

Fazer amor: A regressão sensual e os trincos do corpo



Fragonard
Le verrou [A fechadura]

“Fazer amor” [*faire l’amour*] é uma expressão comum em francês. Quando usada num divã, tornando-se objeto de atenção regrediente, o privilégio concedido à dimensão ativa pelo verbo *fazer* convoca ao assombro, mais ainda que a polissemia do termo *amor*, aberta às tácitas e múltiplas definições desse termo. A expressão sugere o desejo de participar ativamente no advento desse afeto primordial por meio de atos do corpo, que mostra ser, de fato, o lugar de uma forma particular de regressão, a regressão sensual. Trata-se da regressão da sensibilidade corporal em erogeneidade de órgão, até chegar à sexualidade de órgão. Essa regressão sensual acontece num segundo tempo do desenvolvimento da vida sexual, depois de um período de latência que segue um primeiro tempo de investimentos pulsionais do corpo e dos objetos do mundo. O período de latência consiste num longo caminho de dessexualização pelo qual a criança constrói e cultiva seus materiais e processos psíquicos. Esse momento é denominado idade da razão [*âge de raison*], idade em que a criança se ajusta [*se fait une raison*] em relação a suas moções edípicas. Ela renuncia a satisfazê-las com os objetos que lhe serviram de suporte identificatório, a fim de construir seu psiquismo. Essa razão consiste num luto dos desejos edípicos – um luto singular, pois se realiza na presença dos objetos envolvidos e leva a uma modificação das pulsões e à instauração do

narcisismo secundário. Tal necessidade de construir uma consistência psíquica explica por que a sexualidade se desenvolve em dois tempos e por que o acesso ao erotismo é um *après-coup* do primeiro tempo da sexualidade infantil. Por sua proximidade com a qualidade traumática das moções pulsionais, a sexualidade infantil permanece portadora da qualidade traumática. O luto edípico e o enriquecimento do psiquismo durante o período de latência têm valor de resolução da qualidade traumática.

A concepção da pulsão tal como formulada por Freud após 1920 permite compreender essa construção do erotismo segundo um processo em-dois-tempos com um entre-dois-tempos: o processo do *après-coup*, cuja missão é lidar com a dimensão traumática. De fato, a partir de 1920, Freud considera que a qualidade mais específica das pulsões, a mais elementar, é sua tendência regressiva a retornar ao inorgânico e ao sem-vida. O traumático é essa regressividade extintiva. Tal tendência à extinção requer um trabalho psíquico que leve em conta essa atração regressiva antes de alterar a economia libidinal e orientá-la a investimentos na senda progrediente rumo aos objetos. O primeiro tempo desse trabalho é, portanto, um trabalho regressivo, em especial o do sonho, graças ao qual se realiza a regeneração libidinal dos investimentos do corpo e dos objetos. Ao entrar em contato com as atrações regressivas das pulsões, esse processo em dois tempos cria um caminho que poderá ser trilhado para trás. Num segundo tempo, a regressão sensual se torna possível. Ela utiliza os materiais psíquicos e as facilitações da sensibilidade inscritas durante o primeiro tempo. Esse uso do que foi cultivado no período de latência é a base das preliminares verbais e corporais, cada vez menos verbais, cada vez mais erógenas.

“Fazer amor” pertence às atividades psíquicas regressivas da passividade, como o sonho e a associação livre da sessão. A especificidade da atividade chamada erotismo é a *regressão sensual* obtida pela realização de uma série de atos corporais organizados em diversas cenas bastante precisas, que têm como alvo as experiências corporais, sensorio-sensuais, e como via os jogos de deslocamento e condensação transpostos a cada parte do corpo. Graças à regressão sensual, estas se convertem em zonas erógenas. As que são pontos de passagem entre o dentro e o fora são mais sensíveis que as outras a tal regressão sensual. Desenha-se um mapa do erógeno, com seus matizes, variações, avatares e perturbações – com sua história.

Assim, o erotismo se desenvolve num segundo tempo, após o estabelecimento primeiro de uma sensibilidade do corpo, que tem a função de contrainvestir a atração regressiva na direção da sexualidade de órgão. Essa sensibilidade de origem interna constitui o chamado narcisismo primário, um narcisismo corporal nascido da dessexualização de parte dos investimentos sexuais de órgão, sendo o narcisismo secundário um narcisismo de representações, resultante da dessexualização de parte dos investimentos sexuais de objeto. Depois da adolescência, devido à

* Société Psychanalytique de Paris.

regressão sensual que se tornou possível após o período de latência, pode aparecer a qualidade erógena dessa sensibilidade primária. A regressão sensual permite uma reatualização progressiva da sexualidade de órgão. Encontra seus limites no conflitivo par gozo-orgasmo. O refratário testemunha essa limitação. O conflito acontece entre uma extensão infinita da tensão do desejo e a redução de toda tensão.

A sensualidade erótica nasce, então, da regressão da sensibilidade corporal e das facilitações sensíveis criadas na infância a partir das sensações sensoriais ligadas aos cuidados maternos, às brincadeiras e a todas as cenas de coexcitação libidinal (conceito utilizado por Freud em 1905 e depois explicado em 1924). A sensibilidade erógena do corpo é criada assim durante a infância e se mantém em silêncio ao abrigo de uma sensibilidade corporal de origem interna, que se instala graças à utilização de percepções sensoriais de origem externa. Essa sensibilidade revelará suas qualidades erógenas somente na adolescência e permitirá a aparição do erotismo por efeito da regressão sensual.

O erotismo provém dessa capacidade de deixar a erogeneidade despertar graças a uma regressão da sensibilidade, regressão até a sexualidade de órgão. O gozo exprime a satisfação obtida por meio do investimento do corpo, enquanto o orgasmo exprime o fato de que a regressão sensual é limitada. O “refratário” (Chervet, 2020), denominado a pequena morte, testemunha esse limite da regressão sensual até a sexualidade de órgão. Assim, o erotismo se vincula ao masoquismo por essa limitação. O orgasmo cria uma falta de gozo.

O erotismo mostra ser um cultivo dessa erogeneidade atualizada pela via da regressão sensual – portanto, pela via da passividade. Mas esse cultivo é limitado e dá lugar ao refratário (as fechaduras do corpo e das zonas erógenas), que ratifica a obrigação de se opor à tendência extintiva das pulsões, uma retenção. O refratário testemunha essa limitação e o que tal retenção implica.

Um dos maus usos do erotismo consiste em tentar, por diversos métodos (tóxicos, físicos etc.), romper essa limitação, ir além dela.

Na criança, essa função de contrainvestimento é assegurada durante o dia pela brincadeira, precursora da capacidade de apreciar e desfrutar a vida, e durante a noite pelo trabalho do sonho. As mães cuidam para que seus filhos não se excitam além de determinado limiar, que varia de uma mãe para outra. Esse limiar implica o masoquismo ligado à tensão, ou seja, a capacidade de suportar uma tensão pulsional de retenção. Essa capacidade variável faz parte da história de cada um. Na sessão, pertence ao registro da lembrança atuada. Há grandes diferenças entre nossos pacientes quanto à capacidade de suportar a frustração e a abstinência que a regra fundamental exige. De maneira similar, a censura no sonho tem a função de manter uma atmosfera sensível por meio do uso de representações imagéticas da sexualidade, que impedem a regressão libidinal ao mesmo tempo que figuram as “veias de ônix” (Freud, 1900/2003) do soma subjacente.

Portanto, a instauração do corpo sensível durante a primeira infância tem uma função primordial de retenção. Num segundo tempo, esta se abre à regressão sensual rumo ao gozo sexual, e depois participa da última retenção rumo ao corpo somático, a qual se expressa pelo orgasmo.

Outras fórmulas com poder evocador mostram de outro modo essa implicação dos corpos como veículo dessa regressão sensual – como “a besta de duas costas”¹ de Rabelais e de Shakespeare.

Essa regressão sensual passiva, cultivada por dois corpos unidos graças a atos corporais preliminares que inscrevem a pulsionalidade em vivências corporais erógenas, constitui a vida erótica.

1. N. do T.: expressão registrada em *Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais, e *Otelo*, de Shakespeare, cujo significado remete ao ato sexual.

O erotismo é definido por essa cultura das preliminares e sua finalidade regressiva anticultural, em ruptura com a dessexualização fundadora da cultura.

Essa modalidade de regressão envolve tudo o que constitui o desejo, a fonte libidinal, as experiências corporais, o objeto *partenaire*. O trabalho do erotismo diz respeito tanto à retenção na fonte, à inscrição no corpo, fundadora do corpo erógeno sensual, quanto ao investimento do *partenaire* erótico, de seu corpo erógeno e de suas próprias vias regressivas. A satisfação erótica inclui o êxito desse trabalho do erotismo. O afeto do amor é a consequência de sua realização. O amor que resulta disso mistura o gosto por esse conjunto de cenas regressivas e a ternura pelo *partenaire* que participa do ato de se deixar levar, para juntos se aproximarem da retenção antitraumática na fonte pulsional. O amor nasce dessa experiência de satisfação e contato com “a pequena morte”. É acompanhado por um apetite de excitação (Barande, 2009), por um desejo de solicitar repetidas vezes o processo de regeneração na fonte, inclusive por uma tentativa de se libertar de toda retenção, por um ódio ao masoquismo funcional ligado a essa retenção, o que explica a tentação de romper a fechadura regressiva (Réage, 1954) e ir além do masoquismo protetor do soma (Freud, 1924/1992). A fantasia correspondente é a de uma fonte contínua e perpétua. Encontramos isso na concepção de Freud sobre a fonte pulsional contínua, tal como a descreve em 1915 (Freud, 1915/1988b). As contribuições de Freud em 1920 nos obrigam a fazer uma revisão. A fonte se mostra descontínua e incerta, o lugar de um conflito de ambivalência.

Logo, o processo do desejo é complexo e frágil. As demandas que os psicanalistas recebem e aceitam, qualquer que seja seu conteúdo manifesto, se referem sempre, direta ou indiretamente, a perturbações ligadas à regressão sensual, a transtornos relativos ao próprio ressurgimento do desejo, da sensibilidade sensual e das qualidades afetivas que marcam sua trajetória.

Nas linhas a seguir, vamos considerar a fonte pulsional, o processo que a constitui e o conflito ambivalente que a ocupa, e até a ameaça. Esse conflito se situa entre duas cenas, uma cena originária, fundadora do sujeito, e uma cena primária, negativizante para o sujeito, conflito expresso por um “ruído” (Freud, 1915/1988a) do corpo, transposto por sua vez aos sons que emanam dos lugares de exclusão. Os sons da sensorialidade se convertem em índices da existência de uma cena sexual de exclusão e em índices do ruído que exprime o conflito endógeno à pulsionalidade – portanto, índices de um conflito no nível do trabalho de retenção, entre manutenção, ameaça e extinção. O vínculo estabelecido por Freud (1923/1991) entre a linguagem e a acústica mostra a implicação da linguagem nesse conflito, função que se realiza a partir do lugar em que a linguagem se situa em relação a tais cenas, em exterioridade.

A fechadura e os trincos (Chervet, 2010) do corpo – assim poderia ter sido intitulado este artigo. *Le verrou* [A fechadura] é o título que

Fragonard (1778) deu a seu famoso quadro. Por quê? Que exclusão ele quer evocar em princípio? Diante desse quadro, Daniel Arasse (2003/2022), sutil descobridor de detalhes fortuitos, se sente atraído pelas pregas do drapeado púrpura e seu simbolismo sexual:

Toda a parte esquerda do quadro é ocupada pela cama, uma cama em desordem, uma extraordinária desordem: as almofadas espalhadas, os lençóis desfeitos, o dossel pendurado etc. Um especialista em Fragonard usou esta fórmula admirável para descrever o quadro: à direita, o casal; à esquerda, nada. (1:19)

Por que o crítico de arte se deixa distrair desse modo da fechadura manifesta, situada no foco de luz, a favor do “nada” do claro-escuro? Ele busca nas sombras, no invisível. Sabe, no entanto, por meio de Poe (1844/1951) e Dupin, que um método de ocultação próprio da psique consiste precisamente em exibir, em pôr à mostra o que deve ser negado. O sonho é o protótipo disso. Ele satura nossa consciência noturna com um manifesto luminoso. Não há sonho sem luz, apenas gradientes. Mas o inconsciente está fora da luz, diz Freud (1912/1998). Não pode se confundir nem com a luz nem com a sombra, mas só pode ser representado mediante variações dos jogos de luz. O sonho satura o interior da consciência para distrair aquele que dorme de um misterioso desejo inconsciente que atrai, mensageiro de um desaparecimento, de um “nada” que habita o sonho em seu umbigo. Diante do quadro, a atenção se centra no claro-escuro do desfeito e nas pesadas cortinas, com suas evocadoras ondulações – de fato, no que falta representar, a própria cena primária, já que está fora da representação por definição. O espectador se afasta do manifesto, do ato de empurrar um trinco numa fechadura que se supõe que deve recebê-lo, um ato no mínimo simbólico, mas que também tem outra função, a de instaurar uma exclusão e estabelecer o espaço do íntimo, entre um exterior que se exclui com facilidade e um interior que fica fora da representação, com um poder muito atrativo e do qual convém igualmente permanecer excluído.

Desse modo, os amantes se estendem entre um leito desfeito e uma fechadura de retenção. Suas preliminares os excluem do resto do mundo, e eles se retêm em sua precipitação à fechadura luminosa. Não sucumbir à irresistível aspiração do turbilhão figurado pelas massas moventes do mobiliário. Eles se preparam juntos para se deixar levar entre si, uma cena de corpos, passiva. Destacamos antes como a linguagem comum capta essa passividade de um ativo, “fazer” amor, e como o poeta representa essa fusão de abandono com a célebre “besta de duas costas”. Fragonard a mostra tensionada no estabelecimento de uma exclusão e de uma retenção.

A regressão erótico-sensual dos amantes põe assim fechaduras em sua intimidade, em prol da suspensão dos trincos colocados em seus corpos erógenos. Os corpos se preparam, em especial através de suas zonas erógenas, para se deixar preencher por uma sensibilidade erótica e pôr em latência todas as funções adquiridas pela educação e pela civilização – para experimentar uma ressexualização mais ou menos lenta rumo à sexualidade de órgão. Um percurso similar acontece com a linguagem que abre o discurso amoroso, o da cena da sedução, numa regressão a palavras com duplo sentido, palavras que se aproximam assim, cada vez mais, das zonas erógenas e que cantam, convertendo-se em metáforas, a cena sensual, os pensamentos e experiências com que os amantes se inflamam progressivamente. É desse modo que começam as preliminares.

Essa retenção imposta ao excluído vai contra a atração do desfeito, a atração do “nada”, a atração que emana de outra cena, primária, a outra cena ausente do claro-escuro, só representada pelas formas maciças da roupa de cama. A fechadura se fecha assim, à direita, sobre essa outra cena, primária, à esquerda.

Dessa maneira, o pintor representa duas cenas internas aos amantes, transpostas ao espaço do quarto e a seu fechamento ao mundo exterior. Ao excluir esse último, a fechadura sustenta uma

retenção diante da atração negativizante dessa outra cena evocada pela exuberância do desfeito, cena primária pela qual se sentem ao mesmo tempo absorvidos e excluídos. Ao atuar para o mundo exterior essa exclusão, eles se opõem àquela que os absorve a partir de dentro, a favor de sua própria cena sensual de gozo.

Mas qual é essa outra cena não representada? É comum dizer que se trata da cena sexual dos ex-pais que tornaram a ser um casal de amantes, seu quarto fechado à chave, de onde se origina o sentimento de exclusão da criança. Essa é a definição habitual e fenomenológica da cena primária, definição que se apresenta como representação dos objetos edípicos combinados – a relação da criança com a ligação sexual dos pais.

De fato, essa definição é resultado de uma *transposição* a uma realidade externa – os pais, o quarto, a fechadura –, transposição de operações mentais, que habitam a criança, à disposição tópica do lugar onde vive, sua casa. Essas operações acontecem em seu interior, mas ela está excluída delas. Seu resultado a funda como sujeito de seu inconsciente. São o lugar de uma negatividade que tende a impedir sua realização e participa de todos os tipos de obstáculo ao que chamamos fonte libidinal das pulsões. Surgem duas cenas entrelaçadas, aquela em que o sujeito potencial se perde em si mesmo, a cena primária, e outra, geradora da fonte pulsional, a cena originária.

Essa transposição se estende, claro, aos corpos dos pais inacessíveis, a partir das sensações corporais da criança, seus afetos e suas experiências em relação às operações que ocorrem em sua fonte, lugar do nascimento conflitivo da excitação libidinal, lugar da libidogênese. São essas sensações endógenas que a informam sobre a cena da qual está excluída. Ela as empresta então aos protagonistas imaginados, fantasiados, seus ex-pais, que supostamente devem vivê-las em seu lugar de exclusão, seu quarto. Identifica a cena deles com sua própria fonte. Dramatiza suas experiências e sensações em cenários representativos, em fantasias de cena primária. Tal é a origem de todos os cenários e teorias sexuais infantis que a criança precisa para se opor a essa negativização que atua em sua própria fonte libidinal, e que se traduz nas variações de sua vitalidade, de sua vivacidade, da disponibilidade de seu desejo. Isso dá lugar a um compromisso, a negatividade conservadora do inconsciente e da amnésia infantil. Sua temporalidade se opõe à caducidade ligada à cena primária.

O que caracteriza todos esses cenários é o afeto da fechadura, o sentimento de exclusão que a criança desloca e dispõe sobre seu espaço relacional. No entanto, além dessa exclusão está a atração pelo excluído. Daí a tentação de romper todas as fechaduras da retenção, de ultrapassar as leis da regressão sensual, de se libertar de suas proibições, de se precipitar no transgressivo. Em contraponto, a criança nunca deixará de representar, de fantasiar essa cena primária – ora espiando com curiosidade a cena de transposição; ora apoiando sua triste vida em tal porta, o olho fixo no buraco vazio da fechadura; com frequência, negando ra-

dicalmente sua existência. Todas essas soluções utilizam a cena do quarto dos pais para se opor à verdadeira cena primária interna, a que ocupa a fonte pulsional com sua tendência extintiva, e que requer opor à regressão a fechadura do masoquismo da retenção.

Isso explica por que as representações da cena primária podem assumir múltiplas formas, que vão muito além das modalidades sexuais e eróticas possíveis e realizáveis de todos os *kama sutra*. Assim, toda a fantasmagoria kleiniana transforma a cama e os corpos do casal em amontoados fragmentados, em carnificinas sangrentas, em invasões de algum alienígena, em aspirações irresistíveis de outro mundo paralelo e em movimento, em elevação sublime, em êxtase infinito etc.

Algumas crianças são incapazes de desenvolver esse tipo de representação a partir da transposição de suas operações processuais, transposição atuada em todas as suas brincadeiras, de penetração, de aninhamento, de deslocamento, de alternância entre escondido e encontrado, de idas e vindas múltiplas, de entrada e saída, de torniquetes [*tourniquets*] que anunciam algum giro [*tournante*], de tudo o que evoca uma penetração e uma absorção ou captura. As crianças infelizes pela ausência de suas brincadeiras vivem *na* cena primária; são como crianças autistas absortas numa fechadura ou numa dobradiça que não param de acionar. Predominam então as brincadeiras com buracos, deslocamento, destruição, demolição, queda, desaparecimento e devoração. Esses cenários são os dos pesadelos. Lutam contra os terrores noturnos do desaparecimento na cena primária.

Em sentido contrário, a aprendizagem dos esfínteres e da motricidade, o gerenciamento das futuras zonas erógenas, leva a criança a fazer de seu corpo erógeno, de seus autoerotismos e de sua sexualidade infantil uma cena primária para o outro e a pôr seus próprios trincos sobre seu corpo para se apropriar dele. Assim funciona a brincadeira com a porta, que vai do penico, inicialmente uma cena pública, ao banheiro privado.

A criança mostra ser o lugar de uma dupla exclusão. Do ponto de vista relacional, é o autor e o objeto da exclusão do outro. De fato, porém, é o sujeito da exclusão de sua própria negativização, de seu próprio desaparecimento, da extinção de sua fonte pulsional, à qual opõe suas retenções, e é o objeto de uma exclusão própria dos processos psíquicos que a constituem. É desse modo que os autoerotismos, o dormir e o sonhar se tornam cenas primárias para o outro, mas também para o próprio sujeito. Às vezes, os pacientes se sentem autores de seus sonhos; outras vezes, pelo contrário, são estranhos a seus sonhos, que ficam fora de alcance. Eles os experimentam como lugares internos e externos, atraentes e perseguidores, lugares de exclusão.

Da mesma forma, as cenas do corpo do outro, seus autoerotismos, inclusive dessexualizados, e portanto seu pensamento, seus sonhos, tudo o que solicita *o desejo do desejo do outro*, todas as cenas privadas, íntimas, se convertem em cenas primárias de exclusão com poder de atração. Furtivamente, as crianças se apropriam de adultos ocupados em atividades nas quais não são objeto de seus investimentos, adultos ocupados em ler, pensar, dirigir, escutar, conversar, admirar uma paisagem, saborear um prato ou um vinho, apreciar um objeto estético, ocupados em algum cuidado com o corpo, protegidos pela fechadura do banheiro, do toalete (Fain, 1988). São incontáveis as cenas da vida cotidiana em que a criança se sente excluída da sensibilidade e da sensualidade do outro. Tenta ser o objeto – ser bebida, ser comida, ser lida, ser adivinhada. A linguagem comum, as palavras doces, os insultos nos falam dessas múltiplas identidades surgidas do desejo de ser objeto da sensualidade de um outro. Também há uma identificação com os autoerotismos desse outro. Ser a experiência sensual desse outro; sentir a mesma sensação que ele ou ela; de fato, ser sua fonte, apropriar-se de sua fonte. É aqui que se apresentam as brincadeiras de imitação, imitar o outro até a exasperação. E quando a atração negativizante persiste, sob o risco de dominar a criança, esta se torna “infernai”, “impossível”, instável, sua compulsão a impele a

incomodar o adulto, a interromper suas atividades solitárias. Ela demanda, exige, estimula que esses outros se convertam em suas fechaduras. Os comportamentos cruéis, perturbadores, também têm origem nesse sentimento de estar excluído do desejo do outro, de seu narcisismo, de sua fonte inapreensível – a galinha dos ovos de ouro.

A cena primária propriamente dita está fora da representação, está intrinsecamente ligada ao terror. Ela se define por essa atração negativa não representável como tal. Essa negativização em processo só pode ser experimentada. A angústia do terror é seu protótipo. Também requer, como contraponto, uma intensa atividade paliativa de representações e construções, com valor de retenção e inscrição, de contrainvestimento. Todas essas representações da cena primária não são, de maneira nenhuma, a cena primária em si. Todas vêm da cena originária.

Assim, temos aqui uma cena originária que congrega a exclusão do quarto, as representações da besta de duas costas, a fonte da pulsão, o corpo sensual e o casal erótico. Esse originário se apoia na cena primária da regressividade pulsional, sentida como uma atração para além dos trincos da erogeneidade, para além da fechadura do masoquismo de retenção, uma tendência à extinção.

A fechadura colocada na porta e o passador que recebe o trinco representam as operações reversíveis que permitem a oscilação entre os movimentos de dessexualização e os de ressexualização, encarnados de modo especial no nível das zonas corporais onde esse ir e vir se põe duplamente em cena, as zonas erógenas. A coexcitação sexual acontece ali, misturando as brincadeiras de vai e vem entre interior e exterior com a flutuação de dessexualizações e ressexualizações. Cada zona erógena articula uma cena primária regressiva, negativizante, extintiva, e uma cena originária que funda sua erogeneidade.

As *fantasias originárias* traduzem o trabalho de reversão da dinâmica negativizante que envolve um além do princípio do prazer, em direção a outra que implica os objetos. Essa dupla reversão instala autoerotismos corporais e objetais, os próprios da sexualidade de órgão, da erogeneidade de órgão, e os construídos a partir de investimentos objetais e que utilizam as representações objetais. As fantasias originárias se aplicam, assim, ao mapa do terno e ao mapa do erógeno. As fórmulas usadas por Freud para designar essas fantasias privilegiavam as representações objetais e dissimulavam as vivências corporais.

Insistir apenas na parte objetal da dinâmica das fantasias originárias é negligenciar o fato de que o corpo de carne é uma produção da psique, obtida por uma conversão da economia libidinal no seio do soma, que se duplica então por uma corporeidade. Onde era o somático, há de ser o corporal. O estabelecimento do processo de fornecimento libidinal, assim como daquele responsável pela inscrição das moções pulsionais em experiências sensuais, requer a presença de um outro. O narcisismo primário, resultante dos investimentos de órgão, se constrói em estreita relação com o secundário, resultante dos investimentos de objeto.

São configuradas uma cena corporal primária e uma sensualidade regressiva, a da sexualidade de órgão contrainvestida pela cena corporal da sensibilidade erógena, capaz de se converter em sensualidade erótica. Transposta ao corpo dos pais recolhidos em seu quarto fechado, a sexualidade de órgão se exprime pelo gozo do casal, e o cerne da cena primária, sua negativização não representável, encontra no orgasmo a fechadura anteposta à regressão somática. Com isso, a criança tem a preconcepção do par gozo-orgasmo, através do conflito que ocupa sua própria fonte pulsional.

No entanto, para esse não representável da negatividade, da extinção, o psiquismo deve encontrar uma figuração de contrainvestimento, o que consegue utilizando o campo das representações, por meio das figuras do apagamento, da alucinação negativa e da supressão envolvida nas teorias sexuais da castração.

Para esclarecer essa dificuldade de representar a negatividade, consideremos um exemplo. Como representar o sorriso do Gato de Cheshire (Carroll, 1865/1990) sem desenhar sua boca? Como representar a falta de um sorriso sem convertê-la no resultado de um desaparecimento, de uma supressão, na consequência de um apagamento? Daí a noção de castração como teoria explicativa da falta.

Muito antes dos *smileys* e dos *emoticons*, o reverendo Charles Dodgson, vulgo Lewis Carroll, mestre do *nonsense* anglo-saxônico, nos presenteou com uma ilustração desse tipo, concretizada por John Tenniel (1866/1990). Uma vez retirados o rabo, as patas, o corpo, as orelhas, a testa, os olhos e o nariz do gato, sobra apenas seu sorriso, indicado pelo desenho de sua boca. Se se retira a boca, sobra apenas a palavra *sorriso*, sem nenhuma representação de coisa específica.

Essa digressão por Alice e seu país das maravilhas tem um significado mais fundamental. Como representar a falta de rabo, patas, corpo etc., senão submetendo suas representações a um ato de supressão – portanto, mediante um cenário centrado num ato que as faça desaparecer? É aqui que o pensamento teorizador intervém, tornando a falta uma ausência ligada a uma presença anterior. Assim, não há forma de pensar a falta sem associá-la a uma representação e a uma teoria, e sem recorrer a palavras. É desse modo que se aborda a diferença dos sexos. Mas a questão da falta segue sem resolução, já que essa lógica primeiro atribui algo à menina por meio da teoria da universalidade do pênis, e depois o retira por meio de uma segunda teoria, a da castração.

O mesmo acontece com a cena primária. As inumeráveis representações que a acompanham são fantasias da cena primária, teorias sexuais infantis. Essas representações contrainvestem a qualidade própria da cena primária, aquilo que a define, a negativização do existente, a extinção, o desaparecimento. Portanto, é importante não confundir a cena primária com as representações da cena primária. Quando o Homem dos Lobos vê a aspiração ao desaparecimento na cena primária em si mesmo, ele se salva sacrificando a parte pelo todo, relaxa seu esfíncter anal e emite fezes, se retém mediante uma evacuação. Então, pode construir, sobre seu autoerotismo assim reescrito, uma cena equivalente, um *a tergo* entre seus pais do qual está excluído. Desse modo, a cena primária como tal se encontra em radical heterogeneidade em relação a qualquer discurso que queira dar conta dela. As palavras permitem exprimir o sentimento do sorriso, a experiência da falta, a diferença, mas não a existência, não a falta em si. Também permitem exprimir a negatividade, mas situando-a em seu próprio campo, o da positividade. Através do próprio ato de nomeação, a cena primária se submete a uma denegação, e a falta, a uma negação. Essa é a heterogeneidade radical entre a linguagem e essa qualidade pulsional elementar, sua tendência extintiva. Só a instauração de uma regressão sensual inscrita num corpo que a exprime, a inscreve por conversão e a retém possibilita o caminho regrediente do experimentado até a fonte pulsional, sem sucumbir às atrações da cena primária. Essa instauração é feita por meio do longo ca-

minho descrito anteriormente, levado a cabo em dois tempos, segundo o processo do *après-coup*. A sensualidade e o erotismo correspondem ao *après-coup*. A realização desse processo é o objetivo dos tratamentos psicanalíticos que as psicoterapias não podem alcançar. No curso de um tratamento, a relação com a cena primária se modifica; o mapa do erógeno se transforma, se liberta.

Resumo

“Fazer amor” é o destino da sensibilidade adquirida na infância, e que na adolescência se torna capaz de deixar vir à tona sua erogeneidade através de uma regressão sensual. A cena erótica segue o caminho dessa regressão sensual, cultiva as experiências corporais às avessas, e esbarra na fechadura do masoquismo originário até o refratário. Duas cenas conflitivas animam a fonte pulsional, uma cena primária dominada pela tendência extintiva e uma cena originária impulsionada por um imperativo de inscrição psíquica, aqui uma conversão corporal. O sentimento amoroso nasce das facilitações sensuais e dos encontros compartilhados do pulsional traumático.

Palavras-chave: *Sensualidade, Zona erógena, Cena primária, Amor. Candidatas a palavras-chave:* *Regressão sensual, Sexualidade de órgão, Cena originária, Après-coup.*

Abstract

“Making love” is the destiny of the sensibility acquired during childhood and which, in adolescence, becomes capable of revealing its erogeneity through a sensual regression. The erotic scene follows the path of this sensual regression, cultivates the bodily experiences in return, and comes up against the lock of the original masochism to the point of refractory. Two conflicting scenes animate the drive source, a primal scene dominated by the extinctive tendency, and a founding scene driven by an imperative of psychic inscription, here a bodily conversion. The feeling of love is born from the sensual outbreak and the shared encounters of the traumatic drive.

Keywords: *Sensuality, Erogenous zone, Primary scene, Love. Candidates to keywords:* *Sensual regression, Organ sexuality, Original scene, Après-coup.*

Referências

- Arasse, D. (2022, 21 de dezembro). Le rien est l'objet du désir (*épisode 24*) [episódio de *podcast*]. Em *Histoires de peintures par Daniel Arasse*. <https://bit.ly/3l7sECt> (Trabalho original publicado em 2003)
- Barande, I. (2009). *L'appétit d'excitation*. PUF.
- Carroll, L. (1990). Alice au pays des merveilles. Em L. Carroll, Œuvres complètes. Gallimard. (Trabalho original publicado em 1865)
- Chervet, B. (2010). Les fantasmes originaires et l'avènement de la sensualité: les zones érogènes, les loquets du corps. *Revue Française de Psychanalyse*, 74(4), 981-1006.
- Chervet, B. (2020). Le rêve et l'épreuve du réfractaire. *Revue Française de Psychosomatique*, 57, 11-34.
- Fain, M. (1988). Les “ouatères” et leurs verrous. Em D. Anzieu, A. Doumic-Girard, M. Druenne-Ferry, M.-C. Duriez, M. Fain, D. Houzel, M. Rufo, P. Sansot, J.-S. Soulé, M. Soulé, S. Tisseron & A. Tursz, *L'enfant et sa maison* (pp. 113-117). ESE.
- Fragonard, J.-H. (1778). *Le verrou* [pintura]. Museu do Louvre, Paris, França.
- Freud, S. (1988a). Communication d'un cas de paranoïa contredisant la théorie psychanalytique. Em S. Freud, Œuvres complètes (J. Altounian et al., trad., vol. 13, pp. 307-317). PUF. (Trabalho original publicado em 1915)
- Freud, S. (1988b). Pulsions et destins de pulsions. Em S. Freud, Œuvres complètes (J. Altounian et al., trad., vol. 13, pp. 163-185). PUF. (Trabalho original publicado em 1915)
- Freud, S. (1991). Le moi et le ça. Em S. Freud, Œuvres complètes (J. Altounian et al., trad., vol. 16, pp. 255-301). PUF. (Trabalho original publicado em 1923)
- Freud, S. (1992). Le problème économique du masochisme. Em S. Freud, Œuvres complètes (J. Altounian et al., trad., vol. 17, pp. 9-23). PUF. (Trabalho original publicado em 1924)
- Freud, S. (1996). Au-delà du principe de plaisir. Em S. Freud, Œuvres complètes (J. Altounian et al., trad., vol. 15, pp. 273-338). PUF. (Trabalho original publicado em 1920)
- Freud, S. (1998). Note sur l'inconscient en psychanalyse. Em S. Freud, Œuvres complètes (J. Altounian et al., trad., vol. 11, pp. 173-180). PUF. (Trabalho original publicado em 1912)
- Freud, S. (2003). L'interprétation du rêve. Em S. Freud, Œuvres complètes (J. Altounian et al., trad., vol. 4, pp. 14-756). PUF. (Trabalho original publicado em 1900)
- Freud, S. (2006). Trois essais sur la théorie sexuelle. Em S. Freud, Œuvres complètes (J. Altounian et al., trad., vol. 6, pp. 59-181). PUF. (Trabalho original publicado em 1905)
- Poe, E. (1951). *La lettre volée*. Gallimard. (Trabalho original publicado em 1844)
- Réage, P. (1954). *Histoire d'O, suivi de Retour à Roissy*. Jean-Jacques Pauvert.
- Tenniel, J. [ilustrador]. (1990). Alice au pays des merveilles. Em L. Carroll, Œuvres complètes. Gallimard. (Trabalho original publicado em 1866)

Recebido: 15/8/2021 – Aprovado: 14/11/2021

Tradução do espanhol: Ricardo Duarte

Calibán -
RLP, 21(1),
109-119
2023

Edgardo Adrián Grinspon*

Erótica da clínica: Memórias de um analista-escritor

*Nunca sei nem por quê, nem quando:
essa voz eu não comando.[...]*

*Peço o que necessito:
tinta e tempo.*

Jorge Drexler, “Tinta y tiempo”

Com o tempo aprendi sobre minha necessidade de escrever. Isso só acontece em meu consultório, onde só posso escrever a respeito das coisas que me escuto dizer ou, mais precisamente, repetir. Nada mais. Não pretendo – nem poderia – produzir um discurso científico, nem um discurso poético (não é esse seu sentido, embora possa parecê-lo e, às vezes, eu até possa lhe pedir emprestado algum recurso).

Apenas quando repito algo no consultório é que me dou conta de sua importância para mim. No entanto, só se faz escutar à custa de repeti-lo, ou melhor, de me escutar repeti-lo, repetir-se, repeti-lo para mim – talvez surpreendido pela clínica, mas sobretudo por certa violência que interrompe a ordem habitual das sessões. Começo a me escutar em algo: “Eu conheço isso?”, “Já me escutei dizendo isso?”, me pergunto sobre uma situação clínica. Vou percebendo, percebo: chegou o momento de escrever. O que é isso que me acontece, esse estranho tipo de possessão “diabólica”?

O que é essa urgência pulsante, pressionante, pulsionante?

Algo dessa estranha violência vem me salvar do abismo. O violento – *bio-lento*,¹ voltarei às *bio-lógicas* mais tarde – torce, distorce, subverte de modo “diabólico” o instituído.

A irrupção de uma ideia me invade como uma lágrima que nos surpreende diante de uma paisagem tocante ou como um riso que escapa a um espectador silente.

Bataille (1961/1968) chamava isso de *diabólico* e dizia que seu sentido era muito anterior à coincidência com o religioso estabelecida pelo cristianismo. Esse diabólico é capaz de aliviar minha urgência. É que somos humanos. Isso nos torna seres viventes vulneráveis, que vivem na sombria perspectiva da morte, e por isso conhecem a violência desesperada do erotismo.

Esta é minha erótica particular. Pessoal. Meu erotismo mais genuíno, que se mostra no verdadeiro prazer de escrever. Esta é a erótica que pretendo explorar neste texto: a erótica do analista-escritor.

Por que escrevemos

“Por que escrevemos?”, se perguntava Barthes, mas antes de citá-lo não posso deixar de lembrar Roberto Arlt: “Quando alguém tem algo a escrever, fará isso num papel, numa folha de metal ou até nas pupilas contraídas de um ser humano”.

* Asociación Psicoanalítica Argentina.

1. N. do T.: em espanhol, as duas palavras, *violento* e *bio-lento*, se pronunciam da mesma maneira.