

Robson Pereira GONÇALVES

UFSM

O ser como tal, é o amor que o vem abordar no encontro.

Jacques Lacan

Os estudos literários, no século XX, têm sido objeto de várias tendências no trato da recepção do texto artístico. Desde os Formalistas Russos (Grupo Opaiaz, 1916), tais tendências se esforçam para estabelecer parâmetros e mensurações acerca do estatuto literário. Assim, se busca a literariedade (*literaturnost*) como traço distintivo do discurso literário em relação às falas do mundo. Para os adeptos do New Criticism, a idéia é a de um todo orgânico, onde não haveria dissociação entre a obra poética e a linguagem. Reside nessa psicologia do comportamento, principalmente em I.A. Richards, a tese de que a obra literária é um ordenamento de impulsos e satisfações do artista, com a determinação de valor pelo número desses impulsos contidos no texto artístico. Com o advento dos estudos da linguagem, se procurou examinar o texto literário em seu contexto, extraíndo dos valores semânticos as principais razões de valoração do artístico, do estético, etc. A noção do Estruturalismo (principalmente francês) é a de que o texto literário manteria, analogicamente, a estrutura da frase e onde o estético, pela concepção de ícone, de signo, teria a sua autonomia. Na escola alemã, a da Estética da Recepção, reassume vital importância a teoria hermenêutica do sentido. Nessa medida, os horizontes de expectativa do criador e do fruidor seriam mediados pela noção de leitor implícito, lu-

gar essencial da realização da comunicação artística e do signo literário.

De uma forma ou de outra a evolução da crítica centra seu interesse numa cientificização do texto literário, lugar das demonstrações a priori das causas e dos efeitos de uma recepção do estético. Essa noção de objetivação, seja pelos padrões de uma Estilística, seja pela construção de um discurso estruturalista, remete os estudos literários a um afastamento da realidade de uma obra, que é, deveras, a sua subjetividade. É na procura de uma lógica do subjetivo, em nossa opinião, que se deve investir o conhecimento e o interesse no/do objeto artístico. Para tanto, não deve negar a Teoria da Literatura os avanços da Psicanálise em relação à concepção de sujeito, de sintoma, situações que clarificariam essas enunciações essenciais da obra literária. O subjetivo é a marca do interesse dos estudos da ciência, tais são as proposições da teoria do caos, ou mesmo o caso da Física em seus estudos acerca do estatuto lógico que rege as indeterminações subjetivas. Acaso o físico Werner Heisenberger já não teorizava sobre os princípios de incerteza das matemáticas, pensando justamente nessas pulsões da subjetividade?

O tema da sedução, proposição subjetiva por excelência, encaminha nossa atenção para aqueles valores que regem e coordenam a invenção. Por que seduz uma obra de arte? Qual é o vetor que ordena nosso encantamento frente ao objeto artístico? Seduzir é como uma metáfora que encontra sua raiz alhures. Os latinos já nos ensinavam que a sedução é um processo de afastamento, de desvio, para, à parte, condicionar uma atração. Curioso é que a palavra sedução era formada por um prefixo, pronome pessoal - se - que indicava separação, privação, afastamento, e por um verbo - ducere - que apontava a ação de condução, de atração. Nesse sentido, seduzir seria atrair algo/alguém para um encantamento. Mas o que realmente encanta? Na nossa visão do objeto artístico é o seu estranhamento, que chamamos de ato poético, lugar virtual da erotização do invento. Dessa maneira, pode-se dizer que é a erótica o que seduz no processo de fruição da arte. O que se determina aqui por erótica, é o que Freud chamou

de *Pulsão de Morte*, e o que seduz é a busca dessa morte que não há. A sedução é o processo que faz o retorno dessa morte que não há, às metáforas e aos moldes que compõem e firmam o que chamamos vida, como novas formas de existência.

Ao se pensar o erotismo, pela visão pluralista do neo-paganismo, vislumbra-se a possibilidade de construção de uma teoria estética que solidifique o advento sintomático da subjetividade na obra de arte. Nesse particular, a noção de erótico deverá estar vinculada a um procedimento de produção de "verdade", noção que norteará a concepção de sujeito e de sintoma que subjaz no texto literário. Essa premissa resulta da nomeação de uma ética que patrocine a letra artística em toda a sua magnitude. O que se espelha aqui é a posição da psicanálise pela afirmação de que só há ética do bem-dizer e saber do não-senso¹. Trata-se da aproximação daquele degrau mais profundo da subjetividade, que expressaria uma certa verdade do sujeito. É a forma pela qual se apreende, pelo sintoma de dizer o desejo (mesmo que não seja em sua plenitude), o investimento do desejo do sujeito nos objetos do mundo. Como a arte/literatura se reveste num dos bens de criação mais sublime do falante, é através desse discurso que se tem a possibilidade de um auscultamento daquela subjetividade em sua potência mais extensa. Nesse raciocínio, a ética apregoada pela Psicanálise vislumbra a erotização da palavra que bem diz o sintoma do falante em sua relação estética com o mundo.

Para a Psicanálise o sintoma tem valor de verdade. É pela organização do sintoma que se pode chegar a destacar o significante do desejo. O estatuto do significante no sintoma pode ser considerado, em última instância, como o caminho de acesso à particularidade desejante do sujeito. Aqui, não se trata de um significante qualquer, porém de um significante primordial (*signifiant maître*, em Lacan), significante do desejo, capaz de indicar o lugar de máxima aproximação do real - do encontro faltoso com esse real. Nesse momento, é que se pode intentar uma teorização da letra, daquele momento inconsciente, que

¹ LACAN, Jacques. *Télévision*. Paris, Seuil, 1979, p. 39.

pode apontar para a plenitude da palavra. O significante que se quer escutar é o que indica o absoluto não-senso, dimensão radical de um possível encontro com aquele real.

No apontamento daquela subjetividade do campo artístico é que se invoca o seu sintoma. Em Psicanálise, o que se visa no ato analítico é a sintomatização do falante, procedimento que se conjuga como fundamento para o ato poético. Nessa medida, se pode colocar em suspeição as tentativas de explicar a literatura pelo inconsciente, porquanto pelo seu sintoma é que se pode atribuir um grau de sublimação. A sublimação, em arte, é o que atribui ao texto literário a possibilidade de apreensão da dimensão radical do não-senso. Nessa particularidade, a sublimação artística consiste em tomar um objeto de tal forma que este se destitua de sua configuração imaginária e se eleve a uma categoria de gozo puramente simbólico. Para o psicanalista francês Jacques Lacan, a sublimação implica em "elevar à dignidade da Coisa um objeto"². Essa elevação de um objeto à dignidade da Coisa - Das Ding, em Freud - significa aproximá-lo do encontro faltoso com o real, lugar do não-senso. O saber desse não-senso é o que propiciaria caracterizar a dimensão do estético, ou melhor, da beleza. É nesse sentido, o de apontar a beleza como finalidade da obra de arte, que se conjuga a sublimação artística como indicação do vazio do significante.

A condição de uma obra de arte, como tal, é caracterizada pela dimensão que essa obra traz em si de única, de nova, de não-antecipável. Isso é garantido pela estranheza que sua letra adquire quando do domínio do belo. "Esta estranheza, própria da arte, estimula uma dupla situação: de um lado uma inquietude, uma perplexidade ante o novo e, de outro, uma certa familiaridade, uma aproximação do sujeito à sua própria estrutura"³. É o que Freud chamou de Unheimlich⁴, o

² LACAN, Jacques. O Seminário - Livro 7 - A ética da psicanálise. Rio, Jorge Zahar, 1988, p. 141.

³ GONÇALVES, Robson Pereira. O Sujeito Pessoa - Literatura e Psicanálise. Santa Maria, Ed. Mestrado em Letras/UFSM, 1995. Ver capítulo 2. A estranheza na concepção lacaniana, remeteria a significar o vazio do significante, lugar de presença de uma ex-sistência do gozo do Outro. No sentido do objeto da obra de arte, é esse vazio que a obra é destinada a apontar.

⁴ FREUD, Sigmund. O Estranho in Obras Psicológicas Completas. Rio, Imago, 1972, V. XVII, p. 273.

que se acrescenta ao novo, ao não-familiar, para torná-lo estranho. Nessa apreensão da subjetividade é que se pode falar de um procedimento que produz uma verdade.

A proposta de pensar a Filosofia como condição de relativa invariância de procedimentos de pensamento - procedimentos de verdade - é de Alain Badiou⁵. Para o pensador francês, a tarefa da Filosofia é conceituar esses procedimentos de verdade, cujas condições são transversais, com procedimentos uniformes e reconhecimento à distância, cuja relação com o pensamento é relativamente invariante. O nome dessa invariância é verdade. Nessa esteira, Badiou apresenta quatro condições para a Filosofia, quando emergem juntos como procedimentos genéricos: o matema, a poética, a invenção política e o amor. Esses procedimentos genéricos especificam e classificam todos os procedimentos suscetíveis de produzir verdades. Nessa medida, a Filosofia tem por condição que haja verdades em cada uma dessas ordens. Assim, os procedimentos que produzem verdades são: o político, o artístico, o científico e o amoroso. Nessa dimensão, a Filosofia não produz verdades por si mesma, porquanto não há enunciados filosóficos verdadeiros. Em sua definição, a Filosofia tem uma veracidade não efetiva sob a condição da efetividade do verdadeiro.

Para Badiou, a Filosofia relega à Poesia a questão do sujeito. A reconstrução de uma Filosofia moderna teria que se encarregar da questão do sujeito como organizador central daquelas premissas que produzem verdades. Nessa medida, o Autor aponta que a Poesia é essencialmente desobjetivante, onde o sentido fica entregue ao sujeito ou ao subjetivo. Nesse raciocínio, a Poesia teria uma consciência aguda da ligação organizada pelas suturas entre objeto, objetividade e sujeito. Essa ligação seria constitutiva do saber, ou do conhecimento. Dessa forma, o acesso ao ser da poesia não é da ordem do conhecimento, é diagonal à oposição sujeito versus objeto. A verdade do poema advém na medida em que o que o poema enuncia não depende nem da objetividade nem da subjetividade. A Poesia produz uma desorienta-

⁵ BADIOU, Alain. Manifesto pela Filosofia. Rio, A outra, 1991.

ção, pois a partir da experiência subtraída simultaneamente à objetividade e à subjetividade, enuncia verdade.

Na esteira do pensamento psicanalítico, pode-se dizer que é através de uma erótica que se tem a possibilidade de nodulação daqueles procedimentos apontados acima⁶. Esse raciocínio advém da concepção psicanalítica, em Lacan principalmente, de que o ser falante possui três registros fundamentais - real, simbólico e imaginário - que são enlaçados por um quarto elo, o sintoma. Trata-se aqui da topologia do nó borromeano, instância constituidora do humano, segundo aquela concepção⁷. A idéia que perpassa é a de uma nodulação das escolhas humanas através da sintomatização erótica, cerne de nossas ações objetais. Nessa medida, o investimento catéxico (*Bezetsung*, em Freud) constitui a essência do erotismo, enquanto ocupação de nossas pulsões. Essa dimensão do erotismo, como condicionante das ações humanas, sustentada pela Psicanálise, é que vai organizar a nossa proposta de uma estética que se ordene pela elevação de um saber (o artístico) ao nível do gozo.

Quando se procurou estabelecer, anteriormente, a produção de verdade pela Poesia, esta assertiva estava condicionada pela produção de saber que remetesse a uma transmissão de gozo, que é de ordem da sublimação. O simbólico que a literatura produz é a enunciação de um comparecimento do real como ocorrência. Algo sempre fica retido enquanto impossibilidade e esse algo ocorre no simbólico. Na verdade, essa produção de saber do campo poético se conforma como produção de gozo - gozo esse recebido do campo do Outro, lugar do sujeito-suposto-saber. A obra artística, na suposição de que há gozo-do-Outro, é capaz de produzir o gozo do sentido. Nessa medida, o ato poético se conjuga como transmissão - saber inconsciente - da invasão do real no simbólico. A sublimação, por sua vez, e sendo da or-

⁶ MD Magno. Nota in Badiou, Alain. *Op. Cit.*, p. 71/72.

⁷ A partir do brasão da família dos Borromeus, três círculos entrelaçados, Lacan propõe a topologia dos três registros constituidores do falante, real-simbólico-imaginário, que se constituem intrinsecamente como dependentes um dos outros. Na tripartição desses registros, pode-se ver o objeto "a", objeto causa de desejo, sintoma fundante do sujeito em sua fala, em sua escrita, em sua existência. A topologia empregada por Lacan permite entender as tópicas freudianas de inconsciente/pré-consciente/consciente e Id/Ego/Superego.

dem do gozo-do-Outro, é causada pelo real em sua invasão do imaginário.

Para o psicanalista MD Magno, bem dizer o sintoma é a transmissão desse lugar de sujeito-suposto-saber⁸. Nesse raciocínio, é que se estabelece que bem-dizer o sintoma se constitui como gozo-do-sentido, instância primordial do ato poético na obra literária. É o movimento da libido entre simbólico e imaginário em sua vertente de fazer sentido pela criação e não na vertente do sentido dado. Nessa medida, a obra artística torna-se significante para o Outro, e esse significante é a causa de gozo. É o gozo angélico, na acepção de MD Magno, porque pode produzir o gozo fálico e porque brande a neutralidade. A obra de arte é a causa do gozo-do-Outro e não a causa de seu desejo.

O ato poético presentifica no campo do sentido, que é esse que tem um gozo específico, a plenitude da estrutura do sujeito e sua referência ao real. A neurose é que eclipsa essa referência ao real. O ato poético, na obra artística, produz equivocação dos sentidos dados, para poder dizer o novo, o não-antecipável, que é conjugado aqui como o estranhamento - a literariedade - da obra de arte. Essas perspectivas são possíveis porquanto a Psicanálise possibilita um certo nível de conceituação do que até então era remetido à ordem do inefável. A experiência artística ou poética sai do campo do inefável e abre-se a uma forma de inteligibilidade inaudita com o advento da Psicanálise.

Uma vez que se trata, aqui, de se pensar o fazer artístico em suas determinações mais radicais, e na medida em que essas determinações são pensadas sob o prisma da Psicanálise, não há como deixar de se por em questão o que seria o fundamento primordial do ato psicanalítico: a pulsão de morte. Pensar a derterminação em Psicanálise é pensar a pulsão de morte. O ponto de partida é Freud em seu texto "Os instintos e suas vicissitudes" (1915)⁹, onde estava caracterizada a idéia de pulsão como força ou carga energética que tem sua fonte numa excitação corporal e cujo objetivo é a satisfação. O problemático em

⁸ MD Magno. *O sexo dos anjos*. Rio, A outra, 1988, p. 20 e ss.

⁹ FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas*. V. XIV. Rio, Imago, 1972.

Freud, na questão da pulsão, é o estatuto de seu objeto, bem como o tipo de satisfação que está em jogo. Mais tarde, em 1920, Freud reelabora essa problemática propondo um mais além do princípio do prazer¹⁰. Nesse momento, a pulsão visa, em última instância, uma satisfação que só se cumpriria na morte. Cabe ressaltar que essa satisfação que pressupõe a morte não poderia jamais ser vivenciada como tal.

É na retomada do conceito de pulsão como um dos conceitos fundamentais da Psicanálise, que Jacques Lacan traz inteligibilidade à questão. O psicanalista francês retoma o objetivo da pulsão enquanto satisfação para questioná-lo: "o uso da função pulsional tem para nós apenas o valor de colocar em debate o que vem a ser a satisfação"¹¹. Norteadado pela proposta freudiana de um além do princípio do prazer, Lacan vai pensar a pulsão como não-satisfação, como obstáculo a este princípio, ou ainda como gozo. Esse gozo é entendido como o gozo impossível, momento em que a pulsão encontra o impossível da satisfação. Quanto ao problema do objeto pulsional, acima indicado, Lacan vai articulá-lo como aquilo em torno do qual a pulsão faz seu circuito sem nunca apreendê-lo. Como força constante, a pulsão tende para o objeto, chamado por Lacan de objeto a, contornando-o e sendo sua meta esse retorno em circuito.

A criação do objeto a vem fornecer um estatuto ao objeto radicalmente perdido de Freud (Das Ding), simbolizando a falta central do desejo, o real do desejo. O desejo é o ponto nodal que vincula o inconsciente à realidade sexual. O desejo se situa na dependência da demanda que, por se articular em significantes, deixa um resto metonímico: "elemento que não é determinado, que é uma condição absoluta e inapreensível ao mesmo tempo, elemento necessariamente em impasse, insatisfeito, impossível, desconhecido, elemento que se chama desejo"¹². O desejo, portanto, não pode exprimir-se totalmente na linguagem, porém é o elemento que dá acesso aos gozos possíveis.

¹⁰ FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer* in Op. Cit. V.XVIII.

¹¹ LACAN, Jacques. *O Seminário - Livro 11 - Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio, Zahar, 1979, p. 151.

¹² *Idem* *Ibidem*, p. 141.

Jacques Lacan propõe como formas de gozo, o gozo fálico e o gozo do Outro¹³, articulando-os com os registros do real-simbólico-imaginário no nó borromeano. Na intersecção de real e simbólico fala de gozo fálico, entre o imaginário e o real aponta para o gozo do Outro. Na intersecção de imaginário e simbólico escreve Sentido, sem colocar aí nenhum gozo. Para formalizar nossa perspectiva de uma estética, tomaremos a proposição de MD Magno que apresenta quatro tipos de gozo a partir da formulação lacaniana¹⁴. O gozo fálico se afirma como universal pela negação de uma existência (existe um que não é para que todos sejam); o gozo do Outro é o que vem negar essa universalidade, afirmando que o gozo é não-todo fálico, suspende o limite imposto pelo gozo fálico e faz comparecer a falta; o gozo do sentido, ou do Terceiro Sexo, é o gozo hierarquicamente superior aos demais porque é o que possibilita as duas modalidades anteriores (masculino e feminino), afirma a existência da função fálica que pode ser negada quanto ao seu destino, mas não-toda, isto é, não enquanto desejo. A função fálica é vetada em sua face de gozo absoluto mas resta plena em sua face desejante, nada se perde aí. A quarta modalidade de gozo, o gozo absoluto ou o gozo da Morte, poria um universal de negação da função fálica, é o gozo impossível.

O que Freud chamou de pulsão de morte é interpretado por MD Magno como o movimento libidinal no sentido de um gozo absoluto, de cessação absoluta do movimento desejante¹⁵. Esse gozo absoluto, desejado, é o gozo da morte, do Nirvana, onde não haveria função fálica (universal negação da função fálica). O sexo do falante é, então, o que resta do impossível de isso acontecer. Negar a função fálica por inteiro seria demonstrar que é possível gozar na morte. *Pulsão de Morte* é o nome que a pulsão tem no seu encaminhamento desejante para seu destino. Pulsão de Vida é o nome que a *mesma* pulsão tem no seu retorno por não poder encontrar esse destino¹⁶.

¹³ LACAN, Jacques. O Seminário - Livro 20 - Mais Ainda. Rio, Zahar, 1982.

¹⁴ MD Magno. Pedagogia Freudiana. Rio, Imago, 1993, p. 83 - 92.

¹⁵ Idem Ibidem.

¹⁶ Idem Ibidem.

O Terceiro Sexo, segundo essas postulações, é possível para qualquer falante e hierarquicamente superior às modalidades sexuais propostas por Lacan, a do homem e a da mulher. É dele que emana a possibilidade das modalizações. Essas, na verdade, se referem à consistência e à inconsistência do gozo. O que dá consistência a um gozo é sua limitação, limitação que decorre de um significante que produz o gozo. Negá-la é manter-se no regime da inconsistência. Nessa medida, o Terceiro Sexo, Angélico, é o que possibilita a passagem de uma modalização para a outra. Enquanto isso, a neurose seria a estagnação em uma ou outra modalidade. A aceitação dessa tese implica na idéia de que o que é fundamental e específico da sexualidade humana é a possibilidade de revirar¹⁷. Algo que só é possível na aproximação desse lugar terceiro, como eixo de búscula de todos os processos humanos.

Com essas considerações temos a convicção de poder empreender, em bases mínimas, a construção de uma teoria estética. Voltemos, então, à consideração de Lacan de que não há ética senão do bem-dizer e saber do não-senso. Acreditamos que essa nodulação é o ato (e representação) da verdadeira obra de arte. A obra artística (literária) é aquela que mantém e sustenta pelo ato poético a construção, em revirão, de um sentido. Nessa medida, o ato poético pressupõe, na verdadeira criação, o saber do não-senso. A pergunta que se pode fazer aqui é a de como conjugar o saber do não-senso com a produção de sentido. A resposta pode ser encaminhada a partir desse lugar terceiro, lugar de neutralidade e indiferença frente a todo e qualquer saber. Mas como bem-dizer, no sentido da neutralidade? Não seria, então, querer o silêncio absoluto? Para se responder a isso, nos reportamos a MD Magno que introduz uma segunda vertente da ética - que seria a de conseguir dizer-bem o sentido e daí constituir o saber¹⁸. É no retorno ao campo do sentido, conjugado pelo não-senso e pela neutralidade próprios do ato poético, que se pode produzir verazmente o sentido e é isso o que subjaz ao ato poético da obra de arte.

¹⁷ MD Magno. *Estética da Psicanálise*. Rio, Imago, 1992. O conceito de revirão é proposto no sentido de dar conta da capacidade do falante de postar-se em indiferença frente às oposições e com liberdade de aí se movimentar.

¹⁸ *Idem* *Ibidem*, p. 2 - 9.

A obra literária que essencializa o falante criador é aquela que produz em ato poético a erotização daquele não-senso em sua versão de sentido. Pois "toda e qualquer erótica se resume a esse fundamento estético que é, nada mais nada menos, do que o bordado do ético com o saber"¹⁹. Dessa maneira, a obra de arte erotizada na criação e no apontamento do não-senso, se fundamenta com a soma de uma ética para dizer o sentido possível. É o sentido possível, atravessado pelo ato de criação, que aponta para o novo, o não-antecipável, fundamento último e essencial do discurso da arte. Nesse raciocínio, a obra artística fundamentaria pelo erótico que diz o angélico, a possibilidade de auscultar a construção do fazer sentido, que é garantir o gozo que aí vigora. Vale dizer, esse gozo do sentido também se adscrive ao gozo fálico, metaforizando em outro registro essa possibilidade que fecunda a obra de arte. É exatamente o que nomeamos de estranhamento do discurso da arte (literariedade se pensarmos na esteira da crítica literária), que produz o significante que aponta o gozo. Essa conjugação de não-senso e neutralidade, força eminente da enunciação, é o que incorpora o erótico numa obra artística, sobressaindo aí o elemento puramente estético que estamos a formular.

¹⁹ Idem *Ibidem*, p. 4.