpo enquanto carne doente, vísceras expostas, ou modelos inatingíveis de prazeres eróticos e exóticos. Continuemos a investigação dessas imagens.

As imagens usadas como referências, diretas ou indiretas, à mãe podem ser entendidas como formalizações posteriores da pulsão erótica ou de morte. Nem mesmo as fotos da mãe foram feitas pelo narrador, são imagens vindas do Outro (presente de uma tia, Filipina). Em poucas imagens o escritor quis mexer⁴⁴. Não são, entretanto, imagens ocasionais ou aleatórias, pois todas guardam alguma relação com o Menino: são, de certo ponto de vista, *subjetivas*, pois foi o narrador quem escolheu tais imagens e as colocou em determinada ordem, com comentários ou não. Se as imagens remetem à mãe, mesmo assim não podem ser consideradas como a mãe *real*, obviamente, pois continuam manifestando algo de estranho ao sujeito. Guardam algo de uma materialidade dura com que o sujeito tem de se haver para delas arrancar algum gozo ou sentido. Isso pode indicar o *descentramento desse sujeito*, obrigado a manipular imagens de Outro para falar de si. Falar de sublimação como “auto-objetivação do sujeito em sua não identidade”, como um modo de constituição subjetiva que escape às projeções narcísicas de repetição de um eu (*moi*), pode parecer muito teórico ou filosófico. Mas o fato de as imagens serem permeadas de comentários do narrador pode ajudar-nos a entender como isso pode se realizar.

As fotos da mãe vestida de odalisca não aparecem sozinhas, e os comentários do narrador, ao invés de nos colocar a par das circunstâncias em que foram feitas, mergulham essas imagens numa cadeia de associações que vão retranscrevendo o elemento imaginário – enquanto dimensão associada à semelhança do corpo próprio e do outro – na ordem simbólica, na qual as fotos assumem caráter de significantes, compondo cadeias simbólicas associativas. O trabalho com as imagens, no entanto, não fica nessa transcrição do imaginário em simbólico, podemos dizer que alguns comentários tocam no “umbigo”, no cerne delas mesmas, um ponto sem sentido, o real do gozo impossível dessas imagens. Isso se dá, por exemplo, quando o narrador diz que não sabe onde foram tiradas as fotos, nem quando – tal afastamento no tempo e no espaço torna as fotos propícias a um deslizamento significativo, como ocorre na mancha do “cão sem três cabeças” em uma das primeiras fotos que aparecem na obra.

Há três fotos da mãe e uma tia fantasiadas de ciganas ou odaliscas: na primeira, o cão aparece movendo a cabeça; na segunda, está deitado aos pés das mulheres, e na última ele não

⁴⁴ Ao final de cada parte, o autor explicita as fontes das imagens usadas e diz ao leitor quais são alteradas.

aparece. Nas páginas ao lado das três fotos, o discurso do narrador mistura referências ao Oriente Médio da ficção, com alusões às *Mil e uma noites* e às antigas rotas da seda. No comentário da primeira foto (MM, p. 15), o narrador elenca várias cidades do Oriente: *Skandária* “cidade mágica do oriente”, mas também cita “Samara Samarkanda Samária Samará/ capital dos califas abácidas do século nono” para relacionar o nome dessas cidades longínquas, “onde a morte marcou um encontro”, ao nome da mãe, Maria. No final do trecho diz não saber onde teria sido tirada a foto. No comentário feito na página 17, relacionado à segunda foto da mãe, o narrador fala que a tia Filipina, que lhe passou as fotos, não se lembrava onde tinham sido tiradas tais fotos, mas relaciona o lugar a “Alexandria Soledade Tristeza Samarkanda/ cidade dos sonhos?”. Nesse momento introduz os significantes “Soledade” e “Tristeza” que, pelo uso de maiúsculas, podemos pensar tratar-se de nomes de lugares que depois serão localizados no Rio Grande do Sul. No entanto, permanece a dúvida, pois “Samarkanda”, cidade dos sonhos, ainda se apresenta aí como um lugar mítico. Ao comentar a terceira foto dessa série (MM, p. 19), o narrador, depois de relatar a morte da mãe por causa de uma doença pulmonar, supõe ou imagina que a foto tenha sido tirada numa “fazendola” do Rio Grande do Sul, “Soledade/ Tristeza/ Encruzilhada”. Fica, no entanto, a dúvida, marcada pelo significante “Encruzilhada”, que tanto pode ser o nome de uma fazenda como a própria indecisão da memória a respeito de que caminho tomar.

Toda essa longa descrição pareceu-nos necessária para mostrar as fotos como o ponto de partida para um intenso trabalho com o significante presente nesses comentários verbais, que “mergulham” as fotos numa série de referências orientalizantes, fazendo-as perder muito de seu caráter “referencial” ou documental. A singularidade marca as fotos na medida de seu caráter “estranho”, misterioso ou enigmático, e não por uma relação precisa com o narrador. Esse é o paradoxo dessa objetivação, dessa ligação entre o objetivo e o subjetivo que caracteriza o trabalho artístico-estético sublimatório. O objeto mantém um resto não significante, não relacionado à identidade do *eu* (moi), e assim pode tornar-se expressão singular do *sujeito* (Je). Além do que, para o leitor, a imagem, ao contrário da descrição verbal, mantém sua força própria, arrastando o leitor para lugares não imaginados pelo escritor.⁴⁵

⁴⁵ Por exemplo, as mulheres mostradas, por serem brancas, podem não oferecer o mesmo apelo estético, erótico ou afetivo para leitores negros ou cujas mães ou objetos de interesse erótico sejam negros. Dizer “minha mãe é bonita” é, pois, mais abstrato ou genérico do que mostrar qualquer imagem, pois qualquer leitor, sem ver a mãe do narrador, não terá opinião diferente ou motivos para não concordar: cada um imagina uma mulher que lhe pareça bonita. Isso é muito diferente de dizer o mesmo e mostrar uma mulher específica: o(a) espectador(a) pode não concordar. Essa é uma grande diferença da linguagem verbal para a visual

Segundo o narrador, “A morte marcou encontro em Samara/ Samarkanda Samaría/ Maria”, num lugar e tempo míticos, de “mesquitas e palácios/ dedicações em pedra negra/ estelas” (MM, p. 15). Essa morte poderia ser vista como a morte da mãe, agora transportada para as ruínas de cidades orientais, povoadas de prazeres e mistérios. Toda essa série de nomes de cidades antigas vem do passado do narrador, trazendo conotações eróticas e exóticas, tal como o significante *Pasárgada* para Manuel Bandeira⁴⁶. Também foi a morte próxima que fez Tia Filipina entregar as fotos da mãe ao narrador.

Na obra, as fotos perdem muito de sua pretensa “objetividade”, quando permeadas por esse discurso alusivo e poético; deixam de ser um objeto puramente pessoal, para refletir o descentramento desse sujeito; são imagens estranhas e familiares: é a mãe, mas ao mesmo tempo é uma cigana ou odalisca; o local, uma antiga fazenda não é menos remoto que as antigas cidades do Oriente citadas. Por mais que tente situar tal objeto-foto no tempo e no espaço e fazer dele uma projeção de si mesmo, o sujeito depara-se com um atravessamento de imagens que o descentra. As imagens da mãe, ao invés de produzir um gratificante senso de identidade para o sujeito, que poderia dizer “essa é minha mãe, e este o lugar de onde vim”, acabam por trazer mais perguntas, lembranças vindas de outro lugar não reconhecido pelo eu (*moi*); lugares no Oriente, cuja distância e estranhamento refletem o do próprio sujeito, de ser habitado por um Outro. Afinal, o que é uma fotografia senão a lembrança de que morreremos? O poema “Os mortos de sobrecasaca”⁴⁷, de Carlos Drummond de Andrade, já alude a esses álbuns de fotografias, cheio de mortos com roupas ridículas, de quem gostamos de rir, mas um álbum terrível, insuportável, porque é a prova de que falam da nossa própria mortalidade. daquelas fotos, um soluço de vida “rebentava”, imagem esta que não passa de uma referência a um desejo do próprio sujeito lírico – e nosso – de não querer morrer. As imagens da mãe já morta no momento da narrativa extrapolam o caráter pessoal narcísico e tornam-se a imagem da morte em si, que ninguém subjetiva, ninguém simboliza – a pedra inarredável da castração.⁴⁸

⁴⁶Manuel Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, fornece-nos interessante comentário sobre a gênese de seu conhecido poema “Vou-me embora pra Pasárgada”. Em resumo, a palavra *Pasárgada*, aprendida na infância, em meio a vagas referências eróticas sobre o Oriente, retorna sozinha na vida adulta, como o próprio poeta diz, “como um grito” de revolta contra a vida que ele levava. (BANDEIRA, 2012).

⁴⁷“Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis/ alto de muitos metros e velho de infinitos minutos,/ em que todos se debruçavam/ na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca./ Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes/ e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos./ Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava/ que rebentava daquelas páginas.” (ANDRADE, 2002, p. 37).

⁴⁸Curiosamente, Roland Barthes, em *A câmara clara*, insiste nessa relação entre a fotografia e a morte. Ele também fala do contato com fotos da mãe morta: “Ora, numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava ‘reencontrá-la’, não esperava nada dessas ‘fotografias de um ser diante das quais nos lembramos menos bem dele do que se nos contentamos em pensar nele’ (Proust). Eu sabia que, por essa fatalidade que é um dos traços mais atrozes do luto, eu consultaria imagens em vão, não poderia nunca mais lembrar-me de seus traços (convocá-los, inteiros, a mim).” (BARTHES, 1984. p. 95).

A subtração de qualidades pessoais na imagem da mãe, tal qual a operada nos poemas de amor cortês, ao mesmo tempo *eleva* a mãe a uma categoria mítica, em suas fotos de odalisca, mas também a *rebaixa*, ao referir-se a ela por meio de imagem impessoal, retirada de um manual de anatomia, ou ao caráter vagamente erótico desta. Em outras palavras, as fotos da mãe, que poderiam trazer elementos pessoais, terminam por amenizá-los, porque essa mãe ou está travestida com uma fantasia – é um tipo, um ser coletivo, a “odalisca” ou a “cigana” –, ou é uma mulher “em geral”, ou, ainda, um corpo feminino padrão para estudos médico-anatômicos.

Já havíamos entrado em contato com essa mulher nua, flutuando na água, na página 10. O texto da página seguinte inicia-se assim: “minha mãe nua/ corpo grande firme branco/ que nem folha de papel/ sem pêlos”, e segue fazendo uma descrição que enfatiza a brancura da pele e a compara à brancura de azulejos e alfombras, da banheira branca, só contrastada pelos longos cabelos ruivos e pela “mancha ruiva imóvel/ no meio das coxas/ quase ruivos” (MM, p. 11). Tal detalhismo fornece ao leitor uma descrição precisa da mãe, todavia há algo mais que atravessa tal descritivismo. Em primeiro lugar, os significantes *branco e branca* intensificam o campo semântico da pureza e da imaterialidade. O resultado é um contraste entre o forte erotismo do comentário e a impessoalidade ideal, como a existente na brancura das estátuas gregas, como a *Vênus de Milo* e outras representações clássicas da mulher, ao mesmo tempo materiais e idealizadas. A imagem colocada aí (MM, p. 10) parece apenas ilustrar a imagem mãe, descrita na página seguinte, pois a mulher que flutua nessas águas tem a pele clara e é ruiva. Entretanto, suas características femininas, como os seios e o púbis, mais a fazem parecer uma adolescente do que mulher feita, mãe de dois filhos. Além do mais, é uma imagem genérica, típica, o corpo feminino padrão, desenhado para visualização de todas as suas partes, externas e, depois, internas. Não há traço individualizante, já que para o discurso da ciência não interessam os predicados individuais.

Assim, há uma primeira ambiguidade nesse gesto de descrever em detalhes físicos e eróticos o corpo da mãe: as características físicas destacadas elevam-na a uma categoria de ser idealizado, de beleza e sensualidade ideais. A segunda ambiguidade é colocada pela imagem da mulher a flutuar na água que, apesar de pontos de contato com detalhes da descrição verbal, termina por enfatizar seu aspecto impessoal. Aí é que o “de dentro”, quando brutalmente exposto, vem nos lembrar de que tais refinamentos e transcendências de beleza escondem a caveira, o sangue e a morte. Tal ambiguidade remete-nos à sublimação, quando o objeto é elevado à dignidade de Coisa, como as Damas da corte provençal endeusadas pelos trovadores: toda essa idealização circula para evitar a visão do vazio que se esconde nesse ser ideal:

A mulher idealizada, a Dama, que está na posição do Outro e do objeto, encontra-se de repente, brutalmente, no lugar sabiamente construído por significantes refinados, a colocar na sua crueza o vazio de uma coisa que se mostra na sua nudez ser a coisa, a sua, esta que se encontra no coração dela mesma em seu vazio cruel. (LACAN, 1959-1960/2008a, p.196).

Se a pulsão escópica circula esse objeto *a*, inatingível diretamente, nesse trajeto as imagens verbais e visuais vêm tomar seu lugar; nenhuma delas, todavia, jamais será o objeto evanescente, pois o objeto é um *vazio*; não há nada para ver a não ser o terrível fato de que, para além desse véu que o recobre (as imagens e as fantasias podem ser esse véu), não há nada mais que o horror do vazio e da castração. Nesse circuito em torno do objeto um gozo, mesmo parcial, é produzido. Significantes desse objeto materno, refinados poeticamente, contrapõem-se cruamente, pois tamanha pureza e brancura também serão atributos das coxas de Maria Montez, insinuante numa almofada (página 33) e objeto de fantasias masturbatórias.

Nas páginas 20 e 21, a fusão entre a idealização e a materialidade crua da pulsão atinge seu ponto alto. Numa figura, vemos a embalagem do sabonete *Maderas de Oriente*, e no texto a seguir, aparece um comentário muito sugestivo, praticamente feito só com substantivos, no qual o narrador sugere prazeres olfativos vindos do Oriente: “Nardo Canela Mirra/ Sândalo Almíscar Incenso/ Maderas de Oriente/ Bálsamo de minha mãe nua/ recostada no banho/ perfume inebriante/ como esperma/ nardos benjoins/ cravos jasmins/ e água pura/ eu/ punheta no banheiro pelas coxas de Maria Montez” (página 21). O inebriante perfume de incensos, mirra e benjoim misturam-se ao cheiro do esperma. Não acreditamos estarmos diante de um discurso irônico, pois a ironia viria estabelecer uma diferença, ao delimitar um campo purificado de experiências estéticas, desvinculados do corpo e do sexo. A sublimação, tal como a entendemos nesse trabalho, não se restringe a evitar a referência ao sexo, à malícia, como já apontamos. A piada suja, contada nas linhas seguintes, emenda todas as referências sexuais, das sugestões sinestésicas simbolistas às cruezas naturalistas: as expressões refinadas misturando-se a palavrões.

2.7.2 Segundo protocolo: olhos por toda parte ou o encontro com o cão sem três cabeças

O segundo protocolo da sublimação apontado por Safatle (2006), o *deslocamento no interior da aparência*, traz a discussão de Lacan sobre a pulsão escópica, tomando como base a pintura. No Seminário 11, Lacan coloca na berlinda os aspectos imaginários da representação pictórica, pela retirada do objeto da pulsão – o *olhar* – do campo visual e que oferece ao expectador uma imagem pacificada. O sujeito – enquanto *olhar* – é o objeto retirado do quadro

para que a sensação de realidade se mantenha. Quando esse olhar retorna nos quadros, sob a forma de *anamorfose* ou da *mancha*, há a emergência do olhar no campo visual, o que vai provocar angústia. Assim, a completude e o brilho da forma perfeita, que seria oferecida, caem.

Num sentido amplo, tanto MM quanto a obra de Valêncio Xavier como um todo, são experiências que evidenciam o objeto *olhar*. Não apenas pelo que trazem de elementos visuais, como imagens da publicidade, fotos, ilustrações, mapas. Não se trata de uma abordagem do *visual*, mas do *escópico*, porque há um gozo em recortar e misturar imagens e palavras, das mais diversas procedências, extrapolando os protocolos comuns de identificação narcísica ou egóica. Além do mais, MM é, antes de tudo, um relato e uma criação artística, um saber-fazer com o impacto das imagens na constituição de um sujeito ou *falasser*. Imagens terríveis, como a da mãe nua ou morrendo, ou imagens nostálgicas, como as fotos antigas da mãe vestida de odalisca, ou imagens banais vistas na infância, como anúncios publicitários e fotogramas de estrelas de cinema carregados de erotismo, slides no colégio de padres, revistas ilustradas, livros de Monteiro Lobato, gibis, entre outros. Há também relatos, isto é, muita linguagem verbal, às vezes subordinada ao visual: até mesmo as referências aos livros e revistas lidos mostram a mistura do visual e o verbal, assim como os anúncios publicitários.

Antes de quaisquer palavras, entretanto, aparecem as imagens: olhos abrindo-se e fechando-se, junto ao título. São reproduções de um livro de anatomia, já que as partes do olho vêm numeradas. Já a primeira página de *Minha mãe morrendo*⁴⁹ traz um texto verbal, que fala sobre uma experiência visual:

minha mãe puxou
o menino eu
corpo com corpo
nariz com nariz
olhos nos olhos
e me diz
o que você está vendo?
dois olhos se juntando

¿ o meu ou o dela?

depois um olhar só
largo grande um só
tomando toda a tela

(MM, p. 9)

⁴⁹ Ao longo de quase toda esta primeira parte da obra, os trechos verbais em versos livres estão nas páginas ímpares, ou à direita, e as imagens nas páginas pares, ou à esquerda.

Tal evento não se coloca no mesmo plano dos outros relatados a respeito da infância do narrador, nem mesmo das experiências visuais. Pode ser considerada uma metáfora da obra como um todo, uma imagem da captura do sujeito pelo reino do escópico. O narrador inicia a obra com esta experiência sem se referir a um momento específico de sua infância em que isso havia acontecido. Trata-se de uma experiência fusional com o corpo materno, que acontece a partir do olhar. Sob qual aspecto deveríamos entender tal fusão: como uma fantasia imaginária de completude, de fusão com o corpo materno, que antecederia à inscrição simbólica, uma fantasia de recuperação mítica da unidade com o corpo materno, resquício mnêmico do estádio do espelho? Uma regressão ao imaginário ou uma fantasia terrível de devoração pelo Outro, até a anulação de si, pela aproximação excessiva do objeto nos fenômenos da angústia? Ou seria a “tela”, como a referida no trecho, uma representação desse *olhar* presente na *carne* do mundo, como diria Lacan, referindo-se a Merleau-Ponty: o sujeito vê as coisas, mas esta também o veem, e a tela seria o quadro onde o sujeito que olha também é olhado, fechando o circuito pulsional? A tela seria o próprio fazer literário, ao colocar em “perspectiva” poética experiências do *olhar*, o sujeito podendo incluir no livro o que foi impossível ver na infância: um saber-fazer com essas imagens, que comporta um gozo possível obtido pelo sujeito ao visitar essas imagens, ao falar delas ou substituí-las por outras? Todas essas hipóteses parecem-nos válidas, porque no próprio texto não há referências ao afeto experimentado tanto na época em que a experiência aconteceu quanto no momento em que ela é narrada. As imagens presentes na obra (com exceção das fotos da mãe) não são as mesmas vistas na infância, que são impossíveis de recuperar, pelo fato de não serem imagens da memória e sim imagens buscadas alhures para representá-las; imagens que, ao serem recortadas, manipuladas ou recombinadas, valem como *significantes*, pela diferença que estabelecem umas com as outras.

O caráter atípico da experiência relatada na página inicial de MM, em relação às aquelas relatadas em outras partes da obra, não é apenas fato de se tratar de uma experiência do *olhar*, pois isso aparece na obra como um todo. Seu caráter atípico é estar nela a única sugestão de plenitude e felicidade. E se dizemos “sugestão” é porque na página não há nenhuma marca linguística dos sentimentos do narrador a respeito desse evento; acreditamos que este representou um momento feliz entre a mãe e o menino pelo *contraste* estabelecido com as referências em outras passagens. Não há nenhuma referência explícita a um momento feliz com a mãe. Mas, mesmo assim, não descartamos a hipótese de essa cena resumir em si um modo complexo de relacionamento com o visual, que abarca o imaginário do espelho (os olhos da mãe, onde o menino se vê, seriam os espelhos), o simbólico da tela – quadro –, onde o objeto olhar se presentifica e produz todos os posicionamentos subjetivos importantes para esse

sujeito, um sujeito marcado pelas experiências de ver. E, por fim, um mais-de-gozar desestabilizador, o real disruptivo e angustiante da aproximação excessiva do objeto.

As referências imaginárias, simbólicas e reais, como os três suportes subjetivos, misturam-se na obra em especial na primeira parte de *Minha mãe morrendo*, a parte da obra onde encontramos com mais frequência fatos ligados à relação do Menino com a mãe, ao que tudo indica, uma relação distanciada. O elemento imaginário, baseado na visão do corpo do outro – e da castração simbólica desse corpo, com as vísceras expostas, produz no sujeito a consciência da falta no outro – que o abre para o desejo, mas também o introduz na dimensão da própria falta pela via da mortalidade. Como a suprir a castração visual, o menino identifica-se a vários personagens poderosos da ficção ou da literatura: Aladim, Alephmet, o sábio, O homem que calculava. Todas essas figuras colocadas como ideais do eu para tamponar a angústia da castração. A dimensão da castração também se manifesta na relação do menino e da mãe, relação marcada pelo distanciamento, falta de carinhos e olhares. As lembranças desses eventos foram desencadeadas pelo contato com as fotos da mãe, que o narrador recebeu de uma tia, Filipina, que também “preparava a própria morte”. Nessa parte da obra, o narrador afirma três vezes que a mãe nunca o amou: nas páginas 11, 19 e 23. A primeira referência vem logo após a cena da fusão pelo olhar. O verbo, na forma do pretérito perfeito, reforça o caráter definitivo desse juízo: “minha mãe nunca me amou” (p. 11); da segunda vez, o narrador já oscila: “acho que nunca me amou” (p. 19) e, da última vez, a escolha o verbo no imperfeito pode ser pelo paralelismo sintático que estabelece com as frases anteriores, de cuja sequência o verbo “amava” fazia parte: “viviam separados/ eu/ menino/ morava com minha mãe/ que não me amava” (p. 23). Nesse momento, o narrador é mais prolixo, pois relata o que lhe faltava: a mãe nunca lhe havia dado “calor amor/ carinhos/beijos/ abraços” (p. 23). A mãe vivia doente e ele ia à biblioteca buscar livros que ela lia o tempo todo. Seria a doença da mãe, uma doença dos pulmões, que faz a mãe aparecer na lembrança e no relato como uma “mãe morrendo” sem nunca morrer? Talvez.

A doença e a falta de afeto da mãe são referidas pela quarta vez indiretamente, quando o narrador relaciona a sua infância com a do protagonista do filme *Minha vida de cachorro* (1985)⁵⁰, cuja mãe também vivia doente, tratava mal ao filho – o narrador supõe que por conta da doença – e, o mais interessante, a mãe do garoto do filme também vivia lendo. Essa identificação, certamente, aconteceu muito tempo depois dos fatos narrados sobre sua infância e poderia nos fazer pensar se tal lembrança era fiel ou não, ou apenas fantasia. Já tratamos da

⁵⁰*Minha vida de cachorro* (*Mitt liv som hund*), filme sueco de 1985, dirigido por Lasse Hallström.

futilidade de tal distinção, pois os fatos do passado, para qualquer sujeito, só ganham sentido traumático no “só-depois”, a temporalidade específica do inconsciente. A queixa do pouco amor dos pais nem é tão rara assim, seja nas obras de arte ou nos divãs; é parte de um processo de luto ou separação que, para qualquer um, é traumático ou doloroso. A comparação com o herói de um filme faz parte do gosto do Menino por filmes, mencionado várias vezes na segunda parte da obra, “Menino mentido – uma novela em figuras”, em que a ida aos cinemas é relatada muitas vezes. A equiparação da vida com a ficção, feita pelo próprio narrador, é um dos elementos que nos permite interpretar a obra sem que tenhamos de por em dúvida o que teria realmente acontecido: o real envolvido aí é o real do inconsciente⁵¹, do desejo.

Por sua vez, a ausência paterna, do pai físico “real”, nem é lamentada: não há referências a sua ausência, aos motivos da separação. Mesmo sem esse pai, que poderia eventualmente interpor-se entre o Menino e a mãe e impedir a essa fusão mítica imaginária da primeira cena, outro elemento poderia servir de Nome-do-Pai, símbolo da castração simbólica: a literatura. O que teria gerado na mãe a falta de interesse pelo filho: a doença, o fato de esse garoto ser fruto de uma relação renegada ou a literatura? Onde foi parar o olhar da mãe, senão para os livros que o menino buscava para ela? No futuro, o Menino buscará ser um escritor e, desse modo, cumprir o desejo de ser lido/visto. Também terá seu nome próprio, sem depender do pai. A literatura levará o garoto mergulhar na dimensão propriamente simbólica.

A pergunta sobre nosso desejo, nós a recebemos invertida do Outro, segundo Lacan. É o “*Che vuoi?*”, que retorna do Outro, que nos orienta a encontrarmos nosso desejo. É possível que, inconscientemente, o menino tenha feito a pergunta: o que essa mãe tanto olhava, por quem abandonava o menino, qual era a sua falta e por quem ela lhe faltava com o carinho? A resposta, os livros, como o objeto do desejo da mãe. Então, o imaginário submete-se à ordem do *falo*, o objeto do desejo submete-se à cadeia significante e à rede metonímica; *falo*, que é o representante, no plano simbólico do significado, do desejo da mãe: é o objeto faltante (escrito *menos phi*), é o objeto imaginário da castração na articulação do desejo (VALAS, 2001). O mesmo elemento traumático – a mãe substituí-lo por livros – é o fundador de um traço marcante de sua singularidade e esse *falo* passa a ser o *falo simbólico* (phi maiúsculo), o significante fora da cadeia, que dá significação a todos os outros e constitui a marca, o traço do sujeito. A terrível visão da mãe morta ou de cabeças decepadas poderia ter sido fruto de um recalque ou simples

⁵¹ Lacan, ao reinterpretar o sonho do pai que havia perdido o filho e desperta com a frase “Pai, não vês que estou queimando?”, mostra que o que despertou o pai não foi a realidade da vela queimando o cadáver e a mortalha; outra realidade, a o do inconsciente, da culpa pela morte do filho, culpa inconsciente, o desperta, tão ou mais real que o clarão da vela, possível desencadeador do sonho. O pai desperta para não saber desse real traumático; despertamos para continuar dormindo. (LACAN, 1964/2008b, p. 59-78).

esquecimento; porém, tornaram-se o elemento pelo qual o sujeito é reconhecido em sua singularidade. Não são mais objetos narcísicos ou fantasísticos, haja vista a estranheza com que se revestem esses livros, que certamente não se parecem com os livros que a mãe lia, ou com as histórias de herói da infância: são fragmentos de texto, de imagens de corpos, restos da publicidade barata da época de sua infância. Os objetos despedaçados de um olhar perdido.

Se o *olhar* é o *objeto a*, objeto perdido da pulsão escópica e correlato do sujeito na fantasia ($S\Diamond a$)⁵², a atividade literária pode ser o modo encontrado pelo sujeito para recuperar imaginariamente o olhar perdido da mãe. Essa é a dimensão de *real* das imagens, pois sinalizam o gozo. E ainda seguindo tal direção, os olhos que se abrem e fecham, ao longo da terceira parte da obra, procuram materializar o olhar faltante, o *objeto a*, representante do sujeito, do desejo de ser visto. Afinal, ao incluir o *olhar* no campo visual, na forma de olhos lendo o livro (os olhos não nos olham, estão de lado, olhando a página seguinte), o sujeito não parece procurar, com uma figura, recuperar essa união imaginária com a mãe, como está narrada na página 9? Na obra MM, as imagens de olhos poderiam representar o sujeito do inconsciente, enquanto seu *objeto a*; tal como na anamorfose presente na pintura *Os embaixadores*, de Holbein, na qual a caveira estaria ali para representar o sujeito a partir do *objeto a*, o olhar – que, do contrário, ficaria fora do campo visual. Como o próprio Lacan fala da pulsão oral por meio da fantasia-imagem de uma boca se beijando (LACAN, 1964/2008b), a imagem da página 9 e os olhos espalhados pela terceira parte não poderiam ser a fantasia fundamental que, na sua função significante, representam o sujeito, a *de um livro lendo-se*?

É claro que tal objeto *a*, o *olhar*, não tem substância a não ser a substância gozante, e nenhum elemento da realidade poderia ser tal objeto, mesmo incompletamente; na fantasia, entretanto, ele pode se *encarnar* em algum elemento. No caso da obra de Valêncio Xavier, é a pulsão escópica, com o seu empuxo a um mais-de-gozar, aquilo que impulsiona o sujeito a circular esse objeto *olhar* em todas as suas obras. Nestas, não basta narrar, usar palavras como significantes, pois as imagens também funcionam a partir da ordem simbólica, como significantes que representam o sujeito para outros significantes. Sob eles, corre o desejo na cadeia metonímica, o significado. Há ainda um paradoxo: se o gozo só pode ser sentido no corpo, como o sujeito do desejo pode estar à procura do gozo, se este comporta a abolição subjetiva circundando esse objeto, sem nunca atingi-lo – o Desejo, e seguindo os trilhos da Lei, chega a um gozo satisfatório, parcial e não mortal? (VALAS, 2001, p. 35). A resposta a tal

⁵²($S\Diamond a$) Matema da fantasia

paradoxo está em esse gozo só pode ser inter-dito, semi-dito, dito entre as palavras ou imagens usadas para fazer gozar.

Para Lacan, de todos os outros objetos parciais da pulsão nos quais o sujeito pode se reconhecer na dependência do desejo, o objeto *olhar* é o mais desconhecido. No entanto, o olhar é aquele que pode melhor simbolizar o sujeito, pelo seu “traço evanescente e punctiforme”⁵³ (LACAN, 1964/2008b, p. 86) presente na ilusão da consciência, por meio do ato de *ver-se vendo*. Essa fantasia poderia orientar toda a criação literária de Valêncio Xavier: ver-se vendo, duplicando o fascínio pelas imagens, sua sideração, falando de imagens fortes que não podem ser completamente explicadas ou assimiladas. Ao contrário da suposta clareza da imagem visual (não se diz vulgarmente que uma imagem vale por mil palavras?), a linguagem poética usada na primeira parte não revela justo o contrário, que sempre sobrar um resíduo? Não é exatamente por isso que as imagens podem ser vistas como a encarnação desse objeto da pulsão, objeto *a mais-de-gozar* escópico, em torno do qual o significante verbal dá voltas sem alcançá-lo? Essa é nossa aposta. Se as imagens podem guardar uma dimensão mortífera na temática/conteúdo principalmente, a atividade do artista sabe delas fazer algo seu, colocar algo seu, transformá-las em livro. As imagens ganham um enquadramento diferente, não estão mais submetidas às ordens discursivas de que são provenientes, sem que com isso percam sua materialidade objetiva.

Por exemplo, as imagens do olho, do aparelho genital feminino e da mulher que flutua na água, foram retiradas de manuais de anatomia e, como tal, são enunciados desse discurso médico, pertencente às manifestações do discurso da Universidade⁵⁴, no qual o saber está na posição de agente. Na obra MM, tais imagens funcionam em termos de *significantes*, por terem um valor diferencial em relação às outras imagens e palavras com as quais perfazem um novo enunciado e uma nova enunciação. As imagens do olho e do aparelho genital da mulher têm inscritos em si as marcas da enunciação de que provêm: os números das partes que contêm, mas agora sem a explicação que lhes seguia. São representações de partes de corpos, de um sujeito que deixou de ser sujeito para se tornar um objeto do conhecimento médico, que tem como pretensão saber a verdade do sujeito, divide-o em partes, numera-as, dá-lhes nome, função. No discurso da universidade, de onde provêm tais imagens, o sujeito desconhece sua relação com

⁵³ Não teria sido daí que Roland Barthes teria retirado seu conceito de *punctum*: o ponto-mancha que prejudicaria a visibilidade absoluta da imagem, visibilidade total a partir das interpretações sociais, políticas, semióticas? O *punctum* como o aspecto intratável e irrepresentável, que remete a um para-além da imagem, uma *mancha*, indicando que o objeto está em outro lugar e por isso a imagem só pode rodeá-lo.

⁵⁴ Para Lacan, em seu Seminário *O avesso da psicanálise* (1969-1970/1992), são quatro os discursos: o do mestre, o da histeria, o da universidade e do analista. Haveria ainda o discurso do capitalista, enquanto o discurso do mestre moderno. No quarto capítulo faremos uma revisão mais detalhada dos discursos.

a fantasia, com aquilo que torna todo corpo habitado pela linguagem e pelo gozo. É claro que essas partes do corpo, soltas nas páginas, não deixam de aludir, por isso mesmo, à parcialidade e à virtualidade da pulsão que habita o corpo: são zonas corporais, cuja estrutura de borda possibilita a encarnação da pulsão e do gozo em circundá-la. A virtualidade corresponde a esse aspecto de corpo ideal, cujas partes têm formato, tamanho e posição relativa ideais, num corpo humano de todos e de ninguém em especial. Se havia um desejo nessas imagens, no contexto em que foram feitas, era o desejo de tudo saber do gozo, do modo como se deve gozar do corpo, essa pretensão domesticadora de que a medicina só a contragosto abre mão. No entanto, o que era para ser objeto de conhecimento e “manual de uso” desse corpo tornam-se, na obra de Valêncio Xavier, elementos de outra discursividade, na qual o objeto *a* coloca-se em posição de agente, um discurso próximo ao do analista, no qual é esse resto de gozo e sentido que mobiliza toda a estrutura.

Se, para Lacan, “um significante é o que representa um sujeito para outro significante” (LACAN, 1998), o sujeito em MM parece deslizar entre os significantes *Aladim*, *O ladrão de Bagdá*, *Alephmet*, *o sábio*, *Saladino*, *O homem que calculava*, *Valêncio*; todas essas nomeações circulam esse objeto perdido-proibido que é a mãe. Em nenhum deles podemos dizer que se encontra o sujeito, mas entre eles, já que essa pluralidade de nomeação vem tentar suprir uma hiância simbólica maior: a ausência do pai (real), que lhe desse um nome; só vem escancarar o fato de que a mãe não via esse Menino, fruto de um casamento falido, denegado e mentido (a mãe até simula novo casamento, como se vê na página 22). Não é coincidência essa mãe estar *morrendo*: antes mesmo de morrer, o narrador diz que ela não lhe dava atenção, tinha uma doença de pulmões e vivia na cama, lendo.

Ainda um último comentário sobre o segundo protocolo de sublimação, a estética anamórfica. Nas primeiras fotos da mãe, aparece a imagem de um cão mexendo a cabeça. A cabeça do cão vira uma mancha, a ilusão da fantasia de ciganas ou odaliscas é invadida por esse borrão que põe tudo a perder, a totalidade imaginária de felicidade, a familiaridade, o *studium* (o enquadramento que nos permite interpretar a foto como um retrato de fantasia). Ao mexer a cabeça e virar uma mancha, o cão faz lembrar a caveira anamórfica do quadro *Os embaixadores* – essa mancha presentifica o objeto olhar, o próprio sujeito, e desestabiliza as coordenadas subjetivas.

Por isso, o narrador compara esse cão a “Cérbero”, o cão que é o guarda do reino infernal da mitologia, mas também guarda a mãe do gozo infantil; não é à toa a sua imagem borrada prestar-se a metaforizar isso, o gozo interdito da mãe, objeto perdido desde sempre, sem nunca ter sido alcançado – mesmo que seu gozo seja devastador para o sujeito. Aquela odalisca

tampouco é uma odalisca na realidade; trata-se de uma fantasia – em ambos os sentidos do termo –, literal e psicanaliticamente falando, pois essa mãe está perdida no tempo e no espaço; mesmo que não estivesse fantasiada de odalisca, seria, ainda assim, uma *fantasia*, a representação visual-imaginária da castração simbólica, e tal objeto “perdido” nunca pertenceu ao Menino. O cão também é chamado de “Cérebro”, representação imaginária do espaço onde se encontram lembranças, pensamentos, desejos, ou representação do Inconsciente; um lugar *infernol* (*ínfero*, lugar subterrâneo, profundo, que remete também a outra representação do Inconsciente), protegido pelo recalque e perigoso para os que se atrevem a invadi-lo. O cão guarda a mãe, cão “sem três cabeças” e com três nomes, guarda o sujeito dessa tentativa de voltar ao ventre materno; é como o anjo que guardava as portas do Éden depois da *Queda*. Mãe que pode ser *mortal*, não só por morrer, mas por guardar um poder mortificador: se o sujeito insistir em atravessar os portais do inferno, pode ficar aprisionado para sempre, pode virar uma *sombra*, condenado ao registro imaginário, e nunca ascender à ordem simbólica. Evidentemente, tais fantasias de fusão com o corpo materno, exploradas em várias correntes psicanalíticas, não têm, em si, nada de excepcional. Tal ambivalência da figura materna cala fundo na história da humanidade. A *Terra* ou a *Natureza*, por exemplo, nas mitologias de muitos povos, aparece representada como uma mulher, a Mãe de Todos: ela alimenta todos os seres, é o ventre e o berço, mas também é o túmulo, representação da violência da própria Vida, que se alimenta de si mesma, deusa ctônica da vida e da morte. Veja-se o caso da tríade Deméter-Hécate-Diana, deusas gregas que trazem em si essa ambivalência; ou da deusa Kali, do hinduísmo, representada com um colar de cabeças dos homens, seus filhos, que ela devora.

O curioso e o *singular*, em MM, é que o sujeito tenha feito do *acaso*, um destino: são fotos que uma tia velha, antes de morrer, entrega ao narrador. Essa transformação do *acaso* em destino é um elemento importante no processo de subjetivação: os eventos da vida de alguém podem ter o sentido de *tiquê* ou de *automaton*⁵⁵, isso irá revelar a capacidade do sujeito lidar com essas contingências que a vida se encarrega de lhe entregar. O encontro com as fotos da mãe não é simplesmente um momento para se entregar à melancolia e à saudade; isso poderia

⁵⁵ Tanto *tiquê* quanto *automaton* são expressões gregas que podem significar acaso. Entretanto, Aristóteles diferenciava-as dizendo que a *tiquê* era o acaso humanizado, ao qual foi atribuído um sentido, o de ser sorte ou fortuna ou mesmo azar. Já o *automaton* é bruto e sem sentido. Lacan retoma e trabalha essas categorias aristotélicas de outra forma: ambos os conceitos estão para a ordem da repetição: o *automaton*, repetição ocasional e incorporada à cadeia significante; *tique* é uma repetição de outra ordem, que excede a linguagem. Enquanto o *automaton* pode ser fruto da interpretação, a *tiquê* é da ordem do real, e por isso interessa mais a Lacan esse inconsciente pelo qual o sujeito responsabiliza-se sem buscar na muleta das interpretações uma desculpa para abrir mão de sua singularidade. A *tiquê*, o acaso sem sentido, é aquilo que é objeto do gozo do sujeito, que deve procurar um saber-fazer com isso que não tem sentido nem nunca terá. Ver Forbes (2012) e Lacan (1964/2008b, p. 58-70).

até ter acontecido, entretanto uma obra surgiu a partir desse encontro. Há imagens na obra que estão mais para *automaton* do que para *tiquê*, e vice-versa.

O próprio fato de o narrador se entregar ao jogo puramente sonoro com o nome do cão – “Cérbero-Cerberó-Cérebro” – revela um gozar com o caráter material do significante, marca dos fenômenos de *lalíngua*⁵⁶ aqui mais claros que em outras partes. O sujeito coloca o significante numa rede: Cérbero e Cérebro existem na língua, mas entre esses dois significantes ele introduz algo seu, a expressão (seria um significante?) “Cerberó” – que não tem sentido e, por isso, guarda um caráter de *letra*. Se o Cérbero é a representação mítica do guardião infernal, e Cérebro é um significante que remete ao racional, encontramos o termo intermediário “Cerberó”, marca do gozo do sujeito com a ordem dos significantes: entre o dois, algo que não faz parte da cadeia significante, pois não se opõe a outro e se torna uma imagem mais apropriada para esse sujeito do inconsciente, sempre evanescente, por um lado, mas que deixa marcas de gozo no corpo.

O interessante nessa obra é que as imagens tenham a possibilidade de serem vistas em seu caráter imaginário – a partir da semelhança mesmo que convencional com os objetos representados, e tenham também a possibilidade de serem articuladas a uma cadeia de significantes, isto é, preservem seu caráter simbólico, pois, junto das passagens verbais, acabam por encadear-se minimamente, mas, ao fim e ao cabo, preservem algo da potência disruptiva do real, pois seu acoplamento, em muitas passagens permanece problemático.

Se tomarmos os elementos sexo e morte da forma como aparecem, poderíamos pensar que o garoto “traumatizou-se” diante de experiências precoces com a sexualidade e a morte. No entanto, como já comentamos antes, o trauma não é um evento isolado na vida de um ou outro sujeito: o contato com a sexualidade, seja para quem e como for, sempre é traumático, porque não encontra inscrição no simbólico. Há sempre um resto de Real nesse encontro com a realidade da diferença sexual, o que leva Lacan a dizer que “Não há relação sexual”. Essa análise não pretende fazer a etiologia dos traumas ou taras do narrador, mas mostrar como o sujeito conseguiu se haver com os acasos de sua história e transformá-los em *destino*, numa obra literária singular. E mesmo assim, se não é possível dar sentido a tudo, há sempre uma satisfação em se encarnar seu *sinthoma* e gozar dessas e com essas imagens.

⁵⁶ Evidentemente, pela própria conceituação, *lalíngua* não está num lugar específico dentro da língua: é um fenômeno de borda, pois se presentifica em momentos de desestabilização do sistema, em que o desejo de comunicar ou fazer sentido dá lugar ao gozo. Nas definições lacanianas, *lalíngua* pode operar em momentos de gozo com a repetição sonora fonética antes de os sons tornarem-se *fonemas*, ora aparece como fenômenos de puro gozo com a entonação ou na dissolução material dos signos. *Lalíngua* não impede que o leitor faça sentido do que lê ou ouve, porque não é uma dimensão separada da língua, apenas aponta onde houve um gozo no encontro do corpo com a materialidade significante.

2.7.3 O terceiro protocolo: cadernos rabiscados e letras no muro da linguagem

Conforme já dissemos, o conceito de letra é uma tentativa de Lacan abordar o significante em sua dimensão de gozo, por isso, insiste em falar dela como um significante fora da cadeia, e a certa altura de sua teorização a letra identificava-se ao signo, ao traço unário que representava o sujeito, fazendo instância no inconsciente – sem ser parte da cadeia – letra como o litoral entre o gozo e o saber. Em “Lituraterra”, a letra assume também conotações dos restos da operação significante, o *caput moortum*, o lixo, a rasura. Ao ler certas passagens de MM, não pudemos deixar de nos surpreender com as referências nas quais o sujeito tateia na busca de um significante novo, que estivesse ligado a seu gozo. Como já fizemos algumas referências à estética da letra na obra (no tópico 1.5.3 do capítulo 1, e até mesmo no tópico anterior, ao falar sobre o cão Cérbero), neste tópico comentaremos algumas que nos pareceram muito marcantes.

Como já mencionamos em várias passagens, a letra é áfona: assim, interpretamos o enigma $\mathfrak{N} \frac{3}{4} \text{Te}$ a palavra árabe no início da obra, e destacamos ali seu caráter gozoso, o fato de que não podem ser lidas como os outros significantes. Aqui, vamos nos ater a duas outras cenas que destacam a letra em sua materialidade crua de rastro, marca, de signo – mais que significante. Vamos a elas.

A certa altura da terceira parte de MM, o narrador conta uma experiência curiosa: seu amigo Serginho, desenha no muro uma vagina.

Naquela idade eu já sabia o que era boceta.

Boceta (bu-ssê-ta), *s.f.* caixa pequena oval ou oblonga para guardar objetos de valor; caixa de rapê; (Bras.) as partes pudendas da mulher; *boceta* de Pandora, (fig.) a origem de todos os males (do b.-latim *buxetum*).

Era o tempo que eu já estava morando em São Paulo. Minha família tinha mudado para lá. Um amigo no prédio, o Serginho, me disse já ter visto, até desenhou uma no muro para me mostrar como era verdade.



Disse mais: que ela era cheia de pêlos em volta dela, bem peluda. Só que isso ele não desenhou. E disse também que cheirava a mi-jo. Eu fiquei bem quietinho no meu canto. Não ia dizer para ele que eu nunca tinha visto uma, nem de longe quanto mais de perto. É igualzinho ao V, a letra do meu nome, só que com um traço bem no meio.

(MM, p. 129)

Apesar de saber o que era (coloca até a definição do dicionário, que, aliás, traz outros sentidos além do vulgar), o menino diz nunca ter visto uma. Serginho descreve com detalhes, mas o menino não quer confessar sua pouca experiência no assunto. O interessante é perceber a reação do menino: “Eu fiquei quietinho no meu canto. [...] É igualzinho ao V, a letra de meu nome, só com um traço bem no meio.” (MM, p. 129). O termo “traço” não nos parece acessório, ocasional: a pequena diferença entre o sujeito e o objeto de angústia e de desejo, traço sem sentido a dividir a letra do nome do menino, a dividir o sujeito, a produzir um corte significativo.

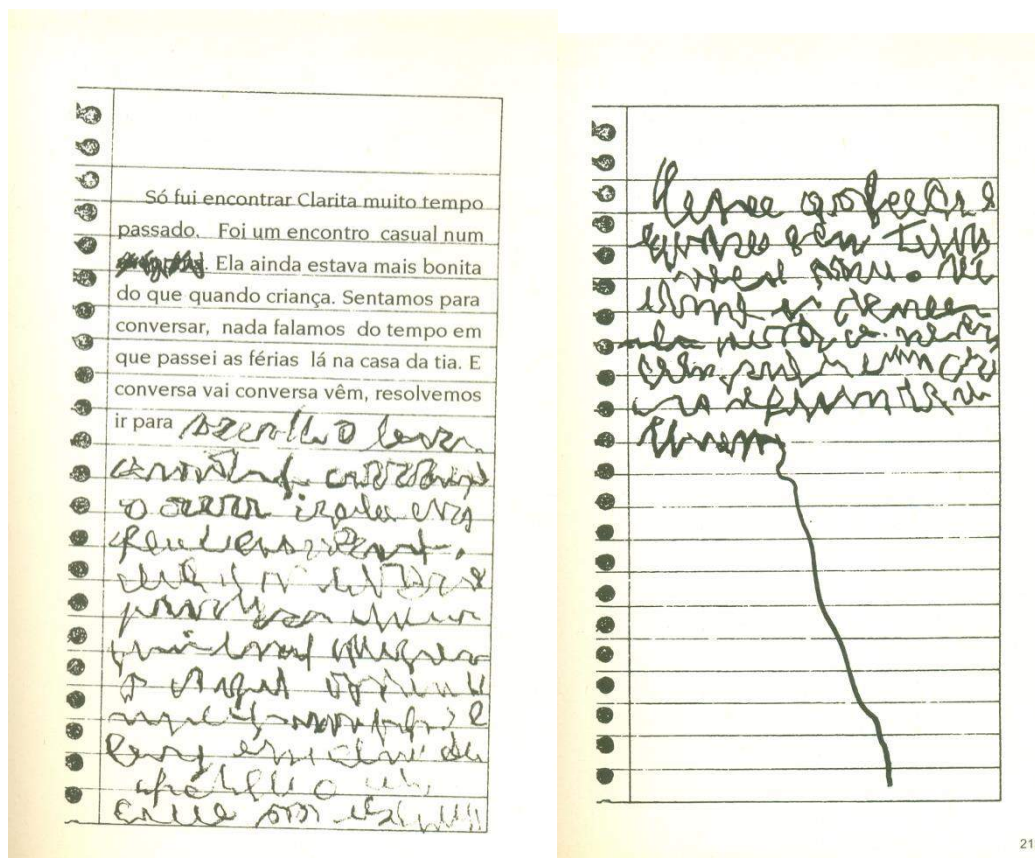
Daí a função de marca, aleatória e contingente, por um lado: foi uma coincidência o desenho de Serginho ter sido esse, mas não o foi o fato de o narrador associá-lo a si: entre ele e a mãe, o traço que separa e cria o sujeito do desejo, mas que se mantém fora do significante. Essa redução do sujeito a uma letra aparece num artigo de Recalcati (2005) quando ele aborda a arte de Antoni Tàpies a uma espécie de “redução do sujeito à letra” (RECALCATI, 2005, p. 104-105), sua assunção de um ser marcado de modo inescapável pelo outro, mas que foge de sua imagem especular. Suas últimas obras efetuam tal redução quando o artista, no *Autorretrato* de 1950, coloca uma cruz em T, ou seria a letra T transformada em cruz? O artista faz-se letra, que é uma alienação ao significante, mas que se mantém indecifrável, na solidão de um signo (como um significante fora da cadeia). Assim, o V partido ao meio passa a valer como um

emblema do ser de gozo de Valêncio: ele é uma escrita, um traço no muro⁵⁷ da linguagem, que se vale dela para desestabilizar seus sentidos e retirar seu ser de gozo. E é também um escritor, ou melhor, um *escritosser* – que escreve e é escrito pela fala dos outros, trazendo no corpo uma relação gozosa com as imagens e palavras.

Outro elemento que nos faz pensar o trabalho de Valêncio Xavier também como uma estética da letra é a cena em que ele vai pela primeira vez ao barbeiro, levado pelo avô. Como ali não havia nada para brincar, dão ao menino, então com cinco anos, uma revista ilustrada, na verdade o periódico que circulou à época, *Revista Ilustrada*, com uma história em quadrinhos sobre a vida de Lampeão. O menino ainda não sabia ler, mas rabiscava, fazia traços na revista. Dizia aos adultos que era a história que sonhava todas as noites: um sonho em que atravessava um túnel escuro debaixo d'água. Os traços ilegíveis já são *ele* enquanto escritor que faz intervenções num material escrito e ilustrado – a *Revista Ilustrada*, que era sobre a morte de Lampeão, o que assusta o garoto, mas o captura. Toda a terceira parte é dominada pela história do cangaceiro mais famoso; ali estão distribuídas reproduções de quadrinhos da *Revista Ilustrada*, anúncios, músicas sobre Lampião, além das terríveis fotos das cabeças dos integrantes do bando. Entremeadas à história de Lampião vêm o relato do pesadelo do menino e as aventuras eróticas com Clarita, a prima, quando esteve hospedado na sua casa.

Mas o evento interessante é o fato de que se reencontra com Clarita, já adulto. As idas à casa da tia (onde o menino e a prima tinham suas brincadeiras eróticas) foram bruscamente interrompidas quando a menina teve um surto, quebrando um aquário e engolindo os peixinhos dourados. Anos depois, reencontram-se e vão a um bar tomar uma bebida e dali para um lugar que não é descrito. No lugar do que teria acontecido entre eles, há apenas rabiscos, que encerram o livro:

⁵⁷ Como não nos lembrarmos da deliciosa cena em que Capitu escreve no muro que separa as casas o nome de Bentinho, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis? Muro que separa os sexos, as classes sociais, o sujeito e o Outro (ASSIS, 1997). Palavras que estão ali para marcar o desejo, mas também mostrando um gozo em repetir o nome próprio e o do amado.



(MM, p. 213 e 215)

Por que simplesmente não dizer, não mencionar o encontro ou apenas as partes menos comprometedoras? (seriam ambos casados? Ou só ele? Ou ela?) O intrigante é a necessidade de colocar os rabiscos: curioso estatuto, o do rabisco, da rasura, pois se não deixa ver ou ler exatamente o que ocorreu, abre espaço para a imaginação, inclusive para imaginarmos por que o narrador não quis contar o que teria acontecido. Afinal, o rabisco é um traço do que aconteceu; melhor dizendo, um traço de que algo aconteceu e deixou uma marca, não importa o que teria acontecido, ficou a marca, o traço em torno do qual circula o gozo. Até porque, se o narrador tivesse narrado em detalhes por escrito, não ficaria ainda a pergunta por que contar? Ou por que fazê-lo de um modo e não de outro? No plano da história até pode haver o “The End” colocado na última parte, mas enquanto *histoeria*⁵⁸, o sentido será sempre um objeto perdido, o traço sem voz, o resto da operação significante que a obriga sempre a recomençar com outra história.

⁵⁸ Com esse neologismo, Lacan procura misturar o que é da ordem da causalidade narrativa, em que os acontecimentos são amarrados em relações espaço-temporais e de causalidade; o que lhe dá uma inteligibilidade e um fechamento de sentido tranquilizadores. A *histoeria* (mistura de história e histeria) está para a história como a *sobredeterminação* está para os conteúdos latentes do sonho: uma narrativa que responda as perguntas e traga alguma verdade, nunca deixa de deixar outras tantas sem resposta. É a distinção entre saber – inconsciente – e verdade: a consistência, seja narrativa ou outra, é sempre da ordem imaginária. (MILLER, 2011).

3 A MONTAGEM EM VALÊNCIO XAVIER: ESPECIFICIDADES DO VISUAL E OUTROS PARADIGMAS DE LEITURA

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão.

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quando possa ser implícita a palavra muda do som musical.

Clarice Lispector. *Água viva* (1998a, p. 10-11).

3.1 Considerações iniciais

Neste capítulo, nosso principal objetivo é mostrar como se manifesta a singularidade na obra MM, a partir da estratégia de *montagem*. Para isso, partimos da noção lacaniana de *sinthoma*, definido como o que há de mais singular em cada um, ou como um modo singular de o sujeito ou *fallasser* gozar (LACAN, 1975-1976/2007, p. 200), e também tomamos o conceito de sujeito do inconsciente a partir de Lacan – *sujeito* constituído pelo Simbólico, pelo Imaginário e pelo Real, sendo o *sinthoma* uma espécie de quarto nó borromeano a fazer o enodamento entre esses três registros constitutivos. Em decorrência dessa visada sobre o sujeito, é necessário assumir a perspectiva de um *inconsciente estruturado como uma linguagem* (LACAN, 1966/1998). Assim, ao falar de singularidade, passamos pelo conceito lacaniano de sujeito, determinado pela cadeia significante; em consequência do que, tivemos de refletir minimamente sobre algumas concepções de língua, discurso e linguagem. Na obra de Valêncio Xavier, a questão se complica, porque a singularidade advém justamente da mistura entre o verbal e o visual, da estratégia da montagem; portanto, teríamos de esclarecer quais concepções de linguagem verbal e linguagem visual são coerentes com a noção lacaniana de *sinthoma* e singularidade. Essas considerações trouxeram em seu bojo outros questionamentos: qual o papel do visual na constituição da obra? E a importância do verbal? Qual a relevância do visual e do verbal na constituição subjetiva (em geral e, especificamente, do narrador de MM)? Há uma especificidade do verbal em relação ao visual na constituição subjetiva? Em suma, como

MM é inteiramente construída como uma mistura ou alternância de elementos visuais e verbais, é preciso saber *se é possível compará-los, e em que termos; é preciso também distingui-los em suas especificidades?*

O pensamento de Émile Benveniste (2006) foi convocado como ponto de partida para refletirmos sobre a relação entre a linguagem verbal e a visual. Sua obra não comporta uma reflexão sobre o inconsciente, mas, para um dos objetivos propostos, o de encontrar uma base de comparação que resgate a especificidade do verbal, a preponderância atribuída à língua na constituição do sujeito (mesmo não sendo o sujeito lacaniano), em certo sentido, é coerente com a noção de um sujeito do inconsciente como efeito da cadeia significante e não contradiz a teoria lacaniana no que diz respeito à primariedade da língua nos assuntos humanos. Émile Benveniste também refletiu mais detidamente sobre o que torna a língua diferente de outros sistemas semióticos. Aliás, a diferença entre semiótico e semântico também é um componente dessa distinção. Além disso, Benveniste pensou em *relações de interpretância* entre os dois sistemas: não definiu exatamente o que seria essa *interpretância*, mas deixou claro que a língua é o sistema semiótico por excelência, porque capaz de interpretar todos os outros. No entanto, isso faz pensar no aforismo lacaniano “não há metalinguagem”: há um limite no campo simbólico, estrutural e constitutivo que, ao contrário da lógica, não permite a criação de uma diferença entre *linguagem-instrumento* e *linguagem-objeto*. No caso da *interpretância* proposta por Benveniste, trata-se de uma via de mão única, pois é o sistema linguístico encarregado de interpretar os outros (visual, musical, etc.). Apesar de tal concepção de interpretância, que tem a língua como o sistema dos sistemas, Benveniste deixou para a posteridade a tarefa de estabelecer em quais termos poderiam ser feitas tais inter-relações. E se tratamos de interpretância pela via do sentido, não nos esquecemos de que o Simbólico, o Outro, é barrado: sempre sobrar um resto dessa operação significante, um resto de real e de gozo não significantizado, seja qual for o modo de estabelecer a relação de interpretância.

O pensamento de Jacques Rancière nos auxiliou nesse ponto cego da teoria de Benveniste, o de encontrar ferramentas de interpretância dos outros sistemas que não fossem linguísticas e não os submetessem aos parâmetros da linguagem verbal. As reflexões de Jacques Rancière a respeito das relações têm uma dupla visada: filosófica e histórica. Além disso, ele não se interessa em pensar o verbal e o visual em termos de sistemas semióticos, mas em a partir de suas inter-relações no campo da arte. Isso foi fundamental, porque permitiu-nos ir ao cerne da questão: já que tratamos de uma obra de arte, entendida como expressão de um saber-fazer com o real do gozo e como uma estratégia sublimatória, consideramos importante tratar as relações entre o verbal e o visual, a partir de reflexões sobre a arte e a história.

Assumimos, entretanto, o pressuposto benvenistiano de que o linguístico é primário – o sistema interpretante dos outros sistemas –, o que, de certo modo, é condizente com uma perspectiva que pode mostrar como a arte visual e a verbal se influenciam, mas sempre mantendo como referência o fato de que teremos de explicar essa relação de interpenetração no campo estrito da arte ao longo da história, a partir da linguagem verbal. O objetivo é encontrar um modo de entender as complexas interdependências entre as duas linguagens no *campo da arte e em sua transformação histórica*, mais do que pensar as duas linguagens em termos daquilo que as distingue abstratamente. É como se, extropolando a ideia de uma relação de interpretância, em que Benveniste falava em termos gerais e de sistemas, Rancière focalizasse tal relação de interpretância como uma relação de produção de sentido de mão dupla, que vai do verbal ao visual, e vice-versa. Por isso, acompanhamos o desdobrar de conceitos como o de regime artístico, regime de representação, imagem, frase-imagem, para chegarmos ao conceito de montagem. Deixamos para os tópicos finais do capítulo a explicitação e o detalhamento da singularidade da montagem na obra de Valêncio Xavier.

3.2 Linguagem e língua: Benveniste

Assumir nossa investigação da singularidade de uma obra como MM levou-nos necessariamente a investigar as relações entre sujeito, gozo e linguagem. Entretanto, em MM, os elementos linguísticos misturam-se a várias imagens como fotos, reprodução de pintura, fac-símiles de revistas ou fotogramas de filmes. Desse modo, uma questão que se nos apresentou foi a de encontrar uma perspectiva de análise que pudesse dar conta tanto das especificidades da linguagem visual, no tocante à expressão da singularidade, quanto de sua relação com o linguístico. Além disso, teríamos de encontrar uma perspectiva teórica que respeitasse os fundamentos de nosso trabalho, cujo objetivo é tratar da singularidade da obra e, por isso, ser coerente com a visada psicanalítico-lacanianiana de onde provém a maior parte dos conceitos usados nessa tese.

Inicialmente, a semiótica, uma das teorias mais prestigiadas e conhecidas na abordagem do visual, foi aventada como possibilidade de nos oferecer instrumentos conceituais para a abordagem das imagens da obra. Entretanto, o uso de categorias prévias e gerais como *cultura* ou *natureza*, que aparecem em várias análises semióticas⁵⁹, não seria coerente com o espaço no qual nos movimentamos. Nessas, bem como em outras perspectivas de análise de base

⁵⁹Ver DUARTE, E. B (Org.). *Semiótica e pragmática da comunicação*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1997; SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

semiótica, enfatiza-se a leitura do visual a partir de elementos visuais mínimos, como linha, forma, equilíbrio visual, cor, contraste etc.⁶⁰ Tais categorias, que até nos foram úteis em outras abordagens do material visual em MM, se usadas sozinhas, descoladas das noções de sujeito, gozo e linguagem de caráter predominantemente lacaniano, deixam a desejar. Nesse ponto surge a possibilidade de enfrentar esse desafio, de como relacionar língua e outras linguagens, a partir das ideias de Émile Benveniste, o qual tratou justamente de entender como se podem relacionar diferentes sistemas semióticos, mas sempre destacando o caráter preponderante do linguístico e, além do mais, trazendo as noções de discurso e sujeito que, mesmo não sendo psicanalíticas, não são incompatíveis com a psicanálise.

O tema da relação entre língua e outros sistemas semióticos é desenvolvido no famoso ensaio “Semiologia da língua” (2006), no qual Benveniste ressalta o caráter único da língua em relação a outros sistemas semióticos. Primeiramente, ele destaca as diferenças entre Saussure e Peirce, que, trabalhando na mesma época e em total desconhecimento um do outro, imaginaram a necessidade de uma ciência dos signos, a semiologia. Em Peirce, Benveniste questiona o fato de que, para aquele, tudo é signo, cobrindo todo o real. Isso se torna um problema, pois, se tudo é signo – o pensamento, a emoção, a língua, os costumes, a natureza—, onde encontrar, no universo, uma diferença entre *osigno* e o *significado*, onde buscar o ponto fixo que amarraria a primeira relação entre signo e significado? Além do mais, Peirce nunca se interessou particularmente pela língua, a qual, na sua visão, não passava de um sistema de signos entre outros sistemas.

Já em Saussure, a reflexão procede da língua e concentra-se exclusivamente nela, mesmo que, em alguns momentos, tenha de questionar sobre seu lugar no campo dos sistemas de significação como um todo. A linguística, para ele, deveria descrever sincronicamente e diacronicamente todas as línguas, depreender as leis gerais que operam nas línguas e delimitar-se a si mesma. O primeiro passo de Saussure é separar *língua* de *linguagem*. Para tanto, busca o princípio de *unidade* e o princípio de *classificação*, por meio dos quais faz a distinção entre o aspecto multiforme e heterogêneo da linguagem e o todo em que consiste a língua, vista, em si mesma, como um princípio de classificação. Surge também a necessidade de se pensar uma ciência mais geral dos signos, que ainda não existia, a semiologia. Ao retomar Saussure, Benveniste destaca o aspecto dual da língua, ao mesmo tempo instituição social e produzida

⁶⁰ Uma abordagem mais detalhada dos elementos básicos visuais da imagem feita a partir de uma perspectiva mais semiótica, pode ser encontrada em DONDIS, D. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

pelo indivíduo, e um todo contínuo e composta por unidades fixas. Independente dos aspectos fonoacústicos da fala, a língua é um sistema de signos, em que, de essencial, só existe a união entre um sentido e uma imagem acústica, ambos psíquicos. A unidade e seu princípio de funcionamento estão em seu aspecto *semiótico*, entendido como a capacidade de produzir significância a partir desse sistema de signos. O que uniria linguística e semiologia, segundo Benveniste, seria o aspecto arbitrário do signo. Quanto mais arbitrário, melhor o sistema realiza sua função e, por isso, a língua é o sistema semiótico por excelência, no qual os signos seriam os mais arbitrários.

No entanto, para Saussure, a língua não é o único sistema de signos. Ele deixou para a posteridade a tarefa de criar essa ciência dos signos. Benveniste começa, então, a estabelecer bases para a comparação e o relacionamento entre os sistemas semióticos a partir da sugestão saussuriana. O primeiro conceito a ser clareado é o de *signo*, definido inicialmente como aquilo que toma o lugar de outra coisa, o que a representa ou substitui. Tal definição propositalmente superficial é, na opinião de Benveniste, suficiente e necessária para definir o caráter comum dos sistemas semiológicos. Esse traço é a sua capacidade de significar, ou *significância*, e a sua composição por unidades de significância, os *signos*. Todo sistema semiológico é definido a partir de quatro caracteres: o *modo operatório* – a maneira como o sistema age, o sentido ao qual ele se dirige; o *domínio de validade* – no qual o sistema deve ser reconhecido e obedecido; a *natureza* e o *número* dos signos – definidos como função das condições anteriores – e, por fim, o mais importante, o *tipo de funcionamento* – a relação que une os signos e que lhes confere função distintiva (BENVENISTE, 2006).

Os dois primeiros caracteres são externos, fornecem condições empíricas de validade e admitem variações. Os dois últimos indicam condições internas, propriamente semióticas e, por isso, estruturais, não mudam sem mudar o sistema como um todo. Benveniste produz então um modelo canônico dos sistemas com dupla significância. Há sistemas que estabelecem relações **semióticas**, definidas como “o modo próprio ao signo linguístico e que o constitui como unidade”, neste caso de sistemas semióticos trata-se apenas de reconhecimento (o signo existe ou não) e de se saber quais são suas unidades (BENVENISTE, 2006, p. 64); e há sistemas que também estabelecem relações **semânticas**, “modo específico de significância que é engendrado pelo discurso” (BENVENISTE, 2006, p.65-66). Aíse trata de compreensão: a língua com a função de produzir mensagens, cujo sentido é global, não obtido pela soma de unidades. “A língua é o único sistema em que a significação se articula em duas dimensões” (BENVENISTE, 2006, p.65-66). Depois de conceder à língua um papel fundamental entre os sistemas semióticos, Benveniste elabora um primeiro princípio, o de **não redundância**, segundo o qual

não há sinonímia perfeita entre os sistemas, eles não são perfeitamente superponíveis ou mutuamente conversíveis. “O homem não dispõe de vários sistemas distintos para a MESMA relação de significação” (BENVENISTE, 2006, p. 54). Além do mais, o signo só tem o mesmo valor no sistema que o integra, não há signo transistemático.

O que não quer dizer que os sistemas sejam mundos fechados. Benveniste propõe como método de trabalho a construção de relações semióticas entre esses sistemas: num primeiro momento deve-se perceber em qual meio social age o sistema, mas principalmente trata-se de determinar se um sistema semiótico dado pode se autointerpretar ou se ele recebe sua interpretação de outro. Essa característica torna a língua um sistema *sui generis* ou, mais do que isso, o sistema dos sistemas, pelo fato de ser o único sistema capaz de interpretar todos os outros. Esse princípio geral de hierarquia contradiz a visão segundo a qual é a sociedade que cria a língua; pelo contrário, diz Benveniste, é a língua que cria a sociedade (BENVENISTE, 2006, p. 55). Vale lembrar que tal destaque dado ao linguístico coincide, ao menos em parte, com a concepção lacaniana de Simbólico – ancorado, como sabemos, nas estruturas linguísticas, ou com elas coincidindo. Para Lacan, a partir de certa altura de sua teorização, a investigação do inconsciente será determinada pela descoberta do caráter linguajeiro deste, da construção do conceito de significante a partir de Saussure e de Roman Jakobson. É a ideia lacaniana de que toda a elucubração sobre o psíquico até então esteve dominada pelo Imaginário do estágio do espelho, e que por isso deverá vertida em termos simbólicos. Mesmo que, no final de seu ensino, Lacan venha dar cada vez mais destaque ao Real, conferindo limites ao Simbólico, este será colocado como mediador entre Real e Imaginário.

Em nosso trabalho, o fato de Benveniste conferir à língua um aspecto preponderante dentre os sistemas semióticos foi fundamental para assumirmos que, ao “traduzirmos” em termos linguísticos as imagens da obra MM, não estávamos violentando a especificidade significante destas, nem presumindo que pudéssemos traduzi-las intersemioticamente sem deixar um resto. Ainda assim, na esteira do pensamento benvenistiano, não poderíamos abrir mão desta “transcrição” linguística dos elementos visuais.

Outro modo de comparar sistemas semióticos, usando relações semióticas, é a partir da natureza dos signos. Ao comparar os signos da linguagem musical com os da língua, Benveniste percebe algumas diferenças e algumas semelhanças: os signos da música, as *notas*, têm valor semiótico apenas dentro do que ele chama gama⁶¹, enquanto os da língua têm valor no sistema como um todo. As unidades da música, as notas, podem ocorrer simultânea e sucessivamente;

⁶¹No nosso entendimento, gama equivale a escala. Logo, uma nota qualquer só adquire valor específico na escala ou clave, não tem valor em si mesma no todo do sistema musical.

ao contrário dos signos da língua, que passam por um processo de seleção e só acontecem na sucessão temporal. Evidentemente, a simultaneidade musical é intrassegmental, como no caso da harmonia. O eixo paradigmático da língua, não. O eixo da sequência, na música, pode aparecer junto com o eixo da simultaneidade; na língua, o sintagmático e o paradigmático não podem ser simultâneos.

Segundo Benveniste, o que faz um sistema ser semiótico é o repertório finito de signos, as regras de arranjo que governam suas figuras, independentemente da natureza e do número de discursos que o sistema permite produzir. Nas artes plásticas, se podemos dizer que cor, linha, formas, figuras etc. são unidades, mesmo assim estas unidades não têm uma estrutura semiótica, pois as regras de utilização desses elementos são feitas individualmente, artista por artista, obra por obra. O valor que venham a ter não pode ser estendido a outros. Nesse momento faz-se necessário retomar uma distinção interessante feita por Benveniste: nem todas as unidades de um sistema são signos, apesar de que os signos são sempre unidades. As unidades nem sempre são significantes, os signos, sim. As notas musicais, mesmo sendo unidades, são vistas como gradações em uma escala, mas não trazem *significação* em si mesmas, portanto, não são *signos*. O mesmo acontece com as cores, nas artes plásticas. A língua é o único sistema feito de unidades que são signos. Não é que a música e as artes figurativas não produzam significação, mas esta só aparece no interior de determinada obra. Um *vermelho* não estabelece sempre um contraste em presença de um *azul* ou o complementa. Tudo vai depender de como o pintor relaciona as cores em determinada pintura particular, sem que com isso ele constitua um sistema⁶².

Esta comparação entre a língua e as artes visuais, feita por Benveniste, forneceu-nos um enquadre seguro para usarmos as unidades, como cores, formas e linhas, dentre outras, em nossas análises das figuras da obra MM, mas ressaltando seu valor relacional dentro da obra, não em si mesmas; ou, em outros casos, possibilitou-nos encontrar bases de comparação e contraste entre os sistemas a partir da história e da cultura em geral. O próprio Benveniste disse que o grande problema semiológico era o de saber como se podem efetuar as transposições de um sistema a outro:

O verdadeiro problema semiológico, que a nosso ver não foi colocado, é o de buscar COMO se efetua esta transposição de uma enunciação verbal em uma

⁶²A *Gestalt*, área de psicologia que estuda profundamente a relação entre elementos visuais e a tendência humana inata de construir formas completas, fala da complementaridade ou do contraste simultâneo entre cores a partir da ideia de cores primárias – amarelo, magenta e ciano – em quaisquer contextos em que apareçam. No entanto, tais elementos não conseguem dar conta da percepção do sentido das cores – que é histórica e cultural, por isso variada – independentemente da época ou sociedade.

representação icônica, que são as correspondências possíveis de um sistema a outro e em que medida esta confrontação se deixaria perseguir até a determinação de correspondência entre SIGNOS distintos. (BENVENISTE, 2006, p. 60).

De acordo com a citação acima, parece que o linguista já percebe que o tal verdadeiro problema semiológico é um beco sem saída. Ou melhor, que não é pela linguística que ele pode ser abordado, uma vez que as relações entre os sistemas semiológicos, a língua e as representações icônicas ou visuais não podem ser de caráter geral, como a teoria abordada dos elementos da língua. Primeiro, porque até mesmo a palavra *transposição* torna-se problemática. Por exemplo, numa língua, uma representação visual de um peixe, dependendo do contexto, tanto pode indicar um organismo animal, se estiver num livro de biologia, uma pescaria, se estiver numa placa à beira de estrada, ou mesmo o Cristianismo, se estiver numa igreja cristã. Além do mais, se tal representação for mostrada a pessoas de outra cultura, pode muito bem nem ser reconhecida como peixe, pois sabemos que o reconhecimento da relação entre uma representação icônica bidimensional – pintura ou desenho – exige do leitor certa imersão nos códigos de representação visual de determinada cultura. Depois, mesmo se falarmos em *interpretância*, termo mais amplo que já implica uma mudança mesmo de perspectiva, aí os métodos com mais sucesso têm, necessariamente, de levar em conta as disposições culturais específicas de cada época. Assim, a relação entre a figura de um peixe não tem necessariamente a ver com seu suposto referente, o organismo animal, e depois, dependendo de como é feita, pode pôr em evidência sua relação com movimentos artísticos ou políticos. Veja-se a figura do crescente lunar, encontrada em várias bandeiras de povos islâmicos, ou a foice, nas bandeiras socialistas. Mesmo as cores não são apreendidas todas da mesma maneira nas diversas culturas ou mesmo numa mesma cultura ao longo do tempo. O que faz um *verde* ser diferente de um *azul* são as palavras de uma determinada língua, que produzem um recorte entre as tonalidades, o que confirma uma vez mais o papel fundamental da língua como o sistema semiológico primordial. Dito isso, a tentativa de encontrar relações de interpretância gerais entre um sistema semiológico visual e a língua é uma miragem: a interpretância entre elas é fruto de alterações histórico-sociais particulares.

Não se trata de encontrar correspondências ou fazer transposições nas quais não exista um resto; em outras palavras, não julgamos ser possível transformar imagens em palavras, sem haver mudança de sentido (e até mesmo a expressão *sentido* estaria mais para um termo ligado ao verbal do que ao visual). Dos temas investigados por Benveniste, mantivemos para nossa análise a crença na especificidade do linguístico em relação a outros sistemas de linguagem, e

as análises precisam refletir tal especificidade. E nesse sentido específico, Lacan o acompanha, tendo em vista a importância das reflexões sobre a língua e a linguagem na sua teoria. Em Lacan, o inconsciente funciona como uma linguagem – é a ordem significante, uma pedra fundamental em seu universo teórico. Desse modo, fica complicado assumir como instrumental de análise a teoria semiótica de base peirciana, para a qual a língua é mais um sistema semiótico entre outros. Nesse nosso trabalho escolhemos investigar a singularidade, noção que envolve a necessidade de abordar o sujeito a partir da teoria psicanalítico-lacaniana, e, assim, pensar no modo como a linguagem verbal e a visual constituem, de modo diferente, esse sujeito. Em se tratando de um trabalho acadêmico, uma tese, as imagens serão descritas e interpretadas usando-se a língua. Esse processo de transformação de imagens da obra MM em frases, além de ser uma necessidade num trabalho científico, traz consequências: não se trata simplesmente de descrever as imagens que estão ali, mas de descrevê-las a partir de certos elementos, já fazendo escolhas pelas palavras usadas, pelos elementos visuais que serão enfatizados (ora o tamanho, ora a cor, ora as linhas e assim por diante).

A transposição, ou melhor, a transformação de imagens em palavras já é uma interpretação, o que nos leva à obrigatoriedade de colocar em certos tópicos uma espécie de resumo da obra tal como a vemos e de nos parecer necessário “descrever” uma imagem, mesmo se a reproduzimos no nosso trabalho. Não há como escapar desse gesto, apesar de sabermos da deriva de significado que isso produzirá. Para fazer tal interpretação do visual, iremos recorrer tanto às transformações históricas do sentido das imagens – a origem destas, a técnica usada, os elementos visuais mais básicos, como linha, cor, etc. – quanto a elementos da tríade lacaniana Simbólico, Imaginário e Real. Não há, também, como utilizarmos os mesmos instrumentos analíticos para o material visual e o material verbal em MM; as análises dos trechos verbais estarão repletas da terminologia mais tradicional na análise linguística, como fonema, morfema, classe gramatical, flexão etc. Evidentemente, a análise do verbal não se limitará a isso, mas não pode deixar de investigar os efeitos de sentido cuja base é linguística.

As ideias de Jacques Rancière, resenhadas nesse trabalho, revelam a dependência do visual em relação ao verbal; mesmo não havendo tradução completa de um sistema para outro, os efeitos de sentido produzidos nas obras de artes plásticas estão em estreita relação com os discursos críticos produzidos em torno delas, ou sua significação depende de formas verbais de arte como a literatura. Nesse sentido, coadunam-se com as ideias de Benveniste a respeito da preponderância do verbal sobre o visual (mesmo que Rancière fale em mútua influência) e as ideias de Lacan, para quem o reino da imagem –artística ou não –tem um estatuto diferente do verbal.

Toda essa discussão a respeito da relação entre linguagem verbal e visual é pertinente se pensarmos que ainda existe muita gente que acredita que as imagens falam por si, ou muitos artistas que se sentem traídos pela crítica especializada quando esta se põe a explicar as suas obras. Há ainda a crença de que, ao traduzir em palavras um quadro ou sinfonia, perde-se mais do que se ganha. No entanto, sem os comentários, as apreciações orais ou escritas de especialistas ou público em geral, um som ou uma forma artística não seriam diferenciados da miríade de ruídos e formas do mundo em geral: é pelo fato de colocá-las num discurso verbal e transformá-las em uma prática discursivamente regulada, que tais formas ganham o status de arte e só assim podem entrar no reino do sentido. Ainda que o seu sentido seja considerado misterioso, e seja variável de pessoa para pessoa ou de época para época. Desse modo, mesmo que não haja uma correspondência infalível e imutável entre formas visuais e verbais, ou seja, relações de interpretância que possam ser feitas em todas as línguas e épocas, tais relações são constituídas por movimentos históricos e sociais e podem, por isso, ser investigadas. Tais considerações sobre a dupla dimensão da língua e o fato de esta ser o sistema dos sistemas, nos oferece a possibilidade de pensar tanto em termos semióticos – no nível das unidades e signos, etc. – quanto em termos semânticos, a partir do que, entendemos poder falar em termos de discurso, mensagem, história e sujeito.

As transposições semióticas ou a *interpretância* entre os sistemas não foi, ela mesma, detalhada por Benveniste. Jacques Rancière, sem se colocar numa posição de linguista, mostra o que consideramos, mesmo com o perigo de estender muito o conceito, relações de *interpretância* de um sistema por outro: é sua noção de *regime de representação* ou *regime de imagéité*, que vale para as artes em geral, noções que explicitam as íntimas relações de sentido entre as artes visuais e os discursos, artísticos ou não, veiculados em linguagem verbal. Essas noções são desdobradas em definições específicas do que seja a *imagem* nas artes em geral e desembocam no uso contemporâneo da imagem com o conceito de montagem.

3.3 A relação entre o visual e o verbal em Jacques Rancière

3.3.1 Ficção e representação

Antes de discutirmos as noções de *imagem*, de *regime de representação* e de *montagem* nas obras de Jacques Rancière, por meio das quais o autor propõe um modo de relacionamento entre o visual e o verbal no campo artístico, trazemos alguns apontamentos sobre suas reflexões

a respeito das ideias de **representação** e de **ficção**, que nos serão úteis. Tais conceitos irão dialogar com a relação entre o campo visual e a estruturação psíquica do sujeito feita por Lacan.

Jacques Rancière (2012b) propõe um modo próprio de abordar a ideia de *ficção* e *representação*, em suas análises de obras de arte contemporâneas, principalmente em filmes, os quais se constituiriam, ao mesmo tempo, em documento histórico e trabalho artístico ou ficcional, em sentido amplo. Para ele, os filmes são modos de colocar palavras e imagens em relação. Tal perspectiva torna-se bastante produtiva para entendermos a relação palavra e imagem na obra de Valêncio Xavier. Em MM, como em várias outras obras do autor, há uma forte mistura de elementos ficcionais, frutos da imaginação do escritor, com imagens e relatos históricos ou com veracidade comprovada. Como exemplo, há várias passagens nessa obra em que, ao lado de uma representação fotográfica (logo, não ficcional) ou de uma publicidade, temos relatos imaginados ou sem comprovação. Essa mistura de elementos documentais e ficcionais pode ser abordada de modo mais interessante, se tomarmos o conceito de *ficcional* em Rancière. A citação abaixo traz claramente o que ele entende por ficcional:

O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados. Essa criação é trabalho da ficção, que não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora. (RANCIÈRE, 2012b, p.99).

Desse modo, o filósofo, mesmo não mencionando o inconsciente, pelo menos não contradiz as noções lacanianas de que a distinção entre realidade e ficção pertencem, ambas, aos registros do Simbólico e do Imaginário, definidas em contraste e a partir de um Real inominável. Para Lacan, também é na *relação* entre os registros que se definem esses campos; por isso, uma narrativa de um analisando não será tomada a partir de uma distinção entre real e ficcional.

No campo da teoria da arte, o conceito de *representação* sempre esteve envolvido numa querela filosófica de se definir primeiro o que era o real ou a realidade, para só então entender como as formas artísticas são representações. Discussão que não cabe nesse trabalho, pois remonta a Aristóteles e recebe de cada autor que a propõe as colorações filosóficas do momento. Cada um, na medida de suas afinidades com esta ou aquela escola, acaba por definir o par realidade/representação ou realidade/ficção de modo diferente. Para Rancière, quaisquer que sejam as concepções de real ou realidade em jogo, o ficcional não se estabelece como distância

maior ou menor em relação a ela: o ficcional é o modo específico de relacionar um aqui e um agora a um alhures e um depois-antes; o ficcional também é um modo de relacionar palavras e imagens, um visível e um dizível.

Sempre haverá, nas produções simbólicas humanas, uma distância entre o real ou a referência que as motiva (por mais que seja polêmico delimitá-los) e as particularidades da forma de linguagem simbólica usada para os representar (como aquilo que vem no lugar de outro). A *ficção*, para Rancière, é a operação artística por excelência, e, diferenciando-se de outras formas de representação no modo como estabelece essa relação, que acontece sem ater-se a regras específicas de obediência a ideias de verdade ou fato⁶³, oferece ao artista a possibilidade de aí fazer entrar sua singularidade. O caso dos *realismos* nas artes é paradigmático: sua recusa assumida em trazer a subjetividade na representação artística acabou vítima de outras formas de distorção ou cegueira para o que também existe e teve de ser cortado de uma estética *realista*. O grande problema dos diversos realismos foi acreditar poder falar da realidade social-humana-histórica a partir de um ponto de vista de universal e objetivo – que, na época, acreditava-se ser o científico. Ninguém mais compra tal concepção de realismo, por mais que os artistas tentem anular a subjetividade em detrimento de um suposto real. O que se coaduna, em certo sentido, com a visão lacaniana de um Simbólico, o campo do Outro, ser barrado, constituído por uma falta: não há verdade que seja toda, ou, em outras palavras.

Com tais conceitos de representação e ficção, Rancière nos proporciona um modo interessante de abordar a obra de Valêncio Xavier. As palavras e imagens tornam-se ficcionais a partir do momento em que foram inseridas na obra e relacionam-se umas com as outras; sejam elas fotos reais do narrador ou de sua mãe, trechos de reportagem jornalística, relatos históricos, além de toda a *imageria*⁶⁴ (mapas, ou reportagens em fac-símiles). Não são imagens ficcionais no sentido comum (como sinônimas de fantasiadas ou irreais), pois não foram criadas pelo escritor, mas porque foram inseridas num discurso artístico. Se, por um lado, o ficcional é comum ao regime da expressão artístico, por outro, é a maneira como vem montada essa engrenagem artística em MM, o modo como as imagens são relacionadas, que torna esse discurso singular, fruto de uma enunciação subjetiva singular. Para Rancière, o verbal e o visual,

⁶³Evidentemente, há outras coerções a que o trabalho artístico acaba sendo submetido. No caso em questão, em que tratamos da noção de ficção, vale a ideia de uma possibilidade muito grande de fazer relações entre o visto e o dito, entre o aqui/agora e o lá/depois.

⁶⁴Imageria ou *imagerie* é um conceito de Jacques Rancière para definir toda a produção de imagens do mundo capitalista, a partir do século XVIII, e que não dizem respeito à arte especificamente: são as imagens da publicidade, da ciência ou de outros campos, cujo objetivo precípua não é serem “estéticas”.

numa obra de arte, tornam-se *imagens*⁶⁵: conceito que extrapola a associação exclusiva ao campo visual e, de certo modo, relaciona-se a sua ideia de ficção como um modo de relacionar o aqui e o lá, o agora e o antes ou o depois. Essa abordagem do ficcional também nos permite desvencilhar da obrigação de diferenciar quais são os elementos autobiográficos ou históricos em MM e quais foram distorcidos pela memória ou pela imaginação criativa.

Outra questão importante trazida por Rancière é o fato de que *ficcional* não diz respeito a “contar histórias”, isto é, o ficcional não está necessariamente vinculado ao narrativo, que coloca ações, personagens e espaços em relação de contiguidade lógico-temporal. Essa contiguidade lógico-temporal, conhecida como “enredo”, é um elemento fundamental do discurso literário narrativo, ou da narrativa ficcional tradicional. Acontece que tal encadeamento não é o *modus operandi* da obra MM e por isso fracassam as antigas nomenclaturas dos gêneros narrativos tradicionais, que poderiam fornecer tanto ao narrador quanto leitor uma espécie de moldura pela qual as experiências pudessem ser compreendidas. A intensa fragmentação da ação, ocasionada em grande parte pela intrusão de elementos visuais e verbais sem clara relação entre si, faz com que o sentido ceda espaço ao nonsense, e a relação com o discurso esteja para a ordem de um gozo para além do sentido: nesse momento, o singular tem condições de emergir. Esse gozo *sinthomático*. Não podemos reconhecer a obra nem como um *romance*, nem como um *conto*, nem como uma *novela* (ainda que uma parte de MM seja intitulada “novela em figuras”), de acordo com as tradicionais formas de defini-los, porque as experiências do narrador aparecem de forma tão fragmentária que o encadeamento entre imagens, cenas ou relatos é, no mínimo, precário, quando não impossível de se estabelecer com certeza. Apesar de esta característica ser comum na literatura a partir do modernismo do século XX, na obra MM, há outro elemento que leva essa fragmentação a outro patamar: é o uso “cru”, quase “literal” de elementos visuais como fotografias, imagens de publicidade, mapas, páginas de revistas, uma *imageria* que produz relações de sentido com o verbal, de certo modo, um procedimento de certo modo inédito na nossa literatura. E tal maneira de abordar a ficção é um dos aspectos da singularidade da enunciação literária de Valêncio Xavier. Assim, compreender a obra MM a partir das tradicionais formas narrativas é deixar escapar justamente o que a torna singular, que está em fazer montagens.

Em vez de buscar nelas uma chave de compreensão da singularidade da obra, podemos pensar em outra estratégia que não a do encadeamento narrativo: ver sua força na estratégia da *montagem* e na forma como esta é usada aí. Antes, porém, faremos uma discussão sobre o

⁶⁵ Para Rancière, a imagem é uma operação da arte, que consiste em estabelecer aproximações e distanciamentos entre o verbal e o visual.

conceito de montagem em Jacques Rancière que, por conta da amplitude das reflexões sobre a montagem na arte moderna, poderão fornecer-nos instrumentos poderosos na interpretação da maneira singular que ela é usada em MM. Procuramos mostrar como as noções de *imagem* e de *regime de representação* fornecem elementos fundamentais para o entendimento da relação entre o visual e o verbal em MM e desembocam no conceito de montagem.

3.3.2 As noções de imagem e regime de representação

No livro *O destino das imagens*, Rancière (2012a) elabora duas noções importantes a respeito do estatuto do visual e de sua relação com o verbal ao longo da história: *imagem* e *regime de representação*. Tais noções nos serviram para abordar a relação entre o material verbal e o visual na obra MM, agora tomados a partir de uma visada que avança a discussão entre a relação entre os sistemas semióticos verbal e visual, no ponto em que a teorização de Benveniste tinha deixado em aberto, como já falamos em tópico anterior.

Segundo Rancière, sob o mesmo nome de *imagem*, diversas funções existem e o ajuste de umas com as outras é problemático e constitui, em si mesmo, o trabalho da arte. Nesse sentido, a visão comum, segundo a qual a imagem opõe-se à palavra, cai por terra: imagens são “funções”. Mesmo sem dar maiores esclarecimentos a respeito do sentido de “função”, pensamos ser possível entendê-la simplesmente como o que relaciona elementos entre si. Interessa-nos, acima de tudo, o fato de o conceito de *imagem* perder, em Rancière, seu imediatismo ou seu caráter autoevidente: “Toda a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não. [...] As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem uma ideia” (RANCIÈRE, 2012a, p.15).

Assim, sob um mesmo nome de *imagem*, muitas coisas são reunidas. O trabalho do artista seria ajustar essas diferentes funções em torno de uma inteligibilidade comum. Resta lembrar que, com isso, o autor não está dizendo que o visual e o verbal podem comunicar o mesmo sentido – isso contradiria Benveniste, para quem não há equivalência completa entre sistemas semióticos. Para Rancière, o conceito de imagem – em arte, fique bem claro – não invalida a diferença entre as artes visuais e as que usam a palavra. *Imagem* torna-se uma *função*, isto é, um modo de se relacionar o verbal e o visual; *função* que faz o sentido de uma obra narrativa influenciar o que é visto num quadro, até mesmo o que não pode ser pintado, por exemplo; e, principalmente, *função* que muda com a história: “Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras” (RANCIÈRE, 2012a, p.16).

O autor também questiona a afirmação totalizante de que só existiriam imagens (aqui, no sentido comum de visual). Essa afirmação totalizante é frequente em discursos pós-modernos de crítica à sociedade do espetáculo, à sociedade do virtual; grosso modo, a sociedade ocidental a partir da década de 1950, como acontece em obras como Jean Baudrillard (1991) e em algumas leituras de trechos de Guy Debord (2008)⁶⁶. Segundo essas interpretações, seríamos mesmerizados por uma pletora de imagens e perderíamos o contato com as “coisas reais”, pois nossa relação com o mundo desde meados do século XX dá-se principalmente por meio dos *media*. Rancière opõe-se a tal discurso catastrofista, pois, se assim fosse, se tudo fosse imagem, quem constituiria o *Outro* da imagem? Além do mais, desde sempre as sociedades relacionam na arte o visual e o verbal. Tal pessimismo, segundo ele, baseia-se na valorização, por parte desses críticos culturais, de certas formas artesanais de produção do visual em arte (cinema, pintura e escultura) em detrimento de outras, cuja ligação com a técnica de reprodução industrial e sua ligação com a cultura de massa as tornaria suspeitas (como a publicidade, a TV, o videoclipe musical, entre outros meios reprodutores de imagens).

No entanto, concordamos com Rancière quando ele refuta certa valorização excessiva dada aos dispositivos ou suportes técnicos usados na produção da imagem, mais que a valorização de suas qualidades estéticas, daquilo que as coloca num regime discursivo artístico. Pensamos que tal raciocínio, o da hipervalorização dos meios técnicos de produção da imagem em detrimento da análise do conteúdo, muito difundido hoje em dia, procuraria separar as imagens da “alta cultura” da grande quantidade de imagens produzidas pela mídia, pela publicidade ou pelos discursos político-ideológicos comuns. Vemos aí tanto resquícios do desprestígio da figuração artística, observada no século XX pela estética modernista, quanto o desejo de reservar para arte um território livre das imagens comuns ou não artísticas, imagens “literais”, sem mistério ou poesia. A produção e a reprodução de imagens no Ocidente são franqueadas a cada vez mais pessoas, com meios técnicos que banalizaram a produção e o consumo de imagens; por conta disso, caiu a mística em torno do artista e da aura do objeto artístico. Talvez por isso um discurso crítico elitista queira recriar uma hierarquia das imagens, a partir de referenciais técnicos, tentando provar que uma coisa é uma foto de revista na revista, outra, muito melhor, é a exibição da mesma foto “ironicamente” numa galeria de arte; de acordo com o mesmo raciocínio, para os adeptos desse discurso, *arte* seria a imagem criada para o cinema, já aquela criada para a televisão seria apenas diversão.

⁶⁶ Ainda abordaremos em vários momentos a questão da quantidade e do prestígio do visual na sociedade moderna, que, em nosso ponto de vista, tem grandes consequências sobre a estruturação psíquica do sujeito e sobre sua relação com o Simbólico e o Real. Nesse sentido, não concordamos totalmente com a crítica feita por Rancière.

Assim, ao investigar a singularidade em MM, não enfatizaremos os meios técnicos de produção ou reprodução dos elementos visuais usados na obra. Não nos parece relevante para análise o fato de a imagem ser um desenho, uma pintura ou uma fotografia, *em suas diferenças materiais*: intensidade de cores, presença de marcas do pincel ou outros recursos técnicos usados originalmente em sua produção. O mais fundamental é como *funcionam*, isto é, como se tornam *imagens* no sentido dado por Rancière; quais relações são construídas entre o verbal e o visual por meio da imagem artística. A técnica original de produção de tais elementos visuais importa pouco, até porque não se encontram originalmente no livro, pois aí comparecem como reproduções ou cópias impressas. Do mesmo modo como não nos parece pertinente a distinção das imagens usadas entre artísticas e não artísticas: na obra de Valêncio Xavier importa, antes, o modo como são relacionadas entre si e com o verbal e tornam-se imagens de arte do século XIX, como Balzac e Flaubert, começam a imitar a pintura de gênero holandesa de Vermeer, por exemplo, ao fazer a atenção recair sobre o anonimato e o silêncio da vida.

Rancière coloca como elemento importante para a compreensão do visual a noção de uma *não simplicidade da imagem*, produzida em diferentes artes, como o cinema, a literatura e o teatro. Uma imagem cinematográfica pode jogar com efeitos de sentido de uma narrativa, como o uso do *flash-back* ou a descrição de um pormenor, pode até mesmo jogar com a pintura, quando a câmera imóvel fica em *close*, num pormenor do personagem ou cenário, mesmo não sendo idêntica a uma descrição verbal ou a um *flash-back* escrito ou a uma pintura. Assim, do mesmo modo, os romancistas a privam. A pintura, por sua vez, também se alimentou da literatura, que lhe conferiu um novo patamar de *interpretabilidade*, revelando o caráter ambíguo e complementar dos discursos artísticos, mostrando relações entre o que é visível e o que é legível. As pinturas de Vermeer, por exemplo, falariam mais do que apenas do cotidiano familiar e privado; por meio de marcas materiais do trabalho do pincel ou da escova na tela, revelariam uma imagem que carrega em si aspectos de sua constituição, fato que se vê também por meio do discurso literário que se desdobra em considerações sobre o próprio trabalho do artista. Mas a consciência do caráter significante de marcas de pincel, da materialidade da tinta só se tornou “arte” quando incorporadas ao discurso crítico.

O que se vê aí é uma via de mão dupla, na qual uma linguagem artística fornece visibilidade ao que estava escrito, e vice-versa, mesmo não havendo completa equivalência entre elas. Quando Horácio, em sua *Poética*, cria o aforismo *Ut pictura poesis* (Como a pintura, é a poesia), ele queria mostrar que a frase faz ver, pela descrição e pela narração, um visível não presente. E também dá a ver o que não está visível, atenuando ou reforçando uma ideia com a força retórica das figuras ou *tropos*. Assim também, as imagens usadas como ilustrações de

um texto podem estabelecer com ele relações de subversão ou alteração de sentido, e vice-versa, o texto nos faz ver imagens de modo que o visível só se torna visível quando comentado. Em MM, por exemplo, nas fotos que iniciam o romance, o cão que mexe a cabeça no momento em que a imagem é captada, não é apenas um borrão: os comentários verbais do narrador transformam-no em Cérbero, o cão mitológico. Na imagem (enquanto elemento visual) não se encontra isso: é a linguagem verbal que faz ver o que não está lá necessariamente. Assim como há elementos visíveis que não produzem imagem (artística) como, por exemplo, os arbustos secos em torno das mulheres nessa mesma foto ou a cor do cachorro. É o comentário poético que cria o visível, transformando-o em imagem.

Para Rancière, o conceito de *imagem* relaciona-se intimamente com o de *regime de imagéité*, “um regime de relações entre elementos e funções” (RANCIÈRE, 2012a, p. 12), pois tanto na *imagem* quanto no *regime*, o ponto comum está no fato de colocarem em cena uma relação entre o visível e o dizível, não sendo absolutamente necessário que os dois termos (o verbal e o visual) estejam presentes; e em ambos trata-se de produzir semelhanças e dessemelhanças, aproximações e distanciamentos. O *regime de imagéité* estabelece regras de funcionamento de leitura e interpretação das imagens enquanto elementos visuais que, valendo para uma determinada época e lugar, limita os sentidos que elas possam ter⁶⁷.

Na obra de Valêncio Xavier, por exemplo, nem sempre existem comentários verbais relativos aos elementos visuais usados, ou, quando esses aparecem, são apenas sugestões de sentido, sem jamais chegarem a uma exploração sistemática do sentido desses dos elementos visuais. Nesses casos, procuramos entender a imagem em sua relação com o *regime de imagéité*, que é o que possibilita a existência daquela imagem naquele trecho, e isso se faz a partir do tipo de imagem usada, do espaço e em relação a outras imagens e ao discurso verbal. A partir daí, do modo próprio de criar imagens, isto é, de estabelecer por meio da montagem relações novas

⁶⁷ Vale aqui mencionar uma possível homologia entre a noção de *regime* e *regime de representação* com certa noção de *discurso*, advinda da Análise de Discurso de linha francesa. Como sabemos, a noção de discurso em Pêcheux ([1973]1993) não significa nem língua nem linguagem (verbal ou outras), mas sim a produção material de formações discursivas que permitem alguém dizer algo de alguma coisa. As formações discursivas são, por sua vez, determinadas por condições de produção. O sentido é produzido aí, no discurso, não na língua. São as formações discursivas que fornecem inteligibilidade aos textos ou enunciados concretos, em sua relação de sobredeterminação ideológica ou material. Do mesmo modo, um regime é o que fornece uma regra, uma lei, um modo de acontecer ou uma rotina. O regime de representação regula as relações (de sentido) entre os diversos tipos de imagem: sejam as produzidas manualmente por artistas, as produzidas pelo jornalismo, pela publicidade e outras mais. Ainda lembramos que o próprio Pêcheux, a certa altura, abandona a noção de formação discursiva para adotar a de *interdiscurso*. O que queremos ressaltar nessa possível homologia é o fato de que o sentido, seja de uma imagem ou palavra, não se encontra circunscrito no interior do sistema semiótico ou semiótico-semântico em que foi produzido, mas é fruto de interações entre discursividades diversas.

entre o visual e o verbal, acreditamos podermos descobrir em que medida a obra MM é singular e o quanto participa ou se afasta do regime de representação de sua época.

A certa altura de sua teorização, Rancière substituíra nomenclatura *regime de imagéité* por *regime representativo* ou *regime de representação* das artes. A nosso ver, não parece ter havido mudança de conceito, pois continua valendo a ideia de uma espécie de conjunto de funções que estabelecem as relações entre o visível e o legível, produzindo semelhanças e dessemelhanças. A ideia de representação vale mesmo no caso da arte moderna ou contemporânea, que para muitos é antirrepresentativa. Rancière fala da mudança de um *regime da representação* apoiado na *mimesis*, mudança ocorrida a partir do século XIX, para um regime *pós-representacional*, que abole as hierarquias das palavras e ações sobre as imagens. Entretanto, sempre estamos no campo da representação, entendida como o que trabalha na produção de distanciamentos e aproximações entre o visual e o verbal:

Pois o regime representativo das artes não é o regime da semelhança ao qual se oporia a modernidade de uma arte não figurativa, ou mesmo de uma arte do irrepresentável. É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível. (RANCIÈRE, 2012a, p.12).

Primeiramente, em seu raciocínio, a *mimesis* não se restringe à ideia de semelhança em relação a um modelo real, mas principalmente a certo regime de semelhança, não como um imperativo da imitação, mas um modo de estabelecer o que deve ser visível. Até o século XVIII, o uso da semelhança tinha fins sociais, religiosos e políticos. A *mimesis* artística vem fazer um corte, uma disjunção entre esses usos e a imitação propriamente artística. Logo, *mimesis* não é uma semelhança entendida como cópia de um modelo original, é, antes de tudo, um modo de fazer “as semelhanças funcionarem no interior de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos das palavras, formas de visibilidade e protocolos de interpretação” (RANCIÈRE, 2012a, p. 83-84). Como se pode ver, os regimes representativos das artes mudam; assim, o que pode ser visto numa pintura tanto quanto o que pode ser escrito e lido num poema ou numa narrativa determinam-se mutuamente e estão em relação com o contexto em que foram produzidos.

A partir do século XIX, esse regime cede espaço a outro. A característica mais marcante é a maneira diferente de ver a pintura do passado, não mais obedecer a hierarquias dos gêneros e, assim, poder colocar pessoas comuns nos quadros, evitar a representação enobrecida de heróis da mitologia ou história. Em outras palavras, recusa-se a submissão das formas picturais às hierarquias poéticas. Antes, um quadro histórico devia representar figuras históricas com a

dignidade com que eram apresentadas nas tragédias. Com a insubmissão à hierarquia dos gêneros, pode-se pensar em misturar comédia e tragédia, como no drama moderno.

Isso não implica a separação entre a pintura e a literatura, mas um modo diferente de ligar as duas artes. A reabilitação da pintura de gênero holandesa, feita por Hegel no século XVIII, por exemplo, procurou mostrar que o verdadeiro tema dos quadros não era mais uma paisagem ou o cotidiano doméstico, mas algo que se encontra na maneira de usar o pincel e a escova no quadro; o que estava representado era algo além da figura, a própria arte. Houve uma espécie de autonomização dos elementos pictoriais, produzida pelo discurso crítico dessa época. Não é a transformação da pintura em pura técnica, mas uma ressignificação do que seja a técnica e do que se mostra. Há sempre um olhar que escava a superfície do quadro e mostra uma representação sob a representação do tema.

Por sua vez, o regime representativo das artes, a partir do século XIX, ainda teria de se haver com o surgimento de uma quantidade muito grande de imagens produzidas sem intenção artística e que, nas revistas e periódicos, farão parte do cenário social. É o que Rancière chama de *imageria*⁶⁸. Destarte, para entendermos um objeto artístico a partir desse contexto histórico, será necessário levar em conta três elementos: as **imagens da arte**, as **formas sociais da imageria** e os **procedimentos teóricos da crítica da imageria**. Um ponto importante desse raciocínio é o fato de o século XIX ver surgir uma intensa produção e um intenso comércio de imagens, que fornecia às classes sociais uma nova forma de reconhecimento de si, e também de criar um halo de imagens e palavras em torno das mercadorias que quer vender. Isso acaba por provocar uma redefinição do papel da arte e do artista, que se vê acuado diante da capacidade de reprodução técnica de imagens, como a litogravura e a fotografia, as quais irão obrigar os pintores a redefinir os parâmetros de sua produção.

Em que toda essa digressão a respeito da transformação dos regimes de representação contribui para a compreensão da singularidade na obra MM? Vamos retomar nosso trajeto. Primeiro, tentamos buscar em Benveniste um ponto de apoio que fornecesse bases comparativas entre o visual e o verbal, mas o grande linguista enfatizou apenas o que tornava a língua *sui generis* entre os outros sistemas semióticos, deixando para a posteridade a tarefa de encontrar ou descobrir relações de interpretância entre os sistemas. Nesse ponto é que encontramos as reflexões de Jacques Rancière, que vai buscar modos de refletir sobre a inter-relação entre os

⁶⁸Imageria, ou *imagerie*, segundo Rancière, são as formas de produção e reprodução de imagens, não especificamente produzidas por “equipamento imageador”, como repertório de imagens disponíveis. Em nossa interpretação, seria todo o campo da imagem produzida numa sociedade: publicidade, artes visuais, ciência ilustrada, etc. (RANCIÈRE, 2012a, p. 24[N.T.]).

sistemas semióticos na arte. Todo esse périplo teórico trouxe-nos a noção de *regime de representação*, que regula as relações entre o verbal e o visual, a criação de imagens artísticas em cada época. E chegamos, assim, ao final do século XIX, quando os protocolos de produção e interpretação das imagens – o regime de representação – foram profundamente alterados pela abolição da hierarquia de gêneros e temas e a consequente influência da imageria nos modos de entendimentos da arte. Para ser compreendida, a arte tem de ser simultaneamente relacionada à imageria, às imagens ditas artísticas e a todo o discurso –literário, crítico, científico – que passa a ser um ambiente no qual as obras adquirem inteligibilidade.

Por isso, a partir do que foi dito, não consideramos possível entender a obra MM sem levar em conta a relação entre a *imageria* usada na obra (cartazes de cinema, rótulos de sabonete, revistas em quadrinhos, etc.) com o discurso verbal que lhe segue ou precede. Afinal, isto é um componente fundamental da singularidade na obra, essa justaposição de elementos visuais e verbais aparentemente tão díspares. Nosso trabalho de interpretação será calcado nas possibilidades de sentido criadas pelas imagens selecionadas pelo escritor e de sua relação com o discurso verbal. Porque nem todas as imagens existentes numa época foram usadas na obra. Uma grande parte do material usado é da década de 1940, época da infância do narrador, mas dentre todas as imagens desse momento, o narrador escolhe algumas, para depois misturá-las com outras imagens, encontradas já depois de adulto. O critério de seleção do material visual é singular, não porque busque representar uma infância com fatos vividos só pelo narrador, tampouco por documentar como era ser criança àquela época em São Paulo, mas porque ali o mais importante é o modo como as imagens são colocadas em relação na obra, bem como o modo como o adulto revê tais imagens e as envolve com comentários, às vezes poéticos, às vezes mais descritivo-narrativos, mostrando quais ainda lhe causam impacto. Essas imagens, com exceção das fotos pessoais, pertencem à imageria a que o narrador foi submetido quando criança, são comuns a todos os que viveram na década de 1940 no Brasil, mas o modo como foram selecionadas, recortadas, comentadas mostra que não houve apenas submissão ao aparato publicitário-cinematográfico-religioso: a obra sugere a possibilidade de ressignificar tudo isso, que poderia ser visto como lixo, como comércio ou lavagem cerebral religiosa, mas é transformado em livro, em arte.

Em resumo, para concluir a discussão proposta neste tópico, observa-se que, desde os fins do século XIX até hoje, os grandes procedimentos hermenêuticos aplicados a objetos artísticos passam a servir de explicação também para os objetos do consumo, as mercadorias. É o que teria feito Marx, com sua decifração do *fetichismo da mercadoria* – sua aura sagrada nas sociedades capitalistas –; assim como Freud encontrou nos detalhes mais insignificantes

das imagens oníricas um sentido, a chave de uma história, mesmo que, em última instância, inatingível. Essas relações tornaram-se ainda mais complexas quando vinhetas da pedagogia, vindas do discurso romanesco, jurídico, filosófico ou científico, junto com os ícones da mercadoria, perdem seu valor de troca, são abandonados. Surgiu, então, na arte a possibilidade de usar essas imagens fora de circulação nas montagens dadaístas ou cubistas, nas pinturas e textos surrealistas, para figurar nelas tanto a crítica à sociedade do consumo quanto o absoluto do desejo que não se deixa capturar em nenhuma forma fixa, deslizando metonimicamente entre objetos-dejetos da memória humana. É também o caso da *Pop arte*⁶⁹, que contribuiu ainda mais para complicar a relação entre arte e não arte, arte e publicidade, entre imagem artística e não artística. No caso da obra de Valêncio Xavier, o caráter artístico das imagens (do visual) não diz respeito a suas fontes eruditas ou não, tudo serve igualmente à expressão de sua singularidade, que está no modo como ele usa todo o tipo de material: da linguagem mais sofisticada à piada suja, da pintura ao almanaque.

3.3.3 O conceito de montagem

3.3.3.1 A autonomia da imagem *versus* a submissão da imagem ao texto

A singularidade pode ser encontrada em vários aspectos da obra MM em especial no gozo específico do sujeito, possibilitado pela manipulação de certo tipo de imagem e pela quantidade das imagens usadas, na relação que o material visual estabelece entre si. Tal gozo *sinthomático* também pode ser encontrado na parte verbal da obra, na disposição visual desse verbal, nos temas, no uso de recursos sintáticos ou morfológicos, nos neologismos, nas rupturas lógicas e em outros elementos da materialidade linguística. Todavia, o aspecto singular da obra manifesta-se fortemente no fato de o visual e o verbal estabelecerem entre si relações inusitadas e sugestivas. Ainda assim, a expressão *relações* diz pouco sobre o modo de ligação entre o

⁶⁹O termo *Pop art* foi criado pelo crítico britânico Alloway, em 1958, em ensaio sobre a relação das artes com os meios de comunicação de massa. Mas a primeira manifestação da *Pop art* aconteceu com a exposição do quadro do artista britânico Richard Hamilton, em 1956, intitulado ‘O que é que torna os lares de hoje tão atraentes?’. Nas palavras de Hamilton, a arte pop celebrava o popular (feito para o grande público), o efêmero, o descartável, o barato e produzido em massa, o sexy, o espirituoso, o glamoroso e o *big business*. Nos EUA, artistas como Roy Lichtenstein e Andy Warhol também celebravam, em 1961, a sociedade da afluência americana e seus símbolos: os artistas de cinema, os produtos comerciais mais vendidos e os quadrinhos. Para uma visão das complexidades desse movimento, ver: FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Tradução Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro, Sextante, 2010; ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. Tradução Alexandre Krug e Valdir Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p.

legível e o visível; então, consideramos o conceito de *montagem* mais esclarecedor para interpretar a força singular dessa obra.

Apesar de não ser o primeiro a se referir à *montagem* como procedimento artístico, Jacques Rancière (2012a) trouxe novas contribuições sobre o modo como *imagem* e *palavra* podem se relacionar na arte contemporânea. Para isso, ele parte do filme *Histoire(s) du cinéma*⁷⁰, de Jean-Luc Godard (1988) e da exposição *Sem medida comum*(1990)⁷¹, e oferece formas novas de pensar o problema que nos desafia neste trabalho: o de encontrar protocolos de análise ou interpretação para compreender a relação entre o verbal e o visual em MM; protocolos que fossem coerentes tanto com a visão benvenistiana a que já aludimos – semiótica ou linguística – quanto com a noção de *visual* na psicanálise, que implica levar em conta a relação do sujeito com seu gozo, isto é, com sua singularidade. Vale lembrar o fato de que Rancière já havia proposto os conceitos de *imagem* e de *regime de representação* – ambos vistos como funções ou operações na arte que produzem uma relação entre o dizível e o visível. O conceito de *montagem* surge em sua teorização para se referir a um procedimento artístico da modernidade, ainda usado na contemporaneidade. **A montagem pode ser vista como sendo o procedimento por excelência do regime de representação ainda vigente nos dias atuais.**

Para exemplificar sua ideia de montagem, Rancière comenta o filme *História(s) do cinema*, do cineasta francês Godard, cuja técnica promove um máximo aproveitamento da junção, aparentemente desconjuntada, de trechos de filmes antigos, narração de discursos críticos ou filosóficos, encenação, música, título de livros, publicidade, etc., para daí retirar sentidos dessa justaposição que vão do choque ao mistério. O filme ilustra dois princípios aparentemente contraditórios, presentes na arte contemporânea: o da *incomunicabilidade entre imagem e palavra* e o do discurso que usa imagens como *signos linguísticos*, as imagens em seu valor *oposicional e relacional*.

O primeiro princípio desdobra-se em dois discursos: um que defende a vida autônoma da imagem, com base numa tradição da pintura de Cézanne, em que as imagens puras trazem à tona sua carga estética e poética; no filme, isso acontece quando as imagens não servem ao encadeamento narrativo, mas valem por sua beleza, poesia, pelo caráter simbólico ou sugestivo. Outro discurso, dentro do mesmo princípio, opõe às imagens “puras” e poéticas as

⁷⁰Usando filmes antigos, os seus próprios filmes, pintura, fotografia, trilhas sonoras, música jazz, clássica ou pop, intertítulos, legendas, voz em *off*, pontuados por sua presença e por sua voz, Godard cria um ensaio sobre o Cinema feito com os meios do Cinema, a sua História e a sua interpretação da História, a sua elegia e a sua crítica. 51 minutos – 1988.

⁷¹ A imagem da exposição *Revolution counter revolution* pode ser vista no site <http://charlesraysculpture.com/collections/revolution-counter-revolution>.

convenções do cinema comercial, que submete o visual, as imagens à intriga, ao enredo, derivado da tradição narrativa romanesca, de fácil digestão pelo grande público (Godard rejeita tal cinema).

A exposição *Sem medida comum*, também comentada por Rancière, veicula a ideia da incomensurabilidade da arte do nosso tempo, incomensurabilidade que se dá mais entre artes que usam o verbal e as artes visuais. O princípio da incomensurabilidade das artes é um recurso muito usado na justificação de que o valor artístico de um objeto ancorar-se-ia na presença sensível ou física dos museus, que os objetos deveriam “falar por si mesmos”, sendo suficiente deixar o público em contato com a obra que a experiência estética acontece. Muitos curadores, artistas e organizadores de exposições recusam-se a falar de suas obras, pois acreditam que as palavras não são capazes de expressar o que as imagens e os objetos expressam.

Tal estética procura esconder o fato de que qualquer objeto, principalmente o da arte contemporânea, participa de uma malha de discursos verbais que o justificam, que tanto podem ser alusivos, herméticos ou hermenêuticos. Não há, nem nunca houve evidência do que seja *artístico* nos objetos, muito menos que tal essência artística possa ser identificada por qualquer pessoa, em qualquer época, como elemento do objeto, como seu peso e formato, ou o material de que é feito. E é por isso que o papel da crítica, da curadoria e do mercado de arte é vital na definição tanto do que seja arte quanto dos sentidos e do valor de um objeto, antes que ele chegue ao museu ou galeria e venha a valer “por si mesmo”, por suas “características materiais ou visuais”, como alguns tentam nos convencer. Mesmo que, ao chegar ao museu, o objeto seja cercado com o silêncio, obrigando o pobre espectador a ver um sentido naquilo. Como já aludimos na própria obra de Rancière, mas também pode ser observado em várias obras de especialistas sobre teoria da arte⁷², *a arte ocidental nunca viveu sem uma justificação discursiva*, sem a qual, observar um quadro ou uma escultura teria o mesmo significado de olhar para uma pedra ou uma árvore no campo: *a arte vive de imagens*, isto é, vive de produzir semelhanças e dessemelhanças entre o que se vê e o que se fala.

O segundo princípio é o que faz dos elementos usados no filme – imagens e palavras – algo assim como signos linguísticos, que valem pela combinação/oposição que realizam uns com os outros, retroalimentando uma cadeia de sentido que vai do verbal à imagem, e vice-versa. Esse modo de relacionamento, mais complexo enquanto procedimento artístico, remete-

⁷² Ver CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte e arte contemporânea*. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo, Martins Fontes, 2005; THORTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Tradução Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Agir, 2010; TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009; WOLF, Tom. *A palavra pintada*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

nos às ideias de Lacan sobre o visual, ou melhor, ao fato de que, ao longo da constituição psíquica do sujeito, há uma transposição dos elementos imaginários de seu psiquismo em termos simbólicos: as imagens da semelhança e dessemelhança do corpo próprio e do corpo do outro são vertidas para o registro simbólico, no qual passam a valer como significantes (MILLER, 2006). Tal “transcrição” não anula o poder do Imaginário sobre a vida psíquica, nem é completa: há um resto nessa operação significativa que responde pelos efeitos de Real das imagens ou que permanecem ao nível do Imaginário, pois nem todas as imagens se tornam *significantes* ou participam do registro simbólico. Este princípio está em operação na obra de Valêncio Xavier com mais força e é o que oferece a possibilidade de ser visto como singular, mas também estão em operação outros modos de uso do visual na obra: tanto o que traz a imagem como ilustração quanto o que isola a imagem em seu mistério. Talvez fosse o caso de falarmos em interpenetração dos dois princípios.

Assim, de acordo com Rancière, três discursos na arte contemporânea procuram dar conta da relação entre o visual e o verbal: o primeiro, o *da autonomia do visual, da incomunicabilidade entre visual e verbal*; o segundo, aquele que vê na *imagem uma transcrição de ações* (a imagem serve para contar histórias) e para o qual há *comunicabilidade completa do visual* com o narrativo; ambos estão dentro da mesma lógica do tudo ou nada, descrita no mesmo princípio; e o terceiro discurso considera *imagens e palavras numa trama em que tanto o visual quanto o verbal não têm sentido sozinhos*, pois é na relação de oposição que se definem.

Na obra de Valêncio, a relação entre o visual e o verbal está mais para o terceiro princípio: o visual e o verbal não têm sentido sozinhos; sozinhas, as fotos, as ilustrações não contam história nem parecem ter muita coerência formal ou temática. As partes verbais até possuem algum encadeamento narrativo, mas muito entrecortado, fragmentário e, se pensarmos na relação das três partes da obra (*Minha mãe morrendo*, *Menino mentido* –topologizada cidade por ele habitada e *Menino mentido*), as partes verbais possuem uma independência relativa, possibilitada pela alternância de temas. Mesmo com um pouco mais de coesão, as partes verbais são dependentes das visuais: nas publicidades, nos catecismos, nos trechos de livros ilustrados, o visual e o verbal foram pensados para estarem juntos. Essa é a lógica da obra: um modo singular de fazer o visual e o verbal interagirem. O que não significa que juntos eles alcancem um sentido totalizante, que não reste algo de incompreensível nessa relação, nessa consistência imaginária, como um resíduo do gozo real que as habita.

3.3.3.2 Da montagem à frase-imagem: transformações na relação entre o visual e o verbal

A técnica usada por Godard em *História(s) do cinema*, a *montagem*, é um recurso comum fundamental da arte moderna: vem sendo empregada desde as vanguardas estéticas europeias – futurismo, cubismo e dadaísmo – que colocavam no mesmo campo visual fragmentos de formas geométricas ou da produção industrial da cidade, assim também fazia o cineasta Eisenstein, com sua técnica da justaposição-montagem no início do século XX. Essa técnica de montagem rompeu com uma inteligibilidade dos objetos artísticos legada por Aristóteles, para quem a arte precisava obedecer a certa causalidade, encadeando os elementos pela verossimilhança e ou pela necessidade. Assim, num poema, as imagens verbais usadas só teriam pertinência e beleza se submetidas a certa lógica do pensamento. Desse modo, o que a arte moderna trouxe de novo foi a ruptura com esse modelo lógico, ao propor novas formas de comunidade entre os elementos de uma obra. A *imagem* (entendida, aqui, como tudo o que o artista usa para dar forma a sua ideia, seja visual ou verbal) devia se submeter ao *texto* (entendido como um princípio de causalidade que justifique as ações e emoções humanas).

Desde meados do século XIX, entretanto, na literatura de Flaubert e Balzac, aparece uma nova medida, um novo modo de relacionar o verbal e o visual: na verdade há como que um *desligamento* entre texto e imagem, que será aprofundado nas rupturas verbais dos poemas modernistas, nas justaposições, nos cortes de imagens, assim como nas artes visuais, na música, etc. Nesse sentido é que se criam montagens como recurso predominante na arte moderna. A obra MM, ou mesmo toda a obra de Valêncio Xavier faz dessa técnica modernista da montagem seu principal recurso.

A narratividade, como princípio organizador de uma história, tal como foi concebida por Aristóteles, deixa de funcionar desde o Romantismo. Segundo Rancière, tal hierarquia – a da narratividade sobre a imagem – foi abolida há dois séculos, com os românticos, na obra *Laocoonte*, de Lessing (1766)⁷³, na qual o poeta alemão postulava a incomensurabilidade radical entre as artes. Essa ruptura funda o *regime representativo moderno*; no seu núcleo, essa questão é pensada em termos de autonomia e de separação entre as artes. Observamos, aqui, que antes mesmo de se postular a relação entre o verbal e o visual na linguística ou na semiologia (que não existiam, no sentido moderno), a diferença entre o visual e o verbal foi pensada no campo da filosofia e da arte. É por isso que nos alongamos tanto nessa discussão,

⁷³ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga (1766). Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

mesmo com o risco de nos afastarmos um pouco da discussão específica da obra de Valêncio Xavier.

Há três formas do núcleo comum das ideias que compõem esse regime se manifestar. De acordo com Rancière, existe primeiramente a defesa da diferença entre as esferas da experiência humana e da racionalidade e, por isso, as materialidades específicas de cada arte deveriam expressar essa diferença. Rancière chama os artistas românticos, de quem surgiu tal opinião, de *racionalistas otimistas*. Em segundo lugar, encontramos aqueles que, como Adorno, pensam a incomensurabilidade entre formas de arte pura e as destinadas ao consumo das massas, baseadas no cotidiano. Para Rancière, esta é uma visão *dramática e dialética*, que se baseia no conflito de classes. De acordo com essa visão, segundo ele já superada, não se poderiam misturar a arte pura com a diversão, a cultura de massa; essa última recorre à repetição de formas e fórmulas, enquanto aquela é a constante pesquisa formal, que leva a novos patamares o conteúdo. Tal distinção, chamada de *apocalíptica* por Umberto Eco⁷⁴, rejeita não o uso do cotidiano ou do comercial na arte, mas o uso acrítico desses elementos.

Essa segunda visão, dramática e dialética, interessa-nos de perto pelo fato de a obra de Valêncio Xavier propor justamente o seu contrário, isto é, a obra deste autor, com suas montagens inusitadas, mostra a possibilidade de contato entre as imagens (verbais e visuais) ditas artísticas e todas as outras, presentes no discurso pedagógico, publicitário, religioso. Ao fazer uso dessa *imageria* e de narrativas de *mass media*, como filmes B, cordéis sobre Lampião, HQs, entre outras, colando-as a imagens “artísticas”, Valêncio Xavier desloca essas imagens de sua significação original, digamos, apaziguadora, ou alienante. A estratégia de colocar lado a lado o discurso religioso e o comercial ou o erótico e o pedagógico, desestabiliza a lógica interna de cada um deles, possibilitando a emergência da singularidade. Tais aproximações podem parecer chocantes pela oposição temática, mas não é a potência do choque que revela ao leitor o seu elemento singular, o qual advém das relações estabelecidas entre toda essa massa de informação e criação verbo-visual com a constituição do sujeito, do narrador: para ele não há contradição entre o verbal e o visual, o artístico e o comercial ou pedagógico, ou melhor, a contradição não consegue explicar, sozinha, os sentidos que a montagem aí produz.

A terceira visão que defende a autonomia e a separação entre as artes é chamada de *patética*, e considera que a fratura essencial entre as artes tem a ver com a fratura original do sublime, que não se manifesta mais no mundo das formas, pois deixou de existir uma relação

⁷⁴ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 7. ed. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

estável entre a ideia e sua representação. Tal visão catastrófica teria como representante o filósofo contemporâneo François Lyotard⁷⁵ (RANCIÈRE, 2012a, p. 50-52).

Cada uma dessas três visões reafirma, então, a incomensurabilidade entre as artes, ou, para nos referirmos à questão que nos ocupa nesse trabalho, o desafio de comparar imagem e palavra, respeitando a especificidade de cada um desses sistemas e buscando pontos em comum ou influências; algo como as relações de interpretância aludidas por Benveniste. Godard estaria mais ligado à maneira catastrofista, pois entende que o cinema é a arte poética das imagens (em sentido amplo) e não deve submeter-se à lógica do narrativo, do romanesco. E, no entanto, é este mesmo cineasta que realiza uma aparente mistura entre os mais diversos discursos artísticos. Como explicar tal fato?

A perda da medida comum, a *incomensurabilidade* entre as artes, não implica *incomunicabilidade*. Desde o Modernismo, no início do século XX, essa medida comum torna-se uma *produção singular*, que só existe na medida mesma em que o artista torna-se capaz de afrontar radicalmente o discurso que insiste numa ausência de medida comum entre as artes. É possível dizer que não existe um terceiro termo, neutro, o qual possa fazer a mediação entre o verbal e o visual e os explique a partir de elementos comuns, pois o sentido, tanto de um quanto de outro, não pode ser encontrado nos seus próprios limites, nem traduzidos completamente de um para outro. Voltamos ao que o próprio Rancière propunha como sendo a *imagem*, que na arte justamente cumpre essa função, por meio da qual o visual e o verbal se interpenetram, a imagem visual só fazendo sentido quando inserida num discurso verbal que a cria ou comenta, e o sentido de uma imagem verbal sendo engendrado a partir do seu contato com uma imagem visual.

A “mistura” de diferentes linguagens ou materiais por meio da montagem, só se realiza radicalmente na arte com a chegada das colagens cubistas e dadaístas, com os poemas-gritos expressionistas e a poesia-máquina da arte futurista, que criaram a técnica da colagem. Até então, as imagens acompanhavam textos como ilustrações ou palavras acompanhavam imagens como índices ou legendas. Desde o Modernismo, a arte não parou mais de atritar as diferentes materialidades, levando ao limite sua possibilidade de não comunicação ou de junção. O mesmo acontece com as significações, que não passam imunes a essa técnica moderna da justaposição caótica, pois cada elemento de sentido, deslocado de seu contexto original, passa a compor um novo sentido, e, mais do que isso, passa a questionar mesmo os sentidos. Houve quem execrasse

⁷⁵ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

esse gosto de misturar e o chamasse da estratégia de “alhos com bugalhos”, de unir tudo a qualquer coisa. Rancière denomina essa *junção caótica de materialidades e significações* de *a grande parataxe*, criada desde as Vanguardas, que a diferenciaria de outra parataxe, presente desde a obra de Flaubert, Baudelaire e Zola (RANCIÈRE, 2012a, p. 54). A *grande parataxe* seria o regime representativo da arte desde o século XIX, cujo elemento mais evidente é a montagem.

Cada período teve, então, sua própria *parataxe*, *estabelecendo o que podia ser visto ou lido e o que podia vir junto*: a da época de Gustave Flaubert era unir na mesma narrativa os eventos da vida dos protagonistas e os detalhes banais do cotidiano da pequena cidade; Émile Zola, por sua vez, faz isso misturando o discurso político com discussões sobre a maneira de se montar uma vitrine repleta de peixes e carne e com a receita de um chouriço (RANCIÈRE, 2012a). Para Rancière, mesmo apenas usando palavras, é possível falar em *parataxe*⁷⁶, em montagem. Nessa explosão de sentidos, só existe de agora em diante o *comum*, sem medida comum, isto é, tudo vale o mesmo: mercadorias amontoadas misturadas a restos de ideologias, religiões e ciência. Entretanto, a potência dessa miscelânea pode se revelar, por um lado, um caos completo, explosão sem sentido ou, por outro lado, expressar um consentimento conformista com a sociedade. A arte moderna teve de gerir essa duplicidade encontrada na montagem, que pode ser tanto união quanto ruptura, crítica ou adesão, tentando fugir tanto de uma quanto de outra. A medida encontrada para isso foi, segundo Rancière, a **frase-imagem**:

Designo com isso algo distinto da união de uma sequência verbal com uma forma visual. [...] A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. (RANCIÈRE, 2012a, p. 56).

Ao elaborar o conceito de *frase-imagem* para falar da **montagem moderna**, da *grande parataxe*, Rancière usa um elemento fundamental de seu conceito de *imagem*: esta também é definida por ele como uma função, relacionando o visual e o verbal. A relação representativa desfeita pela frase-imagem, aludida na citação, **questiona** uma suposta complementaridade entre texto e imagem; até então a relação era de representação – vista nos moldes de uma ilustração, seguindo os encadeamentos do texto, a imagem seria um suplemento do verbal. Não é, evidentemente, este tipo de relação que acreditamos estar na obra MM, pois ali a *frase-*

⁷⁶ Em nossa opinião, esse termo, muito usado para se referir a relações de coordenação entre enunciados, tem, em Rancière, um sentido de justaposição sem hierarquia ou concatenação lógico-sintática.

imagem, isto é, a imagem constituída de verbal e visual, constrói uma legibilidade nova, que explora as possibilidades de ruptura próprias à justaposição de texto-imagem, com a possibilidade de continuidade que existe em potência na sequência frasal. Assim, preserva a potência da grande parataxe, seu aspecto disruptivo, sem deixar que ela se perca “na esquizofrenia e no consenso” (RANCIÈRE, 2012a, p. 57). Pode-se, a partir disso, falar em uma sintaxe, a sintaxe da montagem.⁷⁷

Para concluirmos essa parte teórica, consideramos útil revisar nosso percurso para explicitar algumas conclusões. Primeiro, a noção de interpretância em Benveniste, mesmo que na obra do autor ela não venha detalhada, sugere uma certa ênfase na via da busca de sentido. Desse modo, essa noção benvenistiana ficou apenas como um preâmbulo de uma discussão mais ampla. Como tratamos não só do sentido, mas do gozo singular envolvido na estratégia da montagem, da relação construída entre o verbal e o visual, ou melhor, para falarmos em montagem como estratégia sinthomática do sujeito é preciso entender o que esta satisfaz, mais do que pode significar.

As ideias de Jacques Rancière, por sua vez, tiveram maior impacto para a compreensão do processo artístico de Valêncio Xavier. A visada da historicidade, isto é, da mudança das relações entre o visual e o verbal nas artes ao longo dos séculos, em Rancière, possibilitou ver como a obra de Valêncio Xavier encontra-se inserida num movimento histórico de grande alcance, com a disseminação do uso de diversas formas de montagem, desde a mudança do regime representativo das artes em meados do século XIX.

Mas o que a sublimação tem a ver com a história? E, ainda, se a montagem é um recurso de uma época, como pode ser, ao mesmo tempo, a marca de uma singularidade? A primeira questão é a sublimação, que nos intrigou muito porque, ao ser definida desde Freud, a dimensão da historicidade não foi colocada: a sublimação era um dos destinos da pulsão e ponto. Entretanto, ao lermos Lacan, algo se descortinou no campo da sublimação artística: “Reparem que não há avaliação correta possível da sublimação na arte se não pensarmos nisto – que toda produção da arte, especialmente as Belas-Artes, é historicamente datada” (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 132).

⁷⁷ Rancière fala de dois tipos de montagem na modernidade: a montagem dialética e a montagem simbólica. A *montagem dialética* trabalha a partir do choque, faz o familiar parecer estranho, para dar relevo ao conflito e à violência constitutivos de uma realidade qualquer. Põe em evidência o poder de comunicação dos incompatíveis, estabelecendo uma medida comum: a do desejo. A *montagem simbólica* reúne os elementos sob a forma do mistério. Entre os elementos estranhos, estabelece uma familiaridade, uma fraternidade, uma nova metáfora. É uma máquina de produzir analogias, não de opor mundos, mas de revelar copertencimentos. Tal distinção é mais didática, pois na vida real das obras tal distinção ou separação de sentidos parece mais difícil de perceber ou defender. Em MM, de Valêncio Xavier, não conseguimos perceber a contradição em ler a montagem nos dois tipos apresentados por Rancière.

Com isso, Lacan nos informa que a cada época uma satisfação pulsional, via sublimação artística, é produzida e não deve ser tomada como valendo para todas as épocas. Assim, a sociedade europeia se satisfazia no idealismo dos nus neoclássicos dos séculos XVII e XVIII; com o passar do tempo, entretanto, a satisfação considerada sublimatória no século XX, no campo da representação figurativa na pintura ou escultura, já podia incluir referências mais diretas a corpos humanos mais próximos aos reais. Assim também, em certas épocas, o debate em torno do que era considerado de “bom-gosto”, no campo da nudez feminina transposta em pinturas, foi acalorado: nessas épocas o que era considerado arte –logo, poderia caber nos termos de uma sublimação da pulsão sexual – estava em franca transformação. Foi o que aconteceu com a polêmica em torno da obra *A origem do mundo*, de Gustave Coubert, pintor realista francês que representou sem idealizações e em ângulo bastante incomum uma genitália feminina. Não pintou o rosto da mulher, nem representou a genitália de frente, sem pelos, como era de costume. O modelo usado posou com as pernas abertas, revelando a fenda vaginal. A pintura foi considerada obscena ou pornográfica, o que, para os padrões artísticos da época, era o mesmo que dizer que não se tratava de arte. Logo, para os padrões da época, não teria havido sublimação das pulsões sexuais. Hoje em dia, quando os museus exibem com orgulho corpos humanos em proporções reais e representação hiper-realista, no ato sexual mesmo, tal pudor passa por ridículo. Ninguém questiona a artisticidade, por exemplo, das obras de Jeff Koons, artista americano, que durante um tempo foi casado com a atriz pornô italiana Cicciolina. Em uma série de pinturas, fotografias e esculturas, Jeff Koons representou a si e a Cicciolina em plena atividade erótica. Nem por isso foi considerado pornográfico. Vale lembrar que as obras desse artista alcançam preços estratosféricos no mercado de arte, o que é um sinal do prestígio social que ele obteve.

Daí o interesse em acompanhar o percurso histórico realizado por Rancière, que nos mostra uma perspectiva muito apropriada para abordarmos a montagem em Valêncio Xavier. Sem esquecermos, é claro, que Rancière enfatiza também a relação do visual e do verbal como uma relação permeada pelo sentido, ou seja, ele não trata do gozo fora-do-sentido na montagem. Ainda assim, continua válido o seu modo de abordar a montagem, em termos de frase-imagem, que nos ofereceu um instrumento de compreensão importante, mesmo que incompleto.

A segunda questão colocada, a de saber porque a montagem em Valêncio Xavier é diferente da montagem usada ao longo do século XX. A resposta, acreditamos, não pode se basear simplesmente no material que ele usa para fazer suas montagens: o uso da imageria (figuras e textos verbais do discurso publicitário, pedagógico, religioso, científico, político etc.) para fazer arte não é novidade. Também não é singular ou única a estratégia da fragmentação

desses discursos ou da produção de uma obra literária na qual a fragmentação predomine (valemo-nos, inclusive, da obra de Oswald de Andrade para contextualizarmos a montagem no Brasil, no próximo tópico).

Então, o singular da estratégia de montagem em Valêncio Xavier é que, ao recorrer a essa técnica, o que está em jogo não é apenas o sentido, mas o gozo. Em termos formais e técnicos, suas montagens têm até alguma novidade, pois trazem para o texto literário um recurso – o de misturar o verbal e o visual – que não é comum na literatura brasileira. Entretanto, o que é único, singular, o que marca sua diferença é que essa montagem existe como máquina de produzir gozo e não apenas sentido. Um gozo que até passa pelo sentido, mas o ultrapassa, pois nele o sujeito confronta a dureza dos objetos visuais e dos discursos verbais a que foi submetido, não para desautorizá-los, entendê-los, questioná-los ou idealizá-los, mas para construir um saber-fazer com o resto da operação significativa que sobrou do contato com tais manifestações do discurso do Outro. Desses dejetos sem sentido ele constrói sua obra como um monumento ao seu gozo singular, faz deles seu *sinthoma*.

3.4 A estratégia da montagem em MM

A obra de Valêncio Xavier é uma experiência radical da linguagem, ou melhor, da linguagem literária e de suas possibilidades expressivas. Isso se evidencia fundamentalmente por trazer para a enunciação literária um modo *sui generis* de relacionar o visual e o verbal.

O percurso realizado nos tópicos anteriores rastreou várias noções ou conceitos de Émile Benveniste e de Jacques Rancière, no que tange à relação entre sistemas semióticos distintos e a possibilidade de construir relações de interpretância (BENVENISTE, 2006). Agora buscamos verificar o alcance que podem ter para a compreensão da singularidade da obra MM. Primeiramente, vale lembrar que *montagem* não é simplesmente ou apenas a justaposição de linguagens verbal e visual: há montagem quando um artista considera legítima a justaposição de dois ou mais elementos. Pode existir montagem mesmo quando só é usada a linguagem verbal⁷⁸ ou apenas a visual (em geral, feitas com imagens de outrem, de fontes e técnicas diferentes). Também é relativamente comum a montagem na qual se misturam o verbal e o visual. A partir do final do século XIX, a montagem radicalizou-se e encontrou uma forma mais

⁷⁸É o caso dos escritores realistas-naturalistas franceses que, desde o século XIX, estabeleceram ser possível unir, numa mesma enunciação literária, isto é, num mesmo trecho narrativo, a discussão de ideias filosóficas e o retrato da banalidade da vida comum. Nesses casos, a montagem era feita apenas com palavras.

abrupta, em que a própria sintaxe e a progressão temática sofreram uma justaposição mais “crua”, isto é, sem transições e nem mesmo respeito por uma noção de coerência interna na frase. Nesse ponto, encontramos poetas como Mallarmé, o qual implodiu a estrutura sintática do poema e até mesmo a estrutura morfológica da palavra, fazendo da página um espaço que ultrapassava a direção de leitura obrigatória linha a linha. Estava aí preparada a revolução vanguardista, desde as montagens cubistas e dadaístas, passando pelo surrealismo, chegando até mesmo a explorar a espacialidade da página como um pintor explora a tela, o que viria a ser uma das marcas da estética concretista na segunda metade do século XX. Quanto à justaposição temática, esta também chegou a um nível extremo pela fragmentação da frase e da palavra (ver o caso Joyce e de Guimarães Rosa), e a necessidade de uma coerência interna, seja por qual princípio for, deixa de ser um atributo exigido da arte.

No Brasil, as experiências literárias de Oswald de Andrade, em seu romance em estilo “telegráfico” *Memórias sentimentais de João Miramar* (1973), que, concomitantemente ao *Ulisses* de James Joyce, explodia os cânones realistas-naturalistas do gênero romance. Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, já no primeiro capítulo, intitulado “O penseroso”, o leitor tem de enfrentar a intensa fragmentação constitutiva da técnica da montagem:

Jardim desencanto
O dever e procissões com pálios
E Cônegos
Lá fora
E um circo vago e sem mistério
Mamãe chamava-me e conduzia-me para dentro do oratório de mãos
grudadas.
– O anjo do Senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.
Vacilava o mourão do azeite bojudo em cima do copo. Um manequim
esquecido vermelhava.
– Senhor convosco, bendita sois vós entre as mulheres, as mulheres não têm
pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas
mulheres, amém. (ANDRADE, 1973, p. 23)

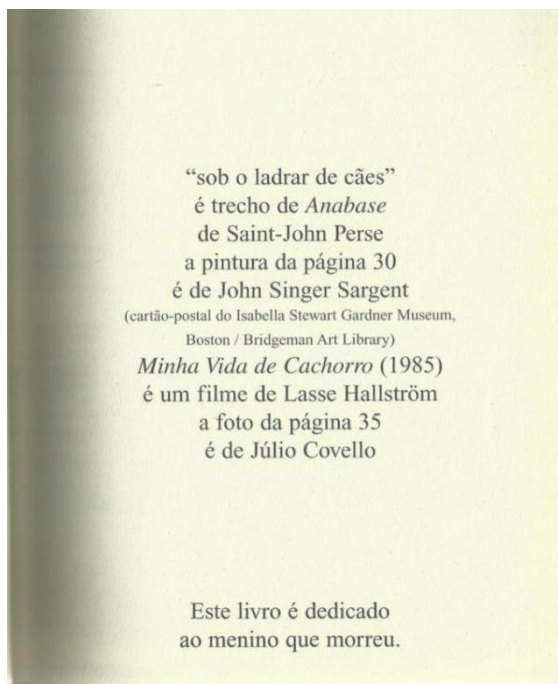
Observe-se que a primeira parte do capítulo é semelhante a um poema, pois as primeiras frases parecem versos. O narrador introduz o leitor abruptamente numa série de espaços e eventos sumariamente designados, sem que entre as frases ou versos exista qualquer elemento verbal de ligação sintática, de transição espaço-temporal. Não se sabe exatamente onde e quando é ou era esse “jardim desencanto”. Pode ser sua infância e sua casa, no entanto, isso é uma suposição, uma vez que “jardim”, um substantivo, vem formando um estranho sintagma nominal com outro substantivo, “desencanto”; que então pode valer como atributo. O

desencanto seria da criança naquele jardim, da sua infância desencantada? O leitor que preencha como puder ou quiser as lacunas entre os termos.

Segundo a crítica mais conhecida, Oswald foi um dos primeiros, senão o primeiro a explorar as técnicas de montagem cubofuturista. Inclusive houve em sua obra certa influência da montagem cinematográfica do diretor Sergei Eisentein⁷⁹. De modo que Valêncio Xavier não foi o primeiro a fazer uso da montagem na literatura brasileira. Sua singularidade está no modo como a montagem verbal, a montagem visual e a verbo-visual se encontram em sua obra.

Um primeiro elemento singular do uso da montagem em MM é o próprio fato de a montagem desdobrar-se em vários níveis: a obra é dividida em três partes, reunidas sob título *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. Ou seriam três obras inter-relacionadas? Em cada uma dessas partes, o arranjo entre o verbal e o visual é diferente, e até mesmo na disposição das partes verbais (diagramação feita pelo próprio autor, como o explicita a ficha catalográfica), como nas fontes usadas, nos espaçamentos, incluindo a maior ou menor justaposição de assuntos, as fontes visuais ou verbais; tudo corrobora para pensarmos em três obras diferentes, ligadas pela temática da mãe morrendo e da infância, com as primeiras experiências eróticas do menino, o gosto pelo cinema, a educação católica, a influência da história de Lampião, etc. Em um nível *macro*, a obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido* pode ser vista como uma montagem de três partes que, mesmo tendo algumas semelhanças temáticas entre si, não são homogêneas quanto ao modo de dispor o material verbal e o visual, isto é, pelo modo como o verbal e o visual participam da narrativa. As referências escritas pelo próprio autor ao final de cada parte mostram isso; no final da primeira parte há uma página em que aparece uma espécie de glossário:

⁷⁹Ver CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 9. ed. São Paulo: Globo, 1994. p. 5-33.



(MM, p. 37)

Curiosamente, o autor chama a primeira parte, ou o primeiro capítulo, de “livro”. Esta poderia ser uma classificação utilizada em nosso trabalho, para nos referirmos às três partes que compõem *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. O termo “livro”, apesar de um tanto vago, é amplo e pode abarcar qualquer gênero discursivo, literário ou não; se contraposto ao termo “parte”, “livro” sugere mais independência compositiva e temática. Ainda assim, se o autor chama a primeira parte de “Minha mãe morrendo” de “livro”, intitula a segunda de “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada” de “novela”, não de “livro”. O que gera uma duplicidade e não resolve também de uma vez a dualidade do título composto por dois e não três termos, oferecendo-nos a possibilidade de pensar as duas últimas partes como sequência uma da outra e não dois livros ou partes diferentes.

O **índice** também não indica com precisão qual status dar a cada uma das partes da obra, pois, se viessem numeradas poderíamos pensar em capítulos, ou em histórias separadas – contos ou novelas. Num autor premiado como Valêncio Xavier, que tomava para si a tarefa do projeto gráfico de suas obras, ganhador de um Prêmio Jabuti pelo projeto gráfico de sua obra *O mez da gripe*, tal fato não parece ser ocasional ou fortuito. Tendemos, antes, a ver nessa indefinição de uma hierarquia entre as partes ou até mesmo na definição do status dessas partes em relação a um todo (seriam capítulos?) uma forma de intensificar a estranheza, não deixando ao leitor a conveniência de um enquadre prévio como uma chave de inteligibilidade. A relação entre as partes reverbera a relação entre o visual e o verbal em cada página, as relações que podem ser

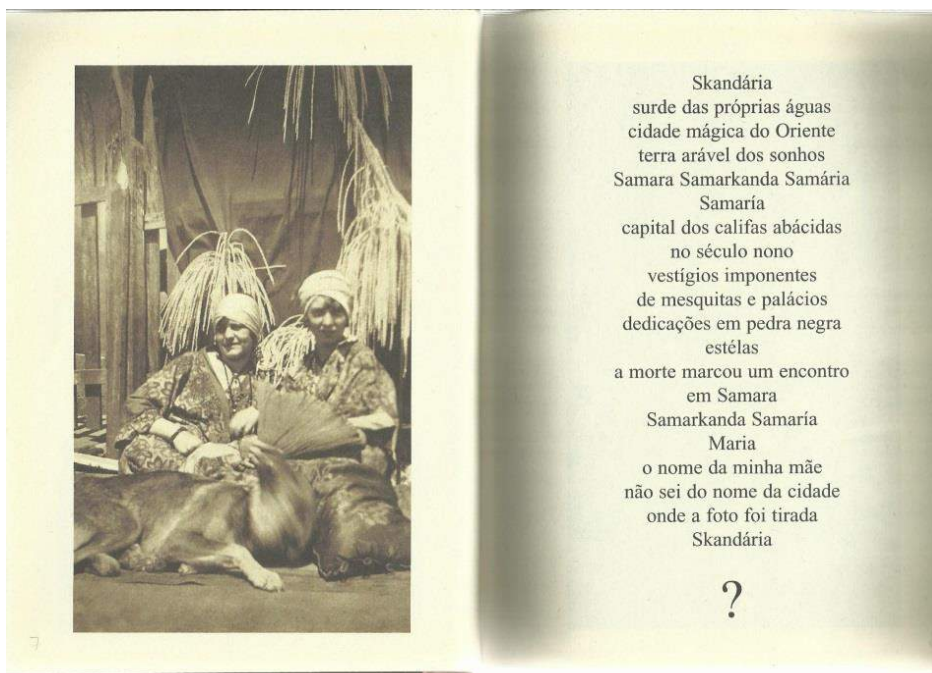
estabelecidas. Todavia, os elementos visuais e verbais ali dispostos não são capazes de fazer surgir uma “superestrutura” tranquilizante, um sentido pacificador, são pedaços de experiências e materiais, objetos que só parcialmente podem indicar o gozo que promoveram e o sentido sempre será um objeto de precária consistência.

Outro elemento que chama a atenção para a singularidade dessa montagem, em seu aspecto mais amplo, é a classificação dada pelo próprio autor ao gênero da segunda parte, intitulada “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada – uma novela em figuras”. Curiosamente, na ficha catalográfica, a obra é classificada como *romance*. Mas a segunda parte é chamada de “novela”, classificação que pode até ser pertinente, mas não explica a ausência desse tipo de enquadre em relação às outras duas partes. É também curioso o fato de ser subintitulada de “em figuras” – como se não houvesse figuras nas outras partes, ou como se a estruturação dessa parte fosse mais tradicionalmente narrativa do que as outras. Nela ainda predomina a montagem, com sua característica fragmentação temática e justaposição.

Em suma, num nível geral, a obra é já uma montagem de três partes; a diferença visual entre elas é bastante evidente, basta folhearmos as páginas para percebermos a ruptura entre a parte “Minha mãe morrendo” e as seguintes. Vejamos agora como cada uma delas realiza a montagem internamente.

3.4.1 A montagem na primeira parte: odaliscas, atrizes e cadáveres

A estrutura da montagem na primeira parte, “Minha mãe morrendo” – a menor das três em número de páginas –, é relativamente homogênea: o fio condutor, como o próprio título diz, é a morte da mãe. A montagem verbal-visual segue a estrutura de uma figura colocada à esquerda e a parte verbal colocada na página da direita, em versos centralizados na página, quase sem pontuação. Veja-se abaixo uma página típica da primeira parte:



(MM, p.14-15)

Podemos considerar como montagem tanto a reunião das duas páginas, o verbal e o visual juntos, como apenas os trechos verbais, pela justaposição e fragmentação de temas, intensificados ainda pela ausência de pontuação. A foto acima é a primeira de uma série de três, nas quais a mãe e a tia do narrador aparecem vestidas de ciganas (ou odaliscas, como ele as descreve). Há pequenas diferenças entre as fotos: na primeira, as mulheres olham diretamente para a câmera e o cão mexe a cabeça; na segunda, elas encostam a cabeça uma na outra, com olhos semicerrados, e o cão parece dormir, e na última, “leem a mão” uma da outra, e o cão desapareceu.

A ideia de *montagem* – tanto nos trechos verbais quanto nos visuais – parece estar associada a uma ausência de delimitação de uma sequência temporal ou causal precisa. Há *montagem* quando o verbal implode a lógica entre o que acontece antes e depois (o elemento básico da causalidade), entre o *aqui* e o *alhures*; e também existe montagem quando esta é composta apenas por materiais visuais; o mais comum é a fragmentação de imagens recolhidas em vários lugares ou fontes unindo partes que, na realidade, não estariam unidas ou colocando juntos espaço e épocas. Sem falar que, em montagens visuais, o artista pode fazer intervenções nas imagens que usa, colocando palavras onde não existiam ou recortar pedaços de uma imagem sobre outras, e assim por diante. Em MM, o autor não superpõe imagens: em geral, ele escolhe uma imagem e liga-a com um trecho verbal (colocando um trecho verbal na página seguinte ou abaixo da imagem – na maior parte dos casos), ou liga imagens com outras. Mesmo assim, se

o leitor acompanhar o livro apenas pela sequência de imagens, estas não farão sentido: não contam uma história, não seguem as ações dos personagens, não descrevem espaços; portanto, estão longe de serem ilustrações. Mesmo que nessa primeira parte a relação entre o visual e o verbal pareça bastante organizada e previsível, com a figura à esquerda e palavras à direita, o verbal e o visual não estão numa lógica de complementação. Vale destacar ainda que as fotos em que aparecem a mãe e o menino trazem todos em fantasias: a mãe, de odalisca-cigana ou noiva e o menino, de Aladim. As imagens que não são fotos também são figuras de fantasia, como a odalisca da embalagem de perfume (p.21), a atriz Maria Montez com figurino de odalisca e uma mulher anônima, também em roupas árabes, no cartão-postal. Assim, as fotos estão longe de serem “retratos” ou “documentos”: a mentira está nelas como seu avesso, porque o que mostram são ficções. Se víssemos tais fotos descontextualizadas, não poderíamos afirmar que se trata de uma cigana de verdade ou de uma mulher fantasiada de cigana ou odalisca. A ironia é que aquilo que o narrador mostra de mais “objetivo” em termos de fatos do passado da mãe, suas fotos, não se diferencia das fantasias.

As páginas que reproduzimos acima (p. 14-15) mostram bem isso: nessa montagem, o verbal não complementa o sentido da foto; só saberemos que são a mãe e uma tia do narrador na última das três fotos, porque na página adjacente o texto traz uma série de alusões a antigas cidades do Oriente, Skandária-Samara-Samaria-Samarkanda, num deslizamento significativo que desemboca no nome da mãe, Maria. Ele poderia nos contar da relação entre os dois, como seus temperamentos; poderia perguntar à tia que lhe deu as fotos (tia Filipina) como era a mãe em criança, etc. Mas quase toda a página compõe-se de uma série de sugestões espaciais e temporais (um Oriente Médio das mil e uma noites), que pode ser a imagem metafórica da distância no tempo e no espaço, a distância entre o adulto que vê as fotos e a criança que foi: o fotográfico deixou, há muito, de ser um “retrato” ou “documento” no qual o narrador poderia simplesmente apontar “eis a minha mãe e minha tia, numa fazenda há muito tempo”. Isso seria o esperado numa narrativa memorialista. MM, apesar de compor-se de memórias da infância, não é um livro de memórias: entre o eu que comenta/recria o sentido das fotos e os seres que nos olham do passado, há um abismo intransponível. Não o desejo de recuperação do passado que brevemente animou o narrador de *Dom Casmurro*, logo desencantado da tarefa⁸⁰. Em MM,

⁸⁰“Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui”. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o narrador já velho, tenta recuperar o sentido do passado, ao construir uma casa parecida a que vivera na infância, em Matacavalos. O projeto foi infrutífero: não recompôs nem o que foi o passado nem quem ele havia sido. Só resta a narração, que procura entender se a mulher o amou mesmo ou o traiu. Ainda assim, apesar de se dizer certo da traição, os motivos, ou se a Capitu, mulher e adúltera, já estava na Capitu menina: tal certeza a narração não lhe ofereceu. Ver: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 1997.

o narrador olha aquelas fotos e vê duas “ciganas ou odaliscas”; não o olhar doce da mãe, não um elemento fisionômico que lhe desse a garantia de reconhecer as duas mulheres ou o lugar em que estão.

O campo visual, tomado já pela pulsão escópica, é perturbado e o narrador perde o senso do real, mesmo estando diante de uma prova indubitável de que eram sua mãe e sua tia, ainda assim, as sequências verbais mostram-nos onde o pensamento o leva: para um lugar de fantasia, de prazeres proibidos, para o reino perdido das mil e uma noites. É como Freud e o irmão em Atenas: mesmo estando diante da Acrópole, Freud sente uma estranheza, como se aquilo não fosse real; isso porque o olhar do pai, que nunca pudera ir à Grécia tão almejada, presentificou-se na paisagem, fazendo com que aqueles dois judeus da Morávia fizessem uma espécie de mancha na ensolarada paisagem⁸¹.

Talvez faça mais sentido para o leitor se retomarmos as sequências em que aparecem o visual e o verbal, logo no início da primeira parte, “Minha mãe morrendo”. As duas primeiras páginas trazem, à esquerda, uma escrita em árabe (funciona como uma imagem para um leitor de português, remetendo-o a outra cultura e lugar) e, à direita, a cena da união entre mãe e filho pelo olhar, em que a mãe puxa o filho e pergunta o que ele vê, se o olho dela ou o dele, que se tornam um “olhão só” (p.9). Onde e quando acontece tal evento não é esclarecido. Nas duas páginas seguintes, temos uma ilustração de uma mulher a flutuar na água, na página esquerda, e na página oposta adjacente, o narrador descreve detalhadamente as belezas femininas do corpo da mãe nu na banheira; ele teria visto a mãe nua porque a porta do banheiro estava aberta. Ainda assim, já nessa página diz que a mãe nunca o amara e que o tempo que o teria olhado seria o “tempo de uma foto” (p. 11). A terceira sequência (páginas 12 e 13) traz como imagem um recorte da foto onde vemos apenas um cão cuja cabeça aparece como um borrão. No trecho verbal, o narrador fala disso, mas introduz um trecho do poema *Anabase*, de Saint-John Perse: “sob o ladrar de cães/ a noite poussa seu prazer/ no ventre das mulheres” (p. 13); segue-se um comentário poético sobre esse cão, já transformado em “Cérbero-Cerbero-Cérebro, o cão sem três cabeças” – três nomes, um para cada cabeça. No poema-comentário, alude ainda ao inferno de onde ninguém sai, apenas entra. Só então, nas páginas seguintes, aparecem, em sequência, as três fotos da mãe.

A primeira imagem, a palavra árabe, não se relaciona ao evento da “fusão de olhares”; as duas páginas seguintes (10 e 11) mostram uma ilustração de uma jovem mulher ruiva e a

⁸¹FREUD, S. Um distúrbio de memória na Acrópole [1936]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. XVIII.

narração de lembrança (fantasia) da mãe nua. Ainda nenhuma referência ao Oriente. E a terceira sequência de páginas (já que estamos falando destas aos pares) fala de um cão que aparece numa foto –ainda não sabemos que se trata de uma foto da mãe –, um guardião infernal. Essa sequência dos três pares de páginas iniciais dessa parte ilustra o que entendemos como a estratégia da montagem em sua singular maneira de cingir um gozo, pois a relação dual entre mãe e menino materializa-se no ritmo binário dessa parte; em geral, na página esquerda vem uma imagem e na direita o texto. O leitor pode perceber também que não há preocupação em localizar de maneira precisa os eventos no tempo e no espaço, nem em diferenciar prosa de poesia ou realidade de fantasia.

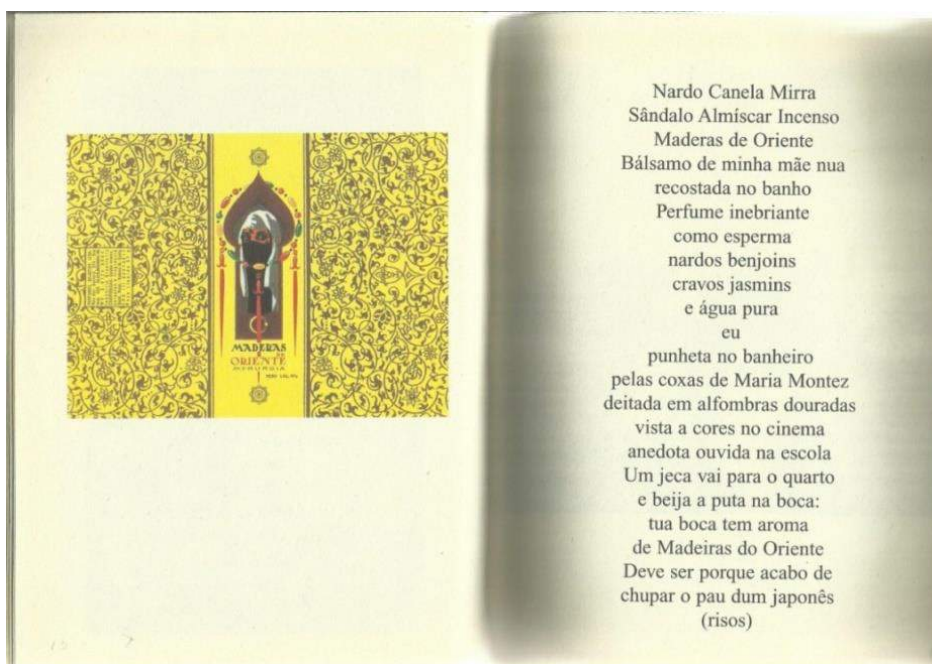
Se seguirmos apenas os trechos verbais das páginas comentadas, veremos o relato de três eventos: o da fusão do olhar, o da visão da mãe nua no banheiro e o do cão que movimentava a cabeça. Primeiro, uma fusão mítica criança-mãe, o ideal de completude ou a fantasia ainda socialmente operante nas imagens das Madonas com o menino Jesus, no imaginário da completude e infinitude do amor materno. A segunda cena, todavia, destrói sem piedade tal fantasia, ao mostrar o outro polo de tal fusão: a atração incestuosa, o perigo que o retorno ao corpo da mãe pode trazer ao sujeito; também despedaça o imaginário de uma infância desprovida de desejo ou sexualidade. A terceira sequência, numa espécie de consequência das duas primeiras, fala de um inferno, o do desejo por um objeto para sempre perdido, a Coisa primeira: a mãe. É também o lugar de desolação para o sujeito que, para ingressar na ordem desejante, tem de sair desse “paraíso”. Por isso, logo adiante, “a morte marcou um encontro/ em Samara/ Samarkanda/ Samaria / Maria” (p. 15). Aí a ligação entre o pulsional e a morte, entre o sexo e a morte se escancara. O sujeito, para emergir entre as cadeias significantes, tem de abrir mão do gozo total, e perde parte desse ser de gozo para ter apenas uma representação significativa. O gozo do Objeto, da *Coisa*, será como o Paraíso bíblico perdido ou um Inferno do qual não se sai mais.

Em termos de imagens ou figuras, temos a seguinte sequência: a palavra árabe, a ilustração da mulher flutuando na água e o pedaço da foto com a cabeça do cachorro; do ponto de vista verbal, três experiências: relato de uma cena de fusão; a visão do corpo materno cena entre o relato e o poético e o comentário poético-profético de um pedaço de foto. Repare-se que a alternância imagem à esquerda e texto à direita apenas sugere uma ordenação lógica.

Pensamos que toda a primeira parte de MM seja feita para que o verbal e o visual sejam vistos juntos, fazendo certo sentido o livro aberto como as portas do inferno descritas na página 13: “das portas abertas/ sempre abertas/ do inferno/ ninguém pode sair/ somente entrar/ pelas portas abertas/ de *par a par*” (grifo nosso). A primeira parte tem, assim, a lógica dos pares

imagem-texto, a lógica do livro aberto, mas o leitor não se iluda, são as portas do inferno de onde ninguém sai. Nos pares de páginas, aparece o inferno do narrador: a mãe, primeiro viva e sensual e próxima de demais, depois, numa mesa cirúrgica, com as costelas à mostra, o terror do de-dentro de nosso corpo. Dentro de tal lógica do par, pensamos ser apropriado o conceito de *frase-imagem*⁸² de Jacques Rancière, e que passamos a usar de agora em diante para nos referirmos à montagem.

Depois da sequência de fotos da mãe vestida de odalisca ou cigana, o par de páginas 20-21 traz uma embalagem de um sabonete ou perfume “Maderas de Oriente”. No meio da embalagem, numa faixa amarela ladeada por galhos retorcidos de uma vegetação luxuriante, aparece a cabeça de uma odalisca, com véu negro sobre a boca e véu branco sobre os cabelos, a mirar o espectador. Sua cabeça é emoldurada por uma janela de ogiva mourisca, a qual, por sua vez, é rodeada por formas coloridas a sugerirem joias e que terminam por espadas, três espadas como que protegendo a odalisca do harém do sultão: o objeto do desejo é protegido por véus e espadas; e se o olhar penetrante promete prazeres inenarráveis, as espadas sugerem a morte de quem se atrever a buscá-los.



(MM, p. 20-21)

⁸²Retomamos o termo proposto por Rancière, que aqui nos parece apropriado por se tratar de uma unidade da montagem encontrada na primeira parte de MM: de um lado, o visual e de outro, o verbal, compondo uma montagem ou frase-imagem ou simplesmente imagem, no sentido que lhe dá Rancière, de ser uma operação artística em que o visual dá a ver o que o verbal não faz ler, e vice versa. Como o termo imagem é também usado em nosso trabalho para referirmo-nos a figuras ou imagens em sentido comum, vamos usar o termo *frase-imagem*.

O trecho verbal dessa frase-imagem é uma justaposição de nomes de perfumes orientais exóticos e compõe uma fantasia masturbatória do menino, na qual se intromete a imagem da mãe nua – imagem invasiva, não buscada pelo sujeito, que caracteriza seu caráter de gozo mortífero. São perfumes fortes, sagrados e profanos (mirra, benjoim, incenso, cravos), misturados ao forte odor do esperma: a pureza e a baixeza; e também a “água pura”, o vocabulário sofisticado (alfombras, nardos) e os palavrões (“punheta”), a imagem da mãe e da atriz Maria Montez e o exótico mundo das odaliscas de haréns são misturados a uma piada licenciosa de bordel brasileiro. Os risos (entre parênteses) desconcertam, porque precisaram estar escritos, não sendo suficiente apenas o relato da piada; talvez porque a menção simultânea de tantas referências visuais olfativas, religiosas, orientais, pessoais e da cultura de massa tonteasse o leitor e a risada não viesse naturalmente. Como se pode ver, uma simples embalagem de perfume e sabonete antigo, certamente da infância do narrador, desencadeia uma série de sugestões/lembranças/fantasias que estão muito além da ordem da ilustração. O trecho verbal também traz uma ligação com o anterior (a visão da mãe nua, na página 11), mas mistura tantos outros elementos, perturbando a referência.

A frase-imagem seguinte (p. 22-23) traz uma foto com a mãe está vestida de noiva, como se estivesse se casando pela segunda vez, fingindo-se viúva, porque vivia separada do marido. Como à época, início da década de 1940, o status de uma mulher “separada” era terrível, armaram a farsa. O curioso é que não colocam um homem para ser o noivo; podiam tê-lo feito, mas acharam (não sabemos de quem foi a ideia) preferível colocar uma mulher no lugar do noivo. Aliás, nem podemos afirmar com certeza que a figura de boina à direita seja homem ou mulher (não traz os indefectíveis bigodes usados pelos homens na época). É provável que seja uma mulher, já que os homens não foram chamados ou não quiseram participar da pantomima. Nessa sequência, a alusão à falta de amor da mãe pelo menino e o gosto dela pela leitura são explicitados. O que liga essa frase-imagem às anteriores é ainda a ideia da farsa, da pantomima: não há uma foto sequer da mãe em trajes cotidianos.

Na frase-imagem das páginas seguintes (p. 24-25), temos a única foto do Menino-Valêncio com o irmão, Gricha, e uma senhora, Babá. Os meninos parecem estar vestidos para o carnaval, e novamente a dimensão da ficção, da fantasia e da farsa sobrepõe-se ao documental ou simplesmente biográfico. Nessa frase-imagem começa o relato da segunda experiência visual marcante e traumática do narrador: quando o obrigam a ver o corpo cortado e coberto de sangue da mãe pelo vidro redondo da sala de operações. O que faz a frase-imagem interessante é que, no início do trecho verbal, o narrador apenas indica brevemente os personagens da foto: quem é quem. A mulher chamada Babá, o irmão, Gricha, vestido de cossaco (o pai era russo,

já separado da mãe), e ele, indicado por um enfático “sou eu” e pelos nomes com que se identifica: *Aladim*, *Sinbad* e *Saladino* – figuras de poder da literatura das mil e uma noites e um antigo rei mouro de Jerusalém. Em seguida, a expressão “Maktub” (em árabe, “Estava escrito” ou “Está escrito”): o destino marcou o encontro com a morte, o menino tinha de ver o corpo ensanguentado ou moribundo da mãe, o comportamento sádico dos adultos que o obrigaram a ver a mãe na mesa de cirurgia certamente foi visto como obra do destino. Aqui, o mais importante é o que o narrador fez com esse encontro, com esse “acaso”: fez dele um *destino*⁸³. Em vez de apagar ou recalcar tal lembrança ou deixá-la aparecer aqui ou ali num sonho ou sintoma, numa queixa pura e simples, ele fez dessa experiência visual terrível uma obra singular, da qual retira um gozo vivificante. As fotos que lhes são oferecidas por uma tia velha, que já preparava a própria morte – esse o primeiro encontro com a morte, esse o segundo encontro com o acaso ou destino – são a porta para a retomada de outra morte, a da mãe, a retomada artística dos primeiros encontros com a morte e a sexualidade.

Logo em seguida ao relato da visão do corpo materno na maca do hospital, há a única frase-imagem em que só se encontram elementos visuais (p. 26-27). São reproduções da anatomia interna de um corpo feminino em visão frontal, da mesma figura feminina ruiva que flutuava nas águas, mostrada em página anterior (p.11). A explicação para a excepcionalidade de não haver verbal parece estar na sua importância, por se caracterizar como a experiência visual em torno da qual se organiza a obra, e de certo modo, o ápice desta: diante da visão horrífica, as palavras cessam momentaneamente, ficamos apenas com o inominável. É como a visão da garganta de Irma no famoso sonho de Freud, em que a visão do interior do corpo produz no sujeito a necessidade de afastar-se dali, como quem está diante do horror da morte: nesse ponto em que o sujeito aproxima-se demais do objeto, a ponto de causar-lhe angústia.⁸⁴ É também o ponto em que o sujeito encara a si mesmo no que existe de mais estranho em si, o Real irrepresentável da sua própria morte.

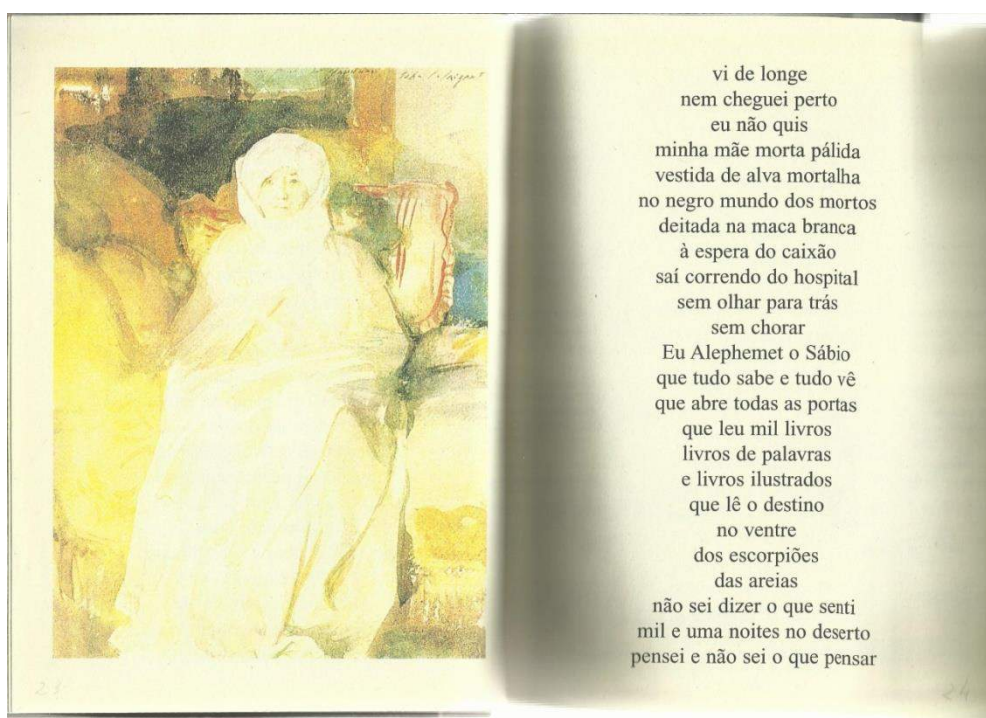
Na frase-imagem que vem a seguir, reaparece a ilustração com uma mulher flutuando e o narrador continua a falar do impacto da visão da mãe morrendo. Ele constata que todas as suas identificações imaginárias fracassaram: *Saladino*, *A espada do Islã*, ou *O ladrão de Bagdad*,

⁸³ “São os acasos que nos fazem ir a torto e a direito, e dos quais fazemos nosso destino, pois somos nós que o trançamos como tal. Fazemos assim nosso destino porque falamos. Achamos que dizemos o que queremos, mas é o que quiseram os outros, mais particularmente nossa família, que nos fala. [...] Somos falados e, por causa disso, fazemos dos acasos que nos levam alguma coisa de tramado. Com efeito – há uma trama – chamemos isso de nosso destino.” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 158-159).

⁸⁴ Cf. FREUD, S. A interpretação dos sonhos [1900]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. IV. Cabas (2009) alude a esse momento do sonho, como o “umbigo do sonho”, que corresponde ao não analisável, à rocha da castração, ao gozo sem nome e terrível onde as representações do sujeito não funcionam mais: é o real sem rosto e sem nome.

que serviam como um escudo tamponador da angústia de castração, o fortaleciam e o conduziam nos meandros das fantasias masturbatórias, todas essas imagens de homens fortes de nada mais podem servir. Resta o deserto, que é também o “Jardim de Allah”, o deserto do não-sentido: “quanto ali pensei e não sei/ dizer o que senti quando vi/ minha mãe nua/ pela porta aberta do banheiro/ tive medo/ mas me fizeram entrar/ foi só por pouco tempo/ muito pra mim” (p. 29). Esse trecho verbal é impressionante, porque revela a fusão das duas cenas: a visão da mãe morta e a da mãe nua são uma só, guardam a potência disruptiva do real, pela proximidade de um gozo insuportável.

Na próxima frase-imagem, a figura de uma mulher envolta numa vestimenta árabe muito branca reúne em si a ambiguidade de erotismo e morbidez: é, ao mesmo tempo, a roupa das mulheres árabes (escondendo a beleza do corpo, a sensualidade, ao mesmo tempo que a atíça) e também é uma mortalha. O que escondem todos os véus é a castração mais dura que a visão do sexo feminino para um garoto: a castração maior, a morte, a dissolução do corpo.



(MM, p.30-31)

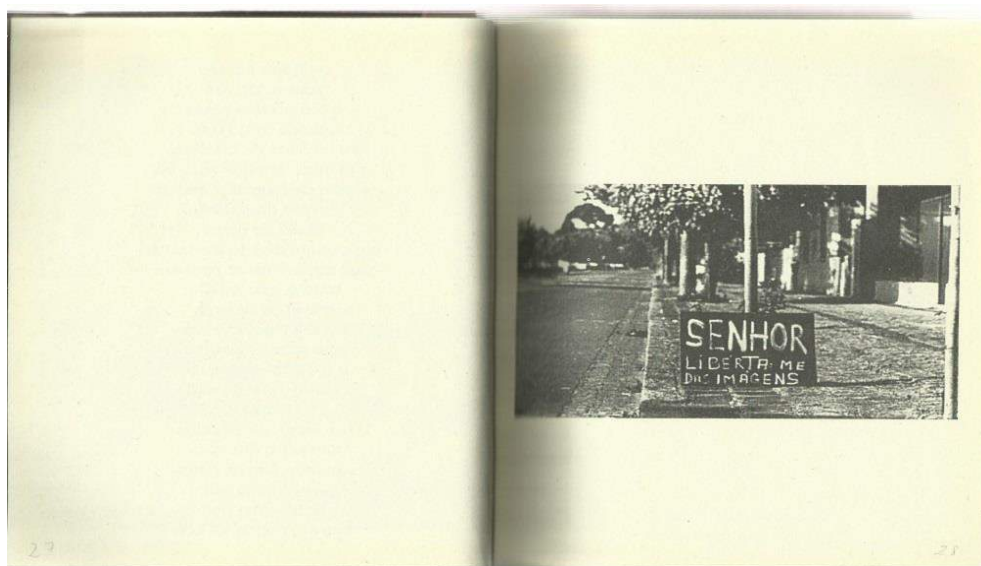
As palavras finais do narrador são reveladoras: “Eu Alephemet o Sábio [...] que lê o destino/ no ventre dos escorpiões/ das areias/ não sei o que senti/mil e uma noites no deserto/ pensei e não sei o que pensar” (p. 31). Há a consciência do fracasso das identificações

imaginárias ou simbólicas, afinal, essas figuras tanto podem ser elementos de um eu-ideal (Imaginário) ou de um ideal-do-eu (Simbólico), emudecidas diante do real da morte.

A frase-imagem seguinte (p. 32-33) traz a foto amarela de Maria Montez deitada em alfombras, vestida de odalisca, e o texto verbal fala de um tempo que passou – mas que também não passa – e ficou sem respostas: a mãe amou-o ou não? Era por conta da doença que preferia os livros? Então, o narrador se identifica ao “Profeta Velado/ o que sabe as respostas/ e todas as perguntas/ o futuro e o passado/ de todos/ [...] não sei o que sinto/ quando abro a porta/ e vi minha mãe/ fêmea nua bela/ não sei nunca saberei” (p.33).

A diferença entre o *saber* e a *verdade*, tantas vezes comentada por Lacan, tem aqui um modo de se revelar espantoso: esse saber fracassa, pois feito de substituições significantes (o menino intercambiado em tantas figuras do passado, como Aladim, Alephemet, etc. e a mãe deslizando nas metonímias odalisca, cigana, Maria Montez, a figura feminina da tábua de anatomia). Tal saber não dá conta do que sentiu o menino e o que sente o narrador adulto, pois não há significante que esclareça isso que retorna sempre: o mais-de-gozo, um gozo em revisitar esse lugar sombrio e brilhante, esse lugar de desolação, o deserto dos significantes percorridos de ponta a ponta, eternamente, pelo vendaval do gozo. Os significantes não dão um ser ao sujeito, a resposta que ele busca; esse ser está no gozo, que é fora-de-sentido e se acha em seu sinthoma, que a estratégia da montagem procura recuperar.

A última frase-imagem conclui o périplo desse menino: na página onde em geral sempre havia uma imagem, há um vazio. Na página onde em geral aparece um texto, há uma foto:



(MM, p.35-36)

Essa foto tem um estatuto duplo e paradoxal: é uma imagem que traz o verbal e isso a torna única na primeira parte⁸⁵, na qual as imagens vêm numa página e as palavras em outra. O paradoxo – ou seria uma ironia? – fica por conta do pedido feito na foto – “Senhor, liberta-me das imagens”: para pedir o fim desse império do visual, o narrador serviu-se de uma imagem. Na frase-imagem final, uma página vazia e outra com uma foto em que vemos algo escrito, temos uma síntese tanto da primeira parte de MM quanto da obra como um todo. A frase da foto é um pedido a Deus, o *Outro do Outro* por excelência, a nossa fantasia maior⁸⁶, a instância que daria consistência definitiva ao simbólico, ou melhor, que representaria um simbólico sem falhas, a cobrir com sentido todo o campo da pulsão, o real do gozo sem sentido. No entanto, de acordo com Lacan, o *Outro do Outro* não existe e, por isso, todas as nossas criações simbólicas sublimatórias não conseguem tamponar definitiva ou totalmente o vazio deixado pela Coisa. O que resta é a saída *sinthomática* para alguns afortunados, capazes de criar objetos que mesclam gozo e sentido e com a marca do singular. O que resta ao narrador é permanecer no campo da *imagem, ou melhor, do visual*, para subverter os seus poderes mistificantes. Não seria este um dos motivos para as religiões monoteístas sempre proibirem a representação de Deus, porque a imagem vira idolatria rapidamente e tomamos por completa uma representação visual, que não passa de uma completude que só pode ser acessada pela via do simbólico?

A primeira parte consiste, a nosso ver, numa partida de vida e morte, jogada pelo sujeito que tem de se haver com terríveis imagens do corpo da mãe nua ou morta. Por isso, o campo do Imaginário, suporte do sujeito em termos especulares de imagens corporais, e também o campo da semelhança, precisa ser recoberto, ainda que parcialmente, pelo Simbólico da construção, pela montagem, pela estratégia sublimatória de transformar essas imagens em *livro*. Não para explicar o que aconteceu, o sentido dos eventos, mas usar tais imagens e palavras principalmente para elaborar um gozo singular e transformar os acasos em destino. Na primeira parte, há uma prevalência de termos imaginários na parte visual, haja vista a predominância de imagens de corpos, e corpos femininos; nas partes escritas, como contraponto, o Simbólico parece predominar. No entanto, em ambas, há uma mistura de elementos simbólicos e imaginários e reais, porque tanto nas palavras quanto nas imagens um gozo real está operando por meio da *lalíngua*. O que enoda os três campos (Imaginário, Simbólico e Real) é justamente

⁸⁵ Com exceção do rótulo do perfume “Maderas de Oriente”.

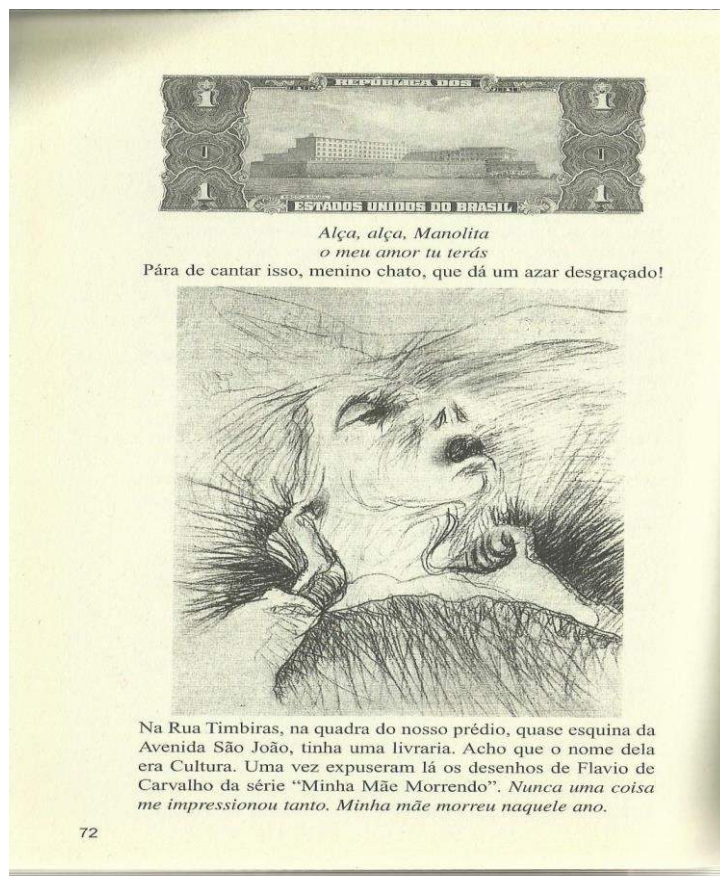
⁸⁶ Veja-se o que diz Lacan em seu Seminário sobre o *sinthoma*: “A maior necessidade da espécie humana é que haja um Outro do Outro. É aquele a quem chamamos geralmente de Deus, mas a análise o desvela como pura e simplesmente A mulher.” (LACAN, 1975-1976/2007, p. 124). Seria a mãe do Menino uma figura de *A mulher* e, assim, também o seu *sinthoma*?

a técnica ou estratégia da montagem. O que oferece uma plataforma mínima de enodamento entre os três registros, o *sinthoma*, é colocar juntos visual e verbal da forma como são colocados.

Na página que serve de referência bibliográfica ao material visual-verbal usado, o autor faz uma estranha dedicatória: “Este livro é dedicado ao menino que morreu” (p. 37). Aí, a coisa se inverte: da mãe *morrendo* passamos ao menino que *morreu*. Ele teria morrido no momento da narração, ao virar adulto e superar os traumas? Não acreditamos que alguém, no nível da pulsão ou do desejo, consiga ser adulto (a relação sexual não existe, assim como a evolução libidinal não encontra resolução na fase genital, como queria Freud, a pulsão é sempre parcial e, assim como o gozo, nunca amadurece). Por isso, a nosso ver, o menino morreu na infância mesmo, quando teve de lidar com as imagens traumáticas – o desejo incestuoso e a mãe morrendo numa mesa cirúrgica. *Menino* significando a inocência infantil fantasiada, o paraíso que perdemos quando descobrimos a *verdade* do sexo e da morte (ou seria o *absurdo* do sexo e da morte?).

3.4.2 A montagem na segunda parte: ruas, colégios e cinemas

Na segunda parte, o foco é o Menino, não mais a mãe, mencionada algumas poucas vezes. A relação entre os dois também não é tematizada. A única passagem importante em que a mãe volta a comparecer é quando o narrador relata a visita a uma exposição de gravuras de Flávio de Carvalho, na Livraria Cultura de São Paulo. A exposição tinha como tema uma série de gravuras, nas quais o artista retrata a lápis a mãe morrendo, e cujo título era justamente *Minha mãe morrendo*. O narrador disse ter ficado muito impressionado, porque sua mãe morrera naquele ano.



(MM, p. 72)

A técnica da montagem da segunda parte é radicalmente diferente do ritmo binário que foi usado na primeira, na qual o batimento imagem-texto repercutia a ênfase no dualismo *mãe-menino*. As frases-imagens, na segunda parte, são muito diversas. Há várias imagens em cada página junto com o texto; em outras páginas, só há imagens – encontramos uma sequência de páginas em que só aparecem ilustrações da obra “Reinações de Narizinho”, de Monteiro Lobato, que o menino lera enquanto esteve doente. Outro elemento curioso é que não há nenhuma imagem colorida: as reproduções de ilustrações são em preto e branco. As fontes das letras também são extremamente variadas e marcam de forma clara o discurso do outro –as citações –, distinguindo-o do discurso do narrador. Vejamos a página a seguir:

A confissão era no sábado à tarde, até a hora da comunhão na missa de domingo não se pode pecar, pois perde-se o estado de graça, e a confissão nada mais vale **quem comungar assim estará cometendo grave ofensa a Deus. Pecado mortal!**

Até a hora da comunhão a gente tem de ficar em completo jejum, nem água dá para tomar. Café da manhã só depois que a missa acaba.

A missa que nunca acaba, a igreja lotada, o nauseante cheiro de incenso, as intermináveis ladainhas em incompreensível latim **quas in nomine peccatorum tibi persolvit iisque misericordiam tuam potentibus** o estômago vazio, uma moleza nas pernas, ia dando um enjôo, um zumbido no ouvido, a vista embaralhava a dourada decoração da igreja se juntava numa só mancha de ouro cintilante cobrindo meus olhos, aí não vi nem ouvi mais nada.

Quando o aluno acordava do desmaio estava deitado no comprido banco da mesa no refeitório dos padres **espaçoso salão que fica na parte do corredor no andar, isolado pela porta fechada, de acesso proibido aos alunos. Uma outra porta no refeitório faz a ligação com a igreja.** Na nossa frente na mesa generosa terrina de chocolate, bem doce, quentinho, e grandes fatias de pão branco com bastante manteiga bem amarelinha. Pela recompensa do lanche abundante valeu a pena a desagradável sensação de morte no desmaio. Recuperadas as forças, faziam o aluno voltar para a igreja, onde a missa já estava terminando. Era a hora de ir para a matinê de domingo no Santa Helena, na Praça da Sé 291, ou no Pedro II, no Vale do Anhangabaú.

Ele veio descendo as escadas correndo gritando desde seu quarto lá em cima até o andar térreo correndo gritando feito louco atacando com a faca cortando a cabeça de todos os que estavam em seu caminho padres e alunos

¿Ele veio descendo as escadas correndo gritando desde seu quarto lá em cima até o andar térreo correndo gritando feito louco atacando com a faca cortando a cabeça de todos os que estavam em seu caminho padres e alunos?

(MM, p. 66)

Nessa página, a narração em primeira pessoa ora vem em letras normais, ora em itálico, ora em negrito. A narração da missa traz trechos em uma fonte gótica de difícil leitura, a sugerir o latim das missas nessa época (a infância do autor foi na década de 1940). O último trecho começa com um ponto de interrogação invertido, mas não está em espanhol. É o relato de um crime que teria acontecido no colégio de padres onde o menino estudara. Esse relato é contado diversas vezes e de diversas formas, o que não impede o narrador de se perguntar se aquilo realmente aconteceu. Como se pode perceber, nessa página a técnica da frase-imagem não usa o visual, apenas o verbal, ainda assim é uma montagem, tanto pela segmentação gráfica quanto pela fragmentação temática.

Talvez seja possível dizer que o foco, nessa segunda parte, seja a categoria do *espaço*, o que justificaria o subtítulo da parte “Menino mentido— topologia da cidade por ele habitada”. As aventuras e desventuras da infância são refratadas, possibilitadas e limitadas pelos espaços em que o menino circulou: o macro espaço de São Paulo e, nele, a região central com suas escolas e os cinemas. Além desses espaços, outros surgem pontualmente, como a vizinhança

1940. A segunda parte encerra-se também com essa mesma foto, escurecida, como que a sugerir o próprio esvanecimento ou escurecimento da memória.

A ênfase no espaço também sugere uma ampliação do escopo do interesse do menino, agora já mais liberto da relação dual com a mãe: as imagens que o impressionam agora estão associadas a espaços coletivos, masculinos (o Colégio Marista) ou mistos (o cinema, que, ainda assim é repleto de garotos). Ainda aparecem imagens de corpos femininos, mas deixam de predominar como na primeira parte. E, mesmo que muito importantes nas montagens, as imagens já competem com os discursos verbais muito mais numerosos. Se pensarmos bem, na primeira parte, mesmo havendo uma alternância entre o visual e o verbal, o verbal ainda tematizava as imagens vistas, ou da mãe morrendo ou dela nua. Na segunda parte, além de os elementos visuais serem de fontes muito mais variadas, há um forte impacto do que é dito nas aulas, principalmente as aulas de religião, que falavam de pecado e morte. Outra diferença fundamental entre a primeira e a segunda parte é o caráter mais narrativo da segunda. Na primeira, até a forma em versos mostrava o predomínio da linguagem lírica, e ali mesmo os relatos eram apenas pontos de partida para o desdobramento de sugestões, e por isso a quantidade maior de recursos do gênero lírico, como repetições, metáforas, linguagem mais rítmica etc. A segunda parte talvez receba também o subtítulo novela por ter um caráter mais narrativo, no qual espaço e os fatos ganham o primeiro plano em relação aos afetos. A página reproduzida abaixo mostra que a frase-imagem representa um modo típico de estruturação da montagem na segunda parte.

74 - Que nos proíbe o sexto mandamento?

O sexto mandamento proíbe-nos qualquer ato, palavra, olhar ou pensamento contrário à castidade.

Ao contrário de nós, Salvador já tinha porra. Saía uma grande gota branca na cabeça vermelha do pau preto quando ele batia punheta na classe. Ele batia punheta na aula de religião porque o irmão Theodoro ficava lá na frente, sentado na mesa, só falando e não via.

77 - Que mais ainda cumpre fazer?

Cumpra pensar profundamente na hediondez desse vício, profanador do templo do Deus vivo que é nosso corpo, nos males que dele resultam para a alma e para o corpo; evitar a ociosidade e a intemperança, as ocasiões perigosas e as más companhias, as leituras de livros e jornais indecentes; guardar os sentidos e praticar a mortificação cristã.



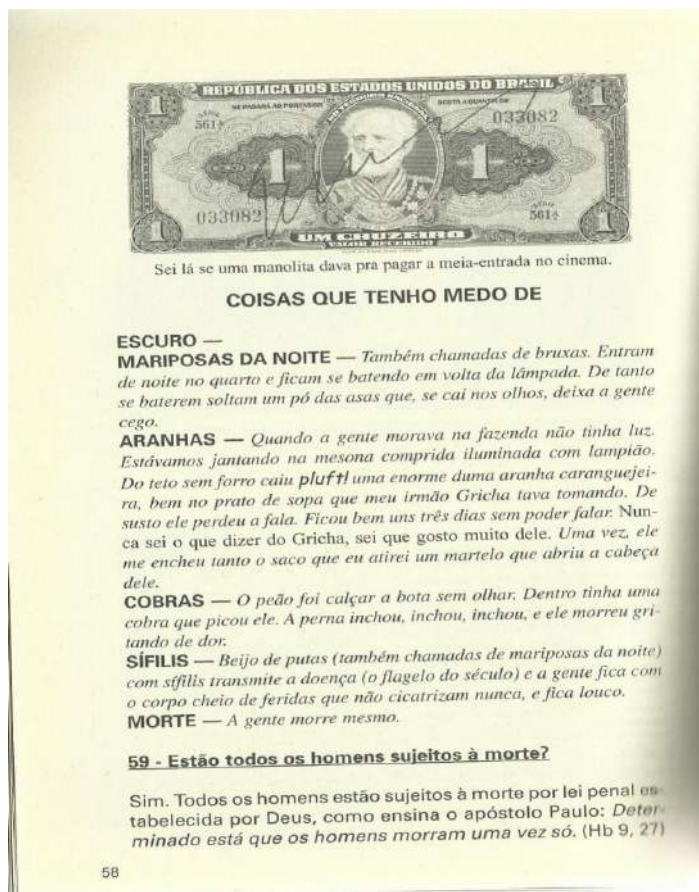
OS PERIGOS DE NIOKA 5º EPISÓDIO: A ARANHA ATACA

Por uma manolita, Dora do 4º ano primário de outra escola que estudei enfiava uma régua de madeira até a marca de dois centímetros. A dúvida nossa era saber se ela era ou não cabaço. Dora não é preta, é loira de cabelos compridos, olhos azuis e se o cabaço ficaria abaixo dos dois centímetros, para não ser rompido pela régua.

64

(MM, p. 64)

Nessa página encontramos outro tipo de frase-imagem comum na segunda parte: as listas. As perguntas do catecismo, numeradas fora de ordem, misturam-se aos episódios de Nioka, uma série de filmes feitos para cinema, cuja heroína era também objeto das fantasias masturbatórias do menino. Há ainda frases-imagens estruturadas em formas de listas, anúncios publicitários variados, as coisas de que o menino sentia medo, cujas explicações são deliciosamente narrativas e maliciosas, como se pode ver na página seguinte.



(MM, p. 58)

O binarismo das frases-imagens, que predominou na primeira parte, não se encontra mais na segunda, agora uma incrível mistura de formatos de páginas aparece, trazendo citações diretas do discurso religioso, do discurso publicitário, entre outros, alternados a comentários do narrador, como pudemos ver na página 64. O menino cita o mandamento de não pecar contra a castidade e, em uma fonte diferente, narra as proezas sexuais do colega Salvador durante a aula, masturbando-se em plena aula do padre Sabotini. No entanto, certo dualismo é recuperado em outros termos formais. Se na primeira parte praticamente todas as referências a outros discursos eram indiretas, isto é, passavam por um parafraseamento e sequer tinham a fonte mencionada, nessa segunda parte há uma clareza gráfica maior na delimitação entre o discurso do narrador e o discurso do outro.

Evidentemente, se falamos em linguagem ou em registro simbólico, não há senão a heterogeneidade discursiva – mostrada e assumida ou constitutiva e inconsciente⁸⁷. Mas, de

⁸⁷ Cf. AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: _____. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Tradução Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 11-80.

uma parte para outra, observa-se que os elementos formativos da subjetividade do narrador pertencem a uma gama mais ampla de fontes. A palavra dos homens da religião, que se tratava principalmente de evitar o pecado contra a castidade (a paranoia da época era evitar a masturbação dos garotos, cuidado que aparentemente só atiçava a curiosidade desses e tinha pouco efeito contra o “vício”).

Se na primeira parte o menino ficou mesmerizado pelas visões do corpo da mãe, nesta as mulheres objetos de desejos são mais variadas: é a atriz mirim que representa a personagem Nioka, são as meninas negras dos slides dos padres (que tinham justamente a intenção contrária), às vezes são as vizinhas ou colegas de classe (como a menina Dora, que, mediante pagamento, introduzia na vagina um pedaço de régua). A iniciação sexual do narrador teria acontecido no cinema, quando “bolina” (para usar um termo antigo, da época) uma garota que senta ao seu lado durante a sessão. Enfim, a obsessão com o corpo materno cede espaço ao interesse pelo corpo de outras mulheres – com exceção de Nioka, todas reais. É também o momento da puberdade, das espinhas no rosto que, de acordo com o breviário da culpa religiosa incutida no garoto, era resultado da masturbação.

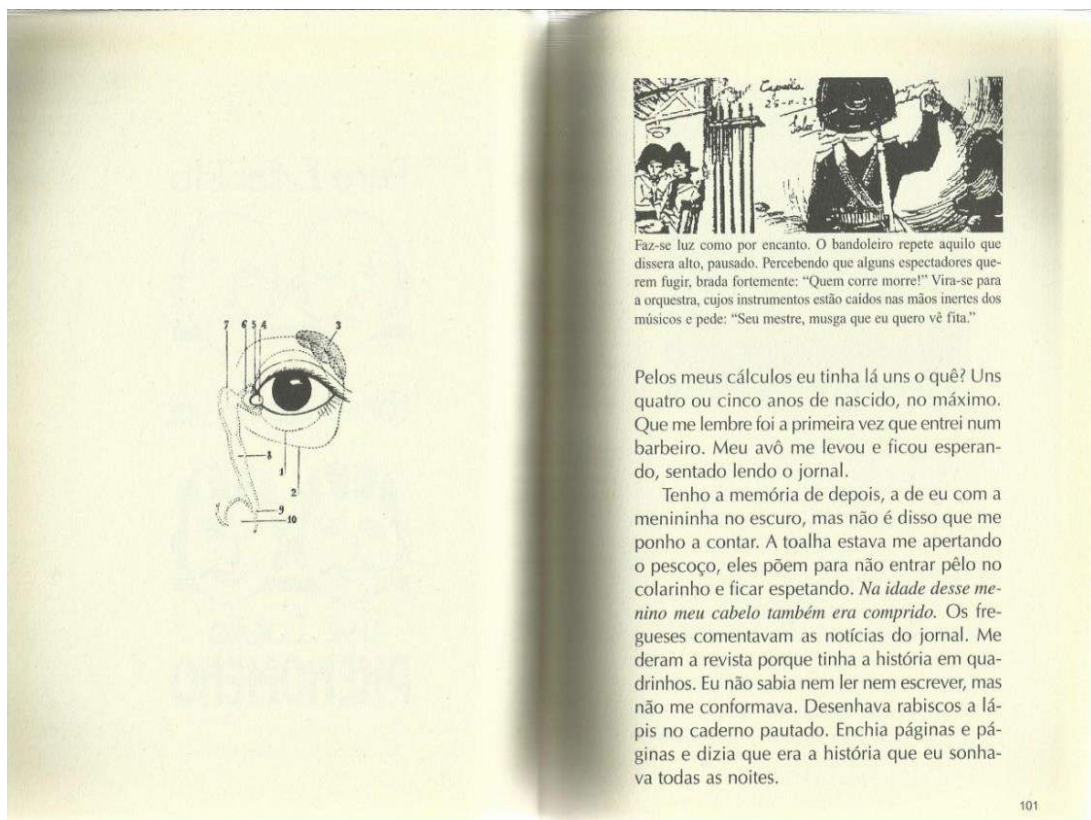
Assim, a montagem na segunda parte assume uma variedade de estilos como a repercutir a variedade de discursos – verbais, visuais ou verbo-visuais – que a experiência da cidade proporciona ao garoto. Assim, na primeira parte, tínhamos o espaço fantasístico e mítico do deserto e do Oriente, a distância no tempo e no espaço: a fazenda Soledade ou Jardim de Allah, lugar de fantasias proibidas e, por isso, de desolação. Na segunda, porém, passamos a espaços pontuados pela cultura nomeadora do homem: ruas, cinemas, Colégio, edifícios. O Edifício Martinelli, o mais alto de São Paulo durante décadas, constitui imagem da potência construtiva masculina, como um obelisco fálico a orientar o garoto nas andanças pela região do centro paulistano. Mesmo longe do pai, o menino agora narra a convivência com homens adultos (professores) e seus códigos ou com garotos mais velhos, maliciosos, a ensiná-lo como era o sexo do modo como acontecia na época, por meio de histórias e brincadeiras sujas. Há ainda referência a Vargas e Mussolini, a Hitler e à influência norte-americana: o espaço da cidade – a maior e mais cosmopolita do Brasil – permite a visada do mundo em termos gerais. O imaginário não desaparece, mas o simbólico ganha uma dimensão muito mais evidente; seria esse um dos motivos pelo qual a linguagem torna-se mais narrativa e muito menos poética, como foi a usada na primeira parte.

Vale destacar que, se as frases-imagens não possuem a homogeneidade visual da primeira parte, em termos temáticos, contudo, não é complicado recensear as experiências fundamentais dessa infância: o papel da escola e da religião, a importância do cinema na

formação do gosto pela imagem, o crescimento intelectual e emocional que a conquista de um ambiente mais amplo que o círculo familiar permite. Ainda assim, alguns elementos não estão completamente submetidos à estruturação simbólica: teria ou não acontecido o crime na escola, já que este é misturado a outros relatos, seria uma lenda urbana, decorrente do medo da morte? O próprio fato de dois funcionários do Colégio, Tomás e Tomazo, um italiano e um negro, a quem o crime seria atribuído, terem praticamente o mesmo nome, sugere isso. A última página confirma a borda entre fato e ficção: “Será que tudo isso aconteceu mesmo/ ? / Sei lá/ Mas também/ Se não aconteceu/ pode até acontecer/ !” (MM, p. 87). Antes disso, o medo, já tematizado na lista, retorna junto à foto do Edifício Martinelli, o medo que, na terceira parte, será um dos temas principais.

3.4.3 A montagem na terceira parte: entre medusas na barbearia e segredos de alcova

A terceira parte, intitulada simplesmente “Menino mentido”, é a mais extensa das três e corresponde, em número de páginas, a 2/3 da obra MM. No entanto, o esquema da montagem, a frase-imagem usada em toda essa parte assim como na primeira parte, também compõe-se de duas páginas: a da esquerda com a figura de um olho – abrindo-se ou fechando-se – e as páginas da direita com figuras sozinhas, textos ou figuras e textos. A seguir, uma frase-imagem comum da terceira parte.



(MM, p.100-101)

Dentro dessa frase-imagem (a montagem em duas páginas) há, nas páginas da direita, uma subestrutura bastante usada, uma espécie de frase-imagem interna, que traz na metade superior um quadrado. Ora esse quadrado está escuro, ora vazio e ora ocupado por um quadrinho, com as devidas legendas, da história de Lampeão, retirado da *Revista Ilustrada*. Podemos observar tal esquema de montagem na página acima, usada para ilustração.

A frase-imagem, composta pela página com o olho aberto ou fechado e a página oposta, materializa o gozo escópico que governa Valêncio. Nessa junção da figura e do texto, temos uma síntese do que é a obra desse autor: um modo de produzir gozo e sentido com a colagem, a montagem de partes de texto e imagens. Todos os protocolos de sublimação explicitados no capítulo anterior passam pela estratégia da montagem, mas essa da terceira parte é a mais eloquente dentre as formas apresentadas nas outras duas partes da obra: é o olho e o olhar juntos; o traço comum às experiências da infância é que fizeram esse sujeito ver algo chocante: a mãe morta, as fotos, a *Revista Ilustrada* com as cabeças de Lampeão, os filmes, os livros ilustrados, as publicidades, os catecismos católicos, tudo o que foi estruturador nesse sujeito passou por um contato brutal com o reino da imagem. Então, ele, que foi obrigado a ver tudo isso e a lidar como pôde com essas imagens indeléveis, agora obriga-nos, faz-nos ver, faz o leitor vê-lo vendo suas imagens arcaicas. É o próprio movimento da pulsão: ver-se vendo. Primeiro ele viu, depois

foi visto (masturbando-se, ele repete a história ou fantasia de ter sido pego no ato) e agora *se vê vendo*.

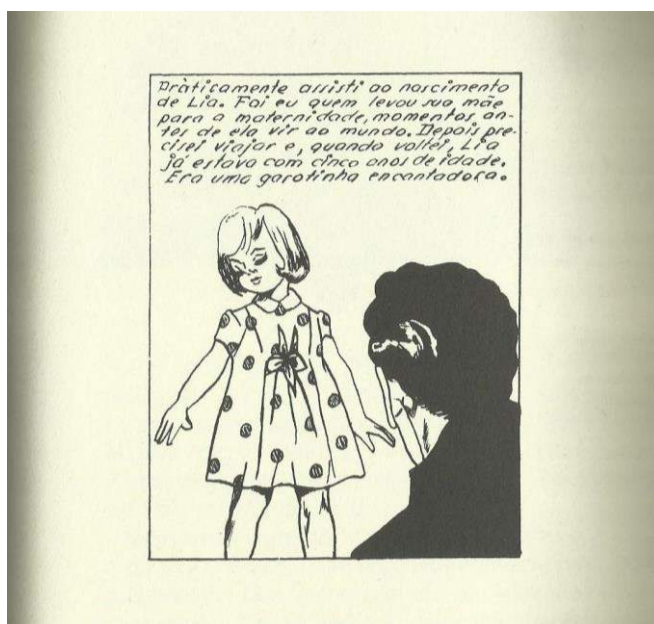
Os olhos, retirados de um manual de anatomia, falam da função “fisiológica” do olho, agora colonizada por um gozo; olho que não está mais no domínio do princípio da realidade, a servir ao conhecimento, ao discurso científico, cujo sujeito é foracluído: trata-se de um órgão que serve ao gozar, ao mais-de-gozar e alude, ainda que sutilmente, ao imperativo de que foi objeto na infância: Veja isto!

Quanto à frase-imagem que aparece em muitas páginas da esquerda, pensamos que provém do gozo sentido ao ver a *Revista Ilustrada*. Quando tinha cinco anos, o avô o leva ao barbeiro e lhe dão para brincar esse periódico, que tratava de modo sensacionalista da vida e morte de Lampeão. O narrador relata que sentiu prazer e medo diante daquilo. O interessante é que o esquema de um quadrado na parte superior e um comentário encontrado na *Revista Ilustrada* serviu-lhe de protótipo de sua obra: não apenas MM, mas quase todos os seus livros intercalam figuras e textos. É o gozo do *recortar e colar*, uma das brincadeiras mais comuns da infância, quando ainda não dispúnhamos da habilidade de escrever ou desenhar, entendidos como uma forma de dar vazão ao gozo de submeter os discursos do Outro – as “falas impostas”, mencionadas por Lacan (1975-1976/2007) – a nosso bel-prazer, fazendo-os significar outras coisas.

A sublimação pulsional envolve uma contradição objetiva: opera com os objetos da pulsão, objetos descentrados (não objetos de projeções narcísicas), e permite o choque entre a fantasia e o Real, por meio de construção de imagens (em sentido lato), que são, na obra de Valêncio, a *destruição* da imagem. Assim, em MM, as figuras e textos vindos do Outro não passam por processos simplesmente identificatórios, são abordados na sua materialidade crua, que permanece nas páginas (o autor pouco interfere nas imagens e textos citados ou usados, haja vista o fato de que, ao final de cada parte, coloca os créditos das imagens e textos). O processo sublimatório não consiste em negar de onde vêm, nem no sujeito colar-se a eles. Os textos e as figuras, compondo frases-imagens complexas, mantêm um estranhamento que é da ordem de um Real do gozo, inassimilável nas estruturas da fantasia. Veja-se o caso da terceira parte, repleta de referências a Lampeão e seus capangas, que povo ama imaginação do Menino mentido. Mesmo assim, não podemos dizer que ele se identifique à valentia de Lampeão e de seu bando. As imagens vistas na infância são profundamente impregnantes e compõem uma espécie de núcleo duro e real desse *falasser* na sua singularidade ou diferença radical: estão numa posição *êxtima*, colocando-se como o que há de mais estranho e mais íntimo e próprio desse sujeito, que não as domestica ou apazigua o choque que produzem, nem lhes nega o gozo

que lhe proporcionam. As cabeças decapitadas não são imagens derivadas do narcisismo egoico, mas tocam o real da castração. Assim como o pesadelo relatado, entremeado às aventuras de Lampeão. Se o avô levou o Menino ao barbeiro, onde a toalha em volta do pescoço quase o “decapitava”, também foi esse homem que o levou ao cinema.

O contraponto a esses relatos é a relação com a prima Clarita, que vai se tornar mais e mais importante. O Menino passa temporadas na casa da prima e, ali, os dois têm suas primeiras experiências: a menina finge ser sonâmbula para entrar no quarto dele à noite ou ambos entram num armário escuro. O medo do escuro – que também é o gozo do escuro da sala de cinema –, que aparece no pesadelo recorrente, desaparece quando entra no armário com a prima. Clarita, apesar de ser tão nova quanto ele, parece ter muito mais malícia – diz até que o narrador era bobo, pois não viu que ela deixara a porta do banheiro aberta. Isso tudo pode não passar de fantasias do narrador, que alterna o relato das aventuras eróticas com a prima Clarita com referências ao “catecismo” pornográfico de Carlos Zéfiro (como na ilustração abaixo) e com a história de Lia e trechos de *Filosofia da alcova*, de Sade, em que Eugênia, uma adolescente, descobre os prazeres eróticos com Madame e Mirvel.



(MM, p. 197)

O perturbador é que as aventuras eróticas com a prima sejam entremeadas com fotos das cabeças do bando de Lampeão, de Lampeão com Maria Bonita e de ilustrações do aparelho genital feminino – visto num ônibus junto a aberrações animais – retirado de um livro de anatomia. Assim, o erotismo nunca deixa de ser aproximado com a morte, como a retirar

qualquer possibilidade de pensarmos que se trata de uma relação idílica, retratada com a nostalgia e a idealização que a distância no tempo geralmente possibilita: as imagens do catecismo católico, mostrando o resultado de quem peca contra a castidade, estão ali para alertar que tais prazeres têm um preço. O que não impede – e aí justamente reside o gozo – a manipulação de fragmentos desses discursos numa montagem, revelando que, no plano do gozo, não há transgressão da Lei: isso tem a ver com o Desejo. No campo do gozo só há mais ou menos gozo retirado dos objetos: enquanto o desejo é nostalgia, o gozo é um encontro⁸⁸ (MILLER, 2011).

⁸⁸“A noção do gozo como transgressão transpõe a relação do desejo como proibido. O gozo, porém, não funciona assim: ele não obedece à lógica do desejo. Não que concerne ao gozo, a lei é inoperante. Se o gozo é coordenado a um símbolo, este é impossível de negativizar e, em particular, é impossível de negativizar pela proibição.” (MILLER, 2011, p. 206-207).

4 A SOCIEDADE ESCÓPICA

À televisão

*Teu boletim meteorológico
me diz aqui e agora
se chove ou se faz sol.
para que ir lá fora?*

*A comida succulenta
que pões a minha frente
como-a toda com os olhos.
Aposentei os dentes.*

*Nos dramalhões que encenas
há tamanho poder
de vida que eu próprio
nem me canso em viver.*

*Guerra, sexo, esporte
- me dás tudo, tudo.
Vou pregar minha porta:
já não preciso do mundo.*

José Paulo Paes. *Prosas seguidas de odes mínimas* (1992, p. 71).

4.1 Considerações iniciais

Nossa tese trata da manifestação da **singularidade** na obra de Valêncio Xavier, *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, que se evidencia num saber-fazer com o real do gozo a partir da sublimação artística, isto é, a partir da expressão literária cuja marca própria ao sujeito é o uso de *montagens*, em especial as que põem em contato o visual e o verbal. Em MM, a relação entre o visual e o verbal contrapõe-se a um modo contemporâneo e doentio de lidar com o visual, teorizado por Antonio Quinet (2004). Este psicanalista faz uma leitura crítica da maneira como a sociedade contemporânea relaciona-se com o visual, e postula que vivemos em uma *sociedade do gozo escópico*. O conceito de *sociedade escópica*, elaborado a partir da teoria lacaniana na obra *Um olhar a mais*, foi fundamental para nosso trabalho e serviu como uma forma de cotejar a relação estabelecida entre imagem e palavra na obra MM com a da sociedade atual. Por isso, para entender a singularidade em MM, este trabalho aborda aspectos da sociedade escópica, que, em sua maneira de usar as imagens, afeta a relação entre os sujeitos. Nós vivemos, segundo Antonio Quinet, numa **sociedade escópica** – na qual existe um *gozo mortífero no olhar*, caracterizado, entre outras coisas, por uma superabundância de imagens e meios cada vez mais eficientes de vigiar o indivíduo. Nas palavras do autor,

Nossa sociedade atual pode denominar-se *sociedade escópica*, por ser comandada pelo olhar que conjuga a *sociedade do espetáculo* descrita por Guy Debord e a *sociedade disciplinar* descrita por Michel Foucault. [...] É o olhar, excluído da simbolização efetuada pela cultura sobre a natureza, que retorna, sobre a civilização, trazendo o gozo do espetáculo e o imperativo do supereu de um empuxo-a-gozar escópico: um comando de dar-a-ver, seja de mostrar-se inocente, seja de tornar-se visível. De todaforma, na sociedade escópica, para existir é preciso ser visto pelo Outro. [...] A pulsão escópica se satisfaz no imaginário por sua face silenciosa e trágica retrazendo imagens que permanecem, que não se apagam. São imagens indelévels inscritas na pulsão de morte, coladas ao olhar letal do real libidinal. O espetáculo da imagem tem o seu lado belo, faz suspirar o sujeito do desejo devido a sua pulsação e brilho, que encobre a falta que lhe é constitutiva. Mas o espetáculo é também sede do mal-estar na cultura ao presentificar o supereu com suas imagens impregnadas pelo real impossível de suportar que provocam o sentimento de culpa no sujeito. (QUINET, 2004, p. 280-281).

Não pensamos que a sociedade do gozo escópico exclua outras formas de relação com o visual que não passem pelo imaginário, como pensa Quinet, mas que tal modo de relação com o visual é predominante. Existem vários modos de saber-fazer com o gozo que não passam pelo mortífero encantamento com o visual ou escópico. A arte de Valêncio Xavier é só um exemplo de como o sujeito pode encontrar saídas singulares em relação a essa forma de gozo socialmente difundida. Interessa-nos, então, entender como a sociedade do gozo escópico repercute em MM e como o sujeito, acossado por uma plethora de imagens da infância, pode mesmo assim encontrar um modo de emergir, poético e singular, a partir de um gozo com o visual que não seja o mais-de-gozar mortífero da sociedade escópica. Em nosso trabalho defendemos a hipótese de que a obra analisada de Valêncio Xavier, no que tange ao modo de se servir da imagem, singulariza-se também porque se constitui como uma forma de *oposição a esse gozo mortífero da imagem*.

Quinet não foi o único nem o primeiro a perceber e discutir a mudança de estatuto das sociedades contemporâneas ocidentais, no que diz respeito à importância da imagem. Sontag (2008), por exemplo, em obra já clássica sobre a fotografia, também aborda criticamente o processo de acumulação de imagens por meio da difusão da fotografia e corrobora, em parte, a crítica de Guy Debord e Antonio Quinet. Segundo ela, até as imagens traumáticas, por sua sucessão/repetição, perdem o poder de chocar, conduzindo o sujeito a um cinismo, que pode tornar-se um mecanismo de defesa contra o sentimento de culpa gerado pelo espetáculo da guerra, da fome e da destruição ambiental, transmitidos ao vivo em duzentos canais de TV e na Internet.

A obra de Valêncio Xavier, segundo nossa tese, seria um contraponto a esse estado de coisas, pois, ao colocar imagens traumáticas e palavras num *suporte*⁸⁹ como o livro, o autor não é mais apenas o repetidor do espetáculo moderno das imagens. Enquanto na TV quem dá o ritmo é o Outro e os imperativos de gozo são prerrogativas do Outro, em MM, o que acontece é que há uma escansão, dada por um saber-fazer com o real que, por não pretender a alcançar a completude do sentido no uso do verbal ou do visual, encontra um modo de lidar com a potência dramática dessas imagens que passa pela fruição de um gozo singular.

Nossa sociedade, como já foi dito, possui elementos da chamada **sociedade do espetáculo** (DEBORD, 2008), na qual existir corresponde a *aparecer*; quem não aparece nos *mass media*, não existe. Pretendemos enfatizar os efeitos disso no sujeito, e não somente em sua relação com os meios de produção capitalista, como faz Debord (2008), numa discussão permeada por um viés marxista. Assim, em torno do conceito de sociedade escópica, que introduz a questão de um gozo mortífero na imagem (e também possui elementos da sociedade disciplinar de Foucault), algumas questões desdobraram-se como pontos de partida de nossa pesquisa.

Para justificar a singularidade de MM em relação ao que se vê na sociedade de gozo escópico, partimos de considerações da leitura de Miller (2005), para quem essa fixação contemporânea no visual, presente na forma de um gozo escópico, é como um aprisionamento do sujeito a uma relação *imaginária* (aqui referido aos três registros do psiquismo para Lacan: Imaginário, Simbólico e Real⁹⁰). Tal fixação imaginária no visual traduz-se pela negação da castração, a qual impede a eficácia do registro simbólico. Nas sociedades do gozo escópico – como a nossa –, a obsessão com as imagens pode ser o sinal de uma incapacidade de lidar com a castração, ou mesmo um modo de negar a *falta* constitutiva do sujeito. Como Miller (2005), acreditamos que o sujeito, ao longo de sua construção, pode ter um relacionamento *imaginário* com a imagem, coincidindo, em termos, com o *estádio do espelho* – mas depois assimila o

⁸⁹ Consideraremos suporte o meio material de expressão de um gênero discursivo. A forma livro, mesmo que muito ampla, comporta um recorte feito no conjunto de todas as mídias escritas impressas (panfletos, cartas, avisos, etc.) e serve de suporte para textos de vários gêneros, literários ou não: ensaios, narrativas históricas, textos científicos, romances, contos. O suporte “livro” abarca as mídias feitas de papel ou material semelhante, de tamanhos variados, mas geralmente com 20 cm, em média, de altura e 12 cm de largura. Evidentemente, como se trata de uma “mídia”, encontramos livros bem maiores ou menores.

⁹⁰ De maneira rápida, podemos dizer que em Lacan, o Simbólico, o Imaginário e o Real são os três suportes do sujeito: o Simbólico remete simultaneamente à linguagem e à função compreendida por Claude Lévi-Strauss como aquela que organiza a troca no interior dos grupos; o Imaginário designa a relação com a imagem do semelhante e com o “corpo próprio”; o Real, que deve ser distinguido da realidade, é um efeito do Simbólico: aquilo que o Simbólico expulsa. Tais definições, colocadas inicialmente por Lacan em 1953, serão constantemente reformuladas e postas em relação ao longo de sua trajetória. (Cf. VANIER (2005), capítulos 2, 3 e 4).

campo da imagem, até então ligado à ideia de semelhança, ao registro *simbólico*; então, as imagens passam a funcionar como *significantes*, não mais baseadas na noção da imagem do corpo ou da semelhança, típicas do registro imaginário. Em nossa época, tal passagem de um uso imaginário para um uso simbólico das imagens está comprometida pelo discurso do capitalista⁹¹.

Uma ideia importante é a de que há uma transcrição simbólica do campo imaginário: uma forma de constituição subjetiva que passa do uso imaginário do visual – relacionado ao estádio do espelho, com as questões da imagem do corpo próprio e do outro, etc. – para o uso simbólico deste, no qual as imagens passem a valer também em termos de significantes. De acordo com Lacan, quando há um problema nessa inscrição simbólica, isso se reflete ou num binarismo imaginário ao invés de o sujeito incorporar o ternário do universo simbólico. Em nossa sociedade do gozo escópico, a ênfase nas imagens “perfeitas” de corpos pode indicar essa recusa em entender a castração inerente ao sujeito. Tal paralisia no imaginário do visual é acarretada pela sociedade do gozo escópico, regida pelo discurso do capitalista. Esse é apenas um aspecto de certa fixação imaginária observada no mundo contemporâneo.

Ao contrário do que acontece na sociedade do gozo escópico, em MM, algumas imagens são discursivizadas, isto é, entram para o campo simbólico e são articuladas a outras ou a trechos verbais – enquanto outras permanecem desarticuladas. Isso porque a inscrição simbólica tem os seus limites: mesmo que algumas imagens sejam comentadas ou articuladas, ainda assim, nelas permanece algo de estranho ou inexplicável, ou mesmo de traumático ou absurdo. Nestas, aparentemente, é o Real que, marcado pela falta de sentido, emerge. Assim, se ao lidar com o campo visual, há vários modos de o sujeito se relacionar com as imagens, postulamos a manifestação da singularidade em MM, quando o escritor explora também a potência disruptiva ou Real da imagem, não derivada de sua relação com o imaginário ou o simbólico. Há casos de imagens em MM que apontam um aspecto *real* – como o que está para além do sentido, e que guardam um aspecto traumático. Em MM, as imagens teriam preservado certa equivocidade que, por vezes, enfatiza seu aspecto real: para além de serem ancoradas na semelhança imaginária ou terem o aspecto signifiante do simbólico, elas guardam um aspecto real de *letra*, pois remetem ao gozo, não ao sentido.

Assim, se na sociedade dita escópica por Quinet (2004) há um gozo imaginário com as imagens, e conforme Miller (2005) vivemos na sociedade da *imagem rainha*, na qual predomina um relacionamento imaginário com o visual, a obra de Valêncio Xavier em análise, se contrapõe

⁹¹ A expressão “discurso do capitalista” é de lavra lacaniana e será explorada em detalhes mais adiante neste capítulo.

a tal panorama, pois traz um relacionamento mais complexo com o visual, que não se restringe ao imaginário do espelho, ao abarcar um entrechoque dos três registros (Imaginário, Simbólico e Real) em contato com as imagens. Nossa tese postula que o modo próprio de lidar com o material visual e o verbal manifesta a singularidade na obra MM, de Valêncio Xavier. O conceito de singularidade foi criado por Lacan e envolve a noção de sujeito, ou melhor, do *façasse*, como aquele que extrai um gozo, uma satisfação de seu *sinthoma*. Na obra de Valêncio Xavier, a singularidade aparece contra um pano de fundo de uma sociedade de gozo escópico, cuja relação com o visual pode ser o indicativo de um mais-de-gozar mortífero.

O trajeto imaginado para este capítulo foi partir de definições mais amplas sobre as questões que envolvem sujeito e a pós-modernidade. O primeiro tópico possui um caráter mais sociológico, nele recenseamos algumas relações entre a pós-modernidade e a definição de uma sociedade de consumo. A razão para esse recuo histórico-sociológico nos parece justificada pelo fato de que há uma espécie de consenso de que as sociedades contemporâneas ocidentais passaram por uma transformação profunda a partir da segunda metade do século XX, que envolve a criação de uma sociedade do consumo. Esta se desenvolveu para uma sociedade do consumo de imagens, em decorrência do fato de nos tornarmos uma sociedade em que o cultural deixa de ser visto como um epifenômeno do econômico, e passa a ser um impulsionador mesmo das trocas mundiais. Tal fato não se deu sem que houvesse uma profunda inflexão no laço social – no discurso capitalista, ou discurso do mestre moderno. Assim, as reflexões colhidas em outras áreas do conhecimento parecem estar em consonância com as reflexões lacanianas sobre o “laço social louco” que caracteriza o capitalismo tardio. Em nossa visão, a influência do visual é um componente fundamental na alteração do discurso capitalista contemporâneo.

Isso justifica o fato de muitos psicanalistas, ao pensarem sobre o sujeito na pós-modernidade, terem dado destaque à influência do visual nas transformações do laço social. Recuperamos, então, algumas ideias de teóricos do campo da psicanálise que discutem as transformações sofridas pela subjetividade na sociedade contemporânea, e postulam uma nova economia psíquica ou NEP. O que destacamos de comum entre tais autores é o fato de pensarem como um elemento fundamental dessa NEP uma mudança radical da relação dos sujeitos com o reino do visual.

4.2 Pós-modernidade, pós-modernismo, sujeito e subjetividade

As discussões sobre as novas formas de laço social e a consequente produção de *neossujeitos* ou novas subjetividades na pós-modernidade acarretam a necessidade de

retomarmos algumas definições úteis nesse campo. Nesse debate, cujo escopo extrapola em muito nossos objetivos, a definição dos limites espaço-temporais do Modernismo e do Pós-modernismo, tanto quanto de suas características ou até mesmo a afirmação/de sua existência (há autores que rejeitam o rótulo “pós-modernismo”) só podem ser colocadas, aqui, de modo esquemático. Mesmo que pós-modernidade e pós-modernismo não sejam sinônimos ou descrevam as mesmas realidades, há entre eles semelhanças suficientes para que em nosso trabalho tomemos um pelo outro. A razão para extrapolarmos o alcance do conceito de pós-modernismo (que é um modo de descrever movimentos no campo da arte) e daí falarmos em pós-modernidade (mais apropriado para falar de uma época ou período histórico) está na importância dada ao cultural na pós-modernidade, a ponto de este elemento ser o principal para aqueles que defendem a ideia desse período recente da história. Além do mais, desde que analisamos uma obra de arte em sua relação com o sujeito, pensamos que a extensão do conceito de pós-modernismo ao de pós-modernidade não será de todo despropositada. Por isso, os autores que trazemos para essa discussão passam da discussão dos estilos artísticos para a caracterização mais ampla da sociedade, ainda que continuem a usar os termos Modernismo e Pós-modernismo.

O Modernismo indicaria os estilos artísticos que apareceram na virada do século XIX, na Europa. O momento exato do aparecimento do Modernismo é fruto de debates sem fim: Baudelaire já via o moderno em meados do século XIX, na Paris do Barão Hausmann; esse tema foi amplamente discutido por Walter Benjamin (1994). Em geral, nas artes plásticas, vê-se o Modernismo surgir com as vanguardas estéticas (Cubismo, Futurismo, Surrealismo etc.), mas sua origem pode ser remontada às rupturas produzidas na pintura francesa realista, no expressionismo de Van Gogh, na pintura impressionista e pós-impressionista. Como já dissemos, tal debate não tem ponto final. Para a nossa discussão, interessa a centralidade do cultural no Modernismo. Outras características do Modernismo muito conhecidas são

[...] a reflexividade e autoconsciência estética; rejeição da estrutura narrativa em favor da simultaneidade e da montagem; exploração da natureza ambígua e indeterminada da realidade e rejeição da noção de uma personalidade integrada, em favor da ênfase no sujeito desestruturado e desumanizado. (FEATHERSTONE, 1995, p.24-25).

O Modernismo baseava-se na crença no futuro, no progresso (a vanguarda futurista enfatizava sobremaneira tal ideia), no avanço da humanidade, na dissolução dos recalques sexuais ou morais. Na verdade, o Modernismo alimentou-se de um espírito de combate contra

os valores burgueses tradicionais e a ética puritana, pregando inclusive o hedonismo do consumo (BELL, 1976 apud FEATHERSTONE, 1995, p. 25).

Alguns elementos do Modernismo podem ser usados também para entender o Pós-modernismo, como sua ênfase no aspecto cultural da sociedade, dissolvendo a tripartição entre política, cultura e economia como domínios separados. Segundo Bell (apud FEATHERSTONE, 1995), o Pós-modernismo aprofundaria as antinomias do Modernismo. No entanto, vários autores apontam certas especificidades do Pós-modernismo.

O termo Pós-modernismo teria ficado popular na década de 1960, ao ser usado por críticos e artistas para caracterizar uma ruptura, uma superação do Modernismo; também havia uma crítica ao poder das instituições artísticas, como institutos de língua inglesa das universidades, museus e galerias. Susan Sontag, Robert Rauschenberg, William Bourroghs e John Cage são nomes comumente associados a esse período (FEATHERSTONE, 1995, p. 25). Na década de 1970, o rótulo Pós-modernismo ingressaria na teorização sobre a arquitetura, nas artes visuais e cênicas e na música, o que teria despertado o interesse de teóricos como Daniel Bell, Julia Kristeva, Michel Foucault, Habermas, Jean Baudrillard. As características mais comuns do pós-modernismo nas artes seriam:

Abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana; a derrocada da distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura de massa/popular; uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, pastiche, ironia, diversão e a celebração da “ausência de profundidade” da cultura; o declínio da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser somente repetição. (FEATHERSTONE, 1995, p. 25).

Assim, o declínio das hierarquias apontado acima coincidiria, em certa medida, com o declínio da autoridade em geral – já testemunhado por alguns desde a virada do século XIX –, decorrente do crescente prestígio da tecnologia e ciência, em detrimento das formas de autoridade tradicionais e do campo da experiência⁹². Nesse sentido, alguns autores mostram a inutilidade em estabelecer uma visão crítica do capitalismo multinacional contemporâneo a partir de categorias como *base econômica* e *superestrutura cultural*, retiradas do vocabulário econômico marxista: a centralidade da cultura na pós-modernidade foi expandida para além de sua função “superestrutural”. Dentre os autores que localizam a pós-modernidade a partir da Segunda Guerra, temos Frederic Jameson, para quem houve “uma prodigiosa expansão da

⁹²Agambem (2005) fala da derrocada das experiências e do prestígio de Deus e dos idosos, à medida que a Ciência torna-se o discurso hegemônico.

cultura por todo o domínio social, a ponto de se poder dizer que tudo em nossa vida social [...] tornou-se cultural” (JAMESON, 1984 apud FEATHERSTONE, 1995, p. 26).

Apesar de não haver consenso quanto aos elementos característicos do Pós-modernismo e até mesmo quanto a essa denominação, a cultura é o foco de todas as discussões sociológicas que tentam entender esse momento. Falar de uma “cultura de consumo” tornou-se lugar-comum na crítica social. O interesse em tal discussão, em nosso trabalho, repousa no fato de que Lacan já falava de um laço social produzido pelo discurso do capitalista, uma nova forma ou estilo do discurso do mestre; no texto “Televisão” (LACAN, 1974/2003), ele já se perguntava: “os *gadgets* vencerão?”. Na pós-modernidade, o sujeito barrado é colocado em questão por uma economia voltada para o consumo. Mas o que seria uma cultura de consumo?

Desde a virada do século XIX, o processo de expansão capitalista, em especial com o taylorismo e fordismo, gerenciou e otimizou o processo de produção de mercadorias. O aumento da produção gerou a necessidade de educar novos públicos consumidores e produzir novos mercados, por meio da mídia e da publicidade. Logo, a mesma racionalidade usada na produção passou a servir para o consumo. A ênfase passou da produção para o consumo. (FEATHERSTONE, 1995). As atividades culturais, artísticas e o lazer, tudo sucumbe à lógica do consumo e passa a ter valor de troca. Foram os neomarxistas os primeiros a trabalhar com a *reificação* de todas as dimensões culturais, com Luckács, e posteriormente, Marcuse, Adorno e Horkheimer, Lefebvre. Mais recentemente, Baudrillard postula a “mercadoria-signo”: as mercadorias passam a valer como significantes e a ser manipuladas à vontade, sem a necessidade de se ligar a um objeto material.⁹³ A sociedade contemporânea é chamada por Jameson de uma cultura sem profundidade; nela tudo se liquefaz em signos, na visão de Baudrillard (1991) ou de Zigmunt Bauman (2001, 2008); tudo são imagens ou espetáculo, segundo Guy Debord (2008). De acordo com Featherstone,

Usar a expressão “cultura de consumo” significa enfatizar que o mundo das mercadorias e seus princípios de estruturação são centrais para a compreensão da sociedade contemporânea. Isso envolve um foco duplo: em primeiro lugar, na dimensão cultural da economia, a simbolização e o uso de bens materiais como “comunicadores”, não apenas como utilidades; em segundo lugar, na economia dos bens culturais, os princípios de mercados – oferta, demanda, acumulação de capital, competição e monopolização – que operam dentro da esfera dos estilos de vida, bens culturais e mercadorias. (FEATHERSTONE, 1995, p. 121).

⁹³ Na publicidade já se tornou lugar-comum a produção de anúncios em que o produto nem aparece, apenas seu nome: é a prevalência da marca, do *branding*, estratégia que procura vender mais do que um objeto com qualidades superiores: é uma ideia que é vendida. A marca de artigos esportivos Nike, por exemplo, não venderia tênis ou roupas, mas um “estilo de vida”. (Cf. KLEIN, 2002).

Um elemento fundamental da cultura de consumo seria a *estetização da vida cotidiana*. Há, de acordo com Featherstone, três sentidos para essa estetização na pós-modernidade: o apagamento das fronteiras entre arte e vida, a transformação da vida em obra de arte e o fluxo veloz de signos. É pelo terceiro sentido que nos interessamos mais; o fluxo de signos, principalmente os signos visuais, capta o sujeito a partir de identificações imaginárias. A partir daí proliferam ambientes *simulacionais* (ou melhor, materialmente ou “eletronicamente” virtuais, pois quem dirá que a DisneyWorld é um ambiente real?), em que um fluxo de imagens de mercadorias e corpos sucedem-se de forma ininterrupta, como os *shoppings*, que têm sempre a mesma temperatura e luminosidade, e nos quais os indivíduos perdem a noção do tempo e do espaço. Assim também a cultura do espetáculo que invade o espaço da religião: grandes shows e cultos em estádios, lugares onde também acontecem shows de cantores, ou mesmo a política, que não é feita sem uma assessoria/intervenção maciça dos publicitários. Featherstone (1995, p. 110 et seq.) mostra que tal “espetacularização” ou estetização da vida já existia desde o final do século XIX, com as feiras mundiais e a experiência urbana; porém, depois da Segunda Guerra Mundial, a velocidade da implantação mundializada de tal lógica produz resultados muito mais acentuados, criando uma subjetividade descentrada, mesmerizada pela imagem.

Assim, acreditamos que o consumo e a cultura de consumo já sejam termos incorporados ao vocabulário das ciências sociais. Essa discussão pode trazer para o nosso trabalho uma visada sociológica ou antropológica, as quais também embasam teorizações sobre uma nova economia psíquica (NEP). A perspectiva sociológica não contradiz o que já se encontrava, embrionariamente, na reflexão lacaniana sobre a relação do novo mestre, o capitalismo, com a tentativa de suturar a castração por meio de objetos de consumo. A crítica à imagem é, desse modo, uma consequência necessária para os que assumem uma postura pessimista em relação à nova forma de laço social vigente na pós-modernidade e seus impactos no sujeito. Em todas essas críticas e abordagens da NEP, salta aos olhos o impacto que esse escopismo social pode ter para o sujeito.

4.3 NEP: os arautos de uma Nova Economia Psíquica

A discussão a respeito da existência de uma nova economia psíquica, com seus correlatos sujeitos ou subjetividades, tem sido alvo de acalorada polêmica. Em defesa dessa nova economia psíquica ou NEP, mesmo sem usar, algumas vezes, tal nomenclatura, temos os franceses Charles Melman, Pierre Lebrun e Dany-Robert Dufour, e no Brasil, Joel Birman,

Maria Rita Kehl e o psicanalista Jorge Forbes. Uma voz contrária à postulação de uma nova economia psíquica é a do psicanalista francês Erik Porge. Como nosso trabalho procura compreender a singularidade a partir da obra MM, de Valêncio Xavier, acreditamos ser proveitosa uma retomada dessa discussão para saber como ela pode nos ajudar a compreender a relação do sujeito com seu *sinthoma*. O que se evidencia em todos os autores que revisitaremos é a sua tentativa de encontrar o ponto de contato entre uma visada sociológica ou antropológica e a psicanalítica. A maior parte irá mostrar como o sujeito e a subjetividade sofrem o impacto, em sua estruturação, da nova forma de laço social produzida no capitalismo contemporâneo⁹⁴. Todos os autores procuram pensar que o simbólico, o grande Outro, não é sempre o mesmo, sendo modificado ao longo da história; ou não está sempre inscrito nos sujeitos da mesma maneira em todas as épocas. Se o psiquismo compõe-se de imaginário, simbólico e real, isso quer dizer que o modo como essas instâncias afetam o sujeito também muda.

Na obra *O homem sem gravidade*, Charles Melman define a NEP como uma “mutação que nos faz passar de uma economia organizada pelo recalque a uma economia organizada pela exibição do gozo” (MELMAN, 2003, p.16). A palavra *gozo*, para Melman, reflete a abolição do impossível, com o consequente apelo a um gozo sem limites. O céu, desabitado dos antigos deuses – a Pátria sendo o último deles –, seria um progresso para a humanidade; mas, ao preço de uma *liquidação da coletiva da transferência* (MELMAN, 2003, p. 17), um tema recorrente nas análises da NEP, é às vezes retraduzido como falência ou deficiência da função simbólica, enquanto desconhecimento da autoridade ou falência da função paterna. Na verdade, Melman não alimenta a fantasia de um retorno à sociedade patriarcal, apenas mostra que tal liquidação possui efeitos e produz um sujeito do gozo a quem o recalque ou a função fálica limitava, o que acaba por resultar em um sujeito que nega a divisão subjetiva. Melman postula um *neossujeito*, que perdeu a dimensão da divisão, um sujeito compacto. No início da discussão, Melman nega a divisão subjetiva para, no final, matizar sua posição. Ao longo da obra citada, ele não se cansa de postular a falência do simbólico, de um sujeito do gozo e não o sujeito do desejo, pois o desejo implica a falta constitutiva negada pelos neossujeitos.

Melman refere-se ao mergulho dos neossujeitos no campo da imagem; o *zapping*, a atividade de mudar compulsivamente de canal de TV, torna-se um símbolo dessa nova subjetividade, que não se aferra a nenhum ideal na qual o sujeito acredita poder transformar-se

⁹⁴ Com exceção de Erik Porge, que reivindica para o conceito de sujeito uma dimensão estritamente lógica, a partir de uma heterodoxia lacaniana.

com a mesma velocidade que usa o controle remoto. Outro traço doentio desse “neossujeito” é a obediência a um imperativo social à exibição. Nas palavras de Melman:

Hoje a questão é exhibir. O que se chama de gosto pela proximidade vai tão longe que é preciso exhibir as tripas, e o interior das tripas, e até o interior do interior. [...] A presença das luzes e das câmeras age como um imperativo diante do qual ninguém poderia recusar-se, como se estivesse diante de um torturador a quem conviria confessar tudo, inclusive o que não se fez. [...] O olhar é, hoje, essa espécie de torturador diante do qual nada pode ser dissimulado. (MELMAN, 2003, p. 23).

Observamos nesse trecho uma impressionante semelhança com a sociedade do gozo escópico, postulada por Antonio Quinet (2004), uma sociedade cujo imperativo é “Seja visto e exista!” ou “Não apareça nas telas e não exista!”. O olhar, para Melman, traz esse gozo mortífero, arrastando a subjetividade e a singularidade para o saco de lixo da história. E quando a imagem impera, a linguagem verbal decai em *novilíngua*, termo criado pelo autor para designar a linguagem usada por jovens e adultos nas redes sociais, uma mistura de abreviações e de um inglês simplificado, sem espaço para a ambiguidade ou a poesia, como uma língua de sentido único⁹⁵. De nossa parte, acreditamos na existência de um “império da imagem” em detrimento do escrito. Diversos autores, de áreas muito diferentes, já disseram o mesmo: o declínio do prestígio da linguagem verbal – em especial da linguagem escrita, um dos fundamentos da educação crítica –, além do acesso *full time* ao visual ou a textos que não passam de algumas páginas, tem tido consequências deletérias para a capacidade de concentração de novas gerações.⁹⁶

As tentativas de se pensar as mudanças sociais em sua relação com o sujeito e a subjetividade têm trazido com frequência para os psicanalistas a questão de uma falência da instância paterna. O sujeito do recalque, que Freud conheceu no início do século XX, é substituído por um neossujeito, para quem a passagem do imaginário para o simbólico não teria se efetuado de modo satisfatório, produzindo um sujeito *perverso*, que conhece, mas desmente a castração. Lebrun (2008) insiste nessa referência lacaniana de que as formas de organização

⁹⁵ Não endossamos integralmente o pessimismo de Charles Melman e outros a respeito da decadência da capacidade linguística e de seu aspecto unilateral no computador. O equívoco é constitutivo da linguagem e nenhuma tentativa de construir uma língua para-além do duplo sentido e da deriva semântica funcionou. O que dizer, então, de uma língua “criada” involuntariamente como fruto da pressa e do improviso.

⁹⁶ Em *A geração superficial*, Nicholas Carr (2011) enfatiza tais mudanças na capacidade leitora dos indivíduos desde o aparecimento do computador e da internet. Ao contrário de possibilitar leituras mais ricas, pelo acesso on-line a bases de dados de bibliotecas do mundo todo, e ainda com as ferramentas do hipertexto-hiperlink, a leitura e o uso de computadores deteriora a capacidade de entender textos mais longos e complexos, de trabalhar com sutilezas interpretativas ou aprofundar-se num tema: dos estudantes do ensino fundamental e médio aos universitários, temos uma geração de “surfistas do texto”, que flutuam docemente na superfície.

social (capitalismo mundializado, mutação dos laços familiares etc.) produzem sujeitos incapazes de reconhecer os limites, de reconhecer a legitimidade da interdição; o resultado, ao invés de sujeitos capazes de autonomia ou de desejo, são sujeitos submetidos a um gozo sem barreiras: o limite que a função paterna poderia ter colocado às suas pulsões não ocorreu. Por isso, tais sujeitos viveriam à deriva, permanentemente insatisfeitos com tudo e com todos, incapazes de elaborar uma queixa, uma demanda. Sabe-se que o acesso ao desejo depende da presença da Lei, da castração simbólica, é fundamental e só a partir do acesso a esta poderia constituir-se um sujeito desejante.

Os problemas apontados por Lebrun (2008) indicam uma espécie de crise na civilização, um “mal-estar na civilização” baseado no fracasso do laço social. O tema principal é a decadência da função paterna (não do patriarcalismo), da legitimidade perdida das formas sociais de colocar limites ao gozo do sujeito contemporâneo. Há uma renegação da perda do gozo, e o sinal disso é que o sujeito quer gozar sem limites. O *desmentido*, categoria de negação (representado pela frase “eu sei, mas mesmo assim...”) existente na perversão *stricto sensu*, acabou tornando-se a estrutura do laço social de nossa época, segundo Lebrun (2008, p. 345). O funcionamento do desmentido ultrapassa a infância e prolonga os impasses da adolescência até a vida adulta: o sujeito não cresceria, emperrado na fantasia de tudo poder. O recalque não desapareceu, os neuróticos existem, mas não os neuróticos típicos: são porosos à estrutura perversa, são perversos sem “outrem”. Lebrun fala de uma “virada antropológica” que tornou tal perversão “comum”. A maneira mais comum de desmentir a castração é o consumo; os sujeitos já sabem que os objetos do consumo não os satisfazem, trazem endividamento e poluição ambiental, mas “mesmo assim” agem como se acreditassem em seu poder de satisfazê-los. Seria a ascensão de uma razão cínica: não mais o “Pai, perdoa-os, eles não sabem o que fazem”; hoje, os sujeitos sabem que o consumismo não traz satisfação completa, “mas mesmo assim...”, com uma autoindulgência incrível, entregam-se a ele. Quem sabe, tentam com isso adiar o encontro com a perda a cada vez que usam o cartão de crédito.

Mas Lebrun não pensa que deslizamos inevitavelmente para o declínio cultural. Há saídas. Uma delas é recorrer a uma nova responsabilidade do sujeito. Se o sujeito de ontem podia apoiar-se no discurso social e de sua legitimidade, hoje, pelo contrário, ele deve distanciar-se desse discurso do gozo sem limites para resgatar sua singularidade:

Agora cabe só a ele engajar sua singularidade para fazer emergir este fato incontornável: que continue existir a Lei à qual estamos todos submetidos. Cabe a ele identificar o que, ontem, podia limitar-se a encontrar no Imaginário

Social. Cabe ao sujeito singular reinscrever o que ele deve ao coletivo. (LEBRUN, 2008, p.348).

Dany-Robert Dufour é mais um dos autores que propõem a existência de um novo tipo de sujeito ou subjetividade, devido a uma decadência da função simbólica na pós-modernidade. Em nosso entendimento, o que melhor situa essa crise do sujeito pós-moderno é sua relação com o império do visual, a partir de coordenadas lacanianas, pois, ao enfatizar o papel socialmente patológico do império contemporâneo do visual, análises de Dufour mostram que grandes processos constituintes da subjetividade foram ou estão sendo dissolvidos por uma cadeia de eventos no capitalismo globalizado. O primeiro foi a dissolução do que ele chama de “sujeito crítico da consciência reflexiva”, no qual estão em jogo os processos *secundários* (a consciência, para Freud). O novo capitalismo quer sujeitos disponíveis ao fluxo de capital e informações, sujeitos em permanente carência para melhor consumir, um sujeito *esquizo* como o descrito por Deleuze (DUFOUR, 2008). Só que, para Dufour, tal *esquize* não tem nada de positivo: trata-se um mais um modo de produzir um sujeito com traços psicotizantes, a buscar no mercado *kits* descartáveis de identificações. Ao contrário, Deleuze acreditava ser possível que tal velocidade de desterritorialização produziria um sujeito mais livre, sem as amarras identitárias, as neuroses, os compromissos de uma era moderna. Mas o resultado, segundo Dufour, é que tal velocidade não fez o capitalismo perder força, pelo contrário, só tornou os sujeitos mais dóceis às estratégias de mercado.

Segundo ele, o sujeito pós-moderno, liberado do domínio do poder das grandes narrativas – religiosas e políticas –, é resultado das ações coordenadas de duas instituições: a televisão e a escola. A sua visão negativa em relação à escola atual enfatiza a decadência do desenvolvimento da capacidade crítica dos alunos, em decorrência, em parte, da pseudodemocratização, que mina a autoridade dos professores e do saber constituído em função de uma pedagogia do entretenimento, baseada no modelo do espetáculo. Todavia, é o papel dado por Dufour à televisão na emergência desses neossujeitos que nos interessa mais de perto.

A crítica à televisão, em Dufour, não se afasta dos termos mais usuais: o aumento de horas diante da televisão é proporcional à diminuição da leitura; o livro, objeto primordial na transmissão cultural e lingüística, vem perdendo espaço; há milhares de estudos sociológicos relacionando televisão e violência, videogames e violência infantil, e por aí vai. O que mais interessante na crítica de Dufour à televisão, porém, é a relação que ele estabelece entre o visual e o imaginário, por um lado, e a linguagem escrita e o simbólico, por outro. De acordo com um raciocínio não de todo desprovido de embasamento no pensamento de Lacan, Dufour denuncia

a sociedade do visual como uma sociedade “regredida” ao imaginário, com os efeitos de produzir subjetividades captadas pelo gozo acrítico da imagem, que funciona a partir de identificações superficiais, tendo como base a imagem corporal.⁹⁷

Dufour mostra que a capacidade linguística verbal, desde as epopeias orais dos gregos, introduzia os sujeitos na prática simbólica; mesmo que houvesse imagens desde a pré-história, as práticas de socialização estiveram durante milênios baseadas em narrativas orais e escritas. Estas trabalhavam com imagens, mas *imagens verbais*, as quais, por sua vez, produziam uma imagem mental; assim, havia um trabalho da parte do ouvinte de “imaginarizar” o verbal. Outro aspecto levantado pelo autor mostra o papel fundamental da linguagem verbal, oral ou escrita, no acesso do sujeito à função simbólica, e esta é a diferença entre o verbal e o visual: enquanto a linguagem verbal é articulada em elementos como fonemas, morfemas, palavras, frases, no sentido dado por Benveniste, as imagens não se articulam. “É plausível que seja desse caráter não articulado que vem o poder de suspensão que a imagem possui em relação ao texto: uma única imagem pode por em questão uma gama muito densa de sentidos e significações devidamente organizados no texto” (DUFOUR, 2008, p.126).

Essa perturbação está relacionada, segundo Dufour, à função de *punctum* da imagem, como teorizada por Roland Barthes na obra *A câmara clara* (1984). Isso obrigaria o leitor da imagem a fazer outro texto para dar conta do *punctum*, o furo na rede textual produzido pela imagem. Havia uma relação de interação entre texto e imagem, entre o *punctum* e o *studium*, como uma rede de significações em que as imagens eram envolvidas; entretanto, às vezes ocorria que as imagens artísticas abalavam a estabilidade produzida pelo *studium* e traziam a necessidade de se refazer essa rede de significações.

A imagem estava envolvida pelo texto: um texto – no sentido amplo – que a fazia encaixar-se numa legibilidade e num texto posterior, caso tal imagem perturbasse os antigos dispositivos de leitura existentes até então.⁹⁸ Ao criticar o reino do visual, Dufour (2008) fala

⁹⁷ Os referenciais teóricos de Dufour, a respeito da crítica das imagens já estão presentes na obra de Lyotard, *Discours-figure* (1971), na qual este distingue o poder das imagens do discurso verbal: a sociedade contemporânea, pós-moderna, é uma cultura figurada, uma cultura do visual, que enfatiza os processos primários em detrimento dos secundários, envolvidos no verbal-discursivo. Lyotard fala de sujeitos mergulhados no “desejo”, mas, no nosso ponto de vista, há um caráter de gozo e não de *desejo* na submissão contemporânea ao visual. Um mais-de-gozar escópico, opressor, onipresente e totalitário.

⁹⁸ É o caso da pintura realista francesa, que se encaixava inicialmente na discursividade da arte do século XIX, isto é, uma sociedade na qual já existia a assimilação cultural da pintura a óleo, de cavalete, e da figurativa; da pintura vista como uma arte importante na formação cultural do indivíduo, e assim por diante. Quando, porém, Manet apresenta a sua *Olympia*, uma tela onde se vê uma cortesã francesa contemporânea, isso provoca imensa indignação no público e na crítica: não havia ainda uma “legibilidade” para tal pintura, porque ela não era narrativa ou mítica, idealizada como os nus dos pintores neoclássicos. Críticos mais atentos tiveram de produzir, então, textos e mais textos para situar tal obra na história ou evolução da pintura, e a própria concepção da atividade do pintor mudou a partir dessa pintura.

das **fantasias** como *representações de coisa*, como imagens conscientes ou inconscientes, com caráter intrusivo ou compulsivo; tais imagens errantes perderam o apoio no texto que lhes dava sentido, perderam sua “discursividade”. Nesse sentido, ele ressalta que Lacan já abordava o processo de simbolização como o processo de articular as partes censuradas desse capítulo rasurado da história no trabalho analítico. Para Dufour, a função simbólica implicada aí se aprende, se transmite. As narrativas transmitiram, de geração em geração, os nomes próprios, crenças, ritos, obrigações. Isso acontecia face a face e produzia um senso de continuidade e sociabilidade entre as crianças e os adultos, que a televisão, por mais que fale e conte histórias o tempo todo, não consegue fazer, de acordo com Dufour:

Insisto, pois: esse sistema garantidor do acesso à função simbólica e, daí, a uma certa integridade psíquica mínima adquire-se essencialmente por intermédio do discurso: os pais, os próximos falam à criança, dirigem-se a ela, e progressivamente se instala a função simbólica. Assim se transmite, de geração em geração, o dom da palavra, a aptidão humana para falar de modo que aquele a quem se dirige possa, por sua vez, identificar-se no tempo (agora), como si (eu) e, a partir dessas referências, convocar em seu discurso o restante do mundo. (DUFOUR, 2008, p. 130).

O autor não pretende abolir a televisão em benefício do sujeito. De acordo com ele, se a inscrição simbólica da criança estiver bem estabelecida, isto é, se ela tiver competência para lidar com o texto verbal, a televisão não oferece tanto perigo, pois a criança vai do discurso à imagem e da imagem ao texto, contrapondo um e outro; não se torna mais vítima da enxurrada de imagens e, conseqüentemente, incapaz de produzir seu próprio texto a partir do que vê. Contudo, o uso de próteses sensoriais, que permitem ver e ouvir o que está longe e tornam o *antes* num *agora*, podem tornar-se um perigo quando o sujeito abdicou de usar seu espírito crítico, adquirido a custo no embate discursivo com o outro, face a face ou através de livros. Seria por essa deficiência na inscrição simbólica que muitas pessoas, os adolescentes em especial, não conseguem prestar atenção demoradamente em nada, vigiando obsessivamente o celular, ligados à *internet*, “atualizando-se”, deixando passar a presença do outro diante de si.

Se os referenciais simbólicos não estão bem estabelecidos, as imagens capturam o sujeito a partir das fantasias existentes em seu imaginário, tornando-o refém de identificações oferecidas pelo mercado. O aspecto sedutor das imagens, já apontado por Lacan em seu Seminário XI (1964/2008b), já mencionado no nosso trabalho, está em que as imagens podem esconder a castração simbólica, principalmente as imagens de perfeição corporal, conseguida

por todos os meios – cosméticos, cirúrgicos ou de manipulação em *photoshop*⁹⁹ –, além das imagens publicitárias ou de celebridades, que oferecem a imagem de um gozo sem limites com os objetos de consumo. Não precisamos ir longe para mostrar o quanto a identificação a esses ideais culturais tem produzido distúrbios da imagem: bulimia, anorexia, depressão, obsessão com a forma corporal (sujeitos que passam três ou quatro horas em academias) e gente deformada por plásticas sucessivas.

Apesar de a quantidade de imagens a que somos submetidos ter-se multiplicado vertiginosamente com o acesso ao aparato tecnológico, como celulares e internet, o conteúdo dessas imagens é enfadonhamente pobre: ou são imagens publicitárias da perfeição e da felicidade, obtidas só pela obtenção de objetos do mundo do consumo¹⁰⁰, ou então são imagens de tragédias cotidianas: acidentes, crimes, desastres ambientais. A televisão e a internet¹⁰¹, em geral, são extremamente pobres para a imaginação, pois se baseiam na busca pela maior audiência e por isso têm de repetir as mesmas narrativas o tempo todo, sejam fictícias ou publicitárias.

No Brasil, alguns psicanalistas têm se debruçado sobre os desafios da psicanálise no final do século XX e no século XXI. Suas reflexões originam-se na clínica, quando encontram em seus divãs sujeitos cuja estrutura psíquica não coincide com a do sujeito neurótico típico freudiano, o que lhes sugere uma nova forma de laço social e denota subjetividades ou sujeitos afetados diferentemente no campo simbólico. Vamos começar com Maria Rita Kehl, que traz interessantes insights a respeito da relação entre subjetividade e imagem.

Kehl (2002) defende a existência de uma crise ética contemporânea com duas vertentes principais: uma que diz respeito ao *reconhecimento da lei* e outra, à *desmoralização do código*. A primeira tem a ver com a renúncia ao gozo, que se faz quando se vive em sociedade. O problema é que o ideal individualista e narcisista do homem, na sociedade de consumo, impede a renúncia a um gozar pleno – e destrutivo – do próprio corpo, do corpo do outro e do meio ambiente. A ideia de um sujeito autônomo, livre, acaba por degradar-se numa identidade

⁹⁹ *Software* da empresa Microsoft, muito usado nos dias de hoje para manipular imagens, em especial de retratos de artistas, para que estes pareçam mais jovens, bonitos (no padrão de beleza imposto) ou até mesmo mais morenos ou brancos, de acordo com o objetivo.

¹⁰⁰ Os publicitários já há muito tempo associam seus produtos a formas tradicionais de realização: o refrigerante mais famoso do mundo e a maior rede de *fast-food* sempre trazem imagens de pessoas consumindo seus produtos em grupos de amigos ou familiares; o consumo é associado a uma vida afetiva rica, quando sabemos o quanto as pessoas comem assistindo TV ou olhando para seus celulares. Não se afirma mais despidoradamente que tal ou qual produto traz felicidade – os publicitários reafirmam valores tradicionais como as relações humanas –, mas associam essa felicidade a um *gadget*, a um produto.

¹⁰¹ O caso da internet é um pouco diferente, atualmente já temos acesso a um incrível banco de dados de livros, filmes e reproduções virtuais de obras de arte em museus, etc. No entanto, os sites mais visitados ainda são os de pornografia e as redes sociais.

imaginária de autogeração: a crença de que não devemos nada às gerações do passado e nem às do futuro. Como diz a autora, “a proposição lacaniana do ‘inconsciente como discurso do Outro’, sendo o Outro o campo simbólico estruturado pelas grandes formações discursivas não faria sentido fora das sociedades modernas” (KEHL, 2002, p.14).

A crise de reconhecimento dessa dívida simbólica em relação ao grande Outro, segundo a autora, vem se agravando nas duas últimas décadas do século XX. Não que não existam mais leis ou respeito a elas, é o seu poder de sustentação na cultura que vai se perdendo, porque, numa sociedade onde há fluxos de mercadorias e informações cada vez mais rápidos, exige-se um consumo também cada vez mais imediato e superficial; não há espaço mais para uma ética de renúncia ao gozo imediato e total. Kehl fala em “imperativo do gozo”: não se quer mais saber do gozo perdido com a entrada do sujeito na linguagem e nem mesmo da impossibilidade desse gozo (que, se for completo, aniquila sujeito e sociedade). Quem pode pôr freio ao gozo é a linguagem, mas em nossa sociedade há um descrédito em relação à linguagem; a cultura contemporânea é a sociedade da “imagem rainha”, como diz o título de uma palestra de Jacques Alain-Miller (2005) sobre o poder da imagem e do imaginário no psiquismo humano.

No entanto, é em sua relação com o imaginário que as ideias de Kehl tocam no cerne da questão levantada em nosso trabalho: como a imagem em sua onipresença alterou as formas de laço social e a própria subjetividade. Kehl parte do aspecto sagrado do rosto humano, conceito retirado da obra do filósofo francês Emanuel Lévinas¹⁰², de acordo com o qual, estar face a face com um ser humano não é uma relação com a imagem desse; diante do outro, estamos diante da sua alteridade e diferença. O exemplo eloquente do sequestro do ônibus 174, no Rio de Janeiro, em 1999 mostra bem a diferença entre imagem, rosto e o descrédito do código. Na ocasião, o rapaz que sequestrava o ônibus não se sentiu intimidado pelas câmeras filmando-o ininterruptamente, nem os policiais refrearam sua truculência que – diga-se de passagem – provocou a morte de uma refém e do próprio sequestrador. Tudo isso ocorreu diante das câmeras, em transmissão ao vivo. Segundo Kehl, o acidente transformou-se em *espetáculo*, e o que imperava ali, tanto na plateia quanto nos policiais, era um gozo com a violência, muito mais que a compaixão.

Para ela, atualmente, as formações imaginárias organizam-se em torno do eu narcísico e de identificações. Este é o nosso modo de existir, em que vale a seguinte lei: se não apareço,

¹⁰² “O conceito de rosto como presentificação do outro em sua diferença, para além do que pode se reduzir a uma imagem, nos convida a pensar sobre o que acontece numa sociedade como a nossa, na qual o laço social é quase exclusivamente mediado pela mídia eletrônica, que reduz a subjetividade justamente à dimensão da imagem” (KEHL, 2002, p.23-24).

não existo. Este existir por intermédio da imagem torna insuportável qualquer forma de exclusão e constitui um substituto bastardo da cidadania (KEHL, 2002, p.25). A indústria das telecomunicações – TV, cinema, internet, incluindo a publicidade veiculada nessas mídias – tornou o espaço público uma grande vitrine de compartilhamento dessa fantasia narcísica, segundo a qual todos teríamos direito à fama por quinze minutos, mesmo ao custo de nossa dignidade. Viver apenas por imagens é uma forma de infantilização; isso porque a exibição de imagens, em geral, emudece o sujeito em sua suposta fatuidade e este vira expectador: afinal, não há como negar a veracidade do que vemos, pode-se pensar. Numa sociedade da “imagem rainha”, a regressão a uma identificação imaginária é o pão de cada dia. Jacques Rancière, em obra comentada neste trabalho, já falava dessa problemática: mais do que criticar o excesso de imagens, deveríamos criticar a quem é dado o direito de interpretar o que vemos; e sabemos que as imagens sempre são colocadas em dispositivos discursivos para funcionar de acordo com a lógica do capitalismo.

Birman (2011) também alude a uma nova forma de subjetividade e de sujeitos na pós-modernidade. Os termos usados em sua crítica são o *autocentramento*, a *cultura do narcisismo* e a *cultura do espetáculo*, advindos das teorias de Christopher Lasch e Guy Debord. Sem se colocar no campo estrito do lacanismo, Birman utiliza um referencial teórico mais freudiano e foucaultiano para falar de um sujeito que deixou de ser concebido como dentro-de-si, pelas estratégias de subjetivação iniciadas ou teorizadas desde Descartes e Montaigne e radicalizada por Kant, para os quais sujeito e razão coincidiam. Ainda assim, insiste na importância da cultura da imagem como um elemento central na constituição subjetiva da atualidade:

A cultura da imagem é o correlato essencial da estetização do eu, na medida em que a produção do brilharco social se realiza fundamentalmente pelo esmero desmedido na constituição da imagem pela individualidade. [...] Na cultura da estetização do eu, o sujeito vale pelo que parece ser, mediante as imagens produzidas para se apresentar na cena social, lambuzado pela brilhantina eletrônica. (BIRMAN, 2011, p.180).

Birman fala de um sujeito *autocentrado* que é, ao mesmo tempo, “fora-de-si”, pois este coloca como um projeto seu a estetização de sua existência, o enaltecimento de si-próprio, o cuidado excessivo com o corpo como objeto permanente de admiração social. É o “polimento exaltado de si-mesmo pelo indivíduo, que se esmera então para estar sempre presente nos meios de comunicação de massa” (BIRMAN, 2011, p.180). Como se pode observar, a cultura do narcisismo, tal como definida por Lasch (1987), aliada à cultura do espetáculo, tal como definida por Debord (2008), são os dois pilares desse sujeito, ao mesmo tempo autocentrado e

fora-de-si. Para Birman, o autocentrimento é um dos elementos do sujeito “dentro-de-si”¹⁰³, sujeito que efetuou uma interiorização de seus afetos, pensamentos etc. O autocentrimento da subjetividade na cultura do narcisismo é, paradoxalmente, o excesso de exterioridade: a demanda de espetáculo e performance que força o indivíduo, para não se sentir um fracasso, a existir apenas enquanto imagem ou aparência para o gozo do outro (BIRMAN, 2011, p.184).

Não é a perda da subjetividade ou do sujeito, mas uma nova forma, socialmente valorizada, de ser sujeito. Para Birman, é justamente o fato de fracassar em se tornar espetáculo brilhante de si o que produz os depressivos, *panicados* e adictos de nossa pós-modernidade. Trata-se de uma nova modalidade de existência, calcada na perversão, agora legitimada socialmente (BIRMAN, 2011, p.185).

Mesmo com outro vocabulário, Birman define o sujeito pós-moderno como alguém que vive “permanentemente em um registro especular, em que o que lhe interessa é o engrandecimento grotesco da própria imagem” (BIRMAN, 2011, p.26); definição não muito distante daquele sujeito advindo no estádio do espelho de Lacan, ou o sujeito aprisionado no imaginário. Sem querer assimilar o pensamento de Birman ao lacanismo, acreditamos que o gozo escópico seja um elemento ressaltado pelo autor na emergência disso que ele chama de “novas formas de subjetivação” e, como tal, algumas de suas ideias coincidem com nossa linha de investigação.

Se Birman não chega a tocar nas categorias lacanianas de imaginário, simbólico e real ou na teoria dos quatro discursos de Lacan, para falar da mutação do sujeito, Jorge Forbes (2012) mergulha nelas para procurar entender os “novos sintomas”,

[advindos] da horizontalidade do laço social da globalização, que não respondem ao tratamento *standard* da psicanálise do século passado. Alguns exemplos: fracasso escolar, agressões inusitadas, toxicofilias, anorexia, bulimia, epidemia de depressão etc. esses sintomas certamente são efeito de que os “sujeitos em vias de advir” não encontram um laço social disciplinado pela hierarquia paterna. Cada um sente-se exceção e exige satisfação imediata. Surge a questão do “como é que eu vou crescer sem ter contra quem me rebelar?”, que anuncia o curto-circuito do gozo. (FORBES, 2012, p. XXIX).

¹⁰³Toda essa discussão de sujeito “dentro-de-si” e “fora-de-si”, em Birman, apoia-se numa retomada da evolução da noção de sujeito na filosofia ocidental, mesmo que para tomar uma distância crítica desta, quando fala da pulsão em Freud. Não podemos deixar de nos colocar em outro lugar, se desejamos inscrever nosso trabalho numa visão lacaniana do sujeito, que tem em primeiro lugar uma estrutura topológica: a banda de Moebius, que funda uma visada do sujeito nem interno nem externo a si; o sujeito é o corte, a dobra em oito que singulariza a banda. Falar em dentro ou fora em relação ao sujeito é já se colocar fora do campo lacaniano. Se nos servimos das reflexões de Birman é pela concordância com um aspecto que julgamos essencial: a prevalência do imaginário na constituição subjetiva que passa por uma relação com o visual.

Se Birman fala de um “sujeito desbussolado”, que teria advindo depois de 1968, quando o discurso do mestre¹⁰⁴ não conseguia mais “engancha” os sujeitos no laço social; Forbes, por sua vez, referindo-se a Lacan, tenta explicar tal situação ao supor a existência de um quinto discurso, o discurso do capitalista. A característica desse discurso seria a subversão de todos os outros, pois sugere que todas as permutações seriam possíveis. “O indivíduo desbussolado não articula o gozo impossível na ordem discursiva, do ponto de vista lacaniano, ficaria sujeitado ao imperativo do gozo” (FORBES, 2012, p.XXVI). O capitalismo globalizado submete tudo, *sujeito, desejo e o real*, à forma-mercadoria: o sujeito do desejo vira **consumidor**. Os sintomas clássicos freudianos, expressões disfarçadas do desejo, agora cedem lugar a sintomas que seriam expressões diretas da pulsão e, por isso, imunes à decifração ou interpretação (FORBES, 2012, p.XXVII).

Para Forbes, a concepção estrutural do sujeito, baseada na diferença geracional e sexual, não é mais apreendida por meio de costumes e convenções sociais. Essa estrutura não é recusada, mas é preciso perceber a transformação social operada no laço social, o que impede a interpelação do sujeito do gozo autoerótico pela via da interpretação, ainda baseada na metáfora paterna que não é recusada, nem forcluída; tem, antes, a estrutura do desmentido: o sujeito sabe, mas mesmo assim... E, nesse sentido, a leitura de nossa época como a de uma sociedade do gozo perverso reaparece na leitura de Forbes, que fala de uma angústia da escolha, diante da proliferação do Nome-do-pai. Se antes, o mal-estar na civilização consistia na impossibilidade de realização, hoje a pleora de escolhas imobiliza muitos sujeitos, pois a angústia e a possibilidade de escolher errado aumentam. Forbes pergunta-se qual é o estatuto que deve ser dado ao Nome-do-Pai numa sociedade que prioriza o laço horizontal.

Essa revisão das ideias de tais psicanalistas parece colocar em xeque a possibilidade de que um gozo que não seja mortífero exista na contemporaneidade. A armadilha está justamente aí, em nos colocarmos em uma posição discursiva única, de acreditar que a própria sociedade capitalista é que promove esse gozo mortífero, essas relações sem terceiro, imaginarizadas, e esses sintomas ou NEP não oferecessem nenhuma saída ao sujeito. Em outros termos, considerar que, perante o discurso do capitalista em sua forma atual, em que impera um gozo da imagem como nunca dantes ocorrera, não haja outras posições discursivas a serem tomadas. O caso é que a arte é uma saída para o sujeito, dentre as muitas possíveis, para o questionamento desse S1, o significante-mestre que se põe como agente do discurso, fazendo o saber trabalhar

¹⁰⁴ O discurso do mestre – também equiparado por Lacan ao próprio inconsciente – orientava todos os outros, e quando ele fracassa o sujeito não é suportado por nenhum dos outros discursos.

e produzir um resto de gozo. Há possibilidades para o sujeito, como o discurso histérico, que coloca em xeque esse mestre, o discurso universitário (mas que não ajuda muito o sujeito, pois também o coloca em posição de trabalho), e o discurso analítico, que coloca o objeto *a* como agente, é uma saída que procede pela desarticulação desse saber, pelo descolamento entre significantes e significados que imobilizam o sujeito em posição de resto, rebotalho do discurso. A arte é uma outra saída e, mesmo não sendo idêntica ao discurso analítico, tem com ele algumas semelhanças como aponta Brousse (2009). Pelo saber-fazer com o real do gozo, o sujeito, com a criação de uma obra de arte, pode fazer frente a esse gozo mortífero. A obra de Valêncio Xavier, MM, dá mostras de como se pode afrontar o escopismo social sem passar pelo batido caminho da contestação ou da rebeldia (lembrando-nos de que Lacan já dizia, em 1968, que os estudantes rebeldes eram o produto da universidade). Uma obra em que o gozo singular com os significantes-mestres, que foram impostos na infância, pode existir se o sujeito colocar-se em posição de saber-fazer com o real impossível de ser significantizado. Mas um real possível de ser abordado pela criação de uma obra que é, num mesmo golpe, o que há de mais estranho e mais íntimo no sujeito: seu objeto *a*.

4.4 A sociedade escópica e suas implicações para a singularidade

Este tópico bem poderia ter aparecido no início de nosso trabalho, mas achamos por bem desenvolvê-lo aqui, devido à visada mais ampla que este capítulo propõe. Até aqui, partimos de ideias mais gerais, como pós-modernidade e sociedade do consumo, em análises que mostraram uma sociedade em que a cultura, em geral, e o visual, em especial, têm um papel relevante na formação do laço social contemporâneo; mesmo que os autores aí citados não se refiram aos discursos e práticas capitalistas como “laço social”. Após o que, passamos para as reflexões de psicanalistas que destacaram na contemporaneidade a emergência de uma nova economia psíquica (NEP), na qual existe uma prevalência do imaginário em detrimento do registro simbólico. Mesmo que alguns autores não utilizem os termos discurso do capitalista e/ou laço social, de lavra lacaniana, estão afinados com a ideia de um laço social doente, cujo sintoma mais é um evidente declínio da função simbólica, que passa pela relação imaginária, em especial, pela força alienante das imagens.

Por fim, fechando ainda mais o campo das reflexões sobre a relação do visual com a constituição do sujeito, focalizamos a teoria lacaniana dos quatro discursos, mormente no modo como aparece no Seminário XVII (1969-1970/1992) e seguintes. O que, a nosso ver, torna importante tal revisão conceitual é o fato de que, nesse momento de seu ensino, Lacan procura

mostrar como o discurso, enquanto laço social, é uma máquina que produz tanto o *sentido* quanto o *gozo*. A revisão dos discursos em Lacan foi construída com base nas leituras dos Seminários, mas pensamos que o enfoque dado por Quinet (2004, 2006) à relação do discurso com o gozo, em especial com o gozo escópico, pareceu-nos bastante apropriada para a abordagem da imagem.

Nos tópicos a seguir, que deixamos para o final, fazemos um comentário sobre a maneira como a teoria lacaniana compreendeu o visual em sua relação com a estruturação subjetiva. Tal resenha, feita a partir da obra de Miller (2005), foi-nos necessária porque recolher da obra lacaniana todas as reflexões a respeito do campo visual em mais de vinte Seminários, além dos *Escritos*, pareceu-nos tarefa além do tempo e das forças de que dispúnhamos. Confiamos (sabendo o risco que isso comporta), assim, na pertinência das elucubrações desse psicanalista francês, encarregado pelo próprio Lacan de gerir a publicação de seus Seminários.

4.4.1 Laço social e mal-estar na civilização: os quatro discursos

O conceito de sociedade escópica é de Antonio Quinet (2004); trata-se, segundo ele, de uma mistura da *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 2008) com a *sociedade disciplinar* de Michel Foucault (1999). Ao refletir sobre o campo da pulsão escópica, Quinet (2006) vê em nossa sociedade ocidental contemporânea um empuxo a um mais-de-gozar mortífero. Para entendermos melhor quais são as consequências disso para a constituição subjetiva e como o discurso em MM reage a essa sociedade escópica, teremos de passar pelo conceito lacaniano de *discurso*, devido à relação que este estabelece entre o campo da linguagem e o campo do gozo¹⁰⁵.

Em 1953, Lacan vê o Inconsciente como uma linguagem: o sujeito busca autenticação no Outro pelo pacto da fala; a linguagem, por sua vez, constitui-se por duas operações, a partir de referência à obra de Jakobson, a *metáfora* e a *metonímia*. A primeira é referida principalmente como metáfora paterna ou o **Nome-do-Pai**. Este representa a castração simbólica do sujeito perante o Outro, sua submissão ao significante *SI*, o *significante-mestre*

¹⁰⁵ Quinet considera a obra lacaniana a partir de três momentos precisos: um primeiro, que corresponde à estruturação de *um campo da linguagem*, na década de 50, quando é elaborado o aforismo “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”; um segundo, na década de 60, quando Lacan desenvolve o conceito de *objeto a*, e um terceiro, na década de 70, quando ele estabelece a psicanálise a partir do *campo do gozo*. Em três momentos, dois campos: no primeiro campo, Lacan aborda as leis da fala e da linguagem: o reconhecimento pelo outro como fala, e a metáfora e a metonímia como elementos estruturais da linguagem. No segundo, a partir da noção de gozo, Lacan desenvolve os conceitos de pulsão e angústia e, mais tarde, os conceitos de repetição, pulsão de morte (QUINET, 2006).

ou *traço unário* que, em cadeia com S_2 , o significante binário, constitui a ordem simbólica. Emergindo momentaneamente no intervalo entre esses significantes, surge o sujeito, representado nos intervalos dessa cadeia significativa, para logo apagar-se. O desejo é entendido como uma metonímia que corre sob a cadeia significativa, sendo o seu significado sempre escorregadio e inacessível. A partir dessa leitura, Lacan estabelecerá a diferença entre neurose e psicose (a partir da elisão do falo e da forclusão do Nome-do-Pai). Nesse momento, o discurso será definido em termos de linguagem, que equivale à fala; o significante, por sua vez, é definido como aquilo que, na ordem do enunciado, se passa numa enunciação: **o discurso é a conjunção do enunciado com a enunciação**. Do lado do campo da linguagem, o objeto *a* é a causa do desejo.

No campo da linguagem, a psicose pode ser descrita como a elisão do falo ou forclusão do Nome-do-Pai no lugar do Outro; na estrutura psicótica, há uma regressão tópica ao estágio do espelho, indo de um desregramento do gozo da imagem até um gozo transsexualista, ou gozo no Outro (QUINET, 2006, p. 26). Tal “desregramento do gozo da imagem” seria o elemento fundamental da sociedade escópica, por isso é chamada sociedade do gozo escópico. Já o objeto *a*, conceito que Lacan elabora a partir da ideia freudiana de *Das Ding* (A Coisa) é, ao mesmo tempo, interno e externo ao sujeito: possui uma extimidade que o torna próximo ao gozo e ao objeto transferencial *ágalma* – objeto reluzente, brilhante que, em grego, seria o “jane sais quai” que atrai o sujeito no Outro; o que Alcebiades via em Sócrates. O objeto *a* constitui-se como fundamento da realidade; ao ser excluído da realidade, o objeto *a* produz seu enquadre (LACAN, 1973/2003, p. 457). Na psicose, o objeto *a* não é extraído e então emerge na realidade como *olhar e/ou voz*, que na **paranóia** aparecem na forma de olhares e vozes perseguidores.

Segundo Quinet (2006), a elaboração do objeto *a* leva Lacan a propor um novo campo, o do gozo, também estruturado por aparelhos de linguagem – os discursos – que regulam as relações entre as pessoas. O campo do gozo não está dissociado da linguagem, a repartição da obra de Lacan em dois campos mostra que, se o gozo está para-além do prazer, não exclui o inconsciente, o campo da linguagem com seus referenciais. Lacan irá descobrir que a linguagem é também função de gozo. Ao trabalhar com a pulsão, Lacan mostra as relações entre os dois campos.

O gozo, entretanto, não se deixa apreender totalmente pela linguagem: ele vaza, por isso nunca está completo, nem se deixa aprisionar totalmente pelo significante fálico. Mesmo assim, o campo do gozo possui uma estrutura, podendo ser abordada a partir dos aparelhos de linguagem, os discursos, enquanto estruturas que aparelham o gozo nos laços sociais. O ser falante inscreve-se, a partir do gozo, como *falasser*. Nessa visada, o inconsciente é uma rede de

saber e o gozo presentifica-se aí como traço unário (S1), isto é, como **saber** enquanto *meio de gozo*. Este saber também produz um tipo de entropia, um resto, uma perdição do gozo, que determina a recuperação da mais-valia de gozo ou mais gozar (QUINET, 2006, p.27). Tal perda promove a repetição significativa, desloca a cadeia, e por isso o objeto *a*, enquanto resto, *é causa do desejo* e também *causa material da linguagem*; no campo do gozo, ele representa a libido nos discursos. A opção interpretativa, já apontada no primeiro capítulo, mostra que se trata de trabalhar a singularidade na análise de MM, ora alternando momentos em que interpretamos o discurso enquanto máquina de produzir sentido, ora trabalhando a montagem como um saber-fazer com o gozo fora-do-sentido próprio ao *sinthoma*.

Para Quinet (2006), no campo do gozo, o objeto *a* é o supereu, responsável, desde Freud, pelo mal-estar na civilização. O objeto *a*, nesse caso, funciona como um *dejeito* ou *rebotinho*, retornando na modalidade superegóica como a voz que critica e o olhar que vigia: um **mais-de-voz** e um **mais-de-olhar**. “São esses dois objetos que inundam hoje nossa sociedade áudio-escópica com a multiplicação das instâncias de vigilância e controle e com a pletora de sons de todos os lados” (QUINET, 2006, p.28-29).

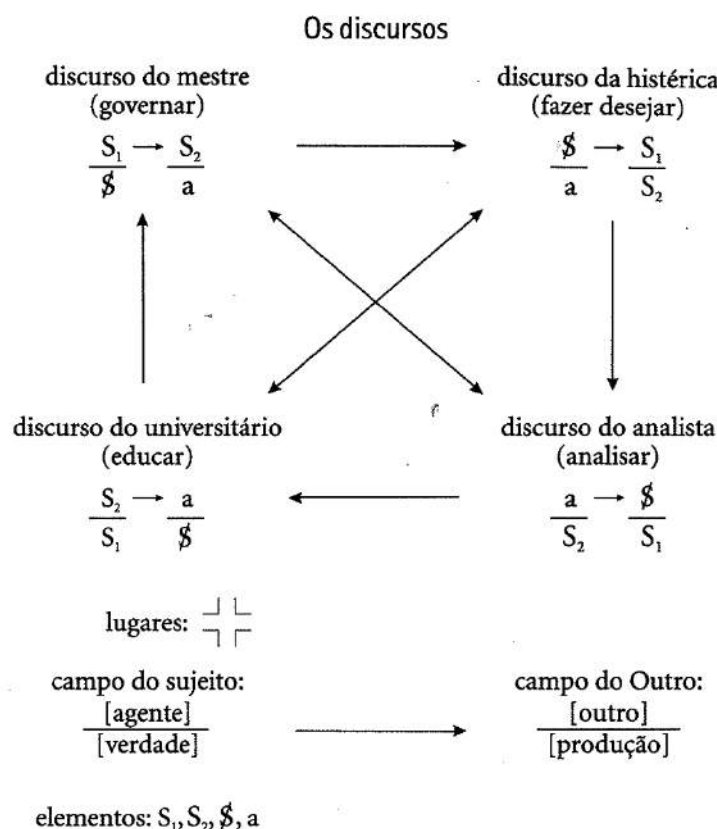
O mal-estar na civilização tem sua origem, segundo Freud, na forma como as pessoas se relacionam, e isso inevitavelmente produz o sofrimento, porque a vida em sociedade sempre implica renúncia pulsional. Acontece que, na época em que Freud teorizou sobre esse mal-estar, a renúncia pedida à maior parte da população era excessiva, e por isso o laço social vivia sob ameaça. Lacan abordou esse mal-estar com a teoria dos quatro discursos, desenvolvida inicialmente no Seminário XVII, *O avesso da psicanálise* (1969-1970/1992), e complementada no Seminário XVIII, *De um discurso que não fosse semblante* (1971/2009), no Seminário XIX...*Ou pior* (1971-1972/2012) e no Seminário XX, *Mais ainda* (1972-1973/2008c).

O laço social, definido a partir da teoria dos quatro discursos, pode ser abordado a partir do campo da linguagem ou a partir do campo do gozo. No campo da linguagem, há um jogo de possibilidades e impossibilidades inscritas no próprio simbólico; por isso, do ponto de vista do gozo, trata-se de articular o impossível como real, impossível de ser escrito ou suportado. O real – tributário da pulsão de morte impossível de ser simbolizada – retorna no laço social como gozo, na forma de impossibilidades ou limites à relação entre os homens (QUINET, 2006, p.30).

O laço social, portanto, é permeado pelo gozo, sendo visto como uma estrutura discursiva que constitui possibilidades diante da impossibilidade da relação sexual. Na linguagem, “o discurso instaura relações fundamentais e estáveis no campo do gozo a partir de uma série de enunciados primordiais que regulam aquele laço específico” (QUINET, 2006, p. 30). É um discurso sem palavras: tais enunciados precisam ser interpretados ou detectados. O

sujeito aí implicado não é da ordem da *fala*, mas do *dizer*; este é entendido como aquilo que funda um ato, não sendo propriamente da ordem da fala. Lacan postula a existência na atualidade de quatro discursos: três são constituídos a partir das profissões impossíveis para Freud: **governar**, no discurso do mestre; **educar**, no discurso universitário e **psicanalisar**, no discurso do analista, e o quarto, que é constituído a partir do **fazer desejar**, chamado de discurso da histórica. Antes de definirmos o laço social e seu decorrente mal-estar na contemporaneidade, faremos uma breve revisão dos quatro discursos.

Os elementos que compõem os discursos são quatro: **S1**, **S2**, **objeto *a*** e **Sujeito barrado**, posicionados em quatro lugares assim designados e ordenados: *agente* e *verdade*, à esquerda, no campo do sujeito; *outro* e *produção*, à direita, no campo do Outro.



(QUINET, 2006, p. 29)

S1, o significante-mestre, é o significante de *traço unário*, que não pode ser partido; é tomado a partir de sua propriedade de comando, comando de gozo obtido a partir do objeto *a*, objeto feito de gozo, coordenador do gozo. **S2** é a repetição do S1: repetição da primeira experiência de satisfação, para sempre perdida e eternamente buscada; quando S1 se repete, não é mais S1, é S2, pois se produziu uma diferença. É a repetição do gozo que, por ser

incompleto, desemboca em uma falta de gozo, o que constitui desse modo a cadeia significante. O S2 é o *saber* inconsciente, constituído pela repetição, saber que é meio de gozo, pelo qual o sujeito goza com o Inconsciente. **Sujeito** (*S barrado*) é o produto dessa cadeia significante (S1-S2), mesmo que só exista em função desta, nela não aparece: é uma falha, um pulo na rede, por isso *ex-siste, insiste como excluído* dentro da rede de saber. Produz-se pela insistência da cadeia de significantes como repetição. O objeto *a*, no campo do gozo, não é tanto causa do desejo, mas visto como objeto *mais-de-gozar*. Por meio da repetição da cadeia significante, o sujeito busca a satisfação primitiva, mas sempre há um resto, um gasto ou gozo perdido, pelo funcionamento do aparelho, uma espécie de entropia. O objeto *a*, então, é isso que *cai*, que não se alcança, e fracassa. Se há gozo, há também perda de gozo: este sempre excede ou falta, não é contabilizado, e por isso será comparado por Lacan à *mais-valia* do proletariado, a partir da qual ele elabora o conceito de **mais-de-gozar**.

Na estrutura de quatro elementos que compõem os discursos, observam-se dois campos, separados por uma seta. Cada um é formado por uma fração, representada por uma barra horizontal: acima da barra há o representante do discurso e na parte inferior, o representado que, como sua verdade, sustenta o representante. Na parte superior, temos o agente; na parte inferior da fração, temos o lugar da verdade desse discurso: o que foi interceptado e/ou escamoteado por ele, embasando seu poder e sendo a verdade em causa nesse laço social.

Assim, no **discurso do mestre**, na parte de cima da fração está o S1, o mestre, quem comanda ou domina; a princípio ele o faz a partir de leis, projetos e programas, mas a verdade, empurrada para baixo, é a de um sujeito sustentando esse governo, um sujeito dividido, que deve obedecer, saber fazer ou produzir. No **discurso universitário**, o saber, S2, está na posição superior de mando, e como verdade universal acaba por escamotear o poder, S1, de todos os que criaram tal conhecimento. No **discurso histórico**, o sujeito barrado do inconsciente é embasado por sua verdade, o objeto *a*, *mais-de-gozar* escondido, do qual o sujeito se faz porta-voz para atizar o mestre e seu conhecimento. No **discurso analítico**, o analista, enquanto semblante do objeto *a*, sustenta em seu ato a verdade do saber sobre a castração, a falta e a inexistência da relação sexual.

O lugar do *agente* é chamado por Lacan de *dominante* do discurso, e confere a cada discurso a especificidade desse laço social, ao determinar o modo de agir do sujeito. No discurso do mestre, a dominante é a lei: o que o caracteriza é a ação de *governar*; no discurso universitário, a dominante é o saber, e o que o caracteriza é o *educar*; no discurso da histórica, a dominante é o sintoma, e a ação característica é o *fazer desejar*, a divisão do sujeito; por fim,

no discurso do analista, adominante é o mais-de-gozar, cuja característica é o próprio analista com seu desejo. São os imperativos de cada forma de laço social.

O mal-estar é produto dos discursos da dominação: do poder e do saber, discursos do mestre e do universitário, sendo o discurso do capitalista uma variante em que há elementos dos dois discursos. O discurso do mestre é o discurso da instituição, seu oposto é o discurso do analista. Então há vários estilos, várias modalidades do discurso do mestre. Se ele exige a renúncia pulsional do gozo, então o gozo retorna como supereu, na forma de culpa do sujeito, pelo olhar que vigia e a voz que critica, como objetos do mais-de-gozar: mais-de-olhar e mais-de-voz.

Tais objetos são os dejetos produzidos por essa “civilização-discurso” e escapam à simbolização. No caso do discurso do capitalista, uma variante do discurso do mestre, a relação do sujeito é com o objeto, o *gadget*, um objeto de consumo curto e rápido (QUINET, 2006, p. 37); objeto que promete suprir a carência constitucional do sujeito. O discurso do capitalista, então, não produz laços entre sujeitos, mas entre o sujeito e seus dejetos; o que o mal-estar produz são as doenças contemporâneas: toxicomanias, autismo, decepção e tédio, já que o prometido – a totalidade, o gozo total pelo objeto de consumo – deixa o sujeito restrito a um onanismo existencial, uma vez que não se relaciona com o outro, que possui faltas, mas com objetos que prometem uma satisfação absoluta.

O discurso do universitário está relacionado ao aparato burocrático desse saber; também trata sujeitos como objetos, produzindo sujeitos *paradoxaís*, crentes ou não crentes na ciência, porque ancorados na noção de que o saber pode ser total. Isso acaba levando à proliferação da crença religiosa de que Deus é onisciente. Como seu avesso, temos o discurso da histórica, sempre questionando o totalitarismo do saber universitário em seus ritos, reivindicando sua divisão subjetiva e seu sintoma como um mais-de-gozar, deixados de lado pelo discurso universitário. Em certo sentido, pelo aspecto constantemente contestador do saber, o discurso da histórica está mais próximo da ciência do que o próprio discurso universitário, pois este exhibe mais parentesco com o discurso do mestre, em sua tentativa de ignorar o sujeito como desejante e dividido. A histericização do discurso universitário possibilita ao sujeito constituir e reconstituir seu mestre a todo momento.

O discurso do analista é o único a considerar o outro como um sujeito e, por isso, é o que pode dar conta do mal-estar na civilização; ao colocar o objeto *a* na posição de dominante, de agente, revela o que não se pode governar. Assim, ao invés de uma *burocracia* (caricatura do discurso universitário), uma *Eu-cracia* (caricatura do discurso do mestre) ou *sintomacracia*

(caricatura do discurso da histórica), teríamos uma *a-cracia*, o governo do objeto *a* (como mais-de-gozar): o discurso do analista não quer governar, é o oposto disso (QUINET, 2006, p. 38).

O discurso do capitalista é a forma contemporânea do discurso do mestre, diz Lacan no texto “Televisão”, de 1974, no qual refaz sua posição de considerar o discurso universitário como o discurso do mestre moderno, como o fizera no Seminário XVII. O matema proposto para o discurso do capitalista é o seguinte:

$$\downarrow \frac{\text{consumidor}}{\text{capital}} \times \frac{\text{ciência}}{\text{gadgets}} \downarrow$$

(QUINET, 2006, p. 38)

O elemento fundamental do laço social no discurso do capitalista é a negação da castração ou da sexualidade, ou a negação da diferença dos sexos. Tal atributo exclui o outro do laço social, pois o sujeito só se relaciona com os objetos-mercadorias, comandados pelo significante-mestre – o capital. Este se encontra no lugar da verdade, fazendo com que entre o agente e o outro não haja relação. O sujeito barrado é transformado em consumidor de objetos, os *gadgets* (na posição de semblante objeto *a*, de mais-de-gozar ou produto) produzidos pela ciência e a tecnologia, que ocupam o lugar do outro.

As sociedades humanas sempre produziram e consumiram coisas, mas o que define uma sociedade de consumo é o fato de que todas as atividades, inclusive o lazer e a cultura, sejam organizadas para serem consumidas: o consumo passa a ser a *arquiatividade* de todos, ininterruptamente. No capitalismo contemporâneo (a partir de meados do século XX), as mercadorias viraram signos. É a *mercadoria-signo*, termo criado por Jean Baudillard (1991) para mostrar como as mercadorias deixaram de ter apenas valor-de-uso ou valor-de-troca para funcionarem como signos do sujeito. A sociedade da superprodução é a sociedade da produção da carência programada, do paraíso adiado, onde todos só estaríamos satisfeitos se comprarmos, se consumirmos. Tal sociedade alimenta-se da falta de gozo, ao produzir sujeitos insaciáveis; se para consumir, é preciso ganhar mais, então a mais-valia ou o lucro passa a ser o objeto do desejo, o objeto causa do desejo (*na verdade é só um semblante deste*), e nos transforma a todos em potenciais exploradores uns dos outros.

A *falta-a-ser* do sujeito torna-se *afalta-a-ser-rico*, essa é a falta de gozo promovida pelo discurso capitalista. Se o sujeito não consome, não goza, vive em dívida; muitas vezes, endivida-se materialmente para não ser um endividado simbólico. O antigo laço entre mestre e

escravo, típico do discurso antigo do mestre, se desvanece diante de um capital global sem rosto, os acionistas, em outra parte do mundo, que decidem sobre salários e empregos; sem deixar de também entrarem na conta do discurso capitalista, com suas crises mundiais, as falências e fraudes financeiras globais, arrastando nações inteiras. Como disse Lacan, agora somos todos proletários de um mestre sem rosto: o capital global. É um discurso sem lei, a não ser a “lei do mercado”, mão invisível para a qual a sociedade não existe, só existe o mercado, com trocas de bens e serviços: o político e social são epifenômenos que têm de atender ao mestre-mercado. É um “laço louco”, porque implica a forclusão da castração (o mercado é autorregulador, e quando fracassa é porque não somos suficientemente passivos a sua lei férrea); é um discurso psicotizante, pois anula outras formas de laço social. Dany-Robert Dufour faz uma intensa crítica a essa sociedade na obra *O divino mercado* (2005), em especial aos efeitos dessa divinização do mercado na estrutura psíquica do sujeito.

Em MM, por exemplo, a posição crítica do sujeito em relação ao discurso do capitalista pode ser observada na própria maneira encontrada pelo artista para lidar com as imagens publicitárias encontradas ao longo de sua vida. Apesar de não ter sido bombardeado, como o somos hoje, por anúncios o tempo todo, em praticamente todos os espaços, e talvez até mesmo por isso, as imagens e os anúncios escritos em revistas, jornais e outdoors tiveram uma pregnância capaz de mobilizar o desejo e a fantasia do sujeito. Tais anúncios ofereciam a imagem de uma beleza ideal e de uma promessa de realização erótica total (ainda que de forma sutil), escamoteando a falta ou induzindo o sujeito a se colocar em posição de desejar a belas mulheres que anunciavam o sabonete, as meias Visetti ou outros produtos. Mas, se em criança havia a possibilidade de ser sugado para esse mundo de perfeição imaginária, quando adulto, o sujeito criou estratégias de se livrar do caráter imobilizador ou “medusante” de tais discursos. Assim, encontramos em várias passagens da obra anúncios como o dos sapatos “Andar Certo”, em que a figura de um garoto amarrando os sapatos e o slogan “em criança é andar certo a vida toda” (MM, p.189) são seguidos pelo relato de sua aventura sexual com a prima e por um trecho da *Filosofia da alcova*, do Marquês de Sade, no qual a adolescente Eugênia parece entregar-se à sedução de Mirvel e Madame (páginas 191 e 193). O discurso moralizante escondido sob a publicidade – ou talvez nem tão escondido assim, já que naquele momento isso podia até mesmo ajudar a vender sapatos – desmorona diante do fato de que as crianças já exploravam sua sexualidade longe da vigilância dos adultos.

Mesmo que tenha sido exposto ao discurso publicitário, a arma mais poderosa do discurso do capitalista, o Menino não comprava na sua inteireza as verdades desse discurso, nem se colocava em posição de dejetos deste. Menos ainda o artista depois de adulto que, por

meio da montagem, mostrará sua posição muito mais próxima do discurso do analista – se pensarmos na atividade artística como aquela que coloca em posição de comando o objeto *a*, em torno do qual a obra é construída.

4.4.2 O mais-de-gozar na sociedade escópica

O discurso do mestre produz um resto, o objeto *a* que, no campo do gozo, é chamado objeto mais-de-gozar. Na conquista do Real pela civilização sobra um resto não simbolizável, resíduo de gozo visível na figura do supereu, sempre atormentando sujeito com a culpa por não estar à altura dos ideais da cultura. O supereu vive espiando o sujeito e criticando-o; tais funções do supereu – a crítica e a observação – são representadas por dois objetos de gozo que escapam da simbolização e, portanto, da civilização: o *olhar* e a *voz* como mais-de-gozar: *mais-de-olhare mais-de-voz* (QUINET, 2004). Ao ser estruturada pelo discurso do mestre, a civilização elege objetos de desejo, os *álgalma*, objetos preciosos; ao mesmo tempo produz seus dejetos, a *coisa desumana*. O olhar e a voz, quando são excluídos do simbólico da civilização, aí retornam como dejetos que trazem mal-estar à civilização.

O registro simbólico, com sua articulação significativa, permite a criação da civilização, de suas instituições, das ciências e das artes. No campo escópico, campo do *olhar*, a ciência produz o que permite a visão (telescópios, microscópios) e a apreensão pela vista (fotografia, televisão etc.); as artes, tudo o que implica o visual: pintura, cinema, shows etc. – enquanto equivalentes visuais da cultura. Esses objetos permitem o gozo escópico em sua dimensão de *álgalma*, de objetos preciosos. No entanto, essa operação também produz dejetos, restos, já que nem tudo pode ser simbolizado. Esses dejetos voltam como *mal-estar na civilização*, na forma do olhar que tudo vigia, no poder da imagem, na obrigação de tudo ver e ser visto o tempo todo. Temos, então, a sociedade do Grande Irmão, do *Big Brother* disseminado nas redes sociais, onde a visibilidade não é mais opcional, é um imperativo; nos vídeos da internet, onde o sujeito, mesmo em posição de ser ridicularizado, obriga-se à exposição, pela ideia de que a única forma de ser é *aparecer*. A sociedade da vigilância de todos por todos, “sociedade escópica, que é nossa sociedade atual – onde encontramos o poder da imagem, a prevalência do espetáculo, o imperativo da transparência e a vigilância social como forma de controle da sociedade” (QUINET, 2004, p.272). Outras manifestações desse gozo mortífero é a crença no mau-olhado, no poder da inveja ou do ciúme, que ameaçam o bem e os bens do sujeito pela potência do *olhar*, definido como mais-de-gozar. Tais manifestações mostram o objeto *olhar* como dejetos,

nem do sujeito, nem do objeto, mas excluído da linguagem, dejetivo discursivo, que retorna para o sujeito como mal-estar na civilização, como inveja ou ciúme.

A sociedade escópica tem duas facetas: a faceta de uma *sociedade disciplinar*, ao modo descrito por Michel Foucault, e a faceta de uma *sociedade do espetáculo*, como explicada por Guy Debord (2008). Do seu lado disciplinar, temos como referência o Panóptico¹⁰⁶ de Bentham, que transformava os sujeitos em seres transparentes totalmente visuais. Nas sociedades do Panóptico, o olhar-mestre via a todos, porém não era visto por quem era vigiado. Era uma construção que dava uma forma física ao olhar do supereu, objeto mais-de-olhar, em seu aspecto de vigilância onisciente. Na sociedade escópica, a nossa, há algo mais: todos vigiam e são vigiados. Evidentemente, há um gozo em existir como um objeto, do gozo do outro, seja pelos imperativos da transparência, no aspecto da fama, seja pela celebridade vazia, no impulso à exibição, pela ideia de que sempre haverá uma câmera para dar visibilidade (ou existência, pois quem não aparece não existe) ao indivíduo. Há uma superpromoção da publicidade, porque não há publicidade ruim, dizem. Para existir, é necessário ser visto pelo Outro; o sujeito é reduzido ao *ser-visto*, a ter seu minuto de fama, mesmo em programas de televisão onde a vida é devassada e onde a plateia e os apresentadores fundem-se num monstro de mil olhos, prontos a gozar do ridículo do sujeito que, voluntariamente, se presta a tal papel.

É por isso que, junto ao fascínio exercido pelos famosos, por sua beleza e riqueza, há um gozo ainda maior por seus vícios, plásticas mal-feitas, relações familiares desastrosas. As pessoas almejam a fama, mesmo sabendo que o olhar do fã não é de afeto e admiração. Evidentemente, tal situação adquiriu especial potência pela sofisticação de nossos meios técnicos de captar e distribuir imagens: com celulares munidos de câmera, todos estão prontos para fotografar, filmar e “postar” na rede mundial de computadores o que acontece. Até meados do século XX, antes do advento da televisão e das técnicas de gravação ou transmissão ao vivo, o cinema e a fotografia, com custos elevados para a maioria, é que eram de certo modo sacralizados: fotos só para ocasiões especiais e filmes para canalizar fantasias de heróis e mocinhos, vistos numa sala em tudo ligada ao teatro (um exemplo do prestígio inicial da imagem eram os primeiros cinemas, chamados “Cine-teatros”; nos EUA os cinemas ainda são chamados “movie-theatres”, cine-teatros).

¹⁰⁶ O Panóptico é uma figura arquitetônica criada no século XVIII para vigiar prisioneiros, mas cujo modelo serviria para controle de loucos, doentes, estudantes e operários. Tratava-se de uma construção composta por uma torre circular e um edifício que a circunda. O vigilante na torre não pode ser visto, mas vê a todos, que ficam em celas transparentes (FOUCAULT, 1999). Era uma espécie de *Big Brother* involuntário: a ironia é que hoje, muitos vivem nessa ficção de aparecer o tempo todo, voluntariamente, através de câmeras que mostram a vida mais íntima para todos em tempo real, nas redes sociais.

A multiplicação de canais de TV, os filmes em casa – nem é mais preciso ir a uma videolocadora, a internet também exhibe filmes – colocam-nos no reino da *oni-imagem*, presente em todos os lugares; em hospitais, restaurantes, órgãos públicos, metrô; seja onde for, há sempre uma TV passando imagens. E também temos as câmeras de “segurança” –ou vigilância –depende do ponto de vista. A frase “Sorria, você está sendo filmado” é apavorante, pois normaliza tal imperativo do mais-gozar escópico: mesmo sem querer, sorria. A sociedade contemporânea é chamada de sociedade do espetáculo não porque gostamos de shows ou diversão: o espetáculo tornou-se o paradigma, o modelo a partir do qual nossas existências são avaliadas. Nossa sociedade produz objetos e o consumo a partir do modelo cultural do espetáculo, segundo o qual as coisas ou pessoas existem para serem vistas. Vivemos numa imensa novela de TV ou num filme, onde, ao mesmo tempo, somos atores e plateia.

O *virtual*, entendido como as imagens feitas em computador ou a forma de existência que levamos nas redes, não pode mais ser separada da “realidade”: o sexo virtual é tão real quanto o físico, porque é um modo vigente de gozo pela imagem. Mesmo o *cyberbullying*¹⁰⁷ não é apenas algo *virtual*, agora tem consequências jurídicas concretas; *e-mails* são provas em tribunais; guerras são feitas a partir da tela de computadores; a distinção entre virtual e real deixou de fazer sentido. Assim como os personagens da trilogia *Matrix*¹⁰⁸, quem morre nesse programa global de computadores, morre na vida real. Pode parecer extremismo, mas já se conhecem casos de suicídios juvenis em decorrência de abusos verbais cometidos nas redes sociais. Ou, se pensarmos no lado menos trágico, há pessoas disputando “likes” na rede social conhecida como *Facebook*, como uma forma de obter aceitação social, como forma de existência social. Até mesmo empresas buscam tais inserções, já intuindo que a rede de computadores deixou de ser apenas o mundo virtual para se tornar plataformas de publicidade.

O lado pseudobrilhante do mundo da imagem converte-se, imperativamente, em imagens ideais a serem seguidas, fazendo o sujeito almejar seu brilho. Tal busca pela imagem ideal, um elemento até certo ponto estruturante da sociedade, ao produzir ideais de comportamento ou modelos de beleza, atinge em nossa sociedade escópica um aspecto apossador, o tempo todo despejando sobre o sujeito imagens de perfeição inatingíveis e alienantes, porque procuram um modo de esconder a falta constitutiva do sujeito. São as imagens muitas vezes artificialmente feitas, escondendo rugas, dobras, poros, alterando a forma

¹⁰⁷ *Cyberbullying* é um termo que vem tomando espaço nas discussões sobre abusos verbais ou outras formas de difamação praticadas na internet.

¹⁰⁸ *Matrix* é uma produção cinematográfica norte-americana e australiana, de 1999, de ação e ficção científica, dirigida pelos irmãos Wachowski e protagonizada por Keanu Reeves e Laurence Fishburne.

do corpo e vendendo um imperativo neurotizante, principalmente para mulheres jovens, capturadas pelo aspecto *imaginário* dessas imagens. O mal-estar advém do fato de ficar sempre aquém das imagens veiculadas. É o mais-de-gozar escópico.

Toda essa crítica feita ao escopismo social não é assanhada por um desejo reacionário de voltarmos a um momento histórico em que as imagens eram produzidas artesanalmente, ou de que haja um controle na quantidade ou qualidade das imagens a que somos submetidos. Não podemos esquecer que o poder do discurso capitalista está em basear-se em nosso profundo desejo por respostas para o que não tem nem nunca terá: o impossível da relação sexual. A relação entre o consumidor e a mercadoria, vista como semblante do objeto *a*, tenta tamponar a falta que nos é constitutiva, e por isso incorremos tão facilmente nas falácias desse gozo escópico, porque ele atinge uma forma de constituição psíquica alienante ao nível do eu (*moi*) que, se não pode ser desconsiderada como também fazendo parte de nossa subjetividade, não deve ser a principal maneira de constituição subjetiva. É o fascínio exercido pela ideia da imagem enquanto total, completa, plena, que nega a castração.

Em MM, por sua vez, o gozo escópico social encontra uma barreira, porque os objetos *agalmáticos* brilhantes da sociedade estão misturados a outros que escancaram a castração, como as partes do corpo humano, os criminosos decapitados, tudo isso recortado e montado, unido aos anúncios de produtos de beleza, ao discurso religioso e à propaganda política. O fato é que tal mistura, que desloca tais discursos da posição que ocupavam, torna-os ridículos e ao mesmo tempo divertidos, capazes de produzir um gozo em quem os manipula. Se na infância o garoto escutou na escola todos os mandamentos – principalmente os que proibiam a violência e os atos contra a castidade –, ao mesmo tempo ia com os colegas ao cinema bolinar garotas, masturbava-se e lia relatos e via fotos de gente assassinada. A obra MM não é uma obra na qual um narrador lamenta a repressão dos padres; parece mesmo que sem o discurso moralizante todas as pequenas transgressões perderiam o seu sabor.

4.4.3 A influência da imagem na estrutura do sujeito: o campo visual a partir de sua relação com os três registros lacanianos

Uma questão proposta nesse trabalho foi investigar as imagens usadas na obra de Valêncio Xavier, *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, a partir de sua dimensão imaginária, simbólica ou real. Para tentar entender o relacionamento das imagens com essas três dimensões do psiquismo, abordamos aspectos levantados por Jacques-Alain Miller(2005) a respeito do impacto das imagens na constituição psíquica do sujeito.

Num primeiro momento, de acordo com a perspectiva lacaniana, pode-se dizer que as imagens (o campo visual¹⁰⁹) não são tão relevantes para a compreensão do psiquismo. Em seu “Relatório de Roma”¹¹⁰, de 1953, Lacan defendeu a ideia de um inconsciente estruturado como uma linguagem (entendida como no nível verbal-linguístico); tal posicionamento marcou sua prática e seu ensino durante mais de uma década. As imagens estariam muito relacionadas ao campo da *percepção*; a linguagem, por sua vez, tinha a ver com a estrutura simbólica. A psicanálise, então, devia concentrar-se na experiência da *fala* e não da *visão*. Havia como que uma suspensão do imaginário; para se inserir no campo psicanalítico lacaniano, era preciso superar o imaginário para entrar no simbólico, o campo propriamente psicanalítico (MILLER, 2005). Até mesmo o sonho, composto basicamente por imagens, só interessava a partir de seu relato. Os testes visuais, como o de Rorschach, o contato visual com o analista; tudo isso ficava fora da experiência de “talking cure” que caracterizaria o ato analítico, fundado no poder da fala e não no poder das imagens.

Entretanto, de acordo com Miller (2005), mesmo assim é problemático recusar um estatuto psicanalítico ao imaginário, pois nem tudo pode ser transferido para o registro simbólico. O autor mostra as dificuldades de Lacan em se desembaraçar do visual em vários momentos. Por exemplo, o relato do *sonho* é o principal elemento usado para a interpretação, e mesmo os elementos visuais podem ser analisados como *rébus*: se o sujeito vê uma casa, isso pode se relacionar aos sons da palavra *casa* na sua língua, mais que o sentido “simbólico” comum ou socialmente compartilhado do objeto *casa*, suas características físicas etc. A palavra, a partir de sua sonoridade, remeteria a outro significante, mais que a um sentido ou referente pré-estabelecido. Se o sonhador vê no sonho uma casa “branca”, por exemplo, o analista a princípio procura, no discurso do analisando, associações com o significante “branco”, mais do que simbologias para “casa branca” veiculadas socialmente. É pelo significante e não pelo significado que a interpretação analítica deve operar. No entanto, é impossível pensar o sonho sem se referir às imagens, mesmo que estas sejam vistas apenas pelo sonhador (não é como uma fotografia ou filme, que podem ser vistos pelo analista e analisando).

O caso da *fantasia*, que no ensino de Lacan terá a estrutura de uma frase, ao modo de “Batem numa criança”, a fantasia fundamental descrita por Freud também não escapa ao visual: é impossível pensar a fantasia sem alguma referência ao imaginário. Outro aspecto que mostra

¹⁰⁹ Antes de Lacan falar de pulsão, os fenômenos visuais eram assim definidos. Depois, no Seminário XI, é que Lacan fala de pulsão ou campo escópico, quando diferencia o visual do escópico (cujo objeto é o olhar).

¹¹⁰ LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 238-324.

a impossibilidade de o imaginário ser totalmente transcrito para o registro simbólico é o campo do narcisismo; em especial, a discussão feita por Lacan a respeito do *estádio do espelho*, esse momento de estruturação psíquica do sujeito a partir da imagem corpórea vista no espelho (mesmo que, posteriormente, ele tenha reinterpretado o estágio do espelho a partir do simbólico). Há, ainda, a experiência psíquica visual da ausência do pênis e sua consequente negação, o que estaria incluída no fenômeno chamado por Freud de *fetice*. Tal experiência visual seria fundamental no que tange à chamada *castração*: o pênis seria imaginariamente visto como objeto do desejo, sua ausência promoveria uma série de efeitos. Inclusive no trabalho analítico, a forma do próprio corpo, em sua comparação com o corpo do outro, é um tema privilegiado. Mesmo que a ausência do pênis não responda por tudo o que exista no complexo de castração, que está para além da simples constatação, pelo garoto e pela garota, da ausência do pênis na mãe, não se pode negar que para a estruturação inicial do eu (moi) isso tem grande importância, porque os primeiros momentos da constituição subjetiva dependem da imagem do corpo materno e de sua comparação com o corpo do *infans*.

Além disso, nas psicoses, as alucinações visuais são muito importantes na definição desse quadro. O exemplo clássico é o relato, feito por Freud, da fobia do pequeno Hans, cujo medo de ser mordido por cavalos era um modo de lidar com a visão do coito parental, na infância. E não só na psicose, também na neurose e na histeria os fenômenos de alucinação visual estão presentes. A perversão, o *voyeurismo* e o exibicionismo, primariamente, pertencem ao campo da visão. E se considerarmos todas as imagens artísticas analisadas por Freud em sua relação com as formações do inconsciente, percebemos que não é possível escapar completamente da imagem. As primeiras experiências de Lacan no campo da psicanálise envolviam esse aspecto cativante da imagem em relação ao *eu*, o poder de aprisioná-lo, de aliená-lo. Enfim, a imagem estava associada ao campo do imaginário. No Seminário XI, porém, há uma reviravolta, Lacan dedica toda uma parte desse seminário a investigar o **campo escópico**: a relação do visual com o gozo.

Até a escrita do “Relatório de Roma”, em 1953, Lacan via o inconsciente como “uma reserva de imagens inconscientes fixadas, as quais o sujeito poderia projetar sobre o mundo, e chamou-as *imago*, reutilizando o termo freudiano” (MILLER, 2005, p. 252). Mas, a partir daí, ele começa a perceber que há um funcionamento *significante* da imagem: onde só víamos imagens, também devíamos ver seu funcionamento como dependente da ordem significativa também. Na *identificação*, a imagem esconde um significante-mestre, o traço unário; e a fantasia, se originalmente era vista como imagem, é imagem posta em função pela estrutura significativa: já estamos percebendo a ordem simbólica encapsulando o visual (do imaginário).

A imagem é poderosa no narcisismo, por sua vez, porque o sujeito é barrado e não pode se identificar ao significante (enquanto pura diferença), por isso promove a imagem de si ou do outro como ideia $i(a)$, para esconder sua castração ou vazio. A imagem vem suprir essa carência no simbólico, é esse o seu papel, participar do funcionamento simbólico: ali onde o sujeito não consegue encontrar identidade no significante, ele coloca uma imagem para suprir tal vazio. Estaríamos, então, diante de uma teoria lacaniana da imagem: estas seriam suportadas pelo significante e poderiam ser decifradas como significantes, numa “retórica das imagens” (MILLER, 2005, p. 253). Nessa virada da teorização lacaniana, encontramos a reabsorção do imaginário – não seu desaparecimento – pelo simbólico: a libido é reabsorvida no conceito de desejo e as imagens são consideradas como significantes.

O simbólico ficaria sendo, durante muito tempo no ensino de Lacan, a “verdade do imaginário”, tese epistemológica segundo a qual a percepção em si não tem valor de verdade, é preciso entender o seu encaixe no campo simbólico. Em toda uma teorização sobre a percepção, Lacan inverterá os termos básicos desta, para depois teorizar a respeito do *olhar* enquanto objeto a , objeto “dessubstancializado”¹¹¹. A percepção pode ser resumida em duas partes: o *percipiens* (o que percebe) e o *perceptum* (o percebido). Lacan renomeia o *percipiens* como **sujeito** e o *perceptum* como **significante**. Originalmente, na linguagem filosófica tradicional, o *percipiens* vem primeiro, o *perceptum* viria depois. Lacan, todavia, postula a prioridade do *perceptum*, como o princípio causal do sujeito: se este é um efeito dos significantes, como lemos no aforismo “o significante representa um sujeito para outro significante”, o sujeito seria um efeito da cadeia significante. Em outros termos, o *perceptum* sempre é já estruturado simbolicamente.

Isso valeu para Lacan até o momento de outra virada epistemológica de seu ensino, quando, em 1964, no Seminário XI, falará sobre um *resto* da operação simbólica, um resto de gozo, um mais-gozar. O *olhar*, agora diferenciado do *visual*, será postulado como objeto da pulsão escópica, entendido a partir de sua relação com o gozo: é fundado nesse momento o *campo escópico*. Até então, Lacan tomava o visual a partir do imaginário, que estaria submetido à ordem simbólica, associada à falta, ao desejo e à castração. Quando a inscrição simbólica fracassa, o imaginário tentava suplementar a castração com imagens de completude. No Seminário XI, a análise do quadro *Os embaixadores*, de Holbein, mostra como a experiência

¹¹¹ Por um lado, pode-se pensar o objeto a como excremento, como resto da operação simbólica, e ver o seio e as fezes como corporificações desses objetos perdidos. Todavia, o olhar e a voz, principalmente o olhar, manifestam a característica por excelência do objeto a , sua inapreensibilidade; é um objeto inapreensível, uma fulguração luminosa, como a luz, que nos permite ver o mundo, mas não é vista (MILLER, 2005, p. 257-258).

da castração foi explicitada no campo perceptivo: por meio da anamorfose, uma figura distorcida serve para mostrar o lugar do sujeito e do gozo escópico, em geral, escotomizado do campo visual.

O campo visual é sustentado pela metáfora do Nome-do-pai, e permite a nós, sujeitos não-piscóticos, dizer “isto é bem real” ou “isto não é real”; a consistência perceptiva apresenta-se sem distúrbios, porque dela foi extraída a libido ou um recalque do desejo. Quando a metáfora paterna é foracuída, o *olhar* e a *voz* (que eram retirados do campo perceptivo e lhe davam consistência) **retornam** como real e produzem efeitos patológicos para o sujeito. Estamos no nível *real da imagem*, no nível do perceptivo: quando o *olhar* se materializa na realidade (o real traduzido no simbólico), aparecem os olhos que tudo veem e aterrorizam o sujeito. Para termos uma experiência “normal” perceptiva, o *olhar* deve estar ausente, ele é o ponto cego do campo visual (MILLER, 2005, p. 257). Estes olhos, que aparecem na obra MM em vários lugares que comentaremos mais adiante, são uma mostra de que o estatuto da imagem em Valêncio Xavier possui uma complexidade muito além da incidência imaginária.

Em suma, na psicanálise lacaniana, o campo visual era interpretado a partir do imaginário do espelho; depois foi retraduzido pelo simbólico, até que, de um resto não simbolizável, o gozo da imagem em seu aspecto real começa a integrar a concepção psicanalítica lacaniana da imagem: temos assim o surgimento de um campo escópico e já se fala em *olhar*. Nosso desafio é mostrar o modo como as imagens da obra MM entrelaçam esses três campos singularmente.

Embora, na psicanálise lacaniana, possamos entender a imagem a partir do imaginário, do simbólico e do real, não se pode dizer que isso se dá sem consequências para o sujeito. Há um princípio geral na clínica lacaniana, segundo o qual “toda falha simbólica responde uma inserção imaginária” (MILLER, 2005, p. 307). Isso significa que a incompletude do simbólico pode gerar – e gera – uma suplementação imaginária, a qual nem sempre acontece sem sofrimento para o sujeito. Em seu Seminário IV (1956-1957/1995), no qual tematiza a relação de objeto, Lacan caracteriza a posição perversa como a recusa da mediação simbólica, e, como consequência, uma “valorização da imagem”, e “a dimensão imaginária aparece prevalecendo, cada vez que se trata de uma perversão” (LACAN, 1956-1957/1995, p. 121). Lacan retoma o exemplo de um paciente exibicionista, que havia adquirido tal “perversão” por uma falha na elaboração simbólica; esse déficit se refletia no comportamento de mostrar a um Outro anônimo uma imagem fálica: ele exibia seu órgão genital a um trem em movimento.

A ideia de uma fixação deletéria no imaginário apareceu fortemente nas avaliações negativas de psicanalistas ou sociólogos afetados pelo discurso lacaniano, que comentamos

anteriormente. Estes falavam de uma nova economia psíquica (NEP), sumariamente definida em termos de degradação da função simbólica na contemporaneidade. Por enquanto, acompanhemos ainda alguns desdobramentos da teoria lacaniana a respeito dos princípios envolvidos na clínica sobre a pulsão escópica em sua relação com o simbólico, o imaginário e o real.

Assim como na perversão do exibicionista há uma regressão ao imaginário, Lacan aponta na bulimia uma certa regressão fetichista em relação ao objeto oral. O sujeito, por não ser capaz de introduzir o simbólico em sua relação com o objeto *a*, “oraliza-o” imaginariamente, transfere para a boca real a falha existente no simbólico. Como já mencionamos anteriormente, para Lacan, o objeto *a* é dessubstancializado, é um “nada”; assim, o sujeito anoréxico e o bulímico alimentam-se desse “nada” que foi o seio enquanto objeto fantasiado. O alimento não é simbolizado pelo objeto *a*, objeto perdido, é pela falta de uma satisfação total em relação a esse objeto sem substância que o sujeito recorre ao alimento; este vem em suplência da carência simbólica. O amor é uma relação simbólica, tida com uma mãe simbólica; quando esta relação falha, o imaginário põe-se a operar. Quando o sujeito não tem possibilidade de constituir esse objeto simbólico, “o signo do amor”, ele tem de entrar em contato com o objeto real, que é incapaz de satisfazê-lo. O objeto *a* é definido sob esse fundo de falta do simbólico.

Há, então, em Lacan, uma reavaliação do estágio do espelho: a imagem com a qual o sujeito entraria em contato nesse momento seria uma *imagem total*, a partir da qual ele estaria sempre em déficit. Por isso, o sujeito precisava ingressar no simbólico e constituir objetos – parciais – que, mesmo não lhe dando a satisfação absoluta, o júbilo totalizante que uma imagem pode dar, lhe oferecem a oportunidade de ingresso na sociedade. A imagem, no estágio do espelho, era a de seu corpo e a do corpo do Outro, nesse momento, a mãe. Se ele não ultrapassar a fascinação por essa totalidade do corpo da mãe, ficará “imobilizado” em imagens de uma mãe sem falta e não ascenderá à função simbólica. A saída do sujeito seria assumir que seu corpo não é tão completo assim, pois a mãe tem outros interesses, e então cair numa posição depressiva, que poderá levá-lo ao campo do desejo, a indagar o que o Outro quer dele, como ser o desejo do Outro. Também poderia assumir que o corpo do Outro-Mãe também não é completo, já que ela busca satisfação no corpo de um terceiro. Mas o sujeito pode, inclusive, assumir-se narcisicamente como completo e recusar a falha no próprio corpo, ou no da mãe, recaindo na negação da castração materna, cujas consequências ser-lhe-ão nefastas, como a psicose ou mesmo a perversão. De todo modo, trata-se de integrar o imaginário num simbólico para não ficar enalacrado aí, nesse mundo “encantado” e mortífero das imagens.

A obra MM, em especial na primeira parte, é um saber-fazer encontrado pelo sujeito para lidar com essa Mãe castrada. Nada mais aterrorizante para um garoto do que ver a mãe na mesa de cirurgia, com as costelas à mostra ou mesmo a mãe no banho. São imagens que desmentem a completude do Outro materno e, se podiam deixar o sujeito mesmerizado ou depressivo, constituíram a célula a partir da qual uma obra é construída, ou melhor, montada: a partir de fragmentos de lembranças, imagens fragmentárias, o artista tenta recompor uma imagem da mãe, mesmo não sendo nada idealizada ou completa (a mãe não o ama, é doente, vive a ler livros sem lhe dar carinho ou acaba morrendo). A obra passa a fazer as vezes de intermediário entre o menino e a mãe: ele aborda todas as suas experiências e imagens traumáticas por meio do fazer artístico, circulando o vazio deixado pelo objeto perdido, o olhar materno; como um “véu” colocado entre o vazio que a mãe representa (a castração) e o sujeito, algo é posto para lidar com esse trauma.

Assim, o estádio do espelho pode produzir um intermediário entre o sujeito e o nada – a castração materna, no nível imaginário, a sua ausência de pênis –, esse intermediário é o *véu*. Ele permite ao sujeito imaginar algo existindo por trás do vazio, dando uma forma ao vazio, permitindo “realizá-lo” (que, em si mesmo, é não simbolizável). É uma versão renovada do estádio do espelho: no lugar do espelho, que fornecia uma imagem total, agora temos o *véu*. Miller (2005, p. 315) fala em “estádio do véu”. Nesse estádio, o sujeito deveria recusar estar no lugar do falo, para poder ascender ao desejo; ele deveria assumir a castração (*-phi*) e não fixar-se imaginariamente no lugar do falo, o que teria consequências negativas. Quando há a emergência dos elementos imaginários e da pulsão – do gozo – juntamente com as falhas simbólicas, tal infortúnio conduz o sujeito à psicose. Nos casos em que essa identificação com o simbólico é parcial, há a perversão e a neurose. Nas neuroses obsessivas, a imagem do próprio corpo pode vir tamponar essa falta no significante, no simbólico. Como exemplo, temos os sujeitos totalmente identificados com a própria imagem de “soldado perfeito”, no caso dos militares, em que há uma obsessão com a farda e as botinas impecáveis em sujeitos que vão ser retalhados por metralhadoras ou bombas. O excesso de absorção da imagem do corpo, como na obsessão por cirurgias plásticas e academias de ginástica, também pode ser visto como uma identificação com a imagem do corpo que procura suprir a ausência de um significante que represente o sujeito. A frase “O segredo do visual é a castração”, colhida em Miller (2005), mostra isso: as formas totalizantes, as imagens totalizantes buscam inutilmente defender o sujeito da castração, e por isso o visual guarda um aspecto mortífero, um efeito *medusante*, alienante e petrificador. É nesse sentido que o domínio sobre o sujeito passa pela imagem, um dos aspectos mais citados nas críticas de viés psicanalítico da contemporaneidade.

Em Jacques Alain-Miller, encontramos uma definição lapidar de nossa civilização, numa sentença que realça o ponto-de-honra de uma análise sobre a prevalência do imaginário: “A civilização do mal-estar, a nossa, tal como a batizou Freud, caracteriza-se, no nível do imaginário, pela absorção acelerada e intensa de imagens, ao que ela convida o sujeito e da qual a televisão é o meio privilegiado, mas não único” (MILLER, 2005, p.322).

Observe-se aí que a questão da relação entre o imaginário e o visual e sua consequência para a constituição dos sujeitos na contemporaneidade está em consonância com o conceito de sociedade do gozo escópico, de Quinet, e também em acordo com as análises feitas por Dufour, Birman, Kehl, Forbes, entre outros. Além disso, está implícito na citação que, no mal-estar contemporâneo, a “absorção acelerada e intensa de imagens” só foi possível porque, a partir da segunda metade do século XX, o capitalismo encontrou meios e razões para a produção em massa dessas imagens através de *gadgets*, e também pelo fato de que o consumo, em uma sociedade definida a partir dessa prática, passou a ser também e principalmente um consumo de imagens, um consumo espetacularizado.

Isso não impede Miller de ver traços de um gozo escópico no século XIX, quando a civilização grega antiga foi tão exaltada por filósofos como Hegel ou por outros artistas: a antiguidade grega clássica como um momento-chave para a compreensão do imaginário enquanto uma negação da castração. Na civilização grega antiga, as imagens idealizadas do corpo humano, em especial na era clássica da escultura (século V a.C), tentavam furtar-se à ordem do tempo, à transformação em ruína, à decadência que o passar do tempo opera em tudo. Os filósofos e críticos de arte não cessam de cantar a “espiritualidade” dessas representações visuais do corpo humano, cuja “perfeição” foi elevada à categoria de eterna, atravessando todas as eras. Haveria nelas uma negação da castração: são como corpos sem gozo, sem um resto ou excesso, sem torção, sem o *esgar* (estes só vão ser incorporados ao período helenista da arte grega, período considerado por muitos como de decadência do gosto perfeito e sereno da arte clássica, cujo exemplo mais conhecido é o grupo de Laocoonte). A ironia, segundo Miller, é que tais estátuas cheguem a nós mutiladas, aos cacos, como uma vingança do tempo contra tais imagens da plenitude¹¹². Mas a pretensão de plenitude não é exclusividade das imagens da Grécia antiga: durante o Renascimento, o tema da “Virgem com o menino” procurava, por outros meios, tal completude ao retratar a relação perfeita entre mãe e filho.

¹¹² Todavia, mesmo na Grécia clássica, existiam imensas esculturas de falos, dos quais só eram esculpidos apenas os testículos e um pedaço do pênis, feitos para marcar também o princípio dionísíaco de dissolução e da incompletude, revelando uma autocrítica dos gregos em relação à perfeição visual, de certo ponto de vista, enganadora.

Numa direção oposta, Miller vê na arte modernista, com a gradual dissolução da figuração do corpo, um modo de transformar a imagem em puro significante, desconectando a imagem e a significação. Para ele, a arte abstracionista nos convida a gozar de uma materialidade pura, e assume a castração (menos *phi*) por negar o valor da representação figurativa, mimética, do corpo humano ou do mundo material. Miller vê, inclusive, uma arte emancipada do significante e do significado na arte de Kandinsky, que procura a beleza em estado puro. No formalismo abstracionista de Malevitch ou Mondrian, haveria uma arte a serviço do significante, das formas geométricas.

Contudo, não acreditamos que nenhuma arte se desvincule da busca pelo significado, mesmo a arte abstrata mantém-se num regime representativo, tal como o vê Rancière: só que o sentido de *figuração* é diferente do que imperava antes do Modernismo. Sabemos que as tentativas de todo o século XX para “despir” a arte do imaginário, as tentativas de arrastá-la para o simbólico, são tomadas de posição que sempre chegaram a um impasse: é preciso dar algo ao pasto dos olhos, é preciso dar algo para se ver. A arte conceitual, desde suas primeiras manifestações no Dadaísmo de Marcel Duchamp, passando pelo Conceitualismo dos anos sessenta, tentava despir os objetos de sua significação visual, sobrecarregando o papel do “sentido”. Clement Greenberg, crítico de arte americano, falava da pintura expressionista abstrata americana como o ponto de chegada de uma arte plana, sem a escravidão do figurativismo. O que os movimentos artísticos posteriores mostraram é que a figuração em arte não desapareceu como se fosse um período “infantil” da arte superado pela maturidade dos não objetos da arte conceitual; houve, pelo contrário uma proliferação do visual, que agora não se contenta mais em ser produzido artesanalmente, mas que recobre toda a produção industrial, não artística de imagens. A figuração (baseada na semelhança) como regra de ouro nas artes plásticas pode ter morrido, mas o regime representativo da arte, não: só mudou de figura.

A obra de Valêncio Xavier mostra que não é preciso recusar a figuração, a imagem do corpo próprio ou alheio, para evitar cair numa relação doentia, exclusivamente imaginária, com o visual. Não se trata de optar pelo abstracionismo como se pudéssemos viver só no nível simbólico; como sabemos, os três registros estão enodados e só fazem sentido como suporte do sujeito se definidos em relação aos outros: em MM existe é um entrechoque entre os aspectos imaginários, simbólicos e reais do visual criado pela estratégia da montagem.

4.5 Imagens em quantidades ideais?

A questão de se falar em uma sociedade escópica ou do gozo escópico está associada intimamente a pelo menos duas premissas, uma decorrente da outra: primeiro, ao fato de que, a partir da segunda metade do século XX, a produção de imagens cresceu exponencialmente, tanto com as técnicas de impressão e reprodução de imagens sobre papel, pela quantidade de artistas produzindo as mais variadas representações artísticas, técnicas, publicitárias, científicas, jornalísticas; quanto pela difusão do cinema e depois da televisão, até a internet, a difusão do visual pelo computador pessoal a partir das últimas décadas do século XX. Isso sem falar na explosão do uso de celulares devido ao seu barateamento, o que permite a qualquer um tirar fotos ou fazer filmes e difundi-los. A imagem – mesmo que a difusão de informações textuais tenha se expandido incrivelmente – está em toda a parte, e não apenas sendo feita por grandes corporações ou artistas refinados, mas acessível a todos.

A primeira premissa da sociedade escópica foi postulada primeiramente por Debord, no final da década de 1960, à época em que Lacan formulava a teoria do discurso como laço social. A grande quantidade de imagens gerou uma inflexão no laço social e baseava-se na ideia de espetáculo, por isso Debord fala em “sociedade do espetáculo”, sendo o espetáculo um modo de relacionamento entre os indivíduos.

É difícil negar que a quantidade de imagens não tenha trazido nenhum impacto sobre o laço social, sobre os discursos por onde as imagens circulam. Isso tem a ver com a segunda premissa a respeito da sociedade escópica, a de que existe um gozo ou mais-de-gozar mortífero, decorrente da crescente importância do visual no laço social. Há um empuxo a ser visto e a ver, há um imperativo superegoico que impele os sujeitos a acreditarem que *ver* e *ser visto* é uma forma de existência que *deve* – e não apenas *pode* – ser assumida, senão como a única, pelo menos como a mais importante. O imperativo desse gozo mortífero, dessa supervalorização do visual é deletério na medida em que sabemos, a partir das teorizações lacanianas, que o segredo do campo visual é a castração. Castração que as imagens, com seu caráter de serem “totais”, “completas” procuram apagar ou tamponar. A sociedade do gozo escópico também tem seu aspecto “disciplinar”, isto é, seu aspecto autoritário, a fazer os sujeitos se submeterem ao gozo do Outro, sob as formas do olhar desse Outro que esconde a própria crueldade: o Outro, na rede social, que julga a aparência do meu corpo, caso não esteja aparentemente feliz ou suficientemente jovem ou magro.

No entanto, mesmo assumindo como real tal sociedade escópica, a questão que colocamos no início do trabalho é entender a singularidade da obra de Valêncio Xavier, no que

tange a um saber-fazer com o real de um gozo, encontrado justamente na montagem, num fazer artístico caracterizado como uma forma própria de justapor ou atritar o visual e o verbal.

O primeiro desafio é entender que há dois tempos que têm de ser levados em conta na análise: o tempo da infância abordado na obra, a década de 1940 no Brasil, e o momento em que a obra foi escrita, no final do século XX. O primeiro momento, o tempo dos enunciados, evidencia uma sociedade em que os mecanismos de uma sociedade do espetáculo ainda não se haviam desenvolvido aqui e, portanto, o Menino não foi submetido a uma pletora de imagens, nem estas eram os fundamentos das subjetividades àquela época. Os discursos político e religioso, mesmo que usassem imagens, ainda eram balizados fortemente pelo verbal – escrito ou oral.

O fato é que Valêncio Xavier escritor não é o menino: ele cresceu em São Paulo, mas foi morar em Curitiba, onde trabalhou na televisão e na Secretaria de Segurança Pública. Ali entrou em contato com imagens chocantes, que depois foram a base para seu trabalho de roteirista de televisão e, por fim, contribuíram para a sua constituição como escritor. O escritor adulto é contemporâneo da sociedade do espetáculo e do gozo escópico, mas o Menino mentido, não. Portanto, há dois momentos, que, mesmo estando ligados, são independentes. As experiências com o visual na infância certamente calaram fundo nele, e possivelmente têm muito a ver com o fato de ele se tornar um artista que transitava por mídias mistas, onde o verbal e o visual se misturavam.

Antes de prosseguirmos, faz-se necessária uma observação: não é pelo fato de vivermos em uma sociedade do gozo escópico que todos os sujeitos estejam constituídos ou submetidos a esse gozo; há ainda milhões de pessoas no mundo ocidental ou ocidentalizado que não se submetem ao imperativo do aparecer para existir. Há muita gente *off-line*, ou que só usa a internet quando lhe convém. Muitos já estão cansados da hiper-exposição das redes sociais, e muitos que já perceberam que sua vida não é pasto para o olho cruel e anônimo dos navegadores: mesmo que não sejam a maioria, mas não se pode dizer que exista uma subjetividade – assim por atacado – em nossa época: sempre houve e sempre haverá espaço para a emergência do singular. O que podemos dizer é que, na sociedade do escopismo, vem crescendo a consciência da crueldade desses imperativos. Não que esses recursos venham a desaparecer, mas, passada a novidade que representam, provavelmente as pessoas se tornem um pouco mais críticas ou céticas a respeito da panaceia que eles oferecem. O escopismo social não cria um *novo sujeito*, mas interfere fortemente no laço social, no discurso capitalista, ao ponto de as mercadorias (os *gadgets* de que Lacan falava) não serem mais tão importantes

quanto as *imagens* de luxo que representam (é a mercadoria-signo de acordo com Baudrillard (1991)).

Assim como, hoje, nem todos se submetem a um gozo mortífero com o visual, à época retratada na obra MM, os estudantes também não se submetiam em bloco, sem resistência ao discurso dos professores, padres ou dos adultos em geral. As aventuras narradas na segunda parte, em que o Menino relata a ousadia de colegas que se masturbavam no fundo da sala enquanto os padres ministravam a catequese, mostram que, mesmo numa época em que a televisão ou a internet não existiam, as fantasias e as experiências eróticas, a malícia, a brincadeira imperavam. Vamos a alguns exemplos.

Na página 71, o narrador recorda as aulas de latim, quando o padre tentava incutir nos alunos algum latim, o símbolo máximo da tradição cultural literária e religiosa. Apesar de a única nota dez que o menino teria tirado no ano ter sido em Latim, mal se lembra da frase que os gladiadores diziam diante de César; mas recorda-se perfeitamente de uma frase bem debochada que, aliás, foi inventada pelos próprios alunos:

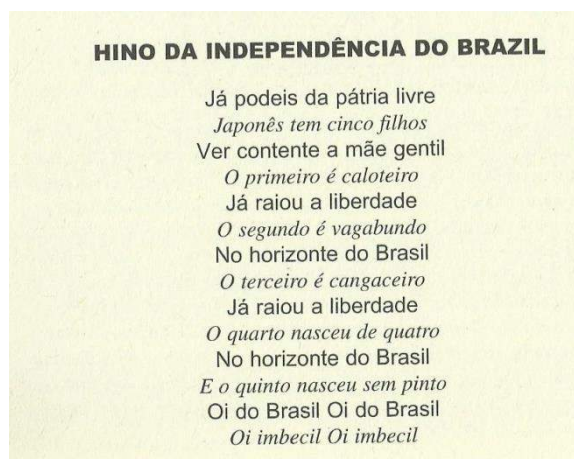
Sem pedir licença, o irmão Teodoro entrou branco assustado na sala de Ciências Físicas e Naturais e cochichou qualquer coisa no ouvido do padre Sabotinni *Quando os padres não queriam que os alunos soubessem do que estavam falando, conversavam em latim: “Ave Cesar! noi morituri laudate tuo”. Será que tá certo? Será que não é “Ave Cesar noi morituri te laudamus”? Será que era assim que os gladiadores saudavam o imperador antes de entrar em luta no Coliseu? Se eu for reprovado em latim, vai ser fogo, preciso ver de novo “Quo Vadis”, aquele filme italiano de gladiadores* O único 10 que eu tirei na prova de fim de ano foi em latim, será que não é “Ave Cesar! morituri te laudate”? *A única coisa que eu sei de latim é aquilo que a gente inventou: Peidus sunt ventus malignus que circulant in via merdacea. Ali quantus PUM! Ali quantus PUF!*

(MM, p.71)

Assim, não bastava que houvesse uma autoridade forte, um Nome-do-Pai mais consistente, pelo menos na aparência, do que existe hoje: os alunos faziam o que queriam do código que lhes tentavam incutir os padres. Aparentemente, se submetiam, não os afrontavam diretamente, não eram tolos em fazê-lo, e também eram já bem pouco ingênuos. É claro que alguns foram inscritos mais fortemente nos códigos religiosos e morais da época. Mas estamos longe da homogeneização ou da pretensa eficiência dos significantes-mestres que vemos hoje em dia. O deboche com a sacralidade do latim que mostra que sempre houve e sempre haverá

espaço para essa deriva – do gozo e do desejo –, o que faz com que em cada um exista a possibilidade de sua singularidade vir à tona.

O mesmo acontecia com relação ao discurso do patriotismo. Ainda na segunda parte, o narrador relata as brincadeiras feitas pelos alunos a respeito dos hinos ensinados:



(MM, p. 68)

Tal fato não invalida a crítica feita pelos autores cujas ideias revisamos: Lebrun, Dufour, Melmann, Birman, Forbes, Kehl, etc., que apontam para a decadência da função simbólica, dos códigos e para a existência de uma sociedade da “perversão generalizada”, na qual haveria um desmentido da castração, uma fantasia da possibilidade de se viver sem alguma inscrição ao Nome-do-Pai como um significante da castração. Mas os relativiza – e muito – porque mostra que, muito antes de a televisão e a internet fazerem seu “estrago” no laço social, muitos sujeitos já conseguiam se movimentar muito mais livremente no espaço de um gozo hipervigiado, como o da Era Vargas, das escolas religiosas e de um patriarcalismo que ainda não tinha ido parar debaixo do tapete. A sociedade brasileira da época, ainda muito racista, machista, classista e moralista, tinha um oponente à altura, a que a canção de Chico Buarque, “O que será” (À flor da pele)¹¹³ se refere como o “que não tem governo e nem nunca terá”, o que nem todos os imperativos podem impedir: o gozo.

E isso não era feito como programa político ou organizadamente, eram “apenas” crianças descobrindo sozinhas as verdades – terríveis e sublimes do sexo – percebendo, mesmo quando os padres falavam em latim, o que eles tentavam esconder, um misterioso crime na escola. A morte, a doença e o pecado, ao invés de paralisarem a fantasia ou a imaginação e o

¹¹³ HOLLANDA, Chico Buarque de. O que será (À flor da pele). In: _____. *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1976.

desejo, atiçavam-no ainda mais. E talvez aí se encontre uma diferença bem substancial com a contemporaneidade: a proibição, longe de “reprimir” o gozo e o desejo, funcionavam como balizas por onde trafegar, transgredindo aqui, transigindo ali, roubando uma cota de gozo negada para pagar ao Outro, às vezes, uma cota perdida de gozo.

Até agora falamos em discursos veiculados verbalmente que, de acordo com os autores críticos do império da imagem ou da “imagem rainha”, entraram em franca decadência nos dias de hoje. Mas, mesmo se à época em que se passa o relato da infância em MM, as imagens não eram tão pletóricas quanto hoje, as que existiam não deixavam de ter sua cota de pregnância. Talvez até por isso, pelo fato de não serem tão onipresentes, elas tinham tempo de impregnar-se mais e mais na subjetividade. Vejamos o caso do uso do discurso publicitário, com o qual o narrador tinha contato nos anúncios em revistas ilustradas, jornais, *outdoors* na cidade de São Paulo ou no cinema. Como na segunda parte, em que mulher seminua (para os padrões da época) está encarapitada no topo do edifício Martinelli, a anunciar as meias Visetti:



(MM, p. 45)

Mas o mais interessante é o que o sujeito trabalha com as imagens do discurso publicitário na terceira parte, quando relata as aventuras eróticas com a prima Clarita. As imagens usadas sugerem que a erotização do consumo, o uso da figura feminina como a misturar-se com o fetichismo da mercadoria (sexo vende, já sabem os publicitários há muito tempo) já era algo com que os garotos e as garotas conviviam. Mas é a forma como são montadas, em sequências que acompanham o desenrolar do namorico entre os primos, que nos mostra como o sujeito tem sua própria forma de gozar com elas. Vejamos a primeira:



(MM, p. 161)

Logo abaixo do anúncio em que uma mulher sensual aparece seminua (curiosamente o pinga do 'i' tanto esconde quanto funciona como o bico do seio da figura), o narrador relata que já se interessava pelos seios da priminha, entrevistados pela blusa. E que nas brincadeiras com ela, às vezes ela dizia coisas esquisitas, que, pela sequência saberemos, revelam seu desenvolvimento erótico mais precoce que o do menino. Assim, não era bem a publicidade que despertava o erotismo da criança que já estava de certo modo constituída e a publicidade apenas fornecia um suporte visual para sua manifestação. Outro anúncio continua na mesma direção:



Toda hora ela falava que eu era bobo, que eu não estava entendendo nada. Teve um dia que sem mais nem menos ela chegou pra mim e disse: "Quando eu tomo banho sempre deixo a porta do banheiro desbloqueada".

(MM, p. 165)

Essa publicidade da época também explora o erotismo, mas na história do Menino com a prima Clarita as coisas estavam já bem adiantadas. Ela se mostrava bem mais maliciosa. Aliás, esse erotismo de embalagem de sabonete tem, na literatura brasileira, a contribuição deliciosa de Manuel Bandeira, cujo poema reproduzimos na íntegra no corpo do texto, para não fazer dele uma nota de rodapé ou ter de amputar partes suas:

BALADA DAS TRÊS MULHERES DO SABONETE ARAXÁ

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me bouleversam,
[me hipnotizam].
Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Que outros, não eu, a pedra cortem
 Para brutais vos adorarem,
 Ó brancaranas azedas,
 Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata
 Oh celestes africanas:
 Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do
 [Sabonete Araxá!
 São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres do
 Sabonete Araxá?
 São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?
 São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borboleta.
 Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida,
 [dava pra beber e nunca mais telefonava.
 Mas se a terceira morresse... Oh, então nunca mais
 [a minha vida outrora teria sido um festim!
 Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser rei?
 [queres uma ilha no Pacífico? um bangalô em Copacabana?
 Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca.
 [Eu só quero as três mulheres do sabonete Araxá:

O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Teresópolis, 1931

(BANDEIRA, 2013)

O eu lírico, numa atitude ambígua, ao mesmo tempo idealiza e ironiza essas figuras femininas que já começavam, no início do século XX, a povoar a fantasia erótica dos homens. Se, por um lado, as palavras davam corpo e figura a algo que só existia na cabeça dos homens, que tinham que supor, pelos produtos ou artefatos femininos, as mulheres a se vestirem e se despirem para tomar banho etc., agora, com ajuda de uma imagem, o desejo é atiçado muito mais fortemente. Por outro lado, não deixa de ser interessante que o sexo sempre esteja envolvido na sujeira, na “saloperie”, afinal é porque o corpo está sujo e malcheiroso que se deve tomar banho. Numa mesma imagem, que procura veicular a ideia de perfume e limpeza – aí está o segredo da imagem: esconder a castração – a castraçãosempre consegue imiscuir-se na tranquilidade e clareza do campo visual. O eu lírico sabe que essas mulheres perfeitas, sempre jovens e nuas, da embalagem, não existem: são apenas *imagens*. E esse relacionamento apenas pela via de uma imagem é algo frustrante; já na época de Manuel Bandeira, os sujeitos encontravam recursos no seu saber-fazer artístico com esse real do gozo que a captura pelo imaginário tentava tamponar.

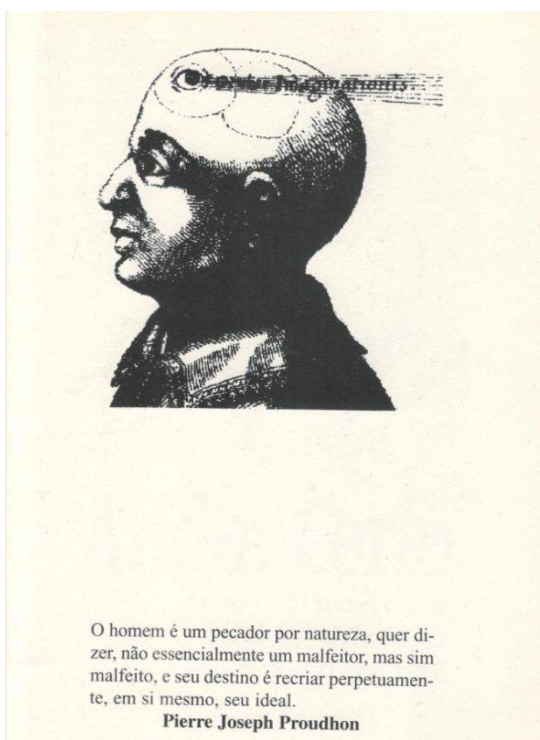
Assim, não se trata de criticar o excesso de imagens em si mesmo, mas de valorizar modos de lidar com o império do visual que permitam uma saída singular criativa. Muitas ou poucas, as imagens não vêm sozinhas, são acompanhadas de discursos verbais que as validam, explicam, justificam, criticam ou desautorizam. O sentido que possuem não está dado de uma vez por todas, muito menos o gozo que possibilitam. Ao fazer uma ode para as figuras desenhadas num sabonete, o poeta tanto goza com o poder erótico delas quanto realiza um trabalho simbólico, que as traz para o campo da arte, da linguagem verbal, submetendo-as a seu estilo. Essas moças agora não são apenas figuras impessoais, criações publicitárias a partir do recurso mais batido – já àquela época –, o de erotizar o consumo. São personagens de um poema e são usados pelo sujeito como uma forma de lidar com esse erotismo que não reconhece fronteiras entre o elevado da Vênus de Milo e o rebaixado de um voyeurismo de alcova feminina, a sujeira e a indiscrição de quem espia pelo buraco da fechadura. As Vênus modernas são quaisquer mulheres que tomam banho, e estão espalhadas pela cidade, nas publicidades, são levadas para o banheiro, onde se juntam aos dejetos de nossa civilidade.

Voltando ao Menino, a publicidade com personagens femininas ainda acompanha o desenrolar de suas estripulias eróticas com a prima. Depois de alguns trechos da *Filosofia da alcova*, de Sade, em que se relata uma aventura erótica envolvendo adultos e uma adolescente, o narrador conta o episódio em que a prima, fingindo ser sonâmbula, entra no quarto em que ele dormia e o abraça. Ou tudo pode ter sido um sonho que termina com uma poluição noturna. A terceira parte é subdividida em função desse sonambulismo da prima. Um fotograma do filme de Carlitos, “Carlitos e a sonâmbula”, abre essa parte. As próximas imagens publicitárias parecem ter sido escolhidas pelo caráter ambíguo que promovem. A página reproduzida a seguir mostra um garoto a calçar os sapatos. O “andar certo” a vida inteira tanto pode ser ter uma postura moral impecável quanto simplesmente a ortopedia do ato de andar. De todo modo, as brincadeiras eróticas com a prima desmentem o moralismo implícito na imagem.



(MM, p. 189)

Essa imagem é antecedida por várias imagens e textos. Relatos e fotos do bando de Lampião decapitado, uma ilustração com Lampião no inferno brigando com o diabo, ilustrações do catecismo católico que ilustram os perigos e castigos dos pecados da violência e contra a castidade, além de uma ilustração com os genitais femininos escancarados. Essa mistura de morte, de discurso religioso e de sexo é constante na obra, mas na terceira parte possui um aspecto mais chocante ainda. No entanto, entre elas há uma imagem de uma cabeça de perfil, da qual sai um olho, como se fosse a inteligência ou a consciência moral, o olho da mente. Abaixo da imagem, uma citação de Proudhon, falando da essência falhada do ser humano em termos morais:



(MM, p. 187)

Se vistas na sequência, como uma frase-imagem, temos: a abordagem de uma consciência da incompatibilidade constitutiva entre lei e gozo (p. 187) e na página seguinte um garoto “inocente” a calçar os sapatos para andar certo da vida (p. 189). Isso tudo antecede o relato da aventura erótica com a prima, dentro de um armário escuro. Na página seguinte, mais um fragmento da *Filosofia da alcova*, apenas uma frase em que a menina Eugênia diz: “Pois bem. Deixando errar essa imaginação, dando-lhe liberdade de transpor os últimos limites da religião, da decência, da humanidade, da virtude, de todos os nossos supostos deveres enfim, não é verdade que os desvários (*sic*) da imaginação seriam prodigiosos?” (MM, p. 193).

Já na citação percebemos que Eugênia começava a transigir com a sedução de Madame e Mirvel. A publicidade que vem em seguida traz uma garota em posição bastante comportada, o que não deixa de ser irônico diante do que virá em seguida, um trecho do catecismo pornográfico de Carlos Zéfiro.



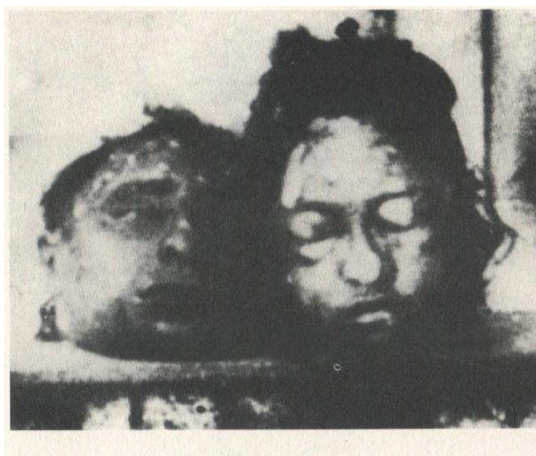
(MM, p. 195)

A imagem da menina ingênua – ou melhor, supostamente ingênua – confunde numa mesma a prima Clarita, a figura da publicidade do figurino infantil e Lia, personagem do quadrinho erótico:



(MM, p. 197)

Na página 199, uma foto terrível, as cabeças de Lampião e Maria Bonita, juntas na morte, como a perpetuar de modo horrível o amor entre eles. Aliás, uma relação que envolveu sempre morte e desejo: a mulher valente a aterrorizar o sertão junto com seu amante.



(MM, p. 199)

O fato de tal foto vir na sequência ao relato da aventura do Menino com Clarita estrutura toda a terceira parte. O relato da morte de Lampião, as fotos das cabeças cortadas do bando misturam-se a trechos do catecismo, desde o começo da terceira parte. Mas, voltando ao uso da publicidade, dentro do que tentávamos mostrar – o fato de que o discurso publicitário usa imagens idealizadas de mulheres ou de uma infância ingênua, mas que tais imagens não eram tão poderosas assim. Os sujeitos tinham com elas uma relação ambígua, para falar o mínimo.

O que poderia levar alguém mais *foucaultiano* a falar sobre o poder ortopédico do discurso da religião e do poder econômico ou médico sobre os corpos infantis, impedindo ou cerceando o desejo, o narrador mostra uma convivência (nada pacífica, mas bastante complexa) entre o reino dos ideais de completude ou de negação da castração, de um discurso como o da publicidade, e a dureza de um gozo indestrutível bem precocemente.

Não se trata de um discurso que veicula a transgressão. Não é pela transgressão que a singularidade emerge. A transgressão tem a ver com a Lei e esta diz respeito ao desejo. A singularidade se dá ou não se dá pela relação que o sujeito estabelece com o gozo, com a satisfação parcial, vale ressaltar, em circular os objetos da pulsão. Se o sujeito em MM foi mais ou menos exposto a uma quantidade grande de imagens, se ele foi exposto a imagens terríveis ou sublimes, artísticas ou banais, nada disso é fundamental. É claro que essas imagens, no nível em que podem ser significantes, estar inscritas no registro simbólico, são suportes do sujeito. O tipo e a quantidade têm importância para o sujeito enquanto *sujeito*. Mas, no nível do *falasser*, no nível que ultrapassa o sentido e onde elas se presentificam em sua carga de gozo, vale mais a satisfação que se pode obter desse arquivo, desse arsenal. Então, elas são usadas, ou melhor, montadas, recortadas, entremeadas ao verbal (também pensado para além do sentido), para além do significante, servem como *letra*, pois estão a serviço do gozo, logo, em posição de tornar-se a expressão singular.

Caso contrário, estaríamos ainda na lógica da oposição ao poder, do discurso da rebeldia contra os professores, a religião, o capitalismo – e se só nos localizamos no campo do discurso enquanto linguagem, enquanto laço social, no qual até mesmo os rebeldes são um produto dele. Não foi o que Lacan disse dos estudantes que invadiram seu Seminário em 1968, que eles eram o produto da Universidade, e o que se esperava deles nada mais era que a rebelião e que, no fim, o que buscavam era um mestre e o teriam (LACAN, 1974/2003; 1969-1970/1992). As montagens da década de 1960 passavam por aí: justapondo imagens de uma casa americana e a imagem de uma criança em chamas no Vietnã, para mostrar a relação entre elas, relação de causa e efeito. O resultado, como aconteceu desde as performances dadaístas do Café Voltaire, é que os burgueses, a burguesia acha divertidíssimo ser ofendida por artistas. Como se diz “levar na esportiva” dava à classe burguesa um charme a mais, da auto-ironia.

De acordo com a estratégia de sublimação defendida por Adorno (apud Safatle, 2006), a contradição objetiva não passa pela negação, mas pelo uso da imagem, pelo desgaste dessa imagem, que corresponde a uma destruição dela. O artista não usa as imagens como pequenos *outros* –o amigo e semelhante ou o inimigo e oposto –, como projeções de seu eu (*moi*): as imagens são mais que isso, são representações, vestígios e dejetos que circulam e recuperam a

parte mais íntima e estranha ao sujeito. Recuperação como signo, traço unário, o gozo do Um que se obtém em sua manipulação. No caso de MM, as imagens do bando de Lampião mostram isso, assim como a imagem de uma genitália feminina, exibida cruamente logo em sequência. Primeiro, uma página em que o menino fala de seu conhecimento sobre a anatomia feminina:

Naquela idade eu já sabia o que era boceta.

Boceta (bu-ssê-ta), s.f. caixa pequena oval ou oblonga para guardar objetos de valor; caixa de rapê; (Bras.) as partes pudendas da mulher; *boceta* de Pandora, (fig.) a origem de todos os males (do b.-latim *buxetum*).

Era o tempo que eu já estava morando em São Paulo. Minha família tinha mudado para lá. Um amigo no prédio, o Serginho, me disse já ter visto, até desenhou uma no muro para me mostrar como era verdade.



Disse mais: que ela era cheia de pêlos em volta dela, bem peluda. Só que isso ele não desenhou. E disse também que cheirava a miço. Eu fiquei bem quietinho no meu canto. Não ia dizer para ele que eu nunca tinha visto uma, nem de longe quanto mais de perto. É igualzinho ao V, a letra do meu nome, só que com um traço bem no meio.

(MM, p. 129)

Na página seguinte (p. 131 – só lembrando que na terceira parte, as páginas pares apresentam olhos a abrir-se e a fechar-se), a foto da atriz-mirim Mitzi Green – uma sugestão de por onde andava a fantasia do Menino, a própria prima Clarita. Na página seguinte, o relato com a figura da visão dos genitais femininos em um ônibus, em São Paulo, em meio a monstruosidades (bebê com cabeça de cachorro, tarântula gigante, sucuri, peixe-elétrico):



(MM, p. 133)

O que impressiona, porém, é que, entremeado a essas associações eróticas, somos abruptamente afrontados com uma foto da cabeça de Maria Bonita logo depois da imagem dos genitais femininos:



*Puxa vida!!!
Como era feia essa tal de Maria Bonita!!!
Mais parece um homem!!!*

(MM, p. 135)

A sequência que vimos acompanhando (a ilustração de um livro de anatomia e a cabeça de Maria Bonita) é muito reveladora: se o segredo do campo visual é a castração (LACAN, 1964/2008b), que o visual tenta tamponar, na obra de Valêncio Xavier tal estratégia não se coloca. Ou melhor, se o segredo do campo visual, com suas imagens de perfeição – a bela e inocente atriz-mirim, ideal de beleza para as meninas, ideal de inocência na visão dos adultos e objeto de adoração tanto de meninos, meninas e adultos – o que ela sempre esconde, por detrás dos pom-pons e fru-frus de seu figurino, é uma verdade muito crua da castração simbólica. Não pelo fato de a mulher não possuir pênis, não é dessa castração que se trata: mas de que o interior do corpo, exposto aos pedaços na figura de um mostruário anatômico, revela uma incômoda

verdade que as estratégias do imaginário se encarregam de tamponar: o fato de que nosso corpo é um monte de regiões desconectadas entre si, a pulsar em gozos parciais. A completude imaginária do corpo, suas linhas e superfícies homogêneas são um engodo na medida em que capturam o sujeito nessa identificação mentirosa, porque são apenas uma imagem de completude. No nível da pulsão e do gozo, só há regiões e pulsões parciais, incompletas, cada uma requerendo seu quinhão do gozo, em conflito ou competição. Até mesmo o sujeito da pulsão escópica não é o mesmo do sujeito em relação à pulsão invocante, oral ou anal; cada região materializa o sujeito porque o coloca em posição diferente em relação à demanda e ao desejo: demanda ao outro (pulsão oral), demanda do outro (pulsão anal), desejo do Outro (pulsão escópica), desejo ao Outro (pulsão invocante).

A obra MM revela uma maestria impressionante, um saber-fazer com o visual que não se submete ao imperativo imaginário dos objetos agalmáticos, da configuração totalizante e pacificadora de objetos feitos para serem ídolos ou projeções do *eu*. Confrontado com suas memórias, o sujeito lida com imagens de perfeição física – as atrizes-mirins –, mas não se ilude quanto ao material de que é feito o desejo e o gozo: de pedaços de corpos já colonizados pelo significante que, por sua estranha estrutura de borda, instalam o sujeito em relação êx-tima com os objetos pulsionais.

A imagem de uma cabeça decepada não deixa de remeter à Medusa, a imagem mais conhecida da castração simbólica masculina; os homens que a encaravam, petrificavam-se. Até mesmo depois de decapitada, a cabeça da Górgona mantinha tal encanto terrível e Perseu a usou para isso em suas façanhas. A cabeça de Medusa foi analisada por Freud¹¹⁴ como uma das mais antigas imagens do terror da castração, com a equivalência entre o decapitar e o castrar. Entre o olho do sujeito que vê a genitália e a fenda feminina está o objeto *olhar*. Com sua estrutura de corte, palpebral, a fenda da genitália de certo modo é topologicamente similar à fenda ou corte do sujeito moebiano: da genitália volta o olhar do sujeito, como o olhar do Outro castrador; o objeto volta-lhe o olhar terrificante, petrificante da castração. O olho e sua pálpebra – que aparecem em toda a terceira parte – e os genitais têm essa estrutura de revelar a divisão do sujeito (QUINET, 2004).

Portanto, na obra, as imagens de partes de corpos – olhos, cabeças e genitais – não estão ali por acaso, fazem parte de um encontro do sujeito com aquilo que é mais íntimo e ao mesmo

¹¹⁴ “Numerosas análises familiarizam-nos com essa ocasião: ocorre quando um menino, que até então não estava disposto a acreditar na ameaça da castração, tem a visão dos órgãos genitais femininos, provavelmente os de uma pessoa adulta, rodeados por cabelos e, essencialmente, os de sua mãe.” (FREUD, 1922/1986, v. XVIII, p. 329-330).

tempo mais estranho: seu ser de linguagem (significante) e seu ser de gozo nos objetos – *a-*bjetos decaídos, dejetos que a arte muitas vezes empurra para baixo do tapete, na tentativa de oferecer como pasto aos olhos apenas os brilhantes objetos agalmáticos. O real da cabeça da Maria Bonita-Medusa é que ela representa o impossível: *A mulher não existe, A relação sexual não existe* e toda elucubração discursiva é uma tentativa de contornar o inapreensível e insondável desse lugar.

Há duas Marias: a Maria, mãe do menino, vista morta com o corpo aberto e no banheiro nua e a Maria Bonita, que aparece decapitada entre uma genitália feminina e outra. Entre as duas, temos um sujeito que busca não o sentido nem os afetos envolvidos em tais visões, mas outra coisa. Se essas imagens retornam (a da cabeça de Maria Bonita aparece duas vezes sozinha e duas vezes com Lampião ou o bando; a ilustração anatômica dos genitais femininos, duas vezes), não é apenas porque fazem parte de uma repetição significativa inconsciente: são o monumento de um gozo imortal e por isso estão colocadas no livro. Não se trata de prazer ou desprazer em lidar com elas, em mostrá-las, mas de um gozo que ultrapassa o sentido, que para o sujeito do significante não tem significado, mas para o falasser é de onde obtém sua cota de gozo.

Assim, a presença das imagens não responde a uma rebeldia do sujeito por ter visto tudo o que viu; para além do discurso enquanto laço social produtor de sujeitos, temos o discurso como *aparelho de gozo*. E aí nesse campo, no campo do gozo, não faz sentido falar de um autor que “se rebela” contra o discurso capitalista, os significantes-mestres ou quaisquer outras posições advindas dos quatro ou cinco discursos apontados por Lacan. No plano do gozo, o discurso é semblante – de sentido –, porque o interesse está em o sujeito encontrar um traço para além de toda diferença, para além do Outro, do inconsciente, um traço, um significante novo – não oposicional –, que lhe ofereça sua única substância, a substância de gozo. A obra de Valêncio Xavier não mistura os discursos religioso, publicitário, pedagógico, médico ou artístico para negar os sentidos que eles tiveram ou possam ter; eles ainda continuam, num certo nível, a responder por sintomas do sujeito, por suas posições nos diversos discursos em que ele se engaja. Mas, além de tudo, a montagem usada na obra MM revela que só isso não basta, que não é suficiente saber o que essas imagens e palavras significaram ou significam, mas como é possível o sujeito obter mais satisfação do que insatisfação de seu gozo.

A alternativa ao escopismo social, então, não se estaria em “combater” o reino do visual, em oposições sempre derivadas também de utopias idealizadoras, sejam religiosas ou profanas, em ascetes místicas ou na derrubada de uma classe que trará a justiça social. Nada nos livrará da incompletude do simbólico, nem nos livrará de nos relacionarmos com as imagens – poucas

ou muitas – que nos serviram e servem de modos especulares de subjetivação, ainda que incompletos também. O Real, nas figuras do impossível, sempre irromperá entre os dois registros, enodando-os, diferenciando-os, e seja qual for a época ou sociedade em que o sujeito esteja ou viva, sempre haverá a possibilidade de o singular se manifestar, na sua relação com o gozo. Nada autoriza o gozo – nem o proíbe – porque ele é efeito de todos os discursos, e se parte dele é canalizada em formas capazes de contribuir para a existência do laço social, como a arte, algo desse gozo ingovernável sempre vai escapar.

O caso que consideramos interessante e que ilustra tal fato é bastante conhecido. Santa Teresa de Ávila produziu um poema em que os sinais do misticismo foram tornados ambíguos pela intensa corporalidade que a Santa infligiu ao êxtase místico vivido. A visão do anjo a lhe penetrar o coração com uma lança em chamas deixou muita gente incomodada no século XVII e, segundo consta, o Vaticano não quis a obra de arte inspirada nessa visão, por mais bela que fosse, na Basílica de São Pedro, apesar do prestígio de Bernini. Assim, mesmo que o mármore branco esteja esculpido de modo perfeito e o anjo tenha uma beleza andrógina de impúbere, a expressão de gozo – místico – da Santa provoca um certo incômodo: até que ponto esse êxtase é espiritual e até que ponto é sentido nas entranhas? O esgar no rosto da Santa assemelha-se a um orgasmo, e o admirador da arte, seja religioso, católico ou não, se pergunta: onde se encontra o gozo dessa mulher? Pergunta repetida até hoje, já que as mulheres, segundo Lacan, têm um gozo misterioso, não inscrito totalmente nos meandros do significante fálico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sentido é um objeto perdido.

Jacques-Alain Miller. *Sílet* (2005, p. 329).

A conclusão de um trabalho acadêmico como esse pede que, na sua última parte, façamos um apanhado de seu trajeto, que recuperemos a hipótese apresentada no início e tentemos, pela última vez no corpo do texto, buscara aceitação dessa pelo leitor. É parecido com o recurso poético dos sonetistas barrocos chamado de “semear e recolher”, que consiste em distribuir os temas nas três primeiras estâncias e reuni-los, com arte e artifício, na última. Alguns até falavam em fechar o soneto com “chave de ouro”. Bons tempos aqueles, nos quais o raciocínio podia ser – ou devia ser? –espremido, burilado, condensado em três estrofes e, mesmo sendo em um poema, esperava-se uma conclusão. Repetimos: num poema.

Nossa pretensão não vai tão longe: se até agora não tivermos conseguido a adesão a nossa tese, pouca chance tem essa conclusão de consegui-lo. Mesmo assim, sigamos minimamente o protocolo e resumamos alguns pontos que julgamos conveniente lembrar. Depois do que, passaremos à canção-poema de Chico Buarque, “As vitrines”, porque, por meio dela, podemos retomar as questões trazidas ao longo do nosso trabalho.

Nesse trabalho, sustentamos a tese de que a montagem é a manifestação mais clara da singularidade na obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, de Valêncio Xavier. E que tal estratégia, a da montagem, é por sua vez uma espécie de *sinthoma*, por meio do qual o sujeito podia enodar Simbólico, Imaginário e Real, constituindo um saber-fazer com o real do gozo. Além do mais, mostramos que em MM tal saber-fazer com o real consiste em uma forma de sublimação, ou melhor, em várias formas de sublimação, várias formas de lidar com o pulsional, com o objeto *olhar*, objeto perdido em torno de cujo vazio o trabalho artístico circula, para dele recuperar partes: recuperar *algo de sentido e muito de gozo*. E no final, num gesto ainda mais ambicioso, acreditamos ter apresentado razões para o leitor perceber que a singularidade também se manifestava mais claramente pelo fato de o *falasser* Valêncio Xavier conseguir fazer isso vivendo numa sociedade em que a relação com o visual é de caráter predominantemente imaginário, resultando num gozo escópico mortífero. Iniciamos mostrando de onde provém a própria noção de singularidade, do cotejo que Lacan fez com a obra de Joyce, também fizemos analogias, recolhidas tanto na biografia quanto na obra de Valêncio Xavier:

nela encontramos uma certa carência paterna, um jogo com a materialidade do signo que se desprendia do desejo de fazer sentido.

Esperamos que as interpretações de trechos da obra, apresentadas a cada capítulo, tenham conseguido mostrar que o sujeito, às vezes, emerge entre significantes – entre o “menino mentido” e a “mãe morrendo”–; algumas vezes, porém, o gozo faz com que o sujeito desapareça e em seu lugar possamos supor um *fallasser* que surge nas montagens nas quais o sentido cede espaço a um mais-de-gozar vivificante. Seria preciso voltar a cada página do segundo capítulo para mostrar como a sublimação, nos dias de hoje, não é necessariamente apenas uma “elevação” do objeto à “dignidade” de Coisa, e que se realiza também pelas vias menos elevadas e dignas de um objeto *a* em forma de *dejet*, de rebotalho da civilização, um *a-bjeto*, como os rabiscos num muro, em que a letra do próprio nome serve de suporte, ou melhor, é o signo, o traço que indica o ser de gozo envolvido aí, não apenas um sujeito do significante. No capítulo 3, no qual tratamos mais detidamente da montagem, destacamos o modo como foi feita, com os cacos ou fragmentos de figuras e discursos, que vão desde fotos de publicidade barata, trechos de romances eróticos ou pornográficos, letras de canções, até catecismos católicos e discursos pedagógicos. Enfim, de tais pedaços fez-se uma obra literária marcante, *singular* justamente na medida em que o artista sujeitou-se pouco ao poder dessas das imagens e palavras a que foi exposto: elas passaram, de certo modo, a ser um emblema desse artista que ousa ir além do desejo de ser compreendido. Se o leitor que permaneceu nesse nível de sua obra, perdeu a brincadeira; é como uma piada que, ao ser explicada, perde toda a graça. No último capítulo, mostramos que o sujeito não tem necessariamente de mergulhar no gozo mortífero do visual da pós-modernidade e de sua fixação no registro imaginário. A singularidade encontrada por Valêncio Xavier foi recortar e colar, juntando sentidos irônicos, eróticos, humorísticos, poéticos e, às vezes, trágicos. Mas também abrindo mão do sentido, quando este não se manifestava, ficando com o gozo fora-do-sentido.

Se a sociedade do gozo escópico estende suas garras como mais uma forma específica do discurso do capitalista na contemporaneidade, cabe ao sujeito, como coube ao artista criador MM, encontrar seu modo de saber-fazer com isso, com o real do seu gozo e, se possível, de forma singular. O Menino mentido virou um adulto ou o adulto reinventou-se como Menino mentido na obra de arte, para dela retirar sua cota de gozo e de sentido? A distinção é bem pouco importante porque, no final das contas, o autor encontrou uma estratégia artística na qual as imagens especulares do corpo próprio ou do Outro, próprias ao Imaginário do estádio do espelho, foram se distinguindo também em seu caráter *significante*, e pertencentes também ao Simbólico. E então começam a se desvincular-se dessa estrutura especular; as imagens da mãe

transmutam-se em odalisca, Maria Bonita, mulher a flutuar nua sobre a água ou modelo anatômico: figuras em que a semelhança com o objeto real já tem pouco importância, porque desvinculadas em parte de seus referenciais concretos. E, por fim, as imagens de si (identificações com Aladim e outras) e da mãe começam a se desfazer diante do horror e do absurdo que apresentam, porque ao sujeito, ao falasser, interessa é a *marca*, o *traço*, a *letra áfona* que o situa em relação ao real do gozo, como o sinal escrito no muro, o traço no meio do V, que indica ao mesmo tempo o horror e o fascínio, o mistério de *A mulher* não existir ou da não-relação sexual.

Tendo dito isso, vamos à obra-prima que é a canção de Chico Buarque (1982), pois com ela pensamos ser mais gostoso – *gozoso* – falar do que foi tratado nesse trabalho: como conseguir desvencilhar-se do gozo escópico mortífero pela via da sublimação artística.

As vitrines

Eu te vejo sair por aí
Te avisei que a cidade era um vão
– Dá tua mão olha pra mim
– Não faz assim
– Não vai lá não

Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão frouxa de rir

Já te vejo brincando de ser
Tua sombra de multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar

Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo em salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão
[...]

No início da canção, o sujeito lírico torna-se um *olhar* e uma *voz*; mas é principalmente pelo olhar que toda a canção circula, é o *olhar* o pivô de toda a situação lírico-dramática. A mulher sai “por aí”, isto é, vaga pelos vãos da cidade, pelos seus desvãos, por espaços vazios – não é isso que quer dizer a expressão “vão”, por exemplo, em “vão livre”, espaço vazio criado

pelo intervalodas colunas (durante muito tempo, o “xodó” de arquitetos modernos e modernistas)? O sujeito lírico não parece confiante: nessa cidade, em seus abismos e vazios, pode se precipitar a moça para nunca mais voltar. Por isso, pede-lhe a mão, um contato, fala-lhe com ternura para resistir à cidade e seus encantos.

Mesmo assim, ela vai; resta ao sujeito poético seguir-lhe os passos como um olho vigilante. As palavras falam de letreiros coloridos e diversão: o espaço da cidade é o espaço de letreiros publicitários – o poeta não falou de neon, mas quem não pensou neles? –, é o cinema que aflige e diverte, deixando a moça frouxa. No entanto, os mesmos anúncios coloridos, que encantam a mulher, “embarçam a visão” do sujeito lírico: projetando suas cores sobre ela, seu brilho luminoso dá-lhe um aspecto artificial, é apenas a superfície a se colorir. O resultado é um ser extenuado, cujas emoções são manipuladas facilmente pelas imagens da tela do cinema, dizendo-lhe ria ou chore. Dele, o que sai é uma mulher frouxa.

Os objetos *a*, na sua forma *agalmática* de objetos culturais brilhantes, sugam toda a energia vital dessa mulher, agora ela é alguém que se contenta em ser a sombra multiplicada por tantas luzes e superfícies espelhadas da cidade. Sombras multiplicadas, expressão reveladora do inverso de toda a cor projetada pelos luminosos anúncios ou luzes coloridas das vitrines. O fato é que a luz não vem dela, de seu olhar: vem desse Outro, cujo emblema são as vitrines, a única coisa vista pelo sujeito amante no olhar da mulher são as vitrines. Temos aí um olhar capturado por esse gozo escópico, por esse mais-de-gozar mortífero, no qual o sujeito torna-se objeto do gozo do Outro, as vitrines. O caráter de gozo mortífero que advém do campo visual em seu aspecto imaginário é o próprio fato de as vitrines também verem a mulher passar. Eclipsada pelos *gadgets* oferecidos pelas vitrines, por um gozo no objeto-*gadget* e não no objeto *a* buscado no sujeito lírico, ela se contenta em ser uma sombra. As vitrines são como espelhos a oferecer ao eu (*moi*) uma forma brilhante e completa, da qual a castração, a falta e o desejo desaparecem. Nesse registro imaginário, o sujeito só existe a partir de identificações rasas, *prêt-à-porter*: nesse espaço jamais a singularidade pode advir, por mais que os produtos sejam customizados e prometam que por meio deles nossa personalidade única pode se expressar.

Na última estrofe, ainda nos encontramos no espaço da galeria (o *shopping*) cuja luminosidade intensa, cada clarão, isto é, a luz que provém da vitrine de cada loja é como um “dia depois de outro dia”, substituindo a luz natural, a vida que no intervalo tem a noite. Na galeria, não: a noite foi extirpada, não há espaços escuros, só o brilho – fácil – da mercadoria. Não é mesmo por essa razão esses espaços privados tornaram-se o único lugar, nas grandes cidades, em que se caminha sem o medo de ser atropelado ou assassinado, já que os espaços públicos como praças e ruas foram abandonados à própria sorte? A galeria é bem o símbolo da

degradação do contato com o outro ser humano, que pedia a gentileza, o reconhecimento, a rua com seu comércio era amiga do cidadão, porque era pública, ali podia manifestar-se a opinião política, a bebedeira, o drama da solidão e abandono de bêbados e mendigos. Imagine isso num *shopping center*, onde a temperatura, a luminosidade, o cheiro e a música são controlados para que a pessoa perca os referenciais básicos do espaço real: chuva ou sol, frio ou calor, barulho e música, noite e dia.

Daí o perigo que as “vitrines” representam para o sujeito: são espaços feitos para manequins, imobilizados em posturas de indiferente perfeição corpórea, onde a nova forma de fetichismo, ou nem tão nova assim, encontra seu culto: o fetichismo da mercadoria. Por isso, o poeta lamenta que nesse espaço iluminado, onde são expostas coisas, a própria amada “passa em exposição”, é ela também transmutada numa coisa que é vista por todas as vitrines, as quais certamente riem desse corpo que está sempre fora da moda e fora de forma. As vitrines são o epítome do imperativo do mais-de-gozar convertido em mais-de-olhar, que retorna sobre o sujeito dizendo-lhe: “Sorria, porque você está sendo filmado! Não ouse mostrar a feiúra, a velhice, a doença ou a morte: deves ser todo felicidade ou desaparecer!”

Quando iniciamos a escrita desse tópico conclusivo, tínhamos já em vista a canção de Chico Buarque. Só não sabíamos que a parte cantada era apenas a primeira parte da letra que, não sabemos por que, não foi cantada inteira. Foi uma grande e grata surpresa ver no encarte do CD a segunda parte, transcrita abaixo:

As vitrines (2ª parte - não cantada)

Eu te vejo sair por aí
Te avisei que a cidade era um vão
—Dátua mão olha pra mim
—Não faz assim
—Não vai lá não

Ler os letreiros aí troco
Embaçam a visão marinha
Vi tuas fúrias e predileção
Errar sisuda, sã fora de eixos

Doce vento, grandes beijos do jantar
Um militar saber tuas polcas
Bem postos meus veros antolhos
Patinavas, sorvetes, diners

Na alegria
A cara do clã
Ou doutor doido me cedia poesia
Um Absalão rindo

Pião, sexo, asa, espaço
 Éssúpita virgem avessa
 A asteca do piano
 Quão sonha no Center

A primeira estrofe dessa segunda parte, por ser idêntica à primeira da parte anterior, fez-nos pensar se não se tratava de uma outra canção, pois o mote é justamente o início da canção “As vitrines”. O encarte do CD, que reproduz em linhas gerais o encarte do LP original, traz a letra como duas partes: no lado esquerdo, a que colocamos na página 246, e no lado direito, a que está logo acima, e ambas estão colocadas sob o mesmo título. Isso nos fez pensar nos três livros ou três partes da obra de Valêncio Xavier, cujas relações permitem ora vê-las como independentes, ora como continuidade uma da outra, pelo menos em termos temáticos e formais. Outro elemento, contudo, é mais claramente assemelhado ao processo de construção da obra MM: a segunda parte é, sem sombra de dúvida, uma composição feita de fragmentos, ou seja, uma montagem verbal.

Pode até ser muita ousadia interpretativa, mas entendemos a segunda parte como o avesso desse espelho, dessa vitrine. Na primeira parte, a voz do sujeito lírico apresenta boas razões para a amada não se “perder” nas luzes da cidade, e tudo o que foi dito da canção e de sua relação com o escopismo social mantém-se. No entanto, assim como uma moeda tem cara e coroa, o espelho da vitrine tem um avesso: o sujeito do sentido e do desejo tem sua face de gozo, na qual sua substância é encontrada, e torna-se *fallasser*. Talvez seja por isso que a segunda parte retoma, em fragmentos, a primeira. O sentido é precário agora e as transições são bruscas. Vejamos como.

O primeiro verso da segunda estrofe retoma, principalmente pela sonoridade, o verso que inicia a segunda estrofe da primeira parte: *Ler os letreiros aí troco* (2ª parte), *Os letreiros a te colorir* (1ª parte): a rima “ir” aparenta-se ao “aí” e a expressão *os letreiros*, literalmente retomada, permite falar em uma versão da letra contida na primeira parte. Só que na segunda parte, a experiência do sujeito lírico de acompanhar a amada pela cidade já não comporta mais a coerência psicológica, manifesta nas frases com estrutura sintática mais completa e um sentido mais facilmente recuperável. Agora, já no primeiro verso, fica a dúvida: qual a relação entre a expressão *Ler os letreiros e aí troco*: quem lê os letreiros que antes coloriam a mulher amada? E o eu lírico troca o quê? O verso é construído de dois fragmentos que não se complementam. O mesmo paralelismo ocorre no verso seguinte: *Embaçam a visão marinha* está na mesma posição do *Embaraçam a minha visão*. O *embaraça* vira *embaça*, *minha* foi trocado por *marinha* e *visão* continua, mas em outra situação contextual. A interpretação dos dois versos seria que, ao ler os letreiros, o sujeito ou a amada tem a visão do mar embaraçada, ou quem vê

as vitrines e anúncios, não vê a beleza natural da cidade? A estrutura da segunda parte acompanha a da primeira, mas agora o sentido vai dando lugar a um gozo com os fonemas, é o que enxergamos na dissolução dos vínculos sintáticos dentro e entre os versos, na mudança de planos. O verso *Vi tuas fúrias e predileção* reverbera a sonoridade do correlato na primeira parte *Eu te vi suspirar de aflição*. O jogar com a materialidade do signo, encontrado em toda a segunda parte, além da dissolução de nexos lógicos, que só cresce à medida que o poema se desenvolve, abre margem para pensarmos que o sujeito passa a uma estética da letra, em que o gozo sobrepõe-se ao sentido. Observe o leitor como o verso *Errar sisuda, sã e fora dos eixos*, que tem consonância material com as aliterações do s, do r e do x do verso *E sair da sessão frouxa de rir*. Mas a expressão errar – vagar – contradiz *sisuda* que, apesar de semanticamente compatível com *sã*, opõe-se a *forados eixos*. A sequência paradoxal de adjetivos ainda remete ao contraste entre *aflição* e *suspirarefrouxa de rir*, os estados emocionais do sujeito que o império visual da cidade manipula. A estruturação sintática, entretanto, vai se tornando cada vez mais precária.

Os dois versos seguintes realizam um jogo especular encantador com o som das palavras: *Doce vento, grandes beijos do jantar/Já te vejo brincando de ser*. Repare na semelhança sonora entre as vogais de *doce vento* e *já te vejo* ou entre *vejo* e *beijo*. Mas, e o sentido de *Doce vento, grandes beijos do jantar*? Estaria o eu lírico apenas brincando com as palavras ou aludindo a uma cena doméstica ou domesticada de felicidade conjugal? A sequência poderia ajudar a entender, mas não o faz: *Um militar saber tuas polcas*, em que *militar* reflete a expressão *multiplicar*, e *tuas polcas*, a expressão *tua sombra* (atente para as vogais). A brincadeira parece não ter fim: *nos teus olhostorna-sever antolhos, posso vira posto*, e assim por diante. Um liame de sentido ainda é possível recuperar, pois há uma estrutura dialogada, o sujeito lírico continua a falar com a amada, há a experiência do ver.

Na última estrofe, a brincadeira continua: *Na galeria vira Na alegria e cada clarãotorna-seA cara do clã; É como um dia depois de outro dia* transforma-seem *O doutor doido me pedia poesia*, e a mais engraçada, em nossa opinião, *Abrindo um salão* tem como paralela a absurda *Um Absalão rindo*. Foi esse último verso que se nos mostrou como a chave para a compreensão do que estava em jogo na segunda parte da canção. Depois de consultar a Bíblia, para rever a história desse filho do rei Davi, (aliás, moço belíssimo, que tentou usurpar o trono do pai, porque o meio-irmão, o primogênito, havia estuprado sua irmã; acabou com a cabeça presa a um carvalho, onde Joabe, o irmão, decapita-o), percebemos o ridículo de ir atrás do significado simbólico, do sentido profundo: afinal, esse verso é o correspondente chocarreiro e invertido do verso da primeira parte, *Abrindo um salão*. Assim, toda a tentativa de buscar-lhe sentidos

misteriosos, ou pior, inconscientes, revelou-se ridícula. Bem poderíamos reconstruir tal sentido; aliás, isso é a própria natureza da cadeia significativa, na qual um significante sempre remete a outro, *ad infinitum*, até que voltamos ao ponto inicial. Qualquer um que já tenha consultado dicionários com exaustividade e um pouco mais de curiosidade para compreender a fundo o sentido de um vocábulo, perceberá a circularidade da operação.

Na canção de Chico, se a primeira parte nos conduz no drama do sujeito poético a ver sua amada cooptada pelo gozo mortífero das vitrines, pobre rapariga submergindo nas identificações imaginárias, deixando atrás de si o verdadeiro objeto, “a poesia” que o eu lírico cata no chão; a segunda parte, numa estrutura especular, inverte os versos (a rima do fim vai para o começo) e, mais além da inversão, não é um espelho do tipo que nos devolve uma imagem invertida, porém de fácil identificação. Tanto é assim, que pensamos mesmo se tratar de outra canção. O que esse espelho inverte é a seriedade própria ao desencontro da primeira parte: nesta, as vitrines “embaraçam” a visão ou “embaçam”, com sua miríade de luzes e reflexos, cujo sentido seria o de perda da “identidade” ou do senso da realidade; na segunda, entretanto, toda a confusão, agora radicalizada, como que transforma a experiência visual em uma pintura verbal surrealista, um caleidoscópio de fragmentos da cidade e suas diversões: patins, *diners*, Absalão, asteca ao piano, *center* (o *shopping center*), cidade da qual não se pode dizer que o humor e o prazer em se divertir, mesmo com essa pletora de luzes e experiências, estejam excluídos.

É interessante como nessa segunda parte, apesar do ilogismo e da fragmentação – o que confirma o fato de se tratar de uma montagem (mesmo que apenas verbal), em que se criam imagens poéticas ou artísticas surreais –, não podemos, mesmo assim, dizer que o sentido desapareceu por completo. A cidade ainda persiste, apesar de aos pedaços, e o principal, a mulher amada é parte do campo visual, ou melhor, do campo escópico, um visual assolado pelo gozo do qual provém o senso de irrealidade que predomina. Estamos no litoral entre saber e gozo: de que fala mesmo essa segunda parte? Exatamente de nada – o que ali temos é uma comemoração do gozo, na lalação mesmo, no lúdico exercício de uma palavra puxar a outra, como tantas vezes encontramos em MM, quando o Menino e os colegas transformavam “Já podeis da pátria livres” em “Japonês tem quatro filhos”; nos jogos de encontrar palavras dentro de anúncios publicitários, antes dos filmes: “Amor estava na rua Mamoré, 132. [...] Mórte era bem difícil. Tinha de olhar, olhar até reparar no endereço da loja de móveis: Rua Capitão Mór Teixeira de Freitas, 1832. *Ganhei!!! Trata de me passar teu gibi!!!*” (MM, p. 157, grifos do autor). Não é o que a palavra significa, mas onde ela está, como, por exemplo, o modo como o

narrador abre a segunda parte, com o enigma “*93/4T*” (p.43). O enigma posto nessa página (“*onde está a palavra*” “e onde está a palavra amor”) é apenas um jogo de crianças, mais sábias nesse quesito do que os adultos, interessadas que estão em gozar-brincar com as coincidências sonoras, gráficas e outras, do que se envolver em querelas etimológicas ou filosóficas como os adultos. A busca pelo sentido, sem o gozo que o movimenta, nada vale. E assim, apesar da gravidade dos temas tratados, os medos infantis do escuro, o pesadelo recorrente, a morte da mãe, a visão terrível das cabeças do bando de Lampião e do sexo feminino em meio a animais mortos, o que o narrador comemora é o gozo de poder voltar a essas imagens e palavras e com elas brincar. É o que atesta a dedicatória da terceira parte, “Menino mentido”:

Ali lembranças contentes
 Na alma se representaram;
 E minhas cousas ausentes
 Se fizeram tão presentes
 Como nunca se passaram.
 Ali depois de acordado,
 Co rosto banhado em água,
 Deste sonho imaginado,
 Vi que todo o bem passado
 Não é gosto, mas é mágoa

Camões

Vi que todo o bem passado
 Não é mágoa, mas é gosto

V.X.

(MM, p. 93)

Em vez de fazer como o grande poeta Camões e tratar as memórias da infância, mesmo as felizes, com a melancolia típica do poeta português (seria um traço dos poetas portugueses?), Valêncio Xavier inverte o último verso para reafirmar o *gosto* ao invés da mágoa, ou melhor, o *gozo*, ao invés da lamentação. Assim como a voz lírica, na primeira parte da canção de Chico Buarque, canta a ilusão das vitrines, do mundo escopizado capitalista que o afasta do amor, na segunda parte, o sujeito poético nem leva tão a sério a partida, afinal ainda se pode retirar das imagens fragmentárias a alegria mesma de colar umas às outras a partir da sonoridade, pouco importando o sentido que venham a ter. E se o sentido é o objeto perdido desde sempre, isso não impede que em sua busca – ainda que o encontro com este seja impossível, uma vez que se trata de um objeto inexistente – não possamos ter a satisfação de inventar as asas que parecem dele

nos aproximar, como um poema, uma canção, um romance cheio de figurinhas recortadas, uma brincadeira de criança, nem por isso menos séria que a vida.

Em nosso périplo pela obra de Valêncio Xavier, indagando sobre o que a fazia a expressão de uma singularidade, deparamos com a montagem como o recurso estético fundamental. A montagem, que envolvia muitas imagens e que tratava principalmente de experiências visuais, levou-nos a buscar o cerne da questão do sujeito em questão na pulsão escópica: da visão da mãe a morrer às revistas em quadrinhos, aos filmes e à publicidade da época, bem como das histórias ilustradas dos livros religiosos e didáticos. Por mais que fosse bombardeado por essa pletora de imagens, o sujeito, ainda assim, conseguiu produzir com estas uma obra singular; soube lidar com a parcela de gozo que elas lhe davam e, por isso, a importância relativa dada ao fazer sentido. O que tal trajetória nos aponta, uma saída criativa para o mais-de-gozar de nossa sociedade escópica, passa também por protocolos de sublimação diversificados, pelo uso da imagem para além da imagem do eu (*moi*) das projeções narcísicas e imaginárias; enriquecendo a cultura visual de sua época com uma complexidade não vista nas estratégias do discurso do capitalista.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. 188 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Os mortos de sobrecasaca. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. Tradução Alexandre Krug e Valdir Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 1997.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: _____. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Tradução Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.p. 11-80.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 7. ed. Rio de Janeiro: Global, 2012. 184 p.
- BANDEIRA, Manuel. Balada das três mulheres do sabonete Araxá. In: _____. *Lira dos cinquent'anos*. Rio de Janeiro: Global, 2013.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 3. ed. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 91 p.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade do consumo*. Tradução Artur Mourão. Lisboa:Edições 70, 1991. 213 p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 280 p.
- _____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. 200 p.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, v. 1). 3. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BENVENISTE, Émile. Semiologia da língua. In: _____. *Problemas de linguística geral II*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2006. p. 43-67.
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 304 p.

BROUSSE, Marie-Hélène. O saber dos artistas. In: LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (Org.). *Saber-fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 31-37.

CABAS, Antonio Godino. *O sujeito na psicanálise de Freud a Lacan: da questão do sujeito ao sujeito em questão*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. 274 p.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 9. ed. São Paulo: Globo, 1994. p. 5-33.

CARR, Nicholas. *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Tradução de Mônica Gagliotti Fortunato Friaça. Rio de Janeiro: Agir, 2011. 312 p.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte e arte contemporânea*. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

CRUXÊN, Orlando Soeiro. Duas modalidades do saber-fazer em Leonardo da Vinci. In: LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (Org.). *Saber-fazer com o real: diálogos entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 381-389.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. 237 p.

DONDIS, D. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 236 p.

DOR, Joël. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Tradução Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artmed, 1989. 203 p.

DUARTE, Elisabeht B. (Org.). *Semiótica e pragmática da comunicação*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1997. 169 p.

DUFOUR, Dany-Robert. *O divino mercado: a revolução cultural liberal*. Tradução Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008. 285 p.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 7. ed. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011. 392 p.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Tradução Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2010. 576 p.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995. 224 p.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Tradução Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. 256 p.

FORBES, Jorge. *Inconsciente e responsabilidade: psicanálise do século XXI*. Barueri, SP: Manole, 2012. 200 p.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20. ed. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999. 288 p.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica [1895]. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. I.

_____. A interpretação dos sonhos [1900]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. IV.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1905]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. VII.

_____. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen [1906]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. IX.

_____. Escritores criativos e devaneio [1907]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. IX.

_____. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância [1910]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. XI.

_____. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental [1911]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. XII.

_____. A pulsão e suas vicissitudes [1915]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. XIV.

_____. Além do princípio do prazer [1920]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. XVIII.

_____. A cabeça de Medusa [1922]. FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. XVIII.

_____. Moisés e o monoteísmo: três ensaios [1934-1938]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. XXIII.

_____. Um distúrbio de memória na Acrópole [1936]. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. XVIII.

FROTA, Maria Paula. A singularidade do desejo: diferença não-subjetivista mais-além do social. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 38, p. 25-38, jan./jun. 2000.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Artigos de metapsicologia (1914-1917): narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. 295 p. (Introdução à metapsicologia freudiana, v. 3).

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998. 4 v.

GUERRA, Andréa Máris Campos. Sutilezas do tratamento do real no final do ensaio lacaniano: a letra, o *savoir-y-faire* e *l'âme à tiers*. In: LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (Org.). *Saber-fazer com o real: diálogos entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 131-143.

HOLLANDA, Chico Buarque de. O que será (À flor da pele). In: _____. *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1976. 1 CD, faixa 1 (2min46s).

_____. As vitrines. In: _____. *Almanaque*. Rio de Janeiro: Polygram, 1982. 1 CD, faixa 1 (2min48s).

JORGE, Marco Antonio Coutinho. Testemunhos do inconsciente. In: LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (Org.). *Saber-fazer com o real: diálogos entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 41-55.

JOYCE, James. *Finnegans Wake / Finnicus Revém*. Tradução Donaldo Schüller. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999-2003. 5 v.

_____. *Ulisses*. Tradução Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. 912 p.

KEHL, Maria Rita. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 203 p.

KLEIN, Naomi. *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2002. 544 p.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 937 p. (Obra originalmente publicada em 1966).

_____. A carta roubada (1956). In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 13-66.

_____. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). Tradução Vera Ribeiro. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 238-324.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 496-536.

_____. *Outros escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. 608 p. (Obra originalmente publicada em 1973).

_____. Joyce, o sintoma. In: LACAN, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. p. 560-566.

LACAN, Jacques. Lituraterra (1971). In: LACAN, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. p.15-25.

_____. O aturdito (1973). In: LACAN, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. p. 448-497.

_____. Televisão (1974). In: LACAN, J. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003. p. 508-543.

_____. *O Seminário, Livro 2: O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Tradução Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985. (Lições originalmente pronunciadas em 1954-1955). 415 p.

_____. *O Seminário, Livro 4: A relação de objeto*. Tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995. (Lições originalmente pronunciadas em 1956-1957). 460 p.

_____. *O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. 2. ed. Tradução Antonio Quinet. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008a. (Lições originalmente pronunciadas em 1959-1960). 387 p.

_____. *Le Séminaire, Livre IX: L'identification*. Inédito. (Lições originalmente pronunciadas em 1961-1962).

_____. *O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2. ed. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008b. (Lições originalmente pronunciadas em 1964). 279 p.

_____. *O Seminário, Livro 17: O avesso da psicanálise*. Tradução Ary Roitman. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992. (Lições originalmente pronunciadas em 1969-1970). 231 p.

_____. *O Seminário, Livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. (Lições originalmente pronunciadas em 1971). 174 p.

_____. *O Seminário, Livro 19: ... Ou pior*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2012. (Lições originalmente pronunciadas em 1971-1972). 254 p.

_____. *O Seminário, Livro 20: Mais, ainda*. 3. ed. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008c. (Lições originalmente pronunciadas em 1972-1973). 157 p.

_____. *O Seminário, Livro 23: O sinthoma*. Tradução Sérgio Laia. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007. (Lições originalmente pronunciadas em 1975-1976). 249 p.

_____. *Le Séminaire, Livre 24 : L'insu que sait de l'une bévüe s'aile à mourre*. Inédito. (Lições originalmente pronunciadas em 1976-1977).

_____. *O mito individual do neurótico ou poesia e verdade na neurose* (1953). Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008d. 104 p.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 286 p.

LAURENT, Éric. Alienação e separação I. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire. (Org.). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997a. p. 31-41.

_____. Alienação e separação II. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire. (Org.). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997b. p. 42-51.

LEBRUN, Jean-Pierre. *A perversão comum: viver juntos sem o outro*. Tradução Procópio Ferreira. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008. 355 p.

LEITE, Nina Virgínia de Araújo Leite. Sobre a singularidade. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 38, p. 39-49, jan./jun. 2000.

LEITE, Nina Virgínia de Araújo Leite. Lalíngua: território do gozo/Gozo: território de lalíngua. In: LEITE, Nina V. A. Leite; AIRES, Suely; VERAS, Viviane. (Org.). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007. p. 115-126.

LEITE, Marcio Peter de Souza. *Psicanálise lacaniana: cinco seminários para analistas kleinianos*. São Paulo: Iluminuras, 2010. 272 p.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. 320 p.

LIMA, Marcia Mello de. *Freud, Lacan e a Arte: uma síntese*. In: LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (Org.). *Saber-fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 15-30.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. 87 p.

_____. *A paixão segundo G.H.: romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. 179 p.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

_____. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. 148 p.

MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Tradução Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003. 211 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 3. ed. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992. 271 p. (Texto originalmente publicado em 1964).

MILLER, Jacques-Alain. *Silet: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan*. Tradução Celso Rennó Lima. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. 334 p.

_____. *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan*. Tradução Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. 243 p.

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Tradução Cristina Jesuíno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987. 82 p.

OLIVEIRA, Peterson José. *Hibridismo e carnavalização dos gêneros discursivos: uma leitura de O Minotauro*, de Valêncio Xavier. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

PACHECO, Olandina M. C. de Assis. *Sujeito e singularidade: ensaio sobre a construção da diferença*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996. 107 p.

PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PÊCHEUX, Michel. A análise automática do discurso (1969). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993. p. 61-161.

_____; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993, p.163-252.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. 237 p.

_____. *Psicose e laço social*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. 312 p.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a. 80 p.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012a. 152 p.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b. 130 p.

RECALCATI, Massimo. As três estéticas de Lacan. Tradução Vera Avellar Ribeiro. *Opção Lacaniana*, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, n. 42, p. 94-108, fev. 2005.

REGO, Cláudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 252 p.

SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006. 335 p.

SANTOS, Tania Coelho dos. Sinthoma: a arte de encarnar e sublimar o próprio sexo. In: LIMA, M. M.; JORGE, M. A. (Org.). *Saber-fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 373-380.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia: romance*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992. 277 p.

SCOTTI, Sérgio. Arte: sublimação ou saber-fazer? In: LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (Org.). *Saber-fazer com o real: diálogos entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 299-305.

SOLER, Cosette. O sujeito e o Outro I. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Buce; JAANUS, Maire. (Org.). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997a. p. 52-57.

_____. O sujeito e o Outro II. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Buce; JAANUS, Maire. (Org.). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997b. p. 58-67.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 224 p.

THORTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercadomilionário*. Tradução Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Agir, 2010. 263 p.

TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009. 239 p.

VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo*. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 116 p.

VANIER, Alain. *Lacan*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005. 128 p.

VIEIRA, Marcos André. *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 284 p.

WOLF, Tom. *A palavra pintada*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 127 p.

WOOD, Paul; HARRISON, Charles. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 170-256.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 324 p.

_____. *Meu 7º dia: uma novella-rébus*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1998. 55 p.

_____. O Frankenstein de Curitiba. *Revista Cult*, São Paulo, n. 20, p. 5-9, mar. 1999. Entrevista concedida a Joca Reiners Terron.

_____. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 224 p.

_____. *Crimes à moda antiga: contos verdade*. São Paulo: Publifolha, 2004. 179 p.

_____. *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 144 p.

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

BRAZIL, Horus Vital. *O sujeito da dúvida e a retórica do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. 254 p.

FALBO, Giselle. Psicanálise e arte: modos de tratar o real pelo simbólico. In: JORGE, M.A.C.; LIMA, M. M. (Org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009. p. 69-78.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2008. 125 p.

FREGE, Gottlob. *Über Sinn und Bedeutung* [1892]. Sobre o sentido e a referência. In: ALCOFORADO, Paulo (Ed. e Trad.). *Gottlob Frege – Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix / Universidade de São Paulo, 1978. p. 59-86.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: EDUSP, 1994. 336 p.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. v. 1: As bases conceituais. 194 p.

KEHL, Maria Rita. Minha vida daria um romance. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 57-89.

MILLER, Jacques-Alain. *Perspectivas do Seminário 23 de Lacan: O sinthoma*. Revisão de texto Teresinha Prado. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. 199 p.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1975). Tradução Eni P. Orlandi et al. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995. 317 p.

PÊCHEUX, M. Sur la (dé)construction des theories linguistiques. *D.R.L.A.V.*, n. 27, p. 1-24, 1982.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1988. 68 p.

QUINET, Antonio. *A descoberta o inconsciente: do desejo ao sintoma*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. 162 p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b. 72 p.

RICOEUR, Paul. *Escritos e conferências I: em torno da psicanálise*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Loyola, 2010. 264 p.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. 2. ed. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. 199 p.

TEIXEIRA, Marlene. *Análise do discurso e psicanálise*: elementos para uma abordagem do sentido no discurso. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. 210 p.