

DESPERTAR NA TRANSFERÊNCIA, DESPERTAR NA TEORIA. ARTE E PSICANÁLISE¹

Tania Rivera

Garanto que também estás marcado por estrias [...], confirmando o precário como novo conceito, a magia do ato na sua imanência e também a negação do objeto que perdeu toda sua carga poética ainda projetada, para se transformar num poço onde a multidão se debruça para se encontrar na sua essência.

Lygia Clark

Carta a Hélio Oiticica, 26 de outubro de 1968.

Dorian perdeu os movimentos do braço direito há muitos anos, num acidente de carro. Ele está no divã, talvez na primeira sessão em que o convido a nele se recostar, e fala da dor lancinante que sente até hoje, e que nenhum tratamento médico consegue aliviar. A dor está vindo, ele diz, inquieto. “É uma dor que vem por trás”, e faz um movimento amplo e preciso, por trás da cabeça, com o braço são – um braço que se movimenta tanto, como se compensasse a falta de movimento do outro braço. A dor o olha por trás, o espreita, e ele sabe então que ela vai se manifestar, plena, deixando-o zonzo. “Se um dia eu conseguisse olhá-la por trás”, diz ele, “eu a dominaria, eu venceria a dor”. Pausa. Dorian para de se mexer, e fala: “É estranho, ter você aí atrás, me olhando”, e faz exatamente o mesmo movimento que fizera há pouco para localizar sua dor.

¹ Parte deste ensaio foi publicada em uma primeira versão no texto “Transferência, arte, psicanálise”, *Pulsional. Revista de Psicanálise*, ano XIII, n. 133, São Paulo, maio de 2000, p. 37–47.

A familiaridade entre sua dor e a minha posição provoca em mim uma estranheza indizível. Eu sou a dor? A dor, percebo em seguida, se presentifica nesse momento, ainda que por um segundo apenas, no lugar do analista, e aí então ela – a dor – poderá começar a falar.

O momento propriamente traumático, que se repete incansavelmente na dor, se repete assim, em ato, em análise ou, mais precisamente, na transferência. Ou talvez se possa dizer que esse nó fugazmente entrelaçado, por trás da cabeça de Dorian, pela repetição do mesmo movimento, *define* a transferência, traz uma representação quase plástica deste conceito, de forma atual, particular, circunscrita à história desse paciente. Mas essa configuração atual suscita, pela estranheza mesma que gera, em mim, um questionamento que vai além dela, indagando o próprio conceito de transferência, motor do trabalho analítico, condição da análise e, mais, único ponto que permite à psicanálise se especificar como tal.

Dor e transferência

Entre Dorian e eu, nesse breve instante da clínica acima descrito, está a dor. É como se ela nomeasse fugidamente esse entrelaçamento que abre a análise. O termo *transferência* evoca um movimento, uma ligação *entre* dois termos diferentes: analisando e analista, certamente, mas também passado e presente, como diz Freud. A transferência se dá como certa repetição do passado no presente. Mais do que uma repetição de padrões antigos, ou um deslocamento indevido, por assim dizer, de uma ligação libidinal do passado sobre uma pessoa atual, a transferência deve ser entendida como um *entre*. Luiz Hanns sublinha, em seu cuidadoso *Dicionário comentado do alemão de Freud*, que *Übertragung* evoca um “arco de ligação” entre dois termos (passado/presente, longe/perto, eu/outro), uma interligação que permanece “acesa”, enviando algo de um ao outro, constantemente (Hanns, 1996). A transferência seria, portanto, um *trânsito* entre um e outro; ela marca uma transição, uma certa transitividade. Mas também uma torção necessária: trata-se aí não de uma passagem de um a outro sob a forma do semblante, mas de uma subversão necessária a esse *entre*, à maneira, talvez, da banda de Moebius.

É como se a transferência dissesse, com Mário de Sá-Carneiro, “eu não sou nem um nem outro/ sou qualquer coisa de intermédio” (1914: 75). Esse intermédio indica não apenas a proximidade entre um e outro, mas certa distância entre os dois. Uma certa distância não no sentido de um ponto mediano e estável, justa medida entre um e outro, mas de uma separação radical e dolorosa.

O que marca tal separação é um objeto. Mas que espécie de “objeto” seria a dor? Ela relembra dolorosamente a perda no corpo. Talvez ela não seja mais do que um significante que, ao surgir em cena, dissolve as categorias de eu e de objeto; ela é impessoal, a dor, indefinida. Dorian não *sente* dor, mas a dor o possui, como que dissolvendo seu eu. Ela espregueia, por trás de sua cabeça, até que vem, se manifesta plenamente, domina. Dorian, nesse momento, não *tem* dor, não pode falar sobre sua dor. Ele não é mais do que uma dor lancinante. Doloroso efeito de sujeito.

Eu tampouco sou a dor, apesar de ela surgir “atrás”, atrás do divã, como eu me encontro. Nem *tenho* dor. A inquietante estranheza que me invade no momento em que surge a dor na sessão provém de algo vagamente estranho, mas específico: subitamente, ela me faz outro, ela me destitui de meu eu. À maneira do *Unheimliche* de Freud, que conjuga e distende o familiar (*Heimliche*) e o estranho (*Un-heimliche*), fazendo surgir a figura do duplo (Freud, 1919). Freud conta, em nota de rodapé, a seguinte história: durante uma viagem de trem, ele vê subitamente surgir um senhor de aparência desagradável vindo em direção a seu compartimento. Ele se levanta para dizer ao estranho que ele se enganara de cabine e neste momento percebe confusamente que aquela era sua própria imagem refletida num espelho. Da mesma forma, com Dorian subitamente apresenta-se a mim um espelho que reflete uma dor indizível, emudecedora. Diante dessa dor, a pergunta que me faço (“eu sou a dor?”) mostra uma vacilação (“eu?”), um estranho, porém familiar re(des)conhecimento de mim mesma.

Fazendo-se presente em análise, a dor vem lembrar que, na verdade, o entrelaçamento que define a transferência se dá não entre o um e o outro, mas entre *o outro e o outro*, visto que o “eu” se encontra aí, de saída, descentrado, tendo perdido cetro e coroa. Como dizia Arthur Rimbaud, o eu é um outro. Estranho entrelaçamento, este assinalado pela dor, pois ele não une analista e paciente, mas descentra a ambos, ao fazer surgir entre nós algo indefinível e doloroso.

Encenações

Mas se Dorian espelha, *transfere* essa dor, o que permitirá que da repetição do mesmo algo se dê diferente? Como dessa *mesma* dor, repetida na análise, *outra* coisa poderá surgir?

Trata-se de uma questão central à psicanálise. É graças a uma espécie de crença de que outra coisa poderá aí surgir que Freud, e todos aqueles que seguiram sua

A familiaridade entre sua dor e a minha posição provoca em mim uma estranheza indizível. Eu sou a dor? A dor, percebo em seguida, se presentifica nesse momento, ainda que por um segundo apenas, no lugar do analista, e aí então ela – a dor – poderá começar a falar.

O momento propriamente traumático, que se repete incansavelmente na dor, se repete assim, em ato, em análise ou, mais precisamente, na transferência. Ou talvez se possa dizer que esse nó fugazmente entrelaçado, por trás da cabeça de Dorian, pela repetição do mesmo movimento, *define* a transferência, traz uma representação quase plástica deste conceito, de forma atual, particular, circunscrita à história desse paciente. Mas essa configuração atual suscita, pela estranheza mesma que gera, em mim, um questionamento que vai além dela, indagando o próprio conceito de transferência, motor do trabalho analítico, condição da análise e, mais, único ponto que permite à psicanálise se especificar como tal.

Dor e transferência

Entre Dorian e eu, nesse breve instante da clínica acima descrito, está a dor. É como se ela nomeasse fugidamente esse entrelaçamento que abre a análise. O termo *transferência* evoca um movimento, uma ligação *entre* dois termos diferentes: analisando e analista, certamente, mas também passado e presente, como diz Freud. A transferência se dá como certa repetição do passado no presente. Mais do que uma repetição de padrões antigos, ou um deslocamento indevido, por assim dizer, de uma ligação libidinal do passado sobre uma pessoa atual, a transferência deve ser entendida como um *entre*. Luiz Hanns sublinha, em seu cuidadoso *Dicionário comentado do alemão de Freud*, que *Übertragung* evoca um “arco de ligação” entre dois termos (passado/presente, longe/perto, eu/outro), uma interligação que permanece “acesa”, enviando algo de um ao outro, constantemente (Hanns, 1996). A transferência seria, portanto, um *trânsito* entre um e outro; ela marca uma transição, uma certa transitividade. Mas também uma torção necessária: trata-se aí não de uma passagem de um a outro sob a forma do semblante, mas de uma subversão necessária a esse *entre*, à maneira, talvez, da banda de Moebius.

É como se a transferência dissesse, com Mário de Sá-Carneiro, “eu não sou nem um nem outro/ sou qualquer coisa de intermédio” (1914: 75). Esse intermédio indica não apenas a proximidade entre um e outro, mas certa distância entre os dois. Uma certa distância não no sentido de um ponto mediano e estável, justa medida entre um e outro, mas de uma separação radical e dolorosa.

O que marca tal separação é um objeto. Mas que espécie de “objeto” seria a dor? Ela relembra dolorosamente a perda no corpo. Talvez ela não seja mais do que um significante que, ao surgir em cena, dissolve as categorias de eu e de objeto; ela é impessoal, a dor, indefinida. Dorian não *sente* dor, mas a dor o possui, como que dissolvendo seu eu. Ela espregueia, por trás de sua cabeça, até que vem, se manifesta plenamente, domina. Dorian, nesse momento, não *tem* dor, não pode falar sobre sua dor. Ele não é mais do que uma dor lancinante. Doloroso efeito de sujeito.

Eu tampouco sou a dor, apesar de ela surgir “atrás”, atrás do divã, como eu me encontro. Nem *tenho* dor. A inquietante estranheza que me invade no momento em que surge a dor na sessão provém de algo vagamente estranho, mas específico: subitamente, ela me faz outro, ela me destitui de meu eu. À maneira do *Unheimliche* de Freud, que conjuga e distende o familiar (*Heimliche*) e o estranho (*Un-heimliche*), fazendo surgir a figura do duplo (Freud, 1919). Freud conta, em nota de rodapé, a seguinte história: durante uma viagem de trem, ele vê subitamente surgir um senhor de aparência desagradável vindo em direção a seu compartimento. Ele se levanta para dizer ao estranho que ele se enganara de cabine e neste momento percebe confusamente que aquela era sua própria imagem refletida num espelho. Da mesma forma, com Dorian subitamente apresenta-se a mim um espelho que reflete uma dor indizível, emudecedora. Diante dessa dor, a pergunta que me faço (“eu sou a dor?”) mostra uma vacilação (“eu?”), um estranho, porém familiar re(des)conhecimento de mim mesma.

Fazendo-se presente em análise, a dor vem lembrar que, na verdade, o entrelaçamento que define a transferência se dá não entre o um e o outro, mas entre *o outro e o outro*, visto que o “eu” se encontra aí, de saída, descentrado, tendo perdido cetro e coroa. Como dizia Arthur Rimbaud, o eu é um outro. Estranho entrelaçamento, este assinalado pela dor, pois ele não une analista e paciente, mas descentra a ambos, ao fazer surgir entre nós algo indefinível e doloroso.

Encenações

Mas se Dorian espelha, *transfere* essa dor, o que permitirá que da repetição do mesmo algo se dê diferente? Como dessa *mesma* dor, repetida na análise, *outra* coisa poderá surgir?

Trata-se de uma questão central à psicanálise. É graças a uma espécie de crença de que outra coisa poderá aí surgir que Freud, e todos aqueles que seguiram sua

via, praticam a análise, como analistas e analisandos. No entanto, mais de cem anos após a invenção da “talking cure”, esse ponto ainda não parece esclarecido teoricamente. Da pura repetição compulsiva, circular (que consistirá, diga-se de passagem, no argumento fundamental de Freud para defender a existência de uma compulsão à repetição que obriga a conceber uma pulsão de morte), o que determina que um pequeno desvio de rota se produza, abrindo um novo caminho? Em outros termos, se a transferência é o motor da análise, como declara Freud, como ela consegue ir além de uma insistência repetitiva?

O famoso jogo do carretel do neto de Freud pode nos trazer elementos de resposta. O menino, de 18 meses, arremessa o carretel por entre as cortinas de seu leito, fazendo-o desaparecer. Ele emite o som “óóó...”, identificado por seus familiares como o advérbio *fort*, que significa algo como “longe”. Em seguida, ele puxa o carretel de volta, emitindo um jubiloso “aaa...”, próximo do termo *da*, que indica algo como “aí está”. O *fort* e o *da* batem uma oscilação que, repetindo por intermédio de um objeto (o carretel) a partida e a volta da mãe, permitirá que a ausência se inscreva como ausência, “presença de uma falta”, na justa expressão de Jean-François Lyotard (1971: 124).

Mas a brincadeira do carretel inventada por essa criança não seria também um jogo de proximidade (*da*) e distância (*fort*), semelhante ao que vimos surgir na transferência?

O jogo *encena* (*in Szene setzen*), na expressão de Freud, a partida da mãe (Freud, 1920: 27). Tal encenação permite um domínio (*Bewältigung*), um controle da situação traumática que ele postula como objetivo da repetição, num tempo anterior à instalação do princípio do prazer. Mas quem exerceria tal “controle”? Não se trata aí de um controle narcísico, operado por um eu investido libidinalmente. Tampouco se trata de um eu como instância descrita na segunda tópica freudiana, o *ego* que viria atuar como mediador num conflito psíquico. Nessa tentativa de domínio mínimo, repetitivo, sob o primado da pulsão de morte, surge efemeramente, como seu efeito, o sujeito. É o que mostra a última parte do jogo do carretel, que Freud relata quase incidentalmente, numa nota de rodapé:

Certo dia, a mãe da criança ficou ausente por diversas horas; à sua volta, foi recebida com as palavras ‘bebê o-o-o-ó!’, a princípio incompreensíveis. Mas logo se revelou que a criança, durante este longo período sozinha, havia encontrado um meio de *fazer desaparecer a si própria*. Descobrirá sua imagem num espelho que ia quase até o chão, e então se agachara, de maneira que sua imagem no espelho estava ‘fort’ (: 27, tradução modificada de acordo com o texto em alemão).

É, portanto, se fazendo desaparecer no espelho que a criança inaugura um jogo que *com-forma* o sujeito, no que se subtrai ao eu especular. Esse jogo representa uma espécie de “vertente negativa” do estádio do espelho de Jacques Lacan, como nota Jean Florence (1984: 166–ss). O sujeito comparece justamente ao se desprender de sua imagem – não para encontrar “outra coisa” que não uma imagem, mas para se ver alternativamente como eu e como outro na imagem, num constante “trans-parecer” que não se deixa estancar nem num aparecimento, nem num desaparecimento definitivo. De forma insidiosa, no momento mesmo de emergência do imaginário com o reconhecimento especular do eu, pulsa o real do sujeito.

Freud nos apresenta, nesta breve nota, outro palco, onde se dá o mesmo jogo do carretel, em articulação com a primeira “cena”, a da ausência da mãe. O jogo do *fort-da*, nos mostra Freud, é duplo, é *unheimlich*. E a “dominação” de que se trata neste jogo pode ser dita uma “direção”, no sentido do trabalho realizado por um diretor de teatro. A metáfora teatral é do próprio Freud, que fala do jogo, como vimos, como uma “encenação”. Encenar é repetir, mas, repetindo, *tornar-se outro*, ir além da cena, destruir o palco. Disruptiva encenação, que força os limites do palco para dar lugar ao que não se dá a ver, ao que se perde, à dor no lugar do sujeito.

Talvez Dorian tenha uma parte de razão, quando imagina que poderia vencer a dor, desde que pudesse “olhá-la por trás”. Isto pode indicar uma possibilidade de se ver “por trás” de si mesmo, numa espécie de espelho invertido, um espelho oposto àquele da fascinação amorosa e mortífera de Narciso. Ou melhor: ele se verá talvez, em análise, “por trás”, graças a um jogo de espelhos em que o analista também está tomado, porém ausente na imagem; tornado ausência, sua posição será a do que se perde. Nada além da dor, em última instância.

Aqui se revela o sentido da escolha do nome Dorian, que fiz sem reflexão, para designar esse paciente. Nele se inscreve a dor, *Dorian*. Por outro lado, o retrato de Dorian Gray, no conhecido romance de Oscar Wilde, é o que permite a Dorian manter-se jovem, puro e belo, enquanto o quadro em que ele está representado se deteriora de maneira horrível. O personagem resolve esconder de todos o terrível espelho no qual se reflete visivelmente a transformação íntima que experimenta, no sentido de uma crueldade crescente. Assim, ele consegue manter-se Narciso, magicamente coincidindo com aquela imagem sua do passado, excluído qualquer sinal de surgimento do outro em si mesmo. A dor não se vê no espelho que promete fixar para sempre o belo Narciso, mas ela pode estar nesse espelho invertido que é o quadro terrível, estranho anunciador da morte e da destruição.

A psicanálise em transferência

É a transferência e a disposição de com ela lidar que especificam a psicanálise como tal, distinguindo-a, por um lado, de outras práticas psicoterapêuticas e, por outro, de teorias filosóficas ou visões de mundo (*Weltanschauung*). Mas será a transferência exclusiva à psicanálise?

A resposta de Freud é negativa. Ele afirma que a transferência preexiste à psicanálise, que ela se manifesta frequentemente na vida e de maneira privilegiada no amor, e é inclusive utilizada, manejada, por educadores, professores etc. Ele chega a afirmar, em 1909, que “a transferência surge espontaneamente em *todas as relações humanas*, e de igual modo nas que o doente entretém com o médico” (Freud, 1910: 48). Portanto, como nota acertadamente Jean Laplanche, quando se fala de transferência fora da análise não se faz necessariamente aplicação *extra-muros* de um conceito psicanalítico.² A psicanálise ressalta e utiliza para seus próprios fins algo que lhe é preexistente. E se ela deve sua eficácia a esse estranho (e familiar) dispositivo, se ela faz dele o seu “motor”, talvez a potencialidade que ela assim explora também venha sendo empregada em outras práticas, em outros domínios da cultura. Com a transferência, pode-se então refletir sobre o lugar onde a psicanálise se inscreve como produção cultural, e também questionar como ela se especifica nesse campo mais vasto. Específica, mas mantendo com esse campo múltiplas e necessárias relações.

O próprio conceito de transferência nos permite medir a importância do fato de a escolha de Freud recair muito frequentemente sobre termos de uso coloquial, termos evocativos a orelhas alemãs, termos que remetem ao conhecimento linguístico de cada um, sem permitir que a teoria se fixe em determinações semânticas rígidas e exclusivas. Talvez possamos dizer, tomando o mesmo tipo de “liberdade” freudiana, que ele *transfere* (aplica, transpõe) para a cena psicanalítica termos de outros campos, estabelecendo com eles uma ligação que pode ou não se atualizar a cada uso, mas que deixa sempre disponível o tal “arco de ligação” (para usar os termos de Hanns), isto é, uma passagem entre um e outro, entre psicanálise e não-psicanálise.

Esse lugar de outro, de não-psicanálise, diversas disciplinas serão chamadas a ocupá-lo, transitoriamente: filologia, biologia, etnologia, arqueologia etc. Mas é com a arte e, em particular, com a literatura que a psicanálise se verá, privilegiadamente, tomada num jogo de espelhos que a convida, sob o fascínio de um reconhecimento, a uma estranha e necessária destituição de seu próprio saber.

² Vale citar Laplanche: “queremos transpor o modelo da transferência no tratamento ao que está fora dele [...], enquanto talvez a transferência já esteja ‘em casa’, fora do tratamento” (1997: 425-6).

A teorização freudiana dá testemunho desse movimento, em sua gênese, com nada mais, nada menos do que Édipo. É a *Édipo Rei*, de Sófocles, que Freud se refere, como sabemos, na primeira ocorrência do Complexo de Édipo na obra freudiana, em “A interpretação dos sonhos” (1900). É transferindo, pode-se dizer, com a tragédia grega que a psicanálise pode dar nome ao que se faz núcleo da subjetividade e, igualmente, núcleo da teoria psicanalítica.

Ao manter o nome de Édipo em psicanálise, Freud nomeia como a tragédia, ele instaura uma passagem entre a sua teoria e *Édipo Rei*. Ele não apenas usa a tragédia para ilustrar a teoria psicanalítica, mas afirma que sua hipótese clínica encontra apoio na lenda de Édipo e na tragédia de Sófocles:

Essa descoberta é confirmada por uma lenda da Antiguidade clássica que chegou até nós: uma lenda cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal. O que tenho em mente é a lenda do rei Édipo e a tragédia de Sófocles que traz o seu nome (Freud, 1900: 261).

O argumento fundamental para a arriscada hipótese psicanalítica da universalidade do complexo de Édipo é encontrada por Freud na tragédia, ou melhor, no *efeito* que ela promove, efeito-efetividade (*Wirkung*) que marca o surgimento do sujeito.

Se *Édipo Rei* comove uma plateia moderna tanto quanto fazia com a plateia grega de sua época, a explicação só pode ser que seu efeito (*Wirkung*) não está no contraste entre o destino e a vontade humana, devendo ser procurado na natureza específica do material com que esse contraste se exemplifica. Deve haver algo que desperta dentro de nós uma voz que está pronta a reconhecer a força compulsiva do destino no *Édipo* [...]. E há realmente um fator dessa natureza na história do Rei Édipo. *Seu destino comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso* – porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a mesma maldição que caiu sobre ele (: 262–3, grifo adicionado).

Esse procedimento epistemológico originário da psicanálise já bastaria para lembrar o quão ingênua corre o risco de ser uma “aplicação” da teoria e do método psicanalíticos às tragédias ou à arte em geral, pois tal aplicação baseia-se no pressuposto de que a psicanálise, como compreensão global e específica do homem, pode dizer alguma “verdade” sobre a tragédia que escaparia a esta. Ora, talvez a tragédia esteja até mais apta para dizer a “verdade” da psicanálise! Antes de “interpretar” tragédias ou qualquer obra literária ou artística, na ilusão de colocá-las no divã (quando de fato quem se coloca assim no divã é tão somente o intérprete),

faz-se necessário conhecer a ligação subterrânea, porém tenaz, existente entre a teoria psicanalítica e o monumento da arte ocidental que representa o *Édipo Rei*. Pois apenas ao se reconhecer um *entre* psicanálise e tragédia grega (por exemplo, com *Édipo*) se poderá retomar essa operação originária da psicanálise e recolocá-la em obra, com a tragédia, com a arte.

Tomo *Édipo* como “exemplo”, sem negligenciar a advertência freudiana de que o exemplo é a própria coisa. Parece-me que essa ocorrência primeira de “utilização” por Freud da arte para sua teorização é originária, no sentido de que ela marca certo arranjo, uma posição epistemológica que se repetirá ao longo de sua obra. E com *Édipo*, essa ocorrência não pode ser fortuita; ela assume papel nuclear. Certo entrelaçamento entre arte e psicanálise se mostra então fundamental na teorização freudiana, e ele não pode ser ignorado. Ele se refletirá em diversos outros momentos da obra de Freud, e mesmo que por vezes ele pareça simplesmente buscar em obras artísticas – mais frequentemente literárias – ilustrações para a sua teoria, pode-se suspeitar de que um movimento mais fundamental, que fornece um motor à criação teórica, está em ação. Essa ligação subterrânea entre psicanálise e arte não é justamente o que Freud indica, ao caracterizar a teoria como uma “ficção”? (Freud, 1926: 222).

O analista e o real

Como diz, com contundência, Lacan, “há um real em jogo na própria formação do psicanalista” (1967: 244). É sobre esse real que se fundam as instituições, crê o psicanalista. Ele prossegue então notando o paradoxo que as constitui: “esse real provoca seu próprio desconhecimento, ou mesmo sua negação sistemática”. Freud não teria deixado de lado esse fato, mas teria “tomado o risco de uma certa suspensão” (*arrêt*, no original). Talvez mais: Freud teria visto “na instituição o único abrigo possível para evitar a extinção da experiência” (: 244). Abrigo? Mas se a experiência se abriga, ela não se transmite. Paradoxo: como mantê-la aberta – aberta ao outro, inclusive a outros domínios no campo da cultura –, sem que ela assim perca sua força?

Talvez nos ajude aqui pensar a inserção do psicanalista na cultura incidindo nos três registros lacanianos. Simbólica, seria a inserção sob o modo da afiliação, da ligação ao nome de uma obra e eventualmente a uma instituição. Imaginária, aquele pertencimento a um grupo, a uma “sociedade” que é sempre um efeito de massa, suscitando identificação e trocas entre pares, sob a égide de um mestre. E qual seria a dimensão real da inserção de psicanalista numa instituição? Seria ela a clínica, sem dúvida – mas estará a clínica em condições, em nosso dia a dia, de realmente reverberar

na vida institucional? Esperamos que sim, mas há sempre que inventar dispositivos para tentar suscitar-lo (dos quais o passe é, sem dúvida, o mais sofisticado).

E a inscrição simbólica do analista, seria ela capaz de repercutir na clínica? Essa se revela uma questão mais espinhosa do que parece, quando lembramos a sentença de Lacan: “não há transferência da transferência” (Lacan, 1969: 325). A transferência é sempre radicalmente singular – o analista tomando posição, como objeto “ativo” (Lacan, 1968: 332), no circuito que convoca o outro, em ato, para ter como efeito o sujeito. Trata-se, no ato analítico, de um “ato cujo trajeto de alguma maneira tem de ser cumprido pelo outro” (Lacan, 1967–8, aula de 20 de março de 1968). O sujeito é efeito de um ato que se dá numa trajetória, num circuito que necessita do Outro, o convoca e só com ele se completa. Crer que algum Outro aí o sustentaria seria crer na existência de um Outro do Outro, e tornar impossível a queda do objeto *a* que o analista deve encarnar (com toda a sua dor).

A dimensão da clínica se faz valer no fato de que só é possível pensar na transmissão da psicanálise sob o modo da transferência, que se sustenta sobre a inexistência do Outro do Outro. Mas como, fora do consultório, suscitar a transferência e a potência de ato analítico que tem o sujeito como seu efeito? Como defender e incitar a sua dimensão de alteridade radical e expurgar o efeito de massa que a relação ao mestre gera em todo ensino? A minha tentativa de resposta a isso é parcial, sem dúvida, e precária. Em primeiro lugar, creio que devemos tomar a transmissão como ato, e com isso ver o ensino da psicanálise como transferencial em sentido forte, ou seja, como se estabelecendo só-depois que um efeito de sujeito pôde surgir num circuito que convoca o outro. Em segundo lugar e em decorrência disso, devemos tentar suscitar na elaboração teórica psicanalítica essa lógica, por meio de um dispositivo metodológico que convoque outro campo da cultura, para com ela fazer circuito, à maneira do que vimos Freud fazer com *Édipo-Rei*.

Despertar a teoria

A constatação de que não há Outro do Outro deve virar dispositivo na análise e na transmissão, que pressupõe a necessidade de reelaboração constante da teoria. O fato de o psicanalista ocupar o lugar de sujeito suposto saber não o autoriza a satisfazer-se de saber que nada sabe, pois “isso de que se trata é do que ele tem a saber”.³ Ele busca um saber na teoria como na clínica. A teoria é limitada e

3 “De ce qu’il a à savoir” (Lacan, 1967: 249).

está condenada a lidar sempre com analogias, afirma Freud em “A análise leiga”. O mesmo acontece em outros campos do saber, mas em psicanálise acontece algo extraordinário: “temos que estar constantemente a *modificar* essas analogias, pois nenhuma delas nos dura bastante” (Freud, 1926: 223). Buscando ressuscitar a “magia” original das palavras (: 214), sua potência de transmissão, há que se reinventar a palavra, para que a teoria não se torne letra morta. Análise interminável, teoria interminável – elaboração sem fim, repetida mas minimamente diferente, a que estamos submetidos, sob o primado das pulsões. Que grande desafio, o de fazer da psicanálise *letra viva*, capaz de convocar o sujeito e operar com isso uma intervenção crítica na cultura!

Mas tornar a psicanálise letra viva não está garantido pela pretensão da teoria analítica de ser um discurso sobre o inconsciente. Aliás, como nos diz Lacan, não é do próprio “discurso do inconsciente que iremos recolher a teoria que dele dê conta” (Lacan, 1968: 330). Não há fonte segura de apreensão do inconsciente, pois este não é seu próprio centro, ele remete a um campo Outro. Buscar dele saber nos tira o tapete, nos subverte. Devemos não só assumir a teoria como algo precário, mas, para ser fiel ao nosso objeto, aceitar recortá-la, colocá-la à prova do Outro, subvertê-la um tanto.

Tentando assegurar a necessária resistência real e o pulsante enigma que a clínica oferece à teoria, propomos como estratégia metodológica, como dispositivo estruturalmente análogo à transferência na clínica analítica, uma atualização do confronto da psicanálise com a arte. Partindo do nó freudiano entre teoria psicanalítica e arte (em especial, a literatura), buscamos assegurar à elaboração teórica a incitação da alteridade de um outro campo. Podemos trazer novamente para o diálogo com a teoria um Outro efetivo, ou seja, um outro terreno de atos (não analíticos, desta vez, mas culturais) que nos obriguem a refazer de forma vívida a torção do sujeito em seu jogo com o objeto. Propor objetos que estão entre o sujeito e o Outro, e fazê-los cair, recolocando em vertigem o sujeito.

Sabemos que a psicanálise influenciou de forma marcante a produção artística de seu tempo, sobretudo com os surrealistas.⁴ Em retorno, o surrealismo marcou as elaborações psicanalíticas de Lacan de maneira ainda pouco reconhecida por boa parte dos lacanianos. Mais do que a crença quase ingênua numa surrealidade capaz de unificar o mundo dos sonhos e o da realidade, os surrealistas contribuíram para fragmentar as convenções artísticas, de maneira a recolocar de forma

4 Para uma análise mais detida das relações entre psicanálise e arte, mais especificamente o surrealismo, cf. Rivera (2002).

potente a questão do sujeito. Notadamente, a escrita automática de André Breton e Louis Aragon subverte o princípio da autoria em prol do surgimento da poesia como “acaso objetivo”, encontro fortuito que é emergência fugaz do sujeito. No domínio da teoria psicanalítica, não seria também necessário um método semelhante para tentar furar o discurso do eu, em prol de um surgimento do sujeito em sua potência disruptiva – e perlaborativa? Não seria uma marca do ensino de Lacan, em seus seminários como em seus escritos, uma tentativa de operar uma subversão do sujeito no âmbito do próprio pensamento teórico?

Isso que a psicanálise teoriza e promove, o descentramento do sujeito, a produção artística o efetua, em seu próprio campo, e mais agudamente (ou *atualmente...*) a partir da virada do século XX, o mesmo momento em que surge a psicanálise. No campo da arte, começa a ser explorada a possibilidade de o artista não mais estar em oposição complementar ao espectador, isto é, de a obra suscitar o *sujeito* como algo que se produz fugidamente entre os dois, graças a certo arranjo situacional que é sempre um arranjo simbólico. Seja ele um dispositivo, uma ação, um conceito ou certa presença de um corpo, um objeto ou um lugar, um trabalho de arte parece dever, hoje, estar em medida de convocar o sujeito e reconfigurar suas relações com o objeto. A arte contemporânea aparece aqui como campo privilegiado, podendo tomar a posição de Outro da psicanálise, por explorar e propor o mesmo expurgo imaginário em busca do efeito de sujeito, de alguma pulsação efêmera do Real. De fato, a arte de nosso tempo partilha com a psicanálise uma violenta crítica à mimesis e uma problematização radical da relação do objeto com sua imagem, em favor do ato como convocação do sujeito no real.

Boa parte da arte contemporânea lida com o desafio de agenciar imagens (ou atos) capazes de fazer girar o espelho e mirar o seu ponto cego, o sujeito, dando notícias do real. A arte contemporânea talvez compartilhe com a psicanálise a busca de atingir efeitos de sujeito, graças a um circuito que, vimos acima, envolve em ato o outro. Em ato, então, precisamos de um outro que refaça o circuito para a psicanálise, e a lance na arriscada aventura de sua própria subversão (sempre a refazer). Como diz belamente Maurice Blanchot:

A imagem nos fala, e parece que nos fala intimamente de nós. Mas intimamente é dizer muito pouco; intimamente designa aí este nível em que a intimidade da pessoa se rompe e, neste movimento, indica a ameaçadora proximidade de um fora vago e vazio que é o fundo sórdido sobre o qual ela continua afirmando as coisas em seu desaparecimento. Assim ela nos fala, sobre cada coisa, de menos que a coisa, mas de nós, e sobre nós, de menos que nós, deste menos que nada que permanece, quando não há nada (Blanchot, 1955: 341).

Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice

(1955) *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.

FIGUEIREDO, Luciano (org.)

(1998) *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

FLORENCE, Jean

(1984) *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis.

FREUD, Sigmund

(1900) *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

(1910) "Cinco lições de psicanálise". Em: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XI. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1980.

(1919) "O estranho". Em: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XVII

(1920) "Além do princípio de prazer". Em: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XVIII.

(1926) "A questão da análise leiga". Em: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XX. Ob. cit.

HANNS, Luiz

(1996) *Dicionário comentado do alemão de Freud*, Rio de Janeiro: Imago.

LACAN, Jacques

(1967) "Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École". Em: *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.

(1967-8) "Le Séminaire, Livre XV: l'acte psychanalytique". Inédito

(1968) "La méprise du sujet supposé savoir", Em: *Autres écrits*. Ob. cit.

(1969) "La logique du phantasme". Em: *Autres écrits*. Ob. cit.

LAPLANCHE, Jean

(1997) "Du transfert: sa provocation par l'analiste". Em: *Le primat de l'autre en psychanalyse*. Paris: Flammarion.

LYOTARD, Jean-François

(1971) "Le non et la position d'objet". Em: *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.

RIVERA, Tania

(2002) *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

SÁ-CARNEIRO, Mário

(1912-6) *Todos os poemas*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.