

Psicanálise, literatura e o sujeito do desejo*

*Bárbara Taveira Fleury Curado***, Goiânia

*Eliana Rigotto Lazzarini****, Goiânia

Objetivamos mostrar como a literatura pode exercer uma função analítica, ou seja, auxiliar o sujeito no encontro de sua verdade – caminho parcial e singular de encontro com seu desejo. Para isso buscamos respaldo na estética do desejo, o que quer dizer no estudo das questões estéticas através do sujeito cindido da psicanálise. Assim, ao longo do trabalho foram utilizados fragmentos literários para defendermos a literatura como um encontro com si mesmo, esse si sendo um eterno metade não-saber.

Palavras-chave: estética, psicanálise, literatura, sujeito, desejo.

* Este artigo foi produzido como parte do trabalho de dissertação da mestranda.

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura (Psicc/UNB).

*** Doutora e Professora Adjunta do Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília (Psicc/UNB).

Introdução

O relato abaixo é um de vários depoimentos contidos no documentário *Sobreviventes* (2008) de Miriam Chnaiderman e Reinaldo Pinheiro. O que nos interessa nele é como se dá a troca de significantes vivida pelo narrador. Do significante presidiário ou bandido, como o mesmo se definia, para o escritor. Um processo que se deu a partir da (e pela) literatura. Esta que, como toda arte, não tem por meta exercer uma função analítica, mas o faz.

O meu pai se transformou num alcoólatra [...]. Catei o dinheiro todo que tinha em casa e fui embora.

Aí começamos a roubar na cidade [...].

Fui preso com 16 anos e só saí com 18 anos e meio [...].

Eu já saí da prisão querendo ser bandido. Eu achava que ser criminoso, que ser bandido é que era legal [...].

Até que, num tiroteio com a polícia, nós matamos um polícia e baleamos dois e eu fui preso na hora. Nós passamos três meses e meio na mão deles, sendo torturados [...]. Nós éramos quatro moleques. Um desses moleques se enforcou na cela forte de Alvaré. O alemão ficou louco na cadeia.

Fui muito desrespeitado. Dizem que o poder corrompe, mas a falta de poder corrompe muito mais ainda. Sem ter o poder sobre você mesmo você deteriora, você perde a vontade de viver e tudo o que eu tenho é vontade de viver.

Na detenção tinha um cara lá, um valentão lá querendo comer eu. E numa guerra entre eu e ele, eu acabei matando ele. Aí eu fui pra cela forte na penitenciária do estado, não tinha com quem falar. Aí quando eu pensei que ia ficar louco, passou um cara limpando e falou pra eu ligar o telefone. A privada. Aí eu fui lá e joguei a água pra dentro e quando fui jogando foi aparecendo o som. Aí tem um cara. “[...] então nós vamos poder conversar”. E esse cara começou a me falar de livro. E eu nunca tinha lido um livro na minha vida. [...]. Era tão chato o papo do cara meu que eu não queria conversar com o cara, mas não tinha mais com quem conversar, eu tinha que escutar o cara. Aí quando eu saí do castigo, eu chego numa cela comum. Ainda tinha que ficar seis meses na mão da psiquiatria. Porque naquele tempo quem matava na cadeia, eles achavam que era louco. Mas aí esse cara me mandou duas pilhas de livro desse tamanho. Eu digo sempre que os livros me salvaram. Aí eu passei a ler, ler 10 min., depois meia hora.

Quando eu percebi eu tava tão enlouquecido por causa de livro que eu lia 12, 14hs, eu lia o dia inteiro. Eu devorei. Devorei como se fosse uma esponja assim, sugando.

Comecei a refletir, sobre o que eu tinha feito, quem era eu. Eu era incontrolável, que nem um bicho. [...]. Desde que eu nasci eu nunca coube dentro da minha vida [...].

Eu sou o que fiz de mim. [...]. Meus filhos nunca puderam se admirar de mim. Eu sempre fui um presidiário. Então o que eu podia falar pro meu filho, né? Eu perguntei pro meu filho, assim com muito medo, né? “Que que você quer ser quando crescer?”.

“Eu quero ser escritor que nem meu pai”. Aquilo me encheu de orgulho. [...] eu poder dar uma ideia de futuro, dele querer ser igual a mim, justifica minha vida [...].

Este artigo defende que a literatura é um convite ao encontro do sujeito com seu desejo, função esta que a análise objetiva cumprir e batalha para tanto. Assim, a literatura é aqui vista como um caminho singular de cada sujeito que o auxilia no encontro com sua verdade parcial. Octavio Paz (2012), em *O arco e a lira*, afirma: “O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos” (p. 49).

Herbert Marder (2011), ao escrever a biografia de Virgínia Wolf, nos relata através de fragmentos de seu diário como a escritora conseguia pela sua escrita dar sentido à própria vida, refletir e mais, algo que vai além, um vir a ser, um encontro consigo e a vida que não pode ser felicidade, mas diz de uma fruição que todo bom leitor conhece, que em análise nós chamaríamos de um efêmero encontro com o Belo.

Clarice Lispector também se coloca enfaticamente em tudo que escreve. E às vezes escreve com uma compulsão de quem precisa descobrir algo, ou melhor, se descobrir nesse algo. A escrita era uma necessidade, uma fruição e um ir além do gozo. Observem essa passagem retirada da obra *A hora da estrela*: “Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias” (Lispector, 1977, p. 21).

Manoel de Barros, poeta conhecido pela sua capacidade de desconstrução das palavras, ou, como ele mesmo prefere dizer, pela sua competência em escrever sobre o nada, nos mostra como a literatura é um desvelar do sujeito através da inutilidade da poesia. Afinal, *ser* não é útil, mas é o que importa. Citemos duas passagens que bem retratam isso do *Livro sobre nada* (1996): “Há muitas maneiras

sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira”. (p. 43). E a outra: “A *terapia* literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos” (p. 46).

A palavra *terapia* é destacada aqui para enfatizar o caráter da literatura que este trabalho defende. O de transformação do sujeito que a exerce, tanto na escrita como na leitura, logo, terapêutico como diz Manoel de Barros (1996). Poderíamos citar incontáveis escritores que se constroem e nos constroem através de suas escritas. E da mesma forma que começamos este artigo, podemos também citar inumeráveis leitores que se recriaram na arte de ler.

Assim, o objetivo deste trabalho é pensar a estética do desejo para, a partir desta, refletir como a literatura pode auxiliar o sujeito no encontro com seu desejo, ou seja, como pode exercer uma função analítica mesmo sem pretendê-la. A estética aqui trabalhada busca na psicanálise seu respaldo enquanto estética do desejo e é representada pela função do Belo. E é com base nessas reflexões que pretendemos responder, ao longo deste artigo, às seguintes perguntas: como se dá na literatura a experiência do Belo e do *Unheimlich*? E como, no sujeito, essa experiência pode levá-lo ao encontro do seu desejo?

Literatura

Se vamos partir da literatura, é, primeiro, necessário pensar que literatura é essa de que iremos tratar. Roland Barthes (1978) afirma que, para sermos humanos, estamos todos submetidos à linguagem, logo, somos todos escravos dessa. Sua forma de expressão, a língua, nos é obrigatória. Só há como se expressar humanamente submetendo-se às estruturas linguísticas. Assim, o autor diz que a linguagem é uma expressão de poder a qual todos estamos submetidos; para ser livre, objetivo de todo ser humano, é preciso desvincular-se totalmente do poder, logo, não há maneiras de ser livre senão fora da linguagem. Barthes (1978) então conclui:

Só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça, salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim, literatura (p. 16).

Barthes (1978) afirma que a literatura é por si mesma subversiva, pois ela utiliza de uma expressão de poder, a língua, mas subvertendo-a. De que forma? A

literatura não necessita de regras de estruturação para se fazer compreender. Ela diz algo pelo seu contrário, desconstrói e recria palavras, significados, sensações e olhares, possibilitando assim um encontro, mesmo que fugaz e efêmero, do sujeito com a liberdade. Manoel de Barros (1993) fala sobre essa subversão da linguagem no poema abaixo, ao mesmo tempo em que faz esse movimento dentro da poesia:

VII

No começo era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.

Então, se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia, que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –

O verbo tem que pegar delírio (p. 10-11).

Neste poema, Barros (1993) mostra o que Barthes (1978) afirma, que “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (p. 17). O poeta faz isso ao brincar com as palavras, jogo este que subverte as leis gramaticais, transformando o que ficaria sem sentido em algo que vai além do sentido, que toca no sentir e existir do leitor.

De acordo com Barthes (1978), a literatura é arte que transpõe o real através da escrita, mas o transpõe criando sempre novas realidades, significações e representações. O que faz um texto ser literário é justamente sua linguagem: a linguagem literária. Esta estabelece uma nova ordem com a realidade através do efeito estético. Sobre isso Lajolo (1981) afirma:

É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção da leitura que instaura a natureza literária de um texto [...]. A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana (p. 38).

Umberto Eco (1971) afirma que cada obra literária possui um código característico próprio, causando sempre um estranhamento no leitor, pois este não está familiarizado com suas regras. Esse *efeito de estranhamento* faz o leitor se tornar ativo na leitura, buscando uma significação particular da obra que tem diante de si. Freud (1919) também escreve sobre esse efeito de estranhamento provocado pela obra literária.

A literatura, para sê-la de fato, produz sempre fantasias e estas dizem algo da realidade, só que na maioria das vezes essa realidade é a realidade psíquica do sujeito que lê a obra. A estética do desejo compreende a produção artística através desse viés, ou seja, do percurso singular e individual de cada sujeito diante da obra.

Antes de nos adentrarmos em como a obra age, psiquicamente falando, no leitor e no escritor, vamos finalizar as características que elegemos aqui como definidoras de nosso objeto artístico eleito: a literatura. A primeira delas, já mencionada, é sua linguagem, a linguagem literária. A segunda característica, também extraída de Barthes (1978), questiona o porque de o homem fazer literatura. De acordo com o autor, a literatura é sempre a representação do real = real não como realidade, mas no sentido lacaniano, ou seja, aquilo que remete à falta originária de toda estrutura, o núcleo do inconsciente, o que sempre resta por ser impossível de ser simbolizado. Jorge (2000) discorre sobre isso: “O real é precisamente aquilo que escapa a esta realidade, o que não se inscreve de nenhum modo pelo simbólico; ele remete ao traumático, ao inassimilável, ao impossível” (p. 97).

Para Barthes (1978), a literatura é uma recusa a aceitar o real, ou seja, compor e ler literatura é uma tentativa do homem de representar-se, de simbolizar e compreender seu núcleo inconsciente, sua existência. Uma busca incessante de se fazer saber e compreender. A literatura “sempre tem o real por objeto de desejo” (p. 23), sendo, por isso mesmo, utópica, pois o real é impossível. É com base nisso que a tradutora do livro *Aula*, de Barthes (1978), Leyla Perrone-Moisés, afirma no posfácio dessa obra que “Para o escritor, a língua não é uma mina de riquezas ou um repertório de possibilidades; a língua é insuficiência e resistência” (p. 65). Se escrever e ler é tentar incessantemente representar o real, compreender esta parte real que nos constitui, a língua sempre será limitada para satisfazer tal desejo. É nesse ponto que a literatura se aproxima da psicanálise. Ao contrário do que muitos pensam, “O saber que ela [a literatura] mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe algo *de* alguma coisa” (Barthes, 1978, p. 19). Diferentemente da ciência que corre o tempo todo atrás de verdades, a literatura transita em meio à dúvida, ela não quer a

verdade, ela a acessa através da falta do ser, única verdade que importa; é por isso que a literatura só diz sobre as faltas. Barthes (1978) ainda afirma: “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (p. 19).

A psicanálise, como a literatura, por estar sempre buscando a verdade do sujeito, não é um saber fixo, é um “saber que reflete incessantemente sobre o saber” (Barthes, 1978, p. 19) na singularidade de cada sujeito atravessado pela universalidade do ser homem. Freud (1908), em *Escritores criativos e devaneios*, afirma:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasias que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética (p. 135-136).

Freud (1908) aproxima a escrita do brincar ao afirmar que, ao crescermos, não abandonamos o prazer que obtemos brincando, apenas o trocamos por algo socialmente aceito, o fantasiar. Só que os devaneios de um adulto são normalmente escondidos por confessarem desejos íntimos e muitas vezes proibidos – ambiciosos ou eróticos. “As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos” (p. 137). O que o escritor criativo faz é colocar suas fantasias e devaneios na escrita de uma maneira que, em vez de ser condenada pelos demais, é apreciada. Mas como ele consegue fazer isso? Freud (1908) explica:

A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. [...] O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias (p. 142).

O escritor criativo nos permite nos deleitarmos com nossos próprios devaneios e faz isso ao nos levar, primeiramente, a termos prazer com as fantasias dele. Fantasias essas que são expostas em sua forma crua, mas, como acontece com os sonhos, são transformadas por alterações e disfarces, pela forma estética, para que os leitores tenham prazer e acessem seus próprios devaneios sem culpa ou vergonha. Assim, o escritor se utiliza da estética (da forma, do seu estilo), nos

proporcionando através desta um “prazer preliminar” (Freud, 1908, p. 143) para poder nos apresentar suas fantasias.

Esse *prazer preliminar* que experimentamos libera um prazer maior, um gozo outro, que vai além do princípio de prazer e nos permite a fruição. Esta só nos é possível quando nos encontramos com nossos desejos, ou seja, quando nos deleitamos com nossos próprios devaneios. A verdadeira *ars poetica* que o escritor criativo nos possibilita consistiria, pois, em nos desvelar o Horrível através do Belo. Agora já podemos explicar esses conceitos um pouco melhor.

Estética do desejo

É na obra *O estranho* que Freud (1919) define o conceito de estética para a psicanálise, afirmando-a como “teoria das qualidades do sentir” (p. 237). Nesse texto o autor faz uma crítica à estética que trabalha segundo a perspectiva clássica, isto é, associada a uma ideia de verdade e contrapondo-se ao Horrível, logo, deixando fora do debate a dúvida e a incompletude do sujeito. Para o mesmo, o conceito de *Unheimlich*, traduzido pela expressão *estranheza familiar*, é um conceito fundamental no discurso estético. Freud (1919) chega à importância desse conceito por duas vias: pelo uso da língua e pela análise clínica de casos individuais. No primeiro caso o pesquisador percebe que em diferentes línguas a palavra *Unheimlich* exibe um significado que é idêntico ao seu oposto *Heimlich* e no segundo remete a ideias que, apesar de não serem contraditórias, são muito diferentes, mantendo a ambiguidade:

[...] por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. [...] Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz (p. 242, 243).

A partir dessa ideia do desenvolvimento do conceito de *Unheimlich*, no qual se percebe a existência de um significado duplo, ambíguo, um *estranhamento familiar*, Freud (1919) começa a especular sobre esse sentimento. Para exemplificar e explicar o que é esse sentimento de estranheza o autor analisa o conto *O homem de areia* de Hoffmann. A questão que Freud (1919) coloca é por que essa obra nos traz a sensação de estranheza. A resposta a que ele chega é que o conto nos é estranho justamente naquilo que ele contém de mais familiar a todos nós: a ansiedade gerada pelo complexo de castração na infância. Isso é representado

pelo medo, sentido pelo personagem principal, de ferir os olhos ou perdê-los.

Freud (1919), ao selecionar *temas de estranheza que mais se destacam* para fazer uma análise do tema *O estranho* (1919), percebe que todos os selecionados dizem respeito ao fenômeno do duplo. Esse fenômeno é um movimento primitivo que o bebê exerce ao expulsar de si o que lhe é estranho, não prazeroso e só manter o que lhe é prazeroso. Com esse movimento ocorre uma divisão do eu (*self*), fase superada quando o bebê passa pelo narcisismo primário, superação essa que ocorre com uma inversão no seu aspecto. Ou seja, esse fenômeno existe como garantia da imortalidade do bebê; após o narcisismo primário, ele transforma-se em estranho anunciador da morte.

O duplo não desaparece, ele muda seu significado no decorrer do desenvolvimento do ego. O surgimento do superego é um desses momentos (uma instância que se desenvolve a partir do Id para censurá-lo, logo, um duplo). Lacan (1949) desenvolve esse conceito através de sua teoria sobre o estádio do espelho, na qual ele descreve o fenômeno do duplo, que carregaremos por toda a vida. Em seu artigo *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1949), o autor tenta pincelar uma teoria da identificação, ou seja, o momento em que a criança começa a se dissociar da mãe e a se perceber como um corpo uno, logo, a formar seu ego:

O estádio do espelho é, para Lacan, o momento inaugural de constituição do eu, no qual o *infans*, aquele que ainda não fala, prefigura uma totalidade corporal por meio da percepção da própria imagem no espelho, percepção que é acompanhada do assentimento do Outro que a reconhece como verdadeira (Jorge, 2000, p. 45).

Esse estádio é, então, o que podemos chamar de formador do eu. E isso ocorre através de um Outro. Esse grande Outro, lugar da palavra que nos determina, mediará a construção da imagem corporal do sujeito, possibilitando sua unificação. Ou seja, o estádio do espelho possibilita que a criança se separe da mãe, construindo sua primeira noção como um ser próprio – seu ego – colocando, assim, um limite no seu corpo, no mundo externo a ela, e constituindo uma imagem material própria. Através da sua imagem refletida no espelho, ela se identificará com o que lhe está sendo mostrado. Mas a criança não visualiza tal imagem sozinha. Quem a mostra é a mãe, que ocupa o lugar do grande Outro nesse momento. A criança olha para onde a mãe está olhando, mãe que lhe diz: “Essa aí é você”. Ela se vê refletida pelo olhar do Outro e a imagem que ela internaliza é carregada do desejo desse Outro.

Esse olhar materno é fundante na formação desse sujeito por revelar o desejo do Outro. O olhar da mãe, sempre carregado de afeto, logo, de desejo, é direcionado à criança, que só se percebe (construindo nesse momento sua imagem) por ele. A criança, desse modo, tem sua imagem constituída através da marca desse desejo do Outro revelada no olhar materno.

O estádio do espelho é uma teoria da identificação por dizer da identificação do sujeito com sua própria imagem, produzindo uma realidade fictícia que possibilitará que a criança crie consciência de si. Ao se ver – no espelho – e se identificar com a imagem vista, identifica-se com o Outro. “Aí reside a alienação fundadora do eu, que, para se constituir, se vale de uma imagem que, no fundo, não é ele mesmo [...]” (Jorge, 2000, p. 45).

Isso ocorre porque lá onde me identifico, na imagem que – me – vejo, não sou. A imagem não sou eu como sujeito, não há subjetividade minha ali. Ao mesmo tempo em que essa imagem me faz ter consciência do meu eu, da minha imagem corporal, ela me aliena, me aponta um furo, pois, lá onde me vejo, não sou.

O duplo está aí. Ele está justamente no equívoco/alienação que a imagem no espelho nos produz. Quem nunca se olhou no espelho e se achou estranho? Quem não passou alguns minutos vendo-se, observando cada detalhe como se não esperasse ver ali o que de fato encontrou? Algo soa estranho, eu me olho, me olho, e a imagem que ao mesmo tempo me parece tão familiar também se mostra estranha a mim, como se de fato eu não fosse daquele jeito. No texto *O estranho*, Freud (1919) relata numa nota de rodapé a seguinte experiência:

Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no carro-leito, quando um solavanco do trem, mais violento do que o habitual, fez girar a porta do toailete anexo, e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que, ao deixar o toailete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência. [...] Não é possível, entretanto, que o desagrado que provocaram em nós fosse um vestígio da reação arcaica que sente o ‘duplo’ como algo estranho? (p. 265).

É desse momento que o duplo trata, esse instante em que a imagem falha, que o sujeito é destituído de sua posição narcísica, da ilusão de completude ali sustentada numa imagem que não é ele, pois não contém sua subjetividade.

Momento que faz o sujeito saber-se cindido: metade conhecida, metade inconsciente, logo, parte desconhecida de si mesmo.

Ao perceber que as experiências de estranhamento coletadas revelam, todas, esse aspecto do duplo, Freud (1919) começa a aprofundar-se nessa questão. Seu objetivo é compreender como a experiência *Unheimlich* faz para exercer sua função de anunciadora da morte ao apontar para o real, lugar sem sentido, por isso mesmo angustiante. França (2012) discorre sobre esse momento: “O equívoco da experiência *Unheimlich* aponta a falha que ecoa a insuficiência do simbólico em recobrir o real. Na falha da miragem, o estranho se mostra e indica o Real impossível [...]” (p. 133).

A partir dessa experiência de desnudamento frente a mim mesmo que mostra o que me é irrepresentável, logo, horrível, algo de bom pode emergir, ou ser construído. Esse lapso de imagem, que suscita a angústia ao não recobrir o real, desvelando facetas da morte, “revela o desamparo do sujeito diante da ameaça de destruição do ser” (França, 2012, p. 135).

A experiência estética do *Unheimlich* pode nos revelar algo belo, nos dar essa sensação diante de uma obra de arte e, ao mesmo tempo, como num lapso, nos anunciar o horrível. Isso porque o Belo, por si mesmo, sempre carrega o Horrível dentro dele, como o *Unheimlich* carrega o estranho dentro daquilo que lhe é familiar. Assim, a experiência estética do Belo será trabalhada aqui justamente por sua função se aproximar do *Unheimlich*. Ou seja, o Belo desvela o horror, pois só existe como tal por conter em si o duplo, como o *Unheimlich* desvela o que é estranho e, ao mesmo tempo, familiar.

A função do Belo é justamente esta: sustentar o imaginário, representado por aquilo que te gera encantamento pela obra, e fazê-lo falhar, desvelando o real inapreensível. Tudo isso se dá através da incompletude do ser, ou seja, é através de sua fratura, daquilo que lhe falta como núcleo do inconsciente, que é possível ter essa experiência do duplo. O Belo contém em si essa falha na função especular, na qual, como o *Unheimlich*, age através do lapso da imagem, revelando o que deveria permanecer oculto: o real.

A estética do desejo implica uma ficção sobre o Belo/Horrível, ou seja, apresenta um duplo aspecto: ao pretender o fechamento da incompletude do ser, ela opera uma abertura para a confrontação com a destruição do ser e, portanto, uma referência ao não-sentido (França, 2012, p. 136).

É por essa compreensão da estética através do sujeito cindido (já que, para a psicanálise, a estética só o é enquanto qualidade do sentir, ou seja, através da

experiência no homem) que a arte é aqui retratada enquanto exemplar da estética do desejo.

Mas agora retomemos as questões centrais deste artigo, já anunciadas no começo. Como se dá na literatura essa experiência do Belo e do *Unheimlich*? E como essa experiência no sujeito pode levá-lo ao encontro do seu desejo? França (2012), no parágrafo abaixo, mostra como a linguagem poética contém o duplo ao desvelar e ocultar sentidos através do jogo de símbolos que o escritor produz. Ou como Barthes (1978) nos enunciou, em *A aula*, através da subversão das palavras:

É a linguagem poética que nos mostra esta abertura e esta duplicidade, porque nela a palavra desvela e oculta ao mesmo tempo. Quando a palavra tem esse potencial de movimento, revela-se a estética do desejo, ela é bela, pois carrega, de acordo com a expressão lacaniana o ‘sopro da morte’. Assim, é a palavra horrivelmente bela que é reveladora da incompletude do ser e de suas duas possibilidades: a de ser fraturado e a de ser destruído em relação à ambivalência da paixão circulante no fenômeno transferencial (França, 2012, p. 136).

O saber psicanalítico se aproxima da arte por se colocar “nos limites do não-sentido, interrogando a verdade parcial do desejo” (França, 2012, p. 136), instigando sempre o ato criativo, ou seja, “causando efeitos de busca e movimentação de sentido” (*Op. cit.*). O que França (2012) tenta mostrar é que a literatura, e a arte em geral, como a psicanálise, gera movimentação de significantes quando desvela ao sujeito sua fratura, sua incompletude. Ela coloca o sujeito nesse lugar de não sentido para, a partir daí criar novos sentidos, movimentando assim a cadeia de significantes. É do vazio (do sujeito), do reconhecimento deste através do lapso de imagem, que a criação se faz. Da ausência de sentido para o sentido singular que o sujeito dá a ele.

O *Unheimlich* do desejo, princípio estético presente na obra literária através do Belo, se apresenta irrompendo na ordem estabelecida e deslocando a estrutura, movimentando a cadeia de significantes. É assim que ele coloca o sujeito numa ambivalência pulsional, num excesso pulsional, duplo, lugar indeterminado, de angústia, em uma manifestação relâmpago:

Neste momento do lapso de imagem cai o véu encobridor do objeto feito de falta, que é o *objeto a*; esta nudez narcísica faz brilhar o objeto em sua função de Belo/Horrível. Ao resplandecer na função do Belo, o lugar da

horrível exclusão, a morte, surge a possibilidade de ‘outra satisfação’, percurso singular do desejo, expresso nos efeitos sublimatórios. Isto quer dizer que criamos a partir deste vazio deslumbrante, sempre a ser descoberto, e os produtos criados determinam, enquanto causa do desejo, outras produções que enlaçam os sujeitos (França, 2012, p. 142).

Lembremos que o *objeto a* tem a função de tamponar essa falta presente em todo sujeito. Sempre estamos investindo algo nele. Que seja a vontade de comer um doce, a satisfação em vestir uma roupa, ver um filme, namorar, enfim, ele é tamponado. E quando, no lapso de imagem, ele é destituído desse lugar, nos vemos como de fato somos, seres faltosos. Posição de uma angústia grande, que não deve ser mantida por muito tempo, mas que, ao mesmo tempo, é uma posição que exige uma reorganização, uma mudança na cadeia de significantes, as coisas não podem mais permanecer como estão. É por isso que o sujeito se re-cria nessa situação e caminha, assim, para a verdade parcial de seu desejo.

O que França (2012) traz como foco, em seu livro *Psicanálise, estética e ética do desejo*, é justamente mostrar que a estética é marca expressa da impressão inconsciente. Impressões sempre singulares, pessoais e únicas, mas que têm também uma trajetória universal, isso porque a constituição do sujeito funda-se nas pulsões, o que marca sua angústia (entendamos a angústia como esse sentimento que todos sabem o que é, por já o terem sentido, mas sem conseguir explicá-lo, nem nomeá-lo; é um testemunho do desamparo estrutural, marca que todos nós carregamos).

A estética do desejo através do Belo suscita isso. Ela coloca o sujeito, através do lapso de imagem, nesse lugar de destituição narcísica da completude, trazendo o *Unheimlich* do desejo, esse estranhamento familiar daquilo que eu vejo sabendo que sou, mas sou com um furo, furo que nesse momento não tem objeto nenhum para ocupá-lo (como já dito, o *objeto a* no lapso de imagem é destituído de lugar). Por me ver incompleto, surge o estranho em mim, ou seja, a memória da angústia, do desamparo que me constitui, retorna (França, 2012). O que a psicanálise defende é que, diante dessa situação que ocorre num lapso, através do sentimento estético possibilitado pelo Belo, somos conduzidos à visada do desejo. Sobre isso França (2012) discorre:

Resta ao sujeito o movimento do desejo em um circuito sublimatório, cujos efeitos pertencem ao registro da estética e da ética como expressões eróticas, que são invenções do como lidar com o eterno retorno do que permanece de trágico na estrutura do desejo (p. 164).

Do lapso de imagem, o sujeito tem acesso à verdade parcial do seu desejo. Sempre parcial! Por um lado, por sermos sujeitos do inconsciente, por outro, pelo fato de aquilo que se fez ver nesse efêmero instante de efeito surpresa é aquilo que não deveria ser visto. O que ocorre é que esse efeito estético leva o sujeito a reformular seu sofrimento a partir da reordenação da economia psíquica daquilo que estava transbordando pulsionalmente. E é justamente essa movimentação na pulsão, essa troca de significantes gerada no circuito pulsional pela sublimação que leva o sujeito a ser recriado, re-escrito por si mesmo (França, 2012).

O sujeito, então, nasce como sujeito do desejo, da impossibilidade de prazer sexual absoluto. Diante da impossibilidade de gozo absoluto, já que somos cindidos – furados – recria-se a verdade, mesmo ela sendo parcial, ela é desejo, é Eros e é o sujeito no seu vir a ser na linguagem estética. É justamente no momento em que o objeto não se enuncia (no lapso de imagem) que o sujeito do desejo inconsciente se manifesta. O nada manifestado pela ausência do objeto é ele, o sujeito, em sua forma mais crua, desnuda e, logicamente, incompleta.

É o Belo que provoca isso, um lugar-objeto causa de desejo que tem como função provocar desejo naquele que o aprecia. Por isso, a arte enquanto manifestação estética produz esses efeitos não só em quem cria, mas também em quem aprecia a obra. A função do Belo é provocar desejo no Outro. O Belo tem esse efeito de criação do novo tanto no artista que cria a obra quanto no momento em que a obra criada torna-se objeto causa de desejo no domínio público. A função do Belo é a visada do desejo, que mostra a morte e a partir dela, do nada, possibilita a criação, um recomeço (França, 2012).

Antes de irmos além, é preciso questionar que desejo é esse do qual a psicanálise tanto fala. Primeiramente podemos afirmar que o desejo é a marca do sujeito, justamente por ser incompleto, por ter um furo. Como assim? Só desejamos algo porque algo nos falta. É apenas na ausência que o desejo se manifesta. E é justamente a falta que faz o homem ser humano, pois esta o retira do ser de instinto e o coloca na pulsão, o introduz na sexualidade.

Provavelmente um dos pontos mais relevantes da obra *O mal-estar na civilização* (Freud, 1930) situa-se numa belíssima e extensa nota de roda pé da parte IV do texto. Tal nota discorre sobre a evolução da espécie humana. Ela parte do que Freud denominou, em *Uma dificuldade no caminho da psicanálise* (Freud, 1917), de um dos golpes narcísicos infligido ao homem pela ciência. Trocando a teoria divina de Adão e Eva pela dos descendentes de macacos, o livro *A origem das espécies* de Darwin, escrito em 1859, afirma que a parte mais importante da evolução está no advento da bipedia.

A bipedia é consequência de uma necessidade concernente ao trabalho: a

liberação das mãos para utilização das mesmas na caça, fabricação e manipulação de instrumentos de trabalho. A consequência disso seria o emparelhamento mão-cérebro. E, após o advento da linguagem, a tríplice cérebro-mão-boca (Jorge, 2000). O ponto fundamental para a psicanálise consiste no surgimento da linguagem, mas antes disso é necessário compreender o processo como ela se instaura. E é isso que Freud (1930) tenta aprofundar nesse texto.

O advento da postura ereta, bípede, traz uma mudança na sexualidade e esta é fundante da hominização. A contribuição de Freud (1930) amarra a sexualidade e a linguagem à pulsão, comprovando o que o autor tanto afirmara: não somos seres instintuais. Enquanto o instinto é o saber inscrito no corpo, a pulsão é o saber inscrito, pela linguagem, na falta, falta desse outro saber.

Freud (1930) afirma que o advento da postura ereta, bípede, afastou o olfato do homem dos órgãos sexuais dos outros, o recalque do olfato se deu aí. O homem não sente nojo de suas próprias fezes, mas as esconde dos outros, esconde não só seus excrementos, mas todos seus odores naturais. O excesso de limpeza, culturalmente desenvolvido e que foi tão naturalizado nos tempos atuais, cumpre essa função de recalcar o olfato, conseqüentemente a sexualidade, já que esta era intimamente ligada ao fator olfativo. A mulher, quando ovulava, liberava hormônios sexuais que atraíam o macho para a copulação. O perfume vem como um grande símbolo desse recalque olfativo. O cheiro de menstruação é repugnado e tampado com sabonetes íntimos e absorventes *cheirosos*:

A periodicidade orgânica do processo sexual persistiu, é verdade, mas seu efeito sobre a excitação sexual foi invertido. Parece mais provável que essa modificação se tenha vinculado à diminuição dos estímulos olfativos, através dos quais o processo menstrual produzia efeito sobre a psique masculina. Seu papel foi assumido pelas excitações visuais [...] (Freud, 1930, p. 105).

Antes de continuarmos, façamos uma ressalva. O processo descrito acima, de forma rápida, sucinta, foi um processo lento de evolução da espécie humana, a primeira etapa, com a evolução de espécies semelhantes aos macacos, data de cerca de sete milhões de anos. A última etapa – das quatro traçadas por Jorge (2000) – já diz da construção do *Homo Sapiens* e ocorre por volta de cem mil anos (*idem*).

O resultado de tal processo? Agora, a atração, o desejo sexual, é despertado não pelos cheiros dos hormônios e dos órgãos sexuais, mas pela visão. Diminuiu-se o uso do olfato e a visão predomina. Os estímulos cíclicos, devido ao

funcionamento instintual, são substituídos por estímulos permanentes (a visão), ou seja, por um funcionamento pulsional (Jorge, 2000). O recalque do olfato se estende ao recalque anal (dos excrementos) e depois ao recalque sexual, ou seja, a sexualidade como um todo é recalçada. Temos aqui a instauração do recalque orgânico (esse advém, pois, da postura ereta e da atrofia do olfato). Conclui-se daí que o recalque orgânico é responsável pela formação da espécie humana.

A arte, como sempre, retrata bem o que é tão árduo à ciência desenvolver. O livro *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago (1995) nos conta a história de um mundo no qual gradualmente todas as pessoas vão ficando cegas. Apenas uma pessoa se mantém enxergando. O motivo? Não importa, ele não no-lo revela. A obra nos causa uma estranheza imensa, já que não sabemos o motivo do que ocorre e somos o tempo todo familiarizados com essa possibilidade: a de nos tornarmos cegos. Possibilidade que, na realidade, é uma metáfora do inconsciente, que causa tal sentimento *Unheimlich* justamente por nos remeter ao nosso complexo de castração. Esse eterno medo de se descobrir castrado e incompleto – coisa que já somos – logo, medo de nos depararmos com o real, que no livro nos é revelado de lapso em lapso, instante em instante, nos causando angústia.

Saramago (1995) nos mostra como a visão é responsável por nossa humanização. Quanto mais personagens do livro vão perdendo a visão, mais a barbárie vai se propagando. Sentimos todos os odores do livro através dos olhos da única personagem que não fica cega. Estupros, violência física e psicológica não se diferenciam, excrementos em todo lugar, a voracidade da comida e a ausência de reflexão dos cegos acompanham suas páginas de forma progressiva, intensificando-se a cada visão perdida. O amor é quase abandonado e o sentido que mais acreditamos usar, durante a leitura, paradoxalmente, é o olfato. Mas nós, leitores, continuamos enxergando, como a mulher do médico (única personagem que não fica cega), e vivemos ao seu lado essa história, do lado de quem ainda é humano, de quem ainda cuida dos outros, questiona e se responsabiliza por eles. Saramago (1995) nos faz refletir sobre “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (p. 241), já que o predomínio da visão marca nossa condição humana.

Muita coisa muda quando o funcionamento instintual do homem passa a ser pulsional. Não é mais o *cheiro* dos hormônios que acarretará o desejo sexual e, sim, a *fantasia*, atravessada pela linguagem, pela pulsão, é que trará *imagens* que despertarão desejo. Jorge (2000) afirma a respeito:

Pode-se dizer que a *passagem do predomínio do olfato ao da visão* não é outra coisa que se produz senão a *passagem do funcionamento instintivo*

ao pulsional [...]. Esta passagem, na verdade, é o que funda o humano, ou, melhor dizendo, a possibilidade de o humano advir (p. 40).

Voltando ao ponto onde paramos, se ser humano é ser um ser pulsional, desejo se torna algo diferente de necessidade. Enquanto o último provém do instinto, o primeiro se refere a algo que vai além do necessário, pois, de acordo com a psicanálise, ele parte da pulsão. O homem, por ser um ser pulsional, é capaz de morrer de fome ou comer não o que o corpo necessita, mas aquilo que ele deseja. É justamente esse desejo que diferencia o homem do animal.

Lacan (1954/1955), no texto *O desejo, a vida e a morte*, tenta elucidar como o sujeito consegue, em análise, buscar seu desejo. O autor começa afirmando que não há como falar de desejo de forma direta, já que este é subversivo por ser inconsciente. Logo, como acontece com todo material inconsciente, só podemos apreendê-lo de forma indireta. Em *Mais, mais ainda (Encore)*, Lacan (1972/1973) afirma que “o desejo do homem, é o desejo do Outro”, um desejo que se constrói a partir daquele olhar materno que descrevemos acima no estádio do espelho e que sempre dirá desse Outro, de como nos formamos através dele.

Lacan (1954/1955), no mesmo texto, refere-se a desejo para mostrar que o sujeito em análise caminha para este, que é sua verdade – parcial. Só que faz isso sem referir-se a ele diretamente. Da mesma forma que temos acesso ao inconsciente através de seus derivados, ou seja, falamos nele a partir dos sonhos, lapsos, erros, entre outros, falamos do desejo a partir do gozo. O sujeito em análise, para chegar ao seu desejo, só fala de gozo (Lacan, 1954/1955).

Façamos aqui três diferenciações importantes: Gozo, Prazer e Fruição. Para Lacan (1972/1973), gozo ou *jouissance* se refere ao sentido sexual do termo, só que de forma metafórica. É o gozo que obtemos na relação sexual, mas que sempre nos escapa, já que, para o autor, a relação sexual é impossível justamente por tentar sempre, de Dois, fazer Um. “O que chamamos de gozo sexual é marcado, dominado, pela impossibilidade de estabelecer [...] esse único Um que nos interessa, o Um da relação sexual” (p. 14). O gozo em Lacan (1972/1973) tem essa relação sexual, orgástica, que por isso mesmo só é possível enquanto metáfora. Ele quer sempre fazer Um de Dois, mas não o consegue, pois ele não supre o desejo, como nada o faz. Lacan (1972/1973) diferencia gozo de utilidade. Para o autor: “O gozo é aquilo que não serve para nada. Aí eu aponto a reserva que implica o campo do direito-ao-gozo. O direito não é o dever. Nada força ninguém a gozar, senão o superego. O superego é o imperativo do gozo – Goza!” (p. 11).

O gozo é aquilo que não tem utilidade, não tem função, aquilo que não somos obrigados a usufruir, mas a que todos temos acesso. O gozo é sempre

“gozo do corpo do Outro” (*Op. cit.*, p. 12). Assim, o gozo é a realização do desejo como perda, como gasto inútil, que de nada serve. O que é o oposto da fruição. Esta diz de um desfrutar, de um prazer passivo que é recebido por quem o usufrui. Já o prazer diz de uma posição ativa do sujeito, aquele que é dono do seu deleite. Leyla Perrone-Moisés, ao escrever o posfácio do livro *Aula*, de Barthes (1978), coloca a fruição entre o *plaisir*-prazer e o *jouissance*-gozo. Sobre isso ela diz:

O *plaisir* é o que nos dá a velha literatura; a *jouissance* é aquilo que nos arrebatava e sacode, na escritura. No *plaisir* (prazer), o sujeito é dono de si e de seu deleite; na *jouissance* (gozo, e não fruição), o sujeito vacila, experimenta a si próprio como *falha*, *falta de ser*. É o que Barthes diz: ‘ele frui da consistência de seu eu (é seu prazer) e busca sua perda (é seu gozo)’ (p. 81).

Lembremos: se desejo algo é porque algo me falta. “O desejo é uma relação de ser com a falta” (Lacan, 1954/1955, p. 280). Falta de ser, pois somos seres cindidos, por isso sempre seres desejantes. Assim, não sentimos falta de um objeto específico, mas falta de ser diante do que já se é. Por isso Lacan (1972/1973) afirma: “O desejo só nos conduz à visada da falha” (p. 13). Durante a maior parte de nossa vida não nos deparamos com essa falta, apenas a tamponamos, ou seja, nela colocamos o tempo todo objetos para não vê-la. Esta falta nos aparece em lapsos, “se não como um reflexo num véu” (Lacan, 1954/1955, p. 281). E a arte é um desses momentos ou lapsos.

Na medida em que tanto a psicanálise quanto a estética são práticas discursivas questionadas por tensões de elementos “que insistem compulsivamente em um além do princípio do prazer” (França, 2012, p. 196), esse trabalho aproxima as duas ao compreender a arte como parte dessa outra satisfação encontrada no *Seminário 11* de Lacan (1963/1964) e já mencionada em *Além do princípio do prazer* de Freud (1920) como esse algo além, esse outro gozo.

O que acontece é que o sujeito descobre, ainda bebê, o gozo sexual. Isso se dá numa experiência passiva com o Outro, nesse caso, a mãe. Nesse momento ele se afirma como ser pulsional, pois surge a partir daí a impossibilidade da satisfação plena. O que o movimentará agora serão suas fantasias que sempre o levarão a uma satisfação momentânea e parcial. E a experiência de efeito do Belo fala desse gozo que vai além do sexual, de um outro gozo.

No *Seminário 20: mais, ainda (Encore)*, Lacan (1972/1973) discorre sobre esse outro gozo, denominado por ele de gozo feminino. O autor afirma que este escapa aos sentidos, pois não está no registro fálico, ou seja, está fora da linguagem,

fora do simbólico, logo, além do representável. É um gozo suplementar ao gozo fálico justamente por estar além do falo.

Lacan (1972/1973) explica sobre a mulher: “por sua essência ela não é toda. [...] é justamente pelo fato de ser não-toda, que ela tem, em relação ao que designa de gozo na função fálica, um gozo suplementar” (p. 79). Ou seja, a mulher, como o homem, pode ter acesso ao gozo fálico, mas é justamente por já saber que não tem o falo que ela tem acesso a um outro gozo, suplementar, para além do falo:

Há um gozo dela, desse ela que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isso ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece. Isso não acontece a elas todas (p. 80).

Enquanto o gozo fálico não tem o lado da falta, o feminino o possui, ele vai em direção à lógica do não todo, se aproximando do conceito de real. Por isso há conexão com a arte, pois esta não diz do gozo fálico, da necessidade, ela diz do que resta, do que está além das palavras, além do representável. Ela é contaminada pela outra satisfação, mas vai para além dela (Lacan, 1972/1973).

Lacan propõe [...] passar, como o sonho, pela escrita ‘poemática’, para apreender esse gozo feminino tão enigmático. [...] Lacan procurará apoio nos escritos dos místicos [...] O que elas (nós o feminilizamos aqui, mas também há místicos homens) nunca deixaram de escrever, quanto ao que sentem, é que esse gozo não existe sem o Dizer do amor – ao contrário do homem, para quem o seu gozo não precisa dizer-se, pois em geral ele se contenta com ele e não quer saber de nada mais. Esse gozo se revela pelo escrito; assim, o escrito é o gozo (Valas, 2001, p. 89).

É esse gozo que importa neste artigo, já que a arte produz esvaziamento de sentido justamente por lidar com a falta. A construção estética parte do vazio para um vir a ser. É uma experiência que retira o sujeito do lugar onde está ao produzir o esvaziamento de sentido, faz com que ele se depare com o nada provocando uma queda através do lapso de imagem (queda de sentido e de lugar) e a partir disso cria novos sentidos levando ao júbilo (França, 2012). É essa busca que marca a incompletude do sujeito, que o barra e o torna desejante, criando esse outro gozo que vai além do princípio de prazer, que pode levar tanto à destruição como à criação através da pulsão de morte.

Conclusão

Para continuarmos a tratar do Belo é necessário entrar num conceito fundamental quando se fala de criação e seus efeitos no sujeito: a sublimação. Esta é uma função do Belo em relação ao desejo. França (2012) afirma:

Ora, o efeito sublimatório do Belo é uma experiência relativa ao gozo não-falico, pois a sublimação é uma forma de satisfação da pulsão erótica que contém a ideia freudiana de dessexualização, melhor dizendo, uma deflexão da sexualidade diante do tropeço do real. A sublimação e seus efeitos são acontecimentos psíquicos que se ligam à criatividade, porque se referem à falta constitutiva do desejo inconsciente no seu deslocamento pelos objetos substitutivos, elevando, como diz Lacan, ‘o objeto à dignidade de coisa’ (p. 149).

Sobre o conceito de sublimação, Freud o rodeia, discorre sobre o mesmo em vários textos, mas não o teoriza de fato. Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), se ocupa da sublimação como o ato de desviar, do sexual para o não-sexual, elementos perversos da sexualidade em direção ao social, tendo seu protótipo na formação reativa que ocorreria no período de latência.

Em *O mal-estar na civilização* (1930), Freud afirma que a sublimação é o amor inibido em sua finalidade, ou seja, uma pulsão sexual desviada para uma atividade que não é genital, mas que também age pelo princípio de prazer, gerando descarga e satisfação. É o desvio da função primária para uma formação socialmente aceita, o que na arte seria a produção ou fruição estética. A sublimação dar-se-ia, então, para Freud (1930), através do não recalçamento. Ela é um dos quatro destinos da pulsão.

Devemos ressaltar aqui que, psicanaliticamente, todo alvo é sexual, por isso Freud refere-se a alvo inibido, pois há um desvio desse alvo sexual, o que não significa uma exclusão da satisfação, pelo contrário, é uma das possíveis maneiras de satisfação. A ideia é a seguinte: a pulsão não pode ser satisfeita completamente, mas há inúmeras maneiras de ela ser satisfeita parcialmente, já que algo sempre restará (Garcia-Roza, 1990).

Jorge (2000) faz um resgate da sublimação, de Freud a Lacan, afirmando ser esta a vicissitude da pulsão que dá seu estatuto mais legítimo. Sobre isso, ele afirma:

O recalque lida com a satisfação sexual no nível do proibido, ao passo que, no caso da sublimação, o sujeito abandona a referência à satisfação sexual direta e lida com ela em sua dimensão de impossível. Assim, o impossível da satisfação, em jogo na pulsão, encerra na sublimação sua possibilidade de manifestação plena, pois a sublimação revela a estrutura do desejo humano enquanto tal, ao revelar que, para além de todo e qualquer objeto sexual, se esconde o vazio da Coisa, do objeto enquanto radicalmente perdido (p. 154-155).

Lacan (1959/1960) desenvolve esse tema afirmando ser a sublimação um mais além do objeto sexual, por isso ele a situa do lado da criação, por considerá-la “a reprodução da falta da qual ela procede” (Jorge, 2000, p. 156). Em vista disso, a define como sendo a elevação do objeto à dignidade de Coisa, mantendo-a em *das Ding*, ou seja, sem sentido. É um apego ao objeto como uma espécie de nostalgia da coisa. Ainda sobre isso Jorge (2000) afirma:

[...] a psicanálise permite que se defina a obra de arte como uma construção simbólico-imaginária que visa apontar para o real, ou, dito de outro modo, uma construção que visa, de dentro do campo do representável, apontar para o irrepresentável (p. 157).

A psicanálise não busca a cura por saber que não há como se curar do inconsciente. O recalque é efeito da estrutura, ele é efeito na história de cada indivíduo. Não tendo como fugir dele, é impossível buscar uma des-repressão, a única saída que temos para libertar a pulsão do recalque e seus derivados é a sublimação:

Nesse sentido, poderíamos dizer que, assim como o recalque é uma forma de dizer *não* à pulsão (lembre-se de que, para Freud, o *não* é a marca distintiva do recalque), a sublimação é uma forma de dizer *sim* à pulsão em sua estrutura intimamente ligada ao impossível (Jorge, 2000, p. 155).

Lacan (1959/1960) já afirmara que, por mais que a linguagem represente, se coloque no lugar do vazio, tem uma parte do objeto que fica sempre fora da rede, que não é apreendido pela busca do aparelho psíquico e que a arte trabalha com isso, com a falta, atentando contra a espera, com o irrepresentável. A arte, então, trata do sensível, daquilo que é humano e, por isso, leva também à humanização.

Garcia-Roza (1990) afirma: “Como defesa contra o sofrimento decorrente da não saciedade das pulsões, a sublimação é das mais eficientes, além de ser extremamente flexível e de possibilitar satisfações substitutas altamente valorizadas socialmente” (p. 71).

Freud (1930), em *O mal-estar na civilização*, trata do caráter inútil do Belo, por não ter objetivo nem fim social, mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, ele diz da necessidade do Belo para a cultura, justamente por esse motivo: por ela gerar sublimação.

Podemos sublimar é podermos nos afirmar enquanto seres pulsionais, de linguagem, submetidos (e subversivos) no mundo dos signos, logo, é um eterno encontro com nosso desejo, com o desejo parcial e singular de cada indivíduo que sublima. Tornamo-nos para sempre incompletos, mas, ao mesmo tempo, multiplicaram-se as possibilidades de satisfação. Dentre elas estão as *n* formas de sublimação existentes; esta não é responsável apenas por momentos de felicidade dos homens, mas vem também como possibilidade de construção da cultura. Como Lacan (1954/1955) já havia dito: “Os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros” (p. 14). Citamos a seguir Manoel de Barros (2010), que nos transmite tão bem esse sentimento de incompletude inerente a todo ser humano:

A maior riqueza do homem
é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como
sou – eu não aceito.
Não aguento ser apenas um
sujeito que abre
portas, que puxa válvulas,
que olha o relógio, que
compra pão às 6 horas da tarde,
que vai lá fora,
que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.
Perdoai
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem
usando borboletas (p. 374).

Assim, o que podemos concluir é que a literatura, com seu caráter transgressor, nos conduz, através da sublimação, a subvertermos a ordem. Freud (1930) afirmara que “O homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (p. 137). A literatura nos leva além. Ao conduzir o sujeito à verdade parcial de seu desejo, a literatura, como a análise, nos faz trocar a busca pela felicidade pela fruição experienciada no Belo. Lispector (1977) cita Augusto dos Anjos no começo de seu livro *A hora da estrela*:

Provo
Que a mais alta expressão
da dor
Consiste essencialmente
na alegria (p. 5). □

Abstract

Psychoanalysis, literature and the subject of desire

The objective of this work is to show how literature can have an analytic function, i.e., help the subject to meet his own truth – a partial and unique path to meet his desire. For this, we seek support in the aesthetics of desire, which means the study of aesthetic issues through the split subject of psychoanalysis. Thus, it uses literary fragments throughout the work to defend the literature as an encounter with *oneself*, even if that *self* is an eternal *half-unknown*.

Keywords: aesthetics, psychoanalysis, literature, subject, desire.

Resumen

Psicoanálisis, literatura y el sujeto del deseo

El intento de este trabajo es mostrar como la literatura puede ejercer una función analítica, es decir, ayudar al sujeto en el encuentro de su verdad – el camino parcial y singular de encontrar su deseo. Para esto buscamos apoyo en la estética del deseo, a saber, el estudio de las cuestiones estéticas a través del sujeto escindido del psicoanálisis. De este modo, se utilizaron fragmentos literarios para defender

la literatura como un encuentro *consigo mismo*, incluso este *sí mismo* siendo un eterno mitad *sin-saber*.

Palabras clave: estética, psicoanálisis, literatura, sujeto, deseo.

Referências

- Barros, M. de (1993). *Biblioteca Manoel de Barros* [coleção]: *O livro das ignorâncias*. São Paulo: Leyla, 2013.
- Barros, M. de. (1996). *Biblioteca Manoel de Barros* [coleção]: *Livro sobre nada*. São Paulo: Leyla, 2013.
- Barros, M. de. (2010). *Poesia completa*. São Paulo: Leya.
- Barthes, R. (1978). *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- Chnaiderman, M. & Pinheiro, R. (2008). *Sobreviventes* [Filme-Documentário]. Brasil. 52 min.
- Darwin, C. (1859). *A origem das espécies*. [S.L.]: Ediouro Publicações, 2004.
- Eco, U. (1971). *A estrutura ausente*. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- França, M. I. (2012). *Psicanalise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva.
- Freud, S. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 7), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1908[1907]). Escritores criativos e devaneio. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 9), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1917). Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 14), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1919). O estranho. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 17), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1920). Além do princípio de prazer. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 13), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Freud, S. (1930[1929]). O mal-estar na civilização. In *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 21), Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Garcia-Roza, L. A. (1990). *O mal radical em Freud* (5.ed.), Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- Jorge, M. A. C. (2000). Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan. In *As bases conceituais* (Vol. 1, 2 ed.), Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- Lacan, J. (1949). O estádio do espelho como formador da função do eu. In *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- Lacan, J. (1954/1955). *O seminário livro 2: o Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. 1985.

- Lacan, J. (1959/1960). *O Seminário livro 7: a ética da psicanálise* (2.ed.), Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- Lacan, J. (1963/1964). *O Seminário livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. 1985.
- Lacan, J. (1972/1973). *O Seminário livro 20: mais, ainda*. 3 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- Lajolo, M. (1981). *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense. (Col. Primeiros Passos).
- Lispector, C. (1977). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro. Rocco, 1998.
- Marder, H. (2011). *Virginia Woolf: a medida da vida*. São Paulo: Cosac Naify.
- Paz, O. (2012). *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify.
- Saramago, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Valas, P. (2001). *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Recebido em 13/08/2014

Aprovado em 18/03/2015

Revisão técnica de **Cristiano Freitas Frank**

Bárbara Taveira Fleury Curado

Rua T-36, 3124/401, Setor Bueno
74223-052 – Goiânia – GO – Brasil
e-mail: btfcurado@gmail.com

Eliana Rigotto Lazzarini

Universidade de Brasília (UnB) –
Departamento de Psicologia Clínica
Asa Norte
70910-900 – Brasília – DF – Brasil
e-mail: elianarl@terra.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA