

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E
INSTITUCIONAL**

O LUGAR OBSCENO DO SUICÍDIO

FLÁVIA PINHAL DE CARLOS

**PORTO ALEGRE
MARÇO DE 2014**

FLÁVIA PINHAL DE CARLOS

O LUGAR OBSCENO DO SUICÍDIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marta Regina de Leão D'Agord

PORTO ALEGRE

2014

FLÁVIA PINHAL DE CARLOS

O LUGAR OBSCENO DO SUICÍDIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marta Regina de Leão D'Agord

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Rosa Guedes Lopes – UNESA

Prof. Dr. Mário Fleig – UNISINOS

Prof^ª. Dr^ª. Simone Zanon Moschen – UFRGS

Orientadora – Prof^ª. Dr^ª. Marta Regina de Leão D'Agord - UFRGS

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^a Marta Regina de Leão D'Agord, pela acolhida, pela escuta e pontuações.

Aos professores membros da banca, pela oportunidade de diálogo.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, pelo estímulo à pesquisa.

À Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS, pelas oportunidades e desafios.

À minha família, pelo incentivo, colaboração e correções.

Aos que me oportunizaram escutar suas angustias, e também para quem escutou as minhas.

Morte

Tua morte fala a verdade. Tua morte falará sempre a verdade. O que fala a tua morte é verdade porque ela fala. Alguns pensaram que a morte falava a verdade porque a morte é verdadeira. Outros que a morte não podia falar a verdade porque a verdade nada tem a ver com a morte. Mas na realidade a morte fala a verdade assim que ela fala.

E acaba-se descobrindo que a morte não fala virtualmente, dado o que acontece, efetiva em relação ao ser. O que é o caso.

*Nem um limite nem o impossível, escapando no gesto da apropriação repetitiva, visto que não posso de modo algum dizer :
é isso.*

Tua morte, segundo tua própria confissão, não diz nada? Ela mostra. O quê? que não diz nada, mas também que mostrando ela não pode tampouco, no mesmo lance, se abolir.

‘Minha morte servir-te-á de elucidação da maneira seguinte: poderás reconhecê-la como desprovida de sentido, quando a tiveres subido, como um degrau, para atingir o além dela (jogando fora, de certo modo, a escada)’. Penso não compreender isso.

*Tua morte me foi mostrada. Ei-la: nada e seu avesso:
nada.*

Nem o que acontece nem o que não acontece. Todo o resto permanecendo igual.

No espelho, circular, virtual e fechado. A linguagem não tem poder algum.

*Quando tua morte se acabar e ela se acabará porque fala. Quando tua morte se acabar. E ela se acabará como toda morte.
Como tudo.*

*Quando tua morte se acabar. Eu estarei morto.”
(Jacques Roubaud)*

RESUMO

Esta dissertação busca interrogar a relação entre o obsceno e o suicídio, levando em conta a teoria psicanalítica. Inicia-se falando sobre a leitura de Durkheim sobre o suicídio e diferentes abordagens psicanalíticas sobre o tema. Opta-se por seguir a leitura de Jinkis e Pipink, que entendem que o suicídio pode ser lido como ato, ato falho, passagem ao ato ou *acting out*. Então, uma breve apresentação sobre cada um desses conceitos é feita, seguida pela análise de como um suicídio pode ser lido em cada uma dessas situações. Logo, parte-se para uma reflexão acerca do obsceno, que é entendido como o que não pode ser colocado em cena. Relaciona-se o obsceno com a morte, que é mostrada em sua vertente repugnante, que está relacionada com o impensável de nossa desapareição. Uma vez que o obsceno comporta a dialética mostrar-ocultar, ele coloca em jogo a pulsão escópica e, por conseguinte, a questão do olhar em psicanálise é abordada. O olhar é entendido como uma das vertentes do objeto *a* e se relaciona com o desejo de ver, desejo de saber. Por fim, aborda-se a relação entre o obsceno e o suicídio, sustentando-se a ideia de que o suicídio pode ter um lugar obsceno.

Palavras-chave: Suicídio. Ato. Obsceno. Psicanálise.

ABSTRACT

This dissertation seeks to interrogate the relationship between suicide and the obscene considering the psychoanalytic theory. Starts talking about Durkheim's reading on suicide and different psychoanalytic approaches to the topic. Is chosen to follow the reading of Jinkis and Pipink who understand that suicide can be read as an act, Freudian slip, passage to the act or acting in out. Then, a brief presentation on each of these concepts is made, followed by how a suicide can be read in each of these situations. So, we go to a reflection about the obscene, which is understood as what can not be put into play. Relates obscene with death that is shown in its disgusting aspect, which is related to the unthinkable of our disappearance. Once obscene involves the dialectical show and hide, it brings into play the scopical drive, therefore the question the gaze in psychoanalysis is discussed. The gaze is understood as one aspect of the object *a* and it relates to the desire to see, desire to know. Finally, it handles the relationship between the obscene and suicide, where it supports the idea that suicide may have a obscene place.

Keywords: Suicide. Act. Obscene. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
1.1	QUESTÕES METODOLÓGICAS	10
2	SUICÍDIO	13
3	ATO FALHO	20
3.1	O SUICÍDIO COMO ATO FALHO	22
4	PASSAGEM AO ATO	24
4.1	O SUICÍDIO COMO PASSAGEM AO ATO	31
5	<i>ACTING OUT</i>	33
5.1	O SUICÍDIO COMO <i>ACTING OUT</i>	37
6	ATO	38
6.1	O SUICÍDIO COMO ATO	40
7	OBSCENO	41
7.1	O OBSCENO E A MORTE	43
8	OLHAR	47
8.1	O OLHAR E O SABER	49
9	O OBSCENO E O SUICÍDIO	50
9.1	O LUGAR OBSCENO DO SUICÍDIO	51
	REFERÊNCIAS	54
	ANEXO	57

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Eu fiquei muito mal depois da última sessão, depois de ter falado aquelas coisas. À noite, em casa, pensei em pegar todas as medicações que eu tinha e tomar, mas daí pensei que não ia acordar para vir aqui hoje. Não tomei, mas assim que eu chegar em casa, vou tomar”.

Foi assim que Ana¹ iniciou sua sessão comigo, anunciando sua vontade de morrer e antecipando uma possível tentativa de suicídio. Não era a primeira vez que ela tinha vontade de morrer e também não seria sua primeira tentativa de suicídio. Na primeira entrevista que tivemos, ela contou que já tinha tentado se matar cerca de 20 vezes, sendo a última na semana anterior.

“Eu fiquei muito mal este fim de semana. Não suporto mais a situação do jeito que está. Eu me deitei sobre uma faca. Olha a foto que tirei com o meu celular. Fiz isso porque queria me matar”.

Maria, durante a segunda sessão, me mostra a foto do furo que fez em sua barriga com a faca. Segundo ela, esta não foi sua única tentativa de suicídio. Conta que já tentou cortar os pulsos e se enforcar. Ela estava muito angustiada e dizia que só via a morte como solução.

“Me encaminharam do pronto atendimento. Minha família me levou lá porque cortei meus pulsos. Minha namorada terminou o relacionamento comigo e achei que fazendo isto iríamos reatar”.

“Não conquistei nada na minha vida. Não tenho emprego, não tenho namorada. Se eu chegar até os 40 anos sem conquistar nada, vou me matar”.

Recolhi os testemunhos acima da minha prática de escuta clínica na Clínica de Atendimento Psicológico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Esses testemunhos, entre outros, remetem-me, de alguma forma à questão da morte. Trata-se de pacientes que diziam querer desaparecer, que queriam sumir porque já não aguentavam a situação na qual se encontravam. Esses casos podem, porém não necessariamente, ser de urgência. Esta se caracteriza pelo “ponto limite de onde o sujeito sente que não pode escapar, que está em risco” e “pela impossibilidade de dar um sentido ao seu padecimento, um argumento, uma finalidade, uma sustentação que o possa inscrever em algum lugar” (FERNÁNDEZ, 2004, p. 39 e 41). São situações em que a angústia domina e, como o mais usual é que um sujeito em urgência não possa apelar à palavra, ele atua. Algumas dessas atuações podem resultar em tentativas de suicídio, por vezes exitosa, por vezes não.

¹ Os nomes dos pacientes citados são fictícios.

Há outras ações, todavia, nas quais talvez não fique claro se foi ou não uma tentativa de suicídio, se a morte foi uma fatalidade, um acidente, ou efetivamente um suicídio. Segundo o Ministério da Saúde,² em 2009, a taxa nacional de mortalidade por suicídio era de 4,9 por 100.000 habitantes. Já no Rio Grande do Sul, a taxa era de 10,2, consistindo este como o Estado com o índice mais alto do país. Essas taxas são calculados a partir dos óbitos considerados suicídios. Logo, pode-se pensar que há uma subnotificação.

Por que alguém se mata? O que leva uma pessoa a tentar o suicídio? Como a psicanálise aborda tais questões? Essas foram algumas das perguntas que me fiz e sobre as quais resolvi escrever. Ademais, me questionava sobre um certo fascínio acerca do suicídio, sobre a necessidade que muitas vezes temos de falar sobre o assunto e do porquê de essas falas muitas vezes não serem públicas. Por que o suicídio de um paciente não é falado numa reunião de equipe? Ou então, por que se anuncia que não será discutido o caso de uma família onde um suicídio ocorreu? Parece que ao mesmo tempo em que há uma necessidade de falar, há também um silenciamento, como se o suicídio causasse alguma moléstia. Há algo aí com relação ao suicídio que de alguma forma fere o pudor, que parece não poder ser colocado em cena. Então, mais uma pergunta surge sobre a relação entre o suicídio e o obscuro. Tentarei, ao longo do texto, trabalhar um pouco essas questões, fazendo uso do método psicanalítico de pesquisa.

1.1 Questões metodológicas

Freud (1916/1996) fala que o psicanalista reporta apenas coisas nas quais ele próprio tomou parte e que se aprende psicanálise em si mesmo, estudando-se a própria personalidade. Por conseguinte, a pesquisa psicanalítica se inicia com o pesquisador no divã. Freud (1923/1996) coloca que o termo psicanálise nomeia um procedimento de investigação de processos mentais, um método para tratamento de distúrbios neuróticos e informações psicológicas que se acumulam em uma nova disciplina científica. Apesar do que aponta Freud, não se pode pensar o tratamento e a pesquisa como a mesma coisa.

Caon (1994) expõe que, assim como a situação psicanalítica de tratamento, a situação de pesquisa psicanalítica também é sustentada pela transferência, onde o ato psicanalítico também deve ocorrer. Vale ressaltar que, diferentemente da situação de tratamento, na situação de pesquisa psicanalítica a transferência não deve ser identificada para ser explicada

² Disponível em: <http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/tabcgi.exe?idb2010/c09.def> Acesso em 28/01/14.

e liquidada, mas sim ser identificada para ser instrumentalizada, para poder gerar um texto metapsicológico. Esse texto é “essencialmente inconcluso e marcado por um buraco, a partir do qual o pesquisador psicanalítico paradoxalmente se sustenta” (CAON, 1994, p. 150). Rosa (2004) escreve que a metapsicologia é fruto da escuta psicanalítica, integrando teoria, prática e pesquisa. “A observação dos fenômenos está em interação com a teoria, produzindo o objeto da pesquisa, não dado *a priori*, mas produzido na e pela transferência” (ROSA, 2004, p. 341).

A atenção equiflutuante também deve mediar a relação do pesquisador com o campo empírico. Assim, é apenas em um tempo *só-depois* que o que foi escutado pode vir a compor o objeto de pesquisa (SIMONI; RICKES, 2008). Para poder abrir espaço para novos irrompimentos, o pesquisador psicanalítico serve-se de uma leitura dirigida pela escuta, que seria uma leitura dirigida pelo significante (CAON, 1996), “uma escuta dirigida pelo olhar” (IRIBARRY, 2003, p. 127), já que também na escrita busca-se falhas, tropeços do discurso. Por conseguinte, nessa leitura, o autor está sempre implicado.

Caon (1994) traz que a atividade de pesquisa implica uma alteridade com o público, público esse fictício ou anônimo, que causa e sustenta o pesquisador psicanalítico em ato. O efeito desse ato é o conceito psicanalítico. Portanto, a metapsicologia tem sempre de ser reinventada pelo pesquisador. “Uma característica essencial da metapsicologia é se ocupar dum objeto que, situado para além da nossa experiência psicanalítica, a constitui e a determina” (CAON, 1994, p. 165). Do texto metapsicológico, “esperar-se-ia que ele pudesse falar por ele mesmo” (CAON, 1994, p. 170), e não que fosse necessário interpretar o que o texto quer dizer. Com relação à alteridade, Simoni e Rickes (2008) afirmam que o encontro com ela coloca em jogo o registro do outro/Outro, do “vivido que pede lugar no terreno da linguagem” (p. 104). Ademais, as autoras dizem que “o trabalho do pesquisador atualiza algo dessa vivência do estranho, desse encontro estrangeiro, que desenha um lugar *in-cômodo* e instigante” (p. 104). Esse estranho, segundo Amorim (*apud* SIMONI; RICKES, 2008), é propulsor da criação.

Pensa-se a pesquisa psicanalítica a partir de dois momentos, a saber: o primeiro, fase acrítica e feiticeira, que segue o modelo do sonho, do delírio, do devaneio; o segundo, fase crítica e científica, que segue o modelo da percepção, da alteridade, da discursividade (CAON, 1994). A pesquisa psicanalítica inclina-se a abraçar a serendipidade como faculdade de “realizar acidentalmente descobertas e achados não intencionados” (CAON, 1997, p. 3). Para o pesquisador psicanalítico, não há descoberta acidental inintencional, uma vez que ela é determinada pelo inconsciente, que está relacionada com o primeiro momento da pesquisa. A

alteridade na pesquisa psicanalítica é importante porque ela precisa “ser posta à prova perante um público benevolente e benfazejo, reflexivo e crítico, como aquele que sustenta o fazedor de chistes, o inventor de ditos de efeito edificante (bons mots), ou o descobridor de achados metapsicológicos” (CAON, 1994, p. 172).

Assim, são os relatos clínicos escutados que em um tempo só-depois passam a ser ressignificados. Com isso, surge a pergunta sobre a leitura da psicanálise acerca do suicídio e da sua relação com o obscuro. Logo, para analisar as questões apresentadas acerca do suicídio e do obscuro, o método psicanalítico de pesquisa guiará a escuta dos significantes em transferência.

2 SUICÍDIO

Segundo o Dicionário Aurélio (1986), a palavra suicídio provem do latim (*sui*, si mesmo, e *caedere*, matar) e significa “ato ou efeito de suicidar-se”, ou figurativamente, “desgraça ou ruína procurada de livre vontade ou por falta de discernimento”. Pensa-se o suicídio então como uma ação voluntária do indivíduo que leva à própria morte. Entretanto, tal voluntariedade está sempre relacionada ao fato de que o indivíduo tem plena consciência de que sua ação o levará a morte? Mortes “acidentais” também podem ser consideradas suicídio? Como determinar que tal ação foi ou não um suicídio? As pessoas que pularam do World Trade Center em chamas no dia 11 de setembro de 2001 o fizeram para se matar? Se não, como ler tal ação? Essas questões podem ser pensadas a partir de diferentes perspectivas.

Em seu livro intitulado “O suicídio”, Durkheim (1897/2011) investiga o tema através do método sociológico, no qual o suicídio é entendido como um fato social, logo como uma coisa exterior ao indivíduo. O indivíduo é tomado por uma realidade moral que o ultrapassa, sendo esta a realidade coletiva. Com relação à definição de suicídio, Durkheim coloca o seguinte:

“Chama-se suicídio todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado. A tentativa é o ato assim definido mas interrompido antes que dele resulte a morte” (p. 14).³

Durkheim (1897/2011) considera o conjunto de suicídios cometidos por uma determinada sociedade em um determinado intervalo de tempo para fazer sua investigação e não os pensa como acontecimentos particulares, pois, segundo o autor, devido ao fato de as taxas de suicídios manterem uma certa constância ao longo do tempo em uma determinada sociedade, as causas dos suicídios devem ser independentes do indivíduo. Assim, o número total de suicídios não é obtido da simples soma de unidades independentes, contudo constitui um fato novo cuja natureza é eminentemente social. O autor averigua causas extra-sociais que poderiam ser associadas às taxas de suicídio, como disposições orgânico-psíquicas e a natureza do meio físico. Ele aponta que o suicídio não pode ser tomado como um tipo de loucura, uma vez que nem todo suicídio está relacionado a estados de loucura. Ademais, a loucura não daria conta da “tendência coletiva ao suicídio, em sua generalidade” (DURKHEIM, 1897/2011, p. 46). Durkheim investiga a possível associação entre estados

³ Grifo no original.

psicopáticos (alcoolismo, neurastenia) e o suicídio, concluindo que “não há nenhum estado psicopático que mantenha com o suicídio uma relação regular e incontestável” (p. 68).

Outros fatores também são investigados por Durkheim (1897/2011), como a hereditariedade, o clima, a temperatura sazonal e a imitação. Quanto à primeira, o autor expõe que ela não pode ser tomada como uma explicação suficiente para a determinação do suicídio, uma vez que pode ocorrer uma disposição geral e vaga, e não uma tendência definitiva. Por conseguinte, tal disposição pode tomar formas diversas, todavia não implica necessariamente o suicídio, não podendo explicá-lo. Com relação ao clima e à temperatura, Durkheim diz que a causa do suicídio não pode ser encontrada nesses fatores. A imitação, segundo o autor, só ocorreria em indivíduos inclinados ao ato, logo poderia dar origem a casos individuais, não sendo identificados através dos números estatísticos.

Outro ponto investigado por Durkheim (1897/2011) é como diferentes confissões religiosas agem sobre o suicídio. O autor considera que “a propensão ao suicídio deve estar relacionada ao espírito de livre exame que anima essa religião” (p. 186). Isso quer dizer que quanto menos fortemente integrada à igreja for a sociedade, mais suicídios ocorrem. Além disso, um maior desenvolvimento intelectual também acarretaria mais suicídios. O homem instrui-se e mata-se “porque a sociedade religiosa de que ele faz parte perdeu sua coesão” (p. 201). Isso quer dizer que, uma vez que a religião se desorganiza, surge a necessidade de instrução. Conclui-se, então, que a religião protege contra o suicídio porque ela é uma sociedade, que possui suas crenças e práticas. Logo, quanto mais integrada a comunidade religiosa, maior a proteção com relação ao suicídio. É possível também pensar que a sociedade doméstica, tal como a religiosa, também protege contra o suicídio, já que quanto mais fortemente constituída a sociedade, mais forte a proteção.

Durkheim (1897/2011) aponta que crises políticas ou nacionais que suscitam paixões, influenciam na taxa de suicídios. Guerras, por exemplo, por concentrarem atividades visando um mesmo objetivo, promovem uma integração mais forte da sociedade. Com isso, a taxa de suicídio decresce, pois o indivíduo pensa menos em si e mais no comum. Deduz-se, então, que “o suicídio varia em razão inversa ao grau de integração da sociedade religiosa, doméstica, política” (DURKHEIM, 1897/2011, p. 257), ou seja, o suicídio varia conforme o grau de integração dos grupos sociais do qual o indivíduo faz parte.

Em seu estudo sobre o suicídio, Durkheim (1897/2011) define três tipos de suicídio, a saber, o suicídio egoísta, o altruísta e o anômico. O suicídio egoísta resulta de uma individualidade descomedida que ocorre porque os grupos sociais se enfraquecem, fazendo

com que o indivíduo dependa apenas de si mesmo. Visto que é o vínculo a algo comum que amarra o homem à vida, “se [...] o vínculo que liga o homem à vida se solta, é porque o próprio vínculo que o liga à sociedade se afrouxou” (DURKHEIM, 1897/2011, p. 266). “Se [...] uma individuação excessiva leva ao suicídio, uma individuação insuficiente produz os mesmos efeitos. Quando é desligado da sociedade, o homem se mata facilmente, e também se mata quando é integrado nela demasiado fortemente” (DURKHEIM, 1897/2011, p. 269). É essa integração demasiada que caracteriza o suicídio altruísta. O autor fala, como exemplo, do costume que as mulheres hindus tinham de se suicidar quando da morte de seu marido. A morte, nesse tipo de suicídio, se dá por um dever. Trata-se de uma obrigação que se não cumprida leva à desonra. Assim, a sociedade pesa para que o indivíduo se destrua, ela prescreve as condições e circunstâncias para o abandono da vida. Esse sacrifício imposto ocorre porque há uma dependência tão íntima que impede a ideia de separação. Por conseguinte, “é preciso que o destino de um seja o dos outros” (DURKHEIM, 1897/2011, p. 273). Para que isso ocorra, é preciso que a personalidade individual tenha pouca importância, como se o indivíduo fosse absorvido pela vida no grupo. Entende-se, por conseguinte, que nesse tipo de suicídio há uma valorização ao não apego à existência, à renúncia e abnegação irrestrita. A diferença entre o suicídio egoísta e o altruísta é que “um se desliga da vida porque, não percebendo nenhum objetivo ao qual se possa agarrar, sente-se inútil e sem razão de ser; o outro, porque tem um objetivo, mas situado fora desta vida, que lhe aparece então como obstáculo” (DURKHEIM, 1897/2011, p. 281).

O que o autor destaca é que a sociedade regula os indivíduos, que há uma relação entre a taxa social de suicídios e a maneira pela qual a sociedade exerce sua ação reguladora. Durkheim (1897/2011) aponta que as crises industriais ou financeiras aumentam as taxas de suicídios. Isso ocorre porque se tratam de crises que perturbam a ordem coletiva, assim como as crises de prosperidade. O que impele à morte voluntária, então, é a ruptura de equilíbrio. Além disso, as paixões estão menos disciplinadas nesse estado de anomia, de desregramento. O suicídio anômico, portanto, não está relacionado com a maneira com a qual o indivíduo está ligado à sociedade, mas sim com a forma pela qual a sociedade regulamenta o indivíduo. Durkheim (1897/2011), então, apresenta três espécies de suicídio:

O suicídio egoísta tem como causa os homens já não perceberem razão de ser na vida; o suicídio altruísta, essa razão lhes parece estar fora da própria vida; o terceiro tipo de suicídio [...] tem como causa o fato de sua atividade se desregrar e eles sofrerem com isso (p. 328-29).

Durkheim (1897/2011) ainda fala de um quarto tipo, que seria o suicídio fatalista. Esse tipo seria aquele no qual há um excesso de regulamentação, o que faz com que o indivíduo tenha um futuro barrado e paixões violentamente reprimidas. Como exemplo, o autor menciona o suicídio de escravos, todavia ele não o desenvolve tanto por este não ter tanta importância na época e por encontrar poucos exemplos.

O estudo do suicídio feito por Durkheim (1897/2011), então, procura analisar a taxa social de suicídio e a maneira com que a sociedade influencia essa taxa. Portanto, não há uma investigação da causa individual do suicídio, mas sim das causas sociais. Ademais, Durkheim define o suicídio como uma ação consciente do indivíduo que o leva a morte. A psicanálise, por outro lado, trabalha com o caso a caso, diferentemente da sociologia. Além disso, Freud (1901/1996) aponta que “os ferimentos auto-infligidos ocasionalmente aparecem como sintomas patológicos e que, nesses casos, nunca se pode excluir o suicídio como um possível desfecho do conflito psíquico” (p. 181), ou seja, o pai da psicanálise não descarta que algo do inconsciente influencie no suicídio. Como, então, a psicanálise aborda a questão do suicídio? Não há uma leitura unívoca sobre o tema. Assim, serão apresentadas as perspectivas de quatro autores sobre o suicídio.

Jinkis (1994, p. 76) afirma que não há uma teoria psicanalítica do suicídio, uma vez que “o analista não constrói um saber sobre o outro, senão que está implicado em uma prática que procura dialetizar as relações do sujeito com os significantes de sua história”. Poder-se-ia, por conseguinte, pensar em interpretações para o ato do suicídio, sendo que “das múltiplas significações que a análise encontra, não pode fazer de nenhuma delas a significação *privativa* do suicídio” (JINKIS, 1994, p. 75). O senso comum diz que pessoas deprimidas se matam. Pode ser que sim. Não obstante, todos os deprimidos se matam? Ademais, apenas deprimidos se suicidam? Como alguém pode buscar a própria morte?

Freud, no texto “O ‘Estranho’” (1919/1996), considera que “nenhum ser humano realmente a compreende [a morte], e o nosso inconsciente tem tão pouco uso hoje, como sempre teve, para a ideia da sua própria mortalidade” (p. 259). Além disso, em seu texto “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (1915/1996), Freud expõe o seguinte:

É impossível imaginar nossa própria morte e, sempre que tentamos fazê-lo, podemos perceber que ainda estamos presentes como espectadores. Por isso, a escola psicanalítica pôde aventurar-se a afirmar que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade (p. 299).

Se não se crê na própria morte, como alguém vai ao encontro dela? Jinkis (1994) propõe que “se bem é certo que no suicídio se perde a vida, de nenhum modo é lei que se renuncie à existência” (p. 83). Essa irrepresentabilidade da própria morte indica-nos que a questão da existência se instala em uma relação de alheabilidade com o nosso ser. “Escolher a morte não é a dissolução da existência, mas sim paixão de ser, ainda que a interrupção da existência [...] seja o instrumento fantasmático dessa paixão” (JINKIS, 1994, p. 84).

Ferreira (2012) pontua que não é qualquer um que pode se suicidar e que aquele que pode necessita que haja certa contingência para fazê-lo. Ademais, o autor coloca que “é por um fracasso em relação ao gozo que se produz um suicídio” (p. 09). No suicídio há uma confusão do signo de amor com o signo do gozo do Outro. É necessário o reconhecimento de um desejo para que alguém exista, só assim é possível fazer do desejo do Outro seu desejo. O amor se articula com a demanda, enquanto que o desejo precisa de outro desejo para se articular. Ao se conjugar o signo do gozo e o signo de amor se faz do signo de amor algo que é signo de gozo, o que é necessário para que o sujeito encontre a missão de seu desejo. Portanto, o neurótico confunde o signo do gozo do Outro com um signo do amor. Segundo Ferreira (2012), “quando algo falha, que o desejo não pode ser o desejo do Outro, quando alguém não pode fazer seu desejo com o desejo do Outro, quando isto falha, isso é fatal com respeito ao suicídio, e se passa bastante mal na vida” (p. 22).

Além disso, é importante ressaltar que não é o sujeito que se suicida, visto que este é uma suposição. Quem se suicida é o ser falante, o indivíduo no qual se supõe um sujeito. Quem se suicida não toma conhecimento de seu ato, já que é impossível que tome conhecimento, visto que está morto, contudo não morto em relação ao significante. O sujeito não tem representação total, já que ele se encontra entre dois significantes. Assim, segundo Ferreira (2012), no suicídio há uma representação em jogo. Essa representação acabada faz com que o sujeito se torne objeto, com que o sujeito deixe de ser sujeito, faz com que se “realize” a representação. “Em todo suicídio se pode localizar *um significante, o qual um sujeito, no ato de suicidar-se, ‘é’*. ‘É’ quer dizer que não se representa mais, que é, e que não há esta relação de ‘ser’ representado de um significante a outro e a falta” (p. 12).⁴ Logo, não há mais relação entre S_1 e S_2 . O que fica é o sujeito como um significante, como um signo. Esse signo, contudo, não é para quem comete o ato, mas sim para os que ficam. Trata-se do signo da existência de alguém, como um testemunho que houve ali uma existência. Esse significante transformado em signo não dá lugar à representação, à suposição, todavia há

⁴ Grifo no original.

lugar para a realização do sujeito, porém como objeto. Isso ocorre porque há uma dupla negação e com isso a “afirmação de que o sujeito é um significante” (FERREYRA, 2012, p. 21).

Segundo Ritvo (2012), para que ocorra o suicídio, é necessário que o olhar que nos sustenta caia. O autor chama este olhar de benevolente, já que nos sustenta, no sentido de que alguém nos olha, nos contempla, alguém dá sentido a nossas vidas. De acordo com o autor, “que esse olhar benevolente seja questionado no ato suicida, é algo que estremece a todos nós, e coloca a todos nós em uma situação onde o suicida é um ser sagrado, no sentido de que é um resto desprezível e ao mesmo tempo fascinante” (p. 75).

Pipkin (2009) coloca que a morte implica um impossível, a saber, a impossibilidade de representá-la. Contudo isso não impediu o homem de tentar significá-la, questão que ela coloca como relacionada com o sentido da vida. Ademais, a autora expõe que o suicídio também coloca em jogo algo do impossível. Para ela:

O suicídio, uma destas saídas trágicas do marco fantasmático que aloja ao sujeito na cena do mundo, talvez a mais extrema, é um ato voluntário que inclui em sua concretude uma impossibilidade: a de interpelar a quem o executou. É por isso que costuma promover inquietação, angústia e ao mesmo tempo a tendência de interpretá-lo. (PIPKIN, 2009, p. 42)

E o que fazer quando não se pode questionar o sujeito sobre seu suicídio? Talvez o que resta aos sobreviventes (familiares, amigos, analista) seja tentar fazer algo diante das consequências dessa ação. Atribuir um sentido, uma interpretação, escrever um livro,⁵ fazer um filme⁶ talvez sejam maneiras encontradas para poder lidar com essa ação que deixa sempre uma interrogação (Por quê? E se? Como?). É possível tentar responder algumas dessas perguntas, todavia, segundo Ferreyra (2012), o suicídio é um ato do qual só se sabe o que dizem os outros.

A psicanálise, então, vai pensar o suicídio como um ato singular, logo para ela cabe apenas a interpretação. Não há uma estrutura que singularize o suicídio em sua universalidade, embora ele deva ser pensado além das distintas estruturas clínicas, a saber, neurose, psicose e perversão (PIPKIN, 2009).

⁵ Como fez Érico Verissimo, que escreveu o livro “O resto é silêncio” após ver uma moça se atirando de um prédio.

⁶ Como o documentário “Tabou”, de Orane Burri, que ela fez a partir das gravações que um amigo lhe deixou de seus últimos meses de vida.

Ritvo (2012) tematiza sobre três tipos de suicídio, a saber: suicídio melancólico, suicídio por ódio ao ser e suicídio pela impossibilidade de fazer um luto ante um objeto total. No suicídio melancólico, o sujeito se ofereceria como objeto sacrificial para purificar o Outro, e, ao mesmo tempo, ao destruí-lo, revelar sua falta. Uma vez que o melancólico só tem lugar no Outro como morto, a demanda de morte pertenceria à estrutura. Contudo, nem todo melancólico se mata, visto que pode encontrar outras formas de sacrifício. De acordo com Ritvo (2012), o suicídio de Leopoldo Lugones pode ser entendido como um suicídio por ódio ao ser. Nesse tipo de suicídio, há uma vontade de aniquilação total, vontade de desaparecer e que tudo desapareça. Já no suicídio pela impossibilidade de fazer um luto ante um objeto total, Ritvo (2012) dá como exemplo o suicídio do escritor Sándor Márai. Segundo o autor, esse suicídio se deu pela impossibilidade de elaborar a perda da mulher, com o tipo de amor dessa relação, uma vez que é como se ela fizesse parte do escritor. Então, Márai escreve “tenho que ir ao nada. Do nada, onde está ela, ao nada onde eu vou ir” (*apud* RITVO, 2012, p. 84).

Jinkins (1994), por outro lado, aponta que alguma estrutura pode intervir na determinação de cada suicídio. Tais estruturas podem ser nomeadas como ato falho, passagem ao ato, *acting out* e ato. Pipkin (2009) coloca que o que vai permitir as diferentes leituras são as vicissitudes do objeto do fantasma. Vale ressaltar que essas modalidades de ação (ato falho, passagem ao ato, *acting out* e ato) não são exclusivas do suicídio. Opto por seguir a leitura de Jinkis e Pipkin, portanto um pequeno comentário sobre cada uma dessas modalidades de ação será feito, seguido pela questão de como um suicídio poderia ser lido em cada um dos casos.

4 ATO FALHO

Freud, ao falar da psicanálise, diz que ela define o que é mental enquanto processos, tais como o sentir, o pensar e o querer. Além disso, sustenta “que existe o pensar inconsciente e o desejar não apreendido” (FREUD, 1916/1996, p. 31). Logo pode-se falar de processos mentais inconscientes. A psicanálise acaba se interessando por acontecimentos que poderiam ser tomados como banais, trivialidades, como por exemplo as “parapraxias”. Freud (1916/1996) coloca que todos estão sujeitos a cometer um lapso de língua (quando se fala uma palavra ao invés de outra), um lapso de leitura (ao ler algo diferente do que está escrito), um lapso de audição (ouvir errado o que lhe foi dito), esquecimento (temporário, como ser incapaz de lembrar de uma palavra que conhece), extravio (quando se coloca algo em algum lugar e depois não se consegue encontrá-lo), perda e erros.

Embora tais fenômenos possam ocorrer em pessoas com fadiga, excitação ou com a atenção difusa, eles também ocorrem em pessoas não fatigadas, excitadas ou distraídas, ou seja, em seu estado normal. Por que então tais erros ocorrem? Essa é a pergunta que Freud se faz. Ao falar dos lapsos de língua, Freud (1916/1996) expõe:

Devemos, portanto, incluir entre as causas das parapraxias não apenas relações entre sons e semelhança verbal, como também a influência das associações de palavras. Isso, porém, não é tudo. Em numerosos casos, parece impossível explicar um lapso de língua, a não ser que levemos em conta algo que tinha sido dito, ou mesmo simplesmente pensado, em uma frase anterior (p. 44).

Com isso Freud afirma que se deve investigar o conteúdo do ato falho, e não apenas atribuí-lo a uma causa fisiológica, tal como a fadiga, por exemplo, já que o produto desse ato psíquico é válido, possuindo um objetivo, um conteúdo e seu significado (FREUD, 1916/1996). O que é distorcido ou esquecido estabelece alguma ligação com um conteúdo de pensamento inconsciente, o que se dá através de alguma via associativa. Um dos motivos da interferência pode ser o propósito de evitar lembranças que possam evocar o desprazer (FREUD, 1901/1996). Sendo assim, o conteúdo de um pensamento pode se esforçar para permanecer oculto, todavia ele denuncia inadvertidamente sua existência das mais variadas maneiras, o que ocorre através das parapraxias.

Freud dá diversos exemplos de lapsos, entre eles o lapso de língua do presidente da câmara dos deputados. Este, em seu discurso de abertura, profere as seguintes palavras: “Declaro a sessão encerrada”. O sentido e a intenção de tal lapso são claros, são de encerrar a

sessão, já que ele poderia não esperar nada de bom dessa sessão e se satisfaria se pudesse encerrá-la de imediato. Freud (1916/1996) considera que eventos como esses não são casuais, eles possuem um sentido e podem surgir de ações concorrentes, de duas intenções diferentes. Com relação ao caso exemplificado anteriormente, Freud (1916/1996) diz que “é claro que desejava abrir a sessão, porém é igualmente claro que também desejava encerrá-la. Isso é tão óbvio que não nos deixa nada por interpretar” (p. 55). É como se no lapso ocorresse a expressão de algo que se queria esconder, como se se estivesse traindo a si mesmo. Freud ressalta que, no ato falho, o mais importante não é o método empregado, mas o propósito ao qual ele serve, contando-nos um exemplo: “Conta-se essa história de um famoso químico alemão, cujo casamento não se realizou porque ele se esqueceu da hora da cerimônia nupcial, tendo ido ao laboratório em vez de ir à igreja. Foi muito prudente por se haver contentado com uma só tentativa; morreu em avançada idade, solteiro” (FREUD, 1916/1996, p. 66). Logo, o esquecimento muitas vezes está relacionado com uma tentativa de evitar o desprazer (FREUD, 1901/1996).

Vale lembrar que Freud (1916/1996) não afirma que toda parapraxia que ocorre individualmente tem um sentido, já que às vezes um charuto é só um charuto. Por sentido, Freud entende “‘significação’, ‘intenção’, ‘propósito’ e ‘posição em um contexto psíquico contínuo’” (FREUD, 1916/1996, p. 68). E o que é indispensável para que ocorra um ato falho? Com relação ao lapso de língua, Freud (1916/1996) coloca que “*a supressão da intenção de alguém que fala, de dizer algo, é a condição indispensável para que ocorra um lapso de língua*”⁷ (p. 72). Freud (1916/1996) ainda acrescenta: “as parapraxias, porém, são o resultado de um acordo: constituem um meio-êxito e um meio-fracasso para cada uma das duas intenções; a intenção que está sendo desafiada não é completamente suprimida, salvo em casos especiais, nem é levada a cabo em sua íntegra” (p. 72-73). Com isso entende-se que um material psíquico não completamente suprimido, apesar de ser repelido pela consciência encontra alguma forma de se expressar.

Os atos falhos, se não pontuados, não geram a possibilidade de interpretação, é como se não denunciasses a intenção inconsciente. Segundo Harari (2000), deve-se elevar o gesto à dignidade de ato. De acordo com o autor, o gesto está detido no instante de ver, ao passo que o ato comporta as três fases do tempo lógico, sendo que o momento de concluir, que se dá com a intervenção do analista, desencadeia um tempo para compreender. Esta “elevação”,

⁷ Grifo no original.

contudo, só se dá com a intervenção do analista que convida o analisante a reparar nesses “meros” gestos.

Dessa forma, um lapso não pode ser entendido como um erro. Harari (2000) pontua que o erro corresponde à ordem do saber referencial. Assim, por exemplo, é um erro dizer que a capital do Brasil é Buenos Aires. O ato falho, por outro lado, relaciona-se com a equivocação, que “revela – do saber textual, não sabido – uma (semi) verdade, imposta em sua expressão de modo inesperado” (p. 133).

Diante do exposto, é possível concluir, nas palavras de Freud (1916/1996), que “nas pessoas existem propósitos capazes de se tornar atuantes sem que elas saibam da existência deles” (p. 80). O esquecimento, por exemplo, pode estar relacionado com a aversão de recordar conexões com sentimentos de desprazer e com a reprodução de tais sentimentos. “Os atos descuidados, assim como outros erros, muitas vezes são usados para satisfazer desejos que uma pessoa deveria negar existirem em si própria. Neles a intenção se dissimula em um auspicioso acidente” (FREUD, 1916/1996, p. 83).

Freud (1901/1996) fala que falhas da ação motora como cair, dar um passo em falso, escorregar, podem comportar o duplo sentido que a linguagem lhes confere, podendo indicar o tipo de fantasia relacionada com tais desequilíbrios corporais. Por conseguinte, alguns ferimentos auto-infligidos que ocorrem ocasionalmente também podem denunciar uma intenção inconsciente presente.

4.1 O suicídio como ato falho

O suicídio como ato falho deve ser pensado como um suposto acidente? Freud (1901/1996) propõe que, em inúmeros casos, nas mortes acidentais a explicação permanece duvidosa, que um espectador afastado pode ver apenas uma casualidade no ocorrido, porém que uma pessoa mais próxima do acidentado poderia suspeitar de uma intenção inconsciente por trás do ocorrido. Portanto, “uma autodestruição semi-intencional (com uma intenção inconsciente)” (FREUD, 1901/1996, p. 183) pode ser mascarada como um acidente casual. Quando o suicídio é consumado, a propensão a ele já estava presente de longa data, seja com menor intensidade ou sob a forma de uma tendência inconsciente e suprimida. A intenção suicida inconsciente, assim como a consciente, aguarda o momento oportuno para ser efetuada. Freud (1901/1996) relata como suicídio a seguinte situação:

Durante uma prova hípica com outros companheiros, um oficial caiu do cavalo e feriu-se tão gravemente que morreu alguns dias depois. Seu comportamento ao voltar a si teve alguns aspectos singulares, e sua conduta anterior fora ainda mais notável. Ele ficara profundamente desgostoso com a morte de sua mãe amada, tivera crises de choro na presença de seus companheiros de farda e dissera a seus amigos íntimos que estava farto da vida; quis abandonar o serviço para participar de uma guerra na África que antes não o interessara; e tendo sido um cavaleiro esplêndido, agora evitava montar sempre que possível. Por fim, antes da corrida, da qual não pôde esquivar-se, ele expressou um mau pressentimento; dada nossa visão nessas questões, não nos surpreende que esse pressentimento tenha-se revelado justificado. Não de fazer-me a objeção de que é perfeitamente compreensível que uma pessoa em tal depressão nervosa não consiga dominar um cavalo tão bem quanto em dias normais. Concordo plenamente; só que eu buscaria o mecanismo da inibição motora produzida por esse estado de ‘nervosismo’ na intenção de autodestruição aqui enfatizada (p. 184-85).

Já Pipkin (2009) coloca que a morte de Hamlet pode ser interpretada como um acidente, uma vez que é possível lê-lo como “um encontro do destino de morte (*tyche*) e seu desejo inconsciente de morte (*automaton*) e portanto como sintomático. Não se trata de um suicídio ou intenção deliberada de morrer senão de um ato ausente de sua responsabilidade subjetiva pelo qual realiza o desejo de morte inconsciente” (p. 44).

5 PASSAGEM AO ATO

O termo passagem ao ato foi utilizado como tradução do termo alemão *agieren*, utilizado por Freud, que designava ações, quase sempre de caráter impulsivo, que rompem com os sistemas habituais de motivação do sujeito e que toma muitas vezes uma forma de auto ou hetero-agressão (LAPLANCHE, 1992). A expressão francesa *passage à l'acte*, termo equivalente mais utilizado, tem o inconveniente de já ter sido adotada pela clínica psiquiátrica. Segundo ela, a passagem ao ato está relacionada com impulsos violentos, agressivos e delituosos, tratando-se da violência de uma conduta que ultrapassa o sujeito em sua ação (LAPLANCHE, 1992; ROUDINESCO, 1998).

O uso que a psiquiatria francesa faz do termo passagem ao ato não tem relação com o conceito psicanalítico de passagem ao ato, que foi inventado por Lacan e desenvolvido ao longo de seu ensino. No contexto psiquiátrico, fenômenos como suicídio, delito, agressão, atentado sexual, comportamento perverso, etc., eram pensados como passagens ao ato (MUÑOZ, 2009). Vale ressaltar que a psiquiatria observa sintomas com o objetivo de decifrá-los, ao passo que, para a psicanálise, o sintoma está relacionado com uma mensagem. Um ato (algo que pode ser observado), para a psicanálise, não corresponde a uma resposta do organismo, portanto ele não tem relação com a motricidade, já que, para Lacan (1967-68), por sua própria dimensão, o ato é um dizer. Ele está no lugar das palavras.

O conceito de passagem ao ato no ensino de Lacan vai sendo desenvolvido, ou seja, sua significação vai sendo modificada. Entre os anos 1931 e 1946, Lacan aponta que a passagem ao ato é uma tentativa de pôr fim a uma situação ou a um estado mortificante. Ao escrever sobre a paranoia, ele conceitua a passagem ao ato como um modo de resolução da construção delirante, uma vez que o cumprimento do ato põe fim ao delírio. Tomando como base o caso Aimée, Lacan (1932/2011) diz que durante anos o delírio dela constituiu-se como uma defesa à iminência da passagem ao ato, isso é, como uma ação de fuga frente à possibilidade de um ato agressivo. O delírio funcionava como um modo de fuga para adiar a necessidade de “fazer algo” e é quando o delírio se mostra ineficaz a esse adiamento que ela passa ao ato. Uma vez que o delírio já não mais contém ou suspende o ato, ele cai. Aimée escreve: “vinte dias depois, [...] comecei a soluçar e a dizer que essa atriz não tinha nada contra mim, que não deveria tê-la assustado” (LACAN, 1932/2011, p. 168). É importante pontuar que essa utilização do termo passagem ao ato por Lacan está relacionada com a

concepção psiquiátrica do termo, visto que Aimée passa ao ato quando ela agride a atriz. Nesse momento de seu ensino, Lacan dialogava com a concepção psiquiátrica do termo.

Nesse período, portanto, a passagem ao ato é pensada como forma de eliminar a sensação invasiva, o mal insuportável. Nela, desconhece-se que o que se quer modificar é a expressão do próprio ser. Trata-se, com a passagem ao ato, de uma tentativa de “limitar o gozo insuportável que se identifica no Outro enquanto tal, intervindo sobre o outro que o encarna” (MUÑOZ, 2009, p. 85).

É no Seminário 10 que Lacan (1962-63/2008) articula a passagem ao ato com o fantasma e dessa forma introduz a dimensão do sujeito, sendo também nessa etapa de seu ensino que ele diferencia passagem ao ato de *acting out*. O fantasma é uma defesa contra a angústia, já que possibilita ao sujeito um marco para se relacionar de modo sossegado com o real. Para Lacan (1962-63/2008), a angústia está relacionada com a falta da falta. Dessa forma, o temor não está ligado com a perda do objeto, mas sim com o encontro catastrófico dele, o que está relacionado com a realização do desejo. É aí que a angústia emerge, a saber, quando o encontro com o real se produz. Nesse encontro, o familiar torna-se estranho, surge o equívoco, o inquietante, o horrível, ou seja, o sinistro sob a forma de diversas expressões, tais como a angústia de ficar louco, os pesadelos, fenômenos esses que podem se derivar em *actings* ou passagens ao ato (PIPKIN, 2009). É ao relacionar a passagem ao ato com a estrutura do fantasma que Lacan extrai a referência psiquiátrica, em que o termo era vinculado à psicose e à delinquência. Com isso, passa-se a aplicar o termo tanto para a psicose, quanto para a neurose e a perversão (MUÑOZ, 2009).

A cena fantasmática funciona como uma defesa diante da angústia, uma vez que é um espaço virtual marcado, enquanto que o mundo é um espaço real além desse marco (MUÑOZ, 2009). Lacan (1962-63/2008) distingue esses dois registros da seguinte forma:

por uma parte, o mundo, o lugar onde o real se precipita e, por outra parte, a cena do Outro, onde o homem como sujeito tem que constituir-se, ocupar seu lugar como portador da palavra, porém não pode ser seu portador senão em uma estrutura que, por mais verídica que se apresente, é estrutura de ficção (p. 129).

Sobre a cena, Lacan (1962-63/2008) cita Freud dizendo que foi na “Interpretação dos sonhos” que ele chamou o inconsciente de outra cena. Lacan fala que no primeiro tempo há o mundo. Quanto à cena, ele diz:

a dimensão da cena, em sua divisão a respeito do lugar, mundano ou não, cômico ou não, onde se encontra o espectador, está aí certamente para ilustrar ante nossos olhos a distinção radical entre o mundo e aquele lugar onde as coisas, mesmo as coisas do mundo, acodem a dizerem-se. Todas as coisas do mundo entram em cena de acordo com as leis do significante, leis que não podemos de modo algum considerar em princípio homogêneas às do mundo (2008, p. 43).

Dessa forma, Lacan (1962-63/2008) afirma que, no primeiro tempo, está o mundo; no segundo, a cena em que fazemos a montagem desse mundo. Logo, a cena é a dimensão da história. Há, portanto, o mundo, no qual o real se precipita e é de onde o sujeito cai. A cena do mundo é onde se habita, onde o sujeito se sustenta com o fantasma, é o registro onde se pode enganar.

Nossa vida transcorre na cena montada pelo significante. Essa cena é delimita por um marco que nos protege do mundo. A montagem da cena nada mais é do que uma proteção sob a forma de um tamponamento do Real com a finalidade de não nos deixar sucumbir neste e a este. Esse modo de estar dentro de um marco não é algo patológico, visto que é através dele que o fantasma funciona como uma forma de não se deixar cair no mundo, de não atravessar a cena em direção ao mundo. É por isso que o sujeito poderia ser nomeado como ser-na-cena (HARARI, 2000), e é justamente por estar na cena que ele pode sair dela.

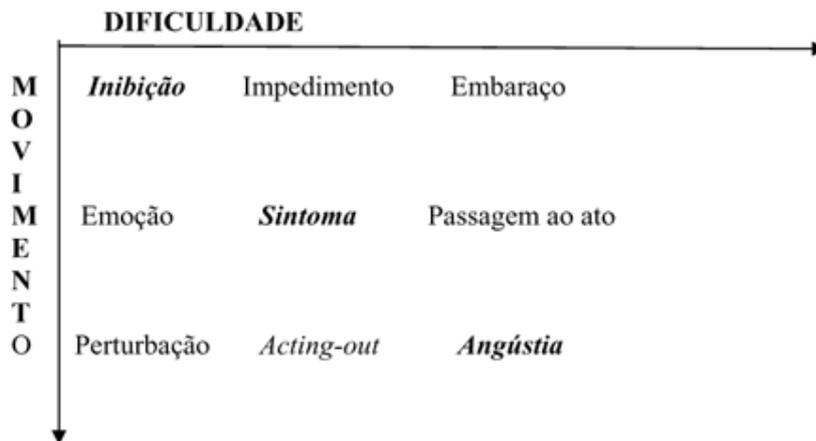
E como fica esta questão na passagem ao ato? Nela, há o abandono do significante, no qual o sujeito, para sair do engano, objetaliza-se e então sai de cena. Muñoz (2009) expressa a questão da seguinte forma: “a passagem ao ato é uma saída impulsiva da cena ao mundo [...] trata-se da queda desde a cena ao real do mundo” (p. 166-167). Na passagem ao ato, a cena é violentada, o que faz com que o sujeito a abandone. Assim, não se pode pensar que alguém escolhe realizar uma passagem ao ato, o que ocorre é que alguém encontra-se executando-a e depois depara-se com suas consequências. Não é o sujeito que comete a passagem ao ato, visto que ele é efeito de uma leitura. A passagem ao ato chega “por acidente”, como um curto-circuito, quebrando uma continuidade e uma estabilidade. É por isso que, segundo Harari (2000), o sujeito procura evitar tal irrupção que provoca a quebra do semblante, pois, por ser entendida como a intrusão do Real no discurso, esta ataca ao semblante.

A relação entre passagem ao ato e angústia se dá quando Lacan diz que esta não engana. A angústia não engana, uma vez que supõe certeza, certeza esta que não engana porque é real, portanto não se deixa enganar pelo equívoco do significante. “Quando o sujeito se orienta a partir do simbólico é enganado pois o significante remete a outro, o qual lhe distancia do real e lhe extravia a respeito de seu desejo” (MUÑOZ, 2009, p. 121). É da ação que a angústia toma emprestada sua certeza e atuar é arrancar da angústia sua certeza, é operar

uma transferência de angústia (LACAN, 1962-63/2008). “O atuar que é a passagem ao ato, rouba da angústia sua certeza mas a direção que lhe imprime é descontrolada, imprevisível, incalculável” (MUÑOZ, 2009, p. 123).

A passagem ao ato pode ser relacionada com a *Verleugnung* confessada, pois trata-se de uma aproximação da angústia, isto é, ocorre o desvelamento de uma (semi)verdade, de uma confissão que parece esgotar o terreno do significante (HARARI, 2000). Assim, não há mais lugar para o engano, já que não haveria mais nada a ser dito. Trata-se, portanto, de uma certeza silenciosa.

Também no Seminário 10, Lacan introduz o quadro das coordenadas da angústia. Ele coloca como eixos os registros que a ação supõe, a saber, dificuldade e movimento. Essa dificuldade refere-se à dificuldade com a ação, que está ligada à pulsão. Eis o quadro formulado por Lacan:



A passagem ao ato é um momento de supremo embaraço, este entendido como atravessamento pela barra. O embaraço é um momento de máxima plenitude pulsional e, ao mesmo tempo, de uma enorme dificuldade corporal. Trata-se de um momento no qual a divisão do sujeito é uma divisão contra ele mesmo, momento de confronto com a castração. O sujeito não encontra com o que se proteger, seja com a defesa narcísica, seja com o significante fálico. Diante da perda da proteção, ocorre a situação embaraçosa de um sujeito a ponto de cair, enfraquecido.

Tanto a passagem ao ato como o *acting out* são variantes da ação que acontecem como defesa ante a chegada da angústia. A angústia está relacionada com a certeza, uma vez que ela marca um limite ao significante. Vale lembrar que o significante comporta o engano. A ação vem roubar da angústia sua certeza. Assim, tanto a passagem ao ato como o *acting out*,

entendidos como variante da ação, não enganam pois comportam um limite ao significante. Essas defesas ante a angústia não só impedem como revelam o defendido, a saber, a certeza.

A outra coordenada relacionada com a passagem ao ato é a da emoção, que, segundo Muñoz (2009), é um estado de agitação da motilidade que não se sabe até onde vai. Trata-se de um movimento sem sentido pois se dá sem o vetor do desejo. O sujeito é invadido pela pulsão. Não sabe aonde vai (não tem uma direção precisa), contudo governa suas ações. “Um sujeito emocionado perde a coordenação de seus movimentos, que se apresentam desordenados, ao modo de impulsos” (MUÑOZ, 2009, p. 141). Logo, a emoção provoca movimento desagregador, reação catastrófica. Além disso, diferentemente da angústia, a emoção é um afeto que engana.

A passagem ao ato, ao se pensá-la com relação ao fantasma, está do lado do sujeito, já que o sujeito aparece borrado ao máximo pela barra. É o momento de maior embaraço para o sujeito, da emoção como desordem do movimento. “É então quando, desde ali onde se encontra [...] se precipita e balança fora da cena” (LACAN, 1962-63/2008, p. 128). Logo, reconhece-se uma passagem ao ato quando o sujeito se move a se evadir da cena. A cena é delimitada pelo marco fantasmático, pela janela, que Lacan (1962-63/2008) considera que não é uma metáfora, visto que “se o marco existe é porque o espaço é real” (p. 305). Entende-se, portanto, que esse marco é dado pelo significante.

Uma vez que a passagem ao ato não é um fenômeno que se estrutura como formação do inconsciente e, por sua vez, não acessível por meio da interpretação, ela costuma deixar o analista inerte, sem saber o que fazer, impotente, já que na passagem ao ato ocorre o rechaço do Outro. Segundo Muñoz (2009), “a passagem ao ato é uma ação não simbolizável que não demanda nada ao Outro, pelo contrário indica seu rechaço” (p. 194).

Na passagem ao ato, o sujeito sai de cena, cai do Outro, deixa-se cair. Esse deixar cair está relacionado com a função de resto. Por conseguinte, na passagem ao ato, o sujeito sai de cena, vê-se rechaçado, quando se identifica com o objeto *a* enquanto resto, e este resto é equiparado ao resto do quociente da divisão subjetiva. Assim, esse *a* como resto representa o que a estrutura da linguagem não recobre com o significante.

Lacan (1962-63/2008), em seu seminário intitulado “A angústia”, desenvolve o conceito de passagem ao ato sobre a relação entre o sujeito e o objeto que é expressa na estrutura do fantasma. O objeto *a* é um efeito da estrutura da linguagem, assim como o sujeito, porém de outra maneira. O objeto *a* é o resto irreduzível aos significantes do Outro.

Na passagem ao ato, o objeto é mostrado em sua cara real, a saber, *a*, não delimitado pela cena. Trata-se, portanto, do sujeito com o objeto fora de cena.

O sujeito cai do Outro enquanto objeto da demanda, enquanto objeto anal. A demanda do Outro é o que o Outro pede com palavras, seus significantes, enquanto que o desejo do Outro é o que escapa da cadeia significante mesmo que se encontre articulado com a demanda. O desejo, por sua vez, é entendido como o que não pode ser alcançado pelo significante, há uma incompatibilidade entre o desejo e a palavra. É por isso, por conseguinte, que o desejo do Outro se apresenta como enigma, contudo a demanda não, uma vez que pode ser identificada com certos significantes que o Outro usa (MUÑOZ, 2009).

Na passagem ao ato, quando ocorre identificação e queda do sujeito enquanto objeto, o que cai é o olhar que sustenta o desejo. Quando o sujeito cai, ele cai como objeto da demanda, como objeto anal, como merda. Ao sair de cena, o sujeito, enquanto objeto, se arranca do Outro e encarna o objeto da demanda do Outro. Trata-se, então, da brusca redução do desejo ao dejetivo do Outro (MUÑOZ, 2009).

Não há mostraçã ao Outro na passagem ao ato. Trata-se de um percurso pulsional que procura perfurar o Outro. Logo, é uma intrusão do Real. Portanto, o lugar pulsional do Outro poderia ser escrito, a saber, A, pois a passagem ao ato ostenta a condição de completude. Essa é uma das características apontadas por Harari (2000) para a passagem ao ato, todavia não é a única, visto que o autor agrega outras sete. É um fenômeno no qual a paixão não está presente, já que a função do semblante não está na cena. Outra característica é o salto fora da cena em direção ao mundo. Por conseguinte, é um salto "in-mundo", sendo que o "in" refere-se a dentro de, ou seja, dentro do mundo e, conseqüentemente, fora do ser-na-cena. Logo, o sujeito se real-iza, uma vez que ocorre a queda do semblante. Ademais, com o atravessamento da imagem, se dá a perfuração narcísica e, então, o encontro com o *a* em sua essência pura, que nada mais é do que o nada. Todavia, trata-se do nada e não do "ser nada", o que implica uma identificação não absoluta com o *a*. Na passagem ao ato, ocorre uma detenção da cadeia significante, como se ocorresse a obtenção de um fim em si mesmo, ou seja, o prosseguimento do percurso metonímico da cadeia significante fica impedido. Outra característica é que se trata de um sujeito expulsado, o que remete à função da *Ausstossung* (expulsão, vômito). Por último, a passagem ao ato aparece como algo acidental, imprevisível. Trata-se de algo repentino, de um instante concludente. Resumidamente, as características são: "1) *agieren*: gozo autoerótico (A); 2) sem paixão; 3) *jump* (salto) fora da cena: in-mundo. S: se real-iza, ao cair o semblante; 4) perfuração narcísica: o nada; 5) identificação não

absoluta com o *a*; 6) detenção da cadeia significante: um fim em si mesmo; 7) *Ausstossung* do sujeito; e 8) geralmente ‘acidental’: instante concludente” (HARARI, 2000, p. 194).

Ademais, ao se pensar na questão da alienação e da separação, poder-se-ia aproximar a passagem ao ato da separação. Na alienação, o sujeito encontra-se petrificado, ele está preso entre S_1 e S_2 . Quando da separação, ocorre a sobreposição de duas faltas, a intersecção vazia do elemento que falta tanto ao sujeito quanto ao Outro. Assim, ao encontrar o ponto débil da articulação significante, quando o sujeito ataca o furo da cadeia, ele “produz” desejo ao se articular com o desejo do Outro, ao se localizar como causa do desejo do Outro. Assim, na separação trata-se de um parir-se, da busca por um corte (HARARI, 2000). Na passagem ao ato, por conseguinte, há um ataque ao intervalo, ocorre a separação em que o objeto *a* cai, sendo que o sujeito não se pergunta se o Outro pode lhe perder. Ele simplesmente cai. Lacan (1966-67) coloca que o pensamento é efeito do significante e relaciona a passagem ao ato com o “não penso”. Não há pensamento na passagem ao ato porque nela o sujeito cai do Outro, há o abandono do significante, sendo que o sujeito se identifica com o resto. Logo, ele é *a*, ele é merda.

No texto “A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher”, Freud (1920/1996) fala de uma jovem que vem consultar com ele após uma tentativa de suicídio. Essa tentativa se dá quando seu pai passa por ela e pela dama que ela cortejava com um olhar furioso para ambas. A jovem homossexual confessa à dama que o homem que as olhara era seu pai, o que faz com que a dama diga para a jovem que elas não poderiam mais se encontrar. Então, a jovem se atira na linha férrea.

Segundo Lacan (1962-63/2008), o momento de sua tentativa de suicídio refere-se ao *niderkommt*, ao deixar cair, que é entendido como a súbita colocação em relação do sujeito com o que ele é como *a*. No caso da jovem homossexual, a tentativa de suicídio representa tanto a realização de um desejo (parir) quanto de uma punição (cair). Lacan comenta, com relação ao momento da passagem ao ato, que “o salto produz-se no momento em que se cumpre [...] a conjunção do desejo e da lei” (1962-63/2008, p. 123).

Toda a cena da jovem cortejando a dama apresenta-se ao olhar do pai e perde seu valor pela desaprovação que ela percebe no olhar dele. Com isso, o olhar perde-se, cai. É como se o olhar desaprovador acabasse sentenciando à morte, pois “o próprio sujeito torna-se olhar, um olhar que cai do desejo do Outro” (QUINET, 2004, p. 120). A emoção e o embaraço determinam a saída abrupta de cena que ocorre quando a jovem cai do Outro, quando já não é mais causa para o Outro, quando o outro a deixa cair.

Com relação às condições para que ocorra uma passagem ao ato, pensando no caso da jovem homossexual, Lacan coloca:

A primeira é a identificação absoluta do sujeito com o *a* ao qual se reduz. Isso é certamente o que ocorre à moça no momento do encontro. A segunda é a confrontação do desejo e a lei. Aqui, trata-se da confrontação do desejo do pai, com base no qual se constitui toda a conduta, com a lei que se presentifica no olhar do pai. Isto é o que a faz sentir-se definitivamente identificada com *a* e, ao mesmo tempo, rechaçada, expulsada, fora da cena. E isto, só pode realizar o *deixar cair*, o *deixar-se cair* (1962-63/2008, p. 124-125).

O olhar do pai da jovem homossexual desencadeia a passagem ao ato, visto que coloca em jogo a lei, que a rechaça da cena, que a impulsiona a se deixar cair identificada com o objeto *a*. Trata-se, nesse momento, de um supremo embaraço o que deixa o sujeito a ponto de cair, enfraquecido. Logo, pode-se pensar que o embaraço seria um momento de pré-passagem ao ato (MUÑOZ, 2009).

É importante ressaltar que não apenas tentativas de suicídio podem ser lidas como passagens ao ato. Dora, caso clínico trabalhado em “Fragmento da análise de um caso de histeria” por Freud (1905/1996), passa ao ato quando o Sr. K. lhe diz: “minha mulher não é nada para mim”. É essa frase que a coloca em um momento de embaraço, já que o efeito dessa frase rompe com a cena e Dora, então, vê-se expulsada dela (MUÑOZ, 2009). Ao passar ao ato, Dora dá uma bofetada no Sr. K.

5.1 O suicídio como passagem ao ato

Lacan (1962-63/2008) fala que não é sem razão que o melancólico tem propensão a se defenestrar, já que

a janela, em tanto que nos recorda o limite entre a cena e o mundo, nos indica o que significa tal ato – de algum modo, o sujeito retorna àquela exclusão fundamental na qual se sente. O salto produz-se no momento em que se cumpre, no absoluto de um sujeito que só nós, analista, podemos conceber, a conjunção do desejo e da lei (p.123).

Muñoz (2009) acrescenta que, “neste sentido, a passagem ao ato é uma ruptura da cena do fantasma, um salto ao vazio pela janela fantasmática através da qual o sujeito até esse instante concebia o mundo”(p. 138).

De acordo com Harari (2000), o melancólico necessita perfurar, atacar sua própria imagem, com o intuito de alcançar o objeto *a*. Uma vez que a essência de seu ser em falta é o objeto *a*, a alternativa do suicídio dá-se quando da falha do escópico que permitiria o luto. Assim, ao transpassar a imagem especular, o melancólico procura alcançar o objeto *a*, o que poderia ser nomeado como uma identificação absoluta com o objeto. A imagem especular sustenta um disfarce que encobre o objeto *a*, portanto sua decomposição revela a presença bruta do *a*, o que pode ocasionar a identificação absoluta com o objeto e, conseqüentemente, a defenestração suicida.

Pensa-se em defenestração em referência à janela, ao marco, que são características próprias do fantasma. Dessa forma, o marco é o que mantém a cena, a janela, sendo que ao atravessá-la, o sujeito precipita-se no vazio, cai no Real. E é no Real que o sujeito “é” o *a*.

Jinkis (1992) fala que no suicídio enquanto passagem ao ato, a morte é alcançada fora da cena. Ademais ele acrescenta: “A estrutura da passagem ao ato como forma de suicídio é dominante na psicose, porém de nenhum modo exclusiva, e o exemplo mais popularizado é o caso da jovem homossexual, nem psicótica, nem melancólica” (JINKIS, 1994, p. 86). Pipkin (2009) dá como exemplo de suicídio, enquanto passagem ao ato, a morte de Ofélia. “A morte que Ofélia se auto inflige deriva de um estado de desesperação e dor por se enfrentar com a traição do amor, a decepção e a falsidade. Assassinado seu pai, e perdidos os anseios de recuperar o amor de Hamlet, se suicida” (p. 44). Pipkin (2009) acrescenta que “Ofélia, identificada ao objeto que encarna o gozo do supereu, melancolizada, passa ao ato e abandona a cena” (p. 45).

Caso a passagem ao ato não se trate de um suicídio exitoso, há uma reversibilidade possível no dispositivo analítico. Com relação a isso, Muñoz fala o seguinte: “se na passagem ao ato a função do Outro simbólico deixa de ser eficaz e o sujeito resulta arrojado ao vazio, a orientação clínica será, portanto, reinstalar ao sujeito em sua relação com o Outro simbólico” (2009, p. 199).

6 *ACTING OUT*

O termo *acting out*, assim como passagem ao ato, foi utilizado como tradução do termo alemão *agieren*, utilizado por Freud. Esse termo em inglês traz consigo as ideias de representação, de desempenho de um papel, de exteriorizar algo. A psicanálise pensa o *acting out* como algo da conduta do sujeito que se mostra, é uma mostração velada, contudo não velada em si mesma. “Só está velada para nós, como sujeitos do *acting out*, na medida em que isso fala, na medida em que isso poderia fazer verdade. Se não, ao contrário, é visível ao máximo, e por esse mesmo motivo, em um determinado registro é invisível, ao mostrar sua causa” (LACAN, 1962-63/2008, p. 138). Essencialmente, o que é mostrado é aquele resto, o que cai. Trata-se da libra de carne. Sobre o *acting out*, Muñoz (2009) expõe o seguinte:

O *acting out* é um tipo de ação que se caracteriza por três traços distintos: 1) é uma ação imotivada, que o sujeito não pode explicar nem se explicar a si mesmo, da qual não pode dar conta pois tampouco se pergunta por seu sentido; 2) é uma ação ou situação repetida cometida geralmente antes ou depois da sessão analítica, relatada como por causalidade e que inclusive às vezes passa despercebida, mas que também pode exteriorizar-se durante a sessão mesma, e 3) essa ação sempre se apresenta emoldurada por certa cena, um conjunto de feitos e circunstâncias que a acompanham e lhe dão um marco que a torna muito peculiar (p. 157).

Lacan (1962-63/2008) entende que:

no *acting out* diremos, pois, que o desejo, para se afirmar como verdade, se adentra em uma via na qual só ele consegue, sem dúvida, de um modo que chamaríamos singular se não soubéssemos já por nosso trabalho aqui que a verdade não é da natureza do desejo. Se recordarmos a fórmula de acordo com a qual o desejo não é articulável ainda que esteja articulado, nos surpreenderá menos o fenômeno ante o qual nos encontramos. Dei-lhes um elo mais – está articulado objetivamente, articulado com este objeto que a última vez chamei objeto causa do desejo (p. 137).

O *acting out* é algo que se mostra tão luminosamente, tão evidentemente que não se vê. O que ele expressa claramente é seu sentido. Trata-se de uma mostração velada, visto que o objeto *a* não é especularizável, então ele é mostrado de forma lateral, enviesado. No entanto, quando o paciente monta o *a* na cena do *acting out*, ela mente, é uma rede enganosa do significante e da mostração, que deixa o real de fora. “E como o real é inapreensível pelo significante, o *acting out* é uma encenação mentirosa na qual deve se apontar ao resto” (MUÑOZ, 2009, p. 158).

No *acting out* a extrema divisão não é do sujeito – como na passagem ao ato – senão do *a*. Ao cair o termo real da estrutura do fantasma que opera como ponto de ancoragem para o termo simbólico que é o sujeito, ao sucumbir em sua função de causa de desejo, o sujeito se vê levado a realizar este tipo de encenações, mostrando esse objeto – habitualmente excluído da cena – por meio dessas ações estranhas, inesperadas, sentidas como alheias, que constituem o *acting out* (MUÑOZ, 2009, p. 159).

No *acting out*, o que ocorre é a mostração do objeto ao Outro. Muñoz (2009) aponta que “o *acting out* é a aparição do *a* na cena do Outro, com seus efeitos de perturbação e desorganização” (p. 166). Ele acrescenta que “o *acting out* nos mostra ele [o objeto] em uma cena que a respeito dessa dimensão real opera como um velamento imaginário: *i(a)*” (p. 190-191).

Lacan (1966-1967) coloca que um *acting out* pode ocorrer em consequência à intervenção do analista. Para ilustrar essa situação, ele traz um caso relatado por Ernst Kris, no qual ele utiliza o método da *Ego Psychology*, ou seja, intervém no campo de apreciação da realidade. No caso apresentado, o paciente acusa-se de plágio e, então, Kris faz uso de um documento para provar que não se trata de um plágio. Lacan aponta que o essencial não é se o sujeito de fato é ou não plagiário, mas sim que todo seu desejo seja plagiar, já que sente que não é possível que formule algo de valor, tomando-o emprestado. Kris conta em seu artigo o que acontece após esta intervenção. O paciente refere que, frequentemente, ao sair do consultório, vai a um restaurante onde come miolos frescos. Segundo Lacan, trata-se de um *acting out*, que busca sustentar a falta no Outro, barrar o Outro ao reintroduzir o significante de sua falta. Tal ato dirige-se ao Outro e, se está em análise, dirige-se ao analista (LACAN, 1962-63/2008).

Ao falar do *acting out*, Harari (2000) propõe que se trata de uma cena que foi lida. O autor coloca que há um primeiro tempo em que alguém lê mal uma cena e, então, a representação da cena. Essa cena, vale ressaltar, tem um suporte simbólico, ela está sustentada em um texto. Em análise, o que ocorre é que “o analista, como ‘leitor’ do discurso de seu analisante, leu mal” (HARARI, 2000, p. 172). O analista, portanto, é visto como o parceiro do *acting out*, já que ele se deve ao defeito de leitura do analista e é ante esse erro que o analisante responde com uma mostração. É como se o analisante glosasse da seguinte forma: “Bom, já que não pode ler isto, já que sua função de analista desfaleceu ali, para ajudar a reposicioná-lo em seu lugar monto-lhe uma cena” (HARARI, 2000, p. 172). Parece que é justamente isso que ocorre no caso relatado por Kris. Harari (2000) ainda aponta que o *acting out* pode ser relacionado com a *Verleugnung* denegada, pois se trata de um dizer que não fala,

que fala parcialmente e, ao mesmo tempo, oculta. É por isso que se pode aproximar o *acting* do sintoma. No *acting out* há engano, uma vez que ele está inscrito na ordem significante.

Lacan (1962-63/2008) fala que o *acting out* é um sintoma, visto que o sintoma também se mostra diferente do que ele é. Trata-se, portanto, de algo que deve ser interpretado. O autor, todavia, ressalta que um sintoma não pode ser interpretado diretamente, que ele necessita da transferência, ou seja, da introdução do Outro. O *acting out*, logo, chama à interpretação. No entanto, interpreta-se um *acting out*?

No sintoma, a interpretação é possível, entretanto com uma determinada condição, a saber, que a transferência esteja estabelecida. O sintoma não é como o *acting out*, já que ele não chama à interpretação, visto que não se trata de um chamado ao Outro, não é o que se mostra ao Outro. A natureza do sintoma é gozo, gozo revestido, e se basta em si mesmo. A diferença do sintoma para o *acting out* está na transferência. No último, trata-se de uma transferência selvagem. Vale ressaltar que não há necessidade de uma análise para que ocorra a transferência. Todavia, a transferência sem análise é o *acting out*. Da mesma forma, o *acting out* sem análise é a transferência (LACAN, 1962-63/2008). O *acting out* é a fala colocada em cena, quando essa fala não pode ser afirmada ou escutada. A diferença entre passagem ao ato e *acting out* é que essa é a saída do sujeito de cena, ao passo que este é uma saída do sujeito à cena, que é uma demonstração, uma mostração. Assim, poder-se-ia relacionar o dizer atuado com a passagem ao ato, e o dizer encenado com o *acting out*. O *acting out* apresenta-se, porém não se representa. Logo, “se trata de *encontrar em um ato seu sentido de palavra*, pois ele está no lugar dela” (MUÑOZ, 2009, p. 193), já que “o *acting out* é uma demanda de simbolização dirigida ao Outro que o analista não pode não ouvir” (MUÑOZ, 2009, p. 194).

Phyllis Greenacre (*apud* LACAN, 2008), em seu artigo *General Problems of Acting Out*, tematiza que há três formas de intervir diante de um *acting out*, a saber: pode-se interpretá-lo, proibi-lo ou reforçar o eu. Lacan contraindica as orientações de Greenacre. O *acting out* é um chamado ao Outro, mas para que não seja interpretado. Lacan fala que a sua interpretação está condenada a surtir poucos efeitos, já que o que conta não é o sentido da interpretação, mas o resto. Com relação a proibi-lo, não se pode dizer ao sujeito: nada de *acting out*. Não se trata de proibi-lo, porque o sujeito já está muito impedido. Além disso, no pior dos casos, proibi-lo pode “acentuar a barra e promover uma passagem ao ato” (MUÑOZ, 2009, p. 195). Reforçar o eu não é uma alternativa analítica. O *acting out* dá conta de uma invasão pulsional na conduta. É certo que reforçar o eu levaria a um domínio do pulsional, mas essa perspectiva deixa de lado o desejo, e Lacan relaciona a defesa ao sujeito e ao desejo,

e não à pulsão. Muñoz (2009), com relação ao *acting out*, coloca que o analista deve corrigir sua posição transferencial, ou seja, sua condição de Outro da escuta, para, dessa forma, abrir para o analisante uma diferente forma de se orientar para superar essa conduta e se inserir novamente em um discurso. Por conseguinte, deve-se sintomatizar aquilo que se apresenta e que não interroga o sujeito. Deve-se passar a cena mostrada a um registro onde ela possa ser interpretada.

Com relação à posição do *acting out* no quadro das coordenadas da angústia, Muñoz (2009) diz que sua condição fundamental é o impedimento, a saber, onde o movimento está reduzido. O impedimento está relacionado com a tentativa de colocar em jogo o desejo na ação, quando ante à renúncia, tenta-se dar um passo. No *acting out*, “o sujeito está tão impedido que não pode demandar ajuda para não arriscar a imagem narcísica, se trata de preservar uma imagem, de preservar ao eu de ver-se depreciado ante o olhar dos outros” (MUÑOZ, 2009, p. 162). A outra condição do *acting out* é a perturbação, ponto máximo de movimento sem sentido. Nessa coordenada, o fazer está descontrolado, sem direção, sendo que o sujeito não consegue frear o movimento. Há, portanto, transtorno e com isso queda de potência.

O perturbado faz, há ação mas desorientada, não diz nem faz o que quer dizer e fazer, mas diz e faz. [...] O estado de perturbação é, portanto, um estado pré-*acting out*, a menos que se produza o encontro com um Outro que permita situar um ponto de referência e ancoragem ao sujeito e virar até o sintoma (MUÑOZ, 2009, p. 163).

Harari (2000) aponta sete pontos relacionados com o *acting out*. O autor coloca que no *acting*, assim, como nas formações do inconsciente, sua significação é opaca. Trata-se de uma opacidade que surpreende, já que está relacionada com um acontecer ingovernável e incoercível. Visto que marca um defeito de leitura, o *acting* comporta uma resposta à queda do analista de seu lugar. Essa resposta implica uma mostração, a montagem de uma cena para que o Outro possa ler entre linhas. Ademais, o autor pontua que o *acting out* sustenta a verbalização. Procura-se que o que foi montado na cena volte reciclado no Simbólico, uma vez que o efeito só é captado *après-coup*. Isso quer dizer que o grau de desamarragem, de despersonalização do *acting out* convoca à busca de um significante encarrilhador. A ideia é que o analisante se interrogue sobre o que sucedeu. Outra característica está relacionada com a demanda fundamental (“peço-te que me recuses o que te ofereço porque não é isso), visto que é como se o analisante expusesse o seguinte: “analista: seja bom leitor; agora, do que mostro, e não de meus enunciados manifestos” (HARARI, 2000, p. 175). Outro ponto refere-

se ao caráter de suplência que se coloca em função de uma falha momentânea da afirmação primordial, a saber, “aquela da ordem simbólica implicada pelo pacto da palavra, e batizada por Freud *Bejahung*” (HARARI, 2000, p. 175). O último ponto assinala para a reversibilidade, já que o *acting* “aponta” para sua reinserção na cadeia simbólica. Resumindo, os pontos característicos do *acting out*, segundo Harari (2000, p. 176) são: “1) significação opaca (surpreende, se impõe); 2) resposta; 3) mostraçã; 4) verbalizar: *après-coup*; 5) demanda fundamental; 6) suplência: defeito pontual da *Bejahung*; e 7) reversível”.

Lacan (1962-63/2008) considera que, no caso da jovem homossexual, enquanto a tentativa de suicídio é uma passagem ao ato, toda a aventura com a dama de reputação duvidosa é um *acting out*. Da mesma forma, no caso Dora, enquanto a bofetada é uma passagem ao ato, todo seu comportamento paradoxal com o casal K. é um *acting out*.

No caso da jovem homossexual, ela oferece-se como suporte daquilo que falta no campo do Outro, ou seja, ela faz com a dama o que um cavalheiro faria. Assim, ela mantém em garantia o falo absoluto. A jovem queria um filho do pai, no entanto o queria enquanto falo. Então, ela realiza essa ação ao mesmo tempo de outra maneira e da mesma. Ela exige-se no que não tem, a saber, o falo, e para mostrar que o tem, ela o dá. Trata-se de mostrar um desejo como sendo outro.

6.1 O suicídio como *acting out*

Com relação ao suicídio como um *acting out*, Jinkis (1994) diz que há resistências na literatura analítica de considerar que um *acting* possa ser um suicídio. Ele coloca que “se encurrala ao *acting* contra o artifício de sua teatralidade descuidando qualquer definição estrutural e o torna incompatível com o poder que se atribui à morte” (p. 85). Ele acrescenta: “um *acting* leva à morte sem que de nenhum modo estivesse implicada a significação da morte, e ainda que a definição de *acting* a que nos atenhamos o descarta como entidade psicopatológica, exclui não obstante sua presença na psicose” (p. 85).

3 ATO

No seminário 15, Lacan (1967-68) trabalha o tema do ato. Nesse seminário, intitulado “O ato psicanalítico”, embora seu objetivo fosse estudar o ato para fundamentar o ato analítico, a investigação o conduz a outras formas de ato e todas elas têm em comum a inscrição no campo da linguagem. Portanto, o ato não se relaciona com a ação motriz. Nas palavras de Lacan (1967-68):

Na dimensão do ato imediatamente surge esse algo que implica um termo como o que acabo de mencionar, a saber, a inscrição em alguma parte, o correlato do significante, que na verdade, não falta jamais no que constitui um ato: posso aqui caminhar de costa a costa enquanto lhes falo, isto não constitui um ato, mas se um dia, por franquear um certo umbral eu me coloco fora da lei, este dia minha motricidade terá valor de ato (15/11/67).

O ato, então, inscreve-se como significante, contudo esse correlato significante não consegue dar conta “do todo” do ato, uma vez que há algo que escapa ao significante. Lacan (1967-68, 22/11/67) afirma que “o ato está na leitura do ato”, logo não se pode pensar em um ato sem a leitura do mesmo, isso é, o ato só alcança seu estatuto através da leitura do mesmo.

Ademais, Lacan (1967-68) propõe que a dimensão do Outro não é eliminável, uma vez que o ato vem a testemunhar algo. Não é possível pensar em uma intervenção significante que não se dê no campo do Outro, logo não há como eliminar a dimensão do Outro. “O ato, para se constituir como tal, precisa ser testemunhado e recebido pelo Outro” (GUIMARÃES, 2009, p. 295). Dessa forma, o Outro, assim como o sujeito, podem se transformar como efeito do ato. Uma vez que “o ato se articula num antes e num depois” (LACAN, 1969/2003, p. 375), de certa forma, o ato suspende tudo o que estava instituído até o momento, tendo ligação, então, com a determinação de um começo, já que não havia um.

Segundo Lacan (1967-68), “é uma dimensão comum do ato não incluir em seu momento a presença do sujeito”. Deve-se pensar tal tese tomando-se como base a questão da temporalidade. O ato ocorre num instante que produz um corte e é neste instante, “nem antes nem depois dele, portanto, que não há sujeito nem Outro” (GUIMARÃES, 2009, p. 295). No instante do ato, o que está presente é o objeto *a*, com isso há ofuscamento do sujeito do desejo. Quando o objeto *a* se destaca, tanto o sujeito como o Outro “tem sua possibilidade de existência aniquilada” (GUIMARÃES, 2009, p. 297). Assim, o sujeito no ato é “pura divisão”, visto que o significante aparenta significar a si mesmo e não mais ao sujeito

(HARARI, 2000). Como no instante do ato não há sujeito, é apenas após o ato que a presença do sujeito será renovada.

Lacan (1969/2003) diz que o ato “tem lugar por um dizer, e pelo qual modifica o sujeito”, ato este que “destitui o próprio sujeito que o instaura” (p. 371). Por conseguinte, pode-se pensar que o ato resgata a presença do sujeito do desejo, que é anulada no instante do ato, e, então, renovada após o mesmo. Após o ato, o sujeito não é o mesmo que antes, já que o sujeito fica modificado em sua correlativa estrutura de desconhecimento, ou seja, seu desconhecimento fundante se atenua, uma vez que anteriormente o que havia era desconhecimento ou reconhecimento mitificado. É por isso que o sujeito não tem condições de reconhecer os efeitos de seu ato, não sabe exatamente o que acontece, porque se encontra transformado pelo mesmo. Segundo Harari (2000), ele “tanto afirma, quanto desmente; tanto reconhece, quanto desconhece” (p. 200). Isso ocorre porque o ato marca um começo, nas palavras do autor, “quem conhece e pode dar conta de seu ‘próprio’ nascimento-começo?” (p. 201).

Não é qualquer ação que pode ser lida como ato, pois no ato trata-se de uma ação significativa, tal como a travessia do Rubicão por César. Essa ação de César pode ser lida como um ato porque marca um limite, uma fronteira. Ao atravessar o rio, César violenta o que a fronteira preservava e, com isso, inicia-se o conflito armado. Por conseguinte, César não é mais o mesmo de antes de atravessar o Rubicão. Vale ressaltar que não é a magnitude do obstáculo a ser transposto (um rio, no caso de César) que dá a ação o estatuto de ato, mas sim o valor significativo implicado. A travessia do Rubicão também faz referência a uma origem, visto que ela desencadeia o início da guerra, evocando o nascimento do sujeito que se dá em função do ato. Com isso, marca-se também a impossibilidade de um retorno. No ato, ao atravessar-se um limite, como diria César, “alea jacta est”.

Lacan (1969/2003) expõe também que “a humildade do limite em que o ato é apresentado à sua experiência o bloqueia pela reprovação com que se enuncia que ele é falho” (p. 373). Um significativo pode produzir um efeito de corte, como ocorre no ato, contudo ele também forma novos sentidos, o que faz com que fracasse a ideia de um corte derradeiro. Também é possível pensar que o ato tem um caráter falho porque não encontra a condição originária, já que entre o que é buscado e o que é conseguido há uma defasagem (HARARI, 2000). Assim, pensa-se que todo ato é falho porque ele não promove uma ruptura absoluta, visto que há uma reinserção no Outro.

3.1 O suicídio como ato

“O suicídio é o único ato capaz de ter êxito sem qualquer falha” (LACAN, 1973/2003, p. 541), uma vez que provoca uma ruptura absoluta. “Depois dele, o sujeito não reencontra sua presença como renovada, pois não há mais sujeito, não há mais Outro; é o fim de tudo” (GUIMARÃES, 2009, p. 299).

Pipkin (2009) afirma que “no suicídio como ato, ao declinar a dimensão significativa, o objeto *a*, já desligado da articulação fantasmática da alienação do ser no Outro, se *real-iza*” (p. 45). O que ocorre, no suicídio enquanto ato, é que a pergunta pela falta em relação ao desejo do Outro se desliga. Nesse ato nada cai, não há resto, o objeto não mais funciona como causa do desejo. Como exemplo de suicídio enquanto ato, Jinkis fala de Catão de Útica. Catão era um político romano que se opunha a Júlio César e, após a vitória de seu opositor em uma batalha, com uma espada faz um corte em sua barriga. Seus intestinos são expostos, contudo, como estavam intactos, um médico costura a ferida. Então, Catão rasga com as mãos a ferida e despedaça suas entranhas, o que o leva a morte. Ele morre da mesma forma que viveu, a saber, defendendo a liberdade dos cidadãos da cidade antiga representados pelo Senado. “O suicídio de Catão é, pois, obra da decisão de não retroceder sobre suas convicções, mas também, uma tentativa de oferecer um porvir a essas convicções que morriam com ele” (JINKIS, 1994, p. 90). A decisão de Catão implica um fracasso, a admissão de um fracasso, nas palavras de Jinkis (1994): “não se trata de atenuar um fracasso, senão de preservar o que contudo fracassou, e fazê-lo até o extremo de não deixar de sustentar no mesmo fracasso o que fracassou” (p. 91).

7 OBSCENO

Segundo Henry Miller (1971 *apud* MAIER, 2005), “discutir a natureza e o sentido da obscenidade é quase tão difícil quanto falar de Deus. Para começar, aqueles que trataram de encontrar com seriedade o sentido da palavra viram-se obrigados a confessar que não haviam podido chegar a parte alguma”. E o que seria o obsceno? De acordo com o Dicionário Aurélio (1986), o obsceno é entendido como o que fere o pudor, o impuro, o desonesto. O termo obsceno tem sua origem no latim, sendo *obscenus* entendido como sujo, imundo, funesto, impudico, obsceno, desonesto (BUSSARELLO, 1988). Assim, o obsceno pode ser entendido como algo que nos excede, que molesta. Trata-se de algo que é desprezado e rechaçado ao mesmo tempo. Contudo, ele emerge e volta a surgir sob disfarces cambiáveis nos momentos mais inesperados (MAIER, 2005).

A palavra latina *obscena* remete ao que não pode ser mostrado em cena. E o que não pode ser posto em cena? A origem, por exemplo, é algo oculto, uma vez que não estávamos ali. Pensando-se na origem do universo, o Big Bang, segundo Maier (2005), nada mais é do que um artifício cômodo. Não se pode dizer que não há respostas concretas à pergunta sobre a origem, contudo há também moléstia. O coito que nos deu origem, por exemplo, é algo com o qual não podemos nos familiarizar, não podemos representar. Isso ocorre porque viemos de uma cena na qual não estávamos presentes. Logo, trata-se de um momento mítico, onde uma narrativa é criada para dar conta desse real inapreensível.

O que organiza o obsceno é uma perda de distância, um excesso de proximidade onde algo está fora de jogo. O obsceno é duplo, se encontra entre dois. Ele é, ao mesmo tempo, o mais visível e também o que aparece com intermitências. “O obsceno tem todas as qualidades do intervalo subtraído” (MILLER, 1971, *apud* MAIER, 2005). Maier (2005) fala de um fantasma “*unheimlich*”, uma vez que toma o obsceno como algo que não se deixa encadear com a morada familiar. O obsceno, por mais que se tente definir, dar residência, nos escapa, escorrega e pede asilo em outra parte, mais longe. A autora fala que o obsceno é aquilo ao qual se dá uma olhada e depois se rechaça. Ela coloca que certas obras de arte fazem uso de um dispositivo semelhante, já que elas exibem o que o espectador não conseguiria ver, o que se nega a ver, porém ao mesmo tempo, o que dá prazer de ver. Lacan (1961/2003) coloca que “aquilo a que nos dá acesso o artista é o lugar do que não pode ser visto” (p. 192), o que pode ser observado, por exemplo, no quadro “L’origine du monde” de Gustave Courbet, quadro

este que Lacan mantinha velado em sua casa de campo e só o mostrava em circunstâncias particulares.

Ademais, Maier (2005) aponta que, no sonho da injeção de Irma, o obsceno se mostra sem ser esquivado ou dissimulado. Neste sonho relatado por Freud (1900/1996), ele sonha com uma paciente que havia interrompido o tratamento. Em um momento do sonho, Freud a leva até a janela para examiná-la. Quando ela abre a boca, ele vê uma grande placa branca, extensas crostas cinza-esbranquiçadas sobre estruturas recurvadas que se assemelhavam a ossos do nariz. Freud sonha com a imagem de uma boca repugnante e doente. É a visão da garganta, da devoração, do buraco que ilumina o obsceno. Por outro lado, a garganta de Irma também é repugnante por evocar a metáfora da ausência do pênis na mulher. Para Lacan (1954-55/2008), o fundo da boca pode ser tomado como uma cabeça de Medusa, a saber, a revelação de algo que não se pode nomear. Esta garganta também pode ser entendida como o objeto primitivo por excelência, o órgão sexual feminino (do qual sai toda a vida), assim como o buraco sem fundo que engole tudo, além da imagem da morte. Trata-se, portanto, da presentificação do irrepresentável. Sobre a garganta de Irma, Lacan (1954-55/2008) fala que:

Há, pois, aparição angustiante de uma imagem que resume o que podemos chamar revelação do real no que tem de menos penetrável, do real sem nenhuma mediação possível, do real ante o qual todas as palavras se detêm e todas as categorias fracassam, o objeto de angústia por excelência (p. 249).

Ademais, Lacan (1954-55/2008) acrescenta:

Havendo conseguido que a paciente abra a boca – [...] – o que Freud vê ao fundo, esses cornetos recobertos por uma membrana esbranquiçada, é um espetáculo horroroso. Esta boca mostra todas as significações de equivalência, todas as condensações que vocês podem imaginar. Tudo se mistura e associa nessa imagem, desde a boca até o órgão sexual feminino, passando pelo nariz; [...]. É um descobrimento horrível: a carne que jamais se vê, o fundo das coisas, o avesso da cara, do rosto, os secretados por excelência, a carne da que tudo sai, no mais profundo mistério, a carne que sofre, disforme, cuja forma por si mesma provoca angústia. Visão de angústia, identificação de angústia. [...] Esta revelação [...] leva Freud ao cume de sua necessidade de ver, de saber (p.235-6).

Logo, essa garganta é a representação do nosso nada, segundo Lacan (1954-55/2008): “És isto, o mais alheio de ti, que é o mais disforme” (p. 235-6). E o que fazer diante desse horror? É com essa garganta repugnante que Freud irá desenvolver um saber novo, como uma tela destinada a cobrir esse horror. Lacan (1954-55/2008) expõe “o verdadeiro valor inconsciente deste sonho está na busca da palavra, na abordagem direta da realidade secreta

do sonho, na busca da significação como tal” (p. 242) e afirma que o sentido do sonho da injeção de Irma é que “a única palavra chave do sonho é a natureza mesma do simbólico” (p. 242).

O obsceno tem relação com o que não se pode mostrar, falar. Assim, é algo que ataca o pudor, como aquilo que é oferecido ao olhar mostrando o que não pode ser visto.

Para que a obscenidade exista é necessário uma voluntariedade, seja artística, seja comercial, de mostrá-la. Maier (2005) afirma que alguém que está passeando no bosque e descobre um cadáver em decomposição não se defronta com um espetáculo obsceno, mas sim com o real em estado bruto, o que experimenta é o horror diante de uma cena que não lhe diz respeito, que não se dirige a ele. O obsceno, por outro lado, só o é quando cai na rede de um fabricante de imagens ou de um exibidor de espetáculos. O obsceno, então, seria o que permite jogar com a morte mediante imagens, assim seria um intermediário entre o real inacessível e a representação, segundo Maier (2005), “constitui um verdadeiro *no man’s land* entre o real e o imaginário” (p. 30). Assim, o obsceno só existe enquanto mostrado, ele se coloca diante de um indivíduo, sendo que tudo é mostrado, sublinhado, exposto em sua univocidade. O que organiza o obsceno é uma perda de distância, um excesso de proximidade onde algo está fora de jogo, ele ocorre na irrupção de algo inesperado.

7.1 O obsceno e a morte

O obsceno, por conseguinte, está relacionado com a sexualidade e com a morte. Segundo Maier (2005), hoje o obsceno já não está mais tão vinculado com a apresentação sem adornos do corpo, mas com a morte. Logo, a dimensão do obsceno foi deslocada do sexo para o cadáver. A autora coloca que a morte, mostrada pelo obsceno, aparece em sua vertente repugnante, real, que se relaciona com o impensável de nossa desapareição. “O obsceno veio habitar o lugar com o qual nada queríamos ter a ver; pois, se a desnudez se exhibe nas paredes de nossas cidades, a morte se vê rechaçada fora do campo da visibilidade pública, refugiada no segredo do espaço privado da casa ou no anonimato do hospital” (MAIER, 2005, p. 25).

Entende-se, então, que a morte é mantida voluntariamente afastada, já que ela “não se encontra integrada num ritual que permita familiarizar-se com ela” (MAIER, 2005). Com isso, aceita-se os horrores que ela veicula. A morte é mostrada com turbção ou na contramão, a imagem fixa de uma morte próxima é deslocada para uma morte distante, sendo muitas vezes transmitida ao vivo, através das imagens de guerras, crimes, catástrofes. Por outro lado,

Maier (2005) aponta que poucas fotos das vítimas dos atentados de 11 de setembro foram publicadas e que emissoras de televisão e revistas evitam mostrar imagens mórbidas (aponta inclusive que uma revista francesa foi condenada por publicar fotos de um político em seu leito de morte). A autora entende, então, que há vacilações ante uma representação simbólica da morte, que é traduzida pela sensação de que “a morte é nada e que o nada não se representa nem se imagina” (p. 27). Logo, a morte que é de alguma forma afastada retorna sob o signo de uma representação brutal, crua, obscena.

O obsceno marca o limite da extremidade mortífera do erotismo, sendo que “os dois se conjugam onde a morte aplica suas sombras” (MAIER, 2005, p. 21). O horror em relação à morte, segundo Maier (2005), está mais ligado à putrefação da carne, do que com o aniquilamento do ser. Essa vertente repugnante da morte, mostrada pelo obsceno, é ilustrada em “O caso do Sr. Valdemar” de Edgar Allan Poe (1845/1981). Nesse conto, o Sr. Valdemar foi submetido a um experimento que pretendia verificar por quanto tempo o processo magnético (uma espécie de hipnotismo) poderia impedir a invasão da morte. Quando os médicos deram a hora aproximada da morte do Sr. Valdemar, ele foi submetido ao processo magnético. O conto, então, narra o personagem fazendo alguns movimentos e falando que estava morto. Sobre a aparência do Sr. Valdemar quando da magnetização, Poe (1845/1981) a descreve assim: “tão inconcebivelmente horrenda era a aparência do Sr. Valdemar naquele instante que houve um geral recuo de todos das proximidades da cama” (p. 229). O morto é mantido magnetizado por sete meses e implora para ser despertado. A cena do “despertar” é narrada da seguinte forma:

Entre ejaculações de “Morto!”, “Morto!”, *irrompendo* inteiramente da língua e não dos lábios do paciente, todo seu corpo, de pronto, no espaço de um único minuto, ou mesmo menos, contraiu-se ... desintegrou-se, absolutamente *podre*, sob minhas mãos. Sobre a cama, diante de toda aquela gente, jazia uma quase líquida massa de nojenta e detestável putrescência (p. 232).

Sobre esta cena, Lacan (1954-55/2008) expõe o seguinte:

Já disse há seis meses que estava morto, mas quando é despertado, o senhor Valdemar não é mais que uma liquefação repugnante, uma coisa que não possui nome em nenhuma língua, a aparição nua, pura e simples, brutal, desse rosto impossível de olhar de frente que está como fundo em todas as imaginações do destino humano, que está além de toda qualificação e à qual a palavra carniça é absolutamente insuficiente, a queda total dessa espécie de inchaço que é a vida: a bolha se desmorona e se dissolve no purulento líquido inanimado (p. 346).

Nesse caso, o obsceno estaria nesse abjeto intrínseco ao espetáculo de um corpo que apodrece, algo que precisa ser ocultado. O Sr. Valdemar passa a ser um espetáculo obsceno, uma vez que expõe a morte em sua vertente repugnante, que nos captura através da irrupção de algo inesperado, a saber, um corpo em decomposição que segue de alguma forma vivo. Quando a magnetização é realizada, o estado horrendo do Sr. Valdemar faz com que os presentes recuem, contudo eles não se ausentam do recinto. Isso ocorre porque o obsceno é aquilo ao qual se dá uma olhada e depois se rechaça. Maier (2005) considera a questão da seguinte forma:

Ao dar uma olhada a um espetáculo obsceno fazemos com que a morte venha até nós, para desviar o olhar de imediato dela. *Aqui, mais longe; volta, sai:* a acercamos, logo a rechaçamos voluntariamente. Através desse jogo de imagens, por um momento somos amos da que ao final das contas, sempre ganha (p. 24).

Além do conto de Poe, Maier (2005) também coloca que a obra de Flaubert joga com o obsceno, uma vez que a sua produção de beleza é mostrar a morte em ação. A autora expõe que a maneira como os mortos ficavam afetados pela desnudez extrema fascinava Flaubert, uma vez que eles não dispõem de nenhuma defesa, já que “o falecimento é uma horrível sobrevida que deixa indefeso ao morto ante o olhar dos vivos” (p. 56). Logo, o cadáver fica à mercê dos carrascos e permite uma proximidade entre vivos e mortos, sendo estes os dissecados e aqueles os dissecantes. “O cadáver inspira horror, porém para Flaubert os despojos mortais encontram-se na própria vida; o que revelam esses despojos é a obscenidade da vida, que é sua própria essência” (MAIER, 2005, p. 57). Entende-se, então, que o corpo ainda em vida encontra-se nas mãos da morte.

Conclui-se, assim, que a arte e o obsceno podem se unir, contudo desde que o obsceno não possua o belo. Vale ressaltar que há diferenças entre a arte e o obsceno. Enquanto o obsceno mostra, força o olhar, exhibe, a arte evoca, sugere, designa um além de si mesma. A arte é um véu, que consiste em deixar desejar, já que apresenta algo além do que o espectador reclama ver. A beleza, por outro lado, pode estar relacionada com a presentificação do desejo, desejo esse que se torna visível, que fascina e intimida ao mesmo tempo. O belo evoca a relação com o objeto perdido e proibido ao mesmo tempo. Dessa forma, tangencia-se esse objeto sem nunca alcançá-lo, já que se acercar dele também é se consumir. Trata-se, portanto, de um encontro impossível, insustentável, pois é um lugar de gozo devido a sua ausência. Conforme Maier (2005), “o obsceno é para a arte o que o Sr. Hyde é para o Sr. Jekyll: seu avesso, seu duplo oculto” (p. 91).

Segundo Maier (2005):

O espectador do obsceno olha esforçando-se para não ver; isto é, não entrega na verdade o olhar: o aventura e o retoma de imediato. O obsceno é, pois, armadilha construída para o desejo do outro: dar a ver o obsceno é forçar o olhar de um espectador que se deleita. Mas se deixa levar por seu corpo à defensiva, pois não pode impedir uma certa repulsão. O obsceno, se bem que fascina, compromete a quem olha a experimentar algo que o divide, que o molesta; o obsceno também se inscreve numa forma de ruptura. Quase ao seu pesar, o espectador olha, se deixa capturar além de seu pudor, satisfazendo de maneira brutal sua pulsão de ver (p. 69).

Por conseguinte, o obsceno captura-nos através da dialética do mostrar-ocultar, colocando em jogo a pulsão escópica.

8 OLHAR

Freud (1915/2004) coloca que o estímulo pulsional não tem origem no mundo externo, mas sim no interior do próprio organismo. Assim, diferentemente de estímulos exteriores, dos quais é possível fugir, a fuga, no caso da pulsão, não é eficiente, já que ela exerce uma força constante. Portanto, não há como eliminar a pulsão. Ademais, Freud (1915/2004) diz que a pulsão é “um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo” (p. 148). Freud ainda vai falar das etapas da pulsão, a saber, no caso da pulsão de olhar, olhar ativamente um objeto, transformação da atividade em passividade (ser olhado) e introdução de um novo sujeito para que ele nos contemple. A pulsão de olhar, segundo Freud, no início de sua atividade é autoerótica, ou seja, o objeto é o próprio corpo. Além disso, Freud ressalta que todas as etapas subsistem lado a lado. O objeto da pulsão de olhar, que no início é uma parte do próprio corpo, não é, no entanto, o olho em si.

O campo escópico, por conseguinte, não pode ser reduzido à visão, uma vez que há uma esquizo entre o olhar e a visão. Essa esquizo corresponde, no campo visual, à diferença entre o imaginário e o real. Este, entendido como domínio da pulsão, afeta-nos com a *Schaulust* (gozo do olhar), enquanto que aquele dá conta do mundo da percepção visual que é estruturado e sustentado pelo simbólico. Assim, o olhar como objeto da pulsão escópica tem consistência lógica, uma vez que, enquanto objeto ligado ao gozo, é inapreensível pelo eu, promovendo brilho, interesse, fascínio pelo mundo da visão.

Segundo Quinet (2004), o olhar para a psicanálise é um olhar que incide sobre o sujeito, e não um olhar do sujeito, pois é um olhar inapreensível, invisível, pulsional. O olhar não está no campo da percepção, portanto ele está excluído do campo do visível. “No campo visual, o real e o imaginário se declinam respectivamente em escópico e especular: o olhar é a modalidade objetual do real da pulsão escópica e o espelho é a base do imaginário, mundo de Narciso” (QUINET, 2004, p. 127).

O olhar é uma das vertentes do objeto *a*. À lista dos objetos da teoria freudiana, a saber, oral, anal e fálico, Lacan (1962-63/2008) considera que devem ser acrescentados o olhar e a voz. Esses últimos, diferentemente dos anteriores, não tem relação com alguma função fisiológica, com algo da ordem da necessidade. Já que não temos necessidade de ver e sim desejo de olhar, o olhar comparece ou não, não se pede por ele. Por conseguinte, o olhar é

o objeto do desejo ao Outro. Como não há significantes específicos para a pulsão escópica, ela toma emprestados os significantes ligados à demanda do Outro ou à demanda ao Outro, por exemplo, “comer com os olhos”. A pulsão escópica prescinde da fala, pois não há palavras para dizer o olhar, e é por isso que ela toma emprestados os significantes das outras pulsões (QUINET, 2004).

Essa ausência de significantes evidencia a inapreensibilidade do objeto *a*. O olhar está barrado tanto para o Outro quanto para o sujeito, ninguém detém o olhar. O objeto *a* não possui imagem especular, logo o espelho esconde o olhar, contendo-o. Contudo, no quadro, no sonho ou na psicose o olhar pode ser apreendido em sua modalidade de objeto *a*.

Se por um lado o objeto *a* é um objeto perdido do Outro e, podendo ser reencontrado como *agalma*, ele causa o desejo por se tratar de um a-mais dos objetos que com seu brilho de maravilhamento faz do sujeito um puro efeito de desejo. Já por outro lado, o objeto *a* traz o gozo em sua face mortífera, gozo que conota a angústia de castração (QUINET, 2004). Pode-se, então, entender o olhar como uma vertente do gozo escópico que é mortífera, angustiante, uma vez que o olhar, assim como o sol e a morte, não podem ser olhados de frente. O objeto, ao ser desvelado, traz consigo o horror, uma vez que ver o olhar implica no desaparecimento do sujeito, na cegueira.

O olhar que ameaça irromper como objeto provoca angústia, pois se trata de um momento em que a falta vem a faltar. A visão dos próprios olhos só é possível através de alguma mediação, através do espelho. Por conseguinte, a angústia surge quando da ameaça da visão impossível dos próprios olhos no chão, tal como ocorreu com Édipo.

A estranheza que o olhar evoca pode ser relacionada com a angústia de castração. A cabeça de Medusa representa a castração, a ausência do pênis, o órgão sexual feminino. Aquele que cruzasse o olhar com a Medusa era transformado em pedra, e Freud (1922/1996) diz que esse ficar rígido é o equivalente a uma ereção. Segundo a mitologia, a cabeça da Medusa foi cortada, utilizada por Perseu como arma e depois fixada no escudo de Atena. O olhar da Medusa, que penetra e paralisa, é o olhar como objeto *a* que é apresentado nesse horror que a Górgona remete. Trata-se de um olhar que evoca a castração, logo causa horror, porém também causa desejo. As serpentes que formam o cabelo da Medusa encobrem o vazio, velam o nada. Segundo Nasio (1980), “esse suposto nada, velado para o sujeito, é também o olhar, porque se o sexo é um lugar impossível pelas aberturas da linguagem, a pulsão escópica segue os mesmos caminhos para cercar seu objeto” (p. 119). De acordo com o autor, é somente quando a cabeça está no escudo, estampada sobre uma tela, que ela fascina e

que o horror sempre se origina em uma representação. Entende-se estar fascinado com identificar-se com o objeto pulsional, com o olhar e com a égide que suporta o olhar e a representação. Por conseguinte, a Medusa pode ser entendida como uma figura da morte.

8.1 O olhar e o saber

O olhar, enquanto objeto agalmático, é a causa do desejo de saber. A força pulsional na pulsão escópica é encontrada no saber, já que o desejo de saber é uma derivação do desejo de ver. O desejo de saber articula-se com o desejo do Outro, contudo o sujeito não quer saber nada, pois ele tem horror ao saber, já que se articula com a castração. O empuxo-ao-saber busca o desvelamento da verdade sobre o sexo, contudo a verdade sobre o sexo só pode ser semidita. O homem, por conseguinte, é dominado pela paixão da ignorância (QUINET, 2004), uma vez que o horror de saber, da castração, é velado pelo fantasma do sujeito que, por sua vez, sustenta o Outro como desejante. Essa paixão pela ignorância nada mais é do que uma paixão pela castração, assim o neurótico desloca o horror da castração para o horror do saber, pois o desejo que o fantasma sustenta o faz crer na existência do Outro.

A imagem do Outro completa pelo objeto *a* faz com que o sujeito, fascinado diante dessa imagem, tenha vontade de descompletar o Outro de seu objeto, já que ele foi separado dele. O Outro, na verdade, assim como o sujeito, é incompleto, ou seja, a ele também falta o objeto. Logo, essa imagem simula uma completude, uma totalidade causando, então, inveja no sujeito que pensa poder encontrar também essa completude que vê no Outro (QUINET, 2004). Portanto, uma vez que o olhar está barrado, assim como o sol e a morte, ele não pode ser olhado de frente.

9 O OBSCENO E O SUICÍDIO

*Vós, deusas subterrâneas, tu, corpulento e implacável cão, que, estendido à porta dos muitos passos, ladras dos indômitos antros, guardas vigilante o acesso ao Invisível, tu, filha da Terra e de Tártaro, suplico, que deixeis livre o caminho, ao que parte para as profundezas, o estrangeiro que busca o vale da Morte, invoco-te, tu, que não dormes.*⁸

O olhar, então, é um objeto com valor duplo, de júbilo e de angústia, uma vez que traz consigo as duas valências do gozo: prazer e desprazer. A pulsão escópica confere ao objeto desejado o caráter de beleza, o “toque com os olhos”. Porém, o gozo relacionado ao olhar é o gozo dos espetáculos que desvela o objeto e, com isso, o horror. A jubilação ocorre porque há um encobrimento da falta, que por sua vez, não tem imagem. Não há uma imagem daquilo que falta, logo a imagem é sempre completa, velando o furo, o vazio. O encobrimento que a imagem proporciona vela também o objeto que se apresenta como causa da jubilação, a saber, o olhar (QUINET, 2004). Esse objeto velado também é causa da *Schaulust*, gozo do espetacular. Trata-se de um gozo mortífero que pode ser entendido como o olhar da morte.

O espelho vela a presença do objeto, o que não ocorre na mancha, já que ela denuncia a presença do objeto no campo escópico. “A mancha revela o ponto do olhar como ponto agalmático, como, por exemplo, uma pinta no rosto, sinal de beleza” (QUINET, 2004, p. 137). Assim, o espelho vela, ao passo que a mancha revela o olhar pois ela o representa. Logo, a presentificação da mancha como olhar é impossível de suportar, podendo levar à loucura ou à morte, uma vez que se entende que há uma ruptura na harmonia do mundo especular, o que faz com que o espelho perca sua função de véu.

O espelho vela a falta, a falta fálica, porque não há imagem do que falta. Portanto, a imagem no espelho aparece como completa. Já no quadro, por outro lado, a falta pode ser evocada. O quadro “Eros e Psiquê” de Zuchi é um exemplo disso. As flores, ao se situarem no lugar do falo, o encobrem, contudo também presentificam o que não se pode ver.

Essa falta evocada pelo quadro pode captar o sujeito numa experiência silenciosa. Isso ocorre porque, uma vez que o olhar, assim como a voz, não está articulado com a demanda, ele é silencioso, quase não há palavras. O silêncio não está vinculado com a ausência da linguagem, ou seja, a experiência é “silenciosa porque não há demanda, não há pedido formulado” (NASIO, 1995, p. 71). O fato do olhar estar mais perto do desejo do que da demanda, todavia, não implica na inexistência da palavra. O quadro fascina, contudo, quando

⁸ SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 126-27.

o momento da fascinação termina, é necessário falar. O que ocorre é uma vontade de falar sobre o quadro, falar com a pessoa ao lado. Consequentemente, “o momento da fascinação chama imediatamente a palavra, é um produtor de palavras, um gerador de palavras” (NASIO, 1995, p. 71).

E o que é esse momento de fascinação? Segundo Nasio (1995), “a experiência da fascinação é a experiência de estar confrontado com a imagem fálica” (p. 35). Logo, o que fascina é o brilho da imagem fálica diretamente exposta, sem intermediações. Trata-se, portanto, de uma experiência limite, já que faltam as imagens nas quais o eu se reconhecia e, ao mesmo tempo, mostra-se a essência radical do eu, que é essa imagem sexual, a saber, o falo imaginário. “É como se o eu, de repente, fosse dissolvido, e já não aparecesse senão enquanto brilho, ofuscação reverberante, intermitente” (NASIO, 1995, p. 35). A fascinação estaria, então, no limite entre o imaginário e o real. Essa imagem que fascina remete ao gozo, ao que é gozo em cada um. Por conseguinte, a fascinação é a confrontação com uma imagem que evoca o gozo de maneira pura despertando, assim, o gozo em cada um. Esse gozo que ela suscita, nada mais é do que o gozo que ela mesma recobre. Dessa forma, a imagem fálica fascina porque mostra o gozo ao mesmo tempo que o oculta.

9.1 O lugar obscuro do suicídio

Da própria morte não se pode falar, uma vez que ela está relacionada com o silêncio mais absoluto. No entanto, e da morte dos outros? Dos outros que buscam esse encontro com o silêncio absoluto? Glasman (2007) aponta que o ato do suicídio seria o encontro paradoxalmente feliz com a origem. A autora diz que a consistência do suicídio poderia equivaler à pulsão que se encontra no começo que iguala ao ser com a morte. Porém, como é possível o encontro com a origem? Segundo Gusmán (2007), “o suicida com seu ato deu um passo a mais, franqueou um limite no umbral humano e que ao sofrimento por seu ato se agrega a condenação por ter atravessado esse umbral” (p. 30). Assim, esse passo a mais implica uma ruptura absoluta, uma não mediação do Outro, no silêncio.

Como alguém pode atravessar esse umbral? A sociedade muitas vezes condena o suicídio. Para o catolicismo, por exemplo, trata-se de um pecado mortal, sem possibilidade de perdão. Somente Deus poderia escolher a hora de tirar uma vida, já que foi Ele quem a deu. Então, o suicida iria direto para o inferno. De acordo com Gusmán (2007), “a condenação moral do sobrevivente consiste em sancionar àquele que se atreveu a dar um passo em direção

ao Além, para aquilo que não se pode atravessar: o acesso a um horror fundamental” (p. 37). É como se o suicídio fosse uma forma diferente da morte. Logo, o suicida acaba não tendo direito aos rituais fúnebres adequados, o que é ilustrado em Hamlet de Shakespeare. A morte de Ofélia é tida como duvidosa, ou seja, não houve confirmação de um suicídio. Portanto, é apenas por permissão de uma autoridade superior que ela recebe os rituais de virgem.

Ao suicida, por conseguinte, não era permitido ser enterrado em solo consagrado, isto é, ele não poderia ser enterrado no cemitério. Logo, enterrava-se o suicida fora do terreno do cemitério, o que marca, de alguma forma, um lugar de destaque que acabava sendo dado ao suicida. A imagem da sepultura fora da delimitação do cemitério evoca esse encontro voluntário com a morte.

O suicídio faz uma marca, porém, que marca seria essa? Ele marca uma impossibilidade. Pipkin (2009) coloca que o suicídio é “um ato no qual por mais que se pretenda decifrar os motivos que levam a um sujeito a realizá-lo, este não está ali para ser interpelado” (p. 10). Já Jinkis (1994) fala o seguinte: “e se o discurso está menos codificado, os vapores hipócritas da culpa e da vergonha rodeiam o suicídio de uma aura que envolve aos íntimos em um segredo que não sabe o que guarda, o que eleva a dignidade de um mistério que é uma das mistificações públicas da morte” (p.75). O suicídio causa inquietação porque coloca em jogo um impossível, a saber, a impossibilidade de o sujeito lidar com as consequências de sua ação. O lidar com as consequências fica a cargo dos sobreviventes, e é eles que vão tentar significar tal ação, já que “o suicida se eterniza na memória dos outros pelos rastros inapagáveis de seu ato” (Gusmán, 2007).

As múltiplas interpretações e versões para um suicídio ocorrem quando o saber torna-se impotente, o que faz com que o enigma aumente. O enigma com relação ao suicídio sempre permanece porque ele está relacionado com o irreduzível do real, uma vez que há algo aí que escapa da palavra.

É por isso que o suicídio é tomado como um tabu, algo que é proibido, interdito por ser considerado impuro. Todavia, fala-se sobre o suicídio, já que se tenta dar conta do horror que ele evoca e, ao mesmo tempo, do desejo, desejo de saber que é sustentado pela impossibilidade. Assim, como um quadro, o suicídio também pode fascinar e provocar a irrupção do olhar. Segundo Maier (2005), “o público busca ser chocado, pela imersão em experiências impossíveis de embelezar, o encontro com tabus. Proceder assim, confundir o obscuro com o belo, talvez seja tomar a parte pelo todo” (p. 44-45).

O suicídio, portanto, pode ter um lugar obscuro, contudo para que isso ocorra deve haver a voluntariedade de um exibidor de espetáculos, exibidor este que não necessariamente é o suicida. Pensa-se em lugar e não em posição obscuro, visto que a posição remete à subjetividade, ao singular. A posição está relacionada ao Outro que nos situamos, já o lugar remete ao social. O suicídio, enquanto obscuro, é algo que molesta, que não se deixa encadear com a morada familiar. Molesta pela impossibilidade de se dar conta desse ato. O suicídio convoca o olhar, contudo o rechaça em seguida, pois, como sustentar o olhar diante da exibição de algo que não se conseguiria ver? O suicídio presentifica o que não se pode representar, que é a própria morte. Logo, o espectador olha esforçando-se para não ver, para não ver o nada que é velado. O obscuro é o que permite jogar com a morte mediante imagens. Essa imagem obscuro do suicídio remete ao que não está aí, ao que não tem imagem, logo ele evoca a falta. Diante do suicídio, há uma necessidade de ver, de saber, de buscar a palavra. “Por quê?” “Como?”. O que resta é, diante da ruptura absoluta, da ausência da cena, cobrir esse horror com uma tela. Tela essa que encobre o vazio, vela o encontro com a origem. O suicídio, por conseguinte, evoca o que não pode ser colocado em cena, a saber, esse encontro com a origem, essa suposta imagem de completude, portanto pensado como obscuro.

A morte, assim como o falo, é representada por significantes que funcionam como véus, uma vez que eles encobrem o vazio. A representação, portanto, se dá pela via do significante. No caso do suicídio, retomando Ferreyra (2012), o significante toma o valor de signo, ou seja, o sujeito que se suicida, no momento do ato, não se encontra entre dois significantes, ele “é”. Se não há mais relação entre S_1 e S_2 , não há mais representação, não há lugar para a suposição. Essa ausência do significante que vela faz com que a dimensão do equívoco desapareça. Vale ressaltar que o valor de signo do suicídio é para quem fica e não para o suicida⁹. Por isso é possível ler o suicídio como obscuro, já que ele revela o desaparecimento do véu e com isso um único sentido possível, que revela não um sujeito, porém apenas gozo.

⁹ Tanto a vida como a obra de um autor, por exemplo, ficam tomadas pelo signo do suicídio, o que faz com a busca de indícios de um suicídio futuro sejam buscados. Há como entrar em contato com as obras de Sylvia Plath, Virginia Woolf ou Kurt Cobain sem que seus suicídios estejam como pano de fundo?

REFERÊNCIAS

- BUSSARELLO, Raulion. **Dicionário básico latino-português**. Florianópolis: Ed. Do Autor, 1988.
- CAON, José Luiz. O pesquisador Psicanalítico e a Situação Psicanalítica da Pesquisa. **Psicologia: Reflexão e Crítica**. Porto Alegre, 1994, v. 7, n. 2, p. 145-174.
- CAON, José Luiz. Psicanálise <> Metapsicologia. In: SLAVUTZKY, Abrão; BRITO, César Luís de Souza; SOUZA, Edson Luiz André de (Org.). **História, clínica e perspectiva nos cem anos da psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- CAON, José Luiz. Serendipidade e situação psicanalítica de pesquisa no contexto da apresentação psicanalítica de paciente. **Psicologia: Reflexão e Crítica**. Porto Alegre, v. 10, n. 1, 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-
- DURKHEIM, Émile. **O suicídio: estudo de sociologia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fonte, 1897/2011.
- FERNÁNDEZ, Élida E. Abordaje de emergencias en la práctica institucional. In: HOLGADO, Mirta e PIPKIN, Mirta (Org.). **Intervenir en la emergencia: la clínica psicanalítica en los límites**. Buenos Aires: Letra Viva, 2004, p. 39-48.
- FERREYRA, Norberto. El suicidio ¿cuándo?. In: FERREYRA, Norberto; GONZÁLEZ, Horacio; PIÑEIRO, Claudia; RITVO, Juan Bautista. **El enigma del suicidio: Psicoanálisis en Lectura**. Buenos Aires: Letra Viva, 2012.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, Vol. IV, 1900/1996.
- _____. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, Vol. VI, 1901/1996.
- _____. Fragmento da análise de um caso de histeria. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, Vol. VII, 1905/1996.
- _____. Pulsões e destinos da pulsão. In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, Vol. I, 1915/2004.
- _____. Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, Vol. XIV, 1915/1996.
- _____. Conferências introdutórias sobre psicanálise: parapraxias. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, Vol. XV, 1916/1996.

_____. O “Estranho”. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, Vol. XVII, 1919/1996.

_____. A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, Vol. XVIII, 1920/1996.

_____. A Cabeça de Medusa. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, Vol. XVIII, 1922/1996.

_____. Dois verbetes de enciclopédia. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, Vol. XVIII, 1923/1996.

GLASMAN, Sara. Enigma del suicidio en el discurso freudiano. **Conjectural, Revista Psicoanalítica**, Buenos Aires, nº 46 Suicidios, p. 19-26, maio 2007.

GUIMARÃES, Maria Celina Pinheiro. O estatuto renovado da passagem ao ato. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, p. 291-306, jul./dez. 2009.

GUSMÁN, Luis. Más allá del suicidio. **Conjectural, Revista Psicoanalítica**, Buenos Aires, nº 46 Suicidios, p. 27-37, maio 2007.

HARARI, Roberto. **¿Qué sucede en e lacto analítico?** La experiencia del psicoanálisis. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2000.

IRIBARRY, Isac Nikos. O que é pesquisa psicanalítica? **Ágora**, v. VI, n. 1, p. 115-138, jan./jun. 2003.

JINKIS, Jorge. Interpretación psicoanalítica del suicídio. In: _____. **La acción analítica**. Rosario: Homo Sapiens, 1994, p. 75-94.

LACAN, Jacques. **Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade**; seguido de, Primeiro escritos sobre a paranoia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1932/2011.

_____. **El seminario de Jacques Lacan**: libro 02: el yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. Buenos Aires: Paidós, 1954-55/2008.

_____. Maurice Merleau-Ponty. In: _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961/2003.

_____. **El seminario de Jacques Lacan**: libro 10: la angustia. Buenos Aires: Paidós, 1962-63/2008.

_____. **El seminario de Jacques Lacan**: libro 14: la lógica del fantasma. Versão Escuela Freudiana de la Argentina, 1966-1967.

_____. **El seminario de Jacques Lacan**: libro 15: e lacto psicoanalítico. Versão Escuela Freudiana de Buenos Aires, 1967-1968.

_____. O ato psicanalítico. In: _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969/2003.

_____. Televisão. In: _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973/2003.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise**: Laplanche e Pontalis. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MAIER, Corinne. **Lo obsceno**: La muerte en acción. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

MUÑOZ, Pablo D. **La invención lacaniana del pasaje al acto**: de la psiquiatria al psicoanálisis. Buenos Aires: Manantial, 2009.

NASIO, Juan David. **La voz y la interpretación**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1980.

NASIO, Juan-David. **O Olhar em psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

PIPKIN, Mirta. **La muerte como cifra del deseo**: una lectura psicoanalítica del suicidio. Buenos Aires: Letra Viva, 2009.

POE, Edgar Allan. O caso do Sr. Valdemar. In: _____. **Contos de terror, de mistério e de morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RITVO, Juan Bautista. El llamado al suicidio. In: FERREYRA, Norberto; GONZÁLEZ, Horacio; PIÑEIRO, Claudia; RITVO, Juan Bautista. **El enigma del suicidio**: Psicoanálisis en Lectura. Buenos Aires: Letra Viva, 2012.

ROSA, Miriam Debieux. A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e político: metodologia e fundamentação teórica. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. IV, n. 2, p. 329-348, set. 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SIMONI, Ana Carolina Rios; RICKES, Simone Moschen. Do (des)encontro como método. **Currículo sem Fronteiras**, v. 8, n. 2, p. 97-113, jul./dez. 2008.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

ANEXO – Texto elaborado para a defesa pública da dissertação

Era uma segunda-feira pela manhã, mais precisamente eram 10h. O dia havia chegado e com ele um certo frio na barriga. Eu estava com tudo pronto. Passei algum tempo envolta com os preparativos. Na noite anterior, terminei de escrever o que eu ia deixar para eles lerem. Meu trabalho estava feito, quer dizer, faltava ainda uma etapa. No bilhete que eu escrevi, eu explicava o que estava prestes a fazer e o que me motivou a fazê-lo. O meu bilhete dizia assim:

“Queridos,

Cansei. Vou-me embora. Esperei por muito tempo que vocês se dessem conta do quanto viver assim tornou-se insuportável. Eu falei que estava triste, angustiada, que não encontrava mais sentido nas coisas. Porém, ninguém me escutou. Nem tu, nem ele. Mostrei de todas as formas que não amar é duro, que machuca. Vocês me rejeitaram. Pensei e pensei e percebi que somente assim poderia fazê-los se darem conta do que eu falava e de que não devem mais fazer isso. Agora não terão mais como ignorar o que está diante de vocês, não terão mais como não ver. A culpa é de vocês. Adeus.”

Eles leriam o que escrevi no bilhete que estaria ao lado do que restou, ao lado do meu corpo sem vida. Só assim eles entenderiam o quanto foram responsáveis pelo que ocorreu. A hora havia chegado. Estava tudo pronto. Eu estava sozinha, então fui buscar o que eu precisava. Tomei tudo junto e de uma só vez. Me deitei ao lado de minha carta e permaneci na posição em que queria ser encontrada. Ao lado da carta estava o veneno de rato. Não foi atoa que eu escolhi justamente esse tipo de veneno. Era assim que me fizeram sentir, como um ser desprezível que deve ser eliminado. Como um ser que eles não podem sentir carinho, afeição, apenas repulsa.

Acordei. Como assim? Algo deu errado...

Algum tempo passou desde aquela segunda-feira. Parece que precisei ficar um pouco dormente para ter de volta o entusiasmo que eu tinha. Passaram a me escutar. A ideia que antes me era fixa já não estava mais lá. Ela às vezes parecia querer voltar, mas eu sempre a bloqueava, sabia que não devia mais pensar naquilo. Tudo parecia ocorrer como deveria, ou pelo menos era o que eles pensavam. Algo ocorreu. Era início da semana e eu não ia trabalhar aquele dia. Eu estava bem, tanto que ia receber visitas à noite. Então, resolvi que deveria dar uma boa organizada e limpar a casa, afinal de contas já fazia algum tempo que eu não o fazia. Eu já tinha feito boa parte do serviço e era hora de cuidar da parte externa. Então, fui

limpar os vidros da janela. Eu sempre evitava fazer aquele tipo de serviço, sempre o deixava para um profissional fazer. Contudo, haviam me convencido de que eu não poderia receber visitas com os vidros daquele jeito. Eu poderia ter chamado uma ajuda profissional, porém não o fiz. E então aconteceu o que aconteceu, cai. Uns me diziam que fora um acidente. Havia outros que me disseram que o acidente foi causado por imprudência minha. Eu não sabia o que pensar sobre o ocorrido. Foi um acidente? Hoje digo que não, ou melhor, foi o que pudemos inferir em minha análise. Por que eu, que nunca havia limpado uma janela, resolvi fazê-lo justamente aquele dia, naquelas circunstâncias? Sim, me machuquei, mas o ângulo da queda me salvou. Cai ao lado da grade e não encima dela.

Bom, mais algum tempo passou depois do episódio da janela. Tudo ocorria bem. Eu me senti bem. Estava me relacionando com alguém. Parecia que as coisas estavam seguindo o fluxo que deviam, que tudo estava perfeito e que nada poderia dar errado. Não foi o que aconteceu.

Eu e meu namorado tínhamos combinado de nos encontrar na estação para irmos assistir a uma exposição de fotos. Eu queria muito ir, já que admirava o trabalho daquele fotógrafo, era um trabalho muito comovente. Eu cheguei um pouco adiantada, então resolvi sentar em um banco e aguardar. Dois trens passaram nesse intervalo e, então quando o terceiro estava a caminho ele chegou. Ele disse que não ia na exposição comigo. Falou que eu não significava nada para ele e que não poderíamos mais nos ver. Tudo aconteceu muito rápido. O que senti ao ouvir aquelas palavras é indescritível. Me senti um lixo, um nada. Quando me dei por conta estava pulando nos trilhos do trem. Foi um momento de desespero. Eu não sabia o que fazer, me senti uma merda. Só queria sair.

Me recuperei de mais este “acidente”. A paixão, porém, que eu tinha foi indo embora. Decidi que era melhor queimar do que apagar aos poucos. A memória vívida de tudo aquilo me assombrava, eu vivia com a morte dentro de mim. Não se trata de uma desistência da vida. Eu dei minha vida e agora ofereço minha morte. Eu permanecerei ali, não há como sair. E o resto é silêncio.