

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA**

**O POÉTICO E A CLÍNICA: DA VERDADE À
AMBIGÜIDADE**

ADRIANO MACHADO FACIOLI

Brasília-DF, 1999.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

O POÉTICO E A CLÍNICA: DA VERDADE À
AMBIGÜIDADE

ADRIANO MACHADO FACIOLI

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de Brasília, como requisito parcial à
obtenção ao título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Terezinha de Camargo-Viana

Brasília-DF, 1999.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

ESTA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO FOI APROVADA PELA
SEGUINTE COMISSÃO EXAMINADORA:

Profa. Dra. Terezinha de Camargo Viana - UnB

Prof. Dr. Francisco Moacir de Melo Catunda Martins - UnB

Prof. Dr. Manoel Antônio dos Santos - USP

Brasília-DF, 1999.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pela sua perspicácia e coragem.

Ao meu pai, pela excentricidade e humor.

Aos meus inesquecíveis amigos aqui da capital do “ali é lá”: Marimede, Duda, Aline, Alessandro, Josafá, Adriana, Fabiana, Augusto e Virgínia.

Especialmente à Karen, Augusto, Josafá, Marimede, Sérgio e Adriana, pelas aéreas conversas de olhos do infinito magma em mergulho de poder respirar um pouco de fabulosas insanidades voláteis ...

Aos autores que ajudaram em minhas digressões.

A todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para que este trabalho vertesse alguns grãos de estilo.

À Profa. Terezinha de Camargo Viana, pela orientação e o seu espírito receptivo.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

Aos meus irmãos

Ao Edu,

pela invenção

Ao Cako,

pela graça...

SUMÁRIO

RESUMO.....	VIII
ABSTRACT.....	IX
INTRODUÇÃO.....	1

CAPÍTULO 1

O ESTÉTICO E O CIENTÍFICO: A CLÍNICA E A QUESTÃO DA VERDADE.....3

Introdução.....4

1.1. *Homo natura* ou *homo cultura*? A valorização do símbolo e a dimensão estética....6

1.2. O texto estético e o impulso categórico: a verdade poética.....12

1.3. À escuta dos sentidos.....15

1.4. Razão, linguagem e impotência.....20

1.5. O ciclo das significações: a verdade, o erro e a tautologia.....24

1.6. Heidegger e “a essência da verdade”: a adequação e a liberdade.....29

1.7. A verdade, o erro e a clínica.....33

1.8. O erro, o estilo e a singularidade.....38

CAPÍTULO 2

O POÉTICO, A DUPLA ARTICULAÇÃO DA LINGUAGEM E OS MODOS DE REGISTRO.....44

Introdução.....45

2.1. A metáfora, a metonímia e a função poética.....46

2.2. As identidades relativas e o processo interpretativo na constituição da semelhança.....53

2.3.	O papel da imagem no funcionamento metafórico.....	57
2.4.	Dos três registros: o real, o simbólico e o imaginário.....	61
2.4.1.	O imaginário: o fazer sentido e a consistência.....	67
2.4.2.	O real como impossível, a insistência do simbólico e o movimento.....	72
2.4.3.	O registro do poético: os efeitos de sentido e a clínica.....	78

CAPÍTULO 3

A AMBIGÜIDADE: ENTRE O POÉTICO E A CLÍNICA.....	88
3.1. Ambigüidade e razão.....	89
3.2. Ambigüidade, texto estético e <i>non-sense</i>	94
3.3. Ambigüidade, o mundo sensível e o ritmo.....	100
3.4. Elaboração da ambigüidade, a criatividade e a cena.....	107
3.5. A ambigüidade e a questão da interpretação em clínica.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
BIBLIOGRAFIA.....	126

RESUMO

Este trabalho investiga alguns pontos de contato entre a experiência clínica e o poético. Situada em uma posição fronteira entre a dimensão científica e a estética, a clínica *psi* exige a sua dimensão poética, não podendo confinar-se somente às práticas de cunho científico. Realizamos reflexões acerca do poético na sua relação com a verdade, a dupla articulação da linguagem (metáfora x metonímia), seus modos de registro e a ambigüidade.

Através do poético, o conceito corrente de verdade é posto em xeque. A verdade poética questiona o primado da verdade instrumental, assumindo o erro e o desvio como seus constituintes. Neste sentido, o estilo (esta configuração particular de desvios), transforma-se também em uma dimensão relevante à *práxis* clínica.

A dupla articulação da linguagem é tomada com vistas a uma avaliação detalhada do jogo entre metáfora e metonímia no registro do poético, onde o papel da metáfora é ressaltado.

A ambigüidade é abordada como uma condição do poético e como um fator de questionamento da razão instrumental. Procuramos explorar a ambigüidade própria ao poético e como ela vem a inserir-se na clínica.

ABSTRACT

This work investigates some relations between the clinical experience and the poetical experience. Being situated in a border position between the scientific and the aesthetics, the clinic demands its poetical dimension. At this point, the clinic can not be confined only to scientific field. We build thoughts on poetics on its relation to truth, to the double articulation of language (metaphor x metonym), on its register modes and to ambiguity.

Through poetics, the current concept of truth is called into question. The *poetical truth* put into question the hegemony of instrumental truth, taking error and deviation as its formers. In this sense, style (this specific configuration of deviation) transforms itself in a relevant dimension to the clinical *praxis*.

The double articulation of language is taken to a detailed evaluation of its role between metaphor and metonym and their register in the poetics, in which the metaphor role is emphasized.

Ambiguity is understood as a condition to poetics and as a questioning factor of instrumental reason. We seek to explore ambiguity as characteristic to poetics and how it would be included in clinical experience.

“Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar.”

*(Roland
Barthes)*

“O medo de errar é, no mais das vezes, o medo da verdade.”

(Hegel)

INTRODUÇÃO

Até que um tema de pesquisa se transforme em uma proposta realizável de trabalho são várias as fases e faces do processo de incubação das idéias. Em um primeiro momento, nosso mote maior era o que chamávamos de “criatividade”. Devido a uma diversidade de circunstâncias e trâmites de variadas naturezas, nosso objeto de estudo foi sofrendo giros e mais giros até ir adquirindo uma consistência e formas relativamente conseqüentes aos ataques da pesquisa e da comunidade acadêmica que o adotava.

O que chamávamos de criatividade foi desenvolvendo-se e desdobrando-se em direção a objetos mais próximos e específicos à psicologia clínica. Esta, ancorada em teorias e práticas que buscam justificá-la como científica, não está imune ao ato de criar, a uma certa estilística, a qual não diz respeito somente ao fazer das artes.

Pudemos observar que o cultivo da criatividade e do estilo pode se prestar à diferentes práticas ou textos, mas que algumas dimensões de base poderiam ser tomadas como comuns. O que veio à nossa atenção é o fato da clínica *psi*, apesar de toda a sua vertente de cunho científico, também possuir uma outra dimensão que é a poética. Desse modo, nesta dissertação, procuraremos desenvolver reflexões acerca do que seria, do que estamos tratando ou denominando como “o poético”, na tentativa de mostrar em que medida esta dimensão pode nos sugerir ou abrir caminhos para a *práxis* clínica. Tal empreitada pode nos levar a diversas conseqüências e possibilidades temáticas. Foram privilegiadas três delas, as quais originaram respectivamente três capítulos.

No primeiro capítulo buscaremos discutir o conceito de verdade, tanto no seu sentido corrente como no tocante à *verdade poética*. Para tanto, primeiramente procuraremos justificar o porquê de uma discussão sobre a verdade e a sua relevância para a clínica. Também nos lançaremos a considerações sobre o objeto da clínica, as características do texto estético e sua relação com a linguagem e a verdade. Desse modo, a verdade será contemplada em alguns pormenores. Realizaremos reflexões basicamente através de Heidegger e Nietzsche. Também nos utilizaremos de um texto de Guilherme de Almeida, o qual irá funcionar como um ponto de inspiração, uma espécie de mote a ser aproveitado no sentido de poder ajudar a guiar e amarrar algumas das discussões referentes ao temas de que trataremos.

Iremos explorar a relação do poético com a dupla articulação da linguagem (metáfora x metonímia) no segundo capítulo. Também nos voltaremos para o registro do poético e dos efeitos de sentido. A noção de registro será inspirada na contribuição de Lacan. Faremos uma reflexão que contemple os três modos de registro propostos por Lacan (o real, o simbólico e o imaginário - R.S.I.) na tentativa de pensar o poético na sua forma, função e na sua relação com o sentido e a clínica.

No terceiro capítulo abordaremos a ambigüidade. Primeiramente, analisaremos como a questão da ambigüidade pode vir a se relacionar com a concepção de razão. Buscaremos explorar as possibilidades de relação da ambigüidade com a experiência estética, com a dimensão do sentido e com a criatividade. Este capítulo é finalizado com uma apreciação da função e do modo da interpretação em clínica e, de certa forma, o como ela se insere no contexto de um trabalho que visa explorar alguns pontos de contato entre duas experiências, a clínica e a estética.

CAPÍTULO 1

O ESTÉTICO E O CIENTÍFICO: A CLÍNICA E A QUESTÃO DA VERDADE

“A fala informa-nos, a escrita forma-nos. E deforma-nos necessariamente, já que o que foi escrito nos vem de outro lugar, longe ou perto na ausência e de um outro tempo, de outrora ou de há pouco: nunca daqui e de agora, onde falar é o suficiente.”

(Jean Bellemin-

Nöel)

Introdução

Nesse primeiro capítulo almejamos tecer algumas reflexões acerca da concepção de verdade. Acerca da concepção de verdade que de certo modo subjaz aos trabalhos de investigação. Acreditamos que uma reflexão sobre a verdade leve a conseqüências diversas, tanto de natureza teórica como metodológica. Negar que não subsista uma certa missão de verdade frente ao nosso trabalho de pesquisa, seja ela de que espécie ou gênero for, pode fazer com que nos furtemos a uma reflexão ou questionamento acerca de algumas pré-concepções inauditas que fundamentam toda uma prática, segundo determinada metodologia ou modo de abordagem do objeto.

O conceito corrente de verdade, fortemente lastreado no senso comum e na primazia das evidências estáveis e imediatas, se pauta pela correção, exatidão, uma certa isomorfia entre linguagem e mundo (Heidegger, 1943/1983). Essa concepção acerca da verdade, como veremos, fundamenta-se predominantemente a partir do imaginário¹. Nessa vertente, teorias que se trilham exclusivamente pelo trabalho com “signos estáveis”, marcados pela “referência absoluta”², ganham espaço (Martins, 1998, p. 31-52). Somente o que se presta ao projeto de uma *mathesis universalis*³ é levado em conta. A discussão sobre a dualidade singularidade/universalidade é posta em cena e focalizada

¹ Aqui faço referência ao registro do imaginário, proposto por Lacan (1975), sobre qual nos deteremos com mais detalhe no capítulo 2 desta dissertação.

² Martins nos sugere como “signos estáveis” aqueles que estão calcados principalmente em seu valor indicial. Segundo Haroldo de Campos, o signo indicial é caracterizado pela “relação real, causal, direta com o seu objeto” (Campos, 1971, p. 24). O índice revela relações materiais e concretas com seu objeto, sendo isto traduzido em uma certa estabilidade no processo de referência. Martins toma esta estabilidade como mais própria ao que ele chama de “referência absoluta” (Martins, 1998, p. 31-52).

³ Este termo é utilizado por Heidegger, chamando atenção basicamente para os postulados medievais acerca da verdade, os quais a propunham como uma possibilidade afirmada através de uma razão universal (Heidegger, 1943/1983, p.134).

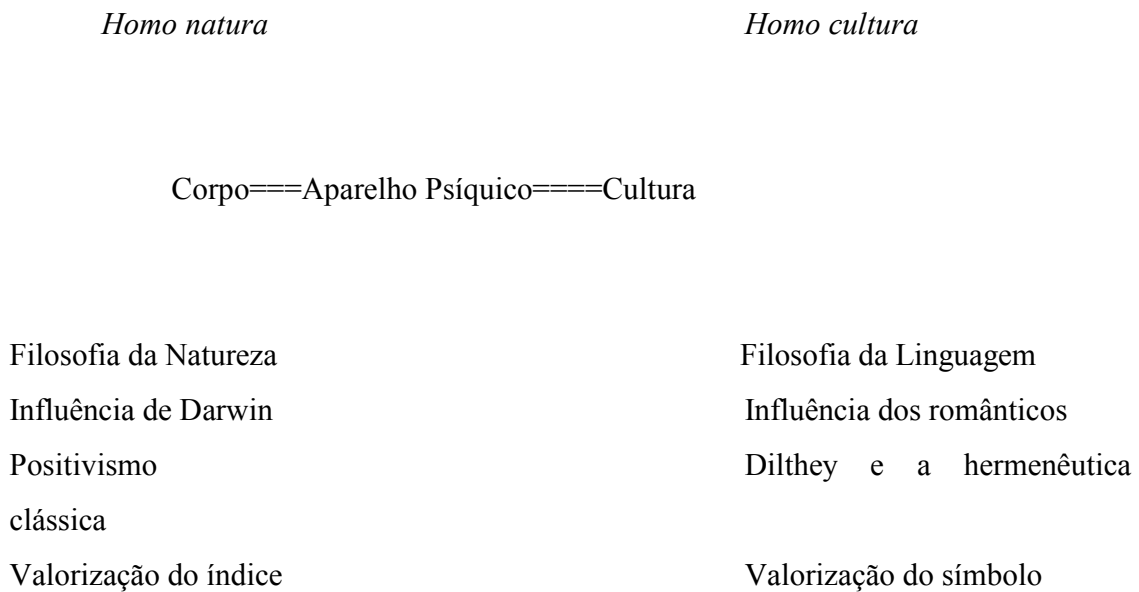
no pólo da universalidade, elevando a exigência de uma razão pautada exclusivamente no primado de leis precisas e universais. Deste modo, para as ciências com pretensões de ascensão a um certo *status* epistemológico ou metodológico próprio às ciências naturais é excluído de antemão o manejo com “signos instáveis”, os chamados “signos simbólicos” (Martins, 1998, p.31-52).

Em um trabalho como o nosso, o qual se propõe a uma discussão voltada para as fronteiras entre o fazer estético e o fazer clínico, o conceito corrente de verdade é colocado em xeque. A clínica *psi* encontra-se no intervalo entre uma prática voltada para a singularidade e teorias que buscam a universalidade. Lida com fenômenos e práticas tanto de ordem estética como de ordem científica. Há, pois, uma distinção entre esses dois modos de se relacionar com o mundo, esses dois modos de produção de conhecimento. Um deles (o fazer estético) opera de maneira mais evidente através de algo que lhe caracteriza como sendo o desenvolvimento e a busca de um estilo, sem deixarmos de salientar, que também trilha-se segundo o pensamento de uma época ou de determinada escola, estilo de época. O fazer científico, ainda que não esteja imune à questão do estilo, perfila-se segundo mandamentos de universalização, coerência e o alcance de verdades práticas, de caráter instrumental.

Podemos dizer que a clínica situa-se face a um conjunto de fenômenos os quais demonstram a impotência da utilização meramente instrumental e aplicada de alguns princípios científicos clássicos, fundamentados em concepções correntes acerca da verdade. É trazida à tona uma série de questões que demandam por uma retomada das facetas estéticas próprias ao universo do pensar e fazer clínico.

1.1. *Homo natura* ou *homo cultura*? A valorização do símbolo e a dimensão estética

O fazer e o pensar clínico se prestam, então, a recortes epistêmicos situados mesmo na interface “corpo-mente”, como o sugerido por Martins, o qual menciona Freud como quem, de certa forma, inaugura uma quebra na dicotomia entre natureza e cultura, entre *homo natura* e *homo cultura* (Martins, 1994, p.06). Essa interface, na qual situa-se o trabalho do clínico, fica melhor exemplificada pelo modelo esquemático proposto por este autor:



(Binswanger, citado por Martins, 1994, p. 06)

De acordo com os itens discriminados no esquema de Martins poderíamos nos transportar para uma análise mais pormenorizada de cada um desses tópicos. No entanto, de modo geral, podemos observar dois ramos principais (*homo natura* e *homo cultura*) por onde parece guiar-se toda uma série de concepções ou bases epistêmicas pela qual é trilhada a *práxis* clínica. Essas duas tendências atentam para a velha oposição entre natureza e cultura. A tentativa de se ultrapassar essa rígida dicotomia, assim como buscada por Freud, também é tratada por quem retomou sua obra, Lacan, ao dizer que:

“(...) a dualidade etnográfica da natureza e da cultura, está em vias de ser substituída por uma concepção ternária - natureza, sociedade e cultura - da condição humana, cujo último termo seria possivelmente redutível à linguagem, ou seja, ao que distingue essencialmente a sociedade humana das sociedades naturais”. (Lacan, 1966, p. 226).

Como bem ressalta Lacan, a condição humana pode ser concebida segundo o natural, o social e o cultural. A cultura insere-se aí não para simplesmente excluir ou negar o estado de natureza. Ela se traduz em um fator a mais, interativo com os outros dois e distintivo da nossa condição, pautada pelo advento da linguagem humana enquanto o que lhe funda e sustenta.

A linguagem humana possui marcas e um desenvolvimento muito peculiares. Utilizando-se das descobertas e contribuições de Karl von Frisch acerca da comunicação das abelhas, Émile Benveniste realiza uma reflexão comparativa com a linguagem humana. Diz que o diálogo, a variabilidade de conteúdos e mensagens, a plasticidade a diferentes ambientes e situações, a formação de unidades fundamentais capazes de diversas combinações (os fonemas) e a independência dos dados imediatos da percepção

forneem os traços distintivos para uma linguagem tida como específica para a nossa espécie (Benveniste, 1991, p. 67).

O diálogo se verifica como a capacidade da linguagem poder também fazer referência a uma situação lingüística e não somente a uma situação objetiva: “falamos com outros que falam, essa é a realidade humana” (*idem*, p.65). O fato de falarmos com outros que falam (a *co-respondência*) registra-se como uma dimensão essencial ao simbólico. A linguagem é confrontada consigo mesma, pode questionar-se, comporta ciclos e é capaz de se auto-referir, de renovar-se, de se recriar. Isso tudo sem entrar em detalhes no relativo à sua independência dos dados imediatos da percepção. A linguagem humana distingui-se pelo seu elevado valor de mediação, enquanto que a linguagem animal restringe-se mais ao imediato do perceptual, à presença do objeto. Benveniste diz que a comunicação das abelhas referem-se mais propriamente a um “decalque da situação objetiva”, e o que o simbolismo humano “em geral não configura os dados das experiências, no sentido de que não há relação necessária entre a referência objetiva e a forma lingüística”.

Como foi colocado acima, a linguagem humana possui sua peculiaridade e distinções. A dualidade natureza/cultura não deve no entanto ser tomada segundo uma representação estanque, dicotomizada. O simbólico humano e sua possibilidade de se recriar, ou seja, a sua plasticidade e instabilidade, que lhe são próprias, demarcam o ponto que deve ser levado em consideração, a condição de *homo cultura*. O que desejamos ressaltar é que uma certa tradição clínica surgida no século XIX e que adentra o século XX , eminentemente positiva e organicista, relega a um plano menor as questões colocadas na ordem do *homo cultura*. Esta tradição enaltece o método, valorizando o

manejo com signos indiciais, o quais, segundo uma semiótica peirciana, remetem os signos a uma relação de contigüidade com o objeto, podendo ser traduzida, por exemplo, em relações de continente e conteúdo, parte e todo e, as mais valorizadas e divinizadas para a pesquisa e as racionalizações inspiradas pela tradição positiva, as relações de causa e efeito. Essas últimas inserem-se em uma tradição de investigação e trabalho a qual adquiriu proporções elevadas. É bem sabido que Freud vem a posicionar-se na contramão dessa tradição, na medida em que sua *práxis* vai chamar atenção para questões de linguagem, do simbólico, as quais, no entanto, ainda não haviam sido clarificadas formalmente por disciplinas que lhe sucedem, tais como a lingüística e a semiótica.

Todas estas considerações, fazemos questão de frisar, não devem também nos transportar para o outro extremo de simplesmente inverter valores e relegar a um plano menor a condição necessária de *homo natura*. Este risco nos lança ao outro lado da desmedida, podendo resultar em um engodo de cunho psicologizante, o que não é o objetivo de nosso trabalho. O que pretendemos é proceder algumas reflexões que retomem o debate sobre a clínica da singularidade e sua dimensão não somente técnico-científica, mas também estética.

Como nos sugere Martins (1998), a emergência da valorização do símbolo opera um giro paradigmático, introduzindo questões de ordem estética na *práxis*⁴ clínica. As dimensões estéticas remetem a terrenos onde os fenômenos não se circunscrevem somente às suas possibilidades substancializadas nas relações de causa e efeito, na *serialidade material* necessária para que sejam somente fornecidas as razões dos

⁴ Utilizamos o termo *práxis* no seu sentido ordinário, o qual é comumente traduzido pela fusão entre prática e teoria, entre o fazer e o pensar. Tal utilização, antes que se atente para sua possível gratuidade, visa a uma linguagem simples, clara e de fácil manejo pelo leitor.

fenômenos, mas que eles também possam seguir o curso das significações, as quais não se baseiam única e exclusivamente em critérios de veracidade objetiva ou exatidão.

O trabalho com signos instáveis introduz uma dinâmica que é própria ao funcionamento da linguagem e do simbólico. De certo modo, não há maneira melhor de poder mergulhar nesse dinamismo e instabilidade próprios ao simbólico do que através da linguagem de caráter marcadamente estético, a linguagem poética. Assim, introduzimos um texto de um poeta, Guilherme de Almeida. Em sua breve digressão, este autor tece comentários e juízos acerca basicamente de questões tais como o saber, a verdade e a beleza, as quais podem remeter a algumas reflexões que procuraremos efetuar em nosso trabalho.

Seu texto foi transcrito em sua totalidade com o intuito de que todo o seu encadeamento fosse apresentado, já que articula de modo denso e sensível idéias e afirmações nucleares para o desenvolvimento de nossas discussões. Assim, a cada ponto dentro de seu texto, relevante para a nossa análise, que for destacado, o será sem que se perca noção de totalidade.

Prefácio à “Narciso” (Guilherme de Almeida, 1925/1952)

Se um homem conseguisse escrever o que sente, perderia a faculdade de pensar.

É para não dizer o que sente que o homem pensa.

Uma criatura sincera dá a impressão de que está dizendo o que sente.

Sinceridade é falta de espírito.

A arte é puramente espiritual. Ela não diz verdades: diz mentiras belas. Não adianta nada dizer verdades: quem ouve fica apenas sabendo. Não é preciso que alguém “fique sabendo”; é preciso que todos “fiquem imaginando”.

A verdade é o tédio da imaginação.

Saber é um horror. Uma coisa só é bela enquanto não é sabida: o céu, a alma... Não há sugestões possíveis no binômio de Newton.

Se a natureza fosse bela, a arte não teria razão de ser.

A natureza é o que há de mais verdadeiro; a arte é o que há de mais falso. Mas entre uma incomodativa aurora boreal e o cenário do Príncipe Igor, um homem decente não hesita: vai direto ao cenário de Bakst.

Porque é preciso que exista a verdade e que exista a beleza: se não, não poderia haver homens de mau gosto e homens de bom gosto.

Uma coisa só tem razão de ser enquanto encerra uma intenção de beleza. A verdade não tem intenções.

É muito mais belo acreditar numa mentira do que numa verdade.

Para que a verdade fosse bela, foi preciso pô-la dentro de uma linda mentira: a cisterna da lenda.

Em rigor, não há verdade nem mentira: há pessoas que acreditam e pessoas que não acreditam. A gente só tem necessidade de acreditar nas coisas incríveis. Ninguém tem vontade de que “aconteça” um romance de Zola.; todos têm vontade de que aconteça um conto de Perrault.

Por isso é que há deístas. Deus é perfeitamente inverossímil. Os ateus são homens que com certeza já viram Deus.

A arte é assim: a arte é como Deus. Todos os homens, querendo assemelhar-se a Deus, criam ou destróem. É o que justifica haver artistas e haver críticos. Aqueles criam sugerindo; estes destróem explicando.

Quando um artista não é compreendido, naturalmente é porque um crítico já tentou explicá-lo.

Explicar é completar. Somente as coisas incompletas é que são perfeitas, porque não satisfazem. Uma grande obra de arte é sempre incompleta: tem a perfeição de não satisfazer, isto é, de não cansar nunca.

Mas não há nada mais inútil do que discutir arte. Só se discutem convicções. Em arte não há convicções. O fato de ter um homem uma convicção prova, quando muito, que ele foi inferior a quem o convenceu.

O artista é um ser absolutamente superior.

1.2. O texto estético e o impulso categórico: a verdade poética

A *verdade poética*, por mais categórica que se pretenda ou se finja pretender, abre-se muito mais ao questionamento, destituindo-se mais do mito de uma verdade plena e mutilante, já que está completamente imersa no universo das polissemias e das ambigüidades, no universo da confusão, onde os mandamentos civilizatórios e ordenadores retílineos da lógica ainda não puderam administrar seu total governo. Ou seja, aí deve ser levada em conta a força do princípio de prazer em operação. É interessante, como podemos observar em seu texto, que as afirmações de Almeida parecem apresentar *impulsos categóricos*. No entanto, podemos dizer que os impulsos categóricos do texto estético tomam destinos distintos dos almejados pelos juízos científicos.

A linguagem estética, o poético, transparece através de *máscaras categóricas*. Tais máscaras mostram mais nitidamente, por mais paradoxal que pareça, o quanto são máscaras, o quanto todos e quaisquer conceitos, como prefere Nietzsche, não passam de metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem, pois todo conceito nasce por igualação do não-igual (Nietzsche, 1873/1996, p. 56). A linguagem estética assume a encenação, o caráter dramático fundamental a qualquer linguagem que é o fato de simplesmente representar o objeto. O poético joga com os limites da linguagem, ao levá-la a encenar a si mesma, a se auto-refletir. O poético obriga a linguagem a voltar-se sobre si mesma, a regressar às suas origens.

Assim, chamamos a atenção para o fato de que a verdade poética quando parece categórica, não o é, é na verdade *pseudo-categórica*. É a verdade da ficção, a verdade

enquanto ficção. A linguagem poética demonstra da forma mais evidente o quanto os signos somente representam as coisas e, portanto, não são as coisas, sendo de uma ordem totalmente diversa do real da coisa. Pois, como afirma Eco:

“(...) signo é tudo o que possa ser assumido como substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar.” (Eco, 1980, p.04).

O signo funciona segundo uma tensão entre presença e ausência do objeto. A presença é relevada quando o objeto é referido, indicado, transparece-se através da linguagem. E a ausência marca essa relação essencial de não ser a coisa, pois é prescindível a sua presença, sendo o signo tratado como “morte da coisa”, segundo uma aproximação à máxima lacaniana de “símbolo” como “morte da coisa”.

A linguagem poética expõe pois a ferida intratável do movimento infindo do ciclo das significações, dos limites da linguagem, dos enunciados, dos potenciais calcados na síndrome da “referência absoluta” (Martins, 1998) que se apodera das práticas clínicas segundo ideais positivos de exatidão e nominalismo. A linguagem poética entrega-se mais abertamente, segundo uma terminologia mais lacaniana, ao movimento significante. Esse movimento promove a assunção de saberes que não irão limitar-se às tiranias interpretativas unilaterais, filhas das utopias desambigüizantes, atreladas à uma visão uniformizadora dos sentidos, tão cara aos tradicionais princípios da razão e da exatidão para a produção de um conhecimento dito científico e até muitas vezes tomado e imposto como o único e possível.

Para Eco, um texto estético, através de suas manipulações de expressão e reajustamento de conteúdos, visa estimular um complexo trabalho interpretativo no destinatário, levando-o a tomar uma posição mais ativa no processo de leitura. A manipulação estética de expressão, conteúdo e, conseqüentemente, de código, em vez de produzir mera desordem, atrai a atenção do destinatário e o põe em situação de “orgasmo interpretativo”:

“Um artista, para descrever-nos algo que porventura sempre vimos e conhecemos, emprega as palavras de maneira diferente, e nossa primeira reação se traduz num sentido de desorientação, quase numa incapacidade de reconhecer o objeto (efeito devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código) que nos leva a olhar de forma diversa a coisa representada, mas ao mesmo tempo, como é natural, também os meios de representação, e o código a que se referem.” (Eco, 1980, p. 224).

Finalizando esse tópico, reiteramos que o texto de Guilherme de Almeida versa sobre temas especialmente relevantes à nossa discussão, tais como a verdade, a beleza e o saber. Um texto de expressão estética significativa marca sua presença na medida em que seu potencial sugestivo de produção sentidos outros vem a possibilitar uma maior pluralidade, fertilidade, às discussões ou temas que vão se abrindo ao nosso trabalho de investigação. De antemão, não tomaremos partido de demonstrar concordância ou discordância acerca das asserções efetuadas por ele. Nosso trabalho irá se utilizar de passagens de seu texto como uma espécie de mote que possa por ora ir amarrando uma série de discussões pertinentes ao nosso tema. Além de fornecer um eixo para que as reflexões possam tomar seu curso, pode tornar também a apresentação mais agradável para o leitor. Portanto, passagens do texto de Guilherme de Almeida reaparecerão, na

medida em que surjam questões que tratem de aspectos conexos ou de alguma forma associados a elas.

1.3. À escuta dos sentidos

“Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado.”

(J. Derrida)

É interessante a fala de Derrida. Através do contraste entre a falta (“nunca dizendo o suficiente”) e o excesso (“sempre digo demasiado”) ele nos presenteia com um paradoxo que movimenta e estimula a interpretação. Joga com dois extremos, um constituindo o outro, em um só tempo. Pode até nos aproximar da sentença a qual diz que a falta gera excesso e que o excesso gera falta. A linguagem é marcada pela sua incompletude (Orlandi, 1996). Não é capaz de dar conta, de controlar, de abarcar o real, a plenitude do objeto. Trabalhamos com versões das coisas. Os nomes não são as coisas, apesar de representá-las. Há uma distância, uma alienação fundamental, entre o que se fala e o que se sente, ou entre o que se fala e o que se é. Falar, “nunca dizendo o suficiente”, é dizer sempre parte, ser parcial. Mas, por mais que se busque dizer exatamente alguma coisa, ela nunca está totalmente dita, pois as coisas são muito mais do que podemos dizer delas. Falar é dizer parte, contudo, falar é muito mais do que dizer o que exatamente desejávamos que disséssemos. O dizer está além de quem o enuncia, o sujeito não está na origem e nem no fim do seu dizer.

A dimensão do sentido possui seu peso, pois ele nunca é dado imediatamente. O sentido é sempre passível de escansão. A linguagem, por sua incompletude, é aberta à possibilidade de derivar, de significar. Através do movimento interpretativo podemos perceber o quanto a linguagem é passível de jogo, o quanto o universo dos sentidos também é móvel. Ao saber que dizemos menos que o suficiente, sabemos que podemos

dizer mais; que o dizer não se basta, não encerra-se em si mesmo, precisa de outros dizeres que digam o que ele é ou seria. Dizer parte é, no fundo, deixar sugerido, acumulado, todo o resto que não se disse ou não se diz. Saber que dizemos parte é saber, de algum modo, que existe o não-dito, e ele está aí, o tempo todo maquinando, sem que saibamos exatamente qual ou quem seja, qual o seu nome.

Nesta perspectiva, Umberto Eco postula que “o discurso entre paciente e analista tem antes de tudo as características de um texto estético, cujo *idioleto*⁵ deve-se verificar” (Eco, 1980, p. 238). Tal afirmativa é importante por estar conectada indiretamente com reflexões tecidas por alguns pensadores, entre eles Bellemin-Noël (1983). Este último, inspirado no modo de interpretar freudiano, propõe que as análises textuais - um pouco do que faremos com o texto de Guilherme de Almeida⁶ - sejam trabalhadas através de uma ótica em que ler uma obra literária seria ler “o que ela diz sem o revelar, porque o ignora; ler o que ela cala através do que ela mostra e porque o mostra por este discurso mais do que por um outro”, pois “nada é gratuito, tudo é significante” (Bellemin-Noël, 1983, p.19). O estilo interpretativo freudiano então estaria a serviço - assumido então nas análises textuais - de dotar este “setor da estética [os discursos literários] de uma dimensão nova, a fazer ouvir uma fala diferente de maneira que a literatura não nos fale somente dos outros, mas do outro em nós” (*idem*, p.20), pois Freud, segundo Noël, era um intérprete sempre atento às palavras, às frases, à linguagem.

⁵ “Situado no nível das estruturas profundas, o problema do idioleto deve ser aproximado da noção de estilo. Nessa perspectiva, pode-se conceber o idioleto como sendo o uso que um ator individual faz do universo semântico individual (...)” (Greimas & Courtés, 1979, p. 225).

⁶ As considerações que faremos neste tópico retomam o seu título: “à escuta dos sentidos”. Falar que o discurso entre paciente e analista possui as características de um texto estético nos remete a pensar a escuta em clínica como uma escuta poética, como a leitura de um texto poético. Nesse ponto, Bellemin-Noël nos fornece diversas pistas de como seria esta leitura, e é aí que a contribuição deste autor nos serve como inspiração.

Segundo Bellemin-Nöel o tipo de escuta freudiana, o seu estilo interpretativo, remete-se para além do simplesmente literal, mostrando que por detrás das palavras - mesmo em textos, por exemplo, “científicos”, de pretensões marcadamente esclarecedoras - existe sempre algo mais, sempre um outro sentido, “o sentido sempre pode ser outro”. Ou seja, mesmo os textos explicativos - marcados por uma busca de encadeamento lógico e consistência argumentativa, com um perfil todo traçado por uma certa linearidade-continuidade - assim como qualquer texto, não se esgota em si mesmo. É chamada a atenção para o conceito de intertexto - um texto sozinho, isolado, nunca se basta, estando sempre e inevitavelmente associado com outros que lhe precedem, com os quais ele se comunica. O intertexto é inevitável. Em face a qualquer objeto simbólico, o sujeito se encontra na necessidade de dar sentido, construir sítios de significância (delimitar domínios), tornando possíveis os ditos “gestos interpretativos” (Orlandi, 1996, p.64).

O texto estético é portador de fertilidade no que se refere à produção de sentidos, a polissemia é sua marca registrada. O estético se dirige para os limites de linguagem, o “discurso literário” apresenta-se como desequilibrado sobre a realidade e nisto é que está o seu encanto, o seu drama e sua sorte maravilhosa (Bellemin-Nöel, 1983, p.12). É operada uma quebra da univocidade, da emergência de um sentido unívoco que exclua definitivamente outros possíveis. A polissemia (pluralidade de sentidos) impõe-se, a percepção é alterada, pois a comunicação não ocorre de maneira límpida, transparente,

chamando a atenção para propriedades limites (radicais, constitutivas) da linguagem, como o equívoco e a ambigüidade⁷.

Umberto Eco, citando Chklóvski, nos diz que a manipulação da expressão pertinente ao procedimento estético provoca um “aumento da dificuldade e da duração da percepção”, atraindo a atenção do destinatário e o colocando, como já dissemos, em situação de “orgasmo interpretativo”. O destinatário é portanto impelido ao trabalho de interpretação, sendo “estimulado a interrogar as flexibilidades e as potencialidades do texto que interpreta como as do código a que faz referência”. O fim idealizado pelo procedimento estético seria o de descrever o objeto como se o visse pela primeira vez, não para tornar mais próximas de nossa compreensão as significações que veicula, mas com a finalidade de “criar uma percepção particular do objeto” (Chklóvski, citado por Eco, 1980, p. 224).

A esse respeito Bellemin-Nöel diz algo similar:

“As palavras de todos os dias reunidas de uma certa maneira adquirem o poder de sugerir o imprevisível, o desconhecido; e os escritores são os homens que, escrevendo, falam, sem o saberem, de coisas que literalmente ‘eles não sabem’. O poema sabe mais do que o poeta.” (Bellemin-Nöel 1980, p.12).

Assim, é aberto um outro ponto da discussão. A obra transcende o círculo das significações por exemplo meramente restritas às esferas biográficas de compreensão ou análise textual. O texto adquire maior independência, está sempre além do que, aparente

⁷Questões que serão tratadas em seus pormenores mais adiante, no decorrer do desenvolvimento do trabalho.

ou superficialmente, diz ou tem a intenção de dizer. O valor estético vai então estender-se para além da intencionalidade, para além de julgamentos presos a uniformidade de sentido. Existem pontos de fuga, aliás é neles que se concentra o texto estético. E esses pontos de fuga do sentido único ou da intencionalidade são o solo do trabalho do estético na sua miragem de tocar, ou melhor, de *re-tocar* - através de sua própria característica *dispersiva*, excêntrica - o que é radicalmente intocável, o originário.

Até aqui, a nossa reflexão visou justificar o porquê de nossa escolha pelo texto de um poeta (Guilherme de Almeida), de cunho marcadamente estético vir em apoio de nossas discussões. A relação, por exemplo, entre a escuta de um paciente na clínica e a escuta de um texto poético, como ficou sugerida, pode se fundamentar em uma via de mão-dupla. Bellemin-Nöel (1983) levanta uma direção enquanto Eco (1980) abre-se para a outra. O primeiro, mais atento para o seu objeto de trabalho (a análise textual), busca na psicanálise os elementos que possam lhe ajudar em seu trabalho de escuta de textos na medida em que, segundo ele, “um texto é, sem o saber nem querer, um criptograma que pode e deve ser decifrado”. Em outros termos:

“Ler com os óculos de Freud é ler uma obra literária - como atividade de um ser humano e como resultado desta atividade - aquilo que ela diz sem o revelar, porque o ignora; ler o que ela cala através do que mostra e porque o mostra por este discurso mais do que por um outro.” (Bellemin-Nöel, 1983, p. 19).

Seguindo um sentido análogo ao do autor em questão, diríamos que “ler com os óculos de Freud” (expressão de Nöel) não se trata de algo que deva mera e ingenuamente fazer justiça à *aplicação de conteúdos, condimentos e especiarias psicanalíticas* na

abordagem interpretativa de uma obra literária, mas para deixar mostrar o quanto a multiplicidade de disparidades suscitadas por um texto aberto pode nos permitir entrever.

Portanto, a relação aqui estabelecida entre a escuta clínica, de um analisando, e a escuta de um texto, visa somente dar alguns contornos para um pouco do modo como iremos desenvolver o nosso trabalho, no qual procedimentos estéticos e clínicos se aproximam, interpenetram-se. No entanto, configurando-se nosso objeto de trabalho como sendo as questões pertinentes ao fazer clínico, nossa pergunta irá sempre se concentrar no como podemos explorar as facetas estéticas latentes na prática clínica.

O retorno a Guilherme de Almeida acrescenta outros elementos à nossa discussão. As palavras das quais esse autor se utiliza em seu texto, apesar de fortes e parecerem estar carregadas de um certo impulso categórico, não podemos dizer que trata-se somente de uma exposição óbvia ou simplesmente categórica, efetuada através de meras sínteses literárias sem nenhum poder de sugestão. Suas afirmações são contundentes, e contrariam valores presentes na história do progresso técnico e cultural da sociedade ocidental como, por exemplo, a verdade e a razão, intimamente ligados segundo uma certa tradição relativa à produção de conhecimento. No entanto, o autor utiliza-se de certos artifícios retóricos que transportam o leitor para uma esfera na qual conceitos pilares presentes em nosso imaginário vêm a ser negados. Não temos aqui a pretensão de deflagrar, explicitar com precisão, a maneira como esses recursos retóricos operam, mas sim de nos apropriar de alguns pontos levantados pelo autor no sentido fomentar uma discussão possivelmente mais rica acerca dos conceitos que iremos trabalhar.

1.4. Razão, linguagem e impotência

“Se um homem conseguisse escrever o que sente, perderia a faculdade de pensar. É para não dizer o que sente que o homem pensa.”

(Guilherme de Almeida)

Do texto acima podemos de pronto nos remeter a uma relação com o que essencialmente nos falta, uma impossibilidade radical de expressão ou inscrição, de uma linguagem que dê conta do real, de algo originário, seminal, primeiro, na relação do homem com o objeto. Segundo Foucault o discurso pode ser concebido como “uma violência que fazemos às coisas” (Foucault, 1970/1998, p. 53). Estamos falando, portanto, de uma impotência radical, constitutiva, e é justamente em função dela que surgiria a razão, o pensamento, a representação.

Uma das concepções fundamentais para a análise do discurso, é a de que o discurso está sempre além ou é anterior ao sujeito que o enuncia. Para os analistas do discurso, o sujeito falante é sempre tomado por duas ilusões básicas: a de que sabe o que diz e a de que diz o que quer. Essas duas ilusões são, como podemos observar, ilusões de potência. E o dizer, então, não encerra-se em si mesmo, remete-se sempre para além do que é dito; o sentido, constitutivamente, está sempre além. O sujeito não detém a chave última ou primeira dos sentidos que produz, algo fica sempre de fora; na terminologia lacaniana poderia se afirmar que o significado se encontra barrado e o que se apresenta é um significante, o qual sempre remete a outro e assim indefinidamente, em cadeia.

A segunda ilusão do sujeito é a de que diz o que quer, como já mencionamos. Essa remete-se a toda uma gama de conjecturas que afirmam o discurso como algo

condicionado a instâncias as quais restringem a liberdade ou independência do sujeito no sentido de suas próprias capacidades enunciativas ou de expressão, o que faz eco ao pensamento de Foucault de que:

“Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (Foucault 1970/1998, p. 08-09).

As reflexões tecidas por Foucault vão fornecer um dos pilares para a constituição de uma disciplina, a análise do discurso, a qual elege como eixo de suas teorias as condições de produção dos discursos.

Segundo essas vertentes teóricas, o homem não consegue dizer, “escrever o que sente”. Há uma distância, um certo hiato entre o real e o que se fala dele. O homem se apresenta como ser preso ao simbólico, condicionado, na sua percepção e representação do mundo,⁸ a leis de funcionamento da linguagem e de uma determinada língua, que lhe organizam e lhe fornecem consistência para esse mundo. Tal consideração se afina com a posição de Barthes de que “a linguagem é uma legislação e a língua é seu código” (Barthes, 1977, p. 12).

Essas duas ilusões básicas relativas ao sujeito falante, como já afirmamos, são ilusões de potência. O sujeito está preso à ilusão de ser senhor do que diz, tanto no fato de saber o que diz, como senhor do seu desejo de poder escolher o que dirá. Está na encruzilhada de uma ilusão de poder que lhe assevera uma certa onisciência discursiva, a qual o torna capaz de deter a substância das relações provocadas e possíveis do seu ato de falar. Essa ilusão, como se vê, demarca, interpreta o dizer como isento de processos de significação. O discurso, assim tomado, revela-se sempre como o que transparece o referente, produzindo a ilusão de que as palavras dão conta das coisas, a ilusão da linguagem como um produto capaz de decalcar o real, como um produto utilizado pelo homem de modo unicamente instrumental, o qual lhe fornece a teleologia última de todas as suas necessidades de expressão.

A segunda ilusão torna o sujeito senhor de seu desejo e do exercício pleno de sua liberdade de dizer o que quer. Sabe-se, até pelo senso comum, que o mandamento social e civilizatório tem por função operar e fazer vigorar o limite, a lei, não oscilando espontaneamente segundo os impulsos e desejos individuais, mas sim orquestrado sob a cultura e o contrato social inscrito, explícita ou implicitamente, na história de determinada sociedade.

As ilusões de potência, portanto, só fazem valer o inconsciente como fundamental na constituição do sujeito e dos processos sociais. Já que através do simbólico o sujeito se enuncia sempre como além da posição em que imediatamente se localiza, descentrando-

⁸ Ou na sua tentativa de representação, diríamos, do *i-mundo*. Pois mundo já viria a tratar do que é representável. Mundo enquanto mais próximo da definição grega de *kosmos*, a qual se refere ao que é organizado, ordenado. E o ordenado como o que mais se alinha com a nossa atividade de representação.

se, dividindo-se. A alienação instaura-se, então, como fundamentalmente humana e própria ao funcionamento da linguagem.

E “é para não dizer o que sente que o homem pensa.” Tal afirmativa pode nos deflagrar alguma relação com o que é interdito para a percepção, permanecendo somente nos campos subliminares da sensação, do que não deve ser concebido, representado. Como se o pensamento, a razão, tivessem um fundamento essencialmente repressor, o que, por consequência, seria essencialmente humano. Não precisamos nem explicitar a sugestão das inúmeras relações, caricatas ou não, que poderiam se estabelecer dessa afirmação com o edifício psicanalítico. São várias, e inclusive com postulados tradicionais da psicanálise. Nossa análise, no entanto, não irá deter-se com meticulosidade nesses pontos, pois o que mais desperta interesse no momento é o papel da verdade nesse jogo todo.

1.5. O ciclo das significações: a verdade, o erro e a tautologia

“Uma criatura sincera dá a impressão de que está dizendo o que sente. Sinceridade é falta de espírito.

A arte é puramente espiritual. Ela não diz verdades: diz mentiras belas. Não adianta nada dizer verdades: quem ouve fica apenas sabendo. Não é preciso que alguém ‘fique sabendo’; é preciso que todos ‘fiquem imaginando’.

A verdade é o tédio da imaginação.”

(Guilherme de Almeida)

Todo trabalho simbólico possivelmente porta em seu seio uma concepção de verdade que lhe guia ou que lhe subjaz. Existe sempre essa miragem de um objeto real, primário, originário, para o qual toda simbolização se dirigiria ou ao menos almejaria se dirigir; esse objeto primeiro e intocável.

A relação, a concepção, consciente ou inconsciente, que se possui acerca do conceito de verdade é fundamental que seja explorada e questionada em qualquer atividade simbólica. Torna-se muito cômodo afirmar ou enaltecer a verdade no seu *status* de valor supremo muito bem estabelecido enquanto bem máximo do objetivo último de qualquer investigação sem antes recorrer a uma reflexão mais apurada acerca de que conceito ou espécie de verdade subjaz à nossa pesquisa. Segundo essa comodidade é que procede o senso comum, sendo portador de um olhar e uma escuta próprios, resistentes a tudo aquilo que o coloca em questão. Segundo Garcia-Roza, a partir de Heidegger:

“Para o senso comum, a verdade designa o verdadeiro e o verdadeiro é o que se apresenta como real à evidência sensível.(...) Essa verdade não é buscada, ela se oferece

docilmente ao nosso olhar e à nossa escuta sem nos violentar. A evidência é, neste caso, certeza objetivada.” (Garcia-Roza, 1998, p. 10).

Procurar a verdade supõe que ela não esteja dada em nossa experiência cotidiana. Essa suposição deve, contudo, lastrear-se, no seio mesmo dessa experiência, em algo que é da ordem do equívoco, do erro, da mentira, da dissimulação. Portanto é na dimensão do erro, ou da mentira, que a verdade faz a sua emergência. A relação entre verdade e mentira (ou erro) se extrai de um plano estanque, e uma se deixa invadir, se compor pela e na dimensão da outra. A mentira, vista classicamente como dissimulação, não-adequação, pode muito bem ser tomada enquanto *célula da verdade*, deflagrando-se possíveis contigüidades entre as duas, sejam elas tipo parte e todo, continente e conteúdo e até causa e efeito. Podemos dizer, então, que operam interligadas, compensando-se, o que faz Garcia-Roza (1998) afirmar que “a história da verdade é coextensa à história do erro”.

Há algo da ordem do equívoco a nos dar evidências de que não somos felizes seres portadores da verdade ou predestinados a ela. Esse equívoco, esse erro fundamental, ou essa mentira fundamental⁹ é afirmado por variadas fontes quando o assunto se volta para os limites da linguagem. Para Umberto Eco:

⁹ E é interessante observar como o termo “mentira” assume historicamente conotações ofensivas, pejorativas, tornando mesmo difícil a sua utilização, a qual vem por ora ceder lugar à esterilidade ou exatidão de uma terminologia supostamente “menos vulgar”, “mais técnica”, diria-se até eufemística, pela qual são entronados termos tais como o “equívoco”, a “dissimulação”. Enfim, a relação aberta com o termo “mentira” padece de algumas dissimulações, não podendo ser tomado na sua forma “mais vulgar”, pois daí poderia-se interpretar alguma perversidade no tratamento dado a uma supostamente séria discussão sobre o caráter fundamental da verdade.

“É signo tudo quanto possa ser assumido como substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir. Se algo não pode ser usado para mentir, então também não pode ser usado para dizer a verdade: de fato, não pode ser usado para dizer nada. A definição de ‘teoria da mentira’ poderia constituir um programa satisfatório para uma semiótica geral.” (Eco, 1980, p.04).

Conforme a sugestão de Goethe de que “tudo quanto seja transitório não passa de símbolo”, Eco afirma que é indiferente ao funcionamento semiótico a veracidade da informação transmitida por uma fonte. E sempre que se manifesta uma possibilidade de mentir, achamo-nos em presença de uma *função signica*. Tanto verdade quanto mentira colocam em movimento o processo de significação, caracterizando o trânsito referido por Goethe. Esse trânsito que nos chama a atenção para o signo enquanto tudo aquilo que se caracteriza por uma espécie de não-ser, para a morte da coisa, como prefere, por exemplo, Lacan. Então essa “outra coisa qualquer” que o signo trata de substituir - sua função essencial de substituto - pode não existir nem mesmo subsistir. De saída, o signo já marca sua natureza por não se prestar à substancialidade de ser a coisa. Há, portanto, uma tensão entre ausência e presença, pois o signo presentifica essa coisa (ausente, presente ou existente) na medida em que a refere; mas também o signo é, como já dissemos, a sua morte, na medida em que prescindir de sua presença para que ela seja significada. A *função signica* significa a possibilidade de significar (e portanto de comunicar) algo a que não corresponde nenhum estado real de fatos. E “a possibilidade de mentir é o *proprium* da semiose”, pois “sempre que há mentira, há significação” e “sempre que há significação, pode-se usá-la para mentir” (Eco, 1980, p. 49).

O equívoco, o erro, se edificam como constitutivos da linguagem e da verdade. Há a impossibilidade de uma verdade total, ela não compete ao que é humanamente concebível. Toda reflexão com pretensão de abarcar a concepção de uma verdade última vem, por ora, a naufragar em *tautologias*, por exemplo, tais como a de que “a coisa em si é a não-coisa”, segundo o dito antigo. Pois, como afirmava Nietzsche, somente pelo “esquecimento” o homem supõe “que possui uma verdade” quando se fia na crença de que “as designações e as coisas se recobrem” ou de que a “linguagem” venha a ser a “expressão adequada de todas as realidades”; e se o homem “não quiser se contentar com a verdade na forma da *tautologia*, isto é, com os estojos vazios, comprará eternamente ilusões por verdades” (Nietzsche, 1873/1996, p. 55; grifo nosso).

Portanto, a verdade na forma de tautologia se situa mais na ordem de um não-dito, *da angústia de uma indecidibilidade sem projeto, da angústia de sua própria margem de impossibilidade, de ciclos que amarram retornos infíndos e mortificantes*. Assim a angústia, a tautologia, o não-dito, são constitutivos, primários. O não-dito é constitutivo do dito, assim como o silêncio faz parte do som; o som se constitui por silêncios intercalados por estímulos sonoros discretos, o que determina a frequência sonora e a própria sensação de som contínuo¹⁰ (Wisnik, 1989, p.16).

O que é originário será no máximo apontado através de uma tautologia, segundo uma indecidibilidade extrema da posição limite para a inteligibilidade no sentido de que não ocorre a tão esperada fixação ou imobilidade necessária para que algo possa no

¹⁰ “(...) pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal”. Portanto “não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som”. Ou a afirmação de J. Cage de que nenhum silêncio teme o som que o extingue (Wisnik, 1989, p. 16). No entanto, vale ressaltar, que

mínimo ser afirmado. Como prefere Bergson , “a nossa ação apenas se exerce comodamente sobre pontos fixos”, sendo portanto “a fixidez o que a nossa inteligência busca” (Bergson, 1933/1989, p. 223). Mesmo no limite da realidade física, como já foi demonstrado no início deste século pela física quântica, as pretensões de fixação ou de determinismo da característica fundamental última mesmo do que aí existe não foram concretizadas. À realidade última dos fenômenos físicos subjaz a dualidade partícula-onda, a qual pode ser depreendida enquanto uma dualidade tautológica, já que ora o fenômeno se apresenta ou se comporta como partícula e ora como onda; a matéria pode se transformar em energia e a energia pode se transformar em matéria. Assim, mesmo na física, a verdade primeira, o elemental, veio a se transformar em uma espécie de tautologia, sintetizada na relação com o paradoxo partícula-onda¹¹. A linguagem usual se mostrava acometida no seu limite para poder demonstrar alguma consistência aos fenômenos que emergiam, segundo as descobertas daquela época (Capra, 1986, p. 43).

Assim, a questão da verdade enquanto tautologia retoma, como já dissemos, o debate acerca da relação entre a história da verdade e a história do erro como coextensivos, o que se esboça, como veremos, no pensamento de alguns outros autores que fornecem lastros para as nossas reflexões.

A aproximação da essência da verdade à “dissimulação e errância” também ocorre no discurso de Heidegger, já que, resumindo o percurso de sua reflexão, ele mesmo atesta

nesse caso especial, o que se verifica não é exatamente da ordem de uma tautologia e sim de uma dupla articulação, de uma espécie de binariedade fundamental constitutiva da sensação de som contínuo.

¹¹ “Essa propriedade da matéria e da luz é bastante estranha. Parece impossível aceitar que algo possa ser, ao mesmo tempo, uma partícula - isto é, uma entidade confinada a um volume extremamente pequeno - e uma onda, que se espalha por uma extensa região do espaço” (Capra, 1986, p. 57). Ou: “Os problemas da linguagem, aqui, são efetivamente sérios. Desejamos de alguma forma falar acerca da estrutura dos átomos... Mas não podemos falar sobre os átomos utilizando uma linguagem usual” (*idem*, p. 42, citando Heisenberg).

que o desenvolvimento de seu pensamento se dá basicamente em três etapas (Heidegger, 1943/1983, p. 128-145). Ele parte da “verdade como conformidade” para a verdade como “liberdade *ek-sistente*” e depois para a relação com a “dissimulação e errância”. No entanto, nosso exame de sua contribuição se dará pormenorizadamente, começando por sua reflexão e crítica acerca da verdade enquanto adequação para posteriormente se ater a questão da verdade enquanto liberdade e errância.

1.6. Heidegger e “a essência da verdade”: a adequação e a liberdade

Desde o início, Heidegger deixa bem claro que busca uma reflexão sobre a “essência da verdade”, a qual se afasta de quaisquer outras vias que tratem do tema aproximando-o da “vida prática”, enquanto uma “reflexão técnica” relativa à “pesquisa científica” e à “criação artística”, ou “mesmo a verdade de uma meditação filosófica ou de uma fé religiosa”. Então, a indagação pela essência toma como mote a questão da “verdade enquanto tal”, e a essência sendo entendida como “o fundamento da possibilidade intrínseca daquilo que imediata e geralmente é admitido como conhecido” (Heidegger, 1943/1983, p. 131-137).

Heidegger começa falando do “conceito corrente de verdade”, o qual irá remeter-se à conhecida sentença de origem medieval: *veritas est adaequatio rei et intellectus* (verdade é adequação do intelecto à coisa). Tal sentença atrela o conceito de verdade à noção de adequação, conformidade, a verdade como conformidade entre a coisa e o intelecto. Esta é a verdade propositiva, a qual “somente é possível quando fundada na

verdade da coisa”. Assim, “de um lado, a concordância entre uma coisa e o que dela previamente se presume, e, de outro lado, a conformidade entre o que é significado pela enunciação e a coisa” (*idem*, p.133).

Esse regime da conformidade e da adequação nos foi legado da Idade Média. Heidegger diz que esta tradição busca afirmar aí toda uma relação com a ordem divina, no sentido de que as coisas (criaturas) deviam se submeter à ordem divina (*intellectus*). Pois “a fórmula acima decorre da fé cristã e da idéia teológica segundo as quais as coisas, em sua essência e existência, na medida em que, como criaturas singulares (*ens creatum*), correspondem à idéia previamente concebida pelo *intellectus divinus*, isto é, pelo espírito de Deus” (*idem*, p. 134).

A adequação do intelecto humano à coisa estaria submetida a uma ordem primeira da adequação da coisa ao *intellectus divinus*. O que faz com que *veritas* venha a significar a “*convenientia* e a concordância dos entes entre si que, por sua vez, se fundam sobre a concordância das criaturas com o criador, harmonia determinada pela ordem da criação”. Essa harmonia vai, por fim, concretizar-se na afirmação de uma “ordem do mundo”, através da qual se erige a “ordenação de todos os objetos possíveis” segundo uma “razão universal (*mathesis universalis*)”, postulando a “inteligibilidade imediata das articulações de seu processo” (*idem, ibidem*).

A verdade da proposição, portanto, é a verdade lógica. E a verdade, nessa concepção, possui um contrário que é a “não-verdade”. E a não-conformidade compreende a não-verdade, a qual se opõe à verdade, o que, segundo Heidegger, nada tem a ver com uma discussão sobre a essência da verdade. Essa consideração o leva a

afirmar que tal oposição entre verdade e não-verdade “pode ser negligenciada quando se trata de apreender a pura essência da verdade”.

Mesmo após observar a “possibilidade intrínseca da concordância”, Heidegger afirma que não há como sustentar a verdade propositiva como “o único lugar essencial da verdade”, pois “a verdade originária não tem sua morada original na proposição”(idem, p. 136). A verdade originária situa-se além, sempre além, alhures, e não comporta uma razão humana; ao contrário da não-verdade, a qual assume muito mais facilmente seu fundamento humano nas suas formas mais variadas, sejam elas a da mentira, hipocrisia, logro, engano, simulação, etc. Deste modo:

“Esta origem humana da não-verdade apenas confirma, por oposição, que a essência da verdade ‘em si’ reina ‘acima’ do homem. Ela é tida pela metafísica como eterna e imperecível, e jamais poderá ser edificada sobre a instabilidade do frágil ser humano” (idem, p.137).

O fato da essência da verdade, em si, reinar acima do homem a aproxima da noção de algo voltado para o absoluto. Essas considerações fazem com que Heidegger afirme: “a essência da verdade é a liberdade” (idem, p. 137). É importante ressaltar que o conceito de liberdade ou da essência da liberdade não vai limitar-se ao que o senso comum prescreve:

“(…) a liberdade de oscilação da escolha de um extremo para o outro (….) a ausência pura e simples de constrangimento relativa às nossas possibilidade de ação ou inação (….) a disponibilidade para uma exigência ou necessidade” (idem, p. 138).

Heidegger explicita que sua reflexão não vem a atrelar-se a alguns “preconceitos”, tais como, por exemplo, o de que “a liberdade é uma propriedade do homem” (*idem*, p.137). A relação essencial entre verdade e liberdade nos leva, segundo o autor, “a perseguir o problema da essência do homem, dentro de uma perspectiva que nos garantirá a experiência de um fundamento original oculto do homem (do ser-aí)”.

A essência da liberdade vai se extrair de suas significações mais comuns para se caracterizar como “abandono ao desvelamento”, um “abandono *ek-sistente*¹²”, como aquilo que, originalmente, “é manifesto no seio do aberto” (*idem*, p.138). Então, a liberdade “deixa que cada ente seja o que é”, ela se revela como o que “deixa-ser o ente”.

Segundo Heidegger, esse “aberto” foi concebido pelo pensamento ocidental como “*tà aléthea*, o desvelado”, e que “a ek-sistência enraizada na verdade como liberdade é a exposição ao caráter desvelado do ente como tal”. Para tanto, ele reitera que:

“(…) a liberdade não é somente aquilo que o senso comum faz com facilidade circular sob tal: a veleidade que de vez em quando se manifesta em nós, de oscilarmos em nossa escolha ora para este, ora para aquele extremo. A liberdade também não é a essência pura e simples de constrangimento relativa às nossas possibilidades de ação ou inação. A liberdade também não consiste somente na disponibilidade para uma exigência ou uma necessidade. Antes de tudo isto (antes da liberdade negativa ou positiva), a liberdade é o abandono ao desvelamento do ente como tal” (*idem*, p. 138).

Esta sua fala mais do que denuncia o caráter aberto, *ex-sistente*, da liberdade e o quanto Heidegger está debruçado sobre a questão da liberdade enquanto ligada ao que

¹² “*Ek-sistente*” ou “*ex-sistente*”, como o “não-demarcável”, não-situável, ou melhor, o que se situa alhures, caracterizando excentricidade, dispersão (KAUFMANN, 1996).

permanece, ao sentido do que está voltado para o que é essencial e originário. Seguindo nesta linha de pensamento, ele prossegue:

“(…) não é então o arbítrio humano que dispõe da liberdade. O homem não possui a liberdade como uma propriedade, mas antes, pelo contrário: a liberdade, o ser-aí, *ek-sistente* e desvelador, possui o homem” (*idem*, p. 139).

Essas considerações heideggerianas nos fazem refletir acerca da liberdade como algo essencial, que subjaz a tudo, dispersa nos objetos do mundo, de caráter absolutamente aberto, nadificante¹³. Isto nos remete para o pensamento da liberdade enquanto uma impossibilidade. Ela, de fato, não existiria, mas subsistiria. Por estar intimamente voltada para uma natureza de plenitude e abertura, não seria tangível, delimitável, simbolizável. Essencialmente aberta, poderia ser tomada como condição original a todo ser, da qual este não se apropria, é apropriado.

1.7. A verdade, o erro e a clínica

“O erro é o estrume da verdade.”

(Murilo Mendes)

A história da verdade pode ser entrevista como coextensa à história do erro. A contribuição de Heidegger ainda nos é valiosa, pois ele não se furta e explora com muita

¹³Aqui vale mencionar a conhecida consideração de Heidegger acerca do Nada como uma discreta plenitude.

propriedade essa questão muito afinada com o que até aqui, com a ajuda de Nietzsche e algumas outras contribuições, pudemos formular como sendo da ordem de algo parecido com um paradoxo ou uma tautologia. Heidegger adentra o problema da essência e da totalidade. Esses aparecem “à preocupação e ao cálculo cotidiano” como imprevisíveis e inconcebíveis:

“Este ‘em sua totalidade’ jamais se deixa captar a partir do ente que se manifestou, pertença ele à natureza ou à história. Ainda que este ‘em sua totalidade’ a tudo perpassasse constantemente com sua disposição, permanece, contudo, o não-disposto (não-determinado) e o não-disponível (indisponível, indeterminável) e é, desta maneira, confundido, o mais das vezes, com o que é mais corrente e menos digno de nota” (Heidegger, 1943/1983, p.140).

O desvelamento, portanto, vai simultaneamente provocar um velamento, pois na medida em que o “comportamento individual desoculta, dissimula ele o ente em sua totalidade” (*idem*, p.141). Heidegger, em um certo ponto de sua reflexão, vem a nos sugerir, mais uma vez, um pouco daquela relação muito íntima entre as essências da verdade e da não-verdade, onde esta (tida em nosso vocabulário também como mentira) se afirma, ao nosso ver, como *célula da verdade* ou sua unidade fundamental:

“O velamento do ente em sua totalidade, a não-verdade original, é mais antiga do que toda revelação de tal ou tal ente. É mais antiga mesmo do que o próprio deixar-ser que, desvelando, já dissimula e, assim, mantém sua relação com a dissimulação” (*idem*, p. 141).

É interessante que a questão da verdade, enquanto tautologia, retorna, demonstrada pela ausência de uma polarização discursiva no tocante a uma discussão que se lastreia segundo inspirações que buscam refletir acerca de essências. O que é ressaltado pelo próprio Heidegger enquanto uma reflexão ainda a ser desenvolvida em torno da essência da verdade como a “verdade da essência”. Essa ausência de polarização - tratada segundo uma oscilação que lhe é inerente, pois não ocorre a fixação, tão esperada enquanto fundamento para a inteligência - segundo o autor, pode remeter à impressão de um discurso que se volta habilidosamente para uma estratégia envolta em paradoxos. Heidegger, entretanto, não se rende a tal impressão, buscando demonstrar que almeja uma reflexão que se prestaria, ao nosso ver, a um encadeamento por ele sugerido como consistente.

Ainda tal tópico acerca da verdade enquanto tautologia nos remete, se podemos assim ilustrar, à memorável sentença do analista de Bagé, segundo o qual “a verdade é uma mentira que deu certo” (Veríssimo, 1996). Essa afirmação chistosa não deixa a desejar na medida do que, enquanto mote, podemos desenvolver em torno da verdade enquanto erro em oposição à verdade como adequação, à verdade propositiva, lógica.

Primeiramente, o “dar certo” nos remete à noção de adequação. Porém, de base, o que se tem é uma mentira, uma encenação (dissimulação), tomada enquanto verdade, a qual atinge por fim uma definição lógica. Como já mencionamos, mesmo que uma mentira seja tomada como ponto de partida, o processo de significação é inevitavelmente posto em curso (Eco, 1980, p. 49).

O “dar certo” também se impõe como o oposto a “dar errado”, errar. Ou seja, o que não se adequa alinha-se com o erro. Segundo Heidegger, somente para reiterar nossas

posições, o homem inevitavelmente erra. É dentro da errância que se movimenta. Oscila constantemente entre o “mistério e a ameaça de desgarramento”. Assim, essa eterna oscilação entre a essência (“desgarramento”) e a inessência da verdade é também, diríamos, o vai-e-vem entre as questões da vida prática e outras de ordem mais angustiante ou nadificante. Essas últimas então, estariam relacionadas com algo de cunho mais íntimo da experiência, portadoras de nuances que tangenciam impressões originárias, afinadas com o silêncio, o dispersivo, o não-dito, o intangível. Para Heidegger, é na oscilação provocada pela “simultaneidade do desvelamento e da dissimulação que se afirma a errância”. Podemos dizer que essa oscilação vai justamente surgir e se afirmar (a errância) segundo uma *ambivalência originária*, a qual sua fala tanto nos sugere. Pois “a dissimulação do que está velado e a errância pertencem à essência originária da verdade” (Heidegger, 1943/1983, p.143).

Dissimulação e errância como próprias à essência originária da verdade nos transportam para uma dimensão da verdade não somente voltada para a vida prática, mas essencialmente na sua relação com a ausência das evidências certificadoras, apaziguantes. A verdade carrega também em seio uma parte de erro e jogo (oscilação) que lhe é fundamental.

Neste ponto, surge a questão de onde entra a clínica nessa estória toda. Como já pudemos observar, de acordo com Umberto Eco, mesmo que uma mentira seja tomada como ponto de partida, o processo de significação é posto em curso. O que podemos é sustentar a posição clínica enquanto uma posição que não é e não pode ser resignada à simples condição de escrava dos fatos. Fatos, segundo somente a sua manifestação literal e concreta, não dizem respeito à clínica. A clínica não se prende simplesmente a fatos,

mas às suas vias de significação e representação, atreladas aos meandros dos descaminhos de seus processos latentes. O fato, quando relatado, enuncia somente o manifesto. A clínica, como sabemos, deve voltar-se para o latente, o qual se anuncia segundo a intuição de que há algo aí, o sentido é sempre outro. O latente está mais relacionado à concepção da verdade como desvelamento e não à conformidade certificante. O latente e a verdade como desvelamento estão mais próximos daquele movimento simultâneo de revelar e ocultar, um revelação que oculta, ou um ocultamento que revela. A clínica não pode desprezar esta parte de erro e equívoco próprios ao seu universo como ao universo da essência mesma da verdade. É, nesta medida, muito comum a afirmação de que em clínica não se trata da realidade, mas sim das maquinações do simbólico. Pois é pelo simbólico que o sujeito tem acesso a essa realidade. O que não quer dizer também que devemos nos transportar para o outro extremo e simplesmente dar as costas para a realidade. Frisamos: a realidade não só é importante, como é necessária. E aqui abre-se também a questão do necessário, do útil, em oposição ao que não se apresenta em uma relação direta com a necessidade, as produções artísticas, por exemplo. Como costumava dizer um famoso artista : “não há nada mais necessário do que a futilidade”. Esta visão não deve simplesmente nos reportar ao rechaço, pelo contrário, reconhecer, como nos sugere Baitello Júnior - citando o semiótico da cultura Ivan Bystrina, que as raízes da cultura encontram-se nos sonhos, nos jogos e atividades lúdicas, nos estados de êxtase e euforia e nos desvios psicopatológicos (Baitello Jr. 1997, p. 20). Justamente por não demonstrarem uma ligação direta com as necessidades imediatas é que traduzem o seu forte vínculo com o advento disso que se chama cultura. Isto remete o projeto humano para além da sua simples relação com o mundo da necessidade. A própria noção de

projeto já nos fala do papel crucial e fundante do desejo, o qual comporta em seu seio o desvio da ligação direta e decalcada com a realidade.

Como podemos ver, o que adquire primazia é o modo como o sujeito significa e se relaciona com a realidade, a qual se dá pelo atravessamento de seu repertório simbólico. A sua relação com a realidade é mediada e qualificada pelo seu simbólico. A realidade, assim como os dados, embora necessários, em si, não significam nada.

1.8. O erro, o estilo e a singularidade

“Estilo é uma deficiência que faz com que um autor só consiga escrever como pode.”

*(Mário
Quintana)*

Uma das relações que também vem a emergir em nossas discussões é a associação entre o erro e o estilo. A relação entre o erro e a verdade, como vimos, já foi abordada, no sentido muito bem explicitado de que, como nos informou Garcia-Roza (1998), a história da verdade pode ser tomada como coextensa à história do erro. No presente tópico, buscaremos dar voz a possíveis modos de relação entre o erro e o estilo. Isso de certa forma também acaba por conectar o estilo ao jogo com a verdade, sugerindo, segundo nossas conjeturas, qual seria seu papel e sua função na missão de verdade que subjaz à “pulsão epistemológica”¹⁴.

Através de uma terminologia semiótica, o estilo pode ser definido como:

“Uma configuração particular de desvios que se opõe tanto ao discurso sem sentido dos lugares comuns e dos estereótipos do senso comum quanto aos discursos dos demais autores, assinalando a individualidade do dizer de cada discurso e de cada enunciadador” (Lopes, 1987, p.106).

Assim compreendido o estilo, enquanto “uma configuração particular de desvios”, podemos novamente nos remeter à questão do erro. No entanto, Lopes não aproxima erro

¹⁴ “Pulsion épistémologique”, termo emprestado de Lacan (1966c, p. 234).

de estilo, conduzindo-se a um termo mais específico: “desvio”. Para esse autor, o desvio seria “um procedimento enunciativo que opera a violação das normas de construção ou de funcionamento de um elemento semiótico em dado contexto”. Segundo seus procedimentos, pode resultar em interpretações que venham a julgá-lo enquanto “erro” (“desvio disfuncionalizante”) ou como “licença”, a qual origina as diferentes “figuras retóricas” (“desvio refuncionalizante”). Contudo, se o conceito de desvio comporta também a dimensão do erro, embora renegado ou não tolerado, o erro, portanto, também constitui o estilo.

A questão do estilo é aqui levantada na medida em que nosso trabalho se constitui através de uma clínica da singularidade. Em relação à experiência psicanalítica - tomada em nosso estudo enquanto referência clínica com vias a fundamentar muitas de nossas reflexões - Birman afirma que ela “se desenvolve no sentido de possibilitar ao sujeito a produção de um estilo para a sua existência” (Birman, 1997, p.43). Desta forma, uma certa estilística irá estender sua teia para uma infinidade de práticas na clínica. O estilo transforma-se em uma marca característica do universo clínico, derivando aí toda uma série de considerações que desembocam na assunção de uma discussão epistemológica a qual subjaz a todo o nosso estudo, na medida em que já perfizemos um certo percurso que vem buscando tratar, por exemplo, da implicação, do manejo e do jogo da verdade, ou da subjacente missão de verdade, em um trabalho que visa explorar facetas estéticas do fazer e pensar clínicos, predominantemente aqui tratados, como já dissemos, segundo o viés da experiência psicanalítica. Como podemos observar na fala de Lacan:

“Toda a volta a Freud que possibilite um ensinamento digno deste nome só poderá ocorrer através do caminho pelo qual a verdade mais recôndita possa manifestar-se nas revoluções da cultura. Esse caminho é a única formação que podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem. Ele tem um nome: um estilo” (Lacan, 1966a, p. 458).

A afirmação de Lacan enfatiza a relevância do estilo enquanto o que vai responder à busca de verdades recônditas, manifestadas nas “revoluções da cultura”. Se observarmos a definição de Aurélio Buarque de Holanda para recôndito enquanto “desconhecido” (Ferreira, 1993), podemos aí empreender algumas associações com os procedimentos estéticos, no sentido de que a representação artística, segundo seus fundamentos ficcionais, possibilita falar, em uma linguagem ordinária, do que não se viu ou não se viveu. Já que se “olhou” mas não se “viu”, sentiu mas não percebeu. Podemos sugerir que nesse ponto a arte, através de sua enfática busca de *fatalidades estilísticas*, vem a tocar, ou melhor, a *re-tocar*, a tangenciar, entidades que estão ainda aquém da percepção, entidades subjacentes ao direta e conscientemente conhecido, pertinentes ao universo da sensação, do não-visto. Neste sentido, os fundamentos da ficção desempenham importante papel na medida em que, segundo Ricoeur, à “ficção está atado o poder dos sistemas simbólicos para re-fazer a realidade”:

“É na ficção que a ausência própria ao poder de suspensão do que chamamos realidade, em linguagem ordinária, concretamente coliga e se funde com o *insight* positivo nas potencialidades de nosso ser no mundo no qual nossas transações cotidianas com objetos manipuláveis tende a ocultar” (Ricoeur, 1978, p. 152).

Nesta linha, deparamo-nos, novamente, com a questão da verdade como ficção, vindo ela a ocupar um lugar importante no jogo da verdade ao se endereçar a “potencialidades profundamente arraigadas da realidade para o ponto de que elas estão ausentes das realidades com as quais lidamos no dia-dia sob o modo da manipulação e do controle empírico”, como o diz Ricoeur.

É também interessante observar que esse postulado da verdade como ficção pode nos levar a alterar o famoso aforismo de que a “arte imita a vida”, reescrevendo-o sob a forma invertida de que a vida é que imita a arte.¹⁵ Pois ela na verdade seria a imitação de algo essencial com o qual a arte nos põe em contato, como nos diziam Oscar Wilde, Antonin Artaud e outros.

Por outro lado, se pudermos retomar a epígrafe de Quintana, ela nos diz que o estilo responde, na verdade, a uma limitação. É interessante esta consideração, na medida em que a limitação pode tanto nos transportar para o universo rígido das adequações quanto para o do desvio, da fuga, da não-adequação, do não adaptar-se. Isto não significa que o não adaptar-se meramente se restrinja à marginalidade das formas daí resultantes, pois que são desviadas. Barthes pode nos elucidar um pouco dessa aparente contradição através de suas reflexões em torno do prazer da leitura. Pois o que ele diz nos faz pensar no que estamos aqui chamando de poético, texto estético, e sua possível relação com o estilo:

“Sade: o prazer da leitura provém, evidentemente, de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; são criados neologismos pomposos e irrisórios; mensagens pornográficas vêm

encaixar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática. Como diz a teoria do texto: a língua é redistribuída. Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. São traçadas duas margens, uma margem obediente, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua no seu estado canônico, tal como foi fixado pela escola, pelo uso corrente, pela literatura, pela cultura); e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar quaisquer contornos), que é sempre apenas o local de seu efeito: o ponto em que se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias.” (Barthes, 1983, p. 39, grifo nosso).

É muito importante deixar mesmo frisado o papel do compromisso entre dois domínios. O estilo, segundo nossa interpretação da fala de Mário Quintana, está expressando um limite. Este último, tomado como o lugar de uma transição ou compromisso entre dois domínios diversos, conecta nosso pensamento com o de Barthes. Pois a limitação se dá num movimento tanto de dentro para fora como de fora para dentro. Melhor dizendo, a limitação se expressa tanto no não se poder dizer o que quer, como no não ser capaz de traduzir uma cópia perfeita da forma canônica, da norma.

A singularidade expressiva de um sujeito não submete-se perfeita, pura e totalmente ao cânone, e aí é que se encontram os inevitáveis pontos de fuga e desvios, sejam eles desenvolvidos ou não. Da mesma forma, a singularidade também não é a panacéia sinalizadora da liberdade absoluta. O que acontece, como nos diz Barthes, é, na verdade, uma tensão entre as duas margens, a do cânone e a da transgressão. Citando Flaubert, Barthes exemplifica: “uma maneira de cortar, romper o discurso sem o tornar insensato” (Barthes, 1983, p. 42). Seguindo na trilha de Quintana, diríamos que o estilo é fruto de uma dupla limitação, tanto de uma impotência de se dizer tudo o que se quer

¹⁵ Ver a respeito: Wilde, O. (1992). *A decadência da mentira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Imago.

como de uma impotência de se dizer tudo o que a norma quer. É interessante este pensamento de Quintana, porque ele mesmo é desviante. E o seu desvio é peculiar pois está, lá no fundo, questionando um certo senso comum que assegura o estilo como a expressão simples de uma liberdade desmedida.

Para finalizar, como dissemos, a singularidade não é a sinalizadora de uma liberdade desmedida. No entanto, devemos sublinhar, é a singularidade (essa “deficiência”) e seus desvios que dão margem para o erro, para o movimento fundamental pelo qual é fecundado o estilo. É o erro e a inevitável singularidade que abrem espaço para a quebra da racionalização totalitária contida no primado dos estereótipos pertinentes ao postulado de uma razão que se pretenda universal. Portanto, o erro, seja ele “refuncionalizante” ou “disfuncionalizante”, é o primeiro passo para o nascimento do estilo.

CAPÍTULO 2

O POÉTICO, A DUPLA ARTICULAÇÃO DA LINGUAGEM E OS MODOS DE REGISTRO

*“Das explorações dos sonhos fomos levados
primeiro à análise das criações poéticas...”*

(S. Freud)

Introdução

Este capítulo visa desenvolver uma reflexão acerca do poético, através da dupla articulação da linguagem e da relação com os três registros (real, simbólico e imaginário) propostos por Lacan. Nosso trabalho vem trilhando-se na busca de uma maior exploração das dimensões estéticas próprias à *práxis* clínica. Essa dimensão estética pode assumir diferentes nomes, dependendo dos autores e das referências utilizadas, tais como: o poético (Chnaiderman, 1989); o texto estético (Eco, 1980); o poema (Paz, 1956, 1976); ou até mesmo os três termos dos quais Roland Barthes (1977) se utiliza sem distinção para falar da mesma coisa: literatura, escritura ou texto. Em nosso percurso nos utilizaremos, como já nos utilizamos, basicamente de dois dos termos acima citados: poético e texto estético. Esses mostram-se mais próximos das articulações e relações efetuadas em nossa pesquisa.

O poético será aqui tratado na sua relação com a dupla articulação da linguagem (articulação entre metáfora e metonímia), visando uma reflexão acerca do papel da metáfora e da metonímia na produção dos efeitos de sentido. Como muito bem nos enuncia Jakobson, a concorrência desses dois eixos de funcionamento da linguagem constituem e são manifestos em qualquer “processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social” (Jakobson, 1971, p.61). Deste modo, o poético, o texto estético, também não foge a esta lei. Iniciaremos a discussão tecendo algumas possíveis relações do operar metafórico com o metonímico. Na sequência, buscaremos também uma aproximação do funcionamento da metáfora em paralelo com o acontecimento poético na medida da

contraposição e reflexão sobre as analogias entre o universo do poético proposto por Octavio Paz (1976) e o conceito de função poética afirmado por Jakobson (1971).

O trabalho da metáfora sugere, também, uma proximidade ao papel da imagem. O conceito de imagem, como sabemos, adquire significações várias, dependendo da tradição teórica em que se insere. No entanto, iremos nos ater a analisar algumas posturas que tendem a associar o poético à imagem ao tratar da arte como o que trabalha a linguagem em uma dimensão limite, aquém ou além de simplesmente submeter-se ou servir à função referencial, ao seu manejo simplesmente instrumental. Assim, a imagística - o retorno à condição de imagem ou a intensificação imaginária (o fluxo de imagens, como diz Paz) - será aqui tratada nas suas possíveis relações com a metáfora e a metonímia e com os modos de registro. Lacan, como sabemos, postula três modos de registro enquanto o real, o simbólico e o imaginário. Este último inevitavelmente nos chama a atenção, pois diria, de certo modo, algo a respeito da imagem. Neste sentido, buscaremos desenvolver também uma reflexão acerca dos três registros na gênese do poético e suas possíveis ressonâncias em termos de se poder pensar a clínica.

2.1. A metáfora, a metonímia e a função poética

Começemos pela inserção no universo do trabalho da metáfora justamente no que lhe chama pelo seu sempre atravessamento, o da metonímia, configurando-lhe contextos, a circunstância ou eixo necessário pelo qual as substituições pertinentes ao operar metafórico possam se realizar. Como já colocava Jakobson (1971), todo processo

simbólico se perpetra na concorrência dos dois postulados eixos básicos de funcionamento da linguagem, o eixo metafórico (o da língua, lexical, dos arranjos segundo seleção, baseados na substituição) e o eixo metonímico (da fala, dos arranjos segundo combinação, baseados em contiguidade):

“A competição entre os dois procedimentos, metonímico e metafórico, se torna manifesta em todo processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social” (Jakobson, 1971, p.61).

A afirmação de Jakobson marca sua relevância na medida em que remete a nossa atenção para além do verbal, constituindo a formalização bem definida de um modelo abrangente de dupla articulação da linguagem, permitindo então a apreciação dos processos sígnicos como um todo. Portanto, metáfora e metonímia sempre se cruzariam no discurso. A primeira ocorrendo basicamente através de substituição por similaridade (semântica ou posicional). A segunda denotando a combinação por contiguidade (também semântica ou posicional).

Jakobson menciona que a metáfora estaria mais para a poesia, assim como a metonímia estaria para a prosa (*idem*, p.62). Podemos então conjecturar que a metáfora vem a abarcar a sua potencialidade de efeitos de sentido justamente na sua capacidade explosiva de fomentar surpresas, *curto-circuitos semânticos*. Tomando-se curto-circuito por toda a *distorção do espaço-tempo* na produção expressiva dos contextos semânticos, outrora cristalizados na sua utilização cotidiana pelas *comunidades lingüísticas ou perceptivas*, inclusive até os limites de seu uso, pode-se dizer, *formulaico*.

Muito citado, Aristóteles já mencionava que para se produzir metáforas era preciso a contemplação, o mergulho no mundo das semelhanças, o *insight* de similaridades (citado por Ricoeur, 1978, p.145). O processo metafórico então figura-se na conjunção de semelhantes, ou até mesmo na invenção destes. Invenção, pois o metafórico trata do eixo das escolhas, embora esse vá sempre enfrentar *filtros censores, pressões ou razões combinatorias* enraizadas histórica e socialmente, atravessadas pelo Outro. Através do processo metafórico, como afirma Ricoeur:

“Coisas ou idéias que eram remotas aparecem agora como próximas. Semelhança, por fim, é nada mais do que essa aproximação que revela uma proximidade genérica entre idéias heterogêneas” (Ricoeur, 1978, p.145).

Esta afirmação nos sugere uma subversão nas dimensões tradicionais da cadeia falada, dos lugares comuns, dos discursos predominantes, no sentido de que a verticalidade própria do metafórico ganha voz, configurando níveis expressivos de maior espacialidade, marginais à linearidade mais caracteristicamente metonímica. O que reitera a vinculação do termo *curto-circuito semântico* através dessa afirmação de que o distante é tornado próximo pelo operar metafórico. Ricoeur também diz que:

“(…) o *insight* de similaridades é a percepção do conflito entre a incompatibilidade prévia e a nova compatibilidade (...) ver o semelhante é ver o mesmo apesar e através do diferente, [sendo esta] tensão entre igualdade e diferença o que caracteriza a estrutura lógica da semelhança” (*idem*, p. 145-146).

O eixo das escolhas pode então ser vislumbrado enquanto um eixo de desvio do prosaico, do ordenamento sintagmático, porém também restrito ao universo do léxico. Contudo, a construção de uma metáfora atenta sempre para o cruzamento com a metonímia,

no sentido de que se apresentam sempre como processos concomitantes e interdependentes. Portanto, a escolha deve, em maior ou menor grau, condicionar-se ao movimento posterior de combinação. E surge sempre a pergunta básica, aquela proveniente da ordem metonímica: combina? Forma um todo assimilável? Faz *gestalt*? Os dois movimentos, escolha e combinação, se entrelaçam. A combinação então funciona como o que condiciona e ratifica a escolha. Assim brotam as questões do que se privilegia, de que lugar, de que ordem, de que lei proviria esse "combina?". Para Ricoeur:

“O sentido de uma nova metáfora, nós dissemos, é a emergência de uma nova congruência ou pertinência semântica a partir das ruínas do sentido literal destruído por incompatibilidade ou absurdez semântica” (Ricoeur, 1978, p.151).

No entanto, algumas observações marcam aí um ponto de polêmica no debate em retórica. A construção do sentido metafórico seria obtida através da infraestrutura metonímica, podendo ser depreendida como uma ordem fundamental e anterior, assim como nos sugere Lacan, quando relaciona as “transferências de significado” (metáfora) à “coordenação significante” (metonímia):

“É na base da articulação metonímica que esse fenômeno pode se produzir. É preciso em primeiro lugar que a coordenação significante seja possível para que as transferências de

significado possam se produzir. A articulação formal do significante é dominante em relação à transferência do significado” (Lacan, 1956/1985, p.261).

A metonímia é postulada por Lacan como mais relacionada com a diacronia, a qual ele formula como “constituente”, e “orientada pela estrutura” (Lacan, 1964/1988, p.49), fazendo-nos então voltar a atenção para o papel relevante da dimensão alteridade, do Outro. Pois se tocamos conceitos tais como a diacronia, muito relacionada, por exemplo, à origem da concepção de história e à invenção da escrita, sendo tratada como “constituente”, remetida a uma anterioridade em relação à posição do sujeito, à estrutura, então não se faz coerente abandonar possíveis correlações com as dimensões de alteridade.

Desse modo, a conjunção de semelhantes exigiria, para que haja combinação, uma ratificação dessas semelhanças através da ordem sintagmática. Haveria, assim, a interpretação do que poderia ser tomado como semelhante, ou seja, o espaço interpretativo se alargaria na medida em que se desliza através do eixo das escolhas (metáfora). Esse eixo escaparia à diacronia, podendo potencializar regiões de movimento além da estrutura. Porém, Lacan, reiterando a polêmica, mantém a sua posição sobre esse movimento que mira um além, ou um impossível, como ocorrendo no atravessamento da estrutura, devido justamente à primazia de sua anterioridade, sendo ela voltada para o eixo metonímico:

“A promoção do significante como tal, a emergência dessa subestrutura sempre escondida que é a metonímia, é a condição de toda investigação possível dos distúrbios funcionais da linguagem na neurose e na psicose” (Lacan, 1956/1985, p.262).

Assim, o advento da metáfora é então sugerido por Lacan como posterior à estrutura metonímica: “a metonímia está no ponto de partida, e é ela que torna possível a metáfora. Mas a metáfora é de um outro grau que a metonímia” (*idem*, p.259).

Por detrás de uma metáfora haveria o processo dedutível de sua legitimidade, circunscrita pelo contexto. Haveria sempre o processo metonímico de compreensão ou produção da metáfora. É muito colocado, por exemplo, que uma condensação (mais relacionada com a metáfora) teria como condição um mínimo de dois deslocamentos, duas metonímias, o que volta a reiterar o processo da metáfora através do movimento metonímico. A compatibilidade de dois elementos conjugados seria julgada em função de contextos atravessados pela cognição, o já dado, o instituído, o conhecido, que se estabelece através de operações metonímicas. A tentativa básica e original da construção do conhecimento: elaborar o desconhecido através do que é conhecido.

Segundo Lopes (1987), pode-se, deste modo, depreender uma suspensão do já dado, do estabelecido, engendrando o “espaço da indecidibilidade”, onde a metáfora “firma-se como um mediador complexo” ao promover “conjunções afirmativas de opostos”. Como na fórmula da metáfora em que A é B, querendo-se dizer que A é concomitantemente A e não-A, apresentando aí o desvio como plano de expressão do não-decidido, pois a figura não se permite negar o estabelecido para simplesmente afirmar em seu lugar o contraestabelecido. O trabalho da metáfora é assim visto como pertinente ao procedimento figurativo. A suspensão do aceite é mantida e com “vistas a poder criticar o aceite e, mais ainda, a aceitação, de modo a atingir, além do produto, o processo do produto” (Lopes, 1987, p.103).

A palavra “processo” nos estimula a pensar nas possíveis relações entre metáfora e história. Relembramos o pensamento de Octavio Paz que chama a atenção para o poético (“poema”, como ele prefere chamar) como aquilo que se deflagra nos limites da linguagem e da história, querendo enfatizar a sua localização limite, de fronteira, não estando nem dentro nem fora da história e da linguagem. Pois “o que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta para transcendê-la”, sendo que as palavras, para Paz, “não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos” (Paz, 1976, p.51).

Nesta linha, pode-se afirmar que a metonímia está mais próxima da diacronia, da história. A metonímia tem como condição o nível contextual, mais *a priori* da observação e leitura, mostrando-se como mais positiva, mais indicial, mais concreta, procedida *in praesentia* (Barthes, 1964, citando Saussure).

Ricoeur também sugere essa primazia da infraestrutura metonímica quando formula que a metáfora operaria mais uma “predicação desviante” do que uma “denominação desviante”, operando um desvio na estrutura predicativa, na sintaxe, na estrutura lógica, subordinativa. E se pudermos aproximar a predicação como estando mais para a fala (eixo metonímico) do que para a língua (eixo metafórico), também termina-se por condicionar o movimento da metáfora ao movimento da metonímia. Como o próprio autor afirma:

“O condutor do sentido metafórico não é menos a palavra do que a sentença como um todo. O processo de interação não consiste meramente da substituição de uma palavra por outra palavra, de um nome por outro nome - o que, estritamente falando, define somente a metonímia - mas numa interação entre um sujeito lógico e um predicado. Se a

metáfora consiste em algum desvio - essa característica não é negada, mas descrita e explicada num novo modo - este desvio refere-se à própria estrutura predicativa” (Ricoeur, 1978, p.143).

E se estamos falando da relação de símiles no proceder metafórico, devemos considerar o movimento, o intervalo imaginário de um símile para o outro, ou seja, o percurso da imagem entre um símile e outro, o surgimento de uma virtualidade. Pois se dizemos símiles, supomos que despertam no mínimo imagens semelhantes, refletem-se, constituem-se em alguma especularidade, um à imagem do outro. Esse remeter a um outro, a substituição em função da semelhança, e essa como sendo o que se forma, se conforma, consistindo uma totalidade que funcionaria ortopedicamente, ou seja, imaginariamente .

2.2. As identidades relativas e o processo interpretativo na constituição da semelhança

A reflexão de um símile para outro (de x para x’) na verdade traduz uma identidade incompleta, relativa, ou seja, o próprio sentido literal de semelhante, como o que meramente se parece, a já mencionada “tensão entre igualdade e diferença”. Uma identidade relativa, portanto, a uma “servidão imaginária”¹⁶, o apelo ao imaginário para conformar uma completude, consistindo o todo unificado da identidade baseada na semelhança obtida através da reflexão imaginária. Desse modo, tanto igualdade como diferença seriam produzidas via processo interpretativo. No entanto, a completude,

¹⁶ Termo utilizado por Lacan em “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, In: Écrits 1. Paris:Éditions du Seuil, 1949/1966.

estando mais para a igualdade, teria seu caminho interpretativo predominantemente guiado por registros imaginários, enquanto a interpretação da diferença caberia mais como uma operação típica do simbólico, operando analiticamente. O que nos remete novamente à “estrutura lógica da semelhança” formulada por Ricoeur, a qual se baseia na tensão entre igualdade e diferença, ou seja, uma tensão também entre imaginário e simbólico.

A interpretação da diferença, sendo analítica, ao invés de cristalizar sentidos, mira os intervalos, a região “entre”, a opacidade, as quebras, o ponto em que as imagens se esfacelam, no qual sua estrutura oscila. E é para falar mesmo da região “entre”, onde acontece a interpretação analítica, onde o sentido sempre pode ser outro, e que a metáfora poética trataria de revitalizar pela opacidade que gera através de sua estranheza, dessa primeira sensação de que não combina direito, não conforma um sentido aceitável, consistente, unificado, homogêneo¹⁷.

Isto nos obriga então a formular dois tipos de interpretação: uma eminentemente sintética, que visa à conformidade, a uma *gestalt*, ao esclarecimento, engessar a fratura causada pelo movimento da estranheza; e uma interpretação analítica, a qual mira os intervalos, os pontos escuros. Valendo ressaltar, que ao dizer “interpretação analítica”, não pretendemos remeter ao domínio da interpretação psicanalítica, o que já se trataria de um outro tipo, a qual teria um caráter de síntese, no entanto com forte potencialidade analítica (Celes, 1997); ou seja, o de continuar gerando associações, mais fragmentos. Numa perspectiva similar, Ricoeur (1978) sugere que a imaginação, de determinado modo, permite essas sínteses com potencialidade analítica na medida em que, citando

Kant, trata a imaginação enquanto “esquematização de uma operação sintética” e o “*schema*” como o que tem a função de “prover imagens para um conceito” (Ricoeur, 1978, p.155). Tal medida nos dá conta novamente da relevância do “procedimento figurativo” da metáfora (Lopes, 1987) e o quanto isso pode conectar-se às construções em análise ou à interpretação psicanalítica.

Neste sentido, a metáfora, segundo o procedimento figurativo, expressaria de forma imediata o que é caracteristicamente mediado, deflagrando o funcionamento do “poema”,¹⁸ o qual mais apresenta do que representa o objeto (Paz, 1956). A conjunção de dois domínios semânticos distantes se realizaria segundo um caminho mais rápido e explosivo que o convencional de uma formalização discursiva mais voltada para a logicidade e o prosaico de um caráter instrumental da comunicação. Quando podemos então, através do que sugere Jakobson, correlacionar a ativação do eixo metafórico à função poética no sentido de que:

“A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação¹⁹. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequêcia” (Jakobson, 1971, p.130).

A mediação interlocutiva via código vem a adquirir outra feição, na medida em que o próprio código está sendo colocado em questão. Essa operação, através de curto-

¹⁷ “Consistente, unificado e homogêneo” são todas características pertinentes ao imaginário, o que será tratado mais adiante no decorrer do presente trabalho.

¹⁸ Sendo o “poema” para Octavio Paz (1956) tido como composto por imagens.

circuitos semânticos, desestabilizaria a função prática, instrumental da linguagem, tocando seus limites, potencializando o aflorar dos equívocos na função comunicativa. A mensagem é então obrigada a voltar-se para si mesma; em outras palavras: regredir para si? Jakobson formula esse movimento como um maior direcionamento da linguagem para a sua função poética, a mensagem voltada para si própria. Mas, enfim, podemos depreender aí uma certa narcisização, ensimesmamento da linguagem? O regredir da linguagem a uma espécie de funcionamento tipicamente primário, no qual prevaleceria o que Jakobson chama de ambigüidade? Já que, segundo ele, “a ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria” (*idem*, p. 151).

O que podemos dizer é que há um investimento da linguagem na própria linguagem. A mensagem volta-se para si, pois teria sofrido distorções ou quebras na função referencial, (o que Jakobson menciona como “referência partida/dividida”), e não mais se objetaliza com clareza. Não mais pontua, não mais atinge um mínimo de univocidade para que os sentidos se apresentem parafrásicamente dentro de um quadro de comunhão também mínimo para o ideal de uma certa limpidez, lucidez comunicativa. Jakobson coloca que essa mudança ocorre muito em virtude dessa ambigüidade instaurada na referência, tornando-a pois dividida. Assim:

“A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida” (*idem*, p.150).

¹⁹ O que muitos traduzem simplesmente como superposição do eixo da similaridade sobre o eixo da

Desse modo, ocorre uma suspensão do que é objetável, elidindo os passos de uma sequencialidade subordinativa necessária para uma demonstração lógica. Ou seja, reiterando, a superposição da similaridade (metáfora) sobre a contigüidade (metonímia) operaria então uma suspensão referencial, lógica, instrumental do uso da linguagem, a qual passaria então a servir-se a si própria, numa espécie de circuito fechado de auto-alimentação e auto-regeneração, como muito nos sugere Lacan quando diz que:

“(...) a linguagem é um sistema de coerência posicional. Num segundo tempo, que esse sistema se reproduz no interior de si mesmo com uma extraordinária, e pavorosa fecundidade” (Lacan, 1956/1985, p.258).

Portanto, na suspensão referencial, a linguagem perde na sua intrincada força lógica, mas adentra as possibilidades de atingir universos semânticos paralelos, adquire potencial analógico, paradigmático. No sentido de que o paradigma constitui “um microuniverso de elementos que, devido ao fato de serem semelhantes entre si, podem se substituir no mesmo ponto da cadeia do discurso”, como afirma Lopes (1987, p.20).

2.3. O papel da imagem no funcionamento metafórico

Jakobson aproxima a metáfora da poesia e a metonímia da prosa:

“O princípio de similaridade domina a poesia. (...) Pelo contrário, a prosa gira essencialmente em torno de relações de contigüidade. Portanto, a metáfora, para a

contigüidade.

poesia, e a metonímia, para a prosa, constituem a linha de menor resistência, o que explica que as pesquisas acerca dos tropos poéticos se orientem principalmente para a metáfora” (Jakobson, 1971, p.62).

Mais adiante, entretanto, o autor reitera a posição fundamental, sugerindo que apesar da maioria dos estudos concentrarem-se na metáfora, que a dupla articulação da linguagem (metáfora x metonímia) não deve nunca ser desprezada, pois assim se caracterizaria a adoção de um “esquema unipolar amputado”, o que coincide de maneira bem evidente com uma das formas de afasia, o distúrbio da contigüidade.

Contudo, a ênfase na metáfora já está formulada pelo próprio Jakobson quando assume que o princípio da similaridade domina a poesia. Assim também não nos furtamos de enfatizar ou focalizar nossa reflexão no papel da metáfora na sua relação com o poético.

Segundo Saussure, o procedimento da seleção (metáfora) “une os termos *in absentia* como membros de uma série mnemônica virtual”.²⁰ Pode-se inferir essa “série mnemônica virtual” como de uma ordem mais abstrata, no sentido de que a ausência, esse parâmetro não-concreto por que se pauta essa série paralela, essa virtualidade, nos remete a algo do nível da imagem, já que essa última tem a virtualidade como característica ou condição. Pois como se estabeleceria essa nova congruência dos termos que se encontravam distantes, esse tornar junto o separado, o longe, a criação e aceitação da semelhança, a cobertura da distância desse intervalo entre um símile e outro? Ricoeur sugere um caminho que passa pela imagem, através dela. Para ele, o “*insight* na

²⁰ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1922, p. 68 e 170; citado por Jakobson (1971, p. 40).

semelhança é tanto um pensar como um ver”. Um pensar na medida em que produz reestruturação de campos semânticos. Porém,

“(…) esse pensar é um ver no sentido em que o *insight* consiste na *captação instantânea* das possibilidades combinatórias oferecidas pela proporcionalidade e conseqüentemente o estabelecimento da proporcionalidade pela proximidade entre as duas razões” (Ricoeur, 1978, p.146).

O termo “captação instantânea” mais do que mostra a sua proximidade com a imagem, fazendo valer novamente nosso pensamento acerca da virtualidade como própria ao funcionamento metafórico e sua relação com a imagem. É assim que Ricoeur também aproxima o processo metafórico do conceito de imaginação produtiva de Kant como “esquematização de uma operação sintética”. Sendo que uma das funções do *schema* seria a de prover imagens para um conceito. Completando, Ricoeur formula que:

“Imaginar, assim, não é ter uma figura mental de alguma coisa, mas expor relações de uma maneira figurativa. Se essa representação concerne a semelhanças não-expressas e não-ouvidas ou refere-se a qualidades, estruturas, localizações, situações ou sentimentos, cada vez que uma nova conexão pretendida é captada como o que o ícone descreve ou representa” (*idem*, p.148).

Esta consideração ao ícone, entretanto, não deve fazer crer que o elemento icônico na metáfora é apresentado, mas sim descrito; e o que se apresentaria, então, seria uma “fórmula para a apresentação de ícones” como afirma Henle (citado por Ricoeur, 1978, p.148).

A metáfora, portanto, possibilitaria a comunicação entre dois campos semânticos bem distintos. Esse movimento “transcategórico”, como o diz Ricoeur, provocaria a subversão da materialidade metonímica, pois une termos *in absentia* numa “série mnemônica virtual”. Entretanto, essa virtualidade deve se substancializar e se justificar na própria materialidade metonímica, através da qual, como vimos anteriormente, é originalmente produzida a metáfora. Ou seja, de alguma forma, reiterando o posicionamento de Lacan (1956/1985), a virtualidade das relações metafóricas teria sua operação justamente fundamentada sobre a materialidade da “subestrutura” metonímica. E é por levar em conta essa virtualidade que a metaforização operaria segundo o regresso a uma condição mesma de imagem, pois a imagem, como dissemos, tem como condição a própria virtualidade, ou o fato de se desviar do eixo de articulação significante, do discursivo. A metáfora se processaria através de algo da ordem de uma intensificação imaginária. O que também se corrobora no dizer de Ricoeur, segundo o qual haveria um “fluxo de imagens” e sua posterior “assimilação predicativa”, pois “algo aparece e a partir dele percebemos a nova conexão”. Essas imagens seriam provocadas pela estrutura verbal e controladas por ela. Nesta perspectiva, a questão do sentido metafórico, o qual “nega a bem-estabelecida distinção entre sentido e representação”, nos compele então a “explorar a fronteira entre o verbal e o não-verbal” (Ricoeur, 1978, p.148-149).

Octavio Paz, em *Signos em rotação*, ressalta o papel desenvolvido pela imagem na produção do efeito poético, que podemos apreender como aproximado a algumas referências nossas aqui colocadas sobre o funcionamento da metáfora. Primeiramente, o autor adverte-nos sobre as diversas significações acerca da imagem. Menciona a imagem no seu “valor psicológico”, a qual geralmente se trata enquanto uma “figura real ou irreal

a qual evocamos ou produzimos com a imaginação”, ou seja, as imagens enquanto produtos imaginários. Coloca que existem outras significações em torno da imagem, não sendo a essa que seu estudo irá se atrelar, e sim à imagem enquanto “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõe um poema”. No entanto, sublinha claramente que essas “expressões verbais”, as imagens, “foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc”. Paz, concede um valor muito genérico para o conceito de imagem, enfatizando que ela desempenha papel central na gênese do poético, aproximando-a do funcionamento da metáfora que estamos traçando no presente estudo. Diz que todas as figuras mencionadas, quaisquer que sejam suas diferenças, possuem em comum “a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases”. A isto Ricoeur se refere, de modo similar, como a “assimilação predicativa” do “fluxo de imagens” produzida pelo “sentido metafórico”. Sendo que para Paz:

“Cada imagem - ou cada poema composto de imagens - contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (...) Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. Graças a uma mesma redução racional, indivíduos e objetos - plumas leves e pesadas pedras - convertem-se em unidades homogêneas. Não sem um justificado assombro as crianças descobrem um dia que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de plumas. Custa-lhes muito reduzir pedras e plumas à abstração quilo” (Paz, 1976, p.38).

Dessa forma, Paz também lança luz sobre o modo de produção de conceitos em ciência, no qual os operadores de linguagem calcados nas imagens, ou seja, nas figuras, desempenham papel fundamental. O trabalho em ciência também não se furta da possibilidade de figuração do pensamento. Contudo, Paz ressalta que a imagem não funciona da mesma forma em ciência e em poesia. Na primeira ela funciona segundo mutilações do objeto, com a aspiração de determinada verdade, sendo que “pedras e plumas abandonam sua própria maneira de ser e que por uma escamoteação, perdem todas as suas qualidades e sua autonomia” (*idem, ibidem*). Em poesia, apesar da equação entre pedras e plumas, as mesmas não perderiam seu “caráter concreto e singular”. Noção aproximada da de Jakobson quando diz que “em poesia, a forma interna de uma palavra, vale dizer, a carga semântica de seus constituintes, recobra sua pertinência” (Jakobson, 1971, p.160).

2.4. Dos três registros: o real, o simbólico e o imaginário

Faz-se pertinente a introdução ao âmbito dos três registros na medida em já tratamos de uma faceta do papel da imagem no funcionamento metafórico. No momento em que chamamos atenção para o conceito de imagem, acaba por vir à tona a associação com o que poderia se especular acerca do conceito de imaginário, o qual exploraremos na obra de Lacan, segundo mais precisamente a sua formulação triádica do real, simbólico e imaginário - RSI. Tal tríade busca dar suporte às três formas de inscrição dos fenômenos, chamadas também por “registros”.

A noção de registro se mostra particularmente relevante no tocante às nossas reflexões, as quais têm como objetivo questionar acerca da natureza, transformação e inscrição do poético, para posteriormente procedermos, com mais detalhe, algumas possíveis relações deste com a clínica. Desse modo, questões genéricas emergem: como o poético surge, se desenvolve? Ele apresenta conclusão, fechamento? Pode-se dele apreender uma identidade completa, fechada? Ele demonstra, transparece permanência, consistência? Ou é dispersivo? Como se inscreve, de maneira fixa ou em processo? Não se inscreve? Não é demarcável?

Acreditamos que uma discussão mais detida acerca dos registros possa fornecer alguns instrumentos propícios à produção de férteis reflexões a respeito da natureza íntima do poético e sua conseqüente função na clínica.

Neste sentido, inserimos aqui uma anedota para iniciar, talvez como maior sinceridade, o debate acerca da importância da inclusão da noção de registro nas especulações espaço-temporais (onde, quando e como) em torno do poético. Acreditamos que a linguagem figurada possa transparecer maior esclarecimento na medida em que talvez permita mais horizontalidade ao universo da transparência comunicativa desejada em um trabalho de dissertação acadêmica. Ademais, a linguagem figurada também possibilita uma maior leveza ou abertura para o tratamento do tema, facilitando a intervenção crítica.

Pois, vamos à estória.

Um professor, certa vez, em sala de aula, referindo-se ao “inconsciente como um fluxo”²¹, defrontado obviamente com a questão insolúvel da dinâmica, do movimento radical próprio ao real, indaga acerca de sua intangibilidade fundamental:

“- Se o inconsciente é um fluxo, como o captamos?”

Tal questão logo emite várias indagações daí derivadas em uma inevitável cadeia associativa. Como captar o que não permanece, o movimento? Como falar do que não se delimita? O que nos torna capazes ou nos faz assim sentir para que possamos abordar o movimento?

Como podemos observar, a ilusão de poder abarcar o movimento ou dele extrair sua plenitude, sua totalidade última, incorre inevitavelmente em uma impossibilidade. De antemão, já mergulhados na raiz do conceito de movimento, percebemos o “encontro faltoso”²², a impossibilidade de apreensão enquanto finalidade última. O que efetivamente ocorrem são tentativas, sempre carecendo de uma apreensão derradeira. Como então buscamos captar o movimento?

“- Damos um nome, um número e tiramos uma fotografia, efetuamos um RG (registro geral) do movimento” - responde um dos alunos.

Apesar da afirmação acima ter sido formulada de modo meio chistoso, colocamos em relativa consonância com a mesma. Poderíamos dizer que, de uma forma ou de outra, sempre e inevitavelmente ocorrem registros, sejam eles conscientes, subliminares, impressos, nítidos, imagísticos, dispersivos, ou exteriores à apreensão do sujeito, etc.

²¹ Estão entre aspas por serem exatamente as palavras proferidas pelo professor. Não é de importância aqui para nossa discussão se “o inconsciente é” ou deixa de ser um “fluxo”, ou se pode ser dito dessa maneira. Não estamos aqui tratando disso, mas somente do fenômeno fluxo, do movimento; o qual interessa para a nossa reflexão enquanto movimento radical, próprio ao real.

²² Termo utilizado por Lacan, 1964/1988, p. 57.

Procedemos, humanamente, sempre a uma espécie de RG (registro geral) do movimento, do real. Até procedemos a um certo registro geral, se assim podemos dizer, muito na direção do que nos explicita Nietzsche ao referir-se à “formação de conceitos”, onde por uma espécie de generalização o “conceito nasce por igualação do não-igual”; ou seja, as diferenças individuais são abandonadas para que seja “despertada” a “representação”. Portanto, a representação, segundo Nietzsche, se realiza em função de conceitos ou, segundo nossas elucubrações, em função de registros gerais. Assim:

“A desconsideração do individual e do efetivo nos dá o conceito, assim como nos dá também a forma, enquanto a natureza não conhece formas nem conceitos, portanto também não conhece espécies, mas somente um X, para nós inacessível e indefinível” (Nietzsche, 1873/1996, p.56).

Tal afirmação acerca da natureza como portadora de um “X, para nós inacessível e indefinível” também remete-nos a alguma espécie de registro, pois algo se registra (esse “X”) na própria natureza, mas não sabemos o que e não temos acesso direto a ele. Como veremos, mais adiante, esse “X” poderíamos muito bem tomá-lo como uma dimensão que está mais próxima do registro real, já que sugere uma espécie de registro que parece não completar-se, efetivar-se ou fornecer sentido. O que vemos nesse caso nos aparenta como algo da ordem de um eterno enigma, a busca de uma classificação implacável e definidora ou uma atribuição de sentido sempre fracassam. Contudo, esperemos, pois os três registros serão tratados mais pormenorizadamente no desenvolvimento deste capítulo.

Seguindo nosso percurso, também podemos observar que, na articulação do poético com os três modos de registro, algumas questões importantes emergem:

- Qual o papel desempenhado por cada uma das três formas de registro na gênese do poético?

- Como já foi colocado, há uma profusão de imagens, um aumento da virtualidade no funcionamento metafórico. Pode-se então afirmar que ocorre uma intensificação imaginária mesmo pautada no sentido do conceito de imaginário proposto por Lacan? Como se dá essa intensificação?

- Qual o papel do simbólico, do real, levando-se em conta um suposto “imaginário” teórico que afirma sempre a clínica psicanalítica como uma clínica do simbólico?

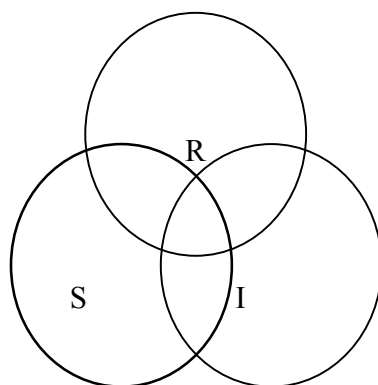
Tais questões fundamentam sua importância na medida em que apontam para direções do trabalho, podendo prover elementos para uma reflexão mais aprofundada acerca do papel do poético no trabalho em clínica. No entanto, primeiramente devemos proceder uma apreciação minimamente detalhada acerca das noções de real, simbólico e imaginário, para que, com uma maior explicitação, possam demonstrar um pouco de suas características fundamentais e seu papel em nossa discussão.

Na proposição dos três registros, Lacan (1975) recorre à topologia²³ e a um de seus desenvolvimentos posteriores, a teoria dos nós, para, através do nó borromeano, dar visibilidade ao entrelaçamento irreduzível dos três registros. Sendo que tal visibilidade ou imagística não deve de forma alguma ligar-se diretamente com o conceito mais amplo do que ele propõe como imaginário, mas sim no sentido da tentativa de prover imagens para alguns conceitos, fugindo das formas culturalmente carregadas do domínio verbal. A imagem, como o que em sua espacialidade “apresenta”, poderia dar passagem para o

²³ A topologia é tida como a “geometria flexível que trata matematicamente das questões de vizinhança, de transformação contínua, de fronteiras e de superfície, nem sempre fazendo intervir a distância métrica” (Chemama, 1995).

retorno de uma ordem primária, de um caos²⁴ anterior ao complexo das formações ideológicas que atacam o linear-discursivo. O que, contudo, não deve fomentar ilusões ou lampejos de se mergulhar no velho mito da neutralidade, pois Bakhtin já esclareceu, há muito, que todo signo é inevitavelmente ideológico. No entanto, o potencial sugestivo dos esquemas se valoriza na medida em que eles se mostrem como estruturas gráficas a serem problematizadas, qualificadas. O imagístico pode então gerar polissemia, inúmeras representações, facilitadas justamente por sua apresentação aberta. A topologia, trabalhando as relações de limite (interior-exterior, por exemplo), traz a possibilidade de uma esquematização mais dinâmica de alguns fenômenos e relações, em vista sim de sua própria complexidade.

De acordo com o diagrama do nó borromeano (Figura 1), os três anéis (os três registros) estão unidos de tal modo que o rompimento de um acarreta o rompimento de todos os outros. Assim, a tríade “real-simbólico-imaginário” se apresenta em todo fenômeno humano, é um constructo totalizante, porém num espaço móvel e aberto para a reflexão, pois essas três entidades possuem relações dinâmicas e de concomitância.



²⁴ Caos aqui não no sentido de “desordem” imposto pelo senso-comum, mas segundo sua raiz etimológica

Figura 1. O Nó Borromeano

É interessante mencionar que, segundo Milner, a especificidade do nó borromeano consiste em :

- a. ser impossível - sendo que este é o aspecto real do nó, pois se mostra impossível desfazer um dos elos, sem ao mesmo tempo liberar os outros dois;
- b. os seus elementos serem distinguíveis - e aí está o simbólico do nó;
- c. e a sua face imaginária, a do que pode ser escrito, representado (Milner, 1982; citado por Leite, 1994, p. 52).

Essas colocações relativas ao que é característico a cada um dos três registros será tratada com mais detalhe na sequência que tem início logo abaixo.

2.4.1. O imaginário: o fazer sentido e a consistência

A começar pelo imaginário, diríamos que se caracteriza por uma relação muito forte com o que é denominado de consistência. E “consistir é, em primeiro lugar, manter junto, fazer um” (Juranville, 1987, p. 328); o que traz o sentido de unidade, ou melhor, aproximando das nossas concepções, a ligação muito sensível entre o consistir e o fazer sentido, constituir um todo uno, palpável, contínuo. O sentido como dimensão operativa, se constitui num todo delimitado, numa identidade una. E a identidade inevitavelmente se

grega na qual pode ser traduzido como “originário”.

relaciona com a alteridade, na medida em que se configura na relação com os pares, no pareamento. O mínimo necessário para que algo seja identificado, percebido, é a figurabilidade, a qual tem como condição a anteposição, que duas coisas se antepõem, a figura e o fundo. Apesar do termo anteposição não parecer muito adequado, já que o fundo, mais do que fornecer anteposição, ele na verdade configura, dá contorno, delimita, unifica. A anteposição pode até mesmo ser tratada em um momento posterior à figurabilidade, na qual ocorre um desenvolvimento da relação primária de par, construindo a já mencionada “lógica da semelhança”, esta baseada numa tensão entre igualdade e diferença (Ricoeur, 1978). Terreno onde os pareamentos irão se desenvolver, conforme à afirmação de que “todo par, tudo que há enquanto par se reduz ao imaginário” (Lacan, 1975, p. 54).

A identidade, porém, também é a qualidade do que é idêntico. Sendo que o pareamento de símiles ocorre atravessado por um fundo de vazio ou diferença. Reiterando também que o idêntico nunca se efetiva na sua plenitude, a correspondência precisa das simetrias nunca ocorre, mas sim é antecipada imaginariamente. Assim, voltando, a unidade-continuidade característica do imaginário é efetivada via uma certa materialização, substancialização, presentificação. O que reforça a tese de Lacan segundo a qual “não há Imaginário que não suponha uma substância” (*idem*, p.09), que não suponha corpo. A configuração de uma identidade que confere substância (consistência), dada imaginariamente, é vista como radicalmente ilusória. Lacan postula que muito da

consistência é “pura imaginação”, que muito dela é “inventado”, é “fabricado”²⁵ (*idem*, p.30).

O imaginário trabalha com “representações” da “coisa” (Leite, 1994, p.66). A representação, se pudermos aqui tomá-la como ato de tradução da coisa, a produção mesmo de imagens, temos que não há como mencioná-la sem nos reportarmos ao que é reflexivo. E a coisa, dada sua impossibilidade, pode ser acessada somente indiretamente, ou através de recortes²⁶, da produção de imagens, de reflexões. Portanto, o imaginário funciona para dar sentido às coisas e ao mundo em que vivemos (Juranville, 1987), trabalha a correção, a geometrização, a criação mesmo do que chamamos de mundo, tendo a percepção então um caráter marcadamente ativo.

Nesta medida, a antecipação da plenitude, a *presentificação de um sentido*, a compulsão à “boa forma”, nos fazem associar o trabalho do imaginário como tendo alguma base de positividade, já que antecipa, certifica a unidade-continuidade; não há furo, não há fratura, o todo se constitui, se amarra. Pois o uno é o afirmado, o percebido. A afirmação está mais edificada no perceptível. Como exemplifica Bergson (1907/1964), ao afirmarmos: “essa mesa é branca”, apontado-a, tendo o branco como referente comungado na interlocução, estamos presentificando algo aí mesmo no próprio ato perceptivo. Quando aponto a mesa novamente e digo “essa mesa não é preta”, a negação vai ligar o que se vê a algo que está ausente da percepção. Assim a negação acaba por sugerir toda sua relação com a memória, com a ausência, em referência a um objeto ausente, e que somente uma “inteligência dotada de saudade” e memória é que seria

²⁵ O que nos diz que nem toda a consistência é de ordem imaginária, mas que há também uma consistência que é real, a qual verificaremos com mais detalhe quando for discutido mais adiante o conceito de real.

²⁶ Ou simplesmente a tese antiga de que “a coisa em si é a não-coisa”.

capacitada à negação, à dissociação. Portanto, a positividade, como estamos tratando, muito mais pertinente ao imaginário, exige substância, percepção²⁷.

Assim, a relação de pares, primária na figurabilidade (relação figura-fundo, condição para a percepção), nos leva a algumas associações. É interessante observar como tal exploração das condições perceptivas esbarram em divagações tocantes a uma bidimensionalidade, ao contrário da tão falada e evidente tridimensionalidade na construção do percebido. Lacan chega a citar que alguns matemáticos escrevem, com todas as letras, que o espaço é plano. Sugere que o imaginário funciona segundo uma certa *planificação*, que “pensamos plano” (Lacan, 1975, p.16). Certo, uma planificação que a relação de par, a alteridade, sintetiza. A própria síntese como a unificação ou pareamento do que se define, dá termo, do que se conclui. Assim, Lacan afirma que as verdades provém do imaginário, ou melhor, o imaginário é onde as verdades se enunciam, de onde provém os enunciados. Então, o imaginário não somente consiste, mas também resiste. A consistência também como o que instrumentaliza, *possibilita a ação*, o manuseio. E claro, a ação não como ato puro, mas sim como ação planejada, pertinente às convenções perceptivas, a determinadas leis de apreensão do mundo. Sendo que ao tratarmos de “mundo”, dentro de uma etimologia que o aproxima da noção de *kosmos*, remetemos ao que se mostra organizado, ordenado, anteposto a *i-mundo*. Assim, o ato puro ou ato original se apresenta então mais como uma emergência do *i-mundo*, afloramento do que não é passível de simbolização, negando-se ao sentido, a uma ordenação de sentido. Perceber seria então perceber o mundo, fazê-lo, construí-lo. O que

²⁷E os positivistas não têm como referência máxima os dados da percepção?

coloca a questão da formação do sentido como tentativa de ordenação homogeneizante com vistas à instrumentalidade, a qual tem como raiz o manuseio.

Sim, o imaginário substancializa, torna operativo, fornece a instrumentalidade e a conformação de sentido necessários para o agir no mundo, os quais têm como base a referência ao corpo próprio (Lacan, 1975). A relação com essa substância primária, primeira, o corpo, é atravessada pela imagem que dele venha a se produzir, constituindo-se assim enquanto base para um operar no mundo, pois, como enuncia Lacan:

“(…) o ponto de partida do ser falante é a referência ao corpo e ao fato de que sua representação, digo, tudo aquilo que por ele se representa, nada mais ser que o reflexo de seu organismo” (Lacan, 1975, p.03).

A imagem do corpo próprio é então tratada enquanto matriz perceptiva, matriz imaginária. Sendo que essa imagem nunca é pura mas possui toda ondulação pertinente ao reflexivo e deve em determinado momento ser posta à prova do olhar do outro. A alteridade vem assim a ratificar uma imagem como sendo própria. O outro media a relação do sujeito com uma virtualidade constitutiva dos processos perceptivos, de sua própria imagem. A auto-referência é mediada pelo outro²⁸ e serve como base para um agir no mundo.

E é no aspecto da ilusão homogeneizante ou do empuxo à homogeneização, próprio ao imaginário, por nós enfatizado, que Peirce nos ajuda, sugerindo algumas outras relações que realizamos para com o imaginário enquanto ancoradouro de verdades. Ele diz que “a primeira de todas as concepções da filosofia é a de uma matéria primeira a

partir da qual é feito o mundo”. Os pré-socráticos “pretendiam chegar de imediato ao princípio mesmo, e no princípio deve ter havido algo homogêneo, pois supunham que onde há variedade deve sempre haver uma explicação a ser buscada” (Peirce, 1995, p. 12). Portanto, para os pré-socráticos o que demanda questionamento e investigação é a variedade, a heterogeneidade. Algo se abre ao questionamento na medida em que perde *status* de verdade, na medida em que sua condição incólume e cristalizada de verdadeiro, a sua homogeneidade, se rompe em algum ponto.

Desse modo, o homogêneo, o contínuo, sustentado pelo imaginário, alimenta ou caminha junto com o que se antecipa como pleno (Juranville, 1987, p.79). O imaginário, como já dissemos, se verifica na antecipação da certeza, de uma plenitude, de um sentido. Aí o ponto em que este último autor fala do imaginário como “uma segunda espécie de falta, suscitada pela falta fundamental do objeto absoluto” (*idem, ibidem*), sendo que a primeira seria própria ao real, falta irreversível dada pelo tempo.

O sentido enquanto conformação, homogeneização, em sua função operativa, instrumental, que possibilita um agir no mundo, trata da organização da percepção, do que consiste, presentificado. Como prefere Juranville, ocorre uma antecipação de sentido que é imaginária. Assim, o sentido é desejável, pois “aquilo que é buscado pelo desejo é o ser-um” (*idem, p 75*). Dessa forma, “o sentido é a unidade, enquanto imposta pelo sujeito, de uma diversidade sensível” (*idem, ibidem*). Ainda, para Juranville, no relativo ao significante, este, através do imaginário, “é tomado isoladamente”, como “presença ilusória do objeto absoluto” (*idem, p.78*), presença reiterada da antecipação da plenitude e o movimento de unificação. O desejável apresenta-se, no imaginário, como um desejo de

²⁸Sendo que esse “outro” (com minúscula) é visto como para uma alteridade imaginária, proximal,

manuseio, de palpabilidade, substancialização, de certo modo, de contorno, de controle da coisa. O imaginário é tomado então como o que opera para contornar o objeto, para prover-lhe imagem. E na vertente do sujeito, como o que lhe fornece a ilusão de controle ou apreensão da coisa.

2.4.2. O real como impossível, a insistência do simbólico e o movimento

O real é sempre aquele do “encontro faltoso”, como muito bem enuncia Lacan (1964/1988, p.57). Porém, “não apenas aquilo que nos faltou no encontro, pois o que na verdade faltou foi o objeto primordial impossível” (Juranville, 1987, p.78). Sendo esse objeto primordial impossível denominado por Lacan como a coisa. Então o significante, seu surgimento, tendo como condição a ausência da coisa, aponta a sua perda. Onde há a morte da coisa advém o signo. Para Juranville essa “distância entre o que seria preciso e o que há é vivida na mais extrema angústia”, tida como o próprio ato da castração, pois o objeto não ostenta a possibilidade de plenitude real para o sujeito; o significante não dá conta do objeto, não é capaz apreendê-lo, contê-lo, mas somente de contorná-lo. O objeto apresenta-se sempre, portanto, como radicalmente perdido, o que radicalmente falta. A emergência do significante trata então sempre do contorno da coisa, da cobertura de uma perda ou tentativa de preencher uma falta radical. É assim que muito se fala do real como uma falta fundamental no tempo. Pois a irreversibilidade do tempo sempre aponta para uma perda constitutiva, como se a sua passagem tivesse a marca essencial de perda:

mostrada. “Outro”, o grande outro, seria o outro simbólico.

passou, passou... A assunção do presente se produz segundo um registro imaginário, que fornece duração ou perenidade para o mundo, presentificando-o.

Neste sentido, o real não seria confundido com a realidade, pois essa estaria mais para o perceptível, para o palpável, consistindo imaginariamente. A realidade tem a ver com o mundo, com o organizado, com a boa forma, com a necessária unidade-continuidade, pois “aquilo que faz do mundo real um mundo exclui daí a presença do real como tal” (Juranville, 1987, p. 78). A realidade é vista como uma depuração, uma sedimentação do que advém do real, da sua dispersão primordial, da inacessibilidade da cena primeira, originária, do *i-mundo*. Pois o mundo se purifica através do nominalismo, do realismo dos nomes; mas “há a *ex-sistência* do *i-mundo*, a saber, do que não é mundo, aí está o Real, sem mais” (Lacan, 1975, p. 46). Assim, o real vem a se relacionar com o que Lacan chama de “*ex-sistência*”, esta podendo ser entendida como o “jogo das consistências”, “o girar em torno”. De acordo com a formulação do nó borromeano, um anel joga com o outro, e nesse percurso, por “fazer ciclo, amarra um buraco”, nesse jogo que ele chama de “*ex-sistência*, do errar” (*idem*, p.56). Portanto, o real não se situa, está sempre fora, é radical e irremediavelmente excluído, o inconcebível, resiste à simbolização e à representação. Leite, analisando as formulações de Lacan, diz que somente através do amorfismo e completo desespero da condição intraduzível do horror é que seria tratada a experiência do real (Leite, 1994, p. 55). O real, ele não porta nome nem forma.

Como já dissemos, a realidade, portadora das formas do mundo, remete-se ao que se conforma através da inércia imaginária, onde repousam as consistências. A realidade se inscreve, se mostra, transparece, se antecipa. O real é o “estritamente impensável” (Lacan,

1975, p.03), é o inantecipável, “o que não cessa de não se escrever”. E, somente para uma ilustração, no final de seu Seminário (RSI, livro 22), Lacan deixa sugerida, ou melhor, procede mesmo a relação do real com a angústia, do imaginário com a inibição e do simbólico com o sintoma.

O real é então postulado como estando muito aquém, ou além, da percepção, essa que já traz a marca de uma depuração, de uma construção. Para Juranville estaria mais para a ordem da “sensação”, esse modo de apreensão em que as “coisas ainda não são postas como unas” (Juranville, 1987, p. 336).

Apesar de “irredutível à lei simbólica” (Leite, 1994, p. 66), é através do imaginário e do simbólico que buscamos tratar do real. Desse modo, o real e a verdade estariam fora do mundo, sendo pertinentes ao *i-mundo* (Juranville, 1987, p. 371). Real e verdade seriam originários, intocáveis, de natureza radicalmente dispersiva, caótica, entidades siderais, portadoras de movimentos inconcebíveis, inapreensíveis. O errar irrestrito, infinito, o não-sentido, o impossível, a própria plenitude. O real se relaciona a tudo aquilo que não se relaciona com nada, tudo aquilo que radicalmente se exclui, nos termos de Lacan: o que “*ex-siste*”. Mas não que cheguemos ao extremo dessa contraposição entre real e realidade. Pois o real não se contrapõe a nada, ele meio que subjaz a tudo, orbita em todos os meios, eterno movimento de queda, de perda. Por outro lado, o real também não deve ser simplesmente confundido com irrealidade ou coisa do tipo. Como já dissemos, o real trata de plenitudes, de coisas das quais temos algum signo, mas que não se apreendem, não se configuram, infindas questões, espirais de espirais: a morte, o infinito, o absoluto, o acaso... Para Lacan, no tocante à verdade, essa, como

radicalmente excluída, impossível, poderia somente então ser semi-dita, antecipada, tratada pelo imaginário.

Segundo o próprio Lacan Deus *ex-siste*²⁹, Deus é a *ex-sistência* por excelência (Lacan, 1975, p.12). Assim, a concepção da existência de uma entidade absoluta, Deus, vai imergir na sua *ex-sistência*. A irreduzibilidade à simbolização e as entidades que traduzem de maneira mais clara essa impossibilidade (deus, infinito, absoluto, etc) vão sempre de encontro à impossibilidade do real, à impossibilidade mesma do real da coisa, da coisa em si, da apreensão da Plenitude. Ou o postulado pré-socrático de que “a coisa em si é a não-coisa”. E aí que a tautologia assim tida remete-se ao que faz ciclo, movimento infindo, “que amarra um buraco”, no jogo eterno “da *ex-sistência*, do errar” (Lacan, 1975, p.56). E se pudermos fazer alguma aproximação ao simbólico, Lacan menciona que ele faz um “buraco”. Traduzindo em outros termos, podemos dizer que o “buraco” vem a se relacionar com as fraturas, as oscilações da imagem.

Assim, o simbólico traz a marca de uma insistência, na sua função de produzir rompimentos. E se o imaginário se pauta mais para uma inércia de repouso das formas que se sedimentaram e adquiriram consistência, o simbólico se pauta por uma inércia de movimento, na sua função de fazer ou mirar o intervalo, o “buraco”, fazendo vazar, onde a consistência, a continuidade, a totalidade imaginária encontra seu ponto de ruptura. A conformidade, a “inércia imaginária” encontra, portanto, seu limite no movimento de mira, de ruptura do simbólico, o qual nos entrega a um sempre furo, sempre a uma nova possibilidade de resignificação, a sempre “mais um”, ou seja, a insistência como sua

²⁹ Deus, neste sentido, não existe, ele *ex-siste*. A *ex-sistência*, como já dissemos em outra nota, está relacionada ao “não-demarcável”, ao não-situável, ou melhor, ao que se situa alhures, caracterizado pela excentricidade (estar fora) e dispersão (KAUFMANN, 1996).

marca mais característica. Assim, o simbólico pode ser tomado como aquele que não cessa de se escrever, pois trata sempre de algo ausente, mirando, rementendo-se ao intervalo, às oscilações da imagem, através do jogo significante.

Se para a inércia de repouso do imaginário, o significante aí é “tomado isoladamente” (Juranville, 1987, p.78), no simbólico ocorre o jogo dos significantes, a relação de um significante com o outro. Como propõe Juranville, é através do simbólico que o significante é tomado “em todo o sistema dos significantes”, no qual são articulados um em relação ao outro, pois “a um gesto simbólico sempre corresponde outro gesto igualmente simbólico” (*idem, ibidem*).

Nas reflexões até aqui tecidas acerca dos três registros, foram tocados direta ou indiretamente questões como a “inércia imaginária” e a relação dinâmica de concomitância e limite entre o real, o simbólico e o imaginário. Segundo Cesarotto & Leite (1984) um denunciaria, de certo modo, o limite do outro: o imaginário faria limite ao real, o simbólico faria limite ao imaginário e o real faria limite ao simbólico. Nesta perspectiva, do que pudemos depreender da nossa reflexão, há uma relação forte do imaginário com o repouso, sendo que o simbólico e o real estão mais para o movimento.

Haveria tanto um movimento real quanto um movimento de ordem simbólica. O primeiro, como radicalmente inapreensível, denuncia uma perda fundamental e irremediável no tempo. Já o movimento simbólico institue uma perda, inscrevendo-a através da própria instituição da linguagem. Da linguagem que se reporta a um mundo de leis e objetos ausentes, dos signos a operar uma constante tensão entre ausência e presença. Assim, tanto o simbólico quanto o real vêm a nos sugerir essa relação com o movimento. Sendo que o imaginário, através da produção da imagem, ou melhor, da

antecipação de uma plenitude, completude, busca apreender o movimento real. Pois esse último seria tido como radicalmente inapreensível, já que a apreensão do mesmo se daria sempre através de recortes, *fotografias*, imagens, na tentativa de captar o movimento (Deleuze, 1985, p.09). A apreensão do movimento, ou a ilusão de apreensão do mesmo, se daria imaginariamente. O imaginário, através de sua função de sedimentação, de fixação, vai na direção de fornecer uma forma para o movimento real, o qual é absolutamente dispersivo, incompreensível.

Bergson, em suas reflexões acerca do “pensamento e o movente”, enuncia que a “inteligência, espontânea ou refletida, descarta o tempo real”, porque a destinação de nosso entendimento assim o exige. Pois que, reiterando de certo modo a nossa fala, em relação ao movimento “a inteligência retém apenas uma série de posições: um ponto primeiramente atingido, depois outro, depois outro”, desviando o olhar da transição (Bergson, 1933/1989, p.223). Assim, “nossa ação apenas se exerce comodamente sobre pontos fixos”, sendo exatamente a fixidez o que a nossa inteligência busca. Sendo que “é sempre a imobilidades, reais ou possíveis”, que a nossa inteligência se relaciona. Segundo Bergson, o entendimento decompõe a mudança em estados sucessivos e distintos, supostamente invariáveis. E se considerarmos “de mais perto cada um desses estados, perceber-se-á que eles variam”, pois “o entendimento os substitue por uma série de estados menores, que se decompõem por sua vez, se necessário, e assim indefinidamente” (*idem*, p.224). A concepção lacaniana de real é próxima à de Bergson na medida em que, para este, o real não são os estados em que o fluxo se decompõe e sim o próprio fluxo, “a continuidade de transição”, “a mudança ela mesma” (*idem, ibidem*). Tanto que ele toma a mudança como indivisível e que:

“Se nossa inteligência se obstina em tê-la por inconsciente, a ajuntar-lhe não sei que suporte, é porque a substituímos por uma série de estados justapostos; mas esta multiplicidade é artificial, e artificial também a unidade que aí restabelecemos” (Bergson, 1933/1989, p.224).

Tal pensamento acaba por nos colocar em face a conceitos como o simbólico e o imaginário, pois o primeiro estaria mais relacionado a esta multiplicidade de estados articulados ou justapostos, e o segundo como mais pertinente a essa unidade artificial que restabelecemos. Já que o simbólico, como já mencionamos, relaciona-se aos significantes tomados no seu conjunto de jogo e articulação e o imaginário se registra no momento em que o significante é tomado isoladamente.

2.4.3. O registro do poético: os efeitos de sentido e a clínica

Ocorre na poesia, como vimos, o fluxo de imagens. O pareamento de disparidades, a busca, a invenção de semelhanças, a construção de uma equação:

“Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas de igual maneira qualquer sequência de unidades semânticas, tende a construir uma equação” (Jakobson, 1971, p. 149).

Lacan, na sua formulação dos três registros, sugere a busca de equivalências como pertinente ao imaginário, que a relação de pares se fundaria imaginariamente, tendo como

base a relação com o próprio corpo. Pois a relação de símiles, os dois termos equacionados, vem a constituir-se em alguma especularidade, um à imagem, à semelhança do outro. A substituição em função da similaridade busca uma conformidade de x para x' (os pares, os símiles), consistindo uma totalidade que funcionaria, segundo uma compreensão já simbólica, ortopedicamente, bem em razão de que não ocorreria nunca uma identidade completa, última. Mas para que uma certa compatibilidade entre símiles seja admitida, para que haja o que Ricoeur (1978) chama de “assimilação predicativa”, deve se configurar um mínimo de consistência, um mínimo de imaginário. Segundo Lacan, o que geralmente se assume é que “o efeito de sentido se veicule por palavras e não sem reflexão, sem ondulação imaginária”; que “o efeito de sentido está aí, na junção do simbólico com o imaginário” (Lacan, 1975, p.29).

O termo *efeito de sentido* adquire importância em nosso estudo, na medida em que o poético, segundo nossas investigações, veicula-se através de efeitos de sentido, operados basicamente através do que muitos chamam de “deslocamentos de sentido”.

Pudemos observar que o sentido se configura de modos diferentes conforme o registro predominante à sua veiculação. Através do imaginário, como vimos, o sentido se conforma em unidade, trata do universo do uno, do contínuo, do poder fazer um, do apresentar-se cristalizado na inércia dos enunciados. O sentido advindo do imaginário se reproduz historicamente, fornecendo a impressão do que pode ser tratado como verdadeiro e digno de substância. Não que o imaginário possa ser tratado como de uma natureza material, mas que ele simplesmente supõe certa substancialidade, consistência. O imaginário, portanto, se reproduz através da história e indica o caminho certo da boa forma, da adequação e correção, o caminho do que pode operar no mundo, fornecendo

instrumentalidade. O imaginário é a casa do entendimento, da univocidade, da universalidade, nomeia sentidos universais e se pauta por um todo uno e coerente. O sentido imaginário é o que mais faz sentido, ou pelo menos o que mais circula, se difunde e é utilizado, manuseado. O sentido imaginário serve ao manuseio, é mais passível de utilização direta e aplicação, é sedimentado na história e na cultura. O sentido imaginário funciona segundo uma razão mais ligada mesmo ao necessário, à realidade com a qual negociamos cotidianamente segundo seu *status* de verdade, segundo o que é usual, comum, de domínio público. O sentido imaginário circula, policiando a necessidade da reprodução do usual e das verdades, o que, de certo modo, reitera a fala de Foucault acerca dos policiamentos discursivos de que:

“É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma polícia discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos” (Foucault, 1970/1998, p. 35).

E se o sentido imaginário é o usual, carimbado como conforme, adequado, verdadeiro, o sentido simbólico já não podemos afirmá-lo como o que apresenta-se na mesma soberania de impor-se através do consenso. Não repousa, encontra-se ainda fora do raio de ação de uma inteligibilidade que possa certificá-lo através da univocidade e do consenso, pertence ao universo do movimento, do jogo. Enquanto o sentido imaginário perpetua-se através de signos sedimentados e estáveis, o sentido simbólico encontra-se mergulhado na instabilidade do jogo entre seus signos a sugerir que o sentido sempre pode ser outro, ou como prefere Lacan, “não cessa de se escrever”. O sentido simbólico,

veiculado segundo o patrimônio da ausência, questiona o pilar da verdade ao se perguntar pela natureza íntima da linguagem enquanto lugar de jogo e equívoco.

A afirmação de Lacan de que o efeito de sentido se encontra na junção do simbólico com o imaginário sugere uma relação do poético tanto com a história quanto com o devir. Segundo Paz:

“O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido - e nem sequer existência - sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (Paz, 1976, p. 52).

Essa condição do poético de dependente das palavras, mas que luta por transcendê-las, luta por tentar fazê-las dizer o indizível, nos fornece pistas de algumas relações possíveis para com os três registros. A relação do poético com a história e as palavras, essa estrutura material que o alimenta, a sua busca por transpô-la, mas através dela, como muito bem enuncia novamente Octavio Paz:

“Um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar - exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irredutível

e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas” (*idem*, p.51-52).

Essas colocações nos dão pistas da relação do poético com os três registros, se pudermos ainda mencionar a fala de Barthes quando afirma a literatura (o poético em nossa terminologia) como o que resiste aos “discursos tipificados”, fazendo “girar os saberes”, resistindo à impossibilidade do real, acreditando “sensato o desejo do impossível” (Barthes, 1977, p.22-26). Barthes afirma pois a literatura como um discurso teimoso, que insiste, permitindo-nos associá-la, nesse ponto, com o registro do simbólico, aquele que se constitui através da insistência, do “não cessar de se escrever”.

Neste ponto já podemos aqui entrever o funcionamento do poético segundo a concepção por nós adotada dos três registros. O poético, como nos sugere Octavio Paz, depende da história e das palavras, mas deve lutar por transcendê-las, senão seria mera “manipulação verbal”. Essa dependência, podemos muito bem aproximá-la da noção de imaginário até aqui por nós tratada. Pois a literatura deve servir-se da linguagem, “esse objeto em que se inscreve o poder desde toda eternidade” (Barthes, 1977, p. 12). A literatura, o nosso “poético”, serve-se da linguagem, essa legislação, essa instituição, e da língua, o seu código, para transgredi-los na sua função de poder e normatização das relações com o mundo. Barthes afirma que não há liberdade senão fora da linguagem, que a “linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado” (*idem*, p. 15-16).

É interessante essa questão da liberdade, pois nos remete àquela discussão já travada aqui por nós sobre a afirmação de Heidegger de que “a essência da verdade é a liberdade”, e que esta não é uma propriedade do homem. Isso, como podemos observar,

faz ressonância com o conceito de real proposto por Lacan, permitindo-nos assim voltar à idéia de Barthes de que a literatura teima, se nega a aceitar a impossibilidade do real, a impossibilidade da liberdade, denunciadas, inscritas e prescritas na e pela linguagem. O que resta a nós mortais é portanto trapacear com a língua, através desse “logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (Barthes, 1977, p.16), que é a literatura, o poético.

O movimento simbólico do poético visa, através do imaginário e dos enunciados cravados no universo histórico-cultural, transcendê-los. O movimento simbólico mira o novo, a surpresa, o estranhamento, através do velho, elaborando, dando direção para o desconhecido (o real) através do que é conhecido (imaginário). A função de desconhecimento, o não-saber enquanto constitutivo, está portanto sempre presente. Este seria o real que permeia a tudo, esse “não cessar de não se escrever”, com sua infinitude e impossibilidade de apreensão:

“O real é aqui o que retorna sempre ao mesmo lugar - a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não o encontra” (Lacan, 1964/1988, p.52).

É nesse ponto que Lacan busca precisar que não se trata somente de dizer que o real estaria relacionado ao simples retorno dos signos, mas que está além da “insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio de prazer” (*idem*, p. 56). As construções ou interpretações clínicas, segundo ele, não devem furtar-se dessa função primordial, a função de real, do completo não-senso, dos vazios, do encontro faltoso, o qual remete também a um traço fundamental que é a angústia de castração, esse “fio que

perfura todas as etapas do desenvolvimento” (*idem*, p.65). A angústia de castração cristaliza cada uma dessas etapas tendo “por centro um mau encontro”; um mau encontro da coisa. Assim, tanto no poético como no fazer clínico essa função de real surge de maneira bem viva, na medida em que não se furtam do encontro com a angústia, com o não-senso, o qual, segundo Deleuze, não alinha-se simplesmente com ausência de sentido como pode nos fazer supor o senso comum:

“(…) o não-senso não possui nenhum sentido particular, mas se opõe à ausência de sentido e não ao sentido que ele produz em excesso sem nunca manter com seu produto a relação simples de exclusão à qual gostaríamos de reduzi-lo. O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido” (Deleuze, 1969, p. 74).

Tanto a experiência poética como a clínica atestariam para a dimensão constitutiva do não-senso como potencializador, gerador de sentido. Freud alinha-se à esta colocação quando sugere ser através do não-sentido, de um mergulho no não-sentido a primeira condição para o processo criativo, quando refere-se em especial aos procedimentos do artista e do sujeito que elabora um chiste (Freud, 1905/1996, p. 151-171). Tal colocação é também confirmada por Deleuze:

“Não procuramos em Freud um explorador da profundidade humana e do sentido originário, mas o prodigioso descobridor da maquinaria do inconsciente por meio do qual o sentido é produzido, sempre produzido em função do não-senso” (Deleuze, 1969, p. 75).

A criação, a invenção, e seus fundamentos ficcionais de poderem recriar a realidade, atentas para o movimento instável dos signos, para sua dimensão e registro simbólicos, trilha-se por movimentos que estão além do caráter indicial dos fatos.

Em clínica, assim como em arte, o que menos interessa é a realidade, o estado da referência literal, absoluta, denotativa. Contudo, o factual - aqui depreendido como configurado através de totalidades imaginárias, através do imaginário - não deve ser negado, pois constitui a realidade, o arcabouço dos enunciados e das verdades que circulam. Por outro lado, sabe-se muito bem que o universo da linguagem contorna a turbulência do real, imprimindo-lhe versões, daí a distinção entre conteúdos manifestos e conteúdos latentes, ou entre enunciados e enunciação³⁰. Há a relação do significante tomado isoladamente (imaginário), enquanto enunciado, literal, e a questão do jogo dos significantes (simbólico) e a sua relação com um sujeito que os enuncia de uma determinada dimensão espaço-temporal, a enunciação. O fato não existe sozinho, há um sujeito que o nomeia, numera, interpreta e enviesa. Existem registros, e registros que permanecem para poder funcionar como verdades que têm valor operativo, prático; verdades que possuem consistência, que alguma tradição encarrega-se de perpetuá-las (o imaginário). Esses registros apresentam-se, como vimos, de modos distintos e intimamente imbricados, embora possamos conjecturar a preponderância de um ou de outro de acordo com suas características próprias e específicas.

O que visamos neste tópico, até o momento, é tratar da relação do poético e seus modos de registro. Pudemos observar que o poético produz fluxos de imagens, uma

³⁰ Não nos atrevemos, no entanto, a arriscar uma inconseqüente associação entre enunciado/enunciação e manifesto/latente simples e respectivamente. Tal investida com certeza mereceria um estudo mais aprofundado, o que não pretendemos nesse trabalho.

intensificação imaginária, pois existe, de acordo com seu fundamento metafórico, um aumento de virtualidade. É ela que possibilita a comunicação de universos semânticos díspares, uma aproximação do que é distante, uma recriação, uma invenção de semelhanças, permitindo vislumbrar o poético como um emissário radical da ficção, a entidade que carrega os gérmenes da manobra ficcional. Contudo, se o efeito de sentido, segundo Lacan, se perfaz na junção do imaginário com o simbólico, podemos supor que são gerados fragmentos de imagens, imagens partidas, incompletas, marcadas não pela continuidade típica do imaginário e sim pela descontinuidade³¹. Não seriam produzidas imagens acabadas, intactas, signatárias da cristalização dogmática, não haveria nunca a identidade última entre um símile e outro. O que vem a ascender é a noção e a importância da gênese e do manejo do fragmento, das referências e dos destinatários cindidos, imersos na indecidibilidade. Como já nos dizia Guilherme de Almeida: “Somente as coisas incompletas é que são perfeitas, porque não satisfazem. Uma grande obra de arte é sempre incompleta: tem a perfeição de não satisfazer, isto é, de não cansar nunca” (Almeida, 1925/1952).

Sua digressão deixa entrever a incompletude como produtora de beleza, os espaços vazios que constituem a incompletude como fundamentais para a produção de efeitos de sentido, e o fragmento, signo do que é incompleto, do que é parte, como elemento próprio à inovação, à criação. É neste sentido que o trabalho com fragmentos assume também sua relevância na *práxis* clínica. Como nos sugere Freud (1937/1996), o analista trabalha com os fragmentos que o paciente lhe traz, sejam eles da sua fala ou de lembranças. Podemos dizer que o analista faz uma espécie de trabalho de coleção com os

³¹ O que Jakobson (1971) trata como referência dividida, partida.

fragmentos trazidos pelo paciente, buscando traduzir suas interpretações e construções através desses fragmentos, pois o discurso do paciente deve servir como a base formal da qual partem as análises. Figueiredo, trabalhando com essas idéias freudianas, diz:

“É preciso lidar com fragmentos (...) Interpretar, dirá Freud, é lidar com os fragmentos, é, freqüentemente, fragmentar o material recolhido para, à moda do minerador, retirar o ouro puro da massa de lama e pedras sem valor” (Figueiredo, 1996, p. 87).

O manejo com fragmentos pode resultar na relação com efeitos de sentido, os quais devem encontrar seu lugar na *práxis* clínica. O fragmento, neste sentido, em vez de traduzir-se meramente em incompletude, carência, ou alienação, pelo contrário, releva-nos que possui potencial de sugestão, tragando-nos para um mundo de possíveis, pois é de caráter aberto. O fragmento estimula um mergulho no simbólico na medida em que obriga-nos a derivar na direção do que poderia ser, do que poderia reinventar-se, ali, onde falta uma parte. O fragmento inspira a emergência do ficcional, da possibilidade de se recriar a realidade. Na clínica, o fragmento deve ser aproveitado no seu potencial para a produção de novos sentidos, pois obriga-nos, muitas vezes, à necessária ligação com outros universos semânticos, com algo que se encontra irremediavelmente perdido, partiu-se, não volta jamais a ser realmente como era, mas exige que seja *re-tocado*, recriado.

Foi importante abrir esses parênteses acerca do fragmento, contudo é imperativo que retornemos para o seio maior da discussão. Estávamos a sugerir que o imaginário, no caso dos efeitos de sentido, funciona muito mais como ponte para um desencadear simbólico, já que o efeito de sentido se situa na junção, na fronteira entre esses dois

registros. Assim como Barthes diz que a literatura faz girar os saberes, podemos dizer que o poético faz girar o imaginário, colocando-o em movimento, questionando-o, transgredindo-o na sua inércia.

Para finalizar diríamos que a imagem poética teria uma orientação fortemente polissêmica, geradora de uma pluralidade de sentidos, não se reduzindo meramente ao imaginário. Através do imaginário ela se remeteria ao simbólico, tendo como função primordial a função de real. O real seria o sempre resto, pois algo sempre resta, e quem pode nos atestar essa noção é o simbólico, que sinaliza a ausência ou o próprio buraco que é o real, como insinua Lacan (1975, p 36). A função primordial dos efeitos de sentido seria mesmo essa miragem ou imersão no real, o choque, remeter para além da linguagem (para o real), mas por (pelo imaginário) e através dela (pelo simbólico), como vem nos sugerindo Octavio Paz.

CAPÍTULO 3

A AMBIGÜIDADE: ENTRE O POÉTICO E A CLÍNICA

*“Cada um sabe agora que significa um signo de elevada cultura
saber suportar a contradição.”*

(Nietzsche, 1881-1882/1981, p.194)

3.1. Ambigüidade e razão

Esse capítulo se inicia exatamente visando trabalhar um conceito de especial importância para uma reflexão acerca do poético, acerca de elementos que dizem respeito a uma série de fatores que abrangem a razão e a *práxis* clínica: a ambigüidade.

Esta entidade chamada ambigüidade, como poderemos ver, encarna-se de diferentes formas, dependendo do universo onde insere-se. Para o poético, uma das razões de nosso *métier*, ela desempenha papel nuclear. Empson (1930) nos informa que as maquinações da ambigüidade estão nas raízes mesmas da poesia.

Embora a relação do texto estético com a ambigüidade seja muito evidente e singular, um outro fato relevante para o qual iremos também nos atentar é a possibilidade de intercâmbio entre o que estamos chamando de poético e o estatuto da razão. Esta é geralmente tomada e divinizada como única e exclusivamente segundo seu caráter de razão instrumental. De acordo com esse pensamento que questiona o primado de uma razão única, detentora e diretriz de todas as ambições de conhecimento do homem, ajustada, é claro, aos parâmetros histórico-culturais de uma sociedade voltada para a exaltação da técnica, Paviani nos propõe a superação do “conceito clássico de razão”, ao procurar também aproximá-la aos domínios das manifestações do “conhecimento sensível”:

“Atos de intuir, perceber, imaginar, refletir, etc. não se distinguem claramente e nem são formas isoladas de conhecimento. Todo o pensar supõe recordar, imaginar, e assim por diante. Enquanto a ciência necessita destas distinções e os cientistas nelas trabalham com relativo progresso, a literatura realiza - por ser isto de sua natureza e função - a integração e a mediação destes atos. Por se expressar através de conceitos-imagens, por recorrer à percepção e à imaginação e se deixar envolver pela emoção, não deixa de ser um produto racional, elaborado, construído. Não há nenhuma obra de arte ou de literatura que tenha sido resultado do acaso, da pura inspiração ou da entrega total à emoção. Todos estes fenômenos dependem da reflexão, de um certo ordenamento, de normas estéticas e de procedimentos técnicos. O âmbito, portanto, da racionalidade sensível é mais largo do que o da razão lógica” (Paviani, 1991, p.11).

Neste sentido, a razão adquire nesta discussão outras configurações que não somente aquela voltada para o seu potencial de ação teleológica, a qual se conforma mais aos ditames de uma sociedade calcada no produtivismo tecnicista do que a uma reflexão

acerca da arte enquanto um repertório essencial da cultura. A razão não comparece somente através do fundamento das lógicas lineares ou de uma ação que vise sempre ajustar meios e fins. Isto é muito atestável pelo trabalho de alguns autores como, por exemplo, Habermas, o qual debruça-se sobre estas questões, propondo também uma outra razão por ele denominada como a razão comunicativa, em oposição à razão instrumental. Paviani também nos diz que desde os gregos a filosofia vem investigando a razão, e que nesse percurso histórico ela encontrou definições e distinções tais como: “racionalidade cognitiva, instrumental, prática, estética, etc” (Paviani, 1991, p.13). O estatuto de uma razão única e universal, tido comumente como o primado de uma razão lógica e instrumental, parece não caber em um trabalho acerca da *práxis* clínica, tida aqui como intersticial entre o estético e o científico.

Neste ponto uma discussão em torno da ambigüidade torna-se importante, pois, como veremos, ela impõe alguns obstáculos aos mandamentos de univocidade que exigem um nível de inteligibilidade e transparência próprios a uma precisão que não é inerente ao universo da linguagem. Conforme a definição do Dicionário de Semiótica:

“Ambigüidade é a propriedade dos enunciados que apresentam simultaneamente várias leituras ou interpretações possíveis - sem predominância de uma sobre a outra” (Greimas & Courtés, 1979, p. 19).

A ambigüidade mostra-se, segundo uma visão semiótica, como uma propriedade intimamente relacionada à simultaneidade. Esta última, voltada para sua ligação com a pluralidade de interpretações possíveis, “sem predominância de uma sobre a outra”, aproxima a sua definição do que podemos chamar também de ambivalência. Em nosso caso, a ambivalência pode ser tratada como uma instância de simbolização situada entre dois pólos, em que tanto um como o outro adquirem a mesma valência, não podendo daí se extrair um conceito unívoco, que predomine. A ambivalência dificulta o registro do juízo, levando a atenção focalizada a perder a sua eficácia, já que um pólo não exclue o outro, dificultando a definição, nos reportando ao que Eco denomina como a “lógica dos conceitos esfumados” (Eco, 1980, p.242). Sendo que o termo esfumado nos faz lembrar

opacidade, a qual já foi tratada em nosso estudo como uma espécie de senhora do sentido, pois este, radicalmente, não é transparente, situa-se sempre além, é sempre outro.

Estas dimensões de equívoco não denotam simplesmente falhas ou limites a ser interpretados como se fossem doenças da linguagem, pois são sua raiz, parte inerente dela. Erro e equívoco apresentam-se como o que fornece fecundidade para um mundo de linguagem que também carrega em seu seio o potencial de recriar-se, de produzir deslocamentos essenciais para a manutenção de seus ciclos. Porque é exatamente na via das simultaneidades, da sincronia, que a fundação da história e da linguagem escrita encontra os seus limites, onde a memória mostra suas rupturas e distorções. O sujeito da linguagem encontra aí seus limites de apreensão do mundo. A história, intimamente relacionada com o advento do registro escrito, sendo uma criação humana na tentativa de uniformizar a sua relação com o tempo dentro de uma concepção serial e progressiva, busca também domar e ordenar a relação do homem com seus projetos, com seu desejo.

Certo, há uma impossibilidade da ambivalência e simultaneidade plena, assim como da identidade e simetria perfeitas, completas. No entanto, quando, por exemplo, se cria uma metáfora, seu valor de figura que coloca a visão de um diferente que é igual, funcionando na sua tensão lógica das semelhanças, trabalha-se segundo o mesmo desenho da ambigüidade. Há na metáfora, assim como na ambigüidade, um tensionamento dos campos lógico e semântico. Portanto, trabalhar com simultaneidades e lógicas esfumadas implica num trabalho de tensionamento de inteligibilidades.

A ambigüidade dificulta a fixação da interpretação que facilite o funcionamento do patrimônio lógico, maquinando sempre em função do equívoco, do deslize, do movimento e do erro. A ambigüidade, enquanto caracteristicamente constitutiva da linguagem, remete a dimensão do sujeito para uma posição descentrada, fronteira entre o sentido, o não-sentido e um outro sentido. A ambigüidade marca a posição do sujeito enquanto sujeito dividido e extrai o conceito de razão de sua concepção unívoca, já que opera o tempo todo no simbólico, como nos sugere Empson ao asseverar que “de certo modo qualquer enunciado pode ser considerado ambíguo” (Empson, 1930, p. 01). Ou como prefere Ferreira, ao afirmar que:

“Isto acontece porque a língua é um sistema sintático intrinsecamente passível de jogo. E dentro desse espaço de jogo as marcas significantes da língua são capazes de deslocamento, de transgressões, de rearranjos. É isso que faz com que um determinado segmento possa ser ele mesmo ou outro, através da metáfora, da homofonia, da homonímia, dos lapsos de língua, dos deslizamentos sêmicos, enfim, dos jogos de palavras e da dupla interpretação de efeitos discursivos” (Ferreira, 1994, p.134).

Segundo Empson, a ambigüidade é muitas vezes deflagrada, percebida, após a análise de enunciados. Desse modo, uma análise mais aprofundada sempre nos mostra que outros sentidos podem sobrepor-se ao que se enuncia, pois:

“Uma palavra deve possuir vários sentidos distintos; vários sentidos conectados um com o outro; vários sentidos que precisam um do outro para completar seu sentido; ou vários sentidos, os quais reunidos remetem os sentidos de uma palavra para uma relação ou processo” (Empson, 1930, p. 05).

Esses autores propõem que existe a possibilidade de encontrar ambigüidades através de movimentos interpretativos que miram a opacidade do discurso, seus furos, suas brechas, onde ele desliza e exhibe seu potencial de jogo. As possibilidades de exploração desses limites discursivos encontram-se em diversos procedimentos como, por exemplo, nos jogos de palavras, nos chistes, nos trocadilhos, etc. Todos esses repertórios ou usos da linguagem são tidos como detonadores de efeitos de sentido e relacionam-se intimamente com o texto estético. Esse último nos leva a estar atentos para as dimensões do universo móvel da linguagem, que ela também sempre joga e nos transporta além, que os sentidos, apesar de serem impostos como unos, segundo uma tirania imaginária da inércia dos enunciados perpétuos, sempre podem ser outros.

3.2. Ambigüidade, texto estético e *non-sense*

Empson (1930), analisando a ambigüidade estética, propõe uma classificação das ambigüidades em sete tipos: aditiva, disjuntiva, conjuntiva, integrativa, projetiva, expressiva e decorativa.

É necessário mencionar que a ambigüidade não se revela sempre de uma mesma maneira. Um enunciado pode se mostrar ambíguo trazendo possibilidades tanto de sentidos que se completam e se incluem como de sentidos que se excluem. As ambigüidades aditivas, conjuntivas, integrativas e expressivas são as que estão mais especialmente relacionadas às construções do texto estético, pois visam, de forma geral, à reunião de sentidos e sua pluralidade, não se manifestando aí como mero acidente. A ambigüidade aditiva, por exemplo, é a que se mostra mais presente quando a linguagem é informativa. Este, de certo modo, é o tipo de ambigüidade mais comum e sempre presente, pois diz respeito à sinonímia, na qual as palavras sempre remetem a outras com as quais assemelham-se semanticamente. Kris fornece-nos um exemplo interessante do uso intencional e profissional desse tipo de ambigüidade no discurso diplomático quando diz que: “a promessa de ‘apoiar’ uma política determinada presta-se a inúmeras interpretações, desde o envio de tropas a uma expressão formal de simpatia”. Ainda, prosseguindo, ele nos diz que a distinção, por exemplo, entre ambigüidade aditiva e disjuntiva pode não ser muito precisa conforme à qual destinatário se dirige:

“A palavra ‘felino’ tanto se aplica a um gato doméstico como a um tigre; para o leigo essas alternativas são disjuntivas; para o zoologista seriam antes aditivas” (Kris, 1968, p. 189).

Em seguida, Kris nos informa que a ambigüidade conjuntiva seria aquela em que os “significados isolados são reunidos na interpretação”. Para tanto, menciona que a ironia e o humor funcionam segundo esse tipo de ambigüidade:

“A compreensão da ironia, por exemplo, subentende o reconhecimento de dois sentidos distintos (e opostos) que são, no entanto, recebidos juntamente. Esse tipo de ambigüidade se presta especialmente às atitudes ambivalentes. Foi nesse sentido que atraiu a atenção dos psicólogos e lingüistas que observaram o emprego freqüente, em muitas línguas, de palavras como o termo latino *sacer*, que significa ao mesmo tempo sagrado e maldito” (Kris, 1968, p. 189).

A respeito deste emprego de palavras com significações antitéticas podemos também nos remeter ao texto de Freud intitulado “A significação antitética das palavras primitivas” (1910), no qual faz uma reflexão acerca de um artigo do filólogo Karl Abel,

publicado em 1884. Freud começa o texto enunciando que, apesar de ter descoberto no trabalho do sonho a ausência da categoria de contrários, na época ainda não era capaz de compreender mais detalhadamente esse tipo de funcionamento. A representação pelo oposto e a justaposição de elementos díspares presentes no sonho ou nos lapsos de linguagem podem no entanto, segundo ele, ser melhor compreendidas à luz das origens e desenvolvimento da linguagem. Em vários trechos do seu texto, Freud fornece uma série de exemplos como o do termo *sacer*, citado acima, os quais possuem um duplo emprego para significar tanto um atributo quanto o seu oposto, o que por sua vez é deflagrado (segundo Karl Abel) com muita insistência em línguas primitivas ou arcaicas. Tal consideração para com a semelhança entre o funcionamento do sonho e das linguagens primitivas, nos faz lembrar que a ambigüidade situa-se como um pólo extremamente atuante nas origens do simbolismo humano. A relação entre a ambigüidade e o que é da ordem do originário se faz pertinente. Embora o desenvolvimento e especialização das linguagens transpareçam como um fator muito relevante ao grande processo de racionalização sócio-cultural a que está coligado o ato civilizatório, nunca será apagada por completo uma das condições primárias do simbolismo que é a ambigüidade. A ambigüidade, portanto, traduz a linguagem em seu funcionamento limite, tanto além como aquém, como bem se faz juz à própria noção de limite e seu nível de indefinição. O funcionamento limite não vai então se prestar somente a uma direção de sentido e sim à dupla via, ao paradoxo, à contradição, que questionam tanto o bom-senso quanto o senso comum, remetendo ao não-sentido (*non-sense*), o ninho caótico da gênese maquínica e inconsciente da produção de sentidos (Deleuze, 1969, p. 77-84).

Assim, se pudermos relacionar a ambigüidade, em um primeiro momento, ao não-sentido, como o que de antemão dificulta a definição interpretativa capaz de fornecer a unidade necessária à constituição de um sentido homogêneo e límpido, poderemos compreender um pouco mais do como a ambigüidade pode atuar no texto estético, no processo de doação de sentido e na reestruturação de campos semânticos. Como já vimos anteriormente, através de Deleuze, o não-sentido desempenha papel relevante na gênese de sentido. O não-sentido não pode ser simplesmente descartado porque encontra-se numa região alheia à inteligibilidade imediata, pois ele é um constituinte primário relativo

à fertilidade dos sentidos. A ambigüidade, como vimos, encontra um ponto de convergência com o não-sentido na medida em que afasta a precisão e o controle do eixo dos processos de enunciação. Ser ambíguo, num primeiro instante, significa situar-se em um ponto aquém ou além da função de uniformidade e inteligibilidade do sentido, em esfera mais próxima ao universo do não-sentido.

Deleuze nos sugere que o sentido se cristaliza ou adquire consistência (a *doxa*), através do senso comum e do bom senso, os dois formadores da *doxa*³²(Deleuze, 1969, p. 77-84). O primeiro, podendo ser visto mais como um “órgão” do que uma direção de sentido, é tudo aquilo que “relaciona uma diversidade qualquer à forma do Mesmo” (*idem*, p.80). Já o bom senso está relacionado com a atribuição de uma direção única, partindo-se do mais diferenciado para o menos diferenciado (do passado para o presente e futuro), agindo em função da previsão. O bom senso opera recortes sobre o real, pois deve fornecer uma diretriz, efetuando para isso as racionalizações necessárias que tratam de isolar determinadas relações do objeto, visando uma organização do sentido. O senso comum trabalha segundo uma fixação ainda maior, pois visa dar corpo, órgão, e não somente direção para o sentido. Segundo essas formulações de Deleuze podemos fazer algumas extensões ao nosso tema, no sentido de que a ambigüidade na sua função paradoxal frente ao sentido, questiona, como nos sugere Deleuze, tanto o senso comum como o bom senso.

Este questionamento do senso comum e do bom senso pela ambigüidade pode ser estendido para o funcionamento do texto estético, já que, como nos diz Eco, a ambigüidade “funciona como vestíbulo à experiência estética”. A ambigüidade, então,

“(…) em vez de produzir mera desordem, ela atrai a atenção do destinatário e o põe em situação de “orgasmo interpretativo”, o destinatário é estimulado a interrogar as flexibilidades e as potencialidades do texto que interpreta como as do código a que faz referência” (Eco, 1980, p.224).

Através do texto estético ocorre um trabalho particular de “manipulação da expressão”, a qual provoca e é provocada por um “reajustamento do conteúdo”. Esta

³² Em sentido mais ordinário, a *doxa* é referida à opinião. Em Platão, ela é tida como a meio caminho entre a ignorância e a ciência (Mora, 1998, p. 539).

“dupla operação” produz “um gênero de função sígnica altamente idiossincrático e original”, detonando um “processo de mutação de código”, sendo que “a operação completa, mesmo quando visa à natureza dos códigos, produz com frequência um novo tipo de visão de mundo”. O texto estético mira a criação de novas linguagens, dando voz a uma enormidade de repertórios, pois “representa um modelo de laboratório de todos os aspectos da função sígnica” (*idem*, p.222).

O texto estético, através de fundamentos como a ambigüidade, irá, portanto, questionar o modo como se estruturam tanto o senso comum como o bom senso³³ através de um questionamento mais radical que é o do código a que fazem referência. É interessante, pois o questionamento do senso comum e do bom senso, se podemos assim associar, remete ao questionamento de discursos tipificados e hegemônicos, pois interroga pelas flexibilidades e potencialidades do código instituído a que se faz, diríamos também, *reverência*. Há uma fratura na função referencial, como fala Jakobson (1971), e na função *reverencial*, pois é parte inerente às raízes do texto estético a ironia. Como nos diz Paz, “as raízes da piada e da arte são as mesmas, como repetem todos desde que Freud escreveu seu famoso ensaio sobre esse tema” (Paz, 1979, p.21). Desse modo, a língua, enquanto código, é também uma instituição, já que permite-nos dizer algumas coisas e cala outras, restringindo nosso campo expressivo aos limites estruturais do código que a constitui. Como nos lembra Barthes, a língua seria até mesmo fascista, já que também obriga a dizer algumas coisas somente de um determinado modo (Barthes, 1977, p. 14). Aí então insere-se de modo bastante expressivo a função desviante do texto estético enquanto implicado num trabalho de questionamento e mudança de código. Umberto Eco, como vimos, ressalta este aspecto inventivo do texto estético, mostrando como o mesmo está relacionado com operações radicais no seio dos processos sígnicos.

Neste sentido, questionar o senso comum e o bom senso, como já dissemos, significa também questionar discursos tipificados e hegemônicos. Do lado do senso comum podemos, de certo modo, situar mais especificamente os enunciados e soluções prontas, os quais por sua vez não se opõem simplesmente ao bom senso, o qual porta um

³³ Segundo Deleuze (1969, p. 77-84), estes são os dois constituintes da *doxa*. De certo modo, aqui em nosso estudo, poderíamos aproximá-la do imaginário, como a fonte dos discursos tipificados e das verdades.

nível maior de racionalização. O bom senso, como o que visa dar uma direção, tem a função de prever, assim como o senso comum tem a de identificar e reconhecer (Deleuze, 1969, p. 80). O bom senso, se podemos assim relacionar, está mais próximo dos discursos técnicos e científicos, pois trata não somente de fornecer razões para os fenômenos como também de prever. O bom senso direciona e regulamenta os recortes ou ângulos em que o objeto deve ser tomado. Então, tanto o bom senso como o senso comum funcionam como restrições de sentido necessárias ao processo de inteligibilidade da *doxa*. Esta última, por sua vez, também possui seu peso de instituição. A vertente do bom senso, tendo voz através dos discursos técnicos e científicos, pode fomentar o senso comum do juízo de aqui ali se traduz um oráculo desinteressado e neutro de verdades perenes. A ciência e a técnica, apesar de seu rigor lógico, não são neutras, não estão fora do campo da batalha ideológica. O bom senso visa impor um determinado sentido através de uma tradição que funda o discurso dos letrados enquanto o verdadeiro. O “discurso competente”, como diria Marilena Chauí, embutido no bom senso da racionalidade lógica, visa unificar o campo discursivo à sua própria vertente, excluindo de sua zona de abrangência toda uma série de práticas culturais que não dizem respeito aos seus interesses próprios.

O questionamento do bom senso e do senso comum (*doxa*), através do texto estético, visa a um alargamento do campo perceptivo e a uma desautomatização da linguagem. As matrizes desviantes do *idioleto* estético estão por trás da busca reiterada de reinventar o código. Esta busca é tomada por Barthes como uma “responsabilidade da forma”, pois “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (Barthes, 1977, p.17). Desse modo, esta afirmação somente reitera aquela do questionamento da *doxa* através de um questionamento do próprio código.

É muito importante, no entanto, ficar aqui bem frisado que o questionamento do primado da razão lógica e científica não deve nos reportar para uma dicotomização das linguagens, situando a estética de um lado e a científica do outro. Pelo contrário, nosso trabalho, desde o começo, visa a uma reflexão que trabalhe nos interstícios dessas duas vertentes, procurando mostrar onde e como a dimensão estética assumida na clínica pode propiciar mais fecundidade à sua *práxis*.

3.3. Ambigüidade, o mundo sensível e o ritmo

*“Palavra:
som que voa
vão que soa
forma que pousa
pouso com forma
fruto do som
vida da cousa:
Palavra.”
(Wilson Pereira, 1988)*

Ferreira nos diz que "o não-compromisso com a ordem lógica dá margem ao aparecimento do absurdo, rompendo com o estabelecido e instaurando o inusitado, o insólito, o non-sense" (Ferreira, 1994, p.145). Há, deste modo, margem para o aparecimento do “insólito”, do “inusitado” e inclusive do “absurdo”. Assim está aberta a passagem para o caminho em direção não somente às inteligibilidades, mas ao que é anterior, pré-reflexivo, sensível, mais próximo ao “*logos* do mundo estético”, como nos sinaliza Kon, através basicamente de Merleau-Ponty:

“A busca desse ser pré-reflexivo, ser selvagem, anterior à atividade reflexiva, pautada na fé perceptiva, experiência espontaneamente realista, leva Merleau-Ponty a se voltar para as origens da reflexão, descobrindo, assim, seu solo anterior, o *logos* do mundo estético, mundo sensível, unidade indivisa do corpo e das coisas, unidade que desconhece ruptura entre sujeito e objeto” (Kon, 1996, p. 41).

Deste modo, a relação entre o espaço do sensível e a ambigüidade torna-se mais do que evidente. Retomando alguns parâmetros de discussões que efetuamos anteriormente, podemos aproximar a questão do não-sentido (*non-sense*) à fratura da referência própria ao poético, pois o não-sentido deixa em suspenso o processo de referência. E essa suspensão da referência provoca um direcionamento da atenção para o aparecimento de elementos sensíveis, desautomatizando a percepção, abrindo espaço para o que relaciona-se ao sensível, à sensação. Assim, pode-se dizer que, de certa forma, ocorre uma quebra de dicotomias como, por exemplo, entre sujeito/objeto e signo/coisa, somos mergulhados na “promiscuidade fundante da trama sensível, onde o saber ainda não instituiu a cisão entre ‘objetivo’ e ‘subjetivo’ (*idem*, p. 49). A ausência da referência

ou a emergência de uma referência relativa, móvel, fraturada, é atributo do sensível, faz jus ao universo da confusão, do qual já falamos, funcionando segundo uma tensão entre o mesmo e o diferente.

Então, quando Valéry afirma que a poesia é hesitação entre som e sentido, estamos face novamente à dualidade entre o sensível (som, ritmo) e o inteligível (sentido). Nessa medida, a quebra da referência operada no poético leva a leitura a voltar-se para as formas do sensível. No sentido de que as palavras, como nos diz Paz, antes de serem entidades que conduzem significações também são elementos sensíveis, providos de formas particulares, portadoras de matizes e tons, anteriores ao entendimento. Nessa mesma trilha Bergson, referindo-se ao processo de leitura, nos diz que:

“Antes da intelecção propriamente dita, há a percepção da estrutura e do movimento: há, na página que se lê, a pontuação e o ritmo” (Bergson, 1933/1989, p. 269).

Chegamos, portanto, a um limiar em que emergem relações com elementos sensíveis tais como o ritmo. E se falamos de ritmo remetemo-nos de certo modo à musicalidade. A música, em semiótica, é tida com um “signo degenerado”, pois aí a função referencial praticamente não se apresenta, o signo musical não possui referência determinada. O triângulo semiótico composto pelo signo, objeto e interpretante não se completa, pois carece da relação de referenciação, a música não se refere a objetos específicos, cabendo ao interpretante construir as suas próprias referências em relação ao que determinada música em particular possa vir a lhe suscitar consciente ou inconscientemente.³⁴ Assim, a música, este “signo degenerado”, está entregue às tramas do não-sentido do mundo sensível, embora não totalmente, pois, como sabemos, sons, ritmos e ruídos também assumem suas significações, sejam elas histórico-culturais ou até mesmo de cunho biológico. Mas o que fica aqui pendente é esta relação que esboçamos acerca do ritmo, característica própria ao poético, o qual abre portas para o que é da ordem do sensível.

É parte inerente ao ritmo a periodicidade, a qual acaba por instaurar paralelismos, movimentos cíclicos, reflexivos. Em poesia, o paralelismo surge enquanto uma função

³⁴ Ver a respeito: Falabella (1987); Langer (1980).

que pode aparecer de diversas formas, uma delas e das mais comentadas é a rima. A rima, justamente por marcar a recorrência e reiteração de tons e sons (rima toante e rima soante), produz ritmo e pode funcionar como um recurso mnemônico, o qual, por sua vez, remonta às tradições calcadas na oralidade, sejam elas na Grécia antiga ou no sertão nordestino. Os paralelismos sensíveis como a rima já desempenharam e desempenham papel fundamental em relação à constituição e desenvolvimento da memória humana. As similaridades sonoras, transmitidas através da propriedade formal dos significantes, são responsáveis por teias que se constituem inconscientemente à mercê da intencionalidade de seus possíveis significados e sentidos. Daí fazer com que Lacan (em retorno a Freud) formalize todo um corpo teórico baseado na autonomia do significante em relação ao significado. As similaridades sonoras erigem e formam redes associativas compostas pelos seus elementos mais sensíveis, os significantes, emergindo através de formações inconscientes tais como atos falhos, sonhos, trocadilhos, chistes, etc - ou seja, tudo aquilo que extrai-se propriamente da esfera do sentido, pois assume contornos de equivocidade, associando elementos díspares, do qual não se deduz uma lógica ou sentido imediato. O inconsciente, neste ponto, dá vazão ao mundo das formas. Tonalidades, qualidades e ritmos emergem, pois não podem se constituir segundo um fundamento rígido de racionalização que busque somente a distinção e isolamento para poder ordenar e categorizar. As maquinações inconscientes assumem, portanto, uma relação muito relevante com as dimensões sensíveis e pertinentes à flexibilidade do material lingüístico. Como Freud nos diz, os sintomas possuem como característica a “dupla determinação” e surgem de “conciliações entre o consciente e o inconsciente” (Freud, 1907/1996, p.78). Assim, a ambigüidade está o tempo todo funcionando, e uma mesma palavra pode expressar com êxito esta “dupla intenção”. Em trabalhos como a “Interpretação dos sonhos” (1900), “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana” (1901) e “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (1905), Freud nos deixa o tempo todo esta impressão marcante acerca da ambigüidade possibilitada pela flexibilidade ou “complacência do material lingüístico”. Segundo uma nota de rodapé do editor (1901, p. 221), Freud refere-se à ambigüidade como característica inerente à linguagem. Em “A interpretação dos sonhos” (1900a), ao falar da condensação, Freud diz que “as palavras podem ser

consideradas como predestinadas à ambigüidade”. Este tipo de consideração somente reitera o que estamos aqui discutindo acerca da dimensão sensível e sua relação com a ambigüidade e estética.

Voltando à questão do ritmo, a qual cabe mais propriamente a este tópico, Nietzsche o define como “esta força que reordena todos os átomos da frase, que compele a escolher as palavras e dá nova colocação ao pensamento, tornando-o mais obscuro, mais estranho, mais distante” (Nietzsche, 1881-1882/1981, p. 98). O ritmo, se assumido enquanto procedimento estético, facilita o afastamento das tramas do sentido lógico, pois compele o emissor da mensagem a voltar-se para a linguagem também em seus aspectos mais sensíveis. Como já vimos anteriormente, os efeitos de sentido irão se veicular a procedimentos que aumentam a “dificuldade e a duração da percepção”, o que é consequência do fato da expressão aí estar mais voltada para elementos sensíveis, provocando estranhamento. A univocidade é implodida para dar espaço à emergência de outros sentidos. O fim do procedimento estético, portanto, “não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma percepção particular do objeto” (Eco, 1980, p. 224, citando Chklóvski).

Esta percepção particular do objeto, forjada segundo a atmosfera de uma racionalidade sensível, não tem como consequência necessária uma elevação do ritmo enquanto o único eleito da condução da mensagem estética, mesmo nas mensagens de natureza verbal. Há também os paralelismos operados através das aproximações semânticas articuladas pelo trabalho da metáfora, como já discutimos em capítulo anterior. O texto estético, através de suas violações de ritmo, catalisa ligações entre universos semânticos distantes, pois busca se extrair da ordenação usual dos conteúdos, isolados em suas especificidades próprias, recheando de imprevisibilidade as associações que dele podem emergir. A metáfora, segundo seu movimento transcategorico, como nos disse Ricoeur, possibilita a comunicação de mundos distantes, o que, de acordo com o fluxo de imagens que lhe é próprio, pode não traduzir-se numa inteligibilidade imediata, mas opera uma religação do que encontrava-se perdido nos meandros do desenvolvimento histórico e material das linguagens. Assim, a evolução material das linguagens e sua especialização, se encarada como dispersiva, resulta numa divisão entre

o que é sensível e o que é inteligível no universo sógnico. A dimensão do sentido e da inteligibilidade adquire maior peso, o que é reiterado pela fala de Octávio Paz de que “nós, homens modernos, reduzimos o signo à mera significação intelectual e a comunicação à transmissão de informação”. Ainda Paz, através de Lévi-Strauss, nos diz que as “culturas chamadas primitivas” criaram “um verdadeiro código de símbolos ao mesmo tempo sensíveis e intelectuais”, e que a concepção de um tempo cíclico (mais ligado ao sensível e à oralidade) própria a essas culturas, “permite à sociedade a recuperação das estruturas psíquicas sepultadas ou reprimidas para reintegrá-las num presente que é também passado” (Paz, 1979, p.17-18).

Apesar do ritmo não ser o canal único e direto da expressão sensível, é neste ponto que a nossa discussão remete-se à questão do tempo, que podemos voltar a falar das periodicidades, dos paralelismos, do que é cíclico, enquanto fundamentos estéticos. O tempo cíclico, como se sabe, está voltado para uma ligação também muito forte com as tradições orais, já que a ascensão da história e do tempo histórico-linear tem origem no advento da escrita. Neste sentido, tudo aquilo que se insere na periodicidade dos ciclos, engendrando paralelismos, tais como, por exemplo, a rima, expressão peculiar do ritmo, move-se na direção do que é originário, ou de recuperar aquilo foi sepultado, recalcado ou alienado psiquicamente através da voragem das engrenagens do tempo linear.

Meneses faz analogias acerca do tempo cíclico, referindo-se ao mesmo como um “eterno retorno”, ou como a “serpente que morde a própria cauda”, e que a temporalidade pertinente à rima é cíclica. Segundo essa autora:

“(…) de todas as artes, a música é a mais fulcralmente articulada ao tempo [e] o poema é uma tentativa humana - bem sucedida - de vencer a voragem infinita do tempo, criando esse universo em que os sons se respondem, num sistema de recorrências, um todo em que as reiterações (sonoras, rítmicas, imagéticas, semânticas, prosódicas) me defendem do desconhecido, dão-me guarda frente ao que é incessantemente novo” (Meneses, 1995, p.80).

Através desta colocação é interessante observar que as reiterações a que estão sujeitas as formas do poema não são somente de natureza rítmica, mas também, como formulamos, de cunho semântico e outros. Esse “sistema de recorrências” mira objetos primordiais, perdidos, produzindo uma linguagem reflexiva. E não é de graça que autores

como, por exemplo, Umberto Eco (1980), referem-se à ambigüidade designando-a como “ambigüidade reflexiva”, na qual a mensagem volta-se para si mesma e se reavalia, reflete-se, encena-se, como naquela autofagia da serpente a morder a própria cauda (o verso = aquilo que retorna). Complementando e finalizando este pensamento e este tópico fiquemos então com Barthes:

“(…) a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático” (Barthes, 1977, p.19).

3.4. Elaboração da ambigüidade, a criatividade e a cena

A ambigüidade, como vimos, não diz respeito somente a uma a configuração bipolar que encerre ou remeta a uma contradição. A ambigüidade, antes de tudo, está ligada à multiplicidade de sentidos, estando presente tanto na *práxis* científica como na artística, sendo que “a diferença entre elas não é de ausência ou presença de ambigüidade, mas sim de forma e função das ambigüidades encontradas em ambas” (Kris, 1968, p.191). Segundo a contribuição de Empson (1930), a emergência ou existência de múltiplos sentidos podem funcionar tanto no referente a escolhas de elementos distintos e que se excluem (ambigüidade disjuntiva), ou que se conjugam (ambigüidade conjuntiva), como na integração das várias tendências de significado, possibilitando níveis de expressão mais complexos (ambigüidade integrativa). Só deixamos aqui uma ilustração da classificação que Empson nos propõe para se ter uma noção do fato de que a ambigüidade pode apresentar-se e expressar-se de diversos modos e são diversas as relações que se pode estabelecer com ela, pois, como ressalta Empson:

“Há um conflito lógico entre os sentidos denotativo e conotativo das palavras; um ascetismo inclinado a exterminar a linguagem, despidendo as palavras de todas as associações possíveis e um hedonismo inclinado a exterminar a linguagem pela dissipação do sentido através da multiplicidade de associações” (Empson, 1930, p.234).

Como já dissemos, são diversos os modos de se relacionar com a ambigüidade. Segundo seus efeitos de desautomatização da percepção e da linguagem e a produção de estranhamento, ela pode ser elaborada ou lida com base na sua extinção ou tolerância. A sua extinção possui fins práticos, instrumentais. A sua tolerância, abre espaço para uma linguagem voltada para o seu potencial de jogo, para o deslocamento dos sentidos, para o não-sentido (*non-sense*), para que a linguagem também possa errar. Abertas à multiplicidade de sentidos, as convenções lingüísticas são postas a movimentar-se, são expostas ao erro (no sentido mesmo de movimento) e ao equívoco. É interessante que a exposição ao erro e à não-precisão expõe a linguagem aos seus elementos sensíveis, propiciando ao código a possibilidade de se auto-refletir e negar-se às grades lógicas da uniformização retilínea dos discursos, facilitando o aparecimento do insólito, do absurdo e do inusitado. É neste sentido que a elaboração da ambigüidade com base em sua tolerância está intimamente relacionada à possibilidade de se poder criar, como é documentado por um estudo que correlaciona como diretamente proporcionais o potencial criativo e a tolerância à ambigüidade, no tocante a “traços de personalidade” de um sujeito tido como criativo (MacKinnon, 1965, citado por Alencar, 1993, p.19).

Tal dado empírico somente reitera o que estamos descobrindo via uma reflexão teórica acerca da ambigüidade e sua abertura para o sensível. Sendo que esta abertura para o sensível, como pudemos perceber, facilita o aparecimento do absurdo, do estranho, do inusitado. Ou seja, nos defrontamos com a criação, com o surgimento do novo. E o novo, em nossa reflexão, não pode somente ser vislumbrado isolada e divinamente como fonte primeira, em um nível de aparição inédita que não comporta anterioridade, raízes. O novo não simplesmente brota dos vales profundos e misteriosos do dom mágico de se criar através de uma espécie de geração espontânea. Tomamos uma vertente de pensamento que busca ir além da mistificação do ato criativo como se fosse simplesmente um espetáculo da espontaneidade ou da genialidade. A relação entre o novo e o velho em vez de ser de mútua exclusão e disjunção, passa por uma troca e uma dinâmica de complementação. Como nos diz Morin: “A verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens” (Morin, 1998, p. 43). Deste modo, a novidade nasceria na verdade de um retorno ao que é mais velho que o velho presente, de uma volta ao esquecido, àquilo

que o tempo cíclico trata de atualizar, o retorno do primitivo, do arcaico, das formas fundantes, aquém do mapeamento histórico, incrustadas no corpo, no sensível, como nos sugere Paz (1979, p.17-18).

Este surgimento do novo, pudemos refletir bastante acerca dele, só que com uma terminologia diferente. Falamos de invenção de semelhanças, *insight* de similaridades, efeitos e deslocamentos de sentido, abertura para o múltiplo e outros. É nessa medida também que o termo “originalidade”, derivado do termo origem e correlato à novidade, emerge, e podemos então evocar Nietzsche:

“O que é a originalidade? Ver algo que ainda não possui nome, não pode ainda ser nomeado, ainda que se encontre diante de todos os olhos. Da maneira pela qual são feitas as pessoas, é apenas o nome das coisas que as tornam visíveis. Os homens originais são geralmente aqueles que dão os nomes” (Nietzsche, 1881-1882/1981, p. 175).

A originalidade, fruto da criatividade, também para Nietzsche, apresenta-se lançada aos limites da linguagem, numa dimensão onde a referência ainda não opera, numa dimensão mais sensível. E se a originalidade é “ver algo que ainda não possui nome”, é também estar em contato com o que ainda situa-se na esfera da sensação (do mundo sensível), aquém da percepção, pois se olhou, mas não se viu. E se para dar visibilidade a uma coisa deve-se nomeá-la, conceituá-la, nos inserimos aqui, com certeza, no pensamento contemporâneo em torno da linguagem enquanto o que mais define a relação do homem com o mundo das coisas. Que o mundo só se faz razão e consciência humana na medida em que esteja atravessado por sua linguagem. E se os homens originais são geralmente aqueles que dão os nomes, os homens originais, pode-se dizer, são aqueles que inventam novas linguagens e códigos. Como vimos, através das contribuições de Eco (1980) e Barthes (1977), a invenção e a mutação de códigos estão intimamente relacionadas ao texto estético e seu trabalho voltado para manipulações de expressão que provocam reajustamentos de conteúdos e vice-versa. A isso que Barthes (1977) busca atrelar mais especificamente ao que ele chama de uma “responsabilidade da

forma”, elegendo, de certa maneira, a dimensão sensível como o espaço peculiar ao trabalho estético. Se pudermos assim tratar a forma, como anterior ao conceito.

Desse modo, a dimensão da forma, como anterior ao conceito, antes de ser confundida simplesmente com o dito pré-conceito, está relacionada na verdade com uma fuga da concepção precipitada ou estereotipada. Barthes (1977) nos diz que o texto estético (“a literatura”) não trabalha com a fetichização de nenhum saber. A literatura, mais do que nunca, sabe muito bem que as palavras, apesar de as representarem, não são as coisas. Sabe que o signo na verdade encena o real, funciona segundo seu caráter fundamental de versão, de ficção. Através do texto estético, a linguagem é remetida para a sua dimensão dramática, e é assumida reiteradamente a função primordial do signo enquanto cena. Quando, por exemplo, Fernando Pessoa diz que o poeta é um fingidor e que finge que é dor a dor que deveras sente (Pessoa, 1988, p. 07), é trazida à tona esse aspecto da cena como fundamental e inerente a qualquer nível expressivo. Portanto, o universo das palavras é também o da cena de um drama fundamental que percorre toda a obra humana, inclusive a técnica, pois esta também traduz a visão/versão de um mundo e de uma época. Na reflexividade própria ao texto estético, a linguagem (esse drama fundamental) é encenada. Além de expressão dos fenômenos através dos signos segundo sua própria cena, há também a encenação desta mesma cena, a cena do universo sócio, em reflexão reiterada, através da literatura. Como afirma Barthes:

“A proeza é manter a *mimesis* da linguagem (a linguagem imitando-se a si própria), fonte de grandes prazeres, de uma maneira tão radicalmente ambígua (ambígua até a raiz)...” (Barthes, 1983, p.43).

A *cena estética*, então, atua como um meio reiterado de apaziguar a abertura indivisa e angustiante da apresentação do sensível, da “apresentação da coisa” (Freud, 1915, p. 222), caracterizada justamente por sua abertura. No entanto, a *cena estética* não caracteriza-se particularmente pelo fechamento, mas pelo seu caráter entreaberto, como nos sugere Barthes (1983, p. 44) ao refletir sobre o que torna um texto prazeroso ou não.

Neste sentido, o fechamento, como mesmo diz Freud, é mais característico da apresentação da palavra (Freud, 1915, p. 222), a qual aqui se introduz necessariamente

como palavra apaziguadora, já que trata mais do aspecto de uma cena, eu diria, remediante³⁵, a qual luta contra a caocidade do sensível.

Bom, para tornar um pouco mais clara esta reflexão em torno da cena, passamos novamente a Freud quando formula a distinção entre a apresentação da palavra e a apresentação da coisa. A primeira seria mais fechada e a segunda seria aberta. A apresentação da palavra, justamente por fechar-se, fixar um signo, significar, traduz concepções ou versões da coisa, busca delimitá-la de algum modo, apaziguar sua abertura, configurando o que chamo de *cena remediante*. Assim, a palavra teria por função apaziguar a coisa. Já a cena estética, esta configura-se no entreaberto, a meio caminho entre o sensível e o inteligível. Segundo Barthes, este é o rosto da sedução, o entreaberto, o qual mostra-escondendo, para poder seduzir as amarras do inteligível através da abertura do sensível; ou para apaziguar a explosão desmedida do sensível através da ordem inteligível. Desta forma, a sedução da *cena estética* não se constrói simplesmente através do aberto, há um acordo, uma tensão, entre o abrir e o fechar-se. Pois, se as portas da percepção estivessem abertas, veríamos tudo como realmente é: infinito; só para lembrar um pouco de Blake.

Voltando ao entreaberto da *cena estética*, ao dizer que ele chama pela tensão entre sensível e inteligível, entre lógico e ilógico, reitera-se como necessária a base do não-sentido e do ilógico para que ocorra a criação. A disposição e tolerância a esta tensão - própria também, como vimos, à ambigüidade - é marcante como procedimento de base para a produção de um texto estético. É bem nesta linha que Eco nos deixa claro o fato da ambigüidade servir de “vestíbulo à experiência estética”. Ou seja, é ela quem abre caminhos para que ocorra o jogo entre o sentido e o não-sentido, entre o lógico e o ilógico, enfim, para que o código se reinvente.

3.5. A ambigüidade e a questão da interpretação em clínica

³⁵ Este termo, *cena remediante*, enquanto a cena própria à fundação da palavra, do universo sígnico, fala um pouco, de certa forma, da conhecida comparação que Platão faz da linguagem escrita com o *phármakon*.

Faremos uma breve reflexão acerca da interpretação com o intuito pensá-la tanto como um fundamento teórico quanto de intervenção. Tocaremos em algumas questões referentes mais especificamente ao campo da clínica psicanalítica, pois a psicanálise, como muito bem se sabe, possui uma histórica e relevante interlocução com diversos domínios das ciências humanas, o que facilita o alargamento do nosso espectro de associações e discussões possíveis em torno dos temas por nós tratados.

O pano de fundo para a nossa discussão se situará nas possíveis relações entre a criação (os efeitos de sentido, mais especificamente) e os processos de intervenção, tais como a interpretação e as construções psicanalíticas. Se nosso trabalho, desde o seu começo, trata de explorar algumas dimensões comuns e relevantes aos campos da estética e da clínica, supomos que agora, em sua conclusão, seja justificável nos voltarmos para alguns aspectos mais concretos referentes à clínica, embora ainda através de uma abordagem fundamentalmente teórica. Assim, neste momento nos deteremos em alguns pontos, todos eles de certo modo suscitados e derivados de um fenômeno maior a que chamamos de interpretação. Acreditamos, pois, na interpretação enquanto uma raiz ou núcleo através do qual podemos derivar a discussão para outros fatores, tais como, por exemplo, as construções em análise. Antes, contudo, tal como Ricoeur em seu livro *Da interpretação: um ensaio sobre Freud*, advertimos ao leitor do risco de se escrever sobre Freud ou sobre práticas de intervenção em psicanálise - tal como o fez Ricoeur e faremos aqui - sem ser analista nem analisando. Portanto, estamos cientes dos limites de nossa contribuição, tornando nossas também as palavras desse autor ao dizer que “o leitor julgará se tal risco é um vão desafio” Ricoeur, 1965, p.11).

Segundo Ricoeur, a interpretação em Freud, no que diz respeito à remissão de sentidos, adquire peso a partir de “A Interpretação dos Sonhos” (1900). Deste modo:

“Não é o sonho sonhado que pode ser interpretado, mas o texto do relato do sonho; é esse texto que o analista quer substituir por um outro que seria como que a palavra primitiva do desejo; assim, é de um sentido a outro que se move a análise; não é o desejo enquanto tal que se encontra situado no centro da análise, mas sua linguagem” (Ricoeur, 1965, p. 17).

Neste sentido, já não se trata mais de uma interpretação de fatos ou coisas, mas sim de uma interpretação voltada para o discurso, para as inerentes versões que acompanham fatos e ocorridos. O paciente, ao relatar um sonho (conteúdo manifesto), já está operando suas seleções ou interpretações que venham a se conformar nos sentidos que lhe são mais apropriados ou possíveis de se manifestar em determinada situação de interlocução ou transferência. O sentido manifestado sempre recobre outras relações que lhe são latentes, os chamados conteúdos latentes. É assim que Laplanche e Pontalis nos informam da interpretação como o procedimento de “destaque pela investigação analítica, do sentido latente existente nas palavras e nos comportamentos de um indivíduo” (Laplanche & Pontalis, 1967/1986, p. 318). A interpretação adquire tal peso na sua *práxis*, ao ponto de fazer com que a clínica psicanalítica venha a ser tratada como uma clínica da interpretação:

“A interpretação está no centro da doutrina e da técnica freudianas. *Poderíamos caracterizar a psicanálise pela interpretação*, isto é, pela evidenciação do sentido latente de um material” (*idem*, p. 319, grifo nosso).

Estando a interpretação situada em um ponto nodal dos seus procedimentos, devemos nos atentar para o como esta interpretação poderia vir a se figurar na clínica. Devemos nos atentar para que tipo de interpretação estamos procurando enquanto um procedimento pertinente a uma *práxis* que não se lastreie somente segundo os parâmetros pontificantes de modelos voltados para as formas da adequação e da correção³⁶. Como sabemos, faz parte do coração da linguagem e da verdade o equívoco e o erro. A interpretação não se encontra fora da dimensão do múltiplo, da sua possibilidade de errar. Errar, neste sentido, não seria trocar o texto do paciente pelo do analista (essa violência simbólica), numa precipitada tentativa de simplesmente fechar seu discurso em categorias, fornecendo soluções prontas, sem se levar em conta um trabalho conjunto, no qual a parte do analisando esteja implicada. Não, não é isto a que se presta uma

³⁶ No capítulo 1 pudemos discutir a adequação e a correção e seu papel na concepção corrente de verdade. A *práxis* clínica, como vimos, não alinha-se com o primado da verdade enquanto adequação, está exposta à errância, ao múltiplo.

interpretação clínica, pois ela deve estar, antes de tudo, voltada para as opacidades da fala, pressupondo “que se leve em conta as associações do sujeito” (Chemama, 1995, p. 109). A dimensão do sentido não é privilegiada como exclusiva, pois existe uma fecundidade relativa ao próprio movimento sensível da fala, muito ligado, como vimos, ao ritmo e às recorrências (paralelismos em geral). Para a interpretação clínica não se pode esquecer da tensão entre som (sensível) e sentido (inteligível), própria ao poético³⁷. Se o texto do paciente pode ser visto em analogia com um texto estético, a escuta do analista³⁸ aproxima-se da que se faz frente a uma poesia, na qual a hierarquia lógica e a realidade são o que menos importa, mas sim o simbólico e o jogo com os sentidos. Nestes termos, a escuta clínica é também uma escuta poética e:

“(…) o estado mental do analista diante de seu paciente deveria ser algo próximo à embriaguez - não bêbado, mas também não sóbrio (...) esperar e permitir que a sessão evolua segundo seu movimento próprio, ser um vazio aberto à experiência que se contraponha à saturação de representações e significados” (Rosenfeld, 1995, p. 46).

Nesta perspectiva, a interpretação deve atuar no sentido de possibilitar que as referências e automatizações discursivas do paciente sejam postas a se deslocar. A interpretação, estando voltada para a polissemia, deve mirar o múltiplo, o caráter essencial de “duplo sentido” próprio ao simbólico (Ricoeur, 1965, p. 18). A ambigüidade fundamental da linguagem deve ser levada em conta e explorada, pois, como fala Ricoeur:

“(…) a interpretação consiste menos em suprimir a ambigüidade do que em compreendê-la e em explicar sua riqueza (...) [pois] o que o hermeneuta chama de duplo sentido significa, em termos lógicos, ambigüidade, isto é, equivocidade das palavras e anfibologia dos enunciados” (*idem*, p. 50).

³⁷ E é aí, como já dissemos, que insere-se, em termos lacanianos, a questão da autonomia e o movimento do significante.

Desse modo, a interpretação está relacionada ao que já mencionamos como elaboração da ambigüidade, baseada na sua tolerância, a qual, como vimos, é correlata ao potencial criativo, servindo como um canal que fornece abertura para experiência estética. Assim, podemos dizer que a interpretação clínica está voltada para a criação, para a autoria. Isso faz Orlandi (1996) dizer que “a autoria constrói e é construída pela interpretação”. Interpretação e autoria (ou criação) assumem papéis de interação mútua em que uma produz a outra. Nesta medida, é inegável o caráter de autoria e criação inerente ao processo interpretativo. A clínica deve assumir esta posição para que se possa fazer valer enquanto uma clínica do estilo. Antes de domar a instabilidade do simbólico, buscando lhe conferir uma uniformidade de sentido, o trabalho clínico deve aproveitar-se da sua polissemia:

“A interpretação, portanto, deve fazer valer, ou pelo menos deixar abertos os efeitos de sentido do significante (...) o analista evita que suas intervenções sejam entendidas como unívocas. Se quiser introduzir o analisando na linguagem do inconsciente, deve fazer valer o caráter polissêmico daquilo que se diz no tratamento e, em particular, das palavras mestras que orientam a história do paciente. Assim, a interpretação possui efeitos de sentido. Porém, esse sentido, para o analisando, permanece aberto ao questionamento; não se fecha na instalação de uma imagem de si definitiva e alienante” (Chemama, 1995, p. 110-111).

Uma das formas da interpretação voltada para a produção de efeitos de sentido é o enigma (*idem, ibidem*). Reforçando esta posição, Ricoeur afirma que o enigma, em vez de bloquear, provoca a inteligência (Ricoeur, 1965, p.26). E é interessante como o enigma está intimamente relacionado à incompletude, pois não conforma o acabamento de estar reduzido a um sentido único que o resolva ou o extinga. Não estamos aqui simplesmente falando do tradicional enigma lógico que guarda uma solução correta e única, a espera de ser encontrada. Estamos falando de enigma em sentido pleno, do enigma que não se fecha a uma única interpretação, guardando seu potencial de poder continuar gerando

³⁸ Sempre que surgir a palavra “analista” poderemos derivá-la para “clínico”, pois o que estamos buscando são, na verdade, contribuições da primeira para a segunda posição. Embora distintas, não acreditamos que

associações, permanecendo o que é: enigma. É nesta perspectiva que Freud nos sugere como ineficaz a construção (assim como a interpretação)³⁹ que não seja capaz de provocar novas associações no paciente (Freud, 1937/1996, p. 280). Isto pode ser evidenciado segundo a reação que exibem frente às nossas intervenções. Reações diretas, de simples concordância ou discordância, não possuem muito valor, a não ser que sejam acompanhadas de outras, as indiretas. Freud valoriza mais as reações indiretas do que as diretas. Podemos dizer que isto faz sentido na medida em que o simbólico reside no valor do que é mesmo indireto, marcado pela ausência e pelo jogo dos significantes. Fora o fato de que as reações indiretas mais do que evidenciam que as associações estão e continuam se produzindo, estão postas a continuar derivando.

A construção, assim, possui um caráter de síntese, mas com forte potencialidade analítica, para que possa continuar gerando associações, mais fragmentos (Celes, 1997). E por que não supormos que esta síntese com potencialidade analítica funciona de modo similar ou próximo a construções poéticas como o *haikai*. O qual, justamente através de seu poder de síntese, traz uma infinidade de sugestões nele contidas, exige um trabalho maior de interpretação. O ato de sintetizar, a brevidade, tem implicada uma economia de recursos. O que poderia ser extenso deve ser condensado, deve-se procurar dizer o máximo através do mínimo espaço possível. Esta economia gera, em um outro ponto do universo semântico, um acúmulo de possibilidades de sentido. Há um aumento do movimento na zona dos sentidos. O sentido é posto a derivar, sendo despertada a exigência de interpretação do destinatário. Uma construção, quando apresentada ao paciente, deve apresentar-se em seu potencial de continuar fazendo com que a linguagem se desloque. Através de uma fala poética, a linguagem deve ser posta a deslocar-se, a retomar a sua dimensão de jogo, de faz-de-conta, de cena. O discurso do paciente geralmente mostra-se cristalizado em suas próprias referências, muito preso à função

devam permanecer, em nosso estudo, como inconciliáveis.

³⁹ Freud faz uma distinção entre interpretação e construção. A primeira aplicaria-se a uma parte mais isolada e restrita de determinado material. A segunda já comportaria um trabalho maior e mais distante do material da interpretação, no qual está implicada a reconstituição de elementos esquecidos ou recalçados (Freud, 1937/1996, p. 279). Resolvemos aqui neste trabalho abordá-los como procedimentos correlatos, pois a interpretação, como dissemos, comparece como o que constitui, de certo modo, o núcleo da construção - não haveria construção sem interpretações que lhe fossem anteriores.

referencial⁴⁰. Um trabalho de interpretação voltado para a polissemia insere-se, neste contexto, no sentido de que a função poética deve ser revalorizada, pois, como enuncia Figueiredo:

“O paciente neurótico sofre de excesso de realidade. Falas surrealistas são necessárias para abrir neste denso tecido homogêneo alguns intervalos. A eficácia analítica da interpretação não pode ser, essencialmente, a de realizar, mas a de *irrealizar*, introduzindo o espaço do heterogêneo, fabricando o estranho, acolhendo o que não pertence” (Figueiredo, 1996, p.86).

O que Figueiredo chama de realização está intimamente relacionado com que temos falado acerca da dimensão da realidade em clínica, seu manejo e sua relevância. Realizar está mais ligado ao procedimento imaginário de antecipação de uma totalidade ortopédica, do restringir-se aos fatos. Realizar vai muito na direção da substituição o texto do paciente por um por outro que convenha, que forneça maior consistência e adapte-se, esquecendo-se que a linguagem também possui seu movimento de insistência. De certo modo, realizar funciona como a substituição de um estereótipo por outro, de uma cena remediante por outra. O que aí está em jogo é o manejo instrumental, no qual impera o princípio de causa e efeito, o qual ignora a instabilidade sógnica própria ao simbólico. Através da realização, o que se busca, antes de tudo, é fornecer razões e apaziguar as ambivalências. A realização tem a função de tornar realidade, tornar sólido, facilitando o trabalho direto e, por conseqüência, as reações diretas do paciente. Isso também é um procedimento em clínica, não podemos descartá-lo. A consistência é necessária, ou melhor, está na própria razão do que é necessário. No entanto, apesar de tudo, a necessidade não é a diva maior quando falamos de discurso, pois este está imerso nas vias do movimento desejante. Retomar a dimensão de desejo de um discurso preso na realidade e no necessário é uma das funções clínicas. O império do princípio de razão ou da razão instrumental, neste momento, encontra suas limitações:

⁴⁰ Estamos falando mais especificamente do discurso do neurótico.

“(...) a fala do analista enquanto *construção não dá razões, ela faz-se escutar, dando a ver e a sentir*. (...) Com isso não só a escuta e a visão do que é oferecido ao paciente está livre do Princípio de Razão - e apenas nesta medida é eficaz - mas também as escutas, visões e falas do analista saltariam para fora do campo regido por este princípio. *Nada é sem razão*, afirma o Princípio soberano do pensamento representacional. Como não poderia deixar de ser, qualquer teoria do psiquismo - naturalizante ou hermenêutica, explicativa ou compreensiva - está subordinada a este Princípio. E no entanto, as artes e, provavelmente, a clínica não poderiam existir senão libertando-se dele e restituindo ao *pensar*, ao *escutar* e ao *ver* fugazes mas poderosos momentos de liberdade” (Figueiredo, 1996, p. 89).

Estas considerações de Figueiredo conectam-se com o que já exploramos em torno do questionamento de uma razão unívoca, defendendo a aproximação a uma racionalidade sensível. Mostramos que a abertura para o sensível redimensiona o universo semântico, provocando deslocamentos que miram o surgimento do insólito, do inusitado, elevando a dimensão da criação enquanto um repertório próprio à *práxis* clínica. A interpretação, como pudemos ver, deve levar em conta os movimentos próprios ao universo do que é ambíguo, e situa-se fora do campo de uma inteligibilidade imediata. A interpretação clínica está mais voltada para o que é *mediato*, indireto. O discurso, na sua função de jogo, assume papel fundamental. Neste sentido, a função imediata da necessidade, da utilidade, deve ser ultrapassada, para que possa surgir a dimensão do indireto, relativo aos movimentos, aos meandros do desejo.

De certo modo, podemos dizer que encerram-se aqui as reflexões mais específicas que pretendíamos tecer acerca da ambigüidade. Se estamos engajados em um trabalho que almeja articular teoricamente alguns aspectos das dimensões estéticas e científicas na clínica *psi*, a posição dessa mesma clínica, situada na fronteira, no espaço de jogo entre essas duas dimensões, revela-se como uma posição caracteristicamente ambígua.

Nestes tópicos acerca da ambigüidade nos ativemos bastante acerca da sua relação com o sentido. Tais reflexões não se calcaram na direção imediata de possibilidades de aplicação e nem carregam tal intento. Como fazemos questão de sublinhar, assumimos a pequena parte que coube a este trabalho, o qual foi muito no sentido de propiciar algumas

reflexões teóricas acerca de fenômenos peculiares à *práxis* clínica: as relações com a verdade, a metáfora (em sua articulação com a metonímia) e a ambigüidade. Esta, como vimos, configura-se como própria à condição clínica. Daí a sua relevância e das diferentes formas de leitura e manejo da mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A possibilidade de trabalhos futuros que levem em conta a contribuição de nossas pesquisas também pode ser avaliada. Em nossos estudos, abordamos temas como a verdade, a dupla articulação da linguagem (juntamente com os três registros) e a ambigüidade. O eixo que os atravessou foi sempre o de uma reflexão em torno do poético, do que ele seria, como funciona, suas formas de registro, e suas possíveis relações com a *práxis* clínica. Uma explicitação maior dessas relações é digna de mais trabalho, na medida em que viesse a tocar mais diretamente a dimensão aplicativa. Nosso estudo, desde o seu início, não se propôs a tal empreitada. Restringiu-se a abordagens eminentemente teóricas, as quais julgamos que podem ser bem aproveitadas em pesquisas posteriores que se disponham a uma vertente de cunho mais prático e aplicativo. Nesse sentido, poderiam ser abertas possibilidades de investigação dos procedimentos de intervenção em clínica, em que a interpretação e as construções seriam tomadas como eixo de trabalho.

Nosso objetivo maior sempre foi o de buscar detalhar mais especificamente as características próprias ao poético. Em um primeiro momento deveríamos desenvolver nossa reflexão em torno do que estávamos a chamar de poético para, posteriormente, realizarmos ou deixarmos um canal aberto para a possibilidade de um trabalho que se voltasse para inserção da posição da clínica neste contexto.

Através de nossos estudos, pudemos verificar o quanto a clínica *psi*, além de científica, também é e exige uma clínica poética. O poético, como vimos, pode ser tomado como anterior ao científico. O poético, ao invés de simplesmente contrapor-se, pelo contrário, é condição para que o científico ocorra, e ocorra criando. Abre as portas para a criação em ciência. E criar não significa restringir-se à criação de categorias. A criação está mais relacionada ao *movimento transcategórico* da metáfora (Ricoeur, 1978). Este movimento - buscando interligar mundos distantes, fazer unir o que se mostra separado, procurando semelhanças entre coisas aparentemente diferentes - somente repõe em debate a exigência tão reclamada e pouco exercida da interdisciplinaridade. Nesta medida, o purismo perde espaço. Todo o movimento preciosista, enaltecendo a pureza da

linguagem, da não interpenetração de áreas diferentes, não diz muito respeito ao que podemos chamar de próximo ao poético. Como nos sugere Barthes:

“(...) a literatura faz girar os saberes, *não fixa, não fetichiza* nenhum deles (...) porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento de uma reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber (...) a escritura faz do saber uma festa” (Barthes, 1977, p. 18-19, grifo nosso).

O poético, não podemos esquecer, possui a sua margem transgressiva, sempre distorce os sentidos usuais ou canônicos, pondo a linguagem a se deslocar. Não se trata simplesmente de negar o canônico, mas sim de não deixar que ele repouse conformado a um sistema perpetuante e cristalizado da sua reprodução purista e estereotipada. O estereótipo, defendendo a forma e o retorno do Mesmo:

“(...) é a palavra repetida, fora de qualquer magia, de qualquer entusiasmo, como se fosse natural, como se essa palavra que retorna fosse milagrosamente adequada por razões diferentes, como se o imitar pudesse deixar de ser sentido com uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a consistência e ignora a sua própria insistência” (Barthes, 1983, p.85).

Ignorar a insistência é ignorar o universo móvel do sentido, do diferente, das múltiplas interpretações. O poético não tem como função negar o estabelecido para simplesmente afirmar em seu lugar o contraestabelecido. O poético faz valer a suspensão do aceite e não a sua simples extinção. Busca um tensionamento do campo conceitual, instalando no lugar do resolvido e pronto, o espaço de um problema, o lugar de uma crise ideológica. Desse modo, a suspensão do aceite deve ser mantida, com vistas a criticar a aceitação, ou seja, atingir, além do produto, o próprio processo do produto.

O poético, como pudemos ver, está voltado para a suspensão da função referencial. A linguagem instrumental, utilizada como uma arma, passa a encenar-se, histeriza-se, volta-se para si mesma. O discurso deve descer de sua posição de saber para

o retorno à sua dimensão cênica. O discurso epistemológico passa a ser dramatizado, transforma-se em um discurso dramático (Barthes, 1977, p.19). A dimensão do drama, inerente a qualquer processo simbólico, não pode ser negada. A suspensão referencial, marca um ponto que é o da indecidibilidade, a negociação constante entre dois pólos contraditórios, o que chamamos de tolerância à ambigüidade. A clínica *psi* está intimamente envolvida com questões ambivalentes, que não apresentam uma inteligibilidade imediata, abertas. Ouvir um paciente como se ouve a uma poesia é não pretender restringir a sua fala na armadura de uma interpretação unívoca. Entidades psíquicas tais como a imaginação adquirem relevância. As intervenções em clínica devem levar o paciente a poder restituir também a sua capacidade de imaginar, de dispor relações de um modo figurativo. E a imaginação, assim vista, “é essa habilidade para produzir novas formas por assimilação e para produzi-las não sobre as diferenças, como no conceito, mas apesar e através das diferenças” (Ricoeur, 1978, p. 146).

Nesta perspectiva, a posição de verdade e de saber adquire outras feições. A vontade verdade, neste momento, em sentido prático e estrito, deve ser deixada de lado, posta em suspensão. Reiterando a fala de Guilherme de Almeida:

“Não adianta nada dizer verdades: quem ouve fica apenas sabendo. Não é preciso que alguém “fique sabendo”; é preciso que todos “fiquem imaginando”. (...) A verdade é o tédio da imaginação” (Almeida, 1925/1952).

E nada melhor para despertar a imaginação do que as formas da ficção, esse poder de recriar a realidade, transfigurá-la. Deve-se assumir a encenação, o lúdico, o “faz-de-conta” como formas de descoberta, como formas de saber (Chnaiderman, 1989, p. 144). O *saber* deve religar-se à sua raiz etimológica associada ao *sabor*.⁴¹ A verdade, retomando a sua dimensão de ficção, nos sugere que conhecer é tanto produzir verdade quanto beleza, é imergir tanto no mundo que informa quanto no mundo das formas.

⁴¹Ver a respeito: Cunha (1982); Picoche (1989).

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, E.M.L.S. (1993). *Criatividade*. Brasília, Edunb.
- ALMEIDA, G. (1925/ 1952). “Narciso: a flor que foi um homem”. Em: *Toda a Poesia*. Tomo III. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- BAITELLO JR., N. (1997). *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume.
- BARTHES, R. (1964/1988). *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix,.
_____. (1977). *Aula*. São Paulo: Cultrix.
_____. (1983). *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70.
- BELLEMIN-NOËL, J. (1983). *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix.
- BENVENISTE, E. (1991). *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp.
- BERGSON, H.L. (1907/1964). *A evolução criadora*. Trad. Monteiro, A.C. Rio de Janeiro: Delta.
_____. (1933/1989). “O pensamento e o movente”. Em: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural.
- BIRMAN, J. (1997). *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Editora 34.
- CAMPOS, H. (1971). “Umbral para Max Bense”. Em: *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva.
- CAPRA, F. (1986). *O tao da física*. São Paulo: Cultrix.
- CELES, L. (1997). *Trabalho e conhecimento - uma aproximação ao sentido da psicanálise*. Brasília: manuscrito inédito.
- CESAROTTO, O. & LEITE, M.P.S. (1984). *O que é Psicanálise*. São Paulo: Brasiliense.
- CHEMAMA, R. (1995). *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- CHNAIDERMAN, M. (1989). *O hiato convexo: literatura e psicanálise*. São Paulo: Brasiliense.
- CUNHA, A.G. (1982). *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DELEUZE, G. (1969/1998). *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- _____. (1985). *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- ECO, U. (1980). *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- EMPSON, W. (1930). *Seven Types of Ambiguity*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- FALABELLA, M. L. (1987). *História da arte e estética: da mimesis à abstração*. Rio de Janeiro: Elo.
- FERREIRA, A. B. H. (1986). *Novo dicionário da língua portuguesa/ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FERREIRA, M.C.L. (1994). *A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso: da ambigüidade ao equívoco*. Tese de doutorado. IEL/Unicamp, Campinas.
- FIGUEIREDO, L.C. (1996). “Pensar, escutar e ver na clínica psicanalítica: uma releitura de ‘Construções em análise’”. Em: *Percurso, Revista de Psicanálise*, n. 16, 81-89.
- FOUCAULT, M. (1970/1998). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- FREUD, S. (1901/1996). “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana”. Em: *Obras Completas*, E.S.B., VI. Rio de Janeiro: Imago.
- _____.(1905/1996). “Os chistes e sua relação com o inconsciente”. Em: *Obras Completas*, E.S.B., VIII. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1907/1996). “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen”. Em: *Obras Completas*, E.S.B., IX. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1910/1996). “A significação antitética das palavras primitivas”. Em: *Obras Completas*, E.S.B., XI. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1915/1996). “O inconsciente”. Em: *Obras Completas*, E.S.B., XIV. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1937/1996). “Construções em Análise”. Em: *Obras Completas*, E.S.B., XXIII. Rio de Janeiro: Imago.
- GARCIA-ROZA, L. A. (1998). *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. (1979). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- HEIDEGGER, M. (1943/1983). “Sobre a essência da verdade”. Em: *Conferências e escritos filosóficos/Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

- JAKOBSON, R. (1971). *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- JURANVILLE, A. (1987). *Lacan e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- KAUFMANN, P. (1996). *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- KON, N. M. (1996). *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Edusp.
- KRIS, E. (1968). *Psicanálise da arte*. São Paulo, Brasiliense.
- LACAN, J. (1949/1966). “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”. Em: *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____. (1956/1985). *O Seminário - livro 3. As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. (1964/1988). *O Seminário - livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1966a). *Écrits*. Paris: Seuil.
- _____. (1966b). “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. Em: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1966c). “La science e la vérité”. Em: *Écrits*. Paris: Seuil.
- _____. (1975). *RSI*. Texto mimeografado de versão transcrita não-autorizada do Seminário livro 22.
- LANGER, S. (1980). *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. (1967/1986). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- LEITE, N. (1994). *Psicanálise e análise do discurso: o acontecimento na estrutura*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico.
- LOPES, E. (1987). *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual.
- MARTINS, F. (1994). *Psicopatologia II: semiologia*. Brasília: Edunb/ Textos universitários.
- _____. (1998). *Semiologia clínica: investigação teórica clínica dos procedimentos semiológicos em medicina e psiquiatria*. Brasília: manuscrito inédito.
- MORA, J. F. (1998). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.

- MENESES, A.B. (1995). "O artista e o tempo". Em: *Percurso, Revista de Psicanálise*, ano VIII, n. 15, p. 77-81.
- MORIN, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: ESF éditeur.
- _____. (1998). *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- NIETZSCHE, F. (1873/1996). "Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral". Em: *Obras Incompletas/Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural.
- _____. (1881-1882/1981). *A gaia ciência*. São Paulo: Hemus.
- ORLANDI, E. P. (1996). *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Rio de Janeiro: Vozes.
- PAVIANI, J. (1991). *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- PAZ, O. (1956). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1976). *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1979). *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva.
- PEIRCE, C. S. (1995). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PEREIRA, W. (1988). *Menino sem fim*. Belo Horizonte: Miguilim.
- PESSOA, F. (1988). *Os melhores poemas de Fernando Pessoa*. São Paulo: Global.
- PICOCHÉ, J. (1989). *Dictionnaire Etymologique du Français*. Paris: Le Robert.
- RICOEUR, P. (1978). "The metaphorical process as cognition, imagination and feeling". Em: *On metaphor*. S. Sacks (Org), Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- _____. (1965). *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- ROSENFELD, H.K. (1995). "Há poesia na psicanálise?" Em: *Percurso, Revista de Psicanálise*, ano VII, n. 15, 43-48.
- VERÍSSIMO, L.F. (1996). *O analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM.
- WILDE, O. (1992). *A decadência da mentira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Imago.
- WISNIK, J.M. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.