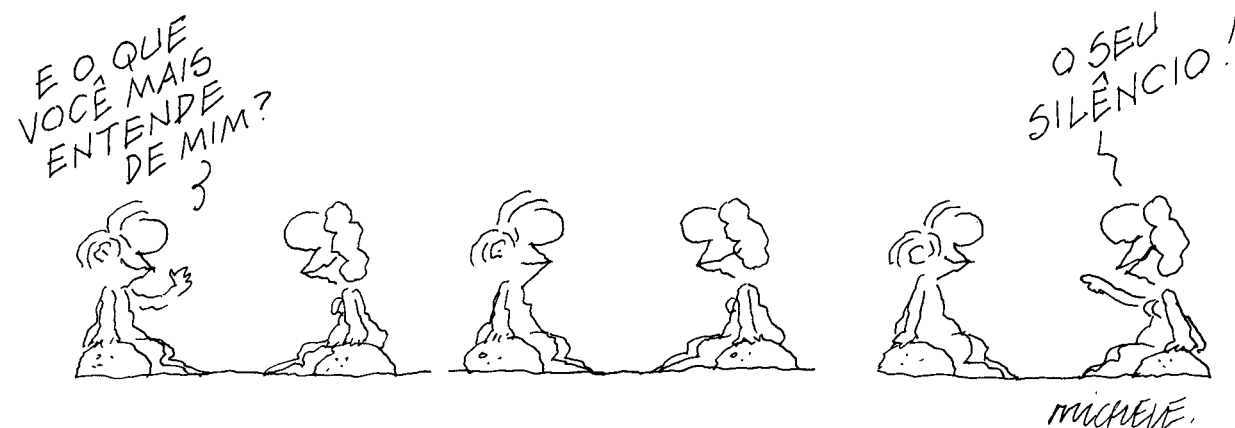
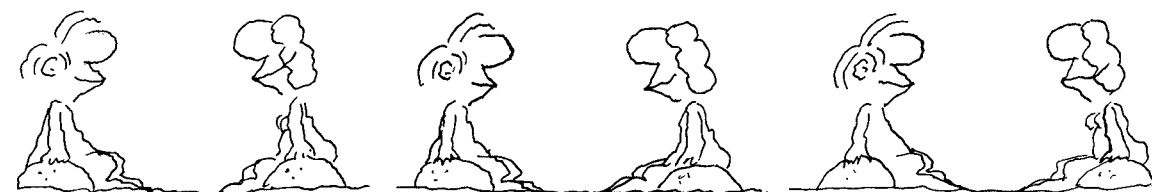
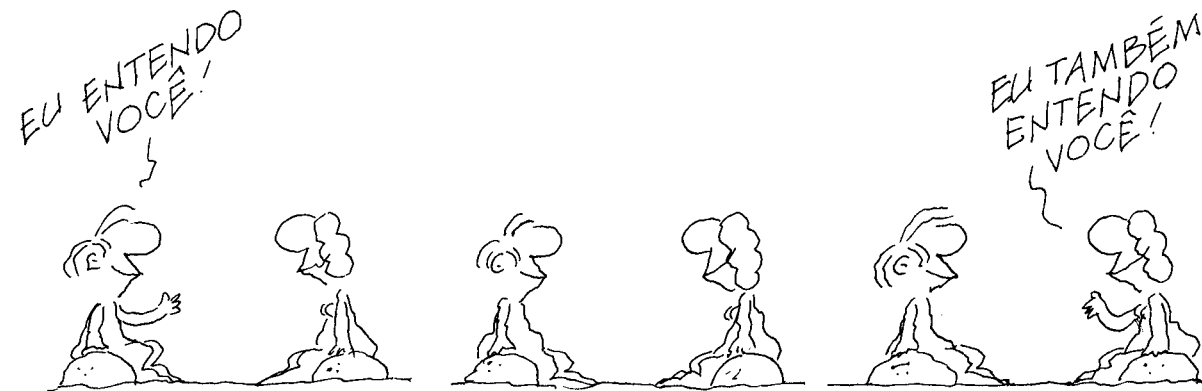


## Duas faces de Tânatos: O império dos sentidos e Flores partidas

Marion Minerbo\*

& Carmen Soto de Bakker Silveira, Cláudia Cristina Pereira Gomes Antilla, Cleide Lossassi Sarmiento, Eloísa Helena Rubello Valler Celeri, Ethel Maria Ferreira Penna, Fabia Badotti Garcia Herrera, Maria Clara Rocha Leite Haudenschild, Maria Regina Viegas de Almeida, Mauricio Simões Abrão, Orlando Lucio Neves De Marco, Patricia de Campos Lindenberg Schoueri, Remo Rotella Junior, Valéria Gimenes Loureiro, Vera Tavares Primo

Para Fabio Hermann, in memoriam



Pensar duas narrativas cinematográficas, distintas por suas imagens e por suas estruturas contrastantes, a partir de um mesmo ponto de vista – a pulsão de morte –, é um desafio. Esse conceito não é consenso entre os psicanalistas, tendo recebido as interpretações mais diversas. O próprio Freud nos apresentou duas versões para ele: o retorno ao inorgânico, ao zero de excitação, ao narcisismo absoluto; e fonte da destrutividade/ódio primários. Há os autores que “não acreditam” nele, (Winnicott, Ferenczi). Há os que a vêem diretamente em ação na clínica, como Melanie Klein, para quem é a destruição do outro e de si. E há autores (Green, Laplanche, Figueiredo) que não o tomaram ao pé da letra, mas o interpretaram. Utilizaremos todos esses pontos de vista para trabalhar os dois filmes.

O tempo narrativo, em *O império dos sentidos* (IS), de Nagisa Oshima (1976), é apresentado em termos de excitação imperativa, ação sexual intensa e desfecho dramático e radical. Em *Flores partidas* (FP), de Jim Jarmusch (2005), temos apatia e marasmo, preponderância do não-acontecimento, do tempo morto que retrata a ausência de vida mental, até o desfecho fluido e incerto. Ambos têm em comum um enredo monótono e repetitivo. Em FP, um *road movie* estático, há a busca tediosa de Don pela suposta mãe de seu filho. No revolucionário filme de 1976 há a monotonia de um filme pornô, da obsessão pelo sexo e pelo prazer absoluto. Monótona também é a vida pautada pela compulsão à repetição quando não há a introdução de novos objetos que possam alterar o seu rumo. Em IS, surge um objeto que se oferece para ser encampado pela e na pu-

ra repetição: Sada deseja o gozo absoluto, e Kiti se oferece como objeto para satisfazê-lo. FP nos apresenta a compulsão à repetição interrompida pela entrada de um novo objeto em cena. Como veremos, a vida de Don se modifica com a chegada de uma carta cor-de-rosa que traz consigo a possibilidade de uma viagem graças ao “manejo” de Winston. Apresentamos a seguir uma sinopse dos dois filmes, nosso “material clínico”.

### O império dos sentidos

Logo na primeira cena, Sada, a nova empregada na casa de Kiti, não consegue dormir. A expressão de seu rosto é ambígua: excitação sexual? Angústia? A amiga lhe diz que isso “acontece com todas as que chegam ali”. Na cena seguinte, as duas espiam por uma fresta as relações sexuais do casal dono da casa. A mulher goza. “É assim todos os dias antes de ele sair de casa.”

Em seguida, um velho bêbado é acordado na sarjeta por garotos que atiram bolas de neve sobre seus genitais murchos. Quando avista Sada, o velho recobra a vivacidade e recorda ter sido seu cliente. “Você é uma mulher fantástica!” Temos a sensação de que há muito tempo ele experimentou algo inesquecível com aquela prostituta. O velho implora por mais um pouco “daquilo”. Gostaria de se ver potente uma última vez. Essa cena só fará sentido mais tarde, quando entendemos que Sada é uma mulher com hipersensibilidade ao sexo.

Há uma briga na cozinha entre as empregadas da casa. Alguém chama Sada de prostituta. Enfurecida, ela em-

\* Psicanalista pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Todos os co-autores são analistas em formação no Instituto de Psicanálise da SBPSP. O texto é produto do curso “A pulsão de morte e suas interpretações”, ministrado no Instituto no primeiro semestre de 2006, para o qual os alunos escreveram um trabalho de conclusão sobre os dois filmes à luz dos conceitos estudados. Agradeço a Luís Cláudio Figueiredo pela interlocução generosa e, mais especialmente, pela discussão em torno do diagnóstico diferencial entre esquizoidia e melancolia.

punha uma faca. Kiti, o patrão, vem contê-la. Ao olhar para seu rosto, percebe alguma coisa, pois diz: “Você deveria estar segurando outra coisa, e não esta faca”. Já enfeitado por sua sensualidade, Kiti diz: “Você é jovem e cheia de frescor. Já sou velho. Gostaria de ser jovem como você”.

Temos, assim, o encontro entre Kiti, que a cada manhã leva sua esposa ao delírio, e Sada, cuja sensualidade marcou um velho que ainda guarda boas lembranças. O sexo entre eles é eletrizante. Em dado momento, depois da primeira experiência sexual com o patrão, Sada pede demissão à patroa. Pressente que não deveria continuar ali. Ao que parece, tenta proteger-se, e ao futuro amante, do que irá se configurar ao longo do filme como uma verdadeira obsessão por sexo, um vício pelo pênis, uma atração fatal.

Fatal porque a violência da moça se anuncia desde o início, na cena da cozinha. Adiante, quando presencia uma relação sexual entre Kiti e sua esposa, Sada alucina uma cena em que corta o pescoço da rival com uma navalha. Em outro momento, ela usará a faca para ameaçar Kiti: “Vou cortá-lo para que nunca entre em outra”. Kiti: “Se cortar, você não vai ter também”. Sada: “Se vai morrer, então desisto”. A faca faz nova aparição na cena final do filme, em que Sada mata Kiti e corta seu pênis, para não perdê-lo. É uma cena em que o vermelho do sangue nos impressiona. Aliás, o vermelho predomina no filme todo, representando a sexualidade e a violência, ou melhor, a violência da sexualidade.

A câmera filma as cenas de perto: quase não há cenas externas, e não há horizontes, o que cria um clima sufocante. Começamos a ficar inquietos quando Sada não permite que Kiti saia da alcova por alguns instantes para urinar, pedindo que urine dentro dela. Aos poucos ela fica obcecada pelo pênis dele. Kiti, referindo-se ao membro ereto, diz: “Me deixa em dúvida se é meu ou seu”. Ela: “É todo meu”. Kiti (num vislumbre de lucidez): “Ouça, vou virar um esqueleto se continuarmos sempre juntos. Não restará mais nada de Kitisán”. Sada (enfurecida): “Você quer dizer que não me quer para sempre?”. Kiti: “Mesmo virando um esqueleto, nunca vou te deixar”. Sada: “Não o largarei, ainda que você vire um esqueleto”. E isso é verdade: há uma cena em que os dois caminham pela rua, ela com o pênis dele na mão, como se o puxasse por uma coleira. A alcova fica nojenta, o mau cheiro impera, pois eles já não saem de lá nem para a faxina semanal. Deixam de se alimentar. Kiti percebe para onde a obsessão os leva, inexoravelmente. Apesar disso, diz: “Meu prazer é lhe dar prazer e obedecer aos seus desejos”.

Há uma cena em que Sada canta uma canção infantil que fala sobre uma menina que pede insistentemente ao pai que a leve para colher arroz em sua companhia. Ele se recusa, dizendo que a garota irá atrapalhá-lo. Há outra cena em que a mãe de Sada brinca com duas crianças nuas que correm em torno dela. É um misto de excitação e medo. A mulher pega o pênis do garoto, que grita: “Me solta, me solta!”. Tal como Sada fez com Kiti. No final do filme, outra cena onírica: ela está deitada, nua, e em torno dela giram um

homem e uma menina que está atrás dele. Ela pergunta “Posso ir?”, ao que o homem responde: “Ainda não”.

Em certo momento, a dor entra em cena. Sada pede a Kiti que bata nela, e depois os papéis se invertem. O casal descobre que o estrangulamento impede o retorno venoso e produz uma ereção mais rígida, que independe do desejo de Kiti. Sada pega uma faca e diz: “Amo você a ponto de matá-lo”. Ele responde: “Não use a faca, prefiro que me estrangule”. Temos a impressão de que Kiti já sabe qual é seu destino. Sada quer o gozo absoluto, mesmo à custa do estado psíquico ou físico do amante. Ele não se queixa: “Meu corpo é seu”; “Sou parte de você, somos um só”. O homem consente com a manobra até perder os sentidos e ser estrangulado. Desesperada, ao perceber que ele está morto, Sada corta o pênis para possuí-lo para sempre.

No início do filme, com as primeiras cenas de sexo, o espectador experimenta alguma excitação sexual em função do erotismo e da sensualidade do casal. Aos poucos, essa primeira impressão se transforma em inquietação e, logo, em horror, porque nos damos conta de que estamos diante de uma sexualidade aditiva. As cenas de sexo, já francamente pornográficas, são tediosas. A obsessão segue num crescendo, e pressentimos um final trágico, especialmente quando vemos Kiti dobrar-se a todos os pedidos de Sada.

#### *Flores partidas*

Don é um solteirão, cuja vida é vazia e sem sentido. Um *donjuán* na juventude, ganhou dinheiro com a venda de computadores e aposentou-se. Seu rosto é inexpressivo e apático. A sala de sua casa é igualmente sem vida. Ele está sempre sentado em um sofá olhando para o nada, ou para a televisão, em que assiste ao enterro de Don Juan. Uma moça apanha suas coisas e deixa a casa dele, reclamando da sua falta de comprometimento com a relação: “Você não quer ter uma família”. Ele não move um músculo, seja para se defender, seja para retê-la. Ao fundo, há um vaso com flores que vão murchando. Tanto as flores como a cor rosa são fios condutores do enredo: flores murchas na casa; burocráticos buquês de flores cor-de-rosa para as ex-namoradas, e, por outro lado, flores frescas simbolizando a ressurreição psíquica de Don; o próprio título do filme – *Flores partidas*.

Em contraste, a casa do vizinho Winston é cheia de vida. Don gosta do ambiente caloroso que encontra ali, do café, da mulher, dos filhos. Winston é metido a detetive. Don recebe uma carta anônima cor-de-rosa, que a princípio nem se interessa em abrir. Por fim, entediado, lê que tem um filho de dezenove anos, fruto de um amor antigo. O garoto saiu de casa para procurar o pai, e a mãe quer que Don saiba disso, caso o menino o procure.

Depois de insistir muito, Winston o convence a viajar para descobrir se a carta diz ou não a verdade. Temos a impressão de que o vizinho supõe que um filho poderia tirar Don do seu marasma habitual. Ele é quem prepara o roteiro de viagem, faz as reservas de hotéis, de carros etc. Como de-

tive amador, Winston sugere que Don procure por uma máquina de escrever e outros objetos cor-de-rosa. Ao longo da viagem, Don mantém o fôlego inexpressivo, o que cria um clima angustiante. Torcemos para que encontre algo que o tire do marasma. Ele visita cinco mulheres, mas qualquer uma poderia ser a autora da carta, pois em cada casa há objetos cor-de-rosa. Pelo menos já o vemos procurar por alguma coisa, embora burocraticamente (ele está apenas seguindo as instruções de Winston).

O clima de cada casa é único. Na casa de Laura, predomina um erotismo indiscriminado (a filha, Lolita, é uma lilita). A casa de Dora parece um cenário. Carmem tornou-se terapeuta de animais domésticos, com os quais se comunica. Penny mora no meio do lixo com um namorado violento. Quando Don lhe pergunta se ela tem um filho – uma vez que vê uma máquina de escrever cor-de-rosa jogada no jardim), o namorado o agride, ferindo-o no supercílio. Don desmaia e acorda – para a vida? Vai a uma floricultura comprar flores para depositar no túmulo da quinta mulher da lista, Michelle. A florista, chamada Sol, cuida de seu ferimento. No cemitério, ele deposita as flores e chora.

Entre uma visita e outra há cenas monótonas de *road movie*, com o carro correndo na estrada, o rosto irritantemente inexpressivo, a música irritantemente a mesma. Há dois sonhos em que aparecem “pedaços” de todas essas mulheres. A perna de uma, o cabelo de outra, e assim por diante. Todas são loiras. Nenhum enredo liga as imagens nos sonhos. Nos hotéis, à noite, Don mantém contato com Winston, queixando-se da inutilidade de sua busca.

Ele então retorna para casa, aparentemente sem ter encontrado o que procurava. Seu rosto não mudou, não sabemos se Don está, ou não, decepcionado com sua busca, ou se algo mudou dentro dele. Até que vê, na rodoviária, um rapaz de mochila (na qual uma fita rosa) que parece perdido, à procura de alguém. Don olha para ele demoradamente, e, pela primeira vez, percebemos que ele gostaria muito que aquele rapaz fosse seu filho. Ele pode ter fugido da casa de Penny e do padrasto violento. Aproxima-se, oferece-lhe um lanche. A conversa se encaminha para o tema pai-filho. O rapaz foge, assustado. Don corre atrás dele, em vão. Pouco depois aparece outro “candidato a filho”, e novamente ele olha, procura, espera, deseja. Com este também não há reciprocidade. E com um terceiro. Percebemos, então, que ele nunca mais vai ter sossego, pois agora Don deseja ardentemente ter um filho. Algo, afinal, se moveu.

O filme tem, por assim dizer, dois finais. Sherry lhe envia uma carta (cor-de-rosa!) propondo tentarem novamente. E Don está na estrada, numa encruzilhada, com vários caminhos pela frente.

O espectador é levado a experimentar um tédio contínuo, do início ao fim do filme. Constatamos, com pesar e com horror, que nada é capaz de tocar aquele homem, nem agora, nem quando era jovem: ele nunca se relacionou realmente com aquelas mulheres. Ficamos horrorizados diante

de uma existência em que nada de significativo ocorreu. Nas cenas em que Don visita as mulheres da lista, o desejo de que algo diferente aconteça fica depositado em nós. E, no final, ficamos com a esperança de que ele encontre o filho.

O narcisismo absoluto é uma das formas clínicas da pulsão de morte. Tanto Sada como Don tendem para esse estado, ela pelo “quente” da fusão com o objeto, ele pelo “frio” do desinvestimento objetal. Os filmes descrevem duas faces de Tântatos, e por meio de ambos falaremos de seus dois destinos: o paroxismo da compulsão à repetição, ou sua interrupção.

#### **Psicopatologia relativizada**

Quem é mais “doente”: Don, encerrado em sua solidão esquizóide, ou Sada, que mata seu amante transitando na fronteira entre a perversão e a psicose?

Em psicanálise a resposta não é simples. Por um lado, a gravidade do caso, bem como o prognóstico desses “pacientes”, depende do objeto que encontraram ao longo da vida. Sada não mata Kiti por ser mais louca, mas porque *com ele* ela se torna mais louca – afinal, antes de encontrá-lo ela estava relativamente compensada! Por outro lado, como reconhecer um “novo objeto” se nas patologias relacionadas à pulsão de morte o mesmo objeto é continuamente recriado por identificação projetiva? São os casos em que o sujeito acaba por reencontrar sempre o mesmo objeto traumatizante. Em outras palavras, Sada não teria se interessado por um objeto que se recusasse *totalmente* a “entrar no jogo”. Se Kiti tivesse se comportado como um analista e, em lugar de se oferecer para lhe proporcionar o gozo absoluto, tentasse conter *um pouco* sua excitação; se tentasse se afastar *um pouco* (para urinar, para alimentar-se) para logo retornar; se tentasse adiar *um pouco* a satisfação sexual, proporcionando-lhe a experiência de sobreviver à própria excitação, talvez ela tivesse suportado “doses homeopáticas” do “novo objeto”, sem abandoná-lo, e sem enlouquecer.

Don, por sua vez, encontra Winston, que se dispõe a “tratá-lo”. Por mais que ele se recusasse a se abrir para o mundo, mantendo-se refugiado no tédio, havia uma pré-concepção de algo valioso na casa do vizinho, tanto que ele os freqüentava. Parecia buscar algo ali. O esboço desse objeto já existia, e Winston vem apenas atualizá-lo, dando-lhe a necessária sustentação transferencial. Sem esse encontro, porém, podemos imaginar Don passando o resto da vida sentado no sofá de sua sala, olhando para a TV como um morto-vivo. A patologia é igualmente grave.

A análise dos filmes evidencia que a idéia de psicopatologia em psicanálise deve ser relativizada. Não podemos considerar que se trata de um discurso que se refere a uma realidade empírica, a uma entidade nosológica fechada sobre si mesma, como uma úlcera gástrica. Não é uma afecção do órgão da psique (da alma). A vida psíquica se dá a ver na intersubjetividade. A psicopatologia se atualiza na relação

com o inconsciente do objeto. Não porque a relação seja uma espécie de corante capaz de evidenciar as características do tecido psíquico, embora isso também seja verdade, como o demonstra a transferência. É mais do que isso: cada objeto *solicita ativamente*, a partir de seu próprio inconsciente, alguns modos de ser, e não outros, do nosso repertório psíquico. A análise pode dar um destino diferente ao sujeito precisamente porque o analista, em princípio, *não faz nenhuma solicitação ativa*. Ao contrário, deixa-se constituir pela solicitação do outro.

#### Destinos da pulsão de morte: o encontro com o objeto

O termo pulsão de morte descreve certo *regime de funcionamento pulsional*, o qual está em estreita relação com o objeto encontrado nas experiências precoces (Figueiredo, 1999). Se o objeto encontrado respondeu de maneira suficientemente boa à demanda pulsional, ele pode ser perdido enquanto objeto primário e ser internalizado. Nesse caso, o psiquismo passará a formar representações, funcionando no regime de Eros. A repetição visará reencontrar o objeto do desejo, que se multiplica ao longo da vida. Mas, se o objeto primário não efetuou as necessárias ligações, ou se, por uma situação traumática, estas foram precocemente destruídas, instala-se um regime de funcionamento pulsional marcado pela compulsão à repetição. O objetivo não é a busca do prazer, e sim a necessidade desesperada de formar ligações que estanquem a dor do traumatismo, e a reconstituição do narcisismo de vida. Um terceiro regime de funcionamento pulsional, também sob a égide de Tânatos, se instala quando o sujeito desespera de encontrar o objeto que faça as ligações que contenham a violência pulsional, e, em lugar disso, desiste. O objeto deixa de ser buscado. As eventuais ligações passam a ser atacadas. Há um retorno ao narcisismo, com uma recusa peremptória de abertura para o objeto. É o retorno ao inorgânico, isto é, a recusa da própria subjetividade.

Podemos identificar em qual regime de funcionamento pulsional estão os dois personagens. Sada parece estar procurando um objeto que a ajude a conter a intensidade de suas pulsões sexuais e agressivas, tanto que desiste de ser prostituta e vai trabalhar como doméstica; mas, ironicamente, reencontra o mesmo objeto hiperexcitante que aparece em um de seus sonhos de infância (a mãe com as duas crianças nuas). Quanto a Don, parece ter desistido de encontrar o objeto. É o objeto que vai, ativamente, ao seu encontro.

Winston, o vizinho vitalizado, tem um psiquismo que está continuamente “fazendo novas ligações” – está ligado ao mundo via internet, tem paixão por histórias de mistério e certa vocação para “detetive”. Don, ao contrário, nem possui computador. Não abre a carta cor-de-rosa, mas vai dar bom dia ao vizinho com ela na mão. Winston interpreta

esse gesto como um pedido de análise e se implica, no campo transferencial, para que ele empreenda uma viagem a fim de descobrir se é verdade o que diz a carta. E se ele tiver mesmo um filho? Don se recusa a se deixar perturbar por tais suposições, ilustrando a definição freudiana de pulsão de morte: o desejo de não ter desejo algum, isto é, de manter a excitação no mais baixo grau possível, se possível no zero. Winston, no entanto, não se deixa abater quando Don lhe diz: “Me deixe em paz, não quero saber, não me interessa”. Ao contrário, sustentado por suas próprias reservas narcísicas, o vizinho vai investir ativamente sua libido em Don, “reclamando” a pulsão,<sup>1</sup> chamando-o para a vida. Assim, a insistência e o investimento de Winston em Don têm um efeito disruptivo no campo do desinvestimento melancólico da mãe morta. A mãe morta é um conceito criado por Green (1983) para descrever o funcionamento psíquico de uma mãe que, em função de sua própria melancolia, não pôde fazer os investimentos necessários em seu bebê, deixando a pulsão, por assim dizer, adormecida. As identificações primárias se farão precisamente com a ausência de um olhar capaz de constituir o narcisismo primário. É importante notar que a identificação primária ocorre com o negativo, com um não-investimento. A partir dela, será impossível, para Don, investir libidinalmente qualquer objeto. A paisagem resultante é que nenhum objeto se torna significativo, isto é, não há relevo emocional em sua vida psíquica. Isso fica evidente no filme, em que as namoradas não deixaram nele nenhuma marca. A lista das possíveis mães de seu filho é feita de maneira totalmente burocrática, a pedido de Winston. O afeto que predomina em tal paisagem psíquica é o tédio. Apoiando-nos na idéia da mãe morta, o tédio resulta da melancolia, mas da melancolia da mãe, e não de Don.

É verdade que à primeira vista Don parece um melancólico, mas logo percebemos que ele não sente tristeza, nem dor pela perda de um objeto significativo, nem auto-recriminações, nem desesperança, enfim, nenhum dos sintomas que costumam caracterizar essa condição psicopatológica. Na verdade ele não sente nada. Há outra condição patológica em que o sujeito não sente nada: a esquizoidia. Luís Cláudio Figueiredo (2003), em “Subjetivação e esquizoidia na contemporaneidade” – texto em que fala da subjetividade contemporânea a partir de Fairbairn –, mostra que os afetos mais característicos do retraimento esquizóide são o tédio e o sentimento de inutilidade, resultado de um desinvestimento maciço do mundo.

O tratamento deste tipo de *borderline* consiste, de início, em ir buscar o paciente ativamente, lá onde ele está. É isso que Winston faz. Propõe um roteiro de viagem para Don, compra as passagens, reserva hotéis e carros. Será uma viagem ao passado para um reencontro com suas ex-namoradas. Uma viagem ao interior de si para ressignificar

sua história. Não podemos esquecer que Don sai em busca de uma “mãe”, isto é, da mulher que supostamente é a mãe de seu filho. Mas também podemos vê-la como uma busca pela própria mãe, mas uma mãe viva (da qual Winston é a representação) que possa ser internalizada como bom objeto interno. Essa internalização irá constituir a estrutura enquadrante interna, condição de possibilidade para os processos objetualizantes.<sup>2</sup> O filme é a própria narrativa dessa história ressignificada a partir de novos encontros.

Sada, que até então parecia ter, de alguma forma, conseguido adaptar-se ao mundo graças à sua escolha profissional (prostituta), deixa essa vida e esse enquadre – sabemos que a gueixa é valorizada pelos códigos sociais japoneses – para trabalhar como empregada doméstica na casa de Kiti e sua esposa. É nessa passagem, em que as pulsões ficam em estado não ligado pela súbita ausência do enquadre externo adequado, que se dá o encontro com o objeto com o qual ela embarcará na *folie a deux* de uma sexualidade aditiva.

Kiti encarna um objeto duplamente determinado. De um lado, funciona como objeto primário, hiperexcitante e incapaz de exercer integralmente a função materna: desperta a pulsão, mas não a contém. Ao se dar conta da sensualidade de Sada, Kiti a excita ainda mais dizendo que ela deveria estar segurando seu pênis, e não uma faca. Ou seja, ele percebe a demanda, e em lugar de oferecer continência – palavras que contenham e simbolizem a excitação – oferece o pênis, objeto concreto com o qual mantém uma relação de objeto do tipo pré-genital oral. Kiti se comporta como a mãe do futuro psicótico: narcisicamente excitado por ser tomado na transferência como seio idealizado, isto é, maravilhado com a própria potência, propõe-se a satisfazer Sada de maneira absoluta. Ele é capturado em sua “contra-transferência”. Suas necessidades narcísicas fixam-no no papel que irá determinar sua morte. Testemunhamos, ao longo do filme, como ele não quer, não sabe, ou não consegue frustrá-la. Kiti até tenta, por uma ou duas vezes, oferecer palavras no lugar do pênis, mas, diante da fúria de Sada, desiste. É quando lhe diz, por exemplo, que, se continuassem como estavam, iriam se transformar num esqueleto, entretanto, diante da reação agressiva da mulher, completa: “Mesmo virando um esqueleto, nunca vou te deixar”. Com isso, Kiti não ajuda Sada a abrir espaço para o pensamento e a simbolização, mantendo-a eternamente no registro da necessidade.

Além de representar o seio auto-idealizado e hiperexcitante, Kiti é também o patrão de Sada. A assimetria o coloca, transferencialmente, no lugar da figura paterna que a convida para atuar nessa relação incestuosa arcaica marcada pela oralidade. Ela pede demissão do emprego, revelando alguma capacidade de pensamento e autocontinência. A partir do momento em que os padrões a demitem, Sada

perde o controle e é dominada pela violência de suas pulsões. Ou seja, em lugar de encontrar um analista, encontrou o objeto que se deixa capturar e faz um conluio com sua fantasia de abolição dos limites.

Recorremos a Laplanche para compreender a sexualidade de Sada. Para este autor, ao criar o conceito de pulsão de morte, Freud resgata o caráter violento, disruptivo, fragmentado da pulsão sexual (pré-genital) não ligada, que nos havia sido apresentada nos *Três ensaios*. Ao introduzir o narcisismo, porém, a pulsão se unifica em torno do primeiro objeto, o ego. A partir disso, nos textos freudianos a pulsão tornou-se “pacificada”, isto é, ligada a um objeto. Laplanche não vê necessidade de postular a existência de duas pulsões, uma vez que a pulsão de morte seria a própria pulsão sexual em seu estado de não-ligação, e, nesse sentido, apresenta as características citadas acima. A pulsão sexual de morte é aquela que busca a satisfação absoluta e imediata, pela via curta da descarga, num regime de funcionamento característico do processo primário, sem possibilidades do adiamento. Essa pulsão fragmenta e “coisifica” o objeto, transformando-o em objeto parcial, extraindo dele um uso utilitário e assim se satisfazendo. Estamos em plena clínica do paciente *borderline*, com suas manifestações perversas, aditivas ou mesmo psicopáticas.

Nosso tema é o encontro com o objeto. Vale ressaltar que os encontros que os filmes narram só têm o poder que têm graças à *transferência*. O único investimento significativo de Don, no começo de *Flores partidas*, é Winston e sua família. Isso mostra que há um esboço, em seu psiquismo, de um objeto vivo, ao lado da “mãe morta” com a qual está identificado. Por esse motivo, apesar da resistência, ele não fica indiferente à palavra do vizinho. Sada reencontra no real o objeto duplamente determinado de que falávamos acima, o que faz com que seja capturada pela/na transferência.

#### Desejo/necessidade

As cenas iniciais de *FP* são filmadas por uma câmera tão imóvel quanto Don, por um tempo que nos parece longo e difícil de suportar. Seu olhar vazio se dirige para o nada. Ele não esboça nenhum movimento para reter a namorada que está indo embora. O ex-Don Juan, que imaginamos ter tido muitas mulheres no passado, já não parece desejar nada, exceto não ser perturbado em sua casa – que mais parece uma câmara mortuária. Se alguma vez houve desejo, certamente não há mais traços dele, o que é compatível com um retraimento esquizóide. O tédio, como vimos, é seu afeto característico. Cito Luís Cláudio Figueiredo (2003, p. 54): “O senso de tédio e inutilidade é o tom dominante dos estados esquizóides nos seus mais sombrios momentos, em que nada, absolutamente nada, pode ser dotado, no presente, no passado ou no futuro, de qualquer valor afetivo, de qualquer apelo positivo ou negativo”.

<sup>1</sup> Expressão de Anne Alvarez, que será desenvolvida adiante.

<sup>2</sup> Essa idéia de Green será desenvolvida adiante.

Nesse sentido, *FP* é um filme que retrata perfeitamente a subjetividade contemporânea, em que o psiquismo se constitui em meio a condições traumáticas e as defesas mobilizadas levam ao isolamento e à ausência de desejo.

Sada, em *IS*, é uma ex-prostituta obcecada por sexo. Contudo, embora experimente um desejo sexual insaciável, do ponto de vista psicanalítico não se trata de desejo, mas de necessidade. Isso fica claro quando percebemos que ela não pode se separar do pênis de Kiti, e não de Kiti. “Quero você agora! Dentro de mim! Não posso esperar! Não posso esperar!” A partir de certo ponto, o filme não nos excita mais, apesar de exibir, o tempo todo, cenas de sexo explícito, – comprovando que não é de desejo que se trata. Ao contrário, experimentamos uma sutil inquietação que logo se transforma em horror quando entramos no universo psíquico dos amantes. É que descobrimos que o sexo, para Sada, é uma questão de vida ou morte. Em termos psicopatológicos, estamos no terreno dos estados-limites, além do princípio do prazer.

Na relação dos personagens com o sono já estão presentes o quente e o frio que marcam essas duas formas extremas do narcisismo. Sada não sabe o que é dormir bem, provavelmente por estar entregue às pulsões sexuais não ligadas. Em contraste, Don adormece assistindo TV, sem sequer tirar os sapatos, aparentemente sem que nenhum pensamento, desejo ou fantasia o perturbe. Sada vai tentar “ligar” suas pulsões estabelecendo uma relação fusional com o objeto. Don fará de tudo para que nenhum objeto se torne significativo para ele. No que se refere a Sada e a Don, contudo, o que se busca é a mesma coisa: nenhuma dependência, nenhum desejo, nenhuma dor. Nesses casos, Green fala em narcisismo de morte, que seria a busca do “zero”, para diferenciá-lo do narcisismo de vida que visa à constituição e à manutenção, a qualquer preço, das fronteiras do ego íntegras – a busca do “um”.

### Sedução

Há uma sedução narcísica recíproca entre os dois protagonistas de *IS*. Sada diz a Kiti que ele é o único capaz de satisfazê-la. E Kiti diz a Sada que ele irá satisfazê-la de maneira absoluta. Sada se alimenta do sêmen de Kiti. Este se alimenta de um ovo que “sai” da vagina de Sada. Um bebê que satisfaz totalmente a mãe, que por sua vez satisfaz totalmente seu bebê. Mas há também um pai que seduz a filha, excita-a e não dá conta de conter o ataque pulsional que despertou. A sedução é dupla, pelo objeto materno/paterno. Não é de admirar que Sada e Kiti estabeleçam uma relação fusional, com a intolerância a qualquer mínimo afastamento, a qualquer adiamento, à introdução de um terceiro – até mesmo as necessidades biológicas, como o sono e a alimentação, são deixadas de lado. (Ela não dorme durante a noite, acariciando o pênis de Kiti até que ele acorde.)

Já a sedução – se é que podemos usar o termo – de Winston é uma sedução necessária. Anne Alvarez (1992, p.

63) fala em “reclamar” a pulsão. Trabalhando com crianças autistas e psicóticas, ela desenvolveu uma postura ativa a que denominou “função de reclamação”. Esses pacientes pareciam não desejar nada dela, nem mesmo a fusão psicótica que seria de se esperar em tais casos. Eles tinham desistido. A situação exigia uma extensão dos modelos de função analítica com os quais Alvarez estava familiarizada. A atitude expectante, no sentido de aguardar as projeções para contê-las e transformá-las, não era suficiente para lidar com o grau de retraimento daquelas crianças. A função de reclamação implica uma postura ativa de despertar a pulsão, que pode ser vista como uma sedução necessária.

Da mesma forma, Aulagnier (segundo Violante, 2001, p. 45) chama à sedução necessária da mãe de “violência primária”.

Por meio dessa violência primária – necessária e constitutiva do sujeito psíquico –, o Eu materno atribui as manifestações corporais do mundo pulsional do bebê a um suposto desejo de um Eu ainda inexistente: desejo de sua presença, de seu seio e de sua voz.

De fato, a mãe se *antecipa* ao desejo, ela oferece o seio antes que o bebê seja capaz de demandá-lo, e, ao satisfazer-se, ele se constituirá como demandante do seio, como “aquele que deseja o seio”. Essa primeira identificação, constitutiva do narcisismo primário, é constitutiva também do desejo.

Ora, antecipar-se, ou reclamar a pulsão, é o que Winston faz quando “oferece” a viagem a Don. Antecipa-se quando sugere a ele que abra e leia a carta, quando prepara o roteiro, quando diz que ele deve procurar uma máquina de escrever e coisas cor-de-rosa. Voltando à mãe morta de Green, é aquela que não tem libido disponível para seduzir o bebê, o que resulta numa inscrição negativa do desejo.

### Afetos

A *faca* é o instrumento que, ao longo do filme, é usado por Sada para solucionar situações que geram angústia e outros afetos de difícil ligação em nível psíquico. Na cozinha, ela agride a mulher que a chamou de prostituta. Mata, em sua alucinação, a mulher de Kiti, que se interpõe entre eles. Ameaça matar Kiti ou cortar o seu pênis quando imagina que ele poderia penetrar outra mulher. A tensão gerada por afetos que ela não tem como processar encontra, na descarga impulsiva pela via do ato violento, a única solução. Depois de castrá-lo, Sada vaga pelas ruas de Tóquio com o pênis na mão, objeto que outrora tivera a função de pára-excitação.

A sexualidade aditiva do casal nos leva a Green, autor que pensa a pulsão de morte em termos do par pulsão-objeto. A pulsão de morte opera a função desobjetalizante, por oposição à pulsão de vida, que tem efeitos objetalizantes. Quando o objeto primário é suficientemente bom, é internalizado como estrutura enquadrante interna, a partir da qual o psiquismo pode produzir objetos substitutos (metafóricos) do objeto primário internalizado. Tais objetos são fonte de prazer e encantam o mundo. Green deno-

mina esse processo de função objetalizante. Diante da falha do objeto primário, ele não é internalizado e passa a ser buscado concreta e compulsivamente no mundo externo.

A relação com esse objeto é “barulhenta”, pois o sujeito ainda se relaciona com ele pelo modo da necessidade, e não do prazer. Sua ausência produz dor e ódio. A compulsão à repetição resulta da necessidade sempre atual do objeto primário, investido continuamente e em proporções crescentes, como uma droga. Ele funciona como um buraco negro, sugando toda a libido do sujeito, tornando todos os outros objetos do mundo não significativos. Assim, a função desobjetalizante opera atacando a capacidade do psiquismo de produzir novos objetos do desejo e de se ligar a eles; fixa o sujeito a um único e mesmo objeto da necessidade. Para esses pacientes, o analista não representa o objeto primário, ele o *é*, ou seja, ele precisa funcionar continuamente como prótese psíquica e não pode se afastar por muito tempo, sob pena de deixar o paciente num desamparo brutal. É o caso de Sada e Kiti. A função desobjetalizante também permite compreender o tédio que domina a vida psíquica de Don. Nenhum objeto significativo é criado ou investido por ele, com exceção de Winston e sua família – exceção fundamental para diferenciá-lo de Sada. Podemos imaginar que, se ele os perdesse, ficaria deprimido. Don não parece ter se ligado a ninguém durante sua juventude. Talvez tivesse atração por cabelos loiros, isto é, por um fetiche, um objeto parcial. Se pensarmos nele como um esquizóide, podemos imaginá-lo cindido de seu lado capaz de fazer contato com os objetos e experimentar a dependência amorosa.

### Dor

A dor está presente nos dois filmes, com funções diferentes. Em *IS* o casal descobre que ela funciona como mais um elemento na escalada em direção ao gozo absoluto. Sada descobre a função erótica da dor numa cena em que pede ao professor que bata nela. Aqui a dor ainda está ligada ao jogo erótico – trata-se do masoquismo feminino, que, segundo Freud, faz parte da sexualidade normal. Em *O problema econômico do masoquismo* (1924/1976b), nos é apresentada a idéia de um masoquismo erógeno, ou primário. Até então, só se considerava a inscrição primária da experiência de satisfação, a qual dava origem à busca do prazer. Agora, diante da evidência da compulsão à repetição, Freud descobre que a inscrição primária da dor leva à busca da repetição da dor, fato desconcertante que o levou a escrever *Além do princípio do prazer* (1920/1976a). A partir daí, o paradigma *clínico* da pulsão de morte – vale lembrar que a clínica estava ausente na obra acima mencionada –, passa a ser o masoquismo moral. O masoquismo primário é constitutivo do aparelho psíquico e funciona como ponto de fixação e como matriz para a regressão das patologias relacionadas com a pulsão de morte, como o masoquismo moral. Essas patologias dependem do grau de intrincação e de desintrincação das pulsões de vida e de

morte, que, em *O problema econômico do masoquismo*, são equiparadas a pulsões sexuais e agressivas. No sadismo há essa intrincação, pois o prazer sexual está visceralmente imbricado com a agressividade. No masoquismo moral a desintrincação leva a melhor, e a destruição do indivíduo predomina sem que nenhum prazer seja auferido disso.

Ao longo de *IS*, a dor sofrerá uma mudança qualitativa, passando de um funcionamento segundo o princípio do prazer para além do princípio do prazer. Sada descobre que, ao estrangular o amante, o pênis tem uma ereção mais rígida, que independe das “forças” e do desejo de Kiti. O pênis se torna realmente autônomo, um objeto mais parcial do que nunca. Não se pode dizer, contudo, que a destruição do indivíduo seja buscada ativamente, como seria o caso no masoquismo moral. É o gozo absoluto que conduz à destruição. No limite, como disse Freud, o princípio do prazer serve à pulsão de morte.

Em *FP* a dor tem outra função, a de acordar o sujeito para a vida. Quando Don visita Penny, o truculento namorado dela lhe dá um soco que abre um ferimento no supercílio. Don desmaia e acorda para a vida, com o rosto ensangüentado. Nessa altura do filme, Don já revisitou boa parte de sua história. A máquina de escrever que encontra no jardim da casa de Penny representa tanto a possibilidade de construir uma narrativa sobre sua história, ressignificando-a, como a possibilidade de novas inscrições psíquicas, isto é, a inscrição de novos objetos, funções, significados. O ferimento do soco, do impacto que representa a descoberta da alteridade, se inscreve literalmente em seu corpo. A saída do refúgio narcísico para o mundo não se dá sem dor.

Mas é precisamente a dor de viver que traz consigo a possibilidade de um novo objeto, fora da compulsão à repetição: o objeto cuidador, aquele que tem a função de mitigar e conter a dor, transformando-a. Depois do soco, Don entra numa floricultura para comprar flores para a última mulher da lista, já falecida. A florista, que também representa o analista, cuida do seu ferimento. Se a viagem de Don deve levá-lo a encontrar a mãe (de seu filho), a florista representa o objeto capaz de exercer a função materna. Lava-o, faz um curativo e lhe indica o caminho do cemitério, que simboliza o trabalho de luto a ser feito. Não o luto por algum objeto perdido, mas justamente por sua ausência, pela pobreza afetiva de sua vida. Diante do túmulo de Michelle, Don chora e deposita flores frescas. A viagem está concluída.

Ele volta para casa, ao que parece sem ter encontrado o que buscava. Não foi possível descartar por completo a possibilidade de ter um filho, nem confirmar com segurança que é pai de um jovem. Mas o efeito terapêutico da viagem passa por outros caminhos e não tarda a se mostrar. Ao chegar à sua cidade, ele vê, na rodoviária, um rapaz que poderia ser um garoto à procura de um pai. O importante, para nós, espectadores, não é tanto que este, ou qualquer outro garoto, seja realmente seu filho, mas que Don deseje

que ele o seja. Percebemos que ele olha para todos os garotos com a esperança de encontrá-lo. A libido volta a circular. A pulsão está em busca de um objeto ao qual se ligar, ou melhor, já existe um objeto fortemente investido: a fantasia de ser pai. A função objetualizante está de novo instalada. Há desejo, há objetos significativos, há vida psíquica na forma de fantasia. Quase podemos falar em realização alucinatória do desejo (o modo como a câmera filma Don e cada um dos garotos que passam diante dele nos faz acreditar, durante alguns segundos, que aquele é o filho reencontrado). Sherry manda outra carta cor-de-rosa tentando um novo contato. Quem sabe ainda seja possível constituir uma família? Há uma encruzilhada com vários caminhos possíveis. O final do filme é, coerentemente, um final em aberto.

Vale uma breve menção a outro tipo de dor, em *IS*. Kiti não suporta a dor de frustrar sua bem-amada, impondo-lhe limites. É a mãe que não agüenta ver seu bebê chorar. Essa dor pode ser insuportável quando há uma fantasia compartilhada de que o outro não sobreviveria à frustração. Kiti desistiu de enfrentá-la e ao trabalho necessário para sair do lugar psíquico de seio onipotente em que foi colocado e ao qual aderiu. Sua morte consentida, que pode ser vista como um suicídio, surge como libertação desse lugar.

Finalizando, poderíamos tentar uma nova classificação dos gêneros cinematográficos à luz do conceito de pulsão de morte. Oshida criou o gênero *horror erótico*, pois retrata com perfeição a crueza, a violência e o caráter demoníaco do “pulsional não ligado”, da “pulsão sexual de morte”, como diria Laplanche. Já Jim Jarmusch parece ter inventado o *épico entediado*, ou, se preferirmos, o *road movie desafetado*. Mas a função desobjetualizante vai sendo deixada para trás, lutos são feitos e novos objetos de investimento vão sendo criados por um psiquismo aos poucos ressuscitado. O trauma pode não ter representação, mas tem cor! Em *IS*, o trauma é vermelho, cor predominante no filme – cor do excesso de excitação e de violência não contidos. Em *FP*, Don procura por elementos que tenham a cor do seu trauma, o rosa, cor da falha precoce do feminino/materno. Já o horror é o afeto contratransferencial por excelência, diante da ação da pulsão de morte.

## Referências

- Alvarez, A. (1992). *Live company*. London: Routledge.
- Figueiredo, L. C. (1999). *Palavras cruzadas entre Freud e Ferenczi*. São Paulo: Escuta.
- Figueiredo, L. C. (2003). *Elementos para a clínica contemporânea*; São Paulo: Escuta.
- Freud S. (1976a). Além do princípio do prazer. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 18, pp. 13-85). Rio de Janeiro, Imago. (Trabalho original publicado em 1920).
- Freud S. (1976b). O problema econômico do masoquismo. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 19, pp. 197-212). Rio de Janeiro, Imago.

(Trabalho original publicado em 1924).

- Green, A. (1983). La mère morte. In A. Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* (pp. 222-253). Paris: Les Éditions de Minuit.
- Green, A. (1988). Pulsão de morte, narcisismo negativo, função desobjetualizante. In Widlöcher, D. (Org.), *A pulsão de morte* (pp. 57-68). São Paulo: Escuta.
- Laplanche, J. (1988.) A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual. In D. Widlöcher (Org.), *A pulsão de morte* (pp. 13-29). São Paulo: Escuta.
- Leite, E. B. P. (2005). *A escuta e o corpo do analista*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Segal, H. (1988). Da utilidade clínica do conceito de pulsão de morte. In Widlöcher, D. (Org.), *A pulsão de morte* (pp. 31-43). São Paulo: Escuta.
- Violante, M. L. (2001). *Piera Aulagnier: Uma contribuição contemporânea à obra de Freud*. São Paulo: Via Lettera.

## Resumo

Depois de formulado por Freud, o conceito de pulsão de morte recebeu as mais diversas interpretações. O próprio fundador da psicanálise nos apresentou duas versões para esse conceito. A análise concomitante de dois filmes, *O império dos sentidos* (1976) e *Flores partidas* (2005), evidencia duas faces de Tanatos: a morte fria do desinvestimento objetual, no caso de Don (*Flores partidas*), e a morte quente da fusão sujeito-objeto, com Sada (*O império dos sentidos*). A análise dos filmes nos servirá, ainda, para abordar dois destinos da pulsão de morte: em *Flores partidas* o personagem encontra um “analista” e se cura; em *O império dos sentidos* a protagonista encontra o objeto complementar e enlouquece.

## Palavras-chave

Adição. Desinvestimento objetual. Psicopatologia. Pulsão de morte. Tédio.

## Summary

Two faces of Tanatos: “Empire of the senses” and “Broken flowers”  
After Freud formulated the concept of death instinct, it received the most diverse interpretations. He himself gave us two interpretations of this concept. The concomitant analysis of two films, “Empire of the senses” (1976) and “Broken flowers” (2005), put in evidence two faces of Tanatos: the cold death of the decaethesis of the object, in the case of Don (in “Broken flowers”) and the hot death of the fusion subject/object as in Sada (“Empire of the senses”). The analysis of the films will help us elaborate on the vicissitudes of the death instinct: in “Broken flowers” the personage encounters an “analyst” and is cured, in the “Empire of the senses”, the protagonist meets a complementary object and becomes insane.

## Key words

Addiction. Object disinvestment. Psychopathology. Death instinct. Boredom.

---

Marion Minerbo

Rua Alcides Pertiga, 78 – Pinheiros

05413-100 – São Paulo – SP

Tel.: 11 3898-0074

marion.minerbo@terra.com

# Geopolítica da cafetinagem

Suely Rolnik\*

Fortes ventos críticos têm agitado o território da arte, desde meados da década de 1990. Com diferentes estratégias, das mais panfletárias e distantes da arte às mais contundentemente estéticas, tal movimentação dos ares do tempo tem, como uma de suas principais origens, o mal-estar da política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação – própria do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970. O enfrentamento desse campo, problemático, impõe a convocação de um olhar transdisciplinar, já que estão aí imbricadas inúmeras camadas da realidade, tanto no plano macropolítico (fatos e modos de vida em sua exterioridade formal, sociológica) como no micropolítico (forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade).

No Brasil, curiosamente esse debate só se esboça a partir da virada do século, com uma parcela da nova geração de artistas que começa a ter expressão pública naquele momento, organizando-se com frequência nos assim chamados “coletivos”. Mais recente ainda, é a articulação do movimento local com a discussão levada há muito mais tempo em âmbito internacional. Hoje, essa temática já está sendo inclusive incorporada ao cenário institucional brasileiro, na esteira, aliás, do que vem ocorrendo fora do país, onde práticas artísticas envolvendo tais questões se transformaram em “tendência” no circuito oficial, fenômeno que costuma acompanhar-se de um esvaziamento de sua densidade crítica. Como veremos, essa operação diz respeito ao lugar que ocupa a arte nas estratégias do capitalismo financeiro.

Algumas perguntas se colocam diante da emergência desse tipo de temática no território da arte. O que questões como essas vêm fazer aí? Porque elas têm sido cada vez mais recorrentes nas práticas artísticas? E no Brasil, porque só aparecem agora? E qual o interesse das instituições em incorporá-las? Vou esboçar aqui algumas vias de prospecção micropolítica, esperando que elas possam contribuir para o enfrentamento dessas perguntas.

Antes de partir para o traçado desta cartografia, cabe

lembrar que o surgimento de uma questão se dá sempre a partir de problemas que se apresentam num dado contexto, tal como atravessam nossos corpos, provocando uma crise de nossas referências. É o desassossego da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma verbal, seja ela teórica ou literária, mas também sob forma plástica, musical, cinematográfica etc., ou simplesmente existencial. Qualquer que seja o canal de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossas vidas nos força a fazê-lo para dar conta daquilo que está pedindo passagem em nosso dia-a-dia – nada a ver com a noção de “tendência”, própria da lógica midiática e seu princípio mercadológico. Se entendermos desta perspectiva para que serve pensar, a insistência nesse tipo de temática nos indica que a política de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural está em crise e que, com certeza, vem se operando uma mutação em tais campos. A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio dessa ação. Não há então por que estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade.

## Em busca da vulnerabilidade

Um dos problemas visados pelas práticas artísticas consiste na anestesia da vulnerabilidade ao outro, própria da política de subjetivação em curso – anestesia tanto mais nefasta quando esse outro é representado como hierarquicamente inferior na cartografia estabelecida, por sua condição econômica, social, racial ou outra qualquer. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. Ora, ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalçada por muitos séculos, mantendo-se ativa ape-

\* Psicanalista, crítica cultural e curadora. Professora titular da PUC-SP. Coordenadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pós-Graduação de Psicologia Clínica.