

MÁRCIA CRISTINA MAESSO

O LUTO DA CRIANÇA MORTA:
Uma leitura pelo método psicanalítico

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO

2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MÁRCIA CRISTINA MAESSO

O LUTO DA CRIANÇA MORTA:
Uma leitura pelo método psicanalítico

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, sob orientação da Profa. Dra. Jussara Falek Brauer.

SÃO PAULO

2005

Maesso, M.C.

O luto da criança morta: uma leitura pelo método psicanalítico./
Márcia Cristina Maesso. – São Paulo: s.n., 2005. – 108p.

Dissertação (mestrado) – Instituto de Psicologia da Universidade
de São Paulo. Departamento de Psicologia Clínica.

Orientadora: Jussara Falek Brauer.

1. Psicanálise 2. Luto 3. Viviane Forrester 4. Van Gogh-Brasil I.
Título.

DEDICATÓRIA

À minha querida filha, Tainá,
os primeiros raios de sol da manhã.

AGRADECIMENTOS

Considerando que as contribuições práticas e afetivas não se acham dissociadas, tenho muito a agradecer:

A meu pai, Adilson (em memória), por ter me mostrado o prazer da leitura.

A minha mãe, Ditinha, pela aposta sempre feita.

A Cássia, Lúcia e Sandra, que me mostram que a família é algo especial.

A meu esposo, Roberto, que soube entender minha ausência e sempre me incentivou a dar mais um passo.

A minha filha, Tainá, que precisou suportar minha falta enquanto trabalhava.

Às amigas e parceiras de consultório: Iara Stabler, Heloísa Ramirez e Tatiana Assadi, que estiveram presentes me escutando e apoiando de diversos modos.

A Fátima, por sua escuta.

À Prof^ª Dr^a Jussara Falek Brauer, não apenas pela orientação, mas por ter me acolhido, principalmente nos momentos mais difíceis, e acompanhado meus passos nesta pesquisa.

Ao Prof. Dr. João Augusto Frayze-Pereira, a cujas aulas tive o privilégio de assistir e que, no momento da qualificação, contribuiu de maneira significativa para a continuidade da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Edson Olivari de Castro, pelos apontamentos importantes feitos na qualificação, fazendo-me questionar aspectos vários no decurso desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Edson Luiz André de Souza, por me enviar belos textos sobre psicanálise e arte.

A toda equipe do laboratório (LEPPPI), Sônia, Cristina, Terezinha, Cida, Sheila, Ana Rita, Andréa, Antônia, e ao pessoal da Tecer, pessoas com as quais pude estabelecer trocas importantes.

Aos alunos, que me impelem a ler.

Aos analisandos, que me convocaram a escrever.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	1
Algumas justificativas sobre a escolha do tema	1
PARTE I: SOBRE OS FUNDAMENTOS.....	5
1.1. A experiência clínica na construção do campo da psicanálise.....	5
1.2. Método psicanalítico de leitura do escrito.....	9
1.2.1. Verdade e ficção.....	14
1.3. A articulação significante e a letra.....	15
1.3.1. A letra na criação.....	23
PARTE II: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO LUTO.....	25
2.1. O luto no campo freudiano.....	25
2.2. O trabalho do luto segundo Freud.....	28
2.2.1. O teste da realidade.....	29
2.3. O objeto freudiano do luto.....	33
2.4. O luto na criação do positivismo.....	38
2.5. O que Freud sabia sobre o luto?.....	41
2.5.1. “Luto e Melancolia” no fim do luto público.....	43
2.5.2. O luto na Melancolia.....	44
2.6. Lembrar ou repetir?.....	46
2.7. Uma leitura psicanalítica do luto.....	50
2.8. A formulação de uma escrita algébrica do luto.....	61
PARTE III: O LUTO DA CRIANÇA MORTA.....	74
3.1. Por que a leitura da biografia de Van Gogh escrita por Forrester?.....	75
3.2. Incidência e insistência do luto.....	78
3.2.1. Entre a bigorna e o martelo (no instante de ver)	84
3.2.2. Irmãos vampiros (no tempo para compreender).....	93
3.2.3 Construção do museu Van Gogh (no momento de concluir).....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

RESUMO

MAESSO, Márcia Cristina. *O luto da criança morta: uma leitura pelo método psicanalítico*. São Paulo, 2005. 108 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

Abordando a questão do método na psicanálise, campo que concebe que este seja construído em função da singularidade do caso, sendo sujeito a mudanças pelo que se apresenta de novo no decurso de cada análise, bem como pela possibilidade do desdobramento teórico a partir do que já foi escrito, cuja leitura permite novas contribuições, chegamos à compreensão de que o método psicanalítico procede a sua leitura em relação à escritura psíquica. No percurso da pesquisa foram abordadas as concepções de Freud e Lacan norteadas pela leitura de Allouch, autor que considerou as operações de fechamento e não-fechamento do luto, através da formulação de uma escrita algébrica, a qual foi tomada como via de leitura da biografia de Van Gogh, escrita por Viviane Forrester, que afirma ser a trajetória de vida, do pintor perpassada pelo luto do irmão natimorto. A pesquisa teórica e a leitura da biografia indicaram que a operação de fechamento do luto difere do trabalho do luto feito de si a si, isolado do contexto circunscrito em torno do morto e do enlutado, e concebem a operação do fim do luto, a partir de um ato público de sacrifício de um pedaço de si.

ABSTRACT

MAESSO, Márcia Cristina. *Mourning of a dead child: a reading through the psychoanalytic method*. São Paulo, 2005. 108 p. Master's degree thesis. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

Psychoanalysis acknowledges its method may be shaped according to the peculiarities emerging from each case and is thus subject to changes depending on what novelties appear during analysis. On the other hand, reading what has already been written may give rise to theoretical developments and favor new contributions. Bearing that in mind, we understand that the psychoanalytic method carries out its reading in relation to psychic writing. Our research approached Freud and Lacan's conceptions guided by the reading of Allouch, an author who considers the processes of concluding or non-concluding mourning through the formulation of an algebraic writing. Such writing provided a reading path for Van Gogh's biography, by Viviane Forrester, which asserts the painter's life was permeated by the mourning of his stillborn brother. Both the theoretical research and the reading of the biography show that the process of concluding mourning differs from the oneself to oneself work of mourning, isolated from the context circumscribed around the dead and the mourner, and conceive the operation of putting an end of mourning as an act of public sacrifice of a piece of oneself.

INTRODUÇÃO

Algumas justificativas sobre a escolha do tema

O interesse em pesquisar sobre o luto e melancolia surgiu com a experiência clínica e antecede ao meu ingresso no curso de mestrado, mas a partir de minha participação no LEPPPI (Laboratório de Estudos e Pesquisas Psicanalíticas sobre Psicose na Infância) no Departamento de Psicologia Clínica da USP, criado e coordenado pela Profa. Dra. Jussara Falek Brauer e através das pesquisas teórico-clínicas realizadas pelo grupo que o compõe, surgiram questões que envolvem peculiaridades na relação das crianças com problemas graves e suas mães, ou quem quer que se ocupe dessa função, que também remetem à problemática do luto.

No laboratório, além dos atendimentos clínicos às crianças com problemas graves, seus pais também são atendidos individualmente e, paulatinamente, está sendo implantado um serviço nomeado como “Tecer”, que pretende favorecer a inclusão dessas crianças, uma vez que muitas não freqüentam escolas ou espaços sociais comunitários. Esse serviço que, gradativamente, se constrói, visa a ofertar aos freqüentadores algumas possibilidades para a criação, autonomia e inserção no universo cultural, almejando que sejam incluídos na relação social com suas singularidades, que possam cada qual a seu modo fazer-se presente, ou seja, representar-se no mundo.

As estratégias desse serviço estão pautadas na

... hipótese de que esse processo de alienação e separação da criança em relação à mãe estaria dificultado, e que em consequência disso elas compareciam ambas coladas, em uma colagem operada pelo significante (Brauer, 2003, p. 59).

Tanto o trabalho de escuta analítica efetuado através das sessões individuais seja com os pais ou seus filhos, como a convivência coletiva propiciada pelos encontros e atividades organizadas pelo Tecer buscam, a partir da clínica e da teoria psicanalítica que os norteiam, operadores que propiciem a “descolagem”, ou seja, a separação entre a criança e sua mãe. Isso produz algumas consequências dentre as quais:

Ao ser desmontada a queixa ocorreu sempre que as mães apresentassem dores no seu próprio corpo. Algo mudava de lugar e de estrutura: de ato da criança a dor no corpo da mãe. (...) É preciso estar muito atento a este momento do trabalho, em que o traço migra do comportamento da criança para o corpo da mãe, não tendo ainda passado pelo processo lógico que o transforma em significante (Brauer, 2003, p. 73).

Ao considerar o processo de alienação e separação entre a criança e sua mãe, procura-se abordar não uma relação entre a genitora e seu filho biológico, mas duas posições subjetivas distintas. A dificuldade nesse processo de separação, que transcorre tão dolorosamente, permite interrogar se haveria alguma equivalência entre a separação e a perda, de modo que a dor resultante se assemelhe a um luto que precisa ser finalizado. Se o resultado da separação descortina uma falta que, de algum modo e na maioria dos casos, estava sendo preenchida e encoberta pela posição ocupada pela criança, certamente produzirá o luto, que tanto pode ser mantido como pode ser acabado, dependendo de um certo trabalho subjetivo.

Essas situações de separação subjetiva, vivenciadas como perda, aparecem, em cada caso, de forma singular, mas apresentam um ponto de convergência, que convida a abordar o problema da operação que finaliza o luto, considerando as conseqüências da manutenção do luto ou da tentativa de substituição do que foi perdido.

Nem sempre o luto se relaciona a uma perda real. Para Allouch (2004), há luto quando aquele que morre ou algo que se perde leva consigo um pequeno pedaço de si, ou seja, algo de valioso do enlutado, como se lhe fosse roubado. Tampouco a mudança de posição de uma criança, efetuada pelo processo de separação e distanciamento do lugar subjetivo que lhe fora ofertado por seus pais, deve ser considerada o agente real do luto. Mas se esse processo desencadeia dor semelhante ao luto, desvelando uma falta inabordável, a tal ponto de haver manifestação de dores no corpo da mãe, quando o filho deixa de manifestar em ato o traço que lhe foi transmitido, possivelmente, como alude Roland Gori (2004, p. 82) essa dificuldade em torno da falta já existia como

... sombra da criança morta que torna cativo o ser do sujeito. (...) Nesse caso, trata-se de uma criança morta cuja sombra recai sobre a infância devastada da mãe, sombra daquilo que ela perdeu ou que permaneceu não simbolizado, não advindo ao campo do desejo (grifo do autor).

O luto é um acontecimento da vida, mas também um fenômeno clínico, portanto, para contornar esse tema iniciou-se essa pesquisa, na qual buscaremos abordar as fundamentações teóricas e clínicas no campo da psicanálise, por meio do que Freud, Lacan e Allouch formularam a respeito do luto.

A partir dos fundamentos desses autores, pretendemos abordar a obra de Viviane Forrester (1983) intitulada “Van Gogh ou enterro no campo de trigo” que apresenta um texto fecundo sobre a problemática do luto. Essa obra constitui uma biografia do pintor, na qual o recorte realizado pela autora aponta as coincidências reais que permearam o nascimento, a nomeação e a vida do artista, implicando em conseqüências para sua subjetividade.

A autora destaca a incrível coincidência que marcou o nascimento de Vincent van Gogh, e que alude a seu lugar de substituto de uma criança morta, portanto de uma falta. Houve um outro Vincent Wilhelm van Gogh, natimorto em 30 de março de 1852, um ano antes do nascimento do pintor Vincent Wilhelm van Gogh em 30 de março de 1853.

... o pintor, nascido em 30 de março de 1853, que “surgiu” exatamente um ano depois de seu homônimo (...), todo domingo, bem pequeno ainda, passava diante do túmulo do outro para ir ouvir seu pai, o pastor, pregar na igreja de Zundert, no meio do cemitério, aquele túmulo onde estava inscrito seu próprio nome e quase a data de seu nascimento e ao mesmo tempo de uma morte... (Forrester, 1983, p. 4).

A biografia de Van Gogh realizada por Forrester, o modo como a autora aborda a história do artista, buscando através das cartas e das pinturas destacar possíveis testemunhos de Van Gogh a respeito de seus impasses subjetivos, que envolviam sua posição na família e a sombra do irmão natimorto que sobre ele pairava, converge com o interesse desta pesquisa sobre o luto, bem como a própria biografia suscita uma leitura sobre o luto.

PARTE I: SOBRE OS FUNDAMENTOS

1.1. A experiência clínica na construção do campo da psicanálise

O método proposto pela abordagem psicanalítica implica em conceitos estudados e teorizados por Freud, Lacan e outros, que propõem que a construção teórica seja legitimada por surgir de uma experiência clínica. Isso quer dizer que através da singularidade de cada caso é possível (re)construir a teoria. Há uma ordem de fatores segundo a qual a teoria surge pela escrita do caso, de modo que o traço de cada caso auxilia no estudo de outros, sem apresentar, contudo, todas as respostas sobre ele. Esse método foi utilizado por Freud na criação dos conceitos da Psicanálise.

Quando Lacan (1932/1987) escolheu realizar sua monografia a partir da observação e escrita de um único caso, estava assumindo como psiquiatra que era, antes de se embrenhar no campo psicanalítico, uma posição doutrinária semelhante à do psicanalista. Sobre esse aspecto, Allouch comenta:

Caberá ao leitor crítico da tese dizer se, sim ou não, ela sustenta esta aposta, análoga àquela implicada pelo conselho freudiano de abordar cada caso como se nenhum saber houvesse sido adquirido a partir da experiência precedente (Allouch, 1977, p. 17).

Essa posição doutrinária assumida por Lacan estava determinada, segundo comentário de Allouch do que ele (Lacan) deixou registrado em sua tese, pela convicção de que todo estudo aprofundado, se for devidamente sustentado pela informação, tem em extensão equivalente importância. Ao realizar essa escolha, Lacan apoiara-se nos votos de Jaspers de uma psiquiatria que não fosse pautada nas descrições psicopatológicas de vários pacientes, mas na obtenção de tipos clínicos através do estudo de caso aprofundado e detalhado (Allouch, 1977, pp. 17-18).

A observação monográfica, desenvolvida tanto quanto possível (até o “estudo das vidas individuais”¹ onde arrisca dissolver-se enquanto observação *psiquiátrica*), se revela realmente, portanto, uma arma para uso de certo combate no front do saber e da prática psiquiátricos (Allouch, 1977, p. 19).

Algumas dificuldades são subjacentes ao método de observação monográfica, que se quer livre da incidência de pré-concepção teórica ou subjetiva do observador. Sobre essa dificuldade, diz Allouch:

Dentre estas, vamos mencionar aquela a que Lacan se verifica, explicitamente, ser mais sensível, a saber, a projeção. Talvez valesse mais chamar de “injeção” a faculdade em questão; ela consistiria, por parte do psiquiatra, em introduzir, naquilo que acreditava observar, uma compreensão ao mesmo tempo de detalhe e global que afinal de contas, não passaria do fato de sua própria sutileza de espírito girando sobre o caso à solta, sem um ponto de estofô no caso (Allouch, 1977, p. 19).

Outras dificuldades também são encontradas no método escolhido por Lacan, que se referem tanto ao meio empreendido para a coleta de dados através das entrevistas com sua paciente, quanto à escrita de sua tese.

O problema consiste na intenção de Lacan de realizar um estudo de caso que considere não somente a história da vida de sua paciente, mas a história por ela vivida.

Já nesse nível da pesquisa, o historiador (que deve ser igualmente o psiquiatra) se vê confrontado com uma ineludível contradição nascida do fato de ele se propor ao mesmo tempo a estabelecer a história de uma vida, no sentido banal da série de acontecimentos que a compõem, e a história vivida dessa vida, vivida pelo sujeito para quem esta vida terá sido sua. Ora, não se pode falar com este sujeito da mesma maneira, quer se trate de situar seu vivido, ou de estabelecer os acontecimentos de sua história (Allouch, 1977, p. 23).

Esse é um dos aspectos que, segundo Allouch (1977), levou Lacan a introduzir desejáveis “grãos de areia” no método por ele escolhido, pois rompeu com os modelos de entrevistas concebidos naquela época, com o padrão para a investigação psiquiátrica pautada na observação de caso e estabeleceu, com sua paciente, conversas

¹ O texto marcado entre aspas refere-se ao que foi extraído por Allouch da tese de Lacan, o que está em itálico é do próprio Allouch.

livres. Para realizar a construção dessa história que era dela na medida em que falava, mas era sua na medida em que escrevia, Lacan também aproveitou documentos, conversas com membros da família e a leitura de textos que constituíam referência para Marguerite.

Outro aspecto refere-se à escrita de sua tese, quando rompe com o modelo de escrita de gabinete, a qual ocorre em tempo posterior ao da coleta dos dados. Ele passou a realizar a escrita da tese simultaneamente à obtenção dos dados em suas conversas livres com Marguerite, de modo que as mudanças no relato da história de sua paciente, são apresentadas no decorrer de sua escritura, sem retornar ao início do trabalho para realizar alterações.

Lacan se comporta, na sua escrita dessa monografia, muito mais como um psicanalista que publicasse o caso de um analisando, durante o próprio tempo em que este analisando estivesse em análise com ele (Allouch, 1977, p. 25)

Esse “grão de areia” introduzido no método por Lacan, porta um caráter de inacabamento teórico, uma vez que no decurso das entrevistas com a paciente, pôde constatar o surgimento de novas considerações, que desmentiam as concepções por ele formuladas. Desse modo, pôde formular outras, que também eram passíveis de serem derrubadas pelo andamento do caso.

Embora Lacan tenha sido guiado em sua pesquisa pelos relatos da paciente, não se absteve de ler os textos, que a ela faziam referência. Ele fora impelido por Marguerite a ler o romance de Pierre Benoit, autor que ela havia declarado como um de seus perseguidores na construção de seu delírio. No momento que antecede à leitura do livro mencionado por Marguerite, a opinião de Lacan era de que as analogias feitas por sua paciente com a história contida no livro tinham caráter fragmentário e superficial, indicando certa dissociação mental. Ele escreveu:

A luz de uma pesquisa atenta, muito do caráter misterioso *imediate* e *fragmentário* de certas interpretações acaba por desaparecer, sem que elas tornem a ganhar aliás, por isso, mais valor “racional”. (...) a doente pretendia ter reconhecido sua própria história num romance do escritor P. B. Ela apresenta o livro sem cerimônia a uma de suas amigas, dizendo-lhe: “Leia, sou eu descrita aí.” Leitura feita, sua amiga demonstra um grande espanto com este paralelo, que mais parece um despropósito. A doente lhe replica, então, através de analogias cujo caráter fragmentário e superficial parece indicar uma certa

dissociação mental: “Roubaram cartas da heroína e de mim também... etc... etc...” (Lacan, 1932/1987, pp. 299-300, grifo do autor).

Após a leitura do livro, nota-se a mudança de opinião de Lacan, que considerou ser difícil negar a existência de uma relação direta dos temas fundamentais do romance com os complexos e conflitos vividos por Marguerite (ou Aimée, como a nomeou em sua tese). Em suas palavras:

Tivemos o cuidado de lermos nós mesmos o romance referido. (...) É difícil ao que parece, negar a relação direta dos temas fundamentais deste romance com os complexos e os conflitos maiores que pretendemos ter descoberto na base de delírio de Aimée. Aliás, a doente tinha podido nos exprimir espontaneamente a origem de sua crença delirante, de um modo mais feliz do que em sua resposta de defesa a sua amiga: “*Lendo este livro, disse-nos ela um dia, eu era ao mesmo tempo esta mãe e esta filha.*” (Lacan, 1932/1987, p. 300).

O fato é que a leitura desse livro de Benoit levou Lacan a realizar uma outra interpretação do caso, a levantar elementos do caso no texto, o que não pudera fazer anteriormente através dos relatos que dispunha da paciente (Allouch, 1977).

Esse processo, como diz Allouch (1977), poderia ser levado ao infinito de pressuposições desmontadas pelo desdobramento do caso, uma vez que ele optou por estabelecer um modo de entrevistas e escrita do caso que deixam aberta a possibilidade da incidência de um desmentido daquilo que a própria escrita foi feita para sustentar.

É preciso, entretanto, encontrar um ponto de basta para esse processo, ainda que se conceba seu caráter de inacabamento. Lacan encontrou esse ponto no ato da publicação de sua tese. Allouch (1977, p. 36) resgata:

Falando, um dia, sobre os casos de Freud e, como acontecia freqüentemente, falando de si mesmo através de Freud, Lacan fez o elogio de Freud na medida em que este nos teria oferecido um certo número de casos de tal maneira que eles podiam ser discutidos diferentemente do que ele mesmo (Freud!) o fizera. ... Lacan, com o caso de Marguerite, satisfaz ele próprio a essa exigência que forjara a partir de Freud.

A importância desse método é que aponta para dois eixos: o da consideração da singularidade do caso, no qual se evita a captura do sujeito no interior de uma classificação teórica pré-concebida, permitindo que o paciente, ao relatar sua própria história, se aproprie da mesma; e o da possibilidade de estender o estudo a outras

leituras, que podem ser realizadas por outros pesquisadores, gerando novas concepções.

Lacan, na época em que escrevia sua tese, não se declarava psicanalista e estava iniciando sua análise pessoal. Mas o método por ele utilizado, como Allouch notou, foi o método psicanalítico, acolhendo a incidência do sujeito que, ao falar, escreve sua história, e também permitindo o desdobramento teórico.

1.2. Método psicanalítico de leitura do escrito

O campo da psicanálise fora da experiência clínica, no trabalho de leitura de uma obra escrita, é considerado por Lacan com uma importante distinção no artigo publicado em 1958, intitulado: “Juventude de Gide ou a letra e o desejo”, no qual realizou ele próprio uma leitura, a partir dos operadores da psicanálise, da história da juventude de Gide escrita por Jean Delay no gênero de psicobiografia. Em suas palavras:

A psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento, e portanto a um sujeito que fala e ouve. Fora desse caso, só pode tratar-se de método psicanalítico, aquele que procede à decifração dos significantes, sem considerar nenhuma forma de existência pressuposta do significado. O que o livro em exame mostra brilhantemente é que uma investigação, na medida em que observa esse princípio, pela simples honestidade de adequação ao modo como um material literário deve ser lido, encontra na ordenação de sua própria narrativa a própria estrutura do sujeito que a psicanálise designa (Lacan, 1958/1998, p. 758, grifo nosso).

A decifração dos significantes, sem considerar a pressuposição de significados, se dá pela tarefa de escrita, na ordenação da narrativa, quando há passagem de uma letra a outra, como veremos adiante.

Lacan fez a ligação do livro de Delay com o problema da “relação do homem com a letra” e seu interesse se revelou mais pelo endereçamento das notinhas que Gide escrevia e enviava a Delay, delegando a este a tarefa de escrever sua biografia, do que pelo conteúdo do livro. Lacan (1958/1998, p. 754) extrai um comentário de Gide, que denota a importância do autor sobre o conteúdo da obra e acrescenta sua leitura a partir deste:

Lendo as memórias de Goethe, escreve Gide a sua mãe, “instruo-me mais ao saber como Goethe assoava o nariz do que como comungava um porteiro”. E

acrescenta: “Aliás, essas memórias são muito pouco interessantes pelo que contam... Se não fossem *escritas* por Goethe, se Goethe houvesse mandado Eckermann escrevê-las em seu lugar, pouco mais lhe restaria do que um interesse documental.”

Digamos que, deixando a Jean Delay a tarefa de *escrever em seu lugar* sobre suas notinhas, Gide não ignorava que Jean Delay sabia escrever (...). Mas sabia ainda que Jean Delay era um psiquiatra eminente e que, numa palavra, era no psicobiógrafo que suas notinhas encontrariam sua destinação de sempre.²

Esse trabalho de escrita realizado por Jean Delay, para Lacan, é ordenador da composição do sujeito, ao tomar o rumo certo apontando para os rastros e a sombra de Gide. Do que Gide oferta a Delay para ser escrito, ele o faz trazendo à luz em seu texto o que permanecia nas sombras nas notinhas do primeiro.

Perdigueiro num rastro de caçador, não é ele que irá apagá-lo. Delay pára e no-lo aponta com sua sombra. Como que separa de si mesmo a própria ausência que o causou (Lacan, 1958/1998, p. 755).

Lacan (1958/1998) considera que partem do mesmo ponto a sombra que Gide projeta e o trabalho de escrita de Delay que instala suas luzes, do mesmo modo que a psicanálise pode fazer uma outra iluminação.

Em sua leitura da biografia de Gide, Lacan destacou que a falta ocultada por Gide é revelada na escrita de Delay, e considerou o caráter de objeto fetiche das cartas enviadas por Gide a sua amada, que foram por ela lançadas ao fogo. As cartas, nas quais depositou sua alma, não tinham cópia, o que levou Gide a declarar que essa era uma perda sofrida pela humanidade, já que correspondência tão bela jamais houvera. As cartas queimadas foram pranteadas e o levaram a um luto, reencontrado somente com a morte de sua esposa.

De quem foi a perda afinal, da humanidade ou de Gide? Sobre essa declaração de Gide, Lacan (1958/1998, p. 773) aponta a troca por ele realizada produzindo a suspensão de seu desejo pela recusa da falta, que por sua vez, passou a ser localizada no outro, na humanidade.

Isso quer dizer que não visamos aqui à perda sofrida na correspondência de Gide pela humanidade, ou pelas humanidades, mas à troca fatídica pela qual a carta/letra assume o lugar de onde o desejo se retirou.

² O texto entre aspas foi extraído por Lacan de: Jean Delay, *La jeunesse d'André Gide*, Paris, Gallimard, 2 vols., 1956. O que está em itálico foi marcado por Lacan.

Lacan considerou nesse artigo a estrutura subjetiva do desejo de Gide, testemunhada por sua relação com tal correspondência, formulada pela escrita de Delay. E sobre esse livro, manifesta o desejo de que ele possa incidir como corte para aqueles que visam negar a falta. Ele diz:

Gostaria que esse livro guardasse para os homens cujo destino na vida é fazer desaparecer o sulco de uma falta, isto é, para todos os homens, e também para aqueles que se desolam com isso, ou seja, muitos dentre eles, sua contundência de faca (Lacan, 1958/1998, p. 770).

O método psicanalítico de leitura do escrito também é tratado por Jean Allouch (1995) em seu livro “Letra a letra: transcrever, traduzir, transliterar”, indicando que esse método consiste em ler o escrito com o escrito. A leitura do escrito faz-se possível através de um “testemunho indireto”, embora ressalte ele, isso seja semelhante à experiência direta na qual “... um psicanalista, em geral, não sai para verificar a justeza de uma afirmação que o analisando lhe confia, com referência a um terceiro, mas fica também no testemunho indireto.” (Allouch, 1995, p. 12).

Um pouco adiante ele escreve:

Lacan lê **com o escrito**: e uma clínica do escrito se verifica assim uma clínica onde a leitura é confiada ao escrito, se faz vítima do escrito, aceita deixar o escrito conduzir seus passos (Allouch, 1995, p. 12, grifo do autor).

A leitura do escrito pelo método psicanalítico, que foi proposta por Allouch (1995), implica um deciframento operado pela transliteração. Essa operação consiste em passar de uma letra a outra, como no trabalho realizado por Champollion, o qual Allouch resgata, a título de ilustrar que o modo como ele realizou o deciframento do texto hieroglífico assemelha-se ao método de leitura proposto pela psicanálise.

A partir da seqüência de símbolos que correspondiam aos nomes de Ptolomeu e Cleópatra, e pela repetição dos símbolos nos dois nomes em posições que correspondiam à mesma letra, ele pôde criar um alfabeto e transliterar o texto hieroglífico letra a letra ao alfabeto grego. Obviamente, havia de antemão uma suposição de Champollion, adquirida pelos estudos, de que ali, naqueles dois cartuchos que reuniam uma seqüência de símbolos, estava escrito em um e no outro

respectivamente, Ptolomeu e Cleópatra, o que equivale a dizer que Champollion se referia a um texto e um contexto histórico.

Allouch considera o método de Champollion como o método de leitura psicanalítico, por estar pautado na operação de transliteração que regula o escrito pela prevalência textual e não sobre o sentido que seria a tradução, tampouco sobre o som que seria a transcrição, mas sobre a letra que o escreve na articulação significante.

A transliteração é o nome dessa maneira de ler promovida pela psicanálise com a prevalência do textual: ela é esta própria prevalência, e ela a designa, a específica, e dá pelo que é, a saber, uma operação (Allouch, 1995, p. 63, grifo do autor).

A leitura pode ser feita onde há insistência da letra, onde há cifração e isso se sustenta pela operação da transliteração que equivale à cifração e ao deciframento. Allouch toma o sonho como um modo de realizar essa operação:

Trans-literando, o sonho escreve. Escrevendo, o sonho lê e, em primeiro lugar, lê o que na véspera não pôde ser ligado, em outras palavras, lido, e lido com um escrito. Na sua relação com o incidente na véspera, o sonho se comporta na direção oposta ao primeiro movimento do sujeito, que é de evitação daquilo que perturba o princípio de prazer, ou seja: sua tranquilidade. (...) O sonho volta ao incidente da véspera para lê-lo com o escrito (Allouch, 1995, p. 70).

Adiante, ele formula:

O que escreve o escrito tem um nome, a isso se chama **cifra**. O sonho, mas também toda a formação do inconsciente, é cifração (Allouch, 1995, p. 71, grifo do autor).

A cifração, para Allouch (1995, p. 71), “existe ali onde algo está em jogo”, está em suspenso para ser escrito, algo que interpela, que incomoda o sujeito, que o atravessa em sua história e que pede uma escritura.

Allouch (1995, p. 67, grifo do autor) formula que: **“A transliteração é o nome dessa operação onde o que se escreve passa de uma maneira de escrever para outra.”**

No artigo “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, Lacan (1953/1998, p. 263) refere-se à função da psicanálise de permitir ao sujeito perfazer a sua história, lendo-a e escrevendo-a de outro modo. Nas suas palavras:

O que ensinamos o sujeito a reconhecer como seu inconsciente é sua história – ou seja, nós o ajudamos a perfazer a historicização atual dos fatos que já determinaram em sua existência um certo número de “reviravoltas” históricas. Mas, se eles tiveram esse papel, já foi como fatos históricos, isto é, como reconhecidos num certo sentido ou censurados numa certa ordem.

Compreende-se que a transliteração opera escrevendo como cifra, e permitindo a leitura pelo deciframento. Isso pode ser ilustrado através do fragmento do sonho de uma analisanda, no qual tem de usar um vestido cor-de-rosa para uma cerimônia especial, quando nota que não havia se preparado como deveria para tal cerimônia e tampouco havia escolhido aquele vestido, coloca o vestido cor-de-rosa e vai, entretanto, sentindo-se estranha e culpada por não ter se preparado como deveria. Nesse sonho, pode-se conjecturar que aparece claramente a submissão da analisanda ao que lhe é imposto, no entanto em suas associações não chega a isso. Parece-lhe que o sonho mostra o quanto é desleixada, sempre deixando para resolver na urgência suas coisas. É-lhe pontuado: Cor de Rosa. A partir de então, a analisanda passa a ler de outro modo esse sonho, dizendo que estava de fato às voltas com uma mulher chamada Rosa, pessoa de convívio profissional, cujas ordens teria desobedecido e não encontrava meios de lhe comunicar. O que numa primeira leitura do sonho se parece com uma submissão, se configura como transgressão. A cor-de-rosa que esse sonho transliterando cifra, em sua leitura pela transliteração decifra. Deve-se acrescentar que a pontuação não foi feita aleatoriamente, pois já era dito e sabido que o nome dessa analisanda tem por significado o nome de uma outra cor.

1.2.1. Verdade e ficção

A escrita poética, bem como a criação de um modo geral, também pode ser concebida como um meio de escrita, no sentido que Allouch (1995) apontou, como cifração pela transliteração, na passagem de um modo de escrever a outro.

Para Lacan (1958/1998, p. 751), a vida privada se torna, em relação à obra, o seu negativo, por ser tudo o que o autor não publicou sobre o que lhe diz respeito. Considerando que a obra de Proust não permite contestar que ele tenha extraído o material de sua mensagem, da sua própria experiência de vida, Lacan afirma que não apenas os dados de vida tornam-se reduzidos pelo seu emprego material na obra, como dificilmente é possível reconhecer na mensagem a experiência que lhe deu origem. Ele formula que:

A significância da mensagem acomoda-se, não convém hesitar em dizê-lo, com todas as falsificações introduzidas nas provisões da experiência, que vez por outra incluem a própria carne do escritor. Só importa, com efeito, uma verdade que provenha daquilo que, em seu desvelamento, a mensagem condense. Há tão pouca oposição entre essa *Dichtung* e a *Wahrheit* em sua nudez, que o próprio fato da operação poética deve deter-nos, antes, neste traço que se esquece em toda verdade: que ela se revela numa estrutura de ficção (Lacan, 1958/1998, p. 752).

A *Dichtung* que pode ser traduzida por poesia, não estaria totalmente em oposição à *Wahrheit* (verdade), antes disso, há uma (re)velação da verdade nessa estrutura de ficção.

O filósofo italiano, estudioso da estética, Luigi Pareyson (1997) considera a possibilidade da leitura da obra de arte, contrapondo duas posições extremistas que tomam essa atividade ou por uma recriação da arte que não deve conter os pontos de vista do leitor, ou por uma tradução numa nova criação que porta a incidência do leitor.

Diante dessas duas posições extremas, Pareyson formula uma importante questão em torno da fruição da arte:

Trata-se de satisfazer apenas o gosto estético e o amor pelo belo e o sentido da arte, de modo a tentar isolar na obra aquilo que a torna artística de todo o resto que a torna partícipe da vida, e de inseri-la numa espécie de museu ideal para subtraí-la aos contatos profanos e fazê-la objeto gratuito e intemporal de uma admiração desinteressada? Ou se trata de uma satisfação mais ampla e radical, que interessa também às outras faculdades do homem, ou que se dirige a necessidades vitais, estranhas de per si, aos desígnios e fins da arte,

acompanhando e até substituindo o gozo estético por outros tipos de fruição? (Pareyson, 1997, pp. 203-204).

A posição de Pareyson em relação à questão por ele formulada é de considerar que os dois aspectos não devem ser dissociados, mas balizados na atividade de leitura, levando em conta que “... na arte não há diferença entre estilo e humanidade, porque o estilo é humanidade em termos de arte e a humanidade só está presente como estilo, de modo que, na obra, a mínima questão de estilo é questão de humanidade...” (Pareyson, 1997, p. 204).

Ele acrescenta que a possibilidade de leitura existe “... uma vez que o aspecto sensível da obra não é nunca tão evidente como quando irradia o seu significado espiritual, e o significado espiritual da obra não é nunca tão profundo como quando é visto na sua encarnação física” (Pareyson, 1997, p. 205).

Essa concepção de Pareyson aproxima-se da concepção de Lacan sobre a *Dichtung* e a *Wahrheit* incluídas na obra sem se oporem totalmente.

Estando a humanidade e o estilo, a espiritualidade e a materialidade, tão entrelaçados na obra de modo que não se possa realizar uma leitura dissociando esses aspectos, Pareyson propõe que a fruição da arte pela atividade de leitura, tanto pessoal quanto a partir de um método específico, seja uma forma de contribuição parcial ao que está materializado na totalidade pela obra, enquanto, do mesmo modo, a obra de arte apresenta funções além da artística. Ele formula:

... na arte não há valores de arte que não impliquem outros valores nem outros valores estão presentes de outro modo, senão contribuindo para o valor artístico, e a obra de arte exerce muitas funções não artísticas, teóricas, práticas, filosóficas, morais, políticas, religiosas, sociais e assim por diante... (Pareyson, 1997, p. 205).

1.3. A articulação significativa e a letra

Lacan (1957/1998, p. 498), no artigo “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, define a letra do seguinte modo:

Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem.

Nesse texto Lacan recorre à lingüística estrutural³ para abordar a linguagem na psicanálise, e fundamenta que é através da articulação significante situada do lado do simbólico, que a letra, que se situa do lado do real, poderá ser escrita.

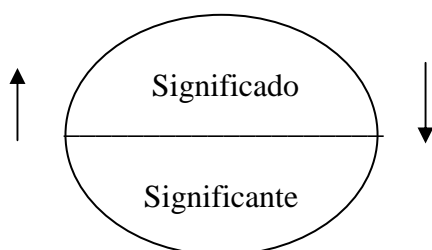
Ferdinand de Saussure (2000) estudou a lingüística fora da relação com outras ciências e considerou a língua como uma convenção social, na qual o signo é arbitrário em sua conjunção entre significante e significado. Uma vez escolhido o significante em relação à idéia, este se impõe à massa falante e assujeita aquele que fala à língua, de modo que não se possa exercer soberania sobre qualquer palavra na intenção de alterá-la, ou seja, a língua está dada.

Justamente porque o signo é arbitrário, não conhece outra lei senão a da tradição, e é por basear-se na tradição que pode ser arbitrário (Saussure, 2000, p. 88).

A linguagem, desde a concepção de Saussure de tradição, preexiste ao indivíduo, mas Lacan (1957/1998, p. 498) atribui um assujeitamento ainda maior na relação entre o sujeito e o discurso, no qual “seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio”.

Quando usamos um signo, uma palavra qualquer, estão incluídos uma imagem acústica, ou seja, um som atrelado a uma imagem (esse é o significante) e um conceito (que é o significado), e o imenso conjunto de signos constitui uma língua, à qual nos submetemos para ingressar no mundo da comunicação e da relação com os outros.

O signo lingüístico de Saussure apresenta-se como uma unidade, unificação entre significante (imagem acústica) e significado (conceito), entretanto não significa que se trate da união de uma coisa e uma palavra. (Saussure, 2000, p. 80).



³ cf. Saussure, F.(2000). *Curso de Lingüística Geral*, São Paulo, Cultrix.

A significação não está garantida apenas pela ligação do significante ao significado. Para Saussure (2000), a significação está efetivamente delimitada em função do contexto, na diferença de um signo em relação aos outros na cadeia. Essa concepção remete ao próprio valor simbólico da língua, ou seja, o sentido só aparece numa dada língua, na oposição entre os termos. Na construção de uma frase o significado dos signos aparece em oposição a outros, como dizer, por exemplo, que alguém partiu, só saberemos se essa pessoa partiu um bolo, ou foi embora, na relação com outros termos da cadeia.

Lacan alterou o esquema do signo lingüístico, retirando a elipse que representa a unidade do signo, e inverteu a posição do significado sobre significante para significante sobre significado, a fim de enfatizar a primazia do significante. Reforçou a barra do corte, que passou a ser usada para realçar a separação entre significante e significado.

Essas novas formulações foram produzidas pelos impasses surgidos na análise, mais precisamente para a distinção entre enunciado e enunciação, na medida em que o significado torna-se encoberto e um significante pode ser usado para dizer outra coisa.

O que essa estrutura do significante revela é a possibilidade que eu tenho, justamente na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, isto é, em que essa língua existe, de me servir dela para expressar algo completamente diferente do que ela diz. Função mais digna de ser enfatizada na fala que a de disfarçar o pensamento (quase sempre indefinível) do sujeito: a saber, a de indicar o lugar desse sujeito na busca da verdade (Lacan, 1957/1998, p. 508).

Para Lacan, o sentido é dado pela letra que insiste na articulação em cadeia entre os significantes:

... é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento (Lacan, 1957/1998, p. 506, grifo do autor).

O que produz significação provisória são os pontos de basta, efetuados na cadeia significante. A pontuação, o corte da sessão, são estratégias que permitem

efetuar um ponto de basta, de modo que o sujeito se aproxime do sentido de sua letra, ou seja, de sua verdade.

A letra, é esse elemento do discurso que determina a articulação significativa das palavras, dos atos, representando o sujeito nessa articulação. A linguagem preexiste ao sujeito, mas também é o recurso utilizado, emprestado na formulação de seu próprio discurso. Como indicou Lacan, na medida em que “a língua existe”, sendo comum a todos, é que dela se pode servir para “expressar algo completamente diferente do que ela diz”.

Sendo a cadeia significativa o lugar de sua articulação para que o sentido da letra advenha, as operações para que o significante se desdobre em sua função são a condensação (metáfora) e o deslocamento (metonímia).

A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta.

A *Verschiebung* ou deslocamento é, mais próxima do termo alemão, o transporte da significação que a metonímia demonstra e que, desde seu aparecimento em Freud, é apresentado como o meio mais adequado do inconsciente para despistar a censura. (Lacan, 1957/1998, p. 515).

Lacan utiliza-se das operações de condensação e deslocamento, propostas por Freud na “Interpretação dos sonhos”, para ligá-las, respectivamente, às figuras de linguagem que são a metáfora e a metonímia, abordando desse modo, a letra no inconsciente e as operações do significante, tais como são consideradas no sonho.

Assim é que, na *Ciência dos sonhos*, trata-se apenas, em todas as páginas, daquilo a que chamamos a letra no discurso, em sua textura, seus empregos e sua imanência na matéria em causa. Pois esse texto abre com sua obra a via régia para o inconsciente (Lacan, 1957/1998, p. 513).

Para Lacan (1957/1998), nada distingue os mecanismos de condensação e deslocamento no trabalho do sonho da função da metáfora e metonímia no discurso, a não ser que no sonho há a “consideração para com os meios da encenação” e no discurso o “papel da figurabilidade”. Lacan relaciona o sonho a um jogo de encenação muda, no qual os espectadores devem adivinhar o enunciado. Ele diz:

O fato do sonho dispor da fala não modifica nada, visto que, para o inconsciente, ela é apenas um elemento de encenação como os demais. É justamente quando o jogo e também o sonho esbarrem na falta de material taxêmico para representar as articulações lógicas da causalidade, da contradição, da hipótese, etc., que eles darão provas de ser, um e outro, uma questão de escrita, e não de pantomima (1957/1958, p. 515).

Disso resulta, para Lacan, que o sonho é um rébus, uma escrita hieroglífica para ser decifrada e não traduzida, justamente pelo caráter da falta de material redutível, que implica a impossibilidade de se fazer representar pela mímica quando se chega a um ponto em que a causalidade psíquica impõe, como possibilidade, se fazer escrever.

A construção de mitos, segundo Lacan, é uma possibilidade de escrita diante do enigma. Ele exemplifica a partir do caso do Pequeno Hans, que aos cinco anos foi acompanhado por Freud:

... o Pequeno Hans, abandonado aos cinco anos pelas carências de seu círculo simbólico diante do enigma de seu sexo e sua existência subitamente atualizado para ele, desenvolve sob a direção de Freud e de seu pai, discípulo deste, em torno do cristal de sua fobia, sob forma mítica, todas as permutações possíveis de um número limitado de significantes (1957/1998, p. 523).

Tomemos para contornar esse ponto, sobre o material irreduzível, o enigma que está para ser escrito, o conhecido sonho do pai no momento do velório de seu filho.

Lacan (1964/1985), em seu seminário “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, aborda esse sonho que foi trabalhado por Freud (1900/1990) no capítulo VII da “Interpretação dos sonhos”.

O sonho ocorre quando o pai, durante o velório do filho, o deixa sob a guarda de um velho enquanto vai repousar no quarto vizinho. O pai então tem um sonho no qual seu filho o segura pelo braço e lhe diz em tom de censura: “Pai, não vêes que estou queimando?” Nesse momento o pai desperta e vê que o senhor que deveria substituí-lo enquanto repousava também adormeceu e que, em algum momento, enquanto todos dormiam, uma vela tombou e estava queimando a cama onde encontrava-se o corpo do filho morto.

Para Freud, o sonhador desperta para suprimir a representação proveniente da satisfação de desejo inconsciente que está proibido, evitando, desse modo, o desprazer.

O processo onírico tem permissão para começar como a realização de um desejo inconsciente, mas, quando essa tentativa de realização de desejo fere o pré-consciente com tanta violência que ele não consegue continuar dormindo, o sonho rompe o compromisso e deixa de cumprir a segunda parte de sua tarefa (Freud, 1900/1990, p. 527).

Essa segunda parte da tarefa, como Freud deu a conhecer, é a de proteger o sono. Ele prossegue dizendo:

Assim, presumamos que a supressão do inconsciente seja necessária, acima de tudo, porque, se o curso das representações no inconsciente ficasse por sua própria conta, geraria um afeto que foi originalmente de natureza prazerosa, mas tornou-se desprazeroso depois de ocorrido o processo de “recalcamento”. (...) A supressão se estende ao conteúdo de representações do inconsciente, já que a liberação de desprazer pode começar a partir deste conteúdo (Freud, 1900/1990, p. 529).

Nesse sonho do pai no velório de seu filho, Freud (1900/1990, pp. 468-469) considera o despertar devido ao clarão de luz produzido pela vela que tombou, chegando aos olhos do pai pela porta que estava aberta, e supõe que o pai, antes de dormir, tinha certa preocupação de que o velho não seria capaz de cumprir a tarefa designada. Freud acrescenta que o conteúdo do sonho deve ter sido sobredeterminado e relaciona a frase dita pelo filho, “Pai, não vêes que estou queimando?” a um acontecimento anterior, ou seja, à febre que o queimava antes de morrer, ou a alguma outra situação desconhecida carregada de afeto. Para Freud esse sonho comporta uma realização de desejo quando prolonga o sono do pai por um momento e, do mesmo modo, a vida do filho.

Lacan (1964/1985) interroga a respeito desse sonho sobre o que teria despertado o pai, uma vez que a função do sonho é prolongar o sono. E sua resposta é que não fora uma intervenção do acontecimento, ou seja, o clarão produzido pela chama, mas a fala do filho no interior do sonho convocando o pai a ver. Trata-se de um despertar pela realidade do sonho.

Para Lacan essa frase: “Pai, não vês que estou queimando?” É uma tocha e põe fogo onde cai.

É mesmo isso que nos leva a reconhecer, nessa frase do sonho, destacada do pai em seu sofrimento, o avesso do que será quando ele acordar, sua consciência, e a nos perguntarmos o que é correlativo, no sonho, da representação. Esta questão é tanto mais contundente quanto aqui, o sonho, nós o vemos verdadeiramente como o avesso da representação – é a imagética do sonho, é a oportunidade para nós de sublinhar o que Freud, quando fala do inconsciente, designa como o que determina essencialmente – o *Vorstellungrepräsentanz*. O que quer dizer, não o representante representativo como se traduziu monotonamente, mas o lugar-tenente da representação. (Lacan, 1964/1985, p. 61)

Há no sonho o avesso da representação, o impossível de se representar do ponto de vista da consciência, quando o que se presentifica é uma falta, algo que não está lá, é apenas um lugar-tenente, um representante que ocupa essa função temporariamente e logo pode ser substituído por outro, que corresponde, entretanto à insistência feita pelo inconsciente, dito de outro modo o sonho cifra.

A fala do filho no sonho, alude ao pai a impossibilidade de tudo ver. Philippe Julien (2002) propõe uma leitura para esse sonho semelhante à que foi feita por Lacan, que ultrapassa a concepção de realização do desejo inconsciente, para além da impotência do pai que não vê:

O que designa esse sonho está mais além: o *real* como inscrição da negação; nenhum pai humano é Deus; nenhum pai é omni-vidente. Há aí um segredo partilhado entre pai e filho pela articulação do sonho, comemorando não a impotência deste pai, mas o *impossível* de todo pai humano: o impossível do simbólico em dizer o que é a morte de um filho. Com efeito, a letra da negação “Não vês?” faz borda. É este o acontecimento novo como encontro do real. (Julien, 2002, p. 201).

A leitura desse sonho, feita por Julien, demonstra a impossibilidade de tudo simbolizar do real, do fato, do acontecimento, da morte; remete o ser humano a uma falta fundamental, à existência de uma lacuna que jamais poderá ser preenchida, mas também, na medida em que essa borda é instaurada pela letra da negação, como afirmação da perda, é possível que a partir dela o pai possa vir a escrever sobre esse acontecimento real de que “não verá” novamente seu filho.

Há, na concepção da operação desse sonho, uma diferença entre o que Freud designou e o que Lacan, que foi leitor de Freud, e Julien, que por sua vez seguiu o pensamento lacaniano, consideraram. Como leitor de Freud, Lacan produziu uma recriação de sua obra, e só o fato de distinguir a leitura de Freud sobre o sonho abordado e as que foram feitas por Lacan e Julien, aponta um dos aspectos dessa releitura.

Enquanto Freud (1900/1990) indica a formação do inconsciente, no sonho, como uma operação de sobredeterminação, que remete a um trabalho de **retorno** aos conteúdos inconscientes que produziram, sob censura, a cena do sonho; Lacan (1957/1998, p. 503) toma o sonho como uma formação do inconsciente a partir da “**letra no discurso em sua textura**”, a participação da letra desde sempre na matéria formada, ou seja, toma o sonho como **escrita** a partir do enigma. Na concepção lacaniana, o sonho é um enigma composto por material irreduzível, portanto ele propõe o trabalho de deciframento, leitura do sonho, que difere do trabalho de tradução.

Embora possa parecer que Freud (1900/1990), quando propõe o trabalho com os sonhos a partir do texto elaborado pelo sonhador, estivesse concebendo que este ao contar o sonho, realizando a transposição do registro da cena para o registro da fala, estivesse construindo um outro texto e com ele o seu deciframento; as concepções que ele apresenta sobre a formação dos sonhos, como realização de um desejo inconsciente censurado, referindo-se a elementos de alguma situação anterior carregada de afeto, permitem compreender, que o trabalho por ele proposto, é de interpretação pela **tradução** da cena sonhada pelo **retorno** a alguns desses elementos.

A releitura efetuada por Lacan do que Freud concebeu, resulta em considerar a operação do sonho como **questão de escrita**, implicando que se faça o deciframento pela passagem de um texto a outro, através da leitura do sonho.

Demarcar essa distinção torna-se importante neste trabalho, no qual se pretende abordar o testemunho escrito na relação com a subjetividade.

1.3.1. A letra na criação

Para abordar a letra em sua forma escrita na criação, recorreremos ao seminário de Lacan (1959-60/1997), “A ética da psicanálise”, mais especificamente na parte em que discute o problema da sublimação.

A fórmula geral apresentada por Lacan (1959-60/1997, p. 140) sobre o que seria a sublimação considera que a “sublimação eleva um objeto à dignidade de Coisa”.

Lacan retoma a Coisa, “*das Ding*”, freudiana, no decurso do seminário, para referir-se ao encaminhamento do sujeito em direção ao que espera encontrar que satisfaça seus desejos, sem ser, entretanto, possível encontrar, tampouco reencontrar, pois o objeto está perdido desde sempre. A Coisa, na formulação de Lacan (1959-60/1997, p. 149), “é o que do real padece do significante”, tanto no que concerne ao “real que é do sujeito” quanto ao “real com o qual ele lida como lhe sendo exterior”.

A metáfora do oleiro, que faz o vaso a partir de uma matéria que é a terra, usando suas mãos, é tomada por Lacan, para ilustrar que não é a partir do nada que os objetos são criados. Há uma matéria, há as mãos do oleiro, mas é em torno do vazio, do nada que o vaso é criado.

... o vaso, (...) como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como *nihil*, como nada. É por isso que o oleiro (...) cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo (Lacan, 1959-60/1997, p. 153).

Pela criação, há “modelagem do significante” em função do vazio e isso, segundo Lacan, concerne a todas as formas de criação. No entanto, o autor considera algumas distinções nos modos como certas articulações com a Coisa são estabelecidas, em diferentes campos da criação. Lacan (1959-60/1997, p. 162) concebe que “toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio” e que “a religião consiste em todos os modos de evitar esse vazio”. Quanto ao

discurso científico, ele formula que visa a estabelecer o que é essa Coisa, positivando-a, entretanto, por esse meio, acaba rejeitando-a em sua essência de remeter ao vazio, impossível de ser simbolizado.

O discurso da ciência rejeita a presença da Coisa, uma vez que em sua perspectiva se delinea o ideal de saber absoluto, isto é, de algo que estabelece, no entanto, a Coisa, não a levando ao mesmo tempo em conta (Lacan, 1959-60/1997, p. 164).

Considerando, a partir de Lacan, que na criação se realiza a “modelagem significativa” pelas mãos do criador em função do real, e os distintos modos de lidar com o vazio, demarcando-o, evitando-o ou rejeitando-o, abordaremos a problemática do luto, uma vez que a perda, a morte de alguém coloca o sujeito duramente diante do vazio. Seria em função desse real, desse vazio efetuado pela morte, que um trabalho subjetivo de finalização do luto poderia ser concebido?

Buscaremos contornar essa questão a partir do que foi proposto sobre o luto no campo da psicanálise.

PARTE II: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO LUTO

2.1. O luto no campo freudiano

Há várias menções sobre a melancolia no interior da obra de Freud, desde o princípio de seu trabalho até os últimos escritos, entretanto poucas considerações são encontradas acerca do luto. O trabalho de Freud que se consagrou como referência ao tema do luto, foi o artigo metapsicológico, “Luto e Melancolia”, publicado em 1917. Esse artigo já foi revisitado e comentado por diversos psicanalistas pós-freudianos, principalmente com o intuito de estudar a melancolia, de modo que, no campo da psicanálise, o tema do luto foi pouco explorado.

Há trabalhos de Freud que abordam o luto em relação à culpa, devido à ambivalência afetiva e pelo desejo inconsciente de morte do pai, como pode ser lido em “Totem e Tabu”, publicado em 1913, ou ainda em “Uma neurose demoníaca do século XVII” de 1923, quando aborda a história do pintor que se vê perseguido pelo Demônio, que vem requerer-lhe o corpo e a alma conforme compromisso assinado. Freud, dentre outras explicações para o fato de o pintor ter aceitado firmar um pacto com o Diabo, atribui que o Demônio se apresenta como o substituto do pai do pintor.

Todo o nosso espanto se desfaz, contudo, se lermos o texto dos compromissos no sentido de que aquilo que é representado neles como uma exigência feita pelo Demônio, é, pelo contrário, um serviço por ele desempenhado – quer dizer, trata-se de um pedido feito pelo *pintor*. O pacto incompreensível teria, nesse caso, um significado direto e poderia ser assim parafraseado: o Demônio compromete-se a substituir o pai perdido pelo pintor durante nove anos. Ao

final desse tempo, o pintor se torna propriedade, em corpo e alma, do Demônio, como era o costume usual em tais barganhas (Freud, 1923/1990, p. 104, grifo do autor).

Freud toca no assunto do luto, não deixando de acrescentar no seu texto, que o pintor se encontrava deprimido devido ao falecimento de seu pai, quando teve o primeiro encontro com o Demônio, daí chegou a formular o pedido do pintor por um substituto do pai, para aliviar sua melancolia. Freud, entretanto, não leva adiante a questão do luto do pintor, embrenha-se na análise da ambivalência afetiva, abordando a proximidade entre as imagens de Deus e do Demônio, como o pai protetor que ao mesmo tempo é o pai aniquilador, castrador.

A falta de um estudo sobre o luto no campo freudiano se deve a alguns fatores que são abordados por Allouch (2004) em seu livro “A erótica do luto no tempo da morte seca”, no qual ele realiza um estudo rigoroso sobre o luto, chegando a formular uma álgebra, por ele nomeada de álgebra lacaniana, sobre a operação que põe fim ao luto. Buscaremos, portanto, acompanhá-lo nessa construção.

Um dos problemas encontrados por Allouch (2004) do estudo do luto no campo freudiano, é o fato de ter sido feito fora desse próprio campo, que é caracterizado pelo estudo clínico de caso, quando as teorias são concebidas em função de cada caso, como se nenhum saber fosse pressuposto.

Allouch (2004) toma o artigo intitulado “Luto e Melancolia” como referência das considerações de Freud sobre o luto, por ser o único a abordar o tema na metapsicologia, e por ser bastante veiculado dentre aqueles que se dedicam ao estudo do luto, dentro ou fora do campo da psicanálise. Um clássico, portanto.

Freud (1917a/1990, p. 275) justifica na introdução de Luto e melancolia, que o material de que dispõe para análise “limita-se a um pequeno número de casos de natureza psicogênica indiscutível”. Entretanto no decorrer do artigo ele não aborda nenhum caso, eles ficam subentendidos e subsumidos em suas construções, tampouco retoma casos por ele já tratados sobre os quais poderia fazer novas iluminações considerando o luto. Allouch (2004) cita casos da clínica freudiana nos quais a problemática do luto poderia ser abordada, como o de Anna O., tendo por eixo o luto por seu pai e o caso do homem dos ratos, além de outros que não foram, contudo, trabalhados na clínica de Freud. Disso resulta para Allouch que, no artigo

em questão, Freud desconsidera o luto na história, tanto na história ocidental, quanto na do sujeito.

Freud não só não leva em conta variações históricas da função do luto e da relação com a morte no Ocidente; mas, (...) ao escrevê-lo, Freud cogita, amplamente fora do campo de sua própria clínica que, como clínica do caso, é, de fato, decididamente histórica (Allouch, 2004, p. 61).

Esse estudo de Freud, segundo Allouch (2004), é feito por medidas comparativas do quadro do luto em relação ao quadro da melancolia, não sendo de fato um artigo que trabalhe sobre a questão do luto, mencionado apenas no âmbito do que é considerado “normal” ocorrer após a perda de um ente querido, em comparação à reação patológica, diante da perda, na melancolia. O interesse de Freud, em “Luto e Melancolia”, recai sobre a melancolia. Em suas palavras:

A correlação entre a melancolia e o luto parece justificada pelo quadro geral dessas duas condições. (...) O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém (...). Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; por conseguinte, suspeitamos que essas pessoas possuem uma disposição patológica. (...) embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais nos ocorre considerá-lo como sendo uma condição patológica... (Freud 1917a/1990, p. 275).

A distinção entre o normal do lado do luto e o patológico do lado da melancolia é clara nesse fragmento. Freud, nesse artigo, distancia-se do próprio método por ele criado, adotando um método que se assemelha ao da psiquiatria.

O fato é que essa clínica não foi aquela que se baseia na particularidade do caso, mas aquela do quadro (...), e até do quadro comparativo. A unidade de base dessa clínica não é o caso e sim o que Freud designa desde o início como sendo o “pequeno número de casos”. E após ter passado na peneira esse pequeno número de casos, numa peneira cuja trama é constituída pelas palavras do médico, que este desenha o quadro (Allouch, 2004, pp. 63-64).

Reiterando a falta de um escrito sobre o luto a partir do método da psicanálise, uma vez que o artigo de Freud, tomado como referência desse estudo fora escrito fora do campo que ele concebera, Allouch (2004) aponta ainda que a explicação do luto nesse trabalho não existe, pois o luto é tomado como conhecido na

explicação do desconhecido que é a melancolia. O luto é tratado como o que é sabido e normal, em relação ao que é patológico e desconhecido na melancolia. O que é mostrado no artigo como conhecido e normal é o “trabalho do luto”, que consiste no “teste da realidade”, no qual o enlutado depara-se com a falta do ente amado perdido, em diversas situações da vida, podendo, após esse “trabalho”, realizar o deslocamento da libido investida naquele a quem perdeu a um substituto.

Segundo Allouch (2004), o que se apresenta como o “normal” do luto é tomado como norma, passando a ser regra geral o ter que fazer esse “trabalho do luto”, quase como uma prescrição médica. Em suas palavras:

Não há aqui nenhuma dúvida referente à equação luto = trabalho do luto, isso até o ponto em que o “trabalho do luto”, como qualquer antidepressivo, torna-se objeto de uma prescrição (Allouch, 2004, p. 46).

O caráter prescritivo imposto pela concepção de que o normal é que o “trabalho do luto” seja feito, é mais contundente quando Allouch levanta alguns estudos que envolvem a temática do luto transitando pelo artigo de Freud “Luto e Melancolia”, e constata a falta de questionamento e crítica dos autores com relação ao que Freud considerou como “trabalho do luto”, adotando-o como regra.

O próprio Allouch, que se dispôs a ler criticamente o artigo de Freud, confessa ter sido impregnado por essa norma, quando indica que havia considerado a loucura a vários na qual Marguerite, a Aimée da tese de Lacan, estava presa, em importante relação ao luto de uma criança morta, que não havia sido feito. Então constatou que: “Justamente, aquele luto, em sua loucura, ela o fazia!” (Allouch, 2004, p. 20). Essa constatação o levou ao questionamento sobre o modo como o luto, enquanto conceito e clínica vem sendo tratado no campo freudiano.

2.2. O trabalho do luto segundo Freud

Allouch (2004) verifica em sua pesquisa sobre o luto que se tornou um consenso entre os psicanalistas considerar que esse “trabalho do luto” deva ser feito, entretanto o processo em que consistiria tal trabalho não é evidenciado, não é tratado como fazê-lo, apenas que se deva fazê-lo. Nessa perspectiva, o autor considera a idéia de restituição que permeia essa concepção do luto, de um trabalho “normal” a ser feito, com a finalidade de obter a cura ideal.

Após um luto “bem sucedido”, o sujeito se acharia diante do objeto perdido numa relação bem particular e para a qual imaginamos mal uma fórmula. Dirão, então, que tudo se passa, daqui por diante, para o ex-enlutado, como se o objeto não estivesse mais perdido? (...) Essa resposta está contida na concepção de uma *restitutio ad integrum* (Allouch, 2004, p. 68, aspas do autor).

Freud chega a perguntar em que consistiria o trabalho do luto em “Luto e Melancolia”, e para Allouch, com essa pergunta estava assentindo que o luto efetua um trabalho, o mesmo trabalho que põe fim ao luto. A insistência de Allouch (2004) em desmistificar a idéia do “trabalho do luto”, desdobra-se na concepção de que o fim do luto é um ato, o que abordaremos adiante.

Contornemos o trabalho do luto considerado por Freud.

2.2.1. O teste da realidade

No interior desse trabalho há o teste da realidade sobre o qual ele escreve:

O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível – é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal (...). Essa oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato (Freud, 1917a/1990, pp. 276-277).

O teste da realidade tratado por Freud é o enfrentamento gradativo no cotidiano da ausência do ente querido a cada lembrança suscitada, sendo que nesse ínterim a existência do objeto perdido é prolongada psiquicamente. Ele diz sobre essa experiência:

São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, neste meio tempo, a existência do objeto perdido (Freud, 1917a/1990, p. 277).

Freud considera a oposição do enlutado nesse enfrentamento - que teria por fim o abandono da posição libidinal em relação ao objeto perdido - tanto quanto ao

prolongamento da existência psíquica do objeto, que ele considera “normal”, quanto por meio da psicose alucinatória de desejo, que seria o luto patológico.

A concepção de Freud de um teste da realidade mereceria uma explicação minuciosa, para que não fosse simplesmente aceita como algo comum, pois nessa concepção ele localiza o âmago do processo do trabalho do luto.

Que seria essa realidade, a realidade compartilhada?

Allouch se propôs a fazer uma investigação detalhada sobre esse assunto, nos limitaremos a abordar apenas alguns pontos.

O teste da realidade é explicado por Freud (1917b/1990, p. 265) em “Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos”, no qual ele formula que a consciência devendo ter à disposição uma inervação motora, determina o desaparecimento da percepção ou sua resistência.

Nesse mesmo texto, Freud oferece uma comparação entre o desejo onírico, como sendo alucinado e o delírio alucinatório da amênciã (amênciã é um termo estabelecido por Meynert), que portaria “fantasia carregada de desejo claramente reconhecível” quase como um “perfeito devaneio”. Ele chega a forjar o conceito de “psicose alucinatória de desejo” considerando que poderia ser atribuída ao sonho e à amênciã. Entretanto, Freud marca a distinção dizendo que a “psicose alucinatória de desejo” é realizada no sonho por renúncia voluntária da realidade, enquanto na amênciã “é a reação a uma perda que a realidade afirma, mas que o ego tem que negar, por achá-la insuportável” (Freud, 1917b/1990, p. 265).

Portanto, o que diferencia o sonho do delírio alucinatório não é o desejo, nem a alucinação, tampouco a psicose, uma vez que Freud formula que a “psicose alucinatória de desejo” encontra-se em ambos, mas a tomada de consciência da existência ou não do objeto. Será que ter consciência da perda de um ente querido, pelo “teste da realidade”, é uma operação que finaliza o luto?

Allouch (2004) aponta a contradição de Freud em relação ao “teste da realidade”, resgatando que ele próprio já havia escrito que o objeto da satisfação está fundamentalmente perdido, sendo possível o reencontro com esse objeto a partir de suas marcas perceptivas, em outras palavras, Freud presumia que a realidade era uma construção singular. Nas palavras de Allouch (2004, p. 96):

... se o objeto está fundamentalmente perdido, tal como está dito em seu *Esboço de uma psicologia para uso dos neurologistas*, seu reencontro, condição da obtenção da satisfação, só pode ser aquele de suas marcas perceptivas, depósitos vindos de experiências anteriores de satisfação; assim, o objeto suscetível de trazer satisfação acha-se, em Freud, como que preso entre dois espelhos planos paralelos que, indefinidamente, o duplicam em relação “a ele mesmo” (na verdade, ele já é sempre imagem dele mesmo), conservando ao mesmo tempo um mínimo de suas propriedades gestaltistas (elas permitem seu reconhecimento). Em *Esboço*, o funcionamento do aparelho psíquico construído por Freud para descrever a experiência de satisfação toma por base uma fundamental indiferenciação da satisfação alucinatória e real.

Tomemos algumas considerações do artigo de Clara Cruglak (1996) para contornar a questão do “teste de realidade”. A autora faz uma leitura da história contada no filme “A liberdade é azul”, do diretor Krystof Kieslowsky, com “Luto e Melancolia” de Freud e conceitos trabalhados por Lacan.

Nessa história, de luto, a protagonista, Julie, é sobrevivente de um acidente de carro, mas perde nesse mesmo acidente, seu marido e a filha de cinco anos. Diante do sofrimento, seu primeiro movimento é tentar o suicídio, sem êxito. Passa, então, a desfazer-se das propriedades, a vender todos os objetos que faziam parte de seu cotidiano familiar. Para a autora, o movimento de despojar-se desses objetos exprime a tentativa da personagem de pôr fim ao seu luto.

Talvez por haver se dado conta de que eram só ilusões, produz a queda das aparências, dos véus imaginários, tentando liberar as presenças que eles continham. A retirada da libido não é instantânea. Não termina aqui, para Julie, o trabalho de luto. (Cruglak, 1996, p. 91).

Como Allouch (2004) constatou em seu estudo sobre o luto, os leitores de “Luto e Melancolia” do campo da psicanálise, não questionaram sobre o que seria o “trabalho do luto”, simplesmente aceitaram que havia um trabalho no luto. Cruglak (1996) tampouco questiona o “trabalho do luto” proposto por Freud, entretanto apresenta uma outra leitura sobre o que poderia pôr fim ao luto, diferentemente do que Freud afirmou, através do “teste da realidade”. Ainda que partilhe a noção de Freud sobre o desinvestimento libidinal feito gradativamente na experiência cotidiana, a autora mostra que o real da perda não é superado no enfrentamento das presenças ou lembranças que os objetos do cotidiano suscitam, mas que há uma falta fundamental desde sempre, que a perda de um ente querido revela.

Há uma cena no filme, na qual Julie chega em sua casa, já vazia e posta à venda, e depara-se com um objeto, um lustre de cristal azul pendurado no teto do quarto, desse objeto ela guarda consigo um pedaço. Cruglak (1996, pp. 93-94) toma o pedaço de cristal azul “elevado à dignidade da Coisa”, assinalando “que não se trata de um objeto perdido, mas da falta de objeto. Falta que opera na contingência do encontro sempre falhado, com isso que não é isso, objeto a”.

O pedaço de cristal pode ser uma metáfora da perda, ele próprio destacado de seu conjunto que é o lustre, sendo conservado com Julie indica que todos os seus esforços ao despojar-se dos objetos ao seu redor não são suficientes para terminar o luto, ainda resta um pedaço mostrando que não há como anular a perda.

A personagem sai da condição de enlutada não por meio do “teste da realidade”, considerado por Freud no “trabalho do luto”, tampouco ela substitui o objeto perdido, mas quando ela passa a terminar de escrever a partitura musical deixada por seu marido inacabada. A leitura de Cruglak se diferencia da de Freud justamente neste aspecto.

No luto, essa irrupção do real, que na contingência da vida arranca à existência um objeto de amor, reaviva a perda originária, tempo no qual se instaurou o objeto perdido. O corpo do simbólico se mobiliza para contornar esse buraco em uma falha, borda hiante que aloja a causa do desejo. O sujeito, então, recria a partir do buraco, a partir do centro do real desse buraco... (Cruglak, 1996, p. 98).

O objeto na psicanálise foi considerado como perdido, como vazio, inexistente e a própria criação de Freud do conceito de pulsão (*Trieb*) e seu caráter de constante pressão à satisfação, dá esse estatuto ao objeto. Garcia-Roza (1995) aborda a consideração freudiana sobre o caráter desviante da pulsão de toda ordem natural ou biológica, sendo, portanto, diferente do instinto e não desviante dele. A explicação desse autor de que a pulsão oferece intensidades desordenadas que são capturadas pelo aparato anímico, como aparato de linguagem, indica que a linguagem confere às pulsões sua organização, especificamente através dos significantes. Em outras palavras, pulsão e linguagem estão articuladas na instituição de um objeto significativo do desejo, o que não pressupõe sua existência no real, tampouco a realização do desejo. Isso produz conseqüências sobre a concepção do objeto de satisfação do desejo, denotando seu caráter de objeto vazio (objeto a), que

pode vir a causar o desejo, mas em relação ao desejo de um outro. Nas palavras do autor:

O desejo humano é, portanto, *desejo de desejo* e não desejo de objeto, ou melhor ainda, o objeto do desejo humano é outro desejo. Mesmo que ele se expresse sob a forma de desejo de objeto, esse objeto só é desejado porque objeto do desejo de outro sujeito (Garcia-Roza, 1995, p. 74, grifo do autor).

2.3. O objeto freudiano do luto

Retornando a “Luto e Melancolia”, o que é para Freud esse objeto perdido que tem “existência” psíquica prolongada no enlutado, ou então tem lugar na psicose alucinatória de desejo?

O objeto perdido em “Luto e Melancolia” torna-se um enigma, tanto mais quanto do lado da melancolia, Freud refere-se que, diferentemente do enlutado, que tem consciência de sua perda, o melancólico não sabe o que perdeu, sendo que esse objeto retorna ao eu do melancólico pela identificação ao objeto perdido.

Antonio Quinet (1999) levanta uma discussão sobre o objeto em “Luto e Melancolia”, apontando que Freud não nos deixa saber muito bem de que objeto ele trata ao fazer uma articulação entre luto, narcisismo e teoria pulsional que não se sustenta. Embora o subtítulo do artigo no qual Quinet (1999) trata dessas questões, seja “*Luto e Melancolia*”, *revisitado*, o que o autor aborda não entra no âmbito do luto, ele refere-se ao artigo de Freud para contornar o tema da melancolia.

Em relação à comparação entre o luto e a melancolia, Quinet (1999) concorda com Freud que no luto o investimento libidinal é retirado do objeto perdido para ser reinvestido em outro objeto, mas na melancolia como não há reinvestimento em outro objeto, há retorno desse investimento ao eu e identificação ao objeto perdido. No entanto, Quinet não considera que se trate da perda de um objeto pulsional (objeto a) que causa o desejo, sendo, portanto, vazio, mas de um significante sustentado por alguém, ou idealizado por alguma coisa.

Como na melancolia, a identificação ao objeto é decorrente de um investimento narcísico, que Freud em “Luto e Melancolia” chamou de “identificação narcisista com o objeto”, Quinet passa a apontar a confusão freudiana primeiramente em relação ao narcisismo.

Inspirado no mito de Narciso, que entrega sua vida pelo amor que alimenta por si mesmo, literalmente afogando-se em sua própria imagem, para Freud, o narcisismo denota “a atitude de uma pessoa que trata seu corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é tratado” (Freud, 1914a/1990, p. 117).

Segundo Quinet (1999, p. 133):

Freud utiliza o conceito de narcisismo para explicar que todo o processo melancólico é “auto” (*Selbst*), nele próprio, não partindo em direção ao outro.

O problema consiste, para Quinet (1999), em ser contrária à hipótese de um investimento narcísico no eu, a diminuição da auto-estima do melancólico, bem como a possibilidade de suicídio. Se o narcisismo é o amor por si mesmo, não há como conceber a própria destruição. O autor indica que Freud resolve esse problema fazendo um deslocamento do narcisismo para a teoria pulsional, sustentando que o melancólico pode se matar quando trata a si mesmo com a hostilidade que visa ao objeto, isso devido ao retorno do investimento feito sobre o objeto, ao eu do melancólico. A saída de Freud é considerar que, no suicídio, quem morre é o objeto com o qual o eu se identificou.

Outro problema levantado por Quinet, refere-se ao termo “auto” no processo melancólico. O autor aponta que a palavra suicídio em alemão é auto-assassinato para dizer que:

Considerar o suicídio como auto-assassinato significa introduzir a implicação do sujeito na dimensão pulsional: o sujeito sendo ao mesmo tempo o assassino e o objeto assassinado, o que indica todo o processo “auto” (*Selbst*) do melancólico (Quinet, 1999, p. 134).

Para Quinet, ora Freud trata a melancolia como um processo “auto”, pela autopunição, baixa auto-estima, auto-assassinato, ora introduz a dimensão do outro na relação com o objeto, dizendo que a auto-acusação do melancólico se dirige ao objeto perdido com o qual se identificou. Quinet destaca que Freud reintroduz a dimensão do Outro ao mencionar que

... o melancólico não apenas se tortura, mas tortura todo mundo à sua volta. Trata-se do peso do melancólico, que é um chato, que não se mexe, que está sempre falando de maneira monocórdica da mesma coisa (monotematismo). O

que Freud observa? Ele observa que o melancólico acaba implicando o outro com a sua queixa, ou seja, a interpretação freudiana é que o lamento melancólico é sempre, por mais que não pareça, uma queixa contra alguém (Quinet, 1999, p. 135).

Para Allouch (2004, pp. 130-131) a concepção de objeto em “Luto e Melancolia” como substituível, é tratado em relação ao que Freud considerou em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” publicado em 1905, numa passagem que separa dois mundos, quando Freud, em nome da Ciência, propõe tratar a pessoa da qual provém a atração sexual pelo termo, por ele inventado, de “objeto sexual”. Essa passagem segundo Allouch, da pessoa ao objeto em nome de uma suposta cientificidade, confere ao luto o estatuto de uma experiência individual, desconectada da relação social, como uma “*one body psychology*”. Allouch pergunta em tom irônico visando marcar a distinção entre objeto e pessoa:

Um casaco de peles vale outro, um chicote é facilmente substituído, um sapato, uma calcinha, uma roupa de couro igualmente. Será uma razão para propor que um amigo, um homem, uma mulher, um pai, uma mãe, um filho também se substituam – ainda que acrescentemos que tal substituição de objeto exige certo trabalho? (Allouch, 2004, p. 156).

Entretanto, na versão freudiana do luto, o “trabalho do luto” que culminaria em seu fim, resulta no desinvestimento da libido do objeto perdido e reinvestimento em outro objeto substituto.

Allouch (2004) realiza uma discussão acerca do objeto perdido em “Luto e Melancolia”, apontando que, além de ser passível de substituição, o objeto tem “existência” psíquica prolongada no enlutado que faz oposição ao desligamento. Desse modo, Freud não deixa outra saída a não ser conceber a existência do objeto, pois mesmo que o objeto perdido seja aniquilado da existência psíquica do enlutado, pelo “trabalho normal do luto”, ainda assim o objeto continua a existir, quando Freud pressupõe que ocorra sua substituição. Sobre a versão freudiana do luto, ele dirá:

Sua versão do luto não se limita a outorgar uma existência ao objeto perdido, ela vai até indicar que, ali mesmo onde essa existência encontraria seu termo, ali mesmo intervém o substituto (Allouch, 2004, p. 129).

Essa versão do luto também está presente em Freud (1916/1990), no artigo “Sobre a Transitoriedade” e, talvez, por ter recorrido a esse texto, Allouch (2004, p. 11) escreve na primeira página de seu livro: “Desta vez, ainda, os poetas terão precedido”. Esse artigo se inicia com a narrativa de Freud sobre os comentários ocorridos durante um passeio nos campos, em companhia de um amigo taciturno e um poeta. O poeta exprime sua tristeza ao pensar que a chegada do inverno, extinguiria toda aquela beleza, assim como tudo o que é belo que os homens puderam criar está fadado à extinção. Freud apresenta um pensamento mais otimista que poderia contribuir para um estudo sobre a subjetivação do tempo, ele diz:

O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição (Freud, 1916/1990, p. 345).

Contudo, para o estudo do luto, o mesmo não poderia ser considerado, pois usufruir intensamente de algo enquanto existe, não elimina que a perda seja insubstituível, ao passo que Freud nesse artigo, quando supõe ter descoberto que a tristeza dos amigos era oriunda de uma antecipação do luto pelo fim das coisas, aponta que:

Se os objetos forem destruídos ou ficarem perdidos para nós, nossa capacidade para o amor (nossa libido) será mais uma vez liberada e poderá então ou substituí-los por outros objetos ou retornar temporariamente ao ego (Freud, 1916, p. 347).

Além de Allouch (2004) considerar que a versão freudiana do luto é tratada fora do campo da psicanálise, sem uma analítica do luto, ele também ressalta a relação dessa versão com o luto romântico.

O romantismo desfaz essa confluência da morte e da separação. Invertendo a situação, faz da morte o lugar por excelência da comunhão, exalta a morte como possibilidade do encontro com o outro, até mesmo como constituindo esse encontro... (Allouch, 2004, p. 143).

Considerando que a versão romântica do luto propõe uma relação com o morto além da morte, na qual a separação é temporária, havendo possibilidade do reencontro, como se mostra na invenção do espiritismo e do culto dos mortos na

religião positivista, Allouch (2004, p. 145) indica que a concepção da substituição do objeto de Freud é o “cúmulo da versão romântica do luto”.

A tese freudiana da substituição de objeto é a mais abracadabrante que jamais foi proposta a esse respeito; ela é o cúmulo da versão romântica do luto, pois, apesar da morte, para além da morte e, logo, na morte, ela promete a qualquer um a felicidade de um novo encontro com seu objeto, isto não no vazio de sabe-se lá que lugar extraterrestre mais ou menos espiritualizado, e sim no mais concreto da satisfação pulsional carnal! (Allouch, 2004, p. 145).

O objeto do luto, tal como foi concebido por Freud, é considerado por Allouch como objeto fetiche, justamente pelo caráter da substituição pelo mesmo.

Freud (1927/1990) descreve que o objeto fetiche é instaurado como um substituto do pênis da mulher, no momento da afirmação de sua inexistência, como recusa a abandoná-lo, como recusa a castração. Destacamos um trecho escrito por Freud em “Fetichismo”, no qual indica a substituição do que foi perdido.

Ao enunciar agora que o fetiche é um substituto para o pênis, (...) me apresso a acrescentar que não é um substituto para qualquer pênis ocasional, e sim para um pênis específico e muito especial, que foi extremamente importante na primeira infância, mas posteriormente perdido. Isso equivale a dizer que normalmente deveria ter sido abandonado; o fetiche, porém, se destina exatamente a preservá-lo da extinção (Freud, 1927/1990, p. 179).

No decurso das articulações de Allouch (2004), o positivismo é comparado à versão do luto de Freud, só que em proporções contrárias. Enquanto no positivismo institui-se um fetiche como signo material, no caso da conservação dos objetos que dizem respeito aos mortos e que marcam a vinculação a eles, Freud prescreve a destituição e separação desses objetos que lembram o morto, através da retirada do investimento libidinal do morto, pelo “teste da realidade”, mas propõe a substituição do objeto perdido pelo reinvestimento da libido, retirada do objeto perdido, a um outro que, entretanto, toma o lugar do mesmo.

Como o positivismo, a versão freudiana do luto afirma que uma segunda vida permanece possível; diferentemente do positivismo, chegar a ela passa, em Freud, não pela manutenção da relação fetichista com o objeto perdido, com os objetos (Freud diz: lembranças) deste objeto, mas por uma separação de tudo isso. A nova vida assume, em Freud, a forma do objeto substitutivo. Trata-se, aí, de uma diferença essencial? Não, porquanto o conceito desse objeto substitutivo não pode ser outro senão aquele de um objeto fetiche. (...) Porque,

usufruindo, ao termo do trabalho do luto, exatamente **dos mesmos investimentos que aqueles que estavam agarrados ao objeto perdido, ele mesmo se torna**, libidinalmente falando, **esse mesmo objeto**; ora, **essa “mesmidade”** de um objeto a si mesmo é, precisamente, o que **faz dele um objeto fetiche**, como tal substituível, um **“ersatz” fálico** (Allouch, 2004, p. 158, grifo nosso).

2.4. O luto na criação do positivismo

Para abordar a questão do luto no positivismo, recorreremos ao estudo de Raquel Capurro (2001) *“Le positivisme est un culte des morts”* (O positivismo é um culto dos mortos), sobre Auguste Comte, no qual encontramos uma leitura sobre a criação da doutrina neo-positivista, que alude à posição subjetiva de seu criador em relação a certos episódios relevantes e especialmente à vivência do luto pela morte de sua amada e “endeusada” Clotilde de Vaux. Nesse estudo, a autora aponta o modo como Comte atravessa o luto, sem lhe dar um fim, evitando deparar-se com o real da perda da mulher amada, instituindo a religião positivista.

Demarcado em duas partes, o texto de Capurro apresenta primeiramente através de cartas e escritos da obra de Comte, seus testemunhos de dor e luto, para descrever na seqüência, a modalidade social desse luto e a sua transformação em doutrina. Capurro deixa entrever a passagem de um modo encontrado por Comte, de escrever sobre o luto, para outro através da doutrina por ele criada. Sobre a função da autoria para Comte, a autora diz:

... a função do autor pode se apresentar sob diferentes formas. No caso de Comte, é evidente que ela (a função do autor) é a sede dos acontecimentos muito particulares. Esse autor inscreve em sua obra, momentos precisos e explicitamente, certos avatares subjetivos. Há, por exemplo, uma ligação explícita entre o luto de Comte e sua proposição religiosa (Capurro, 2001, p. 12, tradução livre).⁴

A inscrição da subjetividade na obra, ato que eterniza o que é particular ao mesmo tempo tornando-o público, foi valorizado por Comte, sobretudo com relação às correspondências trocadas com Clotilde de Vaux, durante o período de um ano. Com a morte de Clotilde essas cartas foram tomadas por Comte como monumentos,

⁴ ... la fonction d’ “auteur” peut se présenter sous différentes formes.

Dans le cas de Comte, il est évident qu’elle est le siège d’événements très particuliers. Cet auteur inscrit dans son oeuvre, à des moments précis et explicitement, certains avatars subjectifs. Il y a, par exemple, un lien explicite entre le deuil de Comte et sa proposition religieuse.

tesouros; as cartas passaram a ser lidas por ele diariamente, copiadas e publicadas, contudo, ele mantinha as cartas originais sob absoluto cuidado, enciumadamente guardadas dentro de uma caixa (Capurro, 2001). Ao ler e copiar essas cartas, ao tratá-las como um objeto precioso, um monumento, Comte estaria prolongando seu estado de luto, numa relação com o objeto, que é denominada por Capurro de “relação sem correspondência”.

Este impossível ao qual a morte real dá acesso, permite a elevação do objeto como objeto absoluto, “sem correspondência”, sem igual em relação a todo o outro que existe ou existira. Com relação ao morto se instaura um buraco no real que nada poderá preencher. Duramente, o luto coloca a falta do objeto como formulada assim: ou haverá uma fetichização do morto como falo a conservar, tendo por consequência fazer o luto eterno, ou este falo é sacrificado, e este ato põe um ponto final no luto dando um outro lugar à morte (Capurro, 2001, p. 115).⁵

Freud (1927/1990, pp. 180-181) considerou a instauração do fetiche resultando na conservação do falo, indicando que o “fetiche é um substituto do pênis da mulher (da mãe)”, sendo que para não abandonar essa crença, da existência do falo na mulher e para evitar o “horror da castração”, “um monumento” é erguido, ou seja, há “criação desse substituto”, que é o fetiche.

Comte escolheu a fetichização da morta, mantendo, prolongando uma relação que já existia com Clotilde enquanto estava viva, de modo que o investimento libidinal é o mesmo, não é modificado a partir da morte. A relação “sem correspondência” com o objeto, notada a partir do tratamento dado por Comte às cartas, consistia numa repetição, pois, acompanhando o estudo de Raquel Capurro, essa mesma estrutura se apresentou no relacionamento entre Comte e Clotilde, enquanto ela estava viva, na forma de um amor cortês que não concretizou o encontro carnal e a manteve como uma mulher ideal e intocável. Capurro formula

⁵ Cet impossible auquel la mort réelle donne accès permet l'élévation de l'objet comme objet absolu, “sans correspondance”, sans pareil au regard de tout autre qui existe ou existera. Avec ce rapport au mort s'instaure un trou dans le réel que rien ne pourra combler. Crûment, le deuil pose le manque d'objet comme insubstituable et ouvre une disjunction qui peut être formulée ainsi: ou bien il y aura une fétichisation du mort comme phallus à conserver, ayant pour conséquence de rendre de deuil éternel, ou bien ce phallus est sacrifié, et cet acte met un point final au deuil en donnant une autre place au mort.

que Comte não abandonou a possibilidade dessa união após a morte de Clotilde, antes, estabeleceu essa possibilidade com sua fetichização.

... este amor cortês que tomou forma durante a própria vida de Clotilde não cessou de ter sempre como objetivo a própria eventualidade de um encontro carnal. Comte não cessou de relançar a possibilidade de sua união física e isto até o momento da doença de Clotilde (...) O insubstituível objeto não pode nem deve ser agora sacrificado. O “viúvo eterno” deve manter vivas as recordações para se incorporar o objeto perdido. A fetichização de Clotilde se efetua assim com sua morte. Os ritos instituídos por Comte “fazem coincidir o buraco real e a hiância simbólica”, mas eles despojam o sujeito do ato sacrificial ao qual a morte o convida. O intuito deste ritual é evitar o sacrifício dando-se a perspectiva de uma re-união *post mortem* com a amada (Capurro, 2001, p. 118, grifo do autor).⁶

Capurro (2001) acompanha as coincidências das mudanças nas formulações teóricas de Comte, dos cortes que marcam sua passagem de uma concepção a outra, com os acontecimentos importantes de sua vida, e essa relação é testemunhada por ele próprio:

Este corte começa em 1845. Numa carta de 5 de agosto deste mesmo ano, ele explica a Clotilde que o encontro deles aconteceu no momento preciso no qual ele se dedicava a uma “reorganização filosófica”. Entretanto são as obras escritas após a morte de Clotilde que tornam este corte filosoficamente efetivo (Capurro, 2001, p. 105).⁷

O momento seguinte à morte de Clotilde é também o momento em que ele estabelece sua nova proposição filosófica, nomeada como neofetichismo positivista.

⁶ .. cet amour courtois qui prit forme durant la vie même de Clotilde ne cessa d’avoir toujours comme cible l’éventualité même d’une rencontre charnelle. Comte ne cessa de relancer la possibilité de leur union physique et ce jusqu’au moment de la maladie de Clotilde (...) L’insubstituable objet ne peut ni ne doit être alors sacrifié. Le “veuf éternel” doit maintenir vivants les souvenirs pour s’incorporer l’objet perdu. La fétichisation de Clotilde s’effectue ainsi avec sa mort. Les rites institués par Comte “mettent en coïncidence le trou réel et la béance symbolique” mais ils dépouillent le sujet de l’acte sacrificiel auquel la mort l’invite. Le but de ce rituel est d’éviter le sacrifice en se donnant la perspective d’une ré-union *post mortem* avec l’aimée.

⁷ Cette coupure s’amorce en 1845. Dans une lettre du 5 août de cette même année, il explique à Clotilde que leur rencontre s’est produite au moment précis où il s’appliquait à une “réorganisation philosophique”. Cependant ce sont les oeuvres écrites après la mort de Clotilde qui rendent cette coupure philosophiquement effective.

O estudo de Capurro, que consistiu numa leitura do escrito - a obra de Auguste Comte que contempla o escrito da história de sua vida – à luz da psicanálise, aponta, dentre outros elementos, para a estrutura que envolveu a relação subjetiva do autor com o objeto impossível e a função da criação da doutrina positivista como meio de transposição do luto de seu criador, sem, entretanto, efetuar-lo, na medida em que mantém o laço com sua amada através do que postula sua doutrina.

2.5. O que Freud sabia sobre o luto?

Estando o objeto fetiche no âmago dos estudos sobre a perversão, para explicar a versão do luto em Freud, Allouch (2004) propõe a transliteração da palavra perversão, para versão do pai Freud, que em francês é muito mais compreensível, pois a palavra *perversion* (perversão) é homófona a *père-version* (versão do pai).

A versão do pai Freud como perversão, segundo Allouch (2004, pp. 156-161), concerne tanto à teoria que elaborou acerca da substituição do objeto no fim do luto, quanto ao modo como realizou a transmissão dessa teoria. Tomando emprestada a célebre frase “Bem sei, mas mesmo assim” apresentada por Octave Mannoni* no seu trabalho sobre o desmentido da castração, Allouch indica que Freud “bem sabia” que sua versão da substituição do objeto não se aplicava a todos os casos. Resgatando uma carta de Freud a Binswanger na qual ele declara a respeito da morte de sua filha Sofia, que o luto encontraria fim, mas não encontraria substituto, Allouch aponta que Freud sabia que havia objetos insubstituíveis, “mas mesmo assim” ele propôs essa versão teórica do luto.

Nessa direção do que Allouch (2004) formulou - a respeito de que Freud “bem sabia” - pode-se ler em “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (1915), que Freud não deixa de considerar a negação da morte, na religião e no inconsciente. Sobre a religião, ele escreve que a passagem da crença em um mundo dos mortos, para a idéia de reencarnação, era um meio para reduzir a vida a uma mera preparação para uma vida futura mais desejável após a morte e anular o teor de fim da vida posto na morte.

* cf. Mannoni, O. (1973). *Chaves para o imaginário*, Petrópolis: Vozes.

Só mais tarde as religiões conseguiram representar essa vida futura como a mais desejável, a única verdadeiramente válida, e reduzir a vida que termina com a morte a uma mera preparação. Depois disso, passou a ser apenas coerente estender a vida para trás até o passado, elaborar a noção de existências pretéritas, da transmigração das almas e da reencarnação, tudo com a finalidade de despojar a morte do seu significado de término da vida (Freud, 1915/1990, pp. 333-334).

E sobre a relação do inconsciente com a morte, ele escreve:

Nosso inconsciente, portanto, não crê em sua própria morte; comporta-se como se fosse imortal. (...) desconhece tudo o que é negativo e toda e qualquer negação; nele as contradições coincidem (Freud, 1915/1990, p. 335).

Nesse texto, Freud (1915/1990, p. 329) também considera que a ocorrência da guerra produz mudanças nesse modo de conceber a morte, que “não será mais negada”, fazendo com que sejamos “forçados a acreditar nela”. Todavia, Freud não aborda essas questões sobre a negação da morte e da perda na versão apresentada em “Luto e Melancolia”, antes, considera que o luto normal é aquele capaz de efetuar seu fim através da substituição do objeto perdido, o que não deixa de se equiparar à negação da morte na religião, tal qual ele observara.

Colocado do lado daqueles que esperavam o retorno dos combatentes de guerra, Freud propõe ao final do texto “Reflexões para os tempos de guerra e morte”, a alteração do ditado: “Se queres preservar a paz, prepara-te para a guerra”, dizendo que:

Estaria de acordo com o tempo em que vivemos alterá-lo para: *Si vis vitam, para mortem*. Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte (Freud, 1915/1990, p. 339).

Haveria meios de fazer uma preparação para a morte?

Essa pergunta poderia ser respondida com o questionamento de Allouch (2004, p. 125), sobre o motivo pelo qual Freud não tratou o luto como um traumatismo, em vez de concebê-lo como um trabalho, dizendo que se tivesse assim procedido, “teríamos podido situar a temporalidade do luto graças àquela do só-depois”.

A versão do pai Freud (*père-version*), na transmissão de “Luto e Melancolia, segundo a abordagem de Allouch (2004, pp. 164-169), relaciona-se também ao desejo de Freud em ter um substituto ainda vivo, que continuasse o movimento

psicanalítico, portanto uma transmissão que se refere à “fantasia de imortalidade” de Freud. Allouch destaca certos fragmentos da correspondência de Freud a Ferenczi, nos quais podemos ler sobre o pedido por ele formulado, de que Ferenczi o substituísse, ao passo que diante da solicitação, Ferenczi lhe responde sobre a impossibilidade de realizar esse pedido. A esse respeito comenta Allouch (2004, p. 169):

Da mesma forma que Ferenczi tentava convencer Freud de que este era insubstituível, de que, enquanto inventor da psicanálise, seu lugar estava definitivamente conquistado em sua singularidade e de que ninguém jamais poderia ocupá-lo, da mesma forma dizemos que o luto deve ser problematizado não a partir da substituição de objeto, mas, ao contrário, em função do caráter absolutamente único, insubstituível de todo objeto – era verdade para o Freud trilhador da via analítica, mas também é verdade para qualquer um -, cada um, cada ser falante é tão único e, logo, insubstituível quanto qualquer outro...

2.5.1. “Luto e Melancolia” no fim do luto público

Os problemas encontrados no artigo metapsicológico sobre o luto, “Luto e Melancolia”, que foram abordados, não ficam reduzidos a uma mera confusão conceitual, como foi levantada na discussão de Quinet (1999), mas, segundo Allouch (2004), também se referem a uma escrita que envolve a subjetividade do autor no atravessamento de questões ligadas à morte e à guerra, que marcaram presença na época em que foi escrito.

“Luto e Melancolia” foi escrito e publicado numa das raras e decisivas viradas da história da morte, no momento em que o Ocidente desliza da exaltação romântica da morte para sua exclusão pura e simples (Allouch, 2004, p. 146).

Recorrendo aos trabalhos de Philippe Ariès*, que se dedicou a investigar nos documentos, a história da relação do homem ocidental com a morte, Allouch (2004) aponta os traços da mudança de atitude em relação à morte, que foi contemporânea à produção de “Luto e melancolia”.

Sinteticamente, esses traços consistem na “exclusão da morte e do luto” na manifestação pública. Cessam as insígnias sociais do luto, tais como as vestes negras, sinais em preto nas casas, sobretudo, deixa de existir um lugar social para o enlutado,

* Cf. Ariès, P. (1977). *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Ariès, P. (1981). *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

que se torna um “pária” e passa a “sofrer às escondidas”. Não esquecendo dos funerais modernos, os velórios, as cerimônias de incineração, Allouch aponta que ficou reduzido a esse tempo o luto social. Para Allouch, o romantismo não está fora dessa nova forma de “exclusão da morte”, ele cita uma frase de Ariès para ilustrar: “O que era outrora exigido, é doravante proibido” (Ariès citado por Allouch, 2004, p. 148).

A exclusão e isolamento da morte passam a ser uma imposição social e, segundo Ariès (1977), quando não é cumprida, resulta na exclusão social do enlutado.

Os parentes dos mortos são então coagidos a fingir indiferença. A sociedade exige deles um autocontrole que corresponde à decência ou à dignidade que impões aos moribundos. No caso destes, como no do sobrevivente, é importante nada dar a perceber de suas emoções. A sociedade inteira se comporta como a unidade hospitalar. Se o moribundo deve ao mesmo tempo superar seu transtorno e colaborar gentilmente com médicos e enfermeiras, o infeliz sobrevivente deve esconder seu sofrimento e renunciar a recolher-se numa solidão que o trairia, continuando sem descanso sua vida de relações sociais, de trabalho e de lazeres. De outro modo, seria excluído, e essa exclusão teria uma conseqüência totalmente diferente da reclusão ritual do luto tradicional. Esta era aceita por todos como uma transição necessária e implicava comportamentos igualmente rituais, como as visitas obrigatórias de pêsames, as “cartas de condolências”, os “auxílios” da religião. Hoje, a reclusão tem o caráter de uma sansão análoga àquela que se abate sobre os desclassificados, os doentes contagiosos e os maníacos sexuais (Ariès, 1977, p. 151).

Os aspectos destacados por Allouch (2004), que marcaram no plano histórico-social a mudança de atitude em relação à morte no Ocidente, quais sejam, a exclusão da morte e do luto social, se afinariam a “Luto e Melancolia”, tanto no que concerne ao isolamento social do enlutado, que, no artigo de Freud, se localiza apenas na relação entre quem perdeu e o objeto perdido do ponto de vista de um trabalho restritamente psíquico de desinvestimento-investimento da libido; quanto na concepção prescritiva de que do trabalho normal do luto resultaria seu fim, colocando sob domínio médico e científico o que é essencialmente singular; e ainda com a noção de substituição do objeto perdido por outro que seria o mesmo, compactuando com a exclusão da morte.

2.5.2. O luto na melancolia

Uma das poucas diferenças encontradas por Freud entre o luto e a melancolia está no quadro descritivo no qual apresenta os sintomas manifestos em ambos os casos, dentre os quais a única distinção é a ausência de perturbação da auto-estima no luto.

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (...) com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da auto-estima está ausente no luto; afora isso, porém as características são as mesmas (Freud, 1917a/1990, p. 276).

Freud compara a melancolia ao luto, pois ambos implicam na perda de um objeto. Entretanto o trabalho do luto consiste no “teste da realidade”, no qual o enlutado depara-se com a falta do objeto em situações diversas da vida, podendo após esse trabalho realizar a substituição do objeto por outro, enquanto que na melancolia o afeto subjacente ao objeto perdido retorna para o eu, provocando o efeito de autodepreciação. O que impede a perturbação da auto-estima, no luto é que “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (Freud, 1917a/1990, p. 278). Entretanto, com a noção de substituição do objeto, logo o enlutado retoma seu interesse pelo mundo.

Freud também indica que a autodesvalorização presente no discurso melancólico está relacionada à perda do eu, resultante da sua identificação ao objeto perdido, pois o afeto, o investimento libidinal dirigido ao objeto, com sua perda é dirigido ao eu, como se o eu estivesse ocupando o lugar do objeto perdido.

O que deveria constituir diferença entre o luto e a melancolia, parece mostrar semelhança, pois, se no luto, pela via normal há substituição do objeto perdido por outro capaz de proporcionar os mesmos “gozos” (portanto não outro, mas o mesmo - “*ersatz*” - como vimos com Allouch), na melancolia, que seria a reação patológica à perda, há substituição do objeto pelo próprio eu de quem sofreu a perda.

Freud escreve sobre a retirada da libido do objeto na melancolia que

... a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego. Ali, contudo, não foi empregada de maneira não especificada, mas serviu para

estabelecer uma *identificação* do ego com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado (Freud, 1917a/1990, p. 281).

A proximidade entre o luto e a melancolia na concepção freudiana aumenta quando ele deixa entrever que na melancolia há uma certa recusa à realização do “trabalho do luto”, a deparar-se com a perda efetiva do objeto e até mesmo renunciar à relação amorosa.

A identificação narcisista com o objeto se torna, então, um **substituto** da catexia **erótica**, e, em conseqüência, apesar do conflito com a pessoa amada, não é preciso renunciar à relação amorosa. Essa substituição da identificação pelo amor objetual constitui importante mecanismo nas afecções narcisistas (Freud, 1917a/1990, p. 282, grifo nosso).

Allouch (2004, p. 169) formula que “o luto freudiano é melancólico”, pois na concepção de luto e de melancolia por ele proposta, há sobretudo uma aproximação entre ambos, feita “sob uma mesma luz romântica”, qual seja, a promessa de um reencontro com o objeto perdido.

Desse modo a possibilidade de saída do luto, estaria pautada na lembrança do que foi, do que perdeu, e do que é preciso substituir pela “mesmidade” como chamou Allouch. A impossibilidade da substituição concebida por Freud, encontra-se segundo Allouch, na diferenciação entre a incidência da lembrança e da repetição.

Com efeito, não há objeto substitutivo por esta razão essencial, que o objeto de amor é situado não pelo relembrar, mas pela repetição, e que o que conta na repetição é justamente a conta, a impossibilidade para a segunda vez de ser a primeira – ainda que a queiramos em todo ponto idêntica à primeira. A conta sozinha, inscreve como essencial o caráter não substituível do objeto (Allouch, p. 164).

2.6. Lembrar ou repetir?

Freud (1914b/1990) em seu artigo “Recordar, repetir, elaborar”, tratou da diferença entre a repetição pela atuação (*acting-out*) e a repetição posta em transferência com o analista, bem como considerou que as lembranças não se referem exatamente ao que de fato ocorreu, elas podem até mesmo ser encobridoras.

Em certos casos, tive a impressão de que a conhecida amnésia infantil, que teoricamente nos é tão importante, é contrabalançada pelas lembranças encobridoras. Não apenas *algo*, mas **a totalidade do que é essencial na infância foi retido nessas lembranças**. Trata-se simplesmente de saber como extraí-lo delas pela análise. (Freud, 1914b/1990, p. 194, grifo nosso).

Portanto, rememorar, não é lembrar do que ocorreu, mas preencher as lacunas do que não pode ser recordado, com outra coisa.

Nesse artigo, Freud situou as mudanças transcorridas na técnica psicanalítica, distinguindo três momentos:

- O primeiro, visava a ab-reação com o auxílio da hipnose para reproduzir os processos mentais envolvidos na formação do sintoma, ou seja, a rememoração pela hipnose;
- No momento seguinte, a hipnose foi abandonada, instaurou-se a regra fundamental da associação livre, por meio da qual o analista poderia interpretar o que o paciente deixava de recordar, oferecendo-lhe o resultado da interpretação sobre os elementos formadores do sintoma;
- No terceiro momento, que seria equivalente à nova técnica criada por ele, o foco do sintoma é abandonado, não é mais demandado ao paciente que fale sobre os acontecimentos que possivelmente o teria provocado, mas que fale sobre qualquer assunto que lhe vier à mente, sem censura prévia.

Na consideração de Allouch (1995) a respeito desses três momentos, desde a técnica da hipnose até a instauração da regra fundamental sem preocupação em focar o sintoma, trata-se de um trabalho que visa, por excelência, a que se faça a rememoração.

De fato, Freud (1914b/1990) declarou que o objetivo dessas técnicas permaneceu o mesmo, qual seja, o de preencher as lacunas da memória superando as resistências.

Qual seria, então, o motivo de havê-las mudado?

Um impasse, como apresentou Freud (1914b/1990), por haver pacientes que faziam a rememoração como se estivessem hipnotizados pelo médico, mas havia outros que atuavam em vez de recordar. Em suas palavras:

... podemos dizer que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber o que está repetindo (Freud, 1914b/1990, p. 196, grifo do autor).

No trabalho da análise, como foi concebido por Freud, permite-se que o paciente reproduza no campo psíquico e em transferência o que gostaria de dirigir para a esfera motora. Desse modo, ele aborda as condições para o sucesso da análise:

Contanto que o paciente apresente complacência bastante para respeitar as condições necessárias da análise, alcançamos normalmente sucesso em fornecer a todos os sintomas da moléstia um novo significado transferencial e em **substituir sua neurose comum por uma ‘neurose de transferência’**, da qual pode ser curado pelo trabalho terapêutico. **A transferência cria, assim, região intermediária entre a doença e a vida real, através da qual a transmissão de uma para outra é efetuada.** A nova condição assumiu todas as características da doença, mas representa uma doença artificial, que é, em todos os pontos, acessível à nossa intervenção (Freud, 1914b/1990, p. 201, grifo nosso).

Nota-se que Freud indicou que repetir em análise é diferente de repetir na vida real, sendo que há transmissão do que ocorre no real para a situação analítica, pela instauração da transferência. Podemos levar em conta que, ao considerar o sucesso da análise pela transposição da cena repetida na vida real, para a repetição na região intermediária, construída na transferência com o analista, Freud estava apostando no que posteriormente Allouch (1995) nomeou como uma operação de transliteração, ou seja, de trânsito, de passagem de um modo de escrever para outro.

Na leitura desse artigo de Freud, realizada por Allouch (1995, p. 214), ele considera que o *acting-out* “se vê determinado pelo fracasso da memoração.”

Allouch resgata algumas proposições de Freud acerca do trabalho da memoração, dentre as quais ele enumera:

- 1ª - Nada é esquecido daquilo que foi experimentado.
- 2ª - Rememora-se o que nunca foi esquecido.
- 3ª - Rememora-se da mesma maneira o que foi esquecido e o que não foi.
- 4ª - Rememora-se o que fica esquecido mesmo depois de se o ter memorado. (Allouch, 1995, p. 215).

Com isso, conclui que a rememoração tal qual foi proposta por Freud “não tem estatutariamente, nenhuma relação com o esquecimento.”(Allouch, 1995, p. 215). Desse modo, ele propõe que a rememoração seja entendida como leitura, uma vez que “não se trata de lembrar-se do que havia escapado, mas de ler o que está ali e, no entanto não ex-siste, por não ser lido.” (Allouch, 1995, p. 215).

Freud (1914b/1990, p. 197) verificou que com a instalação do dispositivo da transferência analítica, a repetição pela atuação transpõe-se para a repetição pela rememoração, no plano psíquico, afirmando que: “Enquanto o paciente se acha em tratamento, não pode fugir a esta compulsão à repetição”, pois essa “é sua maneira de recordar”.

Allouch (1995) articulou a relação transferencial como uma operação de cifração com valor de deciframento, através da qual a leitura com o outro (Outro do qual o analista é suporte) é possível pelo artifício da fala.

Ao retomar a transferência nesse texto freudiano, Allouch (1995) nota sua equivalência ao *acting-out* desde a instalação do primeiro dispositivo da psicanálise, ou seja, a ab-reação visada pela hipnose. Entretanto ele marca uma distinção que alude ao *acting-out* como transferência “sem análise”, uma vez que há um outro (Outro) interessado na realização dessa ação.

Diferentemente, na transferência em análise, o que retorna do lugar do Outro é a intenção que opere a passagem da ação (*agieren*) como possibilidade de escrita e leitura para o sujeito, do significante que sob a forma de atuação, não cessa de não se escrever, e de um modo que resulta muitas vezes em conseqüências perturbadoras para ele. Na relação analítica

... o **engaste da transferência** designa que há uma intenção operante; (...) esta intenção só tem importância a partir de seus efeitos no lugar do Outro e que, portanto, suas conseqüências (aquilo que se chama “análise da transferência”, onde separam transferência e **acting-out**) estão na dependência daquilo que volta para o sujeito a partir deste lugar do Outro. Digo que se espera, aqui, um signo de confirmação do **agieren**, que é aí a condição para que seja franqueada no sentido inverso a rampa do **agieren** com a revelação – que assinala este franqueamento – do significante que não cessava, no **agieren**, de não se escrever sob o modo de rememorar freudiano (Allouch, 1995, p. 218, grifo do autor).

O *acting-out*, transferência “sem análise”, à medida que não recebe a confirmação (do Outro) de que se trata de escritura de uma questão psíquica que

precisa ser lida (como a rememoração proposta por Freud), insiste em tentar escrever de outro modo, pela repetição das cenas, na vida real, as quais o sujeito atua sem saber.

Sobre esse aspecto, Allouch considerou o *acting-out* e a passagem ao ato, como meios de instaurar uma borda, mas de forma silenciosa, carecendo de precaução. Em suas palavras:

O *acting-out* e passagem ao ato têm a ver com uma borda: esta borda, o passar adiante (ultrapassar) constituído por eles, vem consolidá-la. Mas em silêncio (...) O franqueamento silencioso do *acting-out* ou da passagem ao ato carece singularmente de pré-caução. Isso, certamente, não garante que ele não tenha conseqüências, na maioria das vezes incômodas (Allouch, 1995, pp. 210-211).

Há uma diferença entre o *acting-out* e a passagem ao ato, ainda que ambos estejam relacionados à instauração de uma borda, que consiste, segundo Allouch (1995, pp. 212-213), em que: “O *acting-out* é ato necessariamente inibido.” E na mesma proporção lógica da inversão: “A passagem ao ato efetua o que o *acting-out* inibe.”

Tanto a rememoração enquanto repetição em análise, quanto o *acting-out* e o ato, nos quais a repetição ocorre sem análise, tratam de escritura psíquica, de subjetivação do fato ocorrido no real. A crítica de Allouch (2004, p. 170) sobre a concepção freudiana do luto inclui essas considerações, quando ele indica que o luto freudiano é orientado pela lembrança e pela esperança do reencontro com o objeto perdido, não concebendo a repetição como escritura psíquica, a partir da instauração de uma nova posição subjetiva imposta pela perda ou morte de alguém.

2.7. Uma leitura psicanalítica do luto

Allouch (2004) em seu livro “A erótica do luto no tempo da morte seca”, realizou um complexo estudo do luto na psicanálise, por deparar-se com a falta desse estudo no campo freudiano, ou seja, um estudo em referência à clínica do caso, e com a falta de uma menção explícita do luto no percurso de Lacan.

Nos quase setenta textos que Lacan escreveu e publicou ele mesmo ainda vivo (...), a palavra “luto” aparece... sete vezes, nem uma mais. E nunca de

maneira tal que a menção valesse a definição. Quanto às ocorrências da palavra “melancolia”, o número é ainda mais reduzido, é exatamente igual a três (Allouch, 2004, p. 175).

O estudo clínico que deu origem ao livro *Marguerite ou “A Aimée” de Lacan*, também escrito por Allouch, contribuiu para que realizasse essa empreitada, quando constatou que não abordou o caso a partir do que havia contemplado, ou seja, que a loucura de Marguerite era “uma mostração da experiência erótica do filho morto”. (Allouch, 2004, p. 173-174). Propondo realizar uma analítica do luto, com o peso que esse termo impõe de considerar a singularidade do caso, Allouch se embrenha na leitura da interpretação de *Hamlet* por Lacan, ponderando que embora não fosse um trabalho que Lacan tivesse dedicado ao estudo do luto propriamente, ele trata da questão do luto de maneira inovadora em relação à versão apresentada por Freud em “Luto e melancolia”.

As disparidades entre Freud e Lacan na concepção do luto, encontradas por Allouch (2004), localizam-se principalmente em torno das conseqüências da operação do luto, da relação com o objeto perdido, e do ponto de partida pelo qual abordaram a problemática do luto.

Para Lacan, a perda do objeto implica uma certa operação do luto, cujo resultado é diferente de uma restituição, para Freud, a perda do objeto suscita o “trabalho do luto”, cujo resultado é a substituição do objeto, ou seja, a restituição de uma relação libidinal com o objeto, tal qual se achava antes da perda. Allouch (2002, p. 193) escreve do seguinte modo:

FREUD: perda do objeto + trabalho do luto *igual a 0*

LACAN: perda do objeto + [? de] luto *diferente de 0*

No âmbito das conseqüências advindas da perda de objeto, as diferenças consistem também no modo como a substituição do objeto é concebida em Freud, a partir do amor pautado na reminiscência, e para Lacan, a partir da repetição, concebendo, portanto, que não há objeto substitutivo.

O estatuto simbólico que Lacan dá à repetição tem por consequência que não há objeto substitutivo por essa razão essencial, que, na repetição, a conta... conta; ora, ele sozinho inscreve a essencial não substituição do objeto (já que, por mais sustentado que seja o esforço de fazer de um novo objeto um objeto de substituição, restará o fato mesmo da substituição como diferença ineliminável: a segunda vez não será nunca a primeira) (Allouch, 2004, p. 193).

O fato de Lacan não conceber a substituição do objeto perdido, de um reencontro com o objeto, na medida em que este restabeleceria os mesmos gozos da relação com o objeto anterior, implica que Lacan concebe que o luto instaure uma posição subjetiva inédita.

A diferença com relação ao ponto, a partir do qual o luto foi abordado por Freud e por Lacan, situa-se em referência à melancolia (para Freud) e à paranóia (para Lacan). Segundo Allouch (2004, p. 197), Freud teria dado “o falso ponto de partida em relação ao luto” na medida em que teria tentado “abordar a melancolia a partir do luto, ali onde convém abordar o luto a partir da perseguição.”

A leitura da interpretação de *Hamlet* feita por Lacan permitiu a Allouch, realizar uma escrita na álgebra lacaniana sobre o luto, utilizando as letras que Lacan concebeu em seus matemas para compor essa escrita. Sobre a escrita lacaniana, Allouch (2004, p. 224) aponta que:

Muitas outras vezes anteriormente, Lacan fizera intervir o escrito dessa mesma maneira que não seria metafórica. Seria antes *matefórica*, a escrita “matemática” fazendo-se, em seu próprio trilhamento, portadora (...) de um furo (trilhamento e perfuração).

O percurso realizado por Allouch (2004) na leitura da interpretação lacaniana de *Hamlet* é bastante complexo e detalhado. Desse percurso, efetuaremos um recorte, para abordar os pontos que concernem ao esclarecimento sobre a função do luto e o meio pelo qual Allouch formulou a escrita algébrica que envolve a questão do fechamento do luto. A leitura feita por Allouch é baseada na estenografia do seminário de Lacan “O desejo e sua interpretação”, que ocorreu entre 1958 e 1959, no qual realizou a interpretação de *Hamlet*.

Com a palavra “interpretação” atribuída a esse estudo de Lacan, Allouch pretende designar que Lacan comporta-se como um diretor de teatro, que atribui aos atores os papéis a desempenhar, bem como ressalta cenas de importância para a peça em geral, acrescenta comentários e precisões que não são encontrados no texto.

Lacan, leitor de *Hamlet*, teria sido, assim, tomado por uma espécie de desejo de encenação. Sua acolhida dessa peça teria sido ela mesma de ordem teatral. Assim, daqui por adiante, falaremos não de uma versão, nem de uma leitura, mas da *interpretação* lacaniana de *Hamlet*, esse termo comportando essa conotação teatral, artística (Allouch, 2004, p. 201, grifo do autor).

Lacan procede desse modo sua leitura-interpretação, destacando algumas cenas e atribuindo algumas funções a determinados personagens. Allouch (2004, p. 217) relaciona as cenas abordadas por Lacan, quais sejam: “o encontro com o espectro; a rejeição de Ofélia; a ‘cena’ que Hamlet faz para sua mãe no quarto desta; o enfrentamento com Laertes durante o enterro de Ofélia no cemitério; o duelo final com Laertes e o ato que põe um termo na procrastinação”. Dentre elas, destacaremos a leitura feita por Allouch da interpretação de Lacan sobre a cena do cemitério, pois a partir dela se verifica a função do luto, sendo esse o ponto da leitura que pretendemos abordar.

Destacando que Lacan “lê *Hamlet* com seu grafo do desejo”, por ele chamado “grama” no percurso efetuado a propósito da leitura de *Hamlet*, Allouch indica que “esta maneira de ler com a escrita era, nele, sistemática”. O grafo do desejo trata “das instâncias do sujeito”, e do modo como as “instâncias estão ligadas”, que “permitiria a articulação do desejo” (Allouch, 2004, p. 223).

O grafo do desejo trata de uma composição e não de uma aplicação, de modo que a interpretação de Lacan não é da ordem de superposição de uma grade interpretativa pronta sobre a peça, mas de um fazer que opera juntamente, lado a lado, ao que se compõe a partir das cenas, podendo se constituir ou não, de modo que, quando o grama não se constitui parcialmente, há uma desordem parcial da relação entre o sujeito e seu desejo (Allouch, 2004, p. 224). Referindo-se a esse aspecto, Allouch escreve:

Aqui, não se trata tanto de um dado quanto de algo que se compõe ou não e cuja composição é ela mesma reconhecida equivalente à articulação do desejo, ao acesso do sujeito a uma efetiva posição de sujeito desejante. (...). Pode haver não-constituição parcial do grama, a qual não-constituição equivale a desregramento, ele também parcial, do sujeito em relação a seu desejo. Em outras palavras, e em toda lógica: a leitura de *Hamlet* vai permitir a Lacan compor seu grama do desejo (Allouch, 2004, pp. 224-225).

Lacan faz a interpretação de *Hamlet*, com o grafo do desejo, numa “homologia” às cenas que destaca da peça, de modo que, pelo grafo, apresenta os modos como o sujeito do desejo (no caso como Hamlet passa a se posicionar como desejante) se constitui num trilhamento que é homólogo à articulação do desejo, implicando a operação de castração. É na cena do cemitério que Hamlet se constitui como desejante, e que o grafo do desejo também se completa. O grafo, homólogo ao trilhamento de Hamlet, teve início no momento do encontro de Hamlet com espectro, quando Hamlet sabe que seu pai sabe que está morto e como foi morto, ou seja, quando Hamlet sabe que o outro é castrado, o que remete à própria castração simbólica de Hamlet, e à articulação do desejo. O grafo, bem como o trilhamento de Hamlet só serão concluídos quando o desejo de Hamlet for constituído, a partir da composição da fantasia, que é o suporte do desejo, o que ocorrerá na cena do cemitério com a operação do luto pela morte de Ofélia (Allouch, p. 240).

A cena do cemitério é destacada por Lacan e depois por Allouch, pelo que apresenta sobre a função do luto na constituição do sujeito desejante. Sobre essa cena, Allouch aponta que Lacan gostaria que fizessem um quadro, não um quadro para “prender o olhar”, mas para demarcar o que ordena a ação. Tomemos a descrição desse quadro feita por Lacan - especificamente do plano que ele destaca do quadro geral - apresentada por Allouch que, por sua vez, se baseará também nessa descrição para efetuar sua leitura.

(...) Vemos Laertes arranhar o peito e pular no buraco para abraçar uma última vez o cadáver da irmã, clamando em voz alta seu desespero. Hamlet literalmente, não só não pode tolerar essa manifestação em relação a uma moça que, como sabem, ele maltratou bastante até então, mas <ainda> se precipita atrás de Laertes após ter soltado um verdadeiro rugido, grito de guerra no qual diz a coisa mais inesperada. Ele conclui dizendo “Quem solta esses gritos de desespero a respeito da morte dessa jovem?”, e diz: “Quem grita isso sou eu,

Hamlet o dinamarquês”. Nunca se ouviu dizer que ele era dinamarquês! Ele tem aversão pelos dinamarqueses! De repente, eis-lo absolutamente agitado por alguma coisa de que posso dizer que [ela] é muito [significativa] quanto a nosso esquema: é na medida em que algo S ali está numa certa relação com “a” que ele faz de repente essa identificação que o faz reencontrar pela primeira vez seu desejo em sua totalidade.

Isso dura um certo tempo enquanto eles estão no buraco atacadados. Vemos desaparecerem no buraco e, por fim, são puxados e separados.

É o que veríamos no quadro: esse buraco de onde veríamos escapar as coisas. (Lacan, citado por Allouch, 2004, p. 199).

Para Allouch (2004, p. 258), “a interpretação desta cena comporta a versão lacaniana do luto”. O luto nessa cena opera para suprimir a procrastinação de Hamlet de um ato, que Allouch chamará de ato de sacrifício do falo.

O ato adiado por Hamlet, na peça, refere-se a matar seu tio Cláudio, conforme pedido de vingança feito por seu pai, que lhe apareceu sob a forma de espectro, declarando que fora morto por Cláudio (que posteriormente casou-se com Gertrudes, a mãe de Hamlet). A procrastinação de Hamlet é a grande questão da peça, que vários autores tentaram responder.

A interpretação lacaniana de *Hamlet*, segundo Allouch (2004), aponta que o adiamento do ato refere-se ao desejo não constituído de Hamlet, sendo que a procrastinação vem, justamente, colocar o problema em relação ao desejo. Nas cinco cenas destacadas por Lacan, sobrepõe-se de modos e razões distintas a posição de Hamlet, que se coloca perdido da via de seu desejo, exceto na cena do cemitério que pode reencontrá-la, ainda que por vago momento. Allouch (2004, pp. 247-248) comenta a esse respeito, parafraseando Lacan:

Se Hamlet “perdeu o rumo de seu desejo”, é legítimo sustentar que, embora acabe por cumprir o ato (a morte de Cláudio), ele o faz “contra a vontade”. Hamlet é a imagem desse nível em que o sujeito “é, de certo modo, apenas o avesso de uma mensagem que nem mesmo é sua”. Também podemos entender nesse sentido a observação de que Hamlet está sempre “na hora do Outro” (...) Hamlet não está fazendo o que gosta nem no torneio com Laertes nem na morte de Cláudio (que ele efetua em referência ao desejo de sua mãe e ao mandamento de seu pai).

Na cena do cemitério, Hamlet declara seu amor por Ofélia, mas antes a teria rejeitado. A rejeição de Ofélia relaciona-se ao horror da feminilidade e também à

repulsa que passou a ter das mulheres, desde o casamento de sua mãe com seu tio (logo após a morte de seu pai), e que não se restringe a ela (sua mãe).

Essa resolução toma as mulheres sob o quantificador “todas”. Ofélia não será exceção quanto ao horror da feminilidade; este horror não estará localizado, para Hamlet, apenas no lugar de sua mãe. Tal tomada em bloco do feminino se explica se repararmos que o “não todo” funciona alhures, precisamente no nível da própria adoção da divisa: fazê-la sua é escolhê-la, ela, contra todo o resto que se acha, assim, afastado e colocado enquanto todo (Allouch, 2004, p. 245).

Entretanto, Allouch (2004, p. 245) dirá que essa não seria uma tarefa fácil para Hamlet, que ainda que aconselhe a Ofélia o convento, “ressaltando que a feminilidade é perniciosa”, a “inscreve nas tabuletas da lembrança”. Desse modo, estaria efetuando uma “transmutação” do amor, passando da “repetição”, para a “relembração”. Essa colocação de Ofélia ao lado de “todas as mulheres”, sem ser a exceção, a escolhida, a eleva à categoria de falo.

Hamlet não pôde tomar Ofélia como objeto pequeno outro de sua fantasia, como sendo o objeto em seu desejo; Ofélia tornou-se, assim, para ele, aquela figura fálica da sexualidade feminina, como tal rejeitada (Allouch, 2004, p. 270).

Segundo Allouch (2004, p. 247-250), Lacan havia considerado que Ofélia exercia o papel do objeto no desejo de Hamlet, mas com sua recusa, a “estrutura imaginária da fantasia” ($\$ \diamond a$) de Hamlet é decomposta, ou seja, ocorre uma decomposição da punção entre o “sujeito dividido pelo significante” (portanto castrado), e o pequeno “a”, objeto constituído no nível imaginário. Assim, Allouch (2004, p. 257) diz que o problema colocado para Hamlet se constitui ao nível da fantasia, cuja decomposição não permite que o “nível do desejo seja mantido”.

O problema assim (...) colocado é o da “estrutura imaginária” da fantasia, aquela que é cifrada, na escrita “algébrica” da fantasia pela punção. A punção inscreve todas as relações possíveis (em outras palavras, a vertigem) entre o objeto pequeno outro da fantasia e o sujeito dividido pelo significante. (Allouch, 2004, p.259, aspas do autor).

Nesse ponto, localiza-se a importância da cena do cemitério que possibilitará a supressão da procrastinação de Hamlet, sendo que nessa cena ele declara seu amor por Ofélia.

O que a vida de Ofélia não havia obtido (que ele não cedesse quanto à sua condenação de Gertrudes, nem quanto à impostura de Cláudio), e, a fortiori, o que tampouco permitiria a separação de Hamlet com Ofélia, a morte de Ofélia vai operar (Allouch, 2004, p. 259).

O que essa morte opera, segundo Allouch, em nada se relaciona com a necrofilia, mas com a função do luto de constituir o objeto no desejo, para sacrificá-lo. Acompanharemos passo a passo essa leitura da função do luto, compondo a fantasia de Hamlet.

Primeiramente, Allouch (2004, pp. 191-193) afirma que, diferentemente de Freud, que considerou a “identificação narcísica” do eu ao objeto perdido, Lacan concebe que essa identificação narcísica do eu, se faz, à imagem do outro, do semelhante que está diante da perda do objeto com o qual mantém uma relação de amor, como mostra a cena no cemitério, na qual Hamlet não suporta que Laertes sustente maior dor do que a dele. Essa diferença resulta da concepção de Freud de que o primeiro objeto de amor é o agente materno, enquanto Lacan considera que primeiro a criança é posicionada como objeto de amor do agente materno, identificando-se a essa posição, até saber sobre a castração da mãe que deseja além da criança, ou seja, se a mãe é castrada o filho não é o único capaz de satisfazer seu desejo, desse modo a criança passa a se perguntar sobre o significante do desejo do outro que se apresenta como um enigma. Portanto o desejo do sujeito relaciona-se ao desejo do outro.

Concomitante à identificação ao outro (no caso Laertes) que, abraçando o cadáver de Ofélia, efetua uma “transliteração” da “estrutura imaginária da fantasia” ($\$ \diamond a$), como que num desenho desta, Allouch aponta que a consideração lacaniana do luto também indica que para haver introjeção do objeto perdido é preciso que, antes de tudo, esse objeto esteja constituído como objeto de desejo. O trecho extraído por Allouch do seminário de Lacan, que concerne ao objeto do luto, foi citado mais de uma vez em seu livro, dada a importância do que ele (Allouch) retira dessa citação, para construir a sua leitura sobre o luto. Portanto, citemos:

... se o luto acontece – e nos dizem que é em razão de uma introjeção do objeto perdido -, para que seja introjetado, talvez exista uma condição prévia, isto é, que ele seja constituído enquanto objeto [...] (Lacan, citado por Allouch, 2004, p. 260).

No caso de Hamlet, como veremos a seguir, esse objeto no desejo, se constitui com a própria experiência do luto de Ofélia, permitindo que termine sua procrastinação.

No momento da ruptura de Hamlet com Ofélia, ele se afasta da via de seu desejo, ela deixa de ocupar o lugar do objeto *a*, que recebe o brilho fálico, para se tornar o falo absoluto, ao qual Hamlet não deve ter acesso, pois está simbolicamente castrado, na medida em que sabe que seu pai (o espectro) também sabe que está morto, e que perdeu a coroa e a rainha para seu irmão. Dito de outra forma, Hamlet sabe da castração do Outro.

Há uma diferença de posição fundamental em relação ao falo enquanto presença, do falo encarnado no Outro e o falo como significante recobrando o objeto com um certo brilho. A rejeição de Ofélia produz decomposição da fantasia, pois a estrutura imaginária da fantasia só pode ser composta uma vez que

... pequeno *a* substitui um elemento que não estava, pois, inteiramente ali, ou, mais exatamente, que só estava ali sob aquele modo de ser indexado – e velado por essa mesma indexação. (...). Essa espécie de presença ausência do elemento falo clarearia o lugar que ele ocupa, sem ocupá-lo, com um certo brilho, com uma certa cor, a do desejo do sujeito; tanto que, quando um objeto pequeno outro viesse a se alojar nesse lugar, ele “usufruiria” desse brilho e dessa cor fálica, ele se coloriria dessa cor e seria, por isso mesmo (...) constituído em objeto do desejo. O lugar de certo modo, já que seria como inundado sob e por certa luz, não é um qualquer, é um lugar marcado (Allouch, 2004, p. 267).

Pode-se entrever que é o luto de Hamlet que constituirá esse objeto *a*, marcado pelo brilho fálico, compondo a fantasia, considerando a citação acima, de que o que Ofélia não opera com sua vida, o faz com sua morte. Essa operação relaciona-se a estabelecer a impossibilidade de um encontro total com o objeto.

A relação entre a constituição do objeto no desejo e o luto, que é apresentada na leitura de Allouch, trata primeiramente do estabelecimento pelo luto, da impossibilidade do objeto do desejo, na medida em que se torna um objeto absoluto que não há outro igual, um objeto sem correspondência, que não há nada que lhe

venha corresponder. O objeto perdido é constituído devido ao furo no real, devido ao desaparecimento do objeto. O luto relaciona-se ao estabelecimento do objeto no desejo, na medida em que instaura pela incidência no real, o objeto perdido, sendo essa instauração a de um objeto fundamentalmente perdido, condição para a constituição do objeto no desejo.

... o objeto se constitui libidinalmente na fantasia, não por corresponder a outro objeto, ainda que um objeto perdido, e sim por não haver mais, ou não haver (pois na verdade nunca houve) correspondência com qualquer outro objeto que seja. (...) o objeto libidinal está fundamentalmente perdido, não por ter havido uma perda primeira, mas justamente por ele ser um objeto sem correspondência (Allouch, 2004, pp. 274-275).

O furo no real, ou a perda do objeto no real, ou seja, o desaparecimento de alguém amado que a morte realiza, funciona para Hamlet na composição de sua fantasia. Uma vez que Ofélia está morta, deixa de ser localizada como o falo, pois há o furo no real que a retira dessa condição de ser o falo, desse modo, ela é posta como o objeto *a*, que recebe imaginariamente a cor fálica, sem, entretanto, sê-lo (o falo), nisso consiste o que Allouch nomeia como o sacrifício do falo, operando tanto a perda do falo enquanto total e absoluto, quanto a perda do falo em seu estatuto imaginário, que constitui o objeto no desejo.

A impossibilidade do objeto é constituinte do objeto como tal, do objeto libidinal. O **objeto do desejo** se mantém nesta impossibilidade; ele mora nesta impossibilidade. Nela morando, não a subverte nem a mascara. Por ela e por ela somente o objeto toma seu lugar na fantasia, torna-se **objeto no desejo** (Allouch, 2004, p. 273, grifo nosso).

A diferença entre **objeto do desejo** e **objeto no desejo** é marcada à medida que o primeiro precisa ser concebido como fundamentalmente perdido, para que o segundo possa ser instituído numa relação que, parcialmente, propicie prazer. O objeto no desejo, sendo aquele da fantasia, depende do entrecruzamento das operações do real, do simbólico e do imaginário para se constituir:

- Do simbólico ele recebe o seu lugar, o da incompletude...
- Do real ele recebe seu teor de objeto impossível, de objeto absoluto, de objeto furo.

- Do imaginário ele recebe seu brilho fálico que faz dele não um representante do falo, mas, ao contrário, o indício, a marca, a cristalização do sacrifício do falo (Allouch, 2004, p. 282).

O que se extrai, nessa leitura, da relação de Hamlet ao falo e ao objeto no desejo, é que a castração, sendo simbólica, não resultou na instauração do objeto como impossível, foi preciso a privação no real, desse objeto, para estabelecê-lo enquanto tal. O que teria falhado na castração simbólica, de modo que para Hamlet teve que incidir a privação pelo furo no real, para compor na fantasia o objeto no desejo? Allouch (2004, pp. 280-281) nos deixa a resposta a partir do que retira da interpretação lacaniana, de que a castração de Hamlet ocorreu ao nível do significante, mas não ao nível de seu ser. Com essa resposta podemos apreender que Hamlet, sendo simbolicamente castrado, se afasta de Ofélia-falo, portanto, do significante fálico encarnado em Ofélia, mas não de Ofélia instituída como o objeto *a*, com todo o brilho fálico que seu desejo poderia depositar. Explicando melhor, poderíamos dizer que ele rejeita a Ofélia-falo e desse falo se separa, mas não de sua escolhida que permanece na lembrança, não se separa de seu falo, pois não o constituiu numa relação imaginária que tomaria Ofélia por objeto *a*, colorido por seu desejo, de modo que poderia realizá-lo parcialmente. Allouch (2004, p. 283) indica que só a partir da cena do cemitério “Hamlet advém como desejante uma vez que se trata dele mesmo no objeto fálico que ele sacrifica”.

Ofélia adquire três valores diferentes na articulação do desejo de Hamlet, os quais Allouch (2004, p. 283) descreve do seguinte modo:

Ofélia enquanto falo rejeitado (no desmembramento da fantasia), Ofélia reintegrada como falo e como tal sacrificada (ela encarna, então, o falo enquanto ser), Ofélia como objeto pequeno outro no desejo de Hamlet, elevada a essa função por esse sacrifício do falo que delimita o lugar que ela pode, por conseguinte, vir ocupar enquanto pequeno outro.

A cena do cemitério é fundamental para Hamlet efetuar o sacrifício do falo e a composição da fantasia, pela alocação de Ofélia na posição do objeto no desejo. Nas palavras de Allouch:

Na cena do cemitério, Hamlet põe fim à sua rejeição de Ofélia como falo. Ofélia se acha posicionada enquanto falo, convocado pelo luto que Hamlet faz

dela, mas é seu sacrifício enquanto falo que a elevará ao estatuto de objeto no desejo de Hamlet. Por esse sacrifício, Hamlet será não mais apenas castrado, mas privado do falo, em outras palavras, castrado não mais apenas no significante, mas também em seu ser (Allouch, 2004, p. 282).

Entretanto, mesmo Hamlet tendo constituído sua estrutura imaginária da fantasia ($\$ \diamond a$) capaz de sustentar o desejo, realiza o que foi nomeado por Lacan, e ressaltado por Allouch, como um “trabalho estragado”, quando vai finalmente matar o seu tio. Para Allouch (2004, p. 283), “Hamlet não pode matar Cláudio, enquanto Cláudio continuar sendo para ele portador do falo”. Podemos acrescentar que Cláudio tem a coroa, a rainha, bem como teve a vida de seu irmão em suas mãos, e que Hamlet só efetua o ato de matá-lo quando sua mãe lhe comunica que havia sido envenenada e quando ele sabe que está ferido mortalmente, ou seja, quando incide a privação no real.

A história de Hamlet não é tomada como paradigma da instauração do objeto na qualidade de impossível por Lacan, tampouco por Allouch (2004, p. 273), que acrescenta que não necessariamente o “acesso ao objeto impossível só possa ter lugar com a morte real do objeto”, mas que em certos casos “só a morte real permite esse acesso”. Entretanto, como o furo no real dá origem ao luto, essa interpretação lacaniana de Hamlet, será utilizada por Allouch para estabelecer o luto com uma função e conceber o que está em jogo nessa função que possa operar resultando no final do luto.

2.8. A formulação de uma escrita algébrica do luto

Allouch (2004) apresenta a via do luto concebida por Lacan, a partir de sua interpretação de *Hamlet*, e dessa via ele retira as conseqüências para o estudo do luto no sentido usual do termo. Uma dessas conseqüências refere-se a conceber a operação do luto numa relação inversa à da psicose, uma vez que no luto ocorre um apelo ao simbólico do que ficou excluído no real. Vejamos como ele formula:

O parentesco entre as duas operações se deve a isto: enquanto que, na forclusão, a esse furo simbólico responde algo no real (é a concepção do “retornar”), no luto, um elemento simbólico é convocado pela abertura do furo no real. Temos, pois, boas razões para falar de uma inversão no sentido de uma permutação termo a termo: o furo simbólico com retorno no real seria inverso do furo real com apelo simbólico (Allouch, 2004, p. 277).

A diferença entre as duas operações consiste em que, na psicose o significante foracluído do simbólico é determinado em cada caso pelo retorno no real, cuja alucinação é um meio; no luto, em cada caso o significante é literalizado, mas se tratará sempre do “significante fálico” velado, por se tratar de uma “experiência erótica” (Allouch, 2004, p. 277). A relação com o semelhante se estabelece na via do real, simbólico e imaginário. Por meio do simbólico, da linguagem, resulta que o encontro implica uma falta, já que a linguagem produz o mal-entendido nas relações, de modo que o sujeito, ao interrogar sobre o que seria o significante do desejo do Outro, o significante fálico, não obtém uma resposta, e esse significante constitui um enigma. Entretanto, enquanto o semelhante, que é suporte do Outro para o sujeito, é um vivente, o encontro falhado localiza-se ao nível do simbólico, com sua morte, a falta advém também do real, de modo que a relação passa a se estabelecer ao nível imaginário, tal qual Hamlet com o espectro.

No luto, pelo apelo ao simbólico, o enlutado depara-se com a falta do significante em relação ao Outro, que por estar morto, não pode corresponder. Escreve-se Outro, maiúsculo, por se tratar do que o outro significa na subjetividade do enlutado, e não, simplesmente, do semelhante, e ocorre que, enquanto morto, o outro não existe mais para o sujeito, mas enquanto significante, sim, ou seja, as marcas de sua existência permanecem, embora o acesso a esse Outro, por meio desses significantes torne-se impossível, e resulte na coincidência do furo no real com a falta no simbólico. A citação de Lacan feita por Allouch toca nesse ponto:

É por esse significante ali encontrar seu lugar e, ao mesmo tempo, não poder encontrá-lo (porque esse significante não pode articular-se no nível do Outro), que vêm, como na psicose [...], pulular em seu lugar todas as imagens de que se erguem os fenômenos do luto – cujos fenômenos de primeiro plano, aqueles pelos quais se manifestam não tal ou tal loucura particular, mas uma dessas loucuras coletivas mais que essenciais à comunidade humana como tal, <são> o que é posto ali em primeiro plano, no ponto capital da tragédia de *Hamlet*, a saber, o *ghost*, o fantasma, essa imagem que pode surpreender a alma de todos e de cada um.

Se, do lado do morto, aquele que acaba de desaparecer, esse algo que se chama os ritos não foi cumprido... (...) O que são os ritos funerários, os ritos pelos quais satisfazemos o que é chamado “a memória do morto”? O que é se não for a intervenção total, maciça, do inferno até o céu, de todo jogo simbólico? (Lacan, citado por Allouch, 2004, p. 276).

Para essa formulação sobre o luto como “parente da psicose”, Allouch emprega o termo “parapsicose”, para indicar a inversão das operações, e também uma “vizinhança” do luto com a psicose, uma “quase psicose” no atravessamento do luto. (Allouch, 2004, p. 367). A parapsicose no luto se situa na concepção de Allouch, no “não cumprimento da vida do morto”, que o enlutado precisa efetuar, através do sacrifício de “um pequeno pedaço de si”. Esse pedaço de si diz respeito ao morto e ao enlutado, do lado do morto refere-se ao que ele não pôde cumprir em vida, no imaginário do enlutado, e que ele (o enlutado) precisa cumprir, tal qual Hamlet que recebe do espectro a tarefa de vingança, que de fato não era dele (Allouch, 2004, p. 350). Do lado do enlutado, esse “pedaço de si”, corresponde à perda do falo, como também mostrou a leitura de Allouch da interpretação lacaniana de *Hamlet*.

Sobre o “pedaço de si” localizado entre o morto e o enlutado, Allouch (2004, p. 390) escreve que:

Considerando sua problemática localização, esse pedaço de si, quando necessário, pode valer como um objeto de gozo da morte. Tal possibilidade está aberta uma vez que a vida daquele que faleceu não é recebida como cumprida; um certo desafio continua valendo, e o enlutador pode assim, deparar-se com um morto que, para além de sua morte, reivindica um pedaço de si. Ora, a situação assim criada torna-se facilmente simétrica, já que o enlutador, que acaba, ele também, perdendo um pedaço de si, pode reivindicar junto ao morto, como o morto reivindica a seu respeito.

Essa relação entre o morto e o enlutado em torno de um pedaço de si, opera, segundo Allouch (2004, p. 391), como na paranóia, numa relação perseguidor-perseguido, enquanto o luto não tem fim. O adiamento, a procrastinação de Hamlet, deixa entrever a continuidade da vida de seu pai que não se cumpriu, cujo cumprimento Hamlet toma para si. Sobre o luto de Hamlet, Allouch (2004, p. 350) comenta que seu final em “trabalho estragado” deve-se ao pedido do pai (espectro) de vingança, que aponta que “esse pai não soube cumprir-se como esposo”, sendo permissível à traição, de modo que o “trabalho estragado” no ato de Hamlet matar

Cláudio corresponde ao que não foi cumprido, pois assim como esse pai, “não quer ser responsável por seu ato”. Hamlet faz no lugar do pai.

Acerca da não-realização da vida do morto, Allouch indica que há uma proporção desta, em relação ao horror do enlutado, ele formula como um teorema:

... quanto menos tiver vivido, segundo o enlutado, aquele que acaba de morrer, mais sua vida terá, a seus olhos, permanecido uma vida potencial (Aristóteles), mais assustador será seu luto, mais necessária será essa convocação do simbólico. (Allouch, 2004, p. 347).

O autor adverte que o problema essencial não é o de longevidade, embora seja necessário um certo tempo para que algo seja cumprido, portanto considera que o luto do filho tende a se tornar um paradigma, dizendo para o enlutado que essa perda não corresponde “apenas a um ser amado, ou um passado comum”, mas também corresponde a “tudo que o filho poderia ter lhe dado se tivesse vivido”, desse modo compreende-se que o “todo o simbólico” é convocado, não a partir do que no simbólico “se acha inscrito”, mas para “circunscrever um furo no real”, esse furo que no imaginário do enlutado é constituído “pela idéia de uma vida não cumprida”. (Allouch, 2004, p. 346-347).

Para Allouch (2004), também vem contribuir para considerar o luto do filho como paradigma do luto a mudança ocorrida em relação à mortalidade infantil na modernidade e todas as outras mudanças que se estabeleceram com a exclusão da morte no âmbito público no decurso da história, que foram e vão tornando a morte cada vez mais inconcebível. Inclui-se nesse conjunto o domínio médico sobre a duração da vida, que torna-se cada vez mais pregnante. Sobre esse aspecto, comenta Ariès (1977, p. 170):

A atitude diante da morte foi mudada não só pela alienação do moribundo, como também pela variabilidade da duração da morte; esta já não tem a bela regularidade de outrora, as poucas horas que separavam os primeiros avisos do último adeus. Os progressos da Medicina não param de prolongá-la. Dentro de certos limites pode-se, aliás, abreviá-la ou estendê-la; isso depende da vontade do médico, do equipamento do hospital, da riqueza da família ou do Estado.

Aproximadamente, em meados do século XX, cessam os rituais públicos do luto, sendo que o rito, enquanto manifestação simbólica e coletiva, permitia ao

enlutado efetuar o que acaba tendo de fazer por meios privados, ou seja, deparar-se com o furo no real e a lacuna simbólica, uma vez que não há significante capaz de preencher essa perda real. Allouch aponta as diferenças entre Freud e Lacan a respeito da consideração do rito no luto. Nas palavras de Allouch:

O rito faz coincidir o furo real e a hiância simbólica. Sua função é tomada, por Lacan, como equivalente àquela do trabalho do luto, e encontramos aqui uma confirmação e ao mesmo tempo a razão do que notávamos (...) não há rito em “Luto e Melancolia” porque o trabalho do luto lá é colocado no lugar do rito, o luto psíquico substituindo o luto social. (Allouch, 2004, pp. 293-294).

O artigo “Luto e Melancolia” é contemporâneo ao início de uma época permeada por atitudes de exclusão da morte, e de deslocamento das manifestações públicas do luto, ao luto privado.

No decorrer da história, as atitudes do homem diante da morte sofreram mudanças, as quais Ariès (1977) demonstra em seu livro “A história da morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias” a partir de documentos recolhidos. No capítulo que trata sobre a morte invertida, o autor aborda a exclusão da morte no ocidente a partir do século XX, permanecendo até nossos dias, e aponta a diferença de atitude acerca da morte e do luto, em relação às épocas passadas.

Durante a Alta Idade Média, os mais bravos guerreiros e os mais ilustres soberanos prostravam-se diante dos corpos de seus amigos ou parentes como mulheres, diríamos hoje, e mulheres históricas. (...). A partir do século XIII, as manifestações de luto perderam sua espontaneidade. Ritualizaram-se. (Ariès, 1977, p. 144).

O modo como Ariès procura mostrar essas mudanças em relação ao luto apresenta-se quase como uma curva do luto, sobre a qual ele escreve:

Se fosse possível traçar uma curva do luto, teríamos uma primeira fase aguda, de espontaneidade aberta e violenta, até o século XIII aproximadamente; depois uma fase longa de ritualização até o século XVIII e ainda, no século XIX, um período de exaltado “dolorismo”, de manifestação dramática e mitologia fúnebre. É possível que o paroxismo do luto no século XIX esteja relacionado com sua proibição no século XX, assim como a morte suja do pós-guerra (...) aparecia como o negativo da morte nobre do Romantismo. (...) Hoje, à necessidade milenar do luto, mais ou menos espontâneo ou imposto segundo as épocas, sucedeu, em meados do século XX, sua interdição. Durante

o espaço de uma geração a situação foi invertida: o que era comandado pela consciência individual ou pela vontade geral é, a partir de então, proibido; o que era proibido, é hoje recomendado. Não convém mais anunciar seu próprio sofrimento, e nem mesmo demonstrar estar sentindo-o (Ariès, 1977, p. 146).

A exclusão da manifestação pública do luto, tornando-se restritamente privada, não deixa de ter consequências subjetivas para o enlutado, como nota Ariès (1977, p. 151):

A proibição do luto leva o sobrevivente a aturdir-se com o trabalho ou, ao contrário, a atingir o limite da loucura, a fingir que vive na companhia do defunto, como se este ainda estivesse presente ou, ainda, a colocar-se em seu lugar, a imitar seus gestos, palavras e manias e, por vezes, em plena neurose, a simular os sintomas da doença que o matou.

Com a exclusão da morte e, Allouch (2004, p. 352) acrescenta, com a morte de Deus, o acesso ao rito simbólico estaria dificultado; pela falta de um espaço público no qual fosse aceitável a manifestação do luto e pela falta da concepção de uma vida além da morte apaziguadora do desamparo humano.

A existência de Deus não deixa de ser um apoio ao desamparo do ser humano em relação à morte. Allouch aponta que mesmo com a morte de Deus realizada na modernidade, a humanidade não havia vencido sua sombra. Ele cita um trecho de “Adeus, ensaio sobre a morte dos deuses” (*Adieu, essai sur la mort des dieux*), escrito por Jean-Christophe Bailly. O recorte que faz é o seguinte:

[...] o homem, escreve Bailly, não se mostrou digno da destituição do divino que ele operou, ficou com medo da extensão que diante dele se abriu e logo a preencheu com tudo o que encontrou a seu alcance, à mão, ainda que com restos de crenças que ainda podiam tranquilizá-lo. Em outros termos, o homem ocidental moderno de fato não quis a morte de Deus, ele simplesmente perdeu Deus no caminho, e de modo tão bobo que ainda não se deu conta disso (Bailly, 1993, citado por Allouch, 2004, p. 129).

Uma das formas de preenchimento do vazio posto pela perda de Deus é considerada por Allouch (2004) como sendo a teoria freudiana sobre o luto, no artigo “Luto e Melancolia”, no qual formula que o objeto só pode ser efetivamente perdido na medida em que ocorra sua substituição, ou seja, Freud propõe teoricamente a

existência do objeto perdido e a negação da perda. Nas palavras de Allouch (2004, p. 129):

Em “Luto e Melancolia” e em certos escritos conexos como “Sobre a transitoriedade”, ele leva bem mais adiante essa nova segurança em relação à morte e ao que ela comporta de perda seca, de aniquilamento, de “segunda morte”, dirá Lacan. Sua versão do luto não se limita a outorgar uma existência ao objeto perdido, ela vai até indicar que ali mesmo onde essa existência encontraria seu termo, ali mesmo intervém o objeto substitutivo.

Além de suscitar a anulação da perda pela substituição de objeto, a operação proposta por Freud em “Luto e Melancolia”, de trabalho do luto, restringe sua realização ao âmbito privado, num trabalho que envolve apenas o investimento libidinal do enlutado em relação ao morto.

A proposta de Allouch (2004) para a problemática do luto indica que este precisa ser efetuado, não encoberto por uma suposta substituição ou pela crença na vida além da morte. Desse modo, ele se refere à citação de Bailly, bem como ao estudo de Ariès sobre a história da morte, como articulados, formulando que para a morte se tornar “menos selvagem”, menos excluída publicamente, talvez fosse preciso fazer o “luto de Deus”.

Darmo-nos conta de que perdemos os deuses e Deus, no sentido forte de “dar-se” realmente “conta”, tal seria uma das determinações maiores cujo defeito participaria do selvajamento da morte. Bailly não o diz. Bailly não estabelece o vínculo entre seu questionamento e o estudo de Ariès, ao passo que Ariès, por sua vez, não ligava morte invertida e morte de Deus. É difícil, porém, não fazer a aproximação e não interrogar: tornar a morte menos selvagem seria efetuar o luto de deus? (Allouch, 2004, p. 352, grifo do autor).

O fim do luto na concepção de Allouch (2004) está relacionado ao cumprimento da vida do morto pelo enlutado. A questão colocada por Allouch (2004, p. 383) em torno da parapsicose no luto, apresentada numa relação perseguidor-perseguido, deve-se ao não cumprimento da vida do morto, a um adiamento do sacrifício do luto e à impossibilidade do enlutado de realizar um testemunho inteligível do luto.

O testemunho do luto a ser feito de forma inteligível constitui um problema, quando se depara com a exclusão do rito público. Na época em que as manifestações do luto eram concebidas socialmente, o enlutado tinha condições de expressar sua dor e desespero publicamente, sem por isso ser tomado por louco. Sobre esse aspecto, Allouch (2004, p. 383) pontua, referindo-se à problemática de Espinosa levantada por Lacan em sua tese, sobre a paranóia ser uma “forma de conhecimento” mas que não se torna inteligível como “conhecimento verdadeiro”.

Para estabelecer de forma mais clara o processo do luto, Allouch alude ao tempo lógico* concebido por Lacan, fazendo uma divisão em três tempos seqüenciais, considerando a singularidade quanto à durabilidade de cada tempo e do processo como um todo:

O não cumprimento é primeiro, é por ele, antes de mais nada, que o enlutado se depara com a morte de quem lhe era próximo. Num *instante de ver*, essa vida lhe aparece no que ela tem de definitivamente inacabado, em tudo que ela não soube realizar. O tempo do luto seria, então, *o tempo para compreender*, desembocando nesse *momento de concluir* que, de fato, essa vida foi cumprida, e em que ela foi. (Allouch, 2004, p. 350).

A referência de Allouch ao tempo lógico de Lacan, nos permite compreender porque considera que a conclusão do luto opera em um ato público, pois nesse artigo, Lacan trata do tempo lógico através de um sofisma no qual há três elementos que, tendo em jogo a própria liberdade, precisam, cada um por si, descobrir a verdade da cor do disco que se encontra em suas costas, e eles o fazem, a partir do que podem ver e compreender da atitude dos outros. Ao final do artigo, Lacan considera que “se, nessa corrida para a verdade, é apenas sozinho, não sendo todos, que se atinge o verdadeiro, ninguém o atinge, no entanto, a não ser através dos outros” (Lacan, 1945/1998, p. 212).

O sacrifício do luto no âmbito público é abordado por Allouch (2004) através de um conto intitulado “Agwii, o monstro das nuvens” (*Agwîi, le monstre des nuages*) do livro “Diga-nos como sobreviver à nossa loucura” (*Dites-nous comment survivre à notre folie*) escrito pelo autor japonês Kenzaburo Oe, que recebeu Prêmio Nobel de Literatura em 1994. Ao abordar esse conto, Allouch ressalta que a tradição

* Cf. Lacan, J. (1945/1998). O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

literária japonesa não costuma distinguir romance e autobiografia, de modo que esse conto – que trata da trajetória do luto de um pai, ao perder seu filho ainda bebê, um filho que nasceu com anormalidade física e recebeu o prognóstico médico de pouco tempo de sobrevivência – esse conto relaciona-se com a história vivida por Oe, autor do conto, especificamente com o luto que teve de efetuar, por ter gerado um filho com uma anomalia cerebral. Hikari, filho de Oe, apenas se comunica através da música (Allouch, 2004, p. 332).

Allouch é preciso ao abordar o conto e relacionar a publicação deste ao ato sacrificial que finaliza o luto, pois o próprio conto aborda o ato de publicação que põe fim à trajetória de luto que transcorre no interior do conto. Ele diz:

O ato de publicação do conto faz parte do conto, ou, ainda e reciprocamente, esse conto era tal que não podia findar de outro modo a não ser por sua publicação. Sua publicação é sua realização enquanto faixa negra (Allouch, 2004, p. 359).

A publicação no interior do conto seria um meio de realizar um testemunho inteligível do luto, que até seu fim se mostrava na paranóia do pai, o conto bem ilustra esse aspecto, sendo que o monstro das nuvens é o bebê, cujo luto seu pai atravessa numa relação perseguidor-perseguido. O final do luto do pai no conto se dá quando ele pode, por meio do simbólico, constituir uma história e um mundo, ainda que seja nas nuvens, para esse filho que, morrendo tão jovem, não pôde realizar. Desse modo, ele toma a vida do filho como realizada. A partir de então, o pai passa a contar sobre esse filho, sobre o mundo desse filho ao narrador do conto que também exerce o papel de acompanhante desse pai. É sobre a realização dessa vida do bebê morto, ou dessas vidas, já que inclui a história da vida do pai do bebê, que o narrador-personagem do conto, igualmente companheiro do pai enlutado, e bastante identificado com ele, pode efetuar o ato derradeiro do luto com a publicação do conto. Do mesmo modo, Kenzaburo Oe, com sua escrita, estabelece um testemunho do seu luto, tornando-o inteligível ao público. Allouch (2004, p. 359) comenta que Oe “transformou seus escritos em alguém com quem se pode falar” e destaca um trecho de uma entrevista* de Oe, na qual ele diz:

* Cf. *La Quinzaine littéraire*, n° 659, 15 de dezembro de 1994.

Sobretudo as jovens mães que me escrevem dizem-me que sentem-se encorajadas por minhas obras, bem como pela obra musical de meu filho. E sou, por minha vez, encorajado: envio romances escritos sobre meu filho ao público e o público me remete um *feed-back* sobre minha literatura. É a melhor relação que se possa ter com o mundo exterior (Ôe, citado por Allouch, 2004, p. 359).

O mesmo papel que tem o narrador-personagem do conto de Oe, ao escrever e publicar a história enlouquecida do luto do pai, Horácio assume em relação a Hamlet, quando este, quase morrendo lhe pede que conte sua história e justifique, diante daqueles que duvidarem, sobre sua conduta (Allouch, 2004, p. 357). O ato sacrificial de tornar público o luto, cuja sociedade impõe que seja privado, relaciona-se a falar com alguém, mas também convoca a experiência da perda de um pedaço de si, inclusive trata da confissão pública dessa perda, que se faz pelo esforço de circunscrever pelo simbólico o furo no real.

Shintaro Hayashi (2003) tradutor do livro de Kenzaburo Oe, intitulado “Uma questão pessoal”, comenta logo na contra-capá:

Partindo de matéria tão íntima, Kenzaburo Oe corria o risco de escrever uma confissão tenuemente mascarada de literatura, mas Uma questão pessoal é tudo menos isso: neste romance, a ficção toma corpo para melhor refletir sobre fato e fantasia, devaneio e desespero, para promover um longo exercício de conquista de uma realidade dolorosa e – por algum mistério – plena.

O comentário do tradutor de Oe afina-se ao que considera Foucault (1969/1992, p. 36) em “O que é um autor?”, quando trata da função da autoria de exercer a divisão entre o escritor real e o que é assinado pelo autor, de modo que se há confissão pela escrita, esta não é, senão em função dessa separação, na qual a “marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência”. Nas palavras de Foucault:

Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função do autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. (Foucault, 1969/1992, p. 55).

Allouch refere-se à exposição como determinante no fechamento do sacrifício imposto pelo luto, pelo que essa exposição implica simbolicamente de segunda morte, no sacrifício do pedaço de si.

Enquanto sacrifício, ele só pode ser um ato público, essa exposição tira o luto desse impasse de uma operação de si a si na qual a psicologia freudiana o havia imobilizado. (...). A exposição parece, assim, o traço distintivo cuja presença, ou ausência determina que haja ou não fechamento do gracioso sacrifício do luto.

Seria, assim, mediante essa exposição que o ser falante poderia, sem deixar de ficar a uma distância infinita, beirar o mais próximo possível essa segunda morte que, só ela, fará da perda uma perda seca (Allouch, 2004, p. 395).

Para que o luto chegue a termo, a operação de um sacrifício da “perda de si” precisa ser efetuada. Devido ao não cumprimento da vida do morto, o luto não é concluído, não ocorre seu fechamento, fechamento que depende também de um sacrifício do falo. Ao não fechamento do luto, ao distanciamento do sacrifício a ser efetutado para que o luto encontre seu fim, Allouch (2004, p. 290) propõe a seguinte escrita matemática:

$$-(1 + (1 + \dots)) \Rightarrow -(1 + a) \cong \$$$

Sobre essa escrita ele dirá:

Essa escrita do luto que acabamos de propor (...) permite transcrever a experiência, que os sociólogos nos asseguram ser bem freqüente, em que o enlutador segue no túmulo (suicídio ou doença) seu objeto perdido. Num tal caso, o enlutador parece absorver-se ele mesmo nesse pedaço de si, realizar-se como pedaço de si; ele “prefere” ele mesmo morrer que perdê-lo no sentido de ficar dele privado (Allouch, 2004, p. 290).

O fechamento do luto não é efetutado quando o objeto perdido se constitui em duplo do sujeito, ocorrendo duplicação da morte. Desse modo, o luto não se encerra, pois não há a perda de alguém somada a um pedaço de si: $-(1 + a)$. Nesse caso, o corte em direção ao término do luto é iniciado com a soma da morte do enlutado à perda de alguém, o que Allouch escreve como: $-(1 + (1 + \dots))$. Entretanto essa operação só pode “encetar” o luto, mas não efetua-lo, os três pontos indicam que a operação constitui um resto (Allouch, 2004, p. 39).

A partir da interpretação lacaniana de *Hamlet*, especificamente da cena do cemitério, Allouch propôs a sua escrita algébrica sobre o luto, indicando que para

constituir a impossibilidade do objeto, ou seja, a finalização do luto concebendo o reencontro como impossível, é preciso constituir o objeto no desejo, para sacrificá-lo. Vejamos como ele chegou a sua formulação.

Freud havia nomeado a castração a via de acesso ao objeto do desejo; prolongando Freud, graças a essa dimensão imaginária que ele soube distinguir, Lacan acrescenta que o objeto do desejo só se constitui, na fantasia, tendo por base um **sacrifício**, um **luto**, uma **privação do falo**. Esses três termos designam aqui uma única e mesma operação, aquela que **torna gracioso o objeto do desejo**, aquela que permite que funcione a estrutura imaginária da fantasia (Allouch, 2004, p. 285, grifo nosso).

Designando que Lacan radicaliza a função do luto, ao conceber que não há relação de objeto sem luto, e que há sacrifício do sujeito em libra de carne para ter acesso ao objeto, Allouch (2004, p. 285) indica que essa radicalização tem conseqüências sobre o luto pela morte de alguém.

O luto não é apenas perder alguém (furo no real), mas convocar para esse lugar algum ser fálico para lá poder sacrificá-lo. Há luto efetuado se e somente se tiver sido efetivo esse sacrifício. O sujeito terá, então, perdido não só alguém, mas, além disso, mas, ademais, mas, em suplemento, um pequeno pedaço de si. Escrevemos isso: $\$ \cong - (1 + a)$.

Podemos ler nessa escrita algébrica, na qual Allouch situa o fechamento do luto como a perda de $(1 + a)$, que há luto quando além de perder alguém, perde-se um pedaço de si, através do sacrifício do falo, pois esse alguém foi investido com o brilho fálico que o desejo do enlutado concedeu. A escrita matemática $(1 + a)$ mostra que há luto quando incide o furo no real pela perda de alguém (1) somado a (a) na medida em que esse (1) foi constituído como objeto no desejo do enlutado, o que é diferente de objeto do desejo, sendo que esse último é sempre referido ao vazio. Portanto, Allouch (2004, p. 39) dirá: “... estamos de luto não porque um próximo (...) morreu, mas porque aquele que morreu levou consigo em sua morte um pequeno pedaço de si”.

O sacrifício desse pedaço de si, concebido por Allouch, distingue-se do sacrifício ritual e do sacrifício moral, sendo ambos pautados na base da troca, visando à comunhão ou o retorno pelo que foi dado em sacrifício, seja no caso do ritual, no qual um objeto é oferecido, como por exemplo, um animal, seja no caso do

sacrifício moral, no qual o próprio sujeito se oferece em espírito, e o objeto é interior (Allouch, pp. 369-372).

O sacrifício do falo, do qual Allouch (2004, p. 294) trata, tem o teor de separação, ele toma a palavra no sentido literal dizendo que: "... separar era a função do sacrifício em geral, do *sacra facere*, do 'fazer sagrado', isto é, do separado." E referindo-se ao que Lacan concebeu na interpretação de *Hamlet*, ele formula que

... vemos aqui Lacan transformar explicitamente esse conceito de sacrifício, precisar que nada vindo do Outro é devolvido ao sujeito como resposta ao sacrifício que ele faz. Se há um sacrifício respondendo àquele indicado por Lacan, talvez devêssemos nos voltar para Abraão para dele nos aproximar. Abraão sacrifica Isaac numa outra perspectiva que aquela, digamos "clássica", do sacrifício... (Allouch, 2004, p. 265).

Em Gênesis, na Bíblia, encontra-se o relato da cena na qual Abraão oferece Isaac, seu único e amado filho, em sacrifício a Deus, sem requerer-lhe nada em troca.

Allouch (2004) situa o sacrifício do luto junto ao sacrifício do falo, na medida em que esse falo não é o falo, mas uma indexação que recobre o objeto pequeno outro (objeto *a*) com a cor do desejo do sujeito. De modo que para haver luto por alguém que morreu, implica que esse alguém seja também o pequeno pedaço de si que corresponde ao morto e ao enlutado, cuja separação deixa o enlutado numa posição desesperadamente desejante.

... por sua morte o morto advém como erômenos, detentor do *agalma* (o pequeno pedaço de si de inestimável valor); ele, o enlutado, acha-se, portanto, brutal, selvagem e publicamente colocado em posição de erastes, de desejante (Allouch, 2004, p. 31).

A álgebra do fechamento do luto ($1 + a$) não implica em uma decomposição da estrutura imaginária da fantasia ($\$ \diamond a$), ao contrário, concebe que essa estrutura que fornece suporte ao desejo precisa ser constituída para que ocorra o luto e posteriormente seu fim do modo como Allouch designa ao longo de seu estudo, como um "gracioso sacrifício", do objeto que se tornou "gracioso" no desejo.

Para fazer um "fechamento" desta parte do estudo, que foi dedicada às considerações acerca do luto na psicanálise, não encontraríamos melhor maneira de

expressar o que do luto pode ser considerado, do que através das palavras do compositor Chico Buarque, na música “Pedaço de Mim”.

Pedaço de Mim (Chico Buarque)

Ó pedaço de mim, ó metade afastada de mim
Leva o teu olhar, que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento, é pior do que se entrevar

Ó pedaço de mim, ó metade exilada de mim
Leva os teus sinais, que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco e evita atracar no cais

Ó pedaço de mim, ó metade arrancada de mim
Leva o vulto teu, que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto do filho que já morreu

Ó pedaço de mim, ó metade amputada de mim
Leva o que há de ti, que a saudade dói latejada
É assim como uma fisgada no membro que já perdi

Ó pedaço de mim, ó metade adorada de mim
Lava os olhos meus, que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo a mortalha do amor, adeus.

Um pássaro na gaiola durante a primavera sabe muito bem que existe algo em que ele pode ser bom, sente muito bem que há algo a fazer, mas não pode fazê-lo. O que será? Ele não se lembra muito bem. Tem então vagas lembranças e diz para si mesmo: “Os outros fazem seus ninhos, têm seus filhotes e criam a ninhada”, e então bate com a cabeça nas grades da gaiola. E a gaiola continua ali, e o pássaro fica louco de dor.

“Vejam que vagabundo”, diz um outro pássaro que passa, “esse aí é um tipo de aposentado”. No entanto, o prisioneiro vive e não morre, nada exteriormente revela o que se passa em seu íntimo, ele está bem, está mais ou menos feliz sob os raios de sol. Mas vem a época da migração. Acesso de melancolia – “mas” dizem as crianças que o criam na gaiola, “afinal ele tem tudo o que precisa”. E ele olha lá fora o céu cheio, carregado de tempestade, e sente em si a revolta contra a fatalidade. “Estou preso e não me falta nada, imbecis. Tenho tudo o que preciso. Ah! Por bondade, liberdade! Ser um pássaro como outros.

Vincent van Gogh*

PARTE III: O LUTO DA CRIANÇA MORTA

Após abordar algumas considerações sobre o método no campo da psicanálise, chegamos à concepção de que esse método é construído em função da singularidade do caso, tendo o caráter de inacabado por estar sujeito a mudanças pela incidência do que se apresenta de novo no decurso da análise em cada caso. O caráter de inacabamento do método, também foi abordado através do estudo sobre o luto feito por Allouch (2004), a partir da leitura crítica de Freud e da leitura-desdobramento das concepções de Lacan, indicando que há possibilidade do desdobramento teórico a partir do que já foi escrito, cuja leitura, realizada por outros, resulta em novas contribuições.

A leitura pelo método psicanalítico concebe e procede em relação à escritura psíquica, que tem por suporte material a letra, fazendo borda com o real, de modo que as criações, de um modo geral, são efetuadas em função do vazio, como foi abordado através de Lacan (1959-60/1997), que também considerou três diferentes formas de criação, que tendo o vazio como eixo, “modelam o significante” distintamente: a criação artística se organizando em torno do vazio, a religião evitando o vazio, e a ciência colocando-se sobre o vazio.

* Trecho de uma carta escrita a Théo em julho de 1880, quando estava na região das minas de carvão no Borinage.
Cf. Van Gogh, V. (2002). Ruprech, P. (trad.). *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, (pp. 41-55).

Seguindo no percurso da pesquisa, foram abordadas algumas considerações sobre o luto no campo da psicanálise, tendo por norteador o estudo realizado por Allouch (2004) que chegou a propor, em seu livro “A erótica do luto no tempo da morte seca”, uma escrita algébrica sobre a problemática do fechamento do luto. Essa escrita sobre a operação do luto, é concebida através do neologismo que cria, como escrita “matefórica” (Allouch, 2004, p. 224), ou seja, a condensação de matemática e metáfora, que implica em uma operação, mas com um furo, um vazio sobre a posição dos elementos. Por ser furado, esse escrito serve para ler outro escrito, serve para abordar o problema do luto, sem conceber a priori o posicionamento dos elementos na operação, e tampouco o resultado.

O escrito formulado por Allouch (2004) que aborda as operações de fechamento e não fechamento do luto será tomado como via de leitura da biografia de Van Gogh escrita por Viviane Forrester (1983), intitulada “Van Gogh ou o enterro no campo de trigo”, que alude sobre a trajetória de Van Gogh ser perpassada pelo luto de seu irmão natimorto.

Parodiando a frase: “Existem tantos Hamlet quantos atores que o representem” (Dover Wilson, citado por Allouch, 2004, p. 202), pode-se dizer que: Existem tantos Van Gogh quanto autores que escreveram sobre ele. O “Van Gogh de Forrester”, como está escrito no título de seu livro, está relacionado à oposição ao “enterro no campo de trigo”.

3.1. Por que a leitura da biografia de Van Gogh escrita por Forrester?

Vincent van Gogh deixou quase a mesma quantidade de cartas e de quadros, cerca de novecentos, segundo artigo publicado por Henri Soldani (1999) na revista “Le spectacle du monde”. Existem também dezenas de autores que escreveram biografias de Van Gogh, baseadas, principalmente, nas correspondências, que quase formam uma biografia.

Do interior do universo das pinturas, cartas e da história de vida de Van Gogh, várias leituras já foram realizadas, tamanhas as possibilidades existentes nesse testemunho por ele realizado.

Dos escritos que compõem toda a imensa literatura sobre o artista, só em 1942, já se podiam contar 777 estudos publicados desde sua morte, E podemos imaginar quantos mais não foram escritos... (Frayze-Pereira, 1994, 232).

Viviane Forrester (1983) se baseou em fatos, nas correspondências e pinturas de Van Gogh para compor sua biografia. Se realizou, entretanto, uma leitura parcial, que não corresponde à totalidade do que implica o universo Van Gogh, não deixou de contribuir com esse universo, produzindo com sua leitura, novas significações.

Sobre o aspecto do trabalho do leitor colaborando para novos desdobramentos da obra, Godoy (2002) aponta a posição do próprio Van Gogh como ceifador indissociável do semeador, na medida em que através da arte, ao mesmo tempo em que rompia com o que estava instituído, criando novos matizes, o fazia como semente para o futuro. Em suas palavras:

... se consideramos a correspondência de Van Gogh um “campo fértil”, de onde podem emergir novos sentidos, essa metáfora, da mesma forma cabe a nós, fecundados por idéias e possibilidades que permanecem vivas e se desenvolvendo. (...) As leituras da correspondência de Van Gogh geraram transformações nessa obra que, por sua vez, permitiram a observação de novos aspectos, enriquecendo, assim, a leitura da obra. (Godoy, 2002, p. 30, aspas da autora).

O comentário de Frayze-Pereira (2002, p. 14) sobre a correspondência de Van Gogh, aponta o caráter do duplo que a envolve, sendo que esta “junto à pintura, apresenta-se como uma outra obra”, de modo que sua análise “permite visualizar aspectos da vida, da arte e do imaginário de Van Gogh”.

A partir da leitura do livro de Michel Foucault, “O que é um autor?”, Frayze-Pereira aborda a correspondência em sua dupla função, como veículo de subjetivação do discurso e abertura de si ao outro:

... a carta, na sua qualidade de exercício psicossocial, trabalha no sentido da “subjetivação do discurso”, da sua assimilação e elaboração como “bem próprio”, ao mesmo tempo em que constitui uma “objetivação da alma”, “o trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efetuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica uma introspecção; mas há que se entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo do que como uma abertura de si mesmo que se dá ao outro” (Frayze-Pereira, 2002, p. 15, aspas do autor).

Foucault (1983/1992) discorre sobre dois modos de se realizar a escrita de si praticada desde a Antigüidade, os *hypomnemata* e as correspondências, apresentando entre eles algumas distinções. Os *hypomnemata* que eram como cadernos de notas, constituíam a memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas, mas também incluíam argumentos para lutar contra os defeitos do escritor, ultrapassar circunstâncias difíceis, enfim era um meio para a subjetivação do discurso. A escrita dos *hypomnemata* era conjugada à leitura, mas como apropriação do que foi escrito por outros autores.

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso (Foucault, 1983/1992, p. 141).

A correspondência, como Foucault aborda, produz efeitos além dos produzidos pelos *hypomnemata*, além da subjetivação de si próprio pela escrita; por meio de conselhos e opiniões, a correspondência é também um modo de manifestação de si próprio aos outros, fazendo o escritor presente não só pelas informações sobre sua vida, mas numa presença imediata, quase física.

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. (...) a carta é simultaneamente um olhar que se volta ao destinatário (por meio da missiva que recebe, ele se sente olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face (Foucault, 1983/1992, p. 150).

Posto pela metáfora de Godoy (2002), que a leitura ao mesmo tempo em que ceifa a obra em sua totalidade, a semeia produzindo novos desdobramentos, seja a leitura da obra de um autor, seja a de uma correspondência que comporta a incidência do interlocutor, a escolha pela leitura da biografia de Van Gogh, pelo recorte realizado por Forrester, implica em recorrer a uma narrativa que aborda a temática do luto na correspondência do artista, quando na escrita de algumas cartas e em algumas pinturas, ele deixou entrever a incidência da criança morta, de tal forma que pôde ser lido pela autora.

A biografia construída por Forrester a partir do que está na obra de Van Gogh, tanto nas correspondências quanto nas pinturas, pode ser considerada como uma “transformação nesta obra” – assim Godoy (2002) nomeia os efeitos produzidos pela leitura – cujo resultado do que foi produzido pela autora é uma história perpassada pelo luto.

Forrester (1983) apresenta um recorte específico no decurso da narrativa que faz da história de vida do pintor, sendo escolhida como norteador para a leitura a qual nos propomos, justamente porque ela já constitui uma composição, que destaca a incidência e insistência da sombra da criança morta na trajetória do pintor desde seu nascimento até sua morte. Nesse caso, a escolha do trabalho de Forrester, é uma via de mão dupla, pois está estreitamente ligada ao tema da pesquisa, do mesmo modo que a leitura da obra de Van Gogh (correspondências e pinturas) realizada por Forrester, suscita uma leitura sobre o luto.

Pode-se considerar a contribuição de Viviane Forrester (1983) para o campo da arte, ao compor uma biografia de Van Gogh através da leitura de suas cartas e determinadas pinturas, mas essa autora também pode contribuir para o estudo do luto no campo da psicanálise, ao destacar determinadas situações, que permitem a leitura das operações de fechamento e não fechamento do luto, formuladas por Allouch (2004). Portanto, da escrita bibliográfica de Forrester, abordaremos os momentos que ilustram essas operações.

Postos os aspectos que envolvem o método de leitura proposto pela psicanálise e a escolha da biografia que norteará tal leitura, podemos prosseguir com ela, ressaltando o que Foucault (1983/1992, p. 144), extraíndo uma metáfora do texto de Sêneca, considerou: que o trabalho de leitura e de escrita, não deve restituir “retratos reconhecíveis” do autor a não ser como “mortos”, do mesmo modo “como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados” para que “se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma.”

3.2. Incidência e insistência do luto

A escrita biográfica de Forrester (1983) não segue a ordem das datas dos acontecimentos, ela se faz em volteios pela história, buscando apreender os

momentos da vida de Van Gogh, nos quais a incidência da sombra do irmão natimorto torna-se operante. Para acompanhar de modo mais claro a seqüência cronológica dos fatos, a biografia escrita por David Sweetman* seria mais indicada. Há também uma tradução de Pierre Ruprech**, para o português, que reúne 200 cartas que Van Gogh enviou ao seu irmão Théo, em vários momentos distintos da sua vida, que oferece uma visada geral do percurso do pintor; a correspondência geral***, que inclui além das cartas ao irmão Théo, as enviadas a outros parentes e amigos, não está traduzida para o português. Como referência para abordar os principais temas e subtemas nas cartas de Van Gogh, desde 1886 até 1890, quando se suicidou, há o estudo realizado por Godoy****, no qual apresenta um índice remissivo dos temas nelas encontrados. Elegemos a biografia de Forrester, como norteador da leitura, por razões já explicitadas, mas esses outros recursos indicados também serão consultados oportunamente.

Além do texto composto por Van Gogh na vida e na obra, há um outro texto que permeou sua vida, um contexto, um pano de fundo que corresponde à época em que viveu, à família em que nasceu e a sua história precedente. Esse texto já estava escrito anteriormente, mas de todo modo ele é convidado a participar e assumir um lugar nessa história, um nome lhe é ofertado.

Van Gogh nasceu em Groot Zundert, pequena aldeia no Brabante holandês, onde seu pai pregava como pastor. Sua mãe, Anna Cornelia Carbentus, estava com trinta e três anos e seu pai, Theodorus van Gogh com trinta quando tiveram seu primeiro filho, o Vincent van Gogh que morreu, em 30 de março de 1852. Exatamente um ano após, no dia 30 de março de 1853, nascia o pintor. Sweetman (1993, p. 13) destaca:

Assim que aprendeu a ler, pôde decifrar seu nome entalhado numa pequena lápide junto à igreja em que o pai pregava.

VINCENT VAN GOGH

1852

E embaixo:

* Sweetman, D. (1993). *Vincent van Gogh: uma biografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

** Van Gogh, V. (2002). Ruprech, P. (trad.). *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM.

*** Van Gogh, V. (1960). *Correspondance complete de Vincent van Vogh*. Paris: Gallimard-Grasset.

**** Godoy, L. (2002). *Ceifar, semear: a correspondência de Van Gogh*. São Paulo: Annablume.

Deixar vir a mim as criancinhas,
não as impeçais. Pois aos
que a elas se assemelham
pertence o REINO
de DEUS

O autor prossegue no assunto da morte de um filho e o nascimento do outro:

Como na metade do século passado a perda de um membro da família era uma questão pública e de efeitos prolongados, o casal ainda estava de luto quando o novo bebê chegou, embora sua felicidade mais do que evidente reduziu isso a uma formalidade irrelevante. A criança viva enterrava a tragédia do ano anterior, e eles o chamaram Vincent Willem como sinal de um recomeço e em homenagem ao seu avô (Sweetman, 1993, p. 15).

O contexto, no qual nasceu Van Gogh, era permeado pelo luto do casal, na época da morte romântica, quando as atitudes de silêncio e afastamento em relação à morte se faziam através da concepção de um reencontro além da vida (Ariès, 1977, p. 92). O epitáfio que homenageia o natimorto mostra a crença familiar na vida após a morte, e na semelhança com a criança como garantia de entrar no Reino de Deus.

Em seu estudo sobre o luto, Allouch (2004) comenta que no México, até os tempos atuais, a morte da criança é representada pela *arte ritual de la muerte niña*, na qual a criança morta é tomada como anjinho, por não ter chegado à idade da razão, não sendo, portanto, pecadora.

A morte de uma criança dá lugar no México, a uma produção de pinturas e, hoje, de fotos da criança morta tomada como *angelito*, como anjinho; essas fotos servem num ritual de não-luto, de regozijo provocado pela morte da criança (...) ela irá, portanto, diretamente ao paraíso, o que só pode regozijar seus familiares (Allouch, 2004, p. 178).

Entretanto, tudo indica que a crença de que a morte não constitui o fim da vida, tenha sido insuficiente para o casal, que precisou nomear um substituto, para o

filho perdido. Segundo Forrester, Van Gogh mantém o silêncio sobre a morte, ao menos, no que concerne à morte desse irmão.

Desejo inconsciente, terror, culpa inconscientes, a ponto de, em toda a correspondência de Vincent, a existência tão furtiva, mas tão esmagadora do primeiro Vincent, não ser evocada nenhuma vez (Forrester, 1983, p. 5).

A questão de o luto incidir na vida de Van Gogh não deve ser tomada somente em relação ao seu irmão natimorto. Não é possível afirmar que o fato de ter recebido o mesmo nome de um morto e da terrível coincidência das datas que marcam morte e nascimento sejam os únicos responsáveis pelas desventuras de Van Gogh. Nem todos os que homenageiam falecidos com o próprio nome se suicidam. A questão não estaria centrada apenas na nomeação, envolve o contexto social e o modo como Van Gogh respondeu a essa nomeação, se fazendo passar, em diversas situações de sua vida, por um substituto, como alude Forrester.

Durante duas paixões malogradas que o marcarão tanto, as duas mulheres em questão, Eugénie (...) e Kee, foram cobiçadas inicialmente em silêncio; ele as possui em seus devaneios bem antes de lhes confiar seus sentimentos. Ele não aceitará sua recusa, que dirá ser nos dois casos um erro, mas, sobretudo nos dois casos, essas mulheres lhe darão como desculpa uma ligação anterior, noivado de Eugénie, fidelidade de Kee ao esposo falecido. Assim, mesmo quando ele desejar uma mulher, já haverá predecessor (e morto no caso de Kee); Vincent será de novo o usurpador, mas desta vez virtual e sem êxito. Será sempre vencido por um rival que lhe terá passado a perna, e por um rival secreto ou morto; invisível. Ele permanecerá ainda sempre o segundo, o que significará não ser nada (Forrester, 1983, p. 30).

A repetição de nomes e profissões era uma curiosa tradição na família Van Gogh. Embora seja usual que se faça uma homenagem a um parente ou pessoa querida dando seu nome ao filho recém-nascido, na família de Van Gogh isso aparece com um certo exagero. Ao menos, até onde temos notícias, seis pessoas receberam o nome de Vincent Wilhelm* van Gogh: o **pintor**, seu **avô**, que foi um pastor bem-sucedido, seu **tio**, chamado pelo apelido de tio Cent, que era *marchand*,

* Dependendo do autor encontra-se escrito Wilhelm ou Willem, Forrester utiliza a primeira forma.

seu **irmão natimorto** e seu **sobrinho**, filho de Théo. Até aqui contamos cinco, mas segundo Forrester (1983, p. 24) houve um **antepassado**, que foi escultor e fez fortuna em Paris no século XVIII, que também se chamava Vincent van Gogh.

O nome de seu irmão que se tornou *marchand* e para quem o artista endereçou a maioria de suas cartas Theodorus van Gogh (Théo) era o mesmo de seu pai, este pastor como o avô. O nome dado ao irmão caçula, era o mesmo de um dos irmãos do pai (Cornelis), assim como de suas três irmãs, Anna, nascida após Van Gogh recebeu o mesmo nome da mãe, na seqüência nasceu Elisabeth, nome da avó paterna e Wilhelmina, homenageando a irmã da mãe (Sweetman, 1993).

A escolha do nome do pintor não estava apenas relacionada a uma homenagem ao avô e ao enterro de uma tragédia, mas também, ao irmão mais velho de Theodorus, que era o mais abastado dentre todos da família. Theodorus (Dorus) e esse irmão Vincent (Cent) eram muito próximos, tanto que quando Vincent (Cent) cortejava Cornelia Carbentus, apresentou a irmã dela, Anna, a seu irmão Theodorus (Dorus), ambos casaram-se com essas irmãs, sendo que o primeiro a fazê-lo foi Vincent (Cent) e Theodorus (Dorus) um ano depois.

A leitura de Forrester (1983) é enfática e indica que se trata de uma história de inocentes, na qual os protagonistas não tinham intenções sabidas ou conhecidas.

A autora refere-se ao peso dessa nomeação, na vida de Van Gogh, que o posiciona como substituto da criança morta, e considera que outros elementos da história que o precedeu, possam ser suscitados por esse nome. O modo como ela formula a partir de algumas questões, deixa entrever que quase não há como duvidar que, de fato, trouxe conseqüências para Van Gogh, a mensagem que lhe chega com sua nomeação:

Será que não pesa nada nascer como substituto funesto de uma criança morta, que é seu homônimo e que nunca foi nada mais que um morto (...) Será que não pesa ter que representar logo ao nascer essa ausência de um outro, de **estancar um luto e parodiar uma ressurreição?** (...) Ou então, mais do que saber de tudo isso, ter sofrido logo ao nascer essa experiência! (Forrester, 1983, p. 23, grifo nosso).

Os outros elementos que o nome suscita, segundo Forrester (1983), referem-se à relação de Theodorus, o pai de Vincent, com seu tio Vincent (Cent) e a uma possível admiração ao avô do pintor. A autora considera que o amor dessa primeira dupla de irmãos assemelha-se ao modo como será estabelecido o amor entre Vincent e Theo, filhos de Theodorus, e sugere que houve uma tentativa desse último de realizar um prolongamento dessa história pelo ato da nomeação do primeiro filho sobrevivente. Em suas palavras:

Esse pai, esse tio (esse Vincent, esse Théo) (já) se amavam tanto que se casaram com duas irmãs. Sua história de amor seguira um caminho tranqüilo e aceitável. Entretanto, Theo tivera de se empenhar duas vezes para produzir um Vincent. É verdade também que existia ainda um outro Vincent, mais difícil de reproduzir, imponente, muito oficial: o avô, Vincent van Gogh, pastor notório, brilhante, ao contrário do filho que permanecerá modesto... (Forrester, 1983, p. 25).

Tomando as considerações de Allouch (2004) acerca da versão freudiana do luto como versão romântica do luto que, ao propor a substituição do objeto perdido, concebe o prolongamento de uma relação pelo mesmo investimento libidinal sobre o objeto substituto, então, se Van Gogh estivesse como substituto do irmão natimorto, não estaria estancando o luto, mas prolongando a existência do morto, ou como diz Forrester, “parodiando uma ressurreição”. Nesse caso, por que Forrester menciona que Van Gogh teria que estancar o luto, se em seguida ela alude à ressurreição e ao esforço de seu pai em prolongar através do filho a relação com o irmão e com seu próprio pai?

Se a função de estancar o luto fosse a mensagem recebida por Van Gogh, como diz Forrester nessa “história de inocentes”, então ele teria de efetuar o ato que finaliza o luto e não prolongá-lo. A autora apresenta um trecho do poema que o pai (Pa) de Van Gogh havia copiado em uma carta que lhe enviara:

... Pa escrevia, copiando para seu filho este trecho de um poema: “Quem nos libertará plenamente, para sempre/ Do corpo desse morto vergado inteiramente pela morte!” (Forrester, 1983, p. 5).

Efetuar o luto é diferente de encetar, de principiar o corte como aborda Allouch (2004), que para levar a termo o luto, é preciso dar por concluída a vida do morto através do sacrifício de um pequeno pedaço de si. Na história de Van Gogh, no contexto da morte romântica, no qual estava inserido, para considerar realizada a vida do morto, seria preciso bastante trabalho para romper uma concepção sobre a morte que imperava na época. De fato, trabalhou muito quando se tornou pintor, sendo considerado um artista que se localiza historicamente “entre um universo de idéias românticas e outro de ações modernas” (Godoy, 2002, p. 45), ou seja, do ponto de vista da história da arte, estava entre dois movimentos, mas chegou a romper com o que estava instituído e a criar uma nova arte.

Isso posto, passamos a considerar que a trajetória de Van Gogh em torno da problemática do luto não se limita a uma relação entre ele e o fantasma do irmão, ou ao problema de sua nomeação, não há como concebê-la, a partir de uma “*one body psychology*”, desconectada da relação social e da relação que estabelecia com os outros, principalmente com seu irmão Théo.

Primeiramente, para encaminhar a leitura, podemos tomar as palavras de Forrester que alude a duas posições contrárias, à luz do que Allouch considerou a respeito do fechamento e não fechamento do luto, de modo que, “estancar o luto”, faria referência a efetuar um sacrifício e com isso o fim do luto, e “parodiar uma ressurreição” seria situado como o prolongamento das relações que eram mantidas com morto. Concebendo, a partir do que escreve Forrester, Van Gogh estaria entre essas duas posições, no decurso de sua vida.

Há várias situações na vida de Van Gogh, e no que ele deixou registrado em sua obra, que são indicadas por Forrester (1983), nas quais se mostram essas duas posições contrárias.

3.2.1. Entre a bigorna e o martelo (no instante de ver)

Em 1864, Van Gogh contava onze anos quando foi separado da família para estudar em Zevenbergen, aldeia que ficava cerca de vinte e cinco quilômetros de distância de Zundert (Holanda), onde vivia sua família. A escola que funcionava em regime de internato, era dirigida por um professor protestante conhecido da família

Van Gogh, chamado Jan Provily. Nessa escola teve oportunidade de aprender a falar fluentemente e escrever em francês, inglês e conhecer um pouco de alemão. (Sweetman, 1993).

Certamente a intenção de seus pais quando o enviaram a Zavenbergen deveria ser a melhor possível, estavam desejando que o filho tivesse um bom futuro, fizeram para o seu bem.

Julien (2000) refere-se que a transmissão entre gerações ocorre a partir de três leis, a do bem estar, do dever e do desejo, sendo que a terceira lei (do desejo) está para balizar as duas primeiras, que são fundadas, respectivamente, em bases preditivas e moralistas. A lei do bem-estar visa a antecipar os perigos para evitar as falhas, e a lei do dever visa à transmissão da moral e do supereu.

Sobre a lei do bem-estar, ele diz:

Ela é positiva, totalizante, sem falha; é a felicidade na terra, a plena satisfação dos desejos. Ela supõe, portanto um saber preditivo, isto é, a prevenção dos perigos que eventualmente, podem introduzir uma falha. Assim funciona, segundo a lei do bem-estar, a transmissão dos pais aos filhos (Julien, 2000, p. 25).

Quanto à lei do dever:

Foi o que Freud constatou: ela se transmite efetivamente pela *voz* do pai que proíbe a relação incestuosa com a mãe e se interioriza como voz da consciência moral no momento do declínio do Édipo. (...) Esta voz interior, ele também a chama de Supereu e mostra sua ferocidade sem fim. Ela é de uma exigência implacável que, parece, só pode ser aliviada tornando-se, por sua vez, o representante do Supereu *para* a geração seguinte (Julien, 2000, p. 28).

Para uma criança, e naquela época, seria difícil expressar uma opinião, principalmente se fosse contrária às dos pais. Se Van Gogh não estava de acordo com seu distanciamento da família, certamente naquele momento não pôde expressar, teve de aceitar passivamente a decisão que lhe foi imposta e tampouco pôde mencionar sua dor. O silêncio sobre esse episódio foi mantido por muito tempo.

Mas essa cena não foi apagada e foi suscitada quando Van Gogh estava em Ramsgate, onde, aos vinte e três anos, assumiu um cargo não remunerado numa escola; e quando estava em Londres, cuja estada iniciou-se em 1873, aos vinte anos. Forrester comenta sobre essas lembranças:

Ele se lembra bem disso, pois ao chegar a Ramsgate, descreveu para Pa e Moe (como costumava chamar seu pai e sua mãe) sua viagem até a escola do sr. Stokes, lhes contando que ao passar de trem, diante de Zevenberg, na Holanda, “pensei no dia em que vocês me levaram lá e eu, de pé na escada, junto ao sr. Provily, fiquei olhando a charrete levando vocês pela estrada molhada. E também lembrei da noite em que meu pai foi me ver pela primeira vez”. E, algumas semanas depois, na longa carta tenebrosa enviada desta vez a Théo, aquela carta de Londres em que exclama: “Quem erguerá a pedra do nosso túmulo”, Vincent lembra a primeira separação, no internato do sr. Provily. É a mesma cena ainda; Vincent continua de pé na escada, na angústia do abandono, “acompanhando com os olhos a charrete em que Pa e Moe partiam de volta para casa”. (Forrester, 1983, p. 50)*

Em 1866, Van Gogh estava com treze anos, havia completado a educação básica na escola de Provily, e ingressou na Escola Pública Secundária Rei Guilherme II, em Tilburg, que ficava ainda mais distante de sua casa, de modo que passou a morar com uma outra família. Embora Van Gogh tivesse um bom desempenho nessa escola, chegando a passar com facilidade nos exames, e que não exista nenhum documento que comprometa seu comportamento na escola, em março de 1868, quando estava na metade do segundo ano letivo, foi para sua casa e nunca retornou à escola.

Forrester faz um questionamento a respeito da interrupção dos estudos de Van Gogh em Tilburg, colégio no qual dentre outras coisas, teve aula de desenho, pintura e reproduções de obras de arte. Tendo sido bom aluno e tirado boas notas, permanece um enigma, sua saída do colégio, não fora expulso, também não há nada nos arquivos da escola relativo a qualquer incompetência que o impedisse de continuar. A única ocorrência importante na família nesse período foi o nascimento no mês de maio, de seu irmão temporão, Cornelis (Cor era seu apelido).

* O que está entre parênteses é nosso, o escrito entre aspas são as palavras do próprio Vincent, recolhidas pela autora nas cartas, sendo este o modo que estabeleceu a demarcação no seu texto, quando se refere a elas.

Dois acontecimentos-choque quase simultâneos: a interrupção dos estudos e o nascimento de um novo irmão. Cornelis representaria uma carga muito grande para seus pais que, desde então, tiveram dificuldades para pagar os estudos dos mais velhos? (...)

Março é o mês de seu aniversário, e do nascimento (e da morte) do primeiro Vincent. Isto, ligado ao nascimento recente de um novo irmão, permite-nos imaginar – mas imaginar somente – um Vincent em plena puberdade, confuso, já deprimido e reagindo, como será seu hábito, com a fuga, isto é, frequentemente com a volta ao redil, ao ninho – esses ninhos que ele tanto colecionou (Forrester, 1983, p. 64).

Seguindo as considerações de Forrester:

Mesmo se a brusca partida de Vincent de Tilburg resultou de sua própria vontade, seu pai, o “pequeno papa protestante”, não parece ter posto resistência ao “capricho” de seu filho. Em suma, entre os Van Gogh, os rapazes iam para a Casa Goupil do mesmo modo como as filhas se casavam então. Era a única solução (Forrester, 1983, p. 64).

Forrester indica que Van Gogh não cumpre o mandato familiar e sobretudo “reproduz no seio da família o que eles rejeitavam”, assumindo a função de porta voz do não dito familiar, daquilo que não querem saber sobre o fracasso e a perda presentes na família, seja pela morte do primogênito (o primeiro Vincent), seja pela situação profissional e econômica de seu pai, que jamais chegou à altura de seu avô (também chamado Vincent van Gogh) que fora um pastor bem sucedido. Para Forrester, esse fator contribui para o afastamento de Van Gogh da família.

Quase maquinalmente, Pa e Moe tentaram rejeitá-lo – até que, cansado de “se sentir sempre tratado como exilado, continuamente entre a **bigorna e o martelo** e sem meias medidas”, ele rompeu com toda essa situação, com essas “meias medidas” que exprimem a hipocrisia familiar e, sobretudo, deixam entender que ele não ocupa um lugar só seu, apontando-o como a sombra ilícita de um outro, o **signo culpado de uma mutilação**; aquela mesma que ele reproduzirá – mas isso será apenas um dos fatores desse gesto – quando cortar a orelha (ou apenas uma parte dela) (Forrester, 1983, p. 48, grifo nosso).

Considerando o que Allouch (2004, p. 164) enfatizou sobre a diferença entre a relembração e a repetição, afirmando que a conta faz conta e, por isso, o que “conta

na repetição” é a “impossibilidade para a segunda vez de ser a primeira”, por mais que se queira, ou por mais que quisessem, e até se Van Gogh quisesse, não poderia substituir o irmão morto. Van Gogh repete, e essa repetição conta. Se houve tentativa de anular a perda do primeiro filho, pela nomeação de um substituto, que viria preencher o espaço vazio, e se Van Gogh estivesse correspondendo a isso, ele deveria representar a anulação do fracasso e da perda, mas, na posição que assume e repete na vida, ele mostra o avesso, que a falta existe, é real e precisa ser simbolizada.

A existência de Van Gogh, o pintor, seria possível justamente com a afirmação dessa falta, com a morte do primeiro filho cujo lastro teve continuidade através do nome do segundo.

Desse modo, os percalços de Van Gogh, sua exclusão social, a falta de reconhecimento quase provocada, podem ser tomados como um discurso via sintoma, como uma tentativa de dizer sobre o significante do desejo não anônimo que o mantinha aprisionado, e do qual tentava se libertar.

Há uma definição sobre o sintoma formulada por Lacan (1957-58/1999, p. 338) que é precisa nesse caso:

Dizem que o sintoma, como inconsciente, é, em síntese, até certo ponto, uma coisa que fala, e sobre a qual podemos dizer com Freud – com Freud desde a origem –, que ele se articula. O sintoma, portanto, vai no sentido do reconhecimento do desejo. Mas o que acontecia com esse sintoma, que existe para fazer o desejo ser reconhecido, antes que chegassem Freud e, atrás dele, toda a leva de seus discípulos, os analistas? Esse reconhecimento tendia a se manifestar, procurava seu caminho, mas só se manifestava pela criação do que chamamos máscara, que é uma coisa fechada. Este reconhecimento do desejo era um reconhecimento por ninguém, que não visava ninguém, já que ninguém podia interpretá-lo, até o momento em que alguém começou a descobrir o seu segredo. Esse reconhecimento se apresentava sob uma forma fechada para o outro. Reconhecimento do desejo, portanto, mas reconhecimento por ninguém.

Essa “máscara” remete à metáfora formulada por Van Gogh numa carta escrita em julho de 1880, endereçada a seu irmão Théo, através da qual ele diz ser como um pássaro preso na gaiola, impossibilitado de fazer seu ninho.* Por essa metáfora refere-se a si mesmo dizendo que o pássaro que é prisioneiro “vive e não

* Cf. a epígrafe deste capítulo.

morre” e, no final, alude ao pedido do pássaro de ser livre e ser um pássaro como os outros.

Essa carta marca o reinício da correspondência entre os irmãos depois de um intervalo de nove meses e também o início de uma relação permeada pelo deslocamento de Théo da posição de irmão, à posição de pai e provedor de Van Gogh. A carta foi escrita para agradecer a Théo a doação de cinquenta francos, os primeiros de uma série que receberia durante toda a sua vida, mas nela também se lê o testemunho de Van Gogh sobre sua condição.

A carta corresponde ao período em que viveu na região de Borinage, na Bélgica, próximo às minas de carvão, trabalhando como missionário entre os mineiros, quando abdicou de suas próprias vestes para ofertá-las aos miseráveis trabalhadores subterrâneos.

Estamos efetuando um salto na história que corresponde à ordem dos fatos, como a própria biografia de Forrester se apresenta, entretanto nada impede que se faça esse volteio, uma vez que se trata de tomar a história a ser lida neste trabalho, a partir dos “volteios de linguagem”, seguindo a articulação significante, sendo que a carta apresenta a questão do afastamento e desentendimentos de Van Gogh com sua família, que pretendemos abordar. Brauer (2003, pp. 112-113) indica essa possibilidade:

O sujeito ao qual se volta a prática analítica é tomado em sua estrutura, sincronicamente. Ou seja, a psicanálise estrutural trabalha em um eixo temporal em que diferentes cenas da história do sujeito se dispõem simultaneamente. (...) Para poder falar em psicanálise, segundo Lacan, é preciso partir do sujeito já constituído, de formações do inconsciente que têm uma estrutura sincrônica, metafórica, tais como o sonho, o lapso, o chiste, o sintoma. (...) Regressão e fixação não são tomadas pela psicanálise em sua concretude, mas como volteios de linguagem. (...) E se a fixação e a regressão são tomadas como volteios de linguagem é porque o analista faz delas uma leitura, toma-as como escritura inconsciente, algo que se deve ler e que remete a cenas da história do sujeito (Brauer, 2003, pp. 112 e 113).

Essa longa carta que sucedeu a desentendimentos familiares - devido à renúncia de Van Gogh a ser pastor como o pai, para ser evangelista e quando desistiu de cursar a Faculdade de Teologia - apresenta uma espécie de testemunho sobre sua incômoda posição, bem como um apelo a Théo de sua proximidade e de que ele seja

um leitor. Os laços entre os irmãos se estreitam a partir dessa data, numa espécie de dívida mútua, numa estranha obrigação. Dentre várias coisas ele escreveu:

Involuntariamente, me tornei na família uma espécie de **personagem impossível** e suspeito, seja como for, alguém que não merece confiança. (...) É por isso que antes de mais nada, sou levado a crer, seja vantajoso, e melhor solução a tomar, e o mais razoável, que eu vá embora e me mantenha a uma distância conveniente, que **eu faça como se não existisse**.

O que para os pássaros é a muda, a época em que trocam de plumagem, a adversidade ou o infortúnio, os tempos difíceis, são para nós, seres humanos. Podemos permanecer neste tempo de muda, podemos também deixá-lo como que renovados, mas de qualquer forma isto não se faz em público, é pouco divertido, e por isso convém **eclipsar-se** (Van Gogh, 2002, p. 42, grifo nosso).

Ao escrever para Théo a respeito de ter se tornado um “personagem impossível” na família, não poderia ter usado palavra melhor para dizer sobre sua condição, essa que ele faz em imagem dando a cor de sua carne, no sacrifício da exclusão. O personagem não é aquele que deve ser encarnado pelo ator quando assume desenvolver um determinado papel? Considerando a impossibilidade da substituição, e que a repetição nunca é a mesma coisa, Van Gogh não estaria fazendo nada além de mostrar essa impossibilidade ao se tornar um personagem impossível. Mas, além disso, o trecho da carta aponta a dúvida de Van Gogh entre afirmar a “impossibilidade da substituição” e “eclipsar-se”. Essa carta marca o início de uma relação, à qual Forrester (1983, p. 5) chamou de “vampiresca” com o irmão Théo.

Nessa mesma carta, em que menciona sua ruptura com a família, por não corresponder ao que dele era esperado tanto no aspecto profissional, como ao nível do comportamento e da aparência, incluindo seu modo de vestir-se, ele diz:

Portanto, você não deve acreditar que eu renegue isso ou aquilo, sou uma espécie de **fiel na minha infidelidade** e, embora mudado, sou o mesmo e meu tormento não é mais do que este: no que eu poderia ser bom? (Van Gogh, 2002, p. 49, grifo nosso)

Van Gogh não renega a mensagem que lhe chega, e mesmo que tenha efetuado algumas mudanças se vê atormentado por ser o mesmo. As mudanças, que

nesse momento de sua vida correspondem à desistência de ser *marchand*, deixando de trabalhar na galeria de artes do tio, e de ser pastor como o pai, para virar evangelista na região das minas de carvão, onde trabalha por bom tempo sem remuneração ou com uma remuneração irrisória, não são suficientes para afirmar a impossibilidade da correspondência ao morto. Ele se atormenta e se une ao irmão vivo, tornando-se dependente desse irmão para sobreviver. Forrester escreve sobre essa união:

Théo, no entanto, será atingido pela presença do primogênito (morto) quando Vincent, ao escolhê-lo como irmão “no duplo sentido da palavra”, assume ele próprio o papel de espectro ou, pior ainda, faz tudo para que Théo encarne esse papel... (Forrester, 1983, p. 23).

Como propôs Julien (2000), há três leis na transmissão entre as gerações. A terceira lei, além das outras duas, a lei do bem-estar e a lei do dever que abordamos anteriormente, é a lei do desejo. Segundo esse autor, embora, uma lei não substitua a outra, em alguns casos, pode ocorrer um apagamento da lei do desejo e prevalência das outras, culminando no trágico da existência. Em suas palavras:

É isso que constitui o trágico da existência, o qual se define essencialmente pelo acontecimento da *traição*. Em nome de seu bem ou de seu dever próprios, eis que o outro *me* trai ao trair a lei do desejo. (...) A traição da lei do desejo se justifica, com efeito, por “boas” razões: evitar o pior que são a guerra e o conflito sem fim. (...) Em nome da vida a ser protegida, da medida a ser mantida no prazer para evitar o desprazer, não se arrisca a vida e não se transgridem as leis do bem e do dever; renuncia-se à desmedida e à “loucura” da lei do desejo. Assim, segurança, proteção, saúde, garantia dos bens prevalecem sobre as razões de viver e reduzem o ser humano a um repolho ou a uma máquina burocrática de onde todo questionamento está ausente, a começar pelo mais elementar... (Julien, 2000, p. 39 e 40, grifo do autor).

O que é preciso para que a transmissão da lei do desejo não fracasse?

Como considera Julien (2000), que haja ruptura, que os pais tenham feito sua separação da geração precedente, de modo que a união entre esse homem e essa mulher seja fundada pela conjugalidade e não pela parentalidade, ou seja, que a

conjugalidade deve ser fundadora da parentalidade e não o contrário. Em outras palavras, é preciso que os pais tenham efetuado sua união a partir de um desejo próprio, descomprometido, desejo de outra coisa que se coloca alhures ao desejo de seus antecessores. Ele diz:

Esta perda da origem, este des-prendimento, este deixar ser (...) só é possível graças a pais que, em razão de sua conjugalidade (única ou múltipla), puderam compreender que “pôr no mundo” é saber retirar-se, da mesma forma que o mar cria o litoral: retirando-se.

Trata-se aí de uma negação criadora dirigida ao filho, “Não és o objeto de nosso gozo”; mediante o que ele poderá virar-se para outro lugar, em direção a sua própria geração e de acordo com ela. É bem a significação da castração libertadora (Julien, 2000, p. 47, grifo do autor).

Se os pais de Van Gogh estiveram presos na geração que os antecedeu, é uma questão que não nos cabe contornar neste trabalho, embora Forrester não desconsidera sua importância e aponta para a nomeação do primeiro e também do segundo filho do casal, em homenagem ao irmão de Theodorus, Vincent van Gogh, *marchand* bem-sucedido e ao pai, Vincent van Gogh, pastor de sucesso, como um significante de algo do desejo dos pais, que alude a uma continuidade, a não deixar terminar a história de um homem. A recusa do pintor a seguir essas duas carreiras culminando, em sua ruptura com a família, também indica que o nome que recebeu não era o significante de um desejo anônimo.

Durante sua trajetória, Van Gogh não realizou o des-prendimento, a conjugalidade na diversidade. Uniu-se à distância ao irmão, como se fossem dois em um, cumprindo o trágico destino. Para Forrester (1983, p. 54):

Se eles se fundem, mas à distância, através de uma simbólica “correspondência” e se eles desempenham alternativamente o papel de mãe ou pai, de pai ou de filho, de homem ou de mulher, e com efeito o papel terrível de irmão, tão vizinho do pai e sempre presente, é Vincent quem reclama uma união sempre mais total, definitiva e que procura, ávida, ao mesmo tempo um nascimento novo, um laço indissolúvel. A salvação!

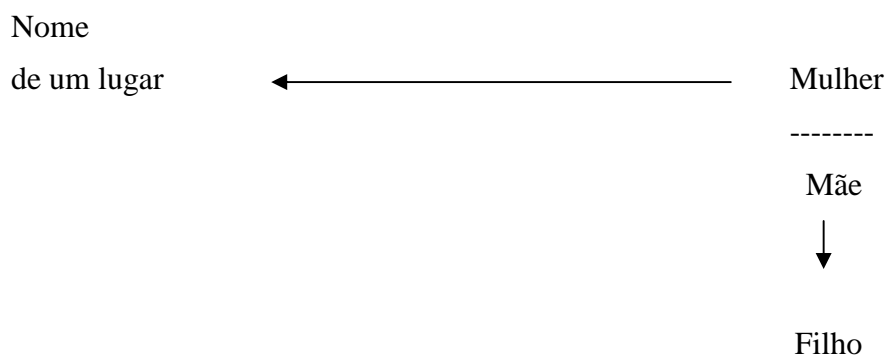
Quando ele se diz “prisioneiro de não sei que prisão horrível, horrível, horribilíssima” e se queixa do “que enclausura, isola, que parece enterrar”; quando ainda cheio de vida, sente-se assim cativo da morte (ou de um morto

que não identifica), ele acrescenta: “Você sabe o que faz desaparecer as grades, é ser irmão... isto abre a prisão por sua força soberana, pelo encanto todo poderoso. Mas quem não tem isso permanece na morte.”

Segundo Julien (2000), para que se instaure a primazia do conjugal sobre o parental é preciso que haja uma dupla negação: A negação da existência de uma “mãe toda-mãe”, pois além da mãe há a mulher que comporta uma falta, e a negação da imagem do “Pai ideal”.

Sobre a negação da mãe como toda-mãe ele diz:

Para além do que aparece como submetido ao arbitrário e ao capricho, a mãe transmite *a razão* de sua própria alternância de presença e ausência: “Não tu primeiro, mas alhures naquele lugar em posição *terceira* de ti e mim, naquele lugar de minha falta cujo nome te transmito”:



Isso porque a mãe não é toda-mãe, mas primeiro e ainda mulher. Por uma parte de si mesma, a mãe enquanto mulher marca para o filho um lugar em posição terceira (Julien, 2000, p. 48, grifo do autor).

Esse nome apontado em um lugar alhures, um nome como um significante sem um significado único, opõe-se justamente à situação da nomeação de Van Gogh, sendo que o nome que lhe foi dado, já estava preenchido pelo significado da negação da falta, pela substituição de um filho por outro, que atribui a mulher à posição de toda-mãe, pois não assumiu sua falta. É como se o primeiro filho não houvesse morrido, mas para corresponder a isso era preciso que ele fizesse como se não existisse, numa traição do próprio desejo.

Sobre a imagem do “Pai ideal”, não seria a existência do que Forrester chamou de “o terrível papel de irmão tão vizinho do pai e sempre presente?” O “Pai ideal”, foi denominado por Julien como esse lugar alhures para onde a seta indica o desejo da mulher. Sobre esse aspecto ele comenta:

Uma vez que a mãe simbolizou o que lhe falta, o filho pode querer ser para ela a imagem mesma da significação de seu desejo, para dela obter, em troca, sinais de amor (Julien, 2000, p. 49).

Essa imagem que captura o olhar materno, e com a qual o filho tenta se identificar para encontrar-se no lugar indicado pelo seu desejo, que é um lugar vazio, uma vez que não existe um objeto capaz de realizá-lo na totalidade, seria no caso de Van Gogh, o lugar daquela criança morta, cujo luto não chegou ao fim.

Retomando os três tempos do luto mencionados por Allouch (2004, p. 350), quais sejam:

... *instante de ver*, essa vida lhe aparece no que ela tem de definitivamente inacabado, em tudo que ela não soube realizar. O tempo do luto seria, então, *o tempo para compreender*, desembocando nesse *momento de concluir* que, de fato, essa vida foi cumprida, e em que ela foi.

Poderíamos situar que Van Gogh, quando rompe com os ideais impostos pela família, passando a se questionar em que poderia ser bom, a se ver localizado entre a “bigorna e o martelo”, entre apontar a impossibilidade de ser o substituto do morto e eclipsar-se, estaria no “instante de ver” sobre o que ficou inacabado e não realizado nessa história familiar, cuja mensagem lhe chega através do significante de sua nomeação. Ao passo que a convocação de Théo como o companheiro, seu duplo, e aquele para quem pode fazer um testemunho de sua situação, poderia ser situado como início de um tempo para compreender, considerando que Lacan (1945/1998) indicou ser através dos outros que se chega à conclusão verdadeira.

3.2.2. Irmãos vampiros (no tempo para compreender)

A união entre Van Gogh e Théo se consolidou através da arte e isso é tão intenso que Van Gogh considerou sua pintura como um trabalho realizado a dois,

além de expressar mais de uma vez seu desejo de que Théo, como ele, viesse a ser pintor.

Vincent sabe da divisão injusta do trabalho e que, em sua pobreza extrema, em sua dependência perigosa, e no sofrimento intenso que o invade, devorando-o sem trégua, crescente, ele encontra um estado vital, o entusiasmo da transgressão, enquanto Théo se desgasta por ele, numa atmosfera sem vida, numa situação subalterna. E ele quer, ou melhor, está convencido (com justa razão, pois seu caminho é o mesmo, no plano do inconsciente; eles se buscam e se alternam, fundem-se, sacrificam-se mutuamente) de que produzem essa obra a dois (Forrester, 1983, p. 60).

Viviane Forrester (1983), nomeia de “vampirização” mútua o laço que fora estabelecido entre os irmãos, caracterizando essa união fraterna, na qual um buscava apoio no outro, como o meio para exorcizar o fantasma do irmão morto, cujo nome, a existência, ou a morte, nunca foram mencionados em nenhuma de suas cartas.

Forrester indica que a trajetória traçada a dois é interrompida pela entrada de Jô Bonger, mulher escolhida por Théo para ser sua esposa e o nascimento do filho desse casal. Essa ruptura segundo Forrester teria contribuído para o desfecho trágico da vida dos irmãos.

Essa vida estranha, essa construção tênue e complicada, ardente e selvagem, incestuosa e pudica, nós a veremos ir por terra com a chegada de uma mulher, Jo Bonger, a noiva e depois a esposa de Théo e que, contra a própria vontade, e ao mesmo tempo vítima e prisioneira da tragédia fraternal, destruirá a dupla, o duo dos irmãos, desencadeando a loucura de Vincent alijado, encurralado na pobreza total, desertado, excluído – e levado ao suicídio.

Mas Théo que, toda a sua vida, seguiu a trajetória de Vincent, menos transformar-se em pintor, como durante algum tempo seu irmão o intimara a ser; Théo que uma vez pelo menos, conseguia ser o que o outro em vão desejara e que não era mais capaz de conseguir agora: ser um marido, um pai; Théo, triunfante pelo menos por uma vez, crendo-se libertado dos fantasmas de Vincent uma vez pelo menos, será logo vencido e retomará o caminho do irmão. Louco quatro meses mais tarde, depois do suicídio de Vincent, morrerá seis meses após ele, em 25 de janeiro de 1891 (Forrester, 1983, p. 9).

O modo como a história de Van Gogh se desenrola, permite situar que não era apenas a sua trajetória que era perpassada pelo luto, mas a de vários nessa

família. E se configura tal qual Allouch (2004, p. 41) escreveu na forma de uma álgebra: $-(1 + (1 + (1 + (...)))) \Rightarrow -(1 + a)$.

Essa escrita é ampliação da fórmula: $-(1 + (1 + ...)) \Rightarrow -(1 + a)$, que corresponde à operação na qual o enlutado segue o morto em sua morte, com a ampliação da escrita Allouch indica os casos nos quais ocorrem mais de uma morte, quando uma séria de mortes principiam o corte do luto em direção a seu fim. Forrester escreve sobre a tragédia familiar:

Um primeiro filho nascido morto. E depois dois filhos que se suicidam, Vincent e Cor. Théo cuja morte se parece com um suicídio e, como Vincent conhece a loucura. Wilhelmine, a irmã doce e triste, abandonada, que queria ser escritora e que enlouqueceu, internada poucos anos depois da morte de seus irmãos mais velhos, morrerá, suicídio sem dúvida, no asilo onde quase passou toda a sua vida, aos setenta e nove anos, em 1941. Tragédias. Sim. Quantos desastres em torno de Pa e Moe, tão serenos em suas convicções; tão tocantes em sua ingenuidade conservadora e provinciana; e tão criminosos (Forrester, 1983, p. 96).

O que Forrester deixa entrever ao qualificar como criminosos o casal Pa e Moe, é que a sombra da criança morta não teria incidido apenas sobre Van Gogh, mas também sobre a maioria dos filhos, sendo que a autora não inclui na tragédia Anna e Elisabeth, igualmente irmãs de Van Gogh. Sobre Wilhelmine ela escreve:

A pobre Wil não continuou os seus estudos e ficou solteirona ao lado de Moe, e Vincent observa a Théo: “Tome conta de nossa irmã Wilhelmine, ela nunca saiu do sério, e no entanto temos um retrato dela parecendo uma louca.” Ela tinha sem dúvida a disposição de Vincent para uma vida excêntrica, consciente de que há vida simultânea à existência, vida móvel, perturbante, uma dissipação milagrosa onde ganhos e perdas se alternam sem trégua; nascida naquela família, ela é sem dúvida consciente da diferença do morto, prova que houve, que há um corpo sexuado. Vivo. E presente. E uma memória. Mas consciente de que a metáfora da morte suprime o morto e recai sobre o vivo e que, sob o pretexto de prolongar, de reconduzir a vida na morte para além do cadáver escamoteado, ela faz da morte uma presença entre os que ficam (Forrester, 1983, p. 227).

E a respeito de Théo, comenta:

Esse suicídio não terá sido muito tempo preparado por Théo? Théo que só pode morrer depois de seu irmão, acompanhando-o como sempre fez. Théo arrastou Vincent na longa trilha de seu próprio suicídio? O fato de Vincent ter sido o primeiro a morrer não significa que o outro não tenha aberto o caminho (Forrester, 1983, p. 210).

Essa operação $-(1 + (1 + (1 + (...)))) \Rightarrow -(1 + a)$, que Allouch (2004, p. 391) formulou, diz respeito à possibilidade aberta em cada luto de que “a morte chame a morte”, e a abertura dos parênteses a cada novo elemento, refere-se a cada um que se sacrifica inteiramente, dando a vida para cortar o luto na direção de finalizá-lo, deixando um resto, que só poderá ser eliminado com um ato público de sacrifício de si, o qual se escreve: $-(1 + a)$.

Van Gogh será o primeiro a principiar o corte do luto pelo suicídio, Théo virá na seqüência, não se suicidando exatamente, mas enlouquecendo e morrendo seis meses após a morte do irmão. Forrester indica que Van Gogh tinha o dom de reproduzir na família o que era rejeitado, era porta voz, e talvez não pudesse ser diferente, pois também portava o mesmo nome do filho natimorto. Mas antes de suicidar-se, ele mostra a impossibilidade de ser substituto do morto, sendo ele mesmo, vivendo como pintor:

Durante dois anos em Paris, ele foi visto como pintor por aqueles que ele sabe que são os maiores ou, mais do que isso, os mais verdadeiros. Aí ele foi criticado, não injuriado. Ele *existiu. Viveu*. Mas isso só pode se transformar em realidade quando o aceitarem na Holanda, quando o desprezo que lhe devotam for anulado; quando não mais o rejeitarem. (...) Ele já está em outro lugar. Mas não pensem que está mais uma vez abandonado, “posto à margem”. Ele é *Vincent*. (...) O conhecido dos Gauguin, dos Lautrec, dos Degas. Ele insiste junto a Théo para que escrevam no Catálogo dos Independentes, para o qual foi convidado, seu nome tal qual ele assina, não Van Gogh, mas (...) Vincent. (Forrester, 1983, p. 204-205).

Adiante a autora escreve sobre a mudança de posição de Van Gogh:

Vincent é uma assinatura nas telas, não mais uma inscrição num túmulo. Os irmãos Van Gogh sobreviventes devem fazer saber, diz ele falando de Tersteeg e das trocas comerciais que espera realizar com ele, “que nós não merecemos que nos tratem como mortos” (Forrester, 1983, p. 205).

Tersteeg era gerente da filial da galeria de artes Goupil em Haia, e através dele, Van Gogh tenta enviar para Holanda suas obras, mas não obtém êxito. O comentário de Forrester sobre tal intento do pintor aponta sua tentativa de fazer saber, naquele lugar onde seu nome estava escrito em uma lápide no cemitério, que agora esse nome se escreve nas telas, de modo que levaria a termo a existência do primeiro Vincent. Resgatando o que Allouch (2004) abordou a respeito do fim do luto pelo cumprimento da vida do morto e pelo sacrifício de um pedaço de si, no âmbito público, pode-se considerar o que Forrester aponta com sua leitura: que Van Gogh havia tentado efetuar essa operação ao enviar à Holanda suas pinturas.

Enviar a produção destas vidas conjuntas, esta produção a dois, para onde Moe os produziu, vivos, anularia a predominância do predecessor natimorto. E sempre a respeito das dificuldades comerciais encontradas em seu país, Vincent afirma: “Seria uma resposta de viva voz a certas insinuações surdas quando nos tratam mais ou menos como se nós estivéssemos mortos” (Forrester, 1983, p. 207).

Forrester (1983) aponta os esforços de Van Gogh para enviar sua mensagem à Holanda através das pinturas, pedindo a sua irmã Wilhelmine a permissão de remeter-lhe algumas telas, que foram pintadas para ela e sua mãe, e outras para dividir entre pessoas nas quais ele pensava freqüentemente. A autora destaca as palavras de Van Gogh:

“... É para mim quase uma necessidade absoluta enviar alguma coisa minha para a Holanda e, se você conseguir fazer com que isso seja feito, lhe agradecerei.” E a Moe, no mesmo dia ele explica: “O que tento simplesmente é fazer, a partir de um plano ou outro, um conjunto de coisas que gostaria de ver reunidas. Um conjunto que se tornará cada vez mais importante se o tempo ajudar.” (Forrester, 1983, p. 207).

Mas, segundo Forrester (1983, p. 208), Tersteeg recusa de uma só vez tudo o que Van Gogh havia lhe enviado, de modo que cai por terra seu “plano de ataque” de reunir o conjunto das obras, como gostaria, na Holanda, de modo que não pôde realizar o ato público que dissiparia a sombra da criança morta.

Pouco a pouco a realidade se impõe como num sonho ruim, ele partiu, não encontrará o calor de Théo, nem o de ninguém. O túmulo de Zundert não é mais apagado por “sinais de vida” (Forrester, 1983, p. 209).

Essa parte da história poderia ser situada no tempo para compreender que desemboca no momento de concluir a vida do morto como cumprida, entretanto o luto não teria sido levado a termo, pois o ato destinado a esse fim, como ato público foi impedido. A impossibilidade de efetuar simbolicamente o ato público que daria à vida do pequeno morto o estatuto de terminada, repercutiu em perseguição e na passagem ao ato, no real.

3.2.3. Construção do museu Van Gogh (no momento de concluir)

Van Gogh partiu para Arles, onde permaneceu no período de fevereiro de 1888 a maio de 1890, e concentrou seus esforços na pintura e no ideal de criar uma comunidade de pintores na conhecida “casa amarela”. O ideal não vingou. Após um curto período de convivência com Gauguin, terminou sua estadia na casa amarela, com o episódio da orelha cortada, que ocorreu no dia 25 de dezembro de 1888.

O ato do corte da orelha, que se anunciava nos últimos tempos da convivência com Gauguin, foi contemporâneo à iminência do anúncio de noivado e casamento de Théo com Jo Bongier. Quando Van Gogh teve a confirmação dessa notícia, que de algum modo ele já esperava, teve ataques repentinos. Ele estava no hospital em Arles para tratar de sua orelha cortada. Sweetman (1993, p. 243) aborda o episódio com o cuidado de não fazer inferências, entretanto acaba estabelecendo relações:

Talvez seja igualmente errado buscar uma conexão rígida entre os acontecimentos de sua vida e seus ataques repentinos. Duas coisas, entretanto,

podem ter sido enervantes para ele. No dia 9 de janeiro, chegou-lhe a primeira carta da irmã de Andries, Johanna Bonger, anunciando delicadamente seu noivado com Theo. Tendo em vista suas reações habituais a qualquer sugestão de que Theo poderia fraquejar no apoio que lhe dava, essa notícia, embora previsível, deve tê-lo abalado.

Para Forrester o casamento de Théo com Jo, bem como o nascimento do filho do casal, que também foi nomeado Vincent van Gogh, teriam contribuído para o suicídio de Van Gogh. O afastamento de Théo, que passou a ter responsabilidades de esposo e pai, trouxe conseqüências para Van Gogh, a autora escreve:

Ele não pode exercer a pintura senão brincando com o irmãozinho: “Parece que você é o marchand e eu o pintor.” Sem Théo ele morre. Literalmente (Forrester, 1983, p. 262)

Ao que parece, Théo deu um passo na tentativa de desviar-se dessa trajetória feita a dois, enquanto Van Gogh não pôde sair da gaiola que o prendia, assim como foi citado na epígrafe deste capítulo, não pôde ser um pássaro como os outros, tampouco pôde fazer seu ninho, como fez seu irmão. Entretanto, Forrester alude que Théo segue o desejo da mãe:

Théo encontra uma mulher para recomeçar a mesma história: fazer um Vincent. Vingando o outro, o primeiro, matando assim o segundo. Esse casamento é o “desejo da mãe.” Não há mais proteção. Nenhuma proteção contra o duplo espectral, o menino monstro do *Homem Perseguido...* (Forrester, 1983, p. 262).*

Se Théo segue no caminho do desejo da mãe, de prolongar a existência do morto, é Van Gogh quem principiará o corte na direção de estancar o luto, oferecendo-se, ele próprio em sacrifício, mas ainda assim não efetua o fim do luto. O suicídio de Van Gogh deixa um resto, é um ato inacabado, Théo o segue na morte, mas também não efetua o fechamento do luto com um gracioso sacrifício, como

* O homem perseguido é um personagem do conto de Charles Dickens, lido e relido por Van Gogh. Trata de um bebê monstro, perseguidor, que representa o filho natimorto. Cf. Dickens, C. (1947). *O homem e o espectro*. São Paulo: Clube do livro.

Allouch (2004) considerou. Quem finalizará esse luto? As palavras de Forrester, sobre o suicídio de Van Gogh, apontam que:

Matando-se, ele abate ao mesmo tempo o criminoso e o nome agressivo da vítima; abate seu duplo, o espectro exterminador. Mas o terceiro Vincent, o engenheiro V. W. Van Gogh, cujo título mesmo parece construir uma barreira aos fantasmas, esse homem que tinha cinco meses quando Vincent se mata e onze quando Théo morre, e que durante sua vida faz conferências, escreve prefácios, artigos sobre Van Gogh, ele próprio pagou o preço de seu nome. E a palavra “preço” adquire então um duplo sentido, pois esse nome equivale a preços exorbitantes (Forrester, 1983, p. 241).

O fato das correspondências de Van Gogh terem sido publicadas pela viúva de seu irmão Théo, Johanna van Gogh-Bonger, é um fato que aponta o duplo na relação dos irmãos. Logo após a morte de Théo, Jo escrevera a um amigo mencionando buscar Théo nas cartas de seu irmão.

Na primeira noite que passei de novo em nossa casa, voltei-me para a montanha de cartas porque sabia que iria encontrá-lo nelas, e, noite após noite, elas trouxeram alívio à minha grande dor. Naqueles dias eu não estava em busca de Vincent, só de Theo, de cada detalhe que lhe dissesse respeito... (Sweetman, 1993, p. 283).

Deve-se ao trabalho de Jo a conservação das obras e cartas de Van Gogh, bem como sua difusão que o levou ao sucesso e à interlocução com público. Mas o gracioso sacrifício do luto, não foi ela quem realizou, foi seu filho e de Théo, o último Vincent van Gogh, quem efetuou o fechamento do luto, cumprindo a vida de Van Gogh e Théo com uma obra.

A intenção do pintor, de agrupar na Holanda suas obras, feita a dois, que Forrester (1983, p. 206) identifica como “uma idéia que é no fundo o esboço de um museu”, é realizada por seu sobrinho.

... uma idéia que o terceiro Vincent Wilhelm, o engenheiro retomará, herdeiro desse nome cujo destino, fatalmente, ele assumirá. Quase em nossos dias, em 1973, foi inaugurado com Vincent Wilhelm Van Gogh III, ainda vivo, o museu Vincent Van Gogh, baseado em seus planos e projetos. Oitenta e três anos depois do “plano de ataque” imaginado pelo segundo Vincent Wilhelm, em 1888: “Aí está um plano de ataque que nos custará alguns dos melhores

quadros que nós dois fizemos, que nos custará dinheiro e um pedaço de nossa vida.” (Forrester, 1983, p. 206).

O gracioso ato de luto feito pelo sobrinho de Van Gogh, pela construção do museu e doação das obras que lhe pertenciam ao Estado, realiza a vida de Van Gogh, deslocando finalmente o seu nome do túmulo de Zundert para as telas.

Forrester (1983, p. 257) comenta sobre a realização da vida de Van Gogh, e com essas palavras encerramos este capítulo:

Esse lugar prodigioso que é o museu Vincent Van Gogh em Amsterdã, é... ele. “Gostaria de dar alguns sinais de vida aqui e ali.” Ele os dá. Esse museu inigualável é um deles, mas que acentua a ausência de vida à sua volta, a angústia, o prazer que, é estar vivo, o perigo que há em transformá-lo em signo e na (única) coisa que é permitida a Van Gogh: ser um morto. Mas ele não é um morto. Van Gogh está morto. Ele é um cadáver e isso é irreversível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura da biografia de Forrester (1983), a partir das formulações feitas por Allouch (2004) sobre o fechamento e não fechamento do luto, nos remete a algumas considerações em torno do luto na psicanálise, na arte e na relação social.

Viviane Forrester é uma escritora, romancista, crítica literária do jornal *Le Monde*, e pôde capturar, com sua escrita sobre Van Gogh, o que Allouch, enquanto psicanalista, escreveu com seu estudo sobre o luto, ou seja, que o luto não é uma experiência individual, tampouco uma doença para a qual se prescreve um tratamento, ou se concebe um trabalho que seja uma regra comum a todos, cujo resultado seria a restituição do estado anterior. Do ponto de vista do sujeito, é uma experiência singular, não desconectada, entretanto, do contexto social, de modo que o atravessamento do luto depende das circunstâncias que envolvem essa situação, depende do que o morto, para o enlutado, tenha cumprido em sua vida ou não.

Numa época em que a morte é excluída, e quase não há ritos sociais do luto, tão importantes para que o enlutado em seu apelo ao simbólico possa defrontar-se com a segunda morte, ou seja, a falta no simbólico que coincide com o furo no real, para efetuar o sacrifício de um pequeno pedaço de si, pedaço que é do enlutado, mas

também da pessoa que ele perdeu, pedaço que corresponde ao pequeno outro que é objeto no desejo, e insubstituível; Allouch (2004), a partir da escrita literária de Kenzaburo Oe, indica uma saída, qual seja, realizar essa segunda morte, e o gracioso sacrifício de um pedaço de si, através da escrita, quando o autor se separa da pessoa que escreve, como mencionou Foucault. Essa separação só pode ser feita por um ato público, diz Allouch (2004, p. 395), sendo que a exposição, “tira o luto desse impasse de uma operação de si a si na qual a psicologia freudiana o havia imobilizado”, de modo que o enlutado possa realizar um testemunho intelegível de seu luto, na medida em que o autor pode ser, enquanto autor, distanciado do escritor real.

A leitura de Forrester sobre a vida de Van Gogh, demonstra a importância do contexto social, para que o sacrifício do luto possa ser efetuado, mostrando os esforços do pintor em fazer saber na Holanda que era vivo, que seu nome não estava inscrito no túmulo de Zundert, mas em suas telas, o que evidenciaria o fim da existência do irmão natimorto. Entretanto não foi acolhido, ali onde precisava ter sido, não foi tomado por um pintor, mas por louco. Forrester (1983, p. 208) escreve sobre as tentativas de Van Gogh de se estabelecer na Holanda, junto ao gerente da galeria de artes em Haia, enviando-lhe um lote de pinturas que são recusadas de uma só vez: “Mas como persuadir o terrível Tersteeg que esse “louco” é um verdadeiro pintor, um impressionista do Pequeno Bulevar?”. Com a recusa e outras circunstâncias que se impuseram, Van Gogh teve de contentar-se a pintar como um louco, e fazer-se passar por um morto. Certamente, caberia uma pesquisa aprofundada da correspondência e da obra de Van Gogh, para averiguar a hipótese de Forrester, entretanto, a leitura desta autora foi abordada sem a pretensão de estabelecer uma verdade sobre a história do artista.

O estudo feito por Allouch (2004) em seu livro “A erótica do luto no tempo da morte seca”, contribui, pela formulação que chega sobre a questão do fechamento, não-fechamento do luto, para uma analítica do luto, concebendo que o luto termina com a perda de um pedaço de si, perda fálica, que eleva o sujeito ao estatuto de desejante, mas também, contribui para a clínica psicanalítica, e incluindo o que mostra o livro de Forrester (1983), “Van Gogh ou o enterro no campo de trigo”, resulta que essas contribuições não são poucas. Apontam para o fim de uma *one body*

psychology, e para uma nova perspectiva de clínica, que possa conceber o sofrimento, a loucura, enfim, os transtornos humanos de modo geral, a partir da relação com o outro, e não como a encarnação em um único elemento, o que remete a considerar que a loucura não é de um, mas de vários.

Enfim, o estudo do luto, tal qual procuramos apresentar, nos enviou ao questionamento de uma clínica que, seguindo o modelo médico, desconsidera a incidência do social, seja no sentido amplo da sociedade, na relação familiar, ou ainda de uma dupla, e fechamos esta pesquisa, deixando aberta a possibilidade de conceber a clínica psicanalítica numa prática que não se encerre na relação de si a si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allouch, J. (1977). *Marguerite ou a “Aimée” de Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Allouch, J. (1995). *Letra a letra: transcrever, traduzir, transliterar*. Rio de Janeiro: Campo Matemático.
- Allouch, J. (2004). *A erótica do luto no tempo da morte seca*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Ariès, P. (1977). *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Brauer, J.F. (2003). *Ensaio sobre a clínica dos distúrbios graves na infância*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Capurro, R. (2001). *Le positivisme est un culte des morts: Auguste Comte*. Paris: EPEL.
- Cruglak, C. (1996). O objeto e a coisa no luto e na melancolia. In Peres, U. T. (Org.). *Melancolia*. (pp. 89-100). São Paulo: Escuta.
- Forrester, V. (1983). *Van Gogh ou enterro no campo de trigo*. Porto Alegre, RS: L&PM.
- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Vega/Passagens.
- Frayse-Pereira, J. A. (1994). A criação trágica: Van Gogh. In Soriano de Alencar, E. & Virgolim, A. (Orgs.). *Criatividade, expressão e desenvolvimento*. Petrópolis, RJ: Vozes.

- Freud, S. (1900/1990). A interpretação dos sonhos. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 5 (J. Salomão, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1914a/1990). Sobre o narcisismo: uma introdução. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 14 (J. Salomão, Trad.). (pp. 89-119). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1914b/1990). Recordar, repetir e elaborar. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 12 (J. Salomão, Trad.). (pp. 191-203). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1915/1990). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 14 (J. Salomão, Trad.). (pp. 311-339). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1916/1990). Sobre a transitoriedade. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 14 (J. Salomão, Trad.). (pp. 345-348). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1917a/1990). Luto e melancolia. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 14 (J. Salomão, Trad.). (pp. 275-292). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1917b/1990). Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 14 (J. Salomão, Trad.). (pp. 253-267). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1923/1990). Uma neurose demoníaca do século XVII. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 19 (J. Salomão, Trad.). (pp. 91-133). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1927/1990). Fetichismo. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 21 (J. Salomão, Trad.). (pp. 179-185). Rio de Janeiro: Imago.
- Garcia-Roza, L. A. (1995). Pulsão *Parénklisis* ou *Clinamen*? In Moura, A. H. (Org.). *As pulsões*. (pp. 65-78). São Paulo: Escuta.

- Godoy, L. B. (2002). *Ceifar, semear: a correspondência de Van Gogh*. São Paulo: Annablume: Fapesp.
- Gori, R. (2004). *Lógica das paixões*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico.
- Julien, P. (2000). *Abandonarás teu pai e tua mãe*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Lacan, J. (1932/1987). *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Lacan, J. (1945/1998). O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1953/1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1957/1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1957-58/1999). *O seminário: livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1958/1998). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1959-60/1997). *O seminário: livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1964/1985). *O seminário: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Pareyson, L. (1997). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Quinet, A. (Org.). (1999). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Marca d'Água.
- Saussure, F. (2000). *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix.
- Soldani, H. (1999). Voyage au bout de la nuit. *Le spectacle du monde*, 3, 4-5, Paris.
- Sweetman, D. (1993). *Vincent van Gogh: uma biografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Van Gogh, V. (2002). *Cartas a Théo*, Porto Alegre, RS: L&PM.

OUTRAS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS

Artaud, A. (1993). *Van Gogh, o suicidado da sociedade*. Lisboa: Hiena.

Coli, J. (1985). *Vincent van Gogh: a noite estrelada*. São Paulo: Brasiliense.

Dickens, C. (1947). *O homem e o espectro*. São Paulo: Clube do Livro.

Gênesis (1979). *A Bíblia Sagrada*. (J. F. Almeida, Trad.). Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira.

Nágera, H. (1980). *Vincent van Gogh: un estudio psicológico*. Barcelona: Blume.

Oe, Kenzaburo (2003). *Uma questão pessoal*. (Shintaro Hayashi, Trad.). São Paulo: Companhia da Letras.

Shakespeare, W. (1992). *Hamlet: príncipe da Dinamarca*. (Mario Fondelli, Trad.). Rio de Janeiro: Newton.

Van Gogh, V. (1960). *Correspondance complète de Vincent van Gogh*. Paris: Gallimard-Grasset.

Walther, I. F. (2000). *Vincent van Gogh: visão e realidade*. Alemanha: Taschen.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)