

Eduardo de São Thiago Martins\*

## Quem revirou meus olhos?

Confidencialmente, atrás do divã, percebi que revirava os olhos para Sérgio. Desaprovava comportamentos cotidianos, o modo como ele conduzia seus relacionamentos, seu jeito de falar, algumas roupas e acessórios que ele usava, seu corte de cabelo...

Um analista que revira os olhos? Que absurdo! O que seria aquilo? Foi durante a escrita de um relato clínico sobre sua análise que me deparei com um solilóquio do analista que acabaria por revelar importantes movimentos daquele processo.

Solilóquio é um recurso dramaturgico que revela ao espectador as reflexões profundas do personagem que pensa alto, em voz plena. Seria o equivalente ao que se chama de monólogo interior, na literatura. Mas, na arte teatral, diferencia-se um solilóquio de um monólogo interior, a cujos significados não se tem acesso direto podendo apenas ser inferidos pela plateia, indiretamente, pela via interpretativa da ação. Chamo de ação não só os movimentos maiores da cena, mas também os microscópicos gestos, olhares, pausas, variações vocais; em suma, as intenções dadas pelo ator representante na composição de um ato. O solilóquio seria, então, uma espécie de forma manifesta de um monólogo interior quando este ganha ares de confidência.

Tentemos um exemplo de cena: um capitão, ao discursar para seu pelotão, encorajando-os para a guerra por vir, subitamente gagueja, arregala os olhos e interrompe sua fala por alguns segundos retomando-a em seguida.

\* Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

O público poderá interpretar a hesitação do personagem das mais variadas maneiras, cada qual a seu modo. O que teria se passado dentro dele naquele momento? Essa é a pergunta que o ator se fará, caso o texto não o indique, para construir o monólogo interior que servirá como pano de fundo oculto para sua cena.

Mas, e se a cena se desenrolasse de outro modo e o capitão, num solilóquio, após o gaguejo, e antes de retomar o discurso, revelasse ter sentido uma pontada no peito ao ver, entre os soldados, seu próprio rosto quando jovem, maquiado como uma mulher, e concluísse tratar-se do presságio de uma derrota bélica inevitável? Deste modo, ficaria evidente ao público que aquele gaguejar condensara uma verdadeira crise identitária (narcísica, se o público for psicanalítico) do comandante. O que antes era conhecido apenas pelo interprete, como monólogo interior, iria se tornar exposto através de um solilóquio do personagem.

A questão é que também os solilóquios vão carregar, inevitavelmente, outros monólogos interiores, de modo que haverá sempre um interdito, não enunciado, na composição original de qualquer discurso.

Tfouni (2013), situado no campo da análise do discurso de Pêcheux, afirma que:

[...] a existência de uma enunciação completa seria a morte da linguagem. Portanto, para que o campo do dizível permaneça aberto é preciso que não se diga tudo e que a linguagem seja carregada também de um não dizer, de um interdito ao dizer, do equívoco, da falta. Assim, o interdito é um impedimento estrutural e estruturante ao dizer completo, impedindo que se diga tudo, e, por isso mesmo, permitindo que se diga algo. (p. 40)

Retomemos agora o primeiro exemplo de cena, aquele em que havia apenas o gagueio sem o posterior solilóquio. A experiência viva do teatro traz ainda outra complicação interpretativa ao espectador, pois há também a situação dos lapsos do ator, escapes de um negativo que podem vir a serviço ou a desserviço da cena – dependendo das possibilidades do contexto e das habilidades integrativas do ator – deixando-nos nebulosos rastros significantes e a única certeza da incerteza das nossas hipóteses. Quem gaguejou: o ator ou o personagem? Jamais saberemos ao certo, a não ser que uma posterior ação reveladora venha sanar nossas dúvidas.

Logo, se ao longo da peça o capitão não demonstrasse mais nenhum indício de conflitos, medos ou inseguranças que justificassem aquele gaguejar, concluiríamos, ao cair do pano, que fora o ator quem gaguejara; o que, provavelmente, acabaria virando objeto de fofoca na saída do teatro para, depois, morrer na praia; a não ser que o público fosse psicanalítico e se perguntasse: O que será que, naquela cena, mobilizou-se no ator fazendo-o gaguejar? Por que, justamente, naquele momento do texto? O que será que ele viu ao arregalar os olhos?

Na fronteira entre campos, escolho para este preâmbulo exemplos e conceitos teatrais apoiados em minhas próprias experiências com as artes cênicas, para reforçar a ideia de que, daquele que fala, haverá sempre um outro em ação conjunta, de forma mais ou menos manifesta; um duplo – talvez triplo, talvez mais – inexoravelmente incapaz de guardar para si seus mais íntimos segredos.

A poética da psicanálise nos permitiu, a partir da estruturação metapsicológica do sujeito como “não-uno”, a perspectiva de que aquele que, supostamente, falaria ou pensaria para si mesmo, estaria de fato destinando seus dizeres e pensamentos para outras instâncias de si – objetos internos, dos mais aos menos estranhos – ou então, sendo dito por elas, tal como no caso do capitão que se viu gaguejado pelo lapso do ator que o representava.

É justamente esta qualidade de colóquio que a análise propõe e promove ao analisando – um colóquio íntimo do sujeito com as figuras que o habitam, ou ainda, um diálogo do sujeito com seu próprio discurso, nos três níveis que apontamos anteriormente: o dito (solilóquio), o interdito-sabido (monólogo interior) e o interdito-não-sabido (lapso) – este último, objeto privilegiado da psicanálise.

Afinal, a cena analítica não se propõe a ser uma conversa interpessoal, aproximando-se mais de um jogo cotransferencial<sup>1</sup> intersubjetivo, mas não dialógico, entre analista e analisando. Este, deitado só em seu divã-palco, deixa a figura do analista na plateia, com suas construções, interpretações, mas também com todos os estranhos que o habitam.

Por isso, o analista-sujeito também precisa, invariavelmente, vir a foco e falar. Ilumina-se em sua própria análise, em supervisões, à mesa com seus pares mais íntimos, mas talvez seja o trabalho de escrita que propicie ao analista o *setting* mais promissor para a emergência de seus solilóquios, os mais sinceros; logo, provavelmente angustiados, aproximando Eu (que escreve) e sujeito (que dita); e talvez isto seja ainda mais possível quando o autor tem, como folha de escrita, as bases introjetadas de sua própria análise, amansando eventuais contrações superegóicas frente às esperadas – e, ao mesmo tempo, temidas – revelações do exercício.

A escrita do analista que não se sacia com a sessão propõe-se à elaboração de um resto da prática analítica, de um resto de si. Resto que, por não encontrar eira nem beira, pede por mais análise, por um garimpo que busca – na história manifesta da experiência – a marca organizadora do desejo dos sujeitos da dupla. “A escrita não inscreve

1. De acordo com Marilia Aisenstein, numa análise etimológica do termo contratransferência a partir do prefixo alemão *gegen* (indicativo de oposição, mas também de apoio, sustentação), “o que foi denominado contratransferência seria uma cotransferência” (Aisenstein, 2011, p. 77, citado por Minerbo, 2012, p. 46). Esta ideia conversa diretamente com a noção de *campo* – trabalhada a partir da década de 1960 por analistas como Madeleine Baranger, Willy Baranger e Fábio Herrmann – através da qual perde-se o sentido de uma dicotomia transferência-contratransferência como fenômenos relacionais entre analista e paciente.

nada. Ela fabrica, tornando visível aquilo que, na verdade, só pode ser escutado.” (Fédida, 1978, p. 15).

Ao longo de um dos mais conhecidos solilóquios da dramaturgia mundial, descobrimos que “a questão” condensada em “Ser ou não ser?”, mostra-se melhor algumas linhas depois, em “Morrer... dormir. Dormir!... Talvez sonhar! Sim, eis aí a dificuldade!” (Shakespeare, 1603/1995, p. 568). O protagonista do Bardo reconhece que tomar consciência dos fantasmas internos – estes restos misteriosos que nos visitam, ou às vezes assaltam, nos sonhos – nos causa mais inquietações do que as mazelas conhecidas da existência. O que há além – ou aquém – desta vã filosofia que chamamos de Eu?

Conhecer ou não conhecer? Ir a fundo nas investigações de si, ou deixar-se levar pelas engrenagens do tempo e do destino? Explorar novos mundos ou manter-se em conhecida superfície?

Arthur Schopenhauer, compartilhando com Hamlet desta inquietação e criticando a saturação das concepções na filosofia em seu tempo, faz a seguinte leitura do mito de Édipo numa carta que escreve a Goethe:

É a coragem de ir até o fim dos problemas que faz o filósofo. Ele deve ser como o Édipo de Sófocles que, procurando elucidar o seu terrível destino, obstina-se infatigavelmente em sua investigação, mesmo quando pressagia que a resposta só lhe reserva horror e espanto. Mas a maior parte entre nós contém no coração uma Jocasta suplicando a Édipo, pelo amor dos deuses, não ir mais adiante em suas indagações; e nós cedemos a ela, sendo por isso que a filosofia está onde está. (Schopenhauer, citado por Ferenczi, 1912/2011, p. 231)

Este trecho da carta é citado por Ferenczi (1912/2011) num trabalho em que o autor correlaciona simbolicamente o personagem de Édipo ao princípio freudiano de realidade, e a figura de Jocasta ao princípio de prazer para discutir a metodologia científica da psicanálise. Tendo por base a ideia de que os afetos inconscientes podem deformar a apreensão da realidade, ele afirma que todo cientista deveria se submeter a uma análise, e logo, ao exercício do princípio de realidade (“realidade” entendida aqui, pelo autor, mais como “realidade psíquica” do que como “realidade externa”), para “aprender a suportar a ideia de que o mais profundo de sua alma contém instintos agressivos e sexuais que nem mesmo as barreiras erigidas pela civilização entre os pais e os filhos conseguem deter” (p. 241).

Contudo, quando a coragem edípica que move o trabalho do analista volta-se exclusivamente às investigações dos aventureiros Édipos que ocupam seu divã, o analista pode esbarrar em pontos surdos da escuta de seu próprio Édipo que, inebriado por supostos saberes de si – “já sabidos, pois já muito analisados” – senta-se confortavelmente em sua poltrona, cedendo ao aconchego “jocástico” de preconceções e calando potenciais solilóquios que, muitas vezes, carregam em si os mais preciosos pontos nodais das análises que empreende.

O interesse aguçado de Ferenczi nos fenômenos que o analista experimenta ao longo das sessões, semeia aquele que se tornará um dos principais conceitos relacionados ao método psicanalítico.

“Ainda tomo por demais os problemas dos meus pacientes como meus” (*“I am still taking my patients’ affairs too much to heart”*, Brabant *et al*, 1993, p.25) escreve Ferenczi a Freud, numa carta germinativa do conceito de contratransferência. Fenômeno insalubre que, nos primórdios, deveria ser combatido, mas que vem a tornar-se uma benção disfarçada de dificuldade<sup>2</sup>; benção, entendida como aquilo que coloca a análise em andamento.

À primeira vista, Sérgio não era dos pacientes mais difíceis, ao menos não tecnicamente.

Seu desejo pela análise imperou desde o início, fazendo prevalecer a qualidade positiva dos impasses transferenciais. Ele comparecia, deitava, associava... um neurótico clássico que parecia saído dos primeiros filmes de Woody Allen. Apesar dos pesares, que houvesse análise, este desejo – transferencialmente enredado, compartilhado entre analisando e analista – amolecia reações terapêuticas negativas e resistências que, apesar de constantemente presentes, não chegavam a travar o processo analítico, como acontece amiúde em outras situações da clínica que nos colocam mais explicitamente em contato com os absurdos do ofício psicanalítico, desafiando a técnica em seu núcleo, por exemplo, com o vazio de palavras ou a saturação de palavras vazias.

Contudo, da minha imersão na escrita daquele relato, fez-se realmente tangível a noção de que toda análise é potencialmente absurda em sua proposta. Análises mobilizam, transferem, tornam atual aquilo que – como Jocasta perante o desejo de Édipo de conhecer o assassino de seu pai, para livrar a cidade do flagelo da peste – luta bravamente para permanecer recôndito, tanto no analisando, quanto no analista: o estranho-familiar sexual infantil.

São muitas as matizes do conceito de transferência entre os diversos autores do edifício psicanalítico. Neste trabalho, privilegio esta definição: a mobilização pulsional através da atualização objetual (extra e intrapsíquicamente), possibilitando que traços traumáticos não-elaborados busquem um outro destino – menos precário do que os sintomas, atuações ou projeções – a partir do campo transferencial instalado pela situação analítica. Portanto, ao eleger o termo cotransferência, refiro-me às mobilizações pulsionais que operam no analista – parte constituinte deste mesmo campo - das quais ele só tem pistas quando dirige sua atenção aos estranhos habitantes de seus

2. Menção à carta de Freud a Jung, em 7 de junho de 1909, sobre a situação transferencial com Sabina Spielrein.

monólogos interiores, lapsos e atuações, compondo – a seu modo – seus solilóquios.

Sérgio parecia pedir uma inclusão, desejava sentir-se admirado e valorizado por mim quando no início de sua análise dava shows de erudição nas sessões; mas algo impedia que isso acontecesse.

Por um lado, eu encarava esta sedução como sintoma de um traumático primordial que fazia com que ele se sentisse constantemente excluído de toda e qualquer cena.

Reativamente, galgava soluções narcísicas, mantendo-se em papéis de protagonismo e de pretensa superioridade – moral e intelectual – perante seus pares.

Seria este ser superior, despertado em mim, quem revirava meus olhos?

Ele buscava se aproximar de mim, imaginava como seria ser meu amigo no Facebook; como seria frequentar minha casa e, nos mais diversos âmbitos de sua vida, esforçava-se imensamente para conquistar lugares como que bem no meio do casal-objeto primário, no centro da cena, na origem de tudo, lá onde fica o coração das coisas. Ao mesmo tempo, era frio, distante e extremamente formal no contato comigo. Apesar do temor de ser excluído e abandonado, ele muitas vezes se fazia excluído, ocupando lugares peculiares, esquisitos, quase-*queer*, nos círculos sociais que frequentava. O desejo, então, parecia ser ambivalente; não simplesmente ser incluído, mas também excluir-se, desvencilhar-se de algo.

Eu tentava me movimentar neste cenário, procurando a boa distância para que sua análise pudesse acontecer. Sabia que não poderia atendê-lo em seu pedido e nem me afastar em demasia, de modo que interpretava meus revirares de olhos como movimentos cotransferenciais, exclusivamente reativos às relações fusionais de objeto que ele buscava estabelecer. Entendia que eu estava apenas reproduzindo reações de objetos que nele se recusavam a submeter-se a este vetor fusional, preservando um espaço parcial e saudável de dependência; reações que, não obstante, eram vivenciadas por Sérgio como rejeições ou como um completo abandono.

Sérgio: Há um abismo entre nós.

Analista: Este abismo vai impedir sua análise?

Sérgio: Vamos ver... Espero que não.

Ao longo do trabalho, foi se revelando um intenso enredamento de Sérgio nas supostas tramas de desejo de sua mãe, nas quais ele se enganchava e se alienava, prevalecendo uma fixação identificatória à mãe como objeto-duplo de si, sem muitas chances para uma introjeção funcional paterna – como objeto-outro (diferente) – que inaugurasse um prazer-outro, prazer na diferença (Roussillon, 2007, p. 161).

A dosagem desta distância suficientemente boa, entre analisando e analista, numa espécie de *holding* paterno (sustentando o desli-

gamento Mãe-Sérgio), acabaria por se tornar o principal eixo desta análise, sendo, durante alguns anos, um importante balizador do trabalho. Mas havia algo mais, um Isso que me escapava e inquietava. Muitas vezes, era como se esta função paterna fosse algo protética, não-introjetável. O que impedia esta introjeção?

Sérgio-Édipo persistia em suas investigações, engajava-se em sua análise, desvencilhava-se aos poucos da rede “jocástica” que o impedia de se movimentar perante seus desejos e de explorar outros mundos, mas quaisquer identificações com aspectos da figura paterna (mais amplamente, identificações com quaisquer “masculinos”) eram vivenciadas como traições terríveis ao universo materno-feminino, que seriam severamente castigadas, destituindo-o de um lugar no mundo; parecia ser, para ele, uma grave ameaça narcísico-identitária.

“Será que um dia ele vai virar mulher?” fantasiaria, um dia, o analista. E então, algum tempo depois...

Sérgio: Eu me sinto como aquelas tias solteironas da literatura, que nunca se casam e passam a vida cuidando da mãe idosa. Que horror!

Sim, talvez fosse esse o horror que revirava meus olhos. Eu rejeitava, justamente, as representações deste sintoma, desta forte identificação com uma face específica do Feminino – a Santa, a Sagrada – que no idioma de sua análise ficaria conhecida como “a Tia”. E só mais tarde, durante a escrita, seria possível vislumbrar a serviço de que tal sintoma havia se constituído ou, em outras palavras, o que estava em jogo no campo transferencial daquela análise.

Numa pesquisa estética informal sobre a escrita da clínica psicanalítica, venho experimentando formatos textuais em tentativas de transmitir ao leitor este “algo a mais” que se transfere à cena nas sessões, propiciando à dupla vivências clínicas que escapam às palavras; algo mais próximo ao processo primário do sonho.

Sabe-se bem que um texto poético, por exemplo, permite-nos trabalhar com lacunas mais abertas, possibilitando uma impressão lúdica e experimental de ritmos, sonoridades e imagens anímicas menos razoáveis que, por sua vez, transmitem ao leitor mais do que ideias ou discursos que se pretendam completamente inteligíveis; transmitem climas, estados emocionais, percepções que ocupam as entrelinhas e os vãos que se formam para além da lógica das letras.

Em minhas sessões de supervisão, também costumo buscar uma certa espontaneidade na fala sobre a clínica; livres associações sem o apoio de notas ou estruturas prévias do discurso, e, para além disso, não é raro que me perceba encenando momentos das sessões com meus pacientes – seus gestos, vozes e estilos – entendendo este artifício como um fazer poético corpóreo, que busca suplementar recursos de transmissão que nos são mais conhecidos.

Nesta toada, para relatar o trabalho com Sérgio, elegi para o texto um formato de dramaturgia; uma peça de teatro em que analisando e analista dividem o mesmo palco, e o leitor ocupa um lugar na plateia. Enquanto Sérgio dirige suas falas, tanto ao analista, quanto aos seus objetos internos (que também aparecem eventualmente através do recurso “voz em *off*”, por exemplo, “ouve-se a voz da mãe que diz: ...”), o analista se dirige, ora ao analisando, ora ao leitor e ora a si mesmo, em solilóquios.

Este formato se mostrou como um intermediário entre prosa e poesia, trazendo ainda a peculiaridade de um texto dramático: um texto que não é escrito para ser lido, mas encenado, o que exige do leitor um certo recolhimento onírico, para que a musicalidade das cenas (presente nas vozes dos personagens, nas rubricas que indicam ações, cenários e estados emocionais e, principalmente, nas pausas) possa ser escutada. Além disso, a dramaturgia – especialmente a partir da era moderna – trabalha com jogos temporais e espaciais que prescindem de qualquer linearidade, aproximando-se, também assim, da linguagem onírica.

*Nachträglichkeit* foi um dos primeiros conceitos psicanalíticos que me marcaram ao longo de minha formação. Substantivo, sem tradução em português, que exprime a ação constante de dois vetores. Passado que se faz presente, não como passado, mas como presente. Presente que significa o passado, como passado, mas a partir do presente. É assim que escutamos psicanaliticamente.

Em minha adolescência, lendo a peça *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues (1943/1976), me deparava pela primeira vez – claro que sem o saber – com a ideia de *Nachträglichkeit*. Nesta peça, presente-passado-devaneio-realidade-loucura-sanidade-desejo-moral ocupam o mesmo espaço-palco, o mesmo tempo de cena, num roteiro não linear. Em psicanálise, só é linear o fenômeno manifesto: uma sessão após a outra, a entrada e a saída do analisando, uma palavra após a outra, um gesto, um suspiro, etc. Já suas marcas e restos caem nas malhas das leis do inconsciente, a outra cena.

Era justamente esta outra cena que eu buscava transmitir no relato do caso de Sérgio. Em *A estranheza da transferência*, Pontalis (1990) escreve que “transmitir, por escrito, na verdade, o que constitui a análise, está por ser inventado” (p.88). Acho que assim permanece: invenção – ainda e sempre – por vir.

*Répétition* é o nome dado ao ensaio teatral, em francês. Ensaios teatrais são exaustivos para os atores que repetem, repetem e repetem... Os que repetem, muitas vezes, se esgotam, e notam pouco as transformações do processo; já o diretor, primeiro representante da plateia por vir, assiste pacientemente e vibra com os pequenos detalhes construídos de um ensaio a outro, as sutis descobertas dos atores.

Quando o público entra na sala, a cena se passa “como se” fosse a primeira vez.

Algo vitaliza os corpos dos atores que, então, vitalizam os figurinos e objetos, preenchem a luz, dão contornos ao som... A voz escapa das bocas com um frescor inimaginável ao que já fora tantas vezes repetido. Esse “algo” que vitaliza a cena é inapreensível. Esse “Isso”, é o que se transfere. “Isso” escapa às representações, escapa às palavras, mas se apoia nelas. É a repetição, portanto, que cria as condições para a transferência. E são as transferências que transformam a repetição circular, numa espiral.

Ela (a transferência) é realmente este acontecimento real, esse incêndio no teatro, que põe fim à representação e mistura em grande desordem espectadores e atores. E é um acontecimento: não ocorreu outrora, ocorre agora, advém. Estranho fenômeno, em que se conjugariam repetição e primeira vez<sup>3</sup>. (Pontalis, 1990, p. 94)

Portanto, escrever sobre o que escapa à representação, sobre a outra cena – que se é outra, nunca será a que se escreve –, é, no mínimo, um enorme paradoxo; ousar repetir, um absurdo.

Mas foi justamente do exercício do absurdo, desta tentativa de dar forma e sentido ao *Isso* que escapa, que tomei contato com importantes aspectos cotransferenciais daquela análise, revelados, ao longo da peça, num momento de interlúdio. Neste momento, o autor (somente nesta cena, nomeado com seu nome próprio e não como “analista”) ocupa sozinho o tablado em sombria contraluz, e realiza um solilóquio em que confidencia – ao leitor-plateia – passagens íntimas de seu percurso analítico, movendo fantasmas angustiantes que insistem em retornar, transferindo-se em busca de alguma elaboração.

Estranho-familiar.  
Meu duplo, abjeto.  
Tudo o que eu não queria ser, negativo de tanto do que me tornei.  
Isso é ele, não eu. E se ele é Isso, me conforto sendo Eu, o Outro<sup>4</sup>.

Assim, me dei conta do que Eu não podia enxergar, daquilo de que Eu estava tentando escapar ao revirar os olhos. Era como o furar dos olhos de Édipo, ou a visita do Homem da areia<sup>5</sup>.

3. Referência à metáfora do teatro em chamas que Freud utiliza em suas observações sobre o amor que se transfere na e pela situação analítica (Freud, 1915/2010b, p. 214).

4. Pequeno recorte do solilóquio que sintetiza seu principal argumento. Julguei que, neste trabalho, não caberia a inclusão da cena completa, pois muitos sentidos se perderiam sem a integralidade do relato.

5. Personagem do folclore europeu, que visita as crianças à noite e joga areia em seus olhos para que durmam; depois, rouba seus olhos, para que sonhem, devolvendo-os na manhã seguinte, para que acordem. Traz variações em suas versões regionais, aparecendo de maneiras mais ou menos assustadoras, e já inspirou músicas, histórias em quadrinhos e filmes, além do famoso conto homônimo de E. T. A. Hoffmann (1815). Hoffmann constrói uma narrativa fantástica a partir desta lenda que é utilizada por Freud como a principal referência do ensaio *Das Unheimliche* (1917). Freud baseia-se nesta obra para figurar fenômenos psíquicos inquietantes, principalmente relacionados ao compulsivo retorno do recalcado.

A primeira parte do relato – onde consta este interlúdio – foi escrita durante um feriado, enquanto a farra da Parada do Orgulho Gay de São Paulo, com suas divas *drags* em tecidos coloridos, corria solta do lado de fora. O som dos trios elétricos na Avenida Paulista era audível na minha sala, e a música, e as figuras-*queer* por mim imaginadas, embalaram a sequência de memórias daquela análise e de suas supervisões. A musa havia feito uma visita e eu passaria quatro dias e três noites imerso naquele projeto.

*Queer* é um adjetivo da língua inglesa que remete ao que é estranho, excêntrico, e que inicialmente era usado de forma pejorativa e ofensiva contra gays, lésbicas, travestis ou quaisquer pessoas que não se adequavam ao que era considerado padrão e aceitável dentro do binarismo de gênero – coisas de homem de um lado, coisas de mulher do outro, espaços bem delimitados e sem muitas intersecções. Com o passar dos anos, a gíria passou a ser incorporada ao vocabulário auto-designativo dos movimentos de orgulho LGBTQ+; ser *queer* passaria a ser uma conquista libertária em relação ao *status quo* das identidades de gênero e da moral sexual, uma alforria das severas e achatadas prescrições socioculturais conservadoras relacionadas a tais questões.

Nas últimas décadas do século vinte, Judith Butler (1990/2014) se apropriaria deste termo para construir sua *Teoria queer*, que critica vieses naturalistas atribuídos às questões de gênero e discute a inevitável qualidade performática inerente ao ato político que é “ser um gênero” (seja ele qual for) perante a cultura.

A palavra identidade tem pouca ressonância frente à noção psicanalítica de sujeito do inconsciente<sup>6</sup>, a partir da qual o precipitado identificatório a que chamamos de Eu mostra-se bastante precário frente ao enigma que é o sujeito, marcado pela divisão fundante do inconsciente e abjeto ao indivíduo e à razão. Sujeito-*queer*.

Gilson Iannini, numa comunicação oral sobre a epistemologia da pulsão, certa vez comentou que este (o *SexualI*) talvez fosse o conceito mais *queer* da psicanálise, para além da territorialidade fronteira que ocupa (nebulosamente entre soma e psique).

Outros autores contemporâneos, como Monique Schneider e Vincent Estellon, também discutem e ampliam esta ideia.

Freud, ao afirmar a masculinidade da pulsão, sublinhava a qualidade ativa da mesma, e para isso, fez uso do caldo cultural que o banhava – homens são ativos, mulheres são passivas (apesar do au-

6. Conceito de Lacan trabalhado a partir da ideia de que as identificações que se precipitam para a constituição do Eu (sujeito do enunciado) mostram-se insuficientes para abranger a verdade do sujeito. Este (o sujeito) passa a ser concebido pelo viés do simbólico, como inevitavelmente marcado pela linguagem (sujeito da enunciação). (Garcia-Roza, 1984/2004, p. 225)

7. Considerando a pulsão sexual como paradigmática do conceito.

tor assumir claramente sua grande confusão quanto aos conceitos de “masculino” e “feminino”<sup>8</sup>).

Schneider (2000), em sua vasta pesquisa na obra *A genealogia do masculino*<sup>9</sup>, nos faz refletir sobre as qualidades distintas das atividades, tanto do Masculino, quanto do Feminino. É importante frisar que, para a autora – e também no presente trabalho – Masculino e Feminino são tratados como noções amplamente simbólicas que não equivalem obrigatoriamente aos sexos ou gêneros.

A autora realiza uma extensa análise a partir de uma série de manifestações da cultura para sustentar sua tese – ousar sintetizar – de que o Masculino seria um vetor de recalque do Feminino. Para ela, o Masculino seria equivalente ao verticalizante processo civilizatório que busca se afastar da mãe-húmus em direção ao Pai-nosso, com seus arranha-céus cada vez mais altos; retificando, ao máximo, seus heróis bípedes e eretos ao abolir suas curvas (e gestos rebolados ou desmunhecados) para que possam resistir contra a constante pressão das forças “feminizantes”.

Num dos capítulos da obra, chamado “A festa vegetal”, ela nos remete ao mito de Demetra, deusa da colheita e da abundância, amiga de Dionísio, associando a atividade do Feminino ao corpo que trai, que se entumece, lubrifica, brocha ou adoece sem aviso prévio, a esta força fecunda e cíclica que nos estremece as pernas (e revira os olhos), nos desgoverna e invade, que é tão criativa quanto mortífera – se uma casa for abandonada no meio da selva, rapidamente será invadida por raízes, cipós, heras e feras, num gozo vegeto-animal polimorfo e sem limites, como as paixões infantis, objetos próprios das transferências.

A atividade do Masculino, portanto, estaria ligada a um enorme esforço civilizatório para governar esta força, propondo uma organização fálico-ejaculatória do gozo que buscaria atingir o “centro do centro” do alvo, a clara delimitação das fronteiras, a soberania do intelecto e da espiritualidade, o simbólico, a palavra... a escrita.

Nesse mesmo capítulo, a autora analisa brevemente uma carta de Freud a Fliess, datada em 4 de janeiro de 1898, na qual talvez possamos nos deter por um instante.

Freud abre a carta contando a Fliess que, “como sempre, a primeira semana após nossas conversas foi muito produtiva para mim. Depois vieram alguns dias de desolação, com um estado de espírito detestável e dores deslocadas da cabeça (ou do coração) para as pernas.”; segue louvando a ideia da bissexualidade trazida por Fliess (“a mais significa-

tiva para minha matéria desde a da ‘defesa’”), associa esta ideia à “tendência ao recalçamento” e então inicia uma interessante arguição sobre a teoria da bilateralidade de Fliess<sup>10</sup>, defendendo que o masculino e o feminino estão misturados em ambas as metades do corpo:

(não é) sempre óbvio para as pessoas quais são a mão direita e a esquerda delas, e onde ficam a direita e a esquerda dos outros. Em meu caso, em épocas remotas, eu tinha que pensar em qual era a minha direita; nenhuma sensação orgânica me dava esta informação. Eu costumava verificar isso, fazendo movimentos de escrever com a mão direita. (Masson, 1986, p. 293)

Analizando as palavras de Freud, Schneider (2000) associa a atividade de pensar ao movimento de escrita com a mão direita (a “mão-homem”, de acordo com as teorias de Fliess), e as interpreta como ações “masculinizantes” que se empenham em reger as “sensações orgânicas” (“dores deslocadas da cabeça (ou do coração) para as pernas”), que teriam sido vividas por Freud, como se o submetessem a uma posição feminina. (Schneider, 2000, p. 166).

Vincent Estellon, num trabalho intitulado *Tomber en-femme* (2017) que pode ser traduzido por “virar mulher” ou, mais literalmente, como “cair em mulher” no mesmo sentido de “cair em si”, mostra-nos o caráter *queer* do sujeito do inconsciente a partir da literatura quando escreve que “ler coloca em jogo a mobilidade das identificações sexuais” (p. 54). Um leitor “dito” homem pode identificar-se apaixonadamente à uma personagem feminina, tornando-se alternativamente mãe, mulher desejante, “tia solteirona” etc. E uma “dita” mulher pode se tornar uma sacerdotisa, mas também um detetive, Nero ou Don Juan. E mais adiante, pergunta-se, lindamente, se

o leitor não se torna mãe do autor quando escuta interiormente, nos tremores de sua carne, a palavra daquele ou daquela que o convoca, o chama? Esta “maternidade” fantasmática do leitor que acolhe o texto, responde à paternidade das palavras do autor. (p. 55)

Isso sem falar dos sonhos, que nos representam em papéis a seu bel-prazer, sem se importarem com nossos gêneros, espécies ou com o reino ao qual pertencemos. Definitivamente, *physique du rôle*<sup>11</sup> não é um problema do sujeito do inconsciente.

Olhos reviram no prazer e na dor; reviram para não ver, e para ver além.

Em suma, ao revirar os olhos para Sérgio, constatei em mim desejos (antiéticos) de “masculinizá-lo”. Estes desejos ganharam um melhor

8. “É indispensável se dar conta de que os conceitos “masculino” e “feminino”, cujo conteúdo parece tão pouco ambíguo para a opinião comum, fazem parte das noções as mais confusas do domínio científico.” (Freud, 1905/2016, p. 161; em nota de 1915).

9. Dentre outros, este texto foi longamente estudado e debatido entre os colegas participantes do seminário eletivo “Os (im)possíveis do sexual”, coordenado por Luís Carlos Menezes na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP) ao longo de seis anos (2012-2018).

10. Hipótese de que a parte esquerda do corpo seria a portadora das qualidades e defeitos do sexo oposto do sujeito (sinistrismo). No homem, por exemplo, o lado esquerdo seria o lado feminino. Na mulher, o masculino.

11. Aspecto físico do personagem que, supostamente, deveria se adequar ao do ator.

destino através do exercício de escrita sobre sua análise, no qual me deparei com algo de *queer* que se mobilizava em mim, um (fe)menino secreto que se agitava no campo transferencial daquele processo.

Estranho familiar, duplo abjeto de mim, que trai a bidimensionalidade organizada da imagem refletida no espelho: este uniforme ordinário a que chamamos Eu-analista.

Ao dar palavras ao Sexual assaltante, dissolveram-se resistências do analista que atravancavam o andar daquela análise. Efeito de supervisão, via escrita, que possibilitou uma boa distância elaborativa entre o sujeito-analista e o sujeito-analisando, para que a análise pudesse seguir seu curso.

### Epílogo

Algum tempo depois da escrita daquele relato, o pai de Sérgio passou a habitar a sala de análise, fazendo-se fortemente presente em seu discurso.

Em seus sonhos, seu pai aparecia ajudando-o a organizar um quarto caótico, ou então mostrando-lhe a corda que o ajudaria a sair de um lago profundo e escuro.

Sérgio: Parece que meu pai decidiu aparecer.  
Analista: Ou sempre esteve lá e agora pôde aparecer?  
Sérgio: Talvez ele estivesse do lado de fora, e agora eu o deixei entrar.

Ainda me inquietavam os motivos que teriam posto seu pai para fora, que teriam expulsado todos os traços femininos daquele Masculino que restou estereotipado, duro, militar, chamado de “hetero-normativo” e, então, recusado.

Mais recentemente, Sérgio se lembra de cenas da sua infância em que brincava libidinalmente com seu pai, num corpo a corpo amoroso, fluido e divertido, e conta que, quando atingiu a adolescência, sentiu um súbito distanciamento do pai.

Abraços foram constrangidos, curvas foram retificadas, seu pai engrossaria a voz num estereótipo para se dirigir ao “filhão”, e não tardaria muito para que se mudasse para uma cidade distante, separando-se da mãe de Sérgio e nomeando-o “o homem da casa”, fato que para Sérgio era “bizarro”.

Sérgio, então, sintomaticamente, esteriliza ambos: Masculino (*pai-heteronormativo*, impossível de ser introjetado) e Feminino (*a Tia*, sacralizada e maciçamente identificada). Anos mais tarde, mobilizando as fronteiras pulsionais através de sua análise, Sérgio volta a libidinizar estas figuras, que, um dia, revirariam os olhos do analista, para depois se tornarem objetos de uma escrita que, por sua vez, é objeto deste trabalho, a escrita da escrita. Tentativa de ver o que vi quando decidi olhar para o que não estava podendo ser visto.

Ultimamente, ao se deparar com um vídeo de sua primeira infância em que seu pai o ensina a cantar uma música, Sérgio se admirou com a semelhança de timbre entre suas vozes. E, ao chegar às sessões, passou a me cumprimentar com um decidido beijo no rosto e um toque sem gaguejos em meu ombro, o esquerdo.

### Resumo

A partir de um gesto entendido como cotransferencial – o revirar dos olhos do analista perante as falas de Sérgio – o autor disserta, numa escrita da escrita, sobre sua experiência investigativa através da composição de um relato clínico, em formato de dramaturgia, que tentou dar conta de um “algo a mais”, um resto das sessões que escapava às palavras e parecia atrapalhar o curso daquele processo analítico.

Para tanto, o autor faz uso de noções teatrais, tal como a diferenciação entre solilóquio, monólogo interior e lapso, como analogias às vivências do analista quando este se percebe habitado por um estranho a si.

Numa narrativa fronteiriça que entrelaça passagens da análise relatada com relatos da composição da peça-relato, o autor mergulha em referências que trazem à tona o caráter *queer* do sujeito do inconsciente e do Sexual Infantil, tornando-os objetos potencialmente abjetos ao Eu e gerando resistências ao analista que, sendo tão sujeito da dupla quanto o paciente, defensivamente, cega-se. Neste trabalho, portanto, o autor procura ver o que viu quando decidiu olhar para o que não estava podendo ser visto.

**Palavra-chave:** *Resistência. Candidatas a palavras-chave:* *Escrita psicanalítica, Cotransferência, Sexual infantil, Queer.*

### Abstract

From a gesture understood as co-transferential – the rolling of the analyst eyes before the speech of Sérgio – the author disserts, in metalanguage, about his investigative experience of composing a clinical report under dramaturgy format, in which he tries to handle “something else” that escapes from the words, a rest of the sessions that seemed to disturb the course of that analytical process. Therefore, the author makes use of theatrical concepts such as the differences between a soliloquy, an interior monologue and a lapse, as analogy to the analyst experiences before the strangers who inhabit himself. In a frontier narrative composed by passages of the clinical report, but also by a report about its own composition, the author brings references to the *queer* character of the subject of the unconscious and the *infantile sexuality*, both which become potential abject objects to the Ego, engendering resistances to the analyst himself who, being as much part of the analyt-

ical duo as the patient, defensively blinds himself sometimes. Thus, through this paper, the author tries to see what he saw as he decided to look towards what could not be seen. **Keywords:** *Resistance*. **Candidates to keywords:** *Psychoanalytic writing, Co-transference, Infantile sexuality, Queer*.

Referências

Brabant, E. et al. (1993). *The correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi* (vol. 1). Cambridge: Belknap Press.

Butler, J. (2014). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1990).

Estellon, V. (2017). Tomber en-femme. Em J. André (dir.), *Quel genre de sexe?* (pp. 53-68) Paris: PUF.

Fédida, P. (1978). Les stries de l'écrit, la table d'écriture. Em P. Fédida, *L'absence* (pp. 13-38). Paris: Gallimard.

Ferenczi, S. (2011). A figuração simbólica dos princípios de prazer e de realidade no mito de Édipo. Em J. Dupont (org.), *Obras completas: Psicanálise* (vol. 1, pp. 231-242). São Paulo: WMF Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1912).

Freud, S. (2010a). O inquietante. Em P. C. Souza (trad.), *Obras completas Sigmund Freud* (vol. 14, pp. 328-376). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919).

Freud, S. (2010b). Observações sobre o amor de transferência. Em P. C. Souza (trad.), *Obras completas Sigmund Freud* (vol. 10, pp. 210-228). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1915).

Freud, S. (2016). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Em P. C. Souza (trad.), *Obras completas Sigmund Freud* (vol. 6, pp. 13-172). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1905).

Garcia-Roza, L. A. (2004). O sujeito e o eu. Em L. A. Garcia-Roza, *Freud e o inconsciente* (pp. 196-229). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1984).

Iannini, G. (2017). Epistemologia da pulsão: Fantasia, ciência, mito. Em P. H. Tavares (trad.), *As pulsões e seus destinos: Obras incompletas de Sigmund Freud* (vol. 2). Belo Horizonte: Autêntica.

Masson, J. M. (ed.) (1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*). Rio de Janeiro: Imago.

Minerbo, M. (2012). *Transferência e contratransferência*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Pontalis, J.-B. (1990). A estranheza da transferência. Em L. Magalhães (trad.), *A força de atração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Rodrigues, N. (1976). *Vestido de noiva*. São Paulo: Abril. (Trabalho original publicado em 1943).

Roussillon, R. et al. (2007). Oedipe et crise oedipienne. Em R. Roussillon, *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*. Paris: Elsevier Masson.

Schneider, M. (2000). *Généalogie du masculin*. Paris: Aubier.

Shakespeare, W. (1995). Hamlet, príncipe da Dinamarca. Em W. Shakespeare, *Obra completa* (vol. 1, pp. 529-619). Rio de Janeiro: Nova Aguilar. (Trabalho original publicado em 1603).

Tfouni, F. E. V. (2013). Interdito e silêncio: Análise de alguns enunciados. *Revista Ágora*, 16(1), 39-56.

Néstor Marcelo Toyos\*

Cruzamentos

O sentido se constrói em um espaço de fronteira entre o tempo da escritura e o do relato, entre o tempo da escritura e o da leitura. [...] O paradoxo cômico de Menard mostra, por meio de seu escândalo lógico, que todos os textos são reescrita de outros textos.<sup>1</sup>  
Beatriz Sarlo, 1995

A fronteira à qual queremos nos referir é aquela que o sujeito supõe na forma de um Outro. A cartografia desse Outro, sua espacialidade além de seu tempo, é – a partir da aparição de Lacan na psicanálise –, traçada pela linguagem. As coordenadas de um possível mapa do Outro e seu reflexo no sujeito “crente” bem poderiam ser as de uma cruz: as ordenadas como a sincronia e as abscissas como a diacronia do plano ortogonal dos significantes. O braço vertical e o horizontal de uma cruz que será destino ou oportunidade, de acordo com a sorte do sujeito. Sorte sobre a qual poderá intervir um psicanalista para que, de uma cruz advenha um cruzamento, uma passagem da fronteira delimitada pelo fantasma.

Um analista não é um simples comentador dessa sorte, um espectador ou um leitor meramente passivo, é alguém que se propõe a intervir, e intervir com decisão, no curso dessa sorte. Seu ofício, sua *praxis* é isso: um modo de intervenção, com coordenadas que respondem a um espaço específico e uma ética também específica e indissociável do *modo* pelo qual intervém. A ética do analista – diferente da específica de qualquer saber com o qual suas fronteiras o ponham em contato – não é um conjunto de preceitos que o praticante olha de soslaio de sua poltrona ou tem sobre sua mesa de trabalho, um manual de procedimento ou uma técnica. A ética é o modo mesmo de sua operação. Seu estilo é sua ética.

O que é uma fronteira em psicanálise?

A noção de fronteira em si mesma – como tudo aquilo que nos interpela de *fora* – leva a nos interrogarmos sobre o uso que fazemos dela

\* Asociación Psicoanalítica Argentina.  
1. N. do T.: Esta e todas as demais traduções em que não houver referências são tradução livre.