

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

BRUNO PORTES DE CASTRO

**REPETIÇÃO, DESTRUIÇÃO E CRIAÇÃO:
ALGUMAS TORÇÕES PULSIONAIS NOS PROCESSOS DE
MEMÓRIA**

RIO DE JANEIRO

2013

BRUNO PORTES DE CASTRO

**REPETIÇÃO, DESTRUÇÃO E CRIAÇÃO:
ALGUMAS TORÇÕES PULSIONAIS NOS PROCESSOS DE MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como pré-requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Memória, subjetividade e criação

Orientadora: Denise Maurano

RIO DE JANEIRO

2013

C355 Castro, Bruno Portes de.
Repetição, destruição e criação : algumas torções pulsionais nos processos de memória / Bruno Portes de Castro, 2013.
104 f. ; 30 cm

Orientadora: Denise Maurano.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Energia psíquica (Psicanálise). 2. Repetição (Filosofia).
3. Destruição (Filosofia). 4. Criação (Filosofia). 5. Memória - Aspectos sociais. I. Maurano, Denise. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação Memória Social. III. Título.

CDD – 150.1952

BRUNO PORTES DE CASTRO

**REPETIÇÃO, DESTRUÇÃO E CRIAÇÃO:
ALGUMAS TORÇÕES PULSIONAIS NOS PROCESSOS DE MEMÓRIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à conclusão do Mestrado em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, para obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Denise Maurano – Orientadora

Prof. Dr. Wolfgang Bock (UFRJ)

Profa. Dra. Josaida Gondar (Unirio)

Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea (Unirio)

Rio de Janeiro - RJ

2013

*Dedico este trabalho ao leitor.
Que seja fecunda nossa caminhada por estas vias!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela fé, pela vida, pelo movimento...

Agradeço aos meus pais pela força e por suportarem minhas ausências...

Agradeço à minha irmã pelo apoio e por compartilhar tantos momentos difíceis e alegres...

Agradeço ao PPGMS pelo cuidado e atenção, em especial à secretaria e ao Prof. Francisco...

Agradeço à Profa. Denise pela generosidade, pela delicadeza e pela intensidade da força que contagia e impulsiona a enfrentar as dificuldades que aparecem pela caminhada...

Agradeço ao Prof. Bock e à Profa. Jô pelas trocas tão fecundas e pela generosidade...

Agradeço ao Prof. Miguel pela precisão e pela alegria...

Agradeço à vida pelas amizades que se construíram e que se fortaleceram ao longo do mestrado...

Agradeço à Nildinha e à Diana por nossa amizade e por momentos tão especiais...

RESUMO

Como a tradição cartesiana inaugura a modernidade ao introduzir na construção de conhecimento uma busca de elisão de toda a subjetividade atuante sobre a pesquisa, e tendo o campo da memória social surgido a partir desta tradição, o presente trabalho pretende contribuir com a percepção deste campo ao dar expressão também à subjetividade. Defendemos que, por vias pulsionais, paradoxalmente, o sujeito e o social colocam-se em continuidade. Nesse sentido, a realidade empírica, criada a partir da alucinação e sonho, coloca-se como *vir-a-ser* e a memória é referida aos processos de repetição, destruição e criação.

Palavras-chave: Pulsão; Memória; Repetição; Destruição; Criação.

ABSTRACT

Regarding that the Cartesian tradition inaugurates the modernity era by introducing the tendency to strike out all subjectivity that takes part in the research process when it comes to building knowledge, and also considering that the field of social memory has emerged from this tradition, this study intends to contribute to the perception of this field by also giving space to subjectivity. We defend that, through *Trieb* ways, the subject and the social paradoxically keep themselves in continuity. Accordingly, the empirical reality, which is created by hallucination and dream, arises as come-to-be and the memory is referred to the processes of repetition, destruction and creation.

Keywords: *Trieb*; Memory; Repetition; Destruction; Creation

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO I - Linguagem e mais além: a teoria freudiana da memória	26
CAPÍTULO II - Repetição, destruição e criação: do sagrado à política	40
CAPÍTULO III - Mnemosyne: da voz na narrativa épica à comunicação em massa na informação	64
CAPÍTULO IV - Pulsionalidade e tragédia: Mnemosyne, Apolo e Dioniso	71
TORÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	100
Obras Consultadas	103
ANEXO	104

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa teve como referencial a busca de torções pontuais entre autores que trabalham na via de abertura à questão da subjetividade e cuja bibliografia possibilitou circunscrever a questão da pulsão em sua relação aos processos de memória como processos de repetição, destruição e criação. Nesse sentido, consideramos Nietzsche, Walter Benjamin, Freud e Lacan¹ como representantes modernos importantes para a articulação desse aspecto da presença da subjetividade na presente pesquisa em memória social. A partir das considerações nietzscheanas acerca da tragédia, da noção de choques e de reprodutibilidade técnica discutida por Benjamin, e da questão da pulsão articulada pela psicanálise, conforme discutiremos, consideramos que, apesar das diferenças entre suas proposições, são autores que trabalham numa perspectiva ampliada da memória e que não primam exclusivamente por processos conscientes, objetivos e científicos. Eles acolhem também processos, hipóteses e articulações lógicas não conscientes e subjetivas em suas colocações.

Maurano (2001), por exemplo, propõe uma aproximação entre os direcionamentos éticos e estéticos da psicanálise e da tragédia, mesmo dadas as devidas diferenças. Neste sentido, a autora localiza três momentos ao longo da história do pensamento ocidental em que há a derrisão de determinados elementos aos quais são direcionados apelos de salvação. Os gregos apostavam na lei, os modernos apostavam na razão e há, na contemporaneidade, um apelo à libido como suposto elemento de salvação perante a inquietação do existir humano. Nesse sentido, tanto a tragédia como a psicanálise apontam uma dimensão irreduzível de desamparo, bem como indicam um “mais-além” e/ou “mais-aquém” do valor da lei, da razão e da libido, no qual o horror ao desamparo é transfigurado pela possibilidade de criação.

Deste modo, com relação à modernidade, Maurano (2001) propõe que Descartes surge diante de uma crise do homem em relação à produção de conhecimento e à pesquisa da verdade, tendo em vista que a busca de formulações das leis de funcionamento do mundo efetuada pelos gregos não deu conta completamente da questão da existência. É nesse contexto que, ao contrário da tradição de escrita de tratados em língua latina, Descartes

¹ As citações destes autores ao longo do texto trarão a data de publicação original, para situar o leitor quanto ao contexto no qual cada obra foi publicada.

escreve um discurso em sua própria língua materna, o *Discurso do Método*, tentando formular um método racional de pesquisa e construção de conhecimento. O pensador francês, na procura daquilo que fosse indubitável, acaba por sublinhar a dúvida entre o verdadeiro e o falso, ressaltando a divisão e a condição errante do homem na produção do saber. Nesse sentido, o método, ao apresentar-se como tentativa de neutralizar a intervenção da subjetividade na pesquisa, acaba por colocar em destaque a própria subjetividade, inaugurando a modernidade.

Gondar (2005) também pontua que é com o surgimento da categoria de sujeito na modernidade que o pensamento acerca da memória, anteriormente no âmbito do eterno e imutável dos deuses, abre espaço à transformação e à finitude no tempo. Assim, o homem pode tornar-se também objeto de investigação em sua condição de limite, tendo sido também esse o momento do surgimento das ciências sociais. É nesse contexto que Maurice Halbwachs funda oficialmente o campo da memória social, considerando a memória como construção social e racional do passado e não mais como uma categoria ontológica referenciada aos deuses, conforme proposto por Platão na Antiguidade. Entretanto, Gondar destaca que, se por um lado Halbwachs trabalha com a memória como uma reconstrução do passado, outros pensadores focalizam a dimensão de processo da memória, não valorizando estritamente os pontos de início e fim no tempo. Nessa segunda vertente posicionam-se, por exemplo, Nietzsche, Bergson e Freud, tendo sido Nietzsche o primeiro pensador da memória social desta vertente, ao investigá-la em termos genealógicos (GONDAR, 2005).

Consideramos que abordar a memória social em sua dimensão processual alinha-se a investigá-la privilegiando seu aspecto pulsional. Para a psicanálise, por exemplo, “a pulsão é o instinto que se desnaturaliza, que se desvia de suas fontes e de seus objetos específicos; ela é o efeito marginal desse apoio-desvio” (GARCIA-ROZA, 1983, p. 120). Nesse sentido, tomamos a pulsão como o caráter do movimento inerente à memória humana, considerando que a busca de satisfação coloca em cena dimensões de movimento nas produções de memória². Portanto, a presente pesquisa pretendeu problematizar a questão da memória social a partir desse conceito de pulsão, tendo como pressuposto a ideia de que, ao dar também destaque à questão da subjetividade, a memória social possa ser considerada como um movimento contínuo de processos de repetição, destruição e criação. Vemos que Halbwachs (1990) dá um destaque maior à consciência e à representação em suas pesquisas sobre a memória coletiva, privilegiando o trabalho da memória como o de reconstrução racional e

² No decorrer do trabalho discutiremos esse conceito de pulsão, apontando também a leitura de Nietzsche, que é diferente da psicanálise.

voluntário de fatos e acontecimentos estabelecidos no passado através de quadros bem definidos e delimitados, colocando em oposição indivíduo e coletivo e valorizando o aspecto da estabilidade da memória. Devido à importância desse autor na constituição do campo da Memória Social, a presente pesquisa pretendeu orientar-se para além – ou para aquém – da dimensão da consciência e da representação, isto é, intencionou contribuir com a percepção deste campo e desvelar algumas dimensões éticas, estéticas e políticas decorrentes desse olhar.

Assim, destacando proposições pontuais de Nietzsche, de Walter Benjamin e da psicanálise em torno do conceito de pulsão, desejamos apontar perspectivas não conscientes da memória, nas quais a memória se coloca como ato, ou seja, a memória mesma em ato, dimensão que consideramos ser pouco destacada nas pesquisas em memória social. Dessa forma, para além das diferenças entre as abordagens desses autores, acreditamos ter apresentado algumas torções que surgem ao se tomar a questão da subjetividade e privilegiar aspectos pulsionais e não restritos à consciência nas pesquisas em memória social.

Conforme discutiremos no primeiro e no segundo capítulos do presente trabalho, Sigmund Freud propõe uma teoria da memória e introduz no pensamento moderno apontamentos extremamente importantes, ao fazer uma aproximação entre o funcionamento do processo de escrita inconsciente da memória, a formação dos sonhos e a formação dos sintomas. No texto *Para uma Conceção das Afasias*, Freud (1891) propõe que o psiquismo humano é um aparelho de linguagem, e nos textos *Projeto para uma Psicologia Científica* (FREUD, 1895) e *Carta 52* (FREUD, 1896) configura-se a ideia de que o aparelho psíquico é um aparelho de memória.

Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900) compara o psiquismo a uma câmara fotográfica e a outros aparelhos ópticos, e os sistemas psíquicos aos pontos virtuais de imagem que surgem na operação das lentes, nomeando esta teoria do psiquismo de *primeira tópica*³. Deste modo, de acordo com esta primeira proposição da constituição e disposição dos espaços psíquicos, a percepção seria um processo virtual tal como uma imagem que se forma em um telescópio a partir da passagem de raios luminosos. Os sistemas psíquicos, conforme Freud propõe (consciente, pré-consciente e inconsciente), seriam semelhantes às formações virtuais compostas entre as lentes desse telescópio, onde cada censura entre um sistema e outro se compararia à refração que a luz sofre entre um meio e outro. É nesse sentido, portanto, que na escuta de seus pacientes, ao invés de buscar uma história neutra pautada em

³ Acerca disso, Denise Maurano (1999, p. 74) afirma que a “utilização deste termo grego – tópica –, que, nesta língua, vem designar teoria dos lugares, refere-se na teoria psicanalítica à existência lógica de distintos lugares responsáveis por modos de funcionamento diferentes das várias esferas do psiquismo”.

fatos e acontecimentos do passado, ele trabalhava com produções subjetivas de atualização chamadas formações do inconsciente, ou seja, trabalhava com fantasias, sonhos, sintomas, chistes, atos falhos, que advinham a partir de trações nos trabalhos de memória, sendo o sonho proposto como um texto, uma mensagem a ser decifrada e interpretada. Acerca desse ponto, Freud postula que os estímulos internos e externos, ao se chocarem com o psiquismo, não se fixam na consciência, deixando traços de memória apenas no inconsciente. Os processos de memória, para o criador da psicanálise, são inconscientes, sendo que só é possível ter acesso ao inconsciente por meio das suas formações (isto é, por meio das fantasias, dos sonhos, sintomas, chistes etc., conforme colocamos). Também o acesso à realidade se daria por essa via, ou seja, a realidade sempre se colocaria como realidade psíquica.

Assim, o psicanalista articula que o psiquismo – e, portanto, os processos de memória – inaugura-se a partir da apreensão de uma dimensão de diferença, a partir da troca com um outro que responda ao desconforto gerado pelos choques de estímulos. Isso nos levou a considerar uma dimensão de continuidade entre o sujeito e o social, sendo o social aqui pensado como uma configuração de tensões entre os processos de identificação e presentificações de alteridade, ou seja, como configuração de tensões entre percepções de semelhanças e percepções de diferenças no suposto encontro com esse outro, com essa dimensão de fora atuante na constituição do psiquismo. Destaque-se que Freud propõe uma leitura do psiquismo que toma em conta um viés econômico (por meio do investimento, fluxo e retenção de descarga), uma dimensão tópica (através da proposição de duas tópicos em que o psiquismo se subdivide em instâncias) e uma perspectiva dinâmica (perspectiva da pulsão que dá movimento ao psiquismo).

Com relação aos levantamentos acerca da relação entre memória e aparelho psíquico efetuados no âmbito dos recortes desta dissertação, discutiremos, ainda nos dois primeiros capítulos, a proposição de Freud de que há um momento mítico de inauguração do psiquismo em que um bebê, em seu irreduzível desamparo (*hilflosigkeit*), grita e se debate ao sofrer choques de estímulos gerando desprazer, como numa situação de fome, por exemplo. A esse movimento do bebê responde um outro (talvez sua mãe) que de alguma forma elimina o incômodo, quem sabe oferecendo o seio para o bebê mamar. Posteriormente, quando o desconforto novamente se instala, o bebê lança mão de um recurso que Freud caracteriza como sendo um recurso primário, isto é, o bebê alucina a presença do objeto que lhe satisfazia anteriormente na tentativa de descarga dessas tensões. Tal recurso primário leva à frustração, pois não é totalmente eficaz em manter certo nível de satisfação, conduzindo o bebê a buscar

recursos secundários, ou seja, a retificação por meio do princípio de realidade, que vai implicar na produção de pensamento. Entretanto, esse recurso primário de alucinação mantém-se até a vida adulta – na produção de sonhos noturnos e nos devaneios diurnos, por exemplo –, revelando que nas bases das representações e dos pensamentos estão a alucinação e o sonho, bem como demonstrando que o psiquismo funciona no imbricamento de processos primários e secundários, nessas cisões e arranjos entre o pré-consciente/consciente e o inconsciente.

Nesse primeiro momento de sua elaboração, Freud postula que o psiquismo funciona sob o princípio do prazer, buscando descarga de tensões (as tensões entendidas aqui como desprazer) com a finalidade de manutenção de um mínimo de desprazer, sendo esse movimento em direção ao objeto o que o autor nomeia como desejo. A escrita mnêmica instaura-se aí a partir do que o psicanalista chama de trilhamentos, isto é, caminhos facilitadores que são trilhados a partir dos traços mnêmicos, de rastros deixados no inconsciente por esses choques de estímulos. Tanto a realidade quanto os objetos de satisfação aí presentes constituem-se a partir de uma alucinação fundamental e, portanto, de um encontro com o objeto de satisfação – encontro que pode ser considerado como um reencontro ou mesmo como um desencontro com o objeto, tendo em vista que se trata de um processo de repetição que ocorre simultaneamente a uma produção de diferença, de acordo com as discussões que efetuaremos adiante. Nesse momento da teorização Freud ainda não havia utilizado o termo pulsão (*Trieb*), mas considerando suas elaborações posteriores, que trabalharemos mais à frente, podemos dizer que é a pulsão que dá movimento ao psiquismo. Assim, não consideramos o psiquismo como algo relativo ao âmbito do individual, mas ao âmbito do social, tendo em vista que o aparelho psíquico, isto é, a memória mesma se constitui enquanto inscrição de linguagem e encadeamento de representações, cujo movimento é impulsionado pela busca de satisfação, isto é, pela pulsão.

Acerca dessa dimensão pulsional apontamos, juntamente com Maurano (1995), que as pulsões são consideradas por Freud como sua “mitologia”, sendo designadas como impulsos humanos em busca de satisfação. Tais impulsos são diversos do instinto (*Instinkt*), revelando uma condição radical de desamparo (*hilflosigkeit*) no animal homem que é instaurado pela sua condição de lida com a linguagem, tendo em vista não haver na realidade arbitrária da linguagem um objeto que satisfaça completamente a pulsão. Também destacamos ao longo da obra freudiana várias modificações em sua teoria das pulsões, culminando na proposição da existência do além do princípio do prazer. Tal consideração de que a memória não funcionaria exclusivamente em função do princípio do prazer também leva Freud a reelaborar sua teoria

das pulsões – bem como o que localizamos como sua teoria da memória – e propor a segunda tópica, a partir da qual operam no psiquismo as instâncias Isso, Eu e Supereu. Ressalte-se que Freud propõe essa segunda tópica sem negar o que havia distinguido na primeira tópica, ou seja, sem negar a existência do pré-consciente/consciente e do inconsciente. Neste além do princípio do prazer, em oposição à pulsão de vida ou pulsão sexual (*Eros*) – entendida aqui como o impulso em direção à união e ligação –, o autor propõe a ideia de uma pulsão de morte, um movimento de separação atuante no psiquismo e que seria expressão de uma certa dimensão alheia ao sexo, referida a um impulso silencioso em direção à morte e à destruição (*Thanatos*), inerente à condição humana.

Com relação às tensões e amálgamas entre a pulsão sexual e a pulsão de morte, a leitura que Lacan faz desta questão em Freud nos possibilitou pensar, por exemplo, que a pulsão encarna uma dimensão histórica (referida à pulsão sexual). Ao mesmo tempo, ela aponta e trabalha com elementos de fora do encadeamento histórico (indicados aqui pela pulsão de morte), sendo o histórico aqui entendido como referido ao campo do sexual, ao campo do erótico, ao campo da escrita de linguagem. É importante destacar aqui que a psicanálise interpreta a sexualidade humana de modo bastante ampliado em relação aos remetimentos que esse termo produz no senso comum, visto tomar a sexualidade não como remetida à reprodução, como ocorre nos animais, mas como referida ao prazer, à satisfação relativa ao campo da linguagem, ao campo dos laços sociais, e, portanto, laços eróticos configurados a partir da articulação de linguagem. Por outro lado, se a interpretação da psicanálise recai sobre a dimensão textual da escrita da linguagem, a interpretação também extrapola o campo da sexualidade e aponta uma dimensão fora do sexual – campo da pulsão de morte –, demonstrando a condição de divisão e de corte na qual se constitui o homem.

Nesse sentido, na presente pesquisa depuramos algumas considerações psicanalíticas acerca do psiquismo e, por conseguinte, da memória em relação a essa tensão pulsional. Assim, apreendemos determinadas articulações acerca dos processos de memória, considerando ao mesmo tempo seus remetimentos ao campo histórico (sexual) e a essa dimensão de fora da história referida à morte (fora-do-sexo). Pensamos que dar relevo à pulsão nas pesquisas em memória social seja interrogar a própria constituição do sujeito, sua sexuação, sua encarnação na condição histórica e de laços sociais, o que apostamos que só pode ser abordado pela via da ficção, pela via da mitologia, conforme colocado por Freud, tendo em vista que a linguagem é um recurso precário diante da existência e do desamparo humanos. Do mesmo modo, pensamos que, ao ressaltar a dimensão pulsional destacamos a condição de movimento da memória, isto é, não buscamos uma construção de verdade sobre o

início e o fim da memória, mas uma contribuição acerca de sua condição de processo, de devir, de movimento, condição de *vir-a-ser*.

Assim, no segundo capítulo verificaremos que é a partir do conceito de pulsão de morte, em suas tensões e amálgamas com a pulsão de vida, que tentaremos lançar luz sobre os processos de memória como processos de satisfação pulsional referidos a processos de repetição, destruição e criação. É também neste sentido que Jacques Lacan, psicanalista francês, relê a obra freudiana, destacando a dimensão paradoxal da pulsão para a psicanálise, cujo termo *Trieb*, utilizado por Freud, marca a dimensão histórica humana por sua possibilidade de escrita através da linguagem, distinção em relação ao instinto (*Instinkt*), relativo ao animal. Por meio dessa indicação, entendemos que no homem, no lugar em que esse instinto falta ou falha, Freud utiliza o termo *Trieb*, apontando que o movimento de busca de satisfação humana é pulsional, se articula e surge na linguagem, pelo fato mesmo do homem falar. O *Trieb* diz respeito, portanto, à própria encarnação e inscrição do homem no encadeamento histórico, no encadeamento das séries de significantes. Assim, o significante institui a própria cultura ao incidir como corte na natureza, ao possibilitar que o homem perceba e nomeie ordenações e sequências nos movimentos da natureza (como dia/noite, frio/quente, estações do ano, etc.). Eis aí, portanto, a mítica inauguração dos movimentos e processos subjetivos e inconscientes de memória e esquecimento, tal como propomos nesse trabalho.

Essa torção Lacan também efetua nas pesquisas em linguística de Ferdinand de Saussure, pois, se o linguista havia proposto que nas relações de linguagem há uma supremacia do sentido sobre o seu suporte significante, o psicanalista inverte essa colocação, dando maior relevo ao significante. Lacan aponta ainda uma dimensão de ausência de sentido no significante, um *non-sense*, um ponto de enigma que apostamos ser o paradoxal ponto de amálgama e tensão entre as pulsões, sendo ao mesmo tempo, paradoxalmente, a própria condição de possibilidade de criação de qualquer sentido. Referindo-se ao âmbito das pulsões, Lacan destaca na teorização de Freud um significante muito particular, designado por *Phallus*⁴, significante que designa a ereção do desejo humano e que inscreve a diferença sexual, o limite do sexo. Sendo assim, é aquele que possibilita a sexuação do sujeito, ou seja, que serve ao sujeito como referência de sua localização na partilha dos sexos, referência do sujeito em relação ao âmbito social da sexualidade, na medida em que sinaliza ao sujeito a

⁴ Maurano (2011) ressalta que Freud, ao falar de castração, de certo modo indica o *phallus*, monumento erigido na Antiguidade como símbolo da plena turgência vital, como exaltação da vida, investido enquanto unidade de medida do valor do sujeito. Assim, o *phallus* é visado pelo sujeito exatamente por ser o que lhe falta, o que se destaca e se perde de seu corpo simbólico.

existência da possibilidade de diferença, de alteridade. Trata-se de um significante que, ao representar a plena potência e turgência vital, coloca-se enquanto unidade de medida, de valor, de sentido e de satisfação para o sujeito, ainda que seja impossível atingir tal plenitude. Portanto, só é possível apreender algo relativo ao *Phallus* pela via do que Freud chama de castração – certo acolhimento inconsciente desse impossível de sentido total sobre o próprio ser do sujeito, perda de uma suposta satisfação plena designada pelo *Phallus*. A partir de Lacan (1959-60) poderíamos dizer que é o fato do animal homem, em sua lida com o significante e com a linguagem, não ter acesso a um sentido total sobre seu próprio ser e não ter acesso à plena satisfação que o faz ser homem e não mais estar na condição de pura natureza, tendo em vista que na natureza supostamente haveria essa condição de plenitude. Assim, o *Phallus* e a castração inscrevem a diferença radical em relação à sexualidade animal, em relação à natureza e configura o corpo humano como realidade de linguagem, como superfície de inscrição de memória, manifestação de um contorno de certo vazio de satisfação.

Pensamos, portanto, que a psicanálise indica um ultrapassamento das dicotomias, seja entre o subjetivo e o social, seja entre matéria e espírito, seja entre corpo e psiquismo, e pensa o sujeito tanto em uma condição histórica e de laços sociais, quanto no que a transcende, o que o distancia de uma condição puramente natural. Entendemos que, para a psicanálise, um bebê não nasce humano, não é concebido como um humano pronto, mas há um processo de subjetivação, um processo de humanização que implica na inscrição de linguagem, na inscrição de um modo de satisfação e de produção de memória que é exclusivo à condição discursiva dos humanos falantes, em que mesmo a condição de mutismo é incluída como silêncio na linguagem.

Freud (1905) aponta determinados objetos de satisfação da pulsão como objetos que se destacam neste processo de subjetivação. Aqui, é importante ressaltar que para a psicanálise, o *eu* não equivale ao sujeito, visto que o aparelho psíquico é proposto como composto de várias instâncias (conforme a primeira e a segunda tópicas), sendo o *eu* apenas uma delas. Acerca disso, Freud (1915) chega a afirmar que com essa consideração a psicanálise efetua um golpe narcísico na humanidade ao propor que o *eu* não é senhor em sua própria casa. Nesse mesmo sentido, se na tradição filosófica a categoria do sujeito diz respeito à consciência, Freud efetua um corte nessa leitura no sentido de abrir campo ao sujeito do inconsciente. Na constituição do psiquismo humano e da escrita de memória, determinados objetos estariam privilegiadamente imbricados na configuração da relação com o exterior e com o outro, bem como na própria constituição da realidade enquanto realidade psíquica, realidade essa constituída simbólica e imaginariamente a partir da estrutura da linguagem.

Desse modo, os objetos não existem por si mesmos, mas são constituídos a partir das associações entre traços mnêmicos e representações, a partir da ordem simbólica.

Nesse sentido, também miticamente, Freud considera que a relação do bebê com o seio materno – em seus remetimentos à satisfação alimentar, como modo de incorporação –, e posteriormente a relação da criança com suas próprias fezes – em termos da satisfação aí envolvida, em função de se colocar como uma primeira produção subjetiva a partir do corpo e endereçada ao outro –, designariam objetos de satisfação que constituem e contornam o corpo da criança a partir da troca de afetos com um outro. Esses objetos indicariam de algum modo a dimensão de *Phallus*, a sexuação desse sujeito, sua entrada na linguagem, sua encarnação na condição histórica, na medida em que a criança se dá conta da existência de uma diferença sexual – pela constatação da presença ou não do pênis, por exemplo. Acerca de tais objetos, Lacan dá ainda maior destaque à consideração do corpo como sendo um corpo de linguagem constituído a partir do Outro – grafado com inicial maiúscula para destacar a dimensão radical de alteridade aí envolvida. Assim, esse corpo de linguagem contorna um vazio instaurado pela perda decorrente da incisão da castração, sendo a castração a maneira pela qual a psicanálise designa para o humano um a menos de *phallus*, a menos de potência vital, relativa aos limites humanos. Se na natureza pela via do instinto supõe-se uma condição de plenitude de satisfação, no campo humano não é possível uma satisfação completa da pulsão, uma felicidade plena, despontando-se aí implicações éticas, conforme sinaliza Maurano (1995).

Nessa perspectiva de parcialidade da satisfação pulsional, Lacan acrescenta também o olhar e a voz como objetos de satisfação da pulsão, objetos que se destacam do corpo pelo corte significativo. Assim, desenvolve o conceito de “objeto a”, relativo a objetos que são advindos da operação de divisão do sujeito diante da diferença, sendo a letra “a” como indicadora de *autre* – outro, na língua francesa –, mostrando que tais objetos (apontados como sendo o seio, as fezes, o olhar e a voz) paradoxalmente já designam a perda de objeto de satisfação plena da pulsão e indicam uma falta que move o sujeito e um vazio a ser contornado pelo corpo. Nessa operação, paradoxalmente, desvela-se também uma dimensão de perda e dessubjetivação, operação de castração simbólica em que se faz o luto do objeto de satisfação, indicando uma falta que se coloca também como possibilidade de movimento do psiquismo, como possibilidade lúdica de criação em um jogo entre presença e ausência, entre a dimensão histórica e *phallica* (dimensão sexual) e uma certa dimensão fora do sexual referida ao feminino mais além – ou aquém – do *Phallus*. Dito de outro modo, parece-nos que é como perda que se constitui o psiquismo, a memória e a própria sexualidade humana, bem como acreditamos que é sob a insígnia do enigma que o sujeito, com seu modo singular de

satisfação, se encarna na história, no campo do social, do político, da cultura e da linguagem. Assim, considerando que, para a psicanálise, as categorias masculino e feminino ultrapassam as relações de gênero colocadas pelo senso comum, tendo em vista a leitura ampliada que a psicanálise faz da sexualidade, acreditamos ter procedido sinalizações acerca do psiquismo em relação ao feminino, essa diferença radical que indica um mais além do princípio do prazer e da sexualidade, indicações que pretendemos nos aprofundar em trabalhos futuros.

Em referência ao psiquismo, mais especificamente acerca da questão dos lugares ou espaços psíquicos, verificamos que Lacan, em detrimento da geometria euclidiana clássica, lança mão de articulações da matemática topológica na tentativa de demonstrar suas interpretações das elaborações freudianas. Se Freud considerava o *eu* como uma superfície sobre a qual se inscreviam traços (tomando como exemplo o bloco mágico, conforme veremos), Lacan, a partir da topologia, considera que a interpretação na psicanálise é como um corte sobre essa superfície, corte que pode produzir torções nessa superfície, pode colocá-la em movimento e cujo efeito é o advento do sujeito. Assim, a subjetividade é colocada aí não como estática, em uma dimensão de ser, mas como efeito de cortes que produzem movimento, isto é, através de uma configuração de oposição de forças, de tensões, a partir das quais são produzidas torções na superfície da linguagem, cujo efeito é o advento do sujeito do inconsciente, estando aí sua própria condição de movimento, de devir, de *vir-a-ser*.

Ao tocar a questão dos espaços psíquicos na relação entre o sujeito e o Outro, entre o interior e o exterior, Lacan propõe, por exemplo, o neologismo *extimidade*, apontando que no mais íntimo do sujeito está o exterior, de modo a colocar em continuidade sujeito e social. Em termos figurativos, utiliza a banda de Moëbius na tentativa de representar minimamente o que está apontando. Trata-se de uma figura tomada da topologia, uma fita torcida sobre si mesma, cujas pontas estão em continuidade. A banda de Moëbius é, por exemplo, a figura constante na capa da edição brasileira do Seminário X de Lacan, seminário em que o psicanalista trabalha a angústia – afeto que não engana, como propõe o psicanalista ao trabalhar com a dimensão pulsional – relativa a cada um dos *objetos a* (conforme pontuamos: seio, fezes, olhar e voz) em sua relação com o desejo. Nessa ilustração, observa-se que uma formiga, ao caminhar sobre uma superfície da fita, passa de modo contínuo do interior ao exterior da fita e vice-versa, justificando o neologismo *extimidade* e apontando continuidades entre o íntimo do psiquismo e a dimensão que lhe é de fora, referida à alteridade, à diferença. Neste trabalho, entendemos que, para a psicanálise, as torções constituem a própria condição de movimento inerente à pulsão e a seu modo de satisfação, e apostamos que tal indicativo se desdobre em

outros trabalhos no futuro, na intenção de melhor verificar a apropriação e a leitura que a psicanálise efetua da topologia.

Dada a complexidade do tema, não pretendemos nos aprofundar nessa questão da topologia na psicanálise no contexto dos recortes desta dissertação. Contudo, cabe aqui dar algumas indicações acerca das torções e continuidades entre o sujeito e o social. Pensamos que a dimensão social seja o contexto de laços eróticos em que o sujeito se inscreve na linguagem, através da qual se opera a dimensão de Eros enquanto pulsão que tende à ligação e à união. Estamos considerando a linguagem enquanto a própria configuração do social, sendo que em seu centro figuraria a diferença radical, essa satisfação Outra mais além do princípio do prazer referida à pulsão de morte e alheia à linguagem. Segundo nossas considerações, tais processos de memória colocar-se-iam como um contínuo movimento de contorno do vazio deixado pelo objeto de satisfação, desvelando processos de subjetivação e dessubjetivação e, portanto, processos de repetição, destruição, e criação.

É também nesse contexto de torções entre a repetição, a destruição e a criação que discutiremos, ainda no segundo capítulo e continuando a discussão no terceiro capítulo, as mudanças nos processos de memória através da oralidade, escrita, informação e movimentos de massas ao longo do fluxo histórico, dando enfoque aos processos de memória em relação às suas superfícies materiais de inscrição conjugados através do conceito de reprodutibilidade técnica. Assim, por meio dos textos *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936a) e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936b) de Walter Benjamin, veremos que o autor destaca a realidade como realidade de sonho, apontando que com a reprodutibilidade técnica ocorre uma queda da centralização da autoridade em obras e artistas específicos, bem como a destruição da aura, isto é, a destruição do caráter único da realidade, de sua dimensão mágica e de sua duração. Entretanto, essa mesma possibilidade de reprodutibilidade técnica faz despontar a dimensão criativa da fotografia e do cinema, os quais efetuam cortes na realidade, ampliam a percepção e tornam a arte mais acessível às massas, principalmente no contexto do intenso processo de urbanização ocorrido no fim do Séc. XIX e início do Séc. XX. Tal dimensão criativa leva o autor a postular a ideia de inconsciente óptico, assim como a psicanálise toma o psiquismo como análogo a um aparelho fotográfico e a aparelhos ópticos, e aponta para o dinamismo pulsional do inconsciente. Deste modo, se Freud discute os processos de memória a partir do que nomeia como aparelho psíquico, Walter Benjamin se apropria desse funcionamento proposto pelo psicanalista para discutir as mudanças ocorridas nos processos de memória ao longo do fluxo histórico,

culminando na reprodutibilidade técnica na modernidade, contexto no qual o homem se vê bombardeado por choques advindos de sua relação com a técnica.

O filósofo destaca que as trocas coletivas orais – presentificação épica de Mnemosyne, deusa da memória, tal como propuseram os gregos – vão dando lugar a outras modalidades de trocas que, na modernidade, culminam na informação, cujo fluxo é tão intenso que não se fixa tão facilmente. Com relação à escrita e à leitura, Benjamin pontua diversas mudanças que os processos de reprodução sofreram, ressaltando uma dimensão não linear e criativa para o tempo histórico, na medida em que, por exemplo, a litografia já ocultava virtualmente algo do jornal ilustrado, da mesma forma que a fotografia já continha algo do filme sonoro. Assim, a reprodução sempre existiu, bem como ao mesmo tempo foi via de criação. É importante pontuar que tais processos de reprodução remontam à mimesis, que, enquanto tentativa de imitação da natureza, paradoxalmente, acaba por criar uma nova dimensão que já não é mais pura natureza. Ela revela uma dimensão de repetição diferencial que é produtiva e se opõe à repetição traumática, que é repetição do mesmo. Outra questão interessante seria a de pesquisar o que seria exatamente essa virtualidade apontada por Benjamin entre um processo de reprodução e outro, questão que não abordaremos detalhadamente nesta pesquisa, mas pretendemos desenvolvê-la em outro momento.

Benjamin também aponta que a obra de arte sempre foi reproduzível, visto que ao longo da história a imitação esteve sempre presente na relação do homem com suas obras, por exemplo, quando os alunos imitavam as obras dos mestres para praticarem, quando os mestres reproduziam suas próprias produções para divulgação de sua arte ou mesmo quando terceiros copiavam obras de algum mestre para a venda e obtenção de lucros. Diferentemente, a reprodução técnica é outra coisa que vem se impondo de maneira intermitente no curso da história em intervalos de tempo bem distanciados e com intensidade crescente, modificando as relações com os processos de memória. O filósofo ressalta, por exemplo, que os gregos já lidavam com dois processos de reprodução técnica de obras de arte, produzindo em massa moedas, bronzes e terracotas através dos processos de fundição e cunhagem. Entretanto, tais técnicas de reprodução correspondiam a trabalhos artesanais relativos a trocas coletivas de memória, afeitas a Mnemosyne e ainda muito próximas ao contexto sagrado da narrativa épica e de seus modos de trabalho no contexto do surgimento da cidade.

Continuando o percurso dessas mudanças, verifica-se que a reprodução das artes gráficas efetuou-se pela primeira vez com a xilogravura, o que num momento bem posterior acabou por culminar na impressão e na reprodução da escrita, provocando grande alteração na literatura. No século XIX a litografia se junta à xilogravura, o que possibilita às artes gráficas

uma potencialização da reprodução em massa de cópias para comercialização. Era possível agora também a produção em massa de formas diferentes no dia a dia, facilitando a essas artes acompanharem e ilustrarem o cotidiano. Eis a anunciação do surgimento dos jornais ilustrados e semanários, que se dão de forma inconfundivelmente diferente do que se observava no quadro.

Os jornais ilustrados, por sua vez, vão alterando a própria relação do homem com a escrita e com a imagem, isto é, altera-se a própria percepção humana e os modos de inscrição de memória, conforme constata também Freud na elaboração de sua teoria do psiquismo. As legendas dos jornais ilustrados, por exemplo, têm um caráter radicalmente diferente dos títulos das pinturas, e posteriormente, com o cinema, a relação entre imagem e escrita se modificará ainda mais, tendo em vista que cada imagem será determinada pela sequência, montagem e movimento de outras imagens. Benjamin aponta um fato curioso: se na escrita esse movimento foi lento e demorou séculos a impor-se, em sua transposição à fotografia e ao cinema, as mudanças na relação com a imagem e sua percepção ocorreram em poucas décadas. Assim, ressalta que no cinema o fluxo de quadros de imagens tornou-se intenso, bem como se intensificou o fluxo de informação, o que dificultou a fixação da memória. De modo análogo, com a destruição da aura, a arte desloca sua atuação do campo do sagrado para o campo da política, ao que pensamos essa questão em termos do deslocamento da figuração da memória no campo do sagrado em Mnemosyne para o da materialidade, para o campo político do movimento das massas e sua relação com as divisões de propriedade no contexto do intenso fluxo de informação. Tal deslocamento levaria, portanto, a uma maior percepção acerca da incisão da matéria sobre os processos de memória humanos, conforme discutiremos no segundo capítulo acerca do âmbito político desvelado em decorrência do posicionamento do fascismo que resistia em alterar as divisões de propriedade, por exemplo.

Desse modo, o que pretendemos é verificar torções entre Walter Benjamin e a psicanálise para sinalizar apropriações que Benjamin faz da teorização freudiana do psiquismo, tendo em vista a proposição feita pelo filósofo de uma teoria dos choques, de um inconsciente óptico, bem como suas implicações nos movimentos de massa, por exemplo, o que também nos aponta continuidades entre a subjetividade e o social. De igual modo pretendemos indicar caminhos em que o surgimento da reproduzibilidade técnica, por meio do surgimento da fotografia e da imprensa, por exemplo, teria possibilitado a Freud construir uma teoria sobre a memória e sobre o psiquismo humano a partir de uma câmera fotográfica, de aparelhos ópticos e do brinquedo chamado bloco mágico, conforme discutiremos.

Assim, na confluência desses apontamentos e trilhando a exploração da memória em sua dimensão pulsional, discutiremos no capítulo quatro a dimensão pulsional atuante sobre os processos de repetição, destruição e criação no contexto da tragédia grega. Verificaremos, assim, que Friedrich Nietzsche se vale da proposição de uma tensão entre a imagem e a música, uma tensão entre as pulsões apolínea e dionisíaca para avaliar as condições da cultura e da memória, proposição que o filósofo utilizará para discutir a constituição das artes épica, lírica e o nascimento da tragédia no espírito da música. De modo diferente da apreensão da psicanálise, o filósofo parece utilizar indiscriminadamente os termos pulsão e instinto ao longo de sua escrita, considerando que as pulsões se colocam como forças e fenômenos da natureza. Mas pensamos poder dizer que, com o apolíneo e o dionisíaco, Nietzsche quer indicar o modo pelo qual essas forças da natureza encontram sua expressão também no humano. Ele observa uma luta constante entre, de um lado, a imagem, a aparência, a racionalidade, o sonho, construções de Apolo, divindade da luz, e, de outro, o esquecimento, a música, a essência, o verdadeiramente-existente, o Uno-primordial, a embriaguez, afeitos ao obscuro Dioniso. Na tragédia, por exemplo, através de um movimento de criação e destruição da figura do herói, o autor aponta uma conjugação dessas pulsões em tensão, um consolo metafísico. A tragédia apontaria para o Uno-primordial, isto é, para o que ele considera ser a potência artística eterna, para uma condição originária de convivência de uma multiplicidade de fragmentos contraditórios, uma dimensão de alegria presente na vida e perene no cerne da existência, mesmo diante da incessante destruição das aparências. Ambas as pulsões (apolínea e dionisíaca) possuem uma necessidade de redenção, um *medium* para que tais impulsos sejam expressos através de uma celebração na aparência, pois é como *fenômeno* estético que a existência e o mundo se justificariam. Há nessas pulsões um anelar pela aparência, e dessa forma o verdadeiramente-existente, o Uno-primordial, ou seja, a condição de contradições e dores primordiais da música necessita da aparência, da imagem para sua redenção. Nesse movimento entre o verdadeiramente-existente e o verdadeiramente não existente – entre a essência e a aparência, entre a música e a imagem –, a realidade empírica coloca-se como um constante *vir-a-ser* no tempo, no espaço e na causalidade. No que diz respeito aos processos de memória, poderíamos pensar, por exemplo, que esses processos se dariam entre a música e a imagem, em um movimento contínuo de destruição e criação de imagens, bem como um retorno a essa condição originária e eterna musical.

Nesse sentido, no campo daquilo que seria mais apolíneo (como na arte épica) a dimensão da aparência se destaca ainda mais, pois o sonho seria como que a aparência da aparência e, assim, sob a realidade de sonho que vivemos, se ocultaria outra realidade que

também é aparência. Surge daí a afirmação de que o filósofo, diante da realidade da existência (*Dasein*), se comporta da mesma maneira que o artista perante a realidade do sonho. Por outro lado, no que se refere ao musical dionisíaco, na arte trágica grega, por exemplo, o coro satírico expressa a relação entre a verdade da natureza e a “mentira” da civilização (que considera sua realidade como sendo a única), isto é, a relação entre o eterno cerne das coisas e a contínua destruição das aparências, em um movimento de contínua destruição e criação da realidade entre a verdade e a ficção. É, portanto, nessa “discórdia aberta” com periódicas reconciliações entre Apolo e Dioniso que se coloca por um lado a arte da figuração plástica (*Bildner*) e onírica e, por outro, o efeito de esquecimento presente na arte não figurada (*unbildlichen*) e musical. Essa divergência é que incita produções sempre novas, incita a criação – como na tragédia, por meio da qual há uma conjugação criativa dessas forças antagônicas apolíneas e dionisíacas. Nietzsche deixa entrever, assim, uma dimensão lúdica na tragédia, onde os gregos são considerados como crianças que destroem e reconstróem a realidade através do *vir-a-ser* entre o verdadeiramente-existente e as aparências, isto é, entre a verdade e a ficção, dando expressão trágica a essa dimensão de criação e destruição, o que em outras culturas se manifestou de modo bárbaro e grosseiro.

Aos ressaltarmos essas dimensões apolínea e dionisíaca na presente pesquisa em memória social, percebemos em Nietzsche o apontamento de um caráter não factual da memória, mas de criação onírica, pois a vontade, a consciência, a razão e a cultura – figurados pela individuação da pulsão apolínea – cobrem como que com um véu de Maia a natureza despedaçada, o esquecimento dionisíaco e a música do coro trágico, fazendo despontar a tragédia como atos de repetição, destruição e criação diante da tensão entre as pulsões dionisíaca e apolínea. Do mesmo modo, vemos que na tragédia o indivíduo mesmo é um sonho, um modo para que o Uno-primordial venha a se expressar, sendo a criação do indivíduo tão anelada quanto a sua destruição por meio do retorno a esta condição de uno com os outros indivíduos, apontando a condição dinâmica, de fluxo e de devir nos processos de memória no âmbito da cidade. Assim, o indivíduo e o coletivo se colocam não como figurações estáveis em uma realidade única, mas como processos, levando à conclusão de que a suposta dicotomia entre ambos seja apenas configurações de aparências, pois em seu cerne há uma continuidade musical e natural. E se Nietzsche considera que a tragédia grega morreu em função do surgimento da filosofia socrática, que culminou no otimismo da ciência na modernidade com sua *consideração teórica do mundo*, para o filósofo, mesmo que a tragédia tenha sido destruída é possível que tenhamos uma relação trágica com o mundo, uma *consideração trágica do mundo*, abrindo perspectivas no trato com os processos de memória

na modernidade e com a dimensão de barbárie aí presente, pois mesmo diante da cultura essa é uma dimensão impossível de esquecer.

Assim é que, nas Torções Finais, revisitaremos as discussões efetuadas ao longo dos capítulos anteriores e apontaremos direcionamentos para a continuidade da presente pesquisa. Considerando os apontamentos da realidade como realidade de sonho e aparência, discutidos no quarto capítulo, retomaremos que Walter Benjamin (1936a) destaca a realidade como uma montagem, como realidade de sonho, tal como um filme. Com a reprodutibilidade técnica e com os movimentos de massa na modernidade, alteram-se as trocas e os processos de memória por meio da informação, a arte desloca-se do campo do sagrado para o campo da política, assim como ocorre a destruição da aura e da centralização da autoridade em obras e artistas específicos. Entretanto, a dimensão de destruição abre também vias para a criação, pois a fotografia e o cinema ampliam a percepção da realidade e levam ao que o autor postula como sendo o inconsciente óptico, da mesma forma que a psicanálise leva o inconsciente das pulsões.

Sobre esse aspecto também sublinharemos a proposição da psicanálise de que a produção de pensamento consciente/pré-consciente é um elemento de memória em nível secundário, pois os fundamentos da memória são inconscientes e estão sob a regulação do que chama de processo primário, isto é, sob o sonho, a alucinação, a representação e a descarga motora. Nesse sentido, apontaremos alguns textos freudianos, nos quais pretendemos nos deter na continuação da presente pesquisa para nos aprofundarmos na discussão do psiquismo proposto por Freud. Discutiremos também como os processos oníricos de memória, os investimentos pulsionais afeitos à matéria, à imagem e ao som (relativos aos objetos seio, fezes, olhar e voz), enquanto atributos do significante, desvelam os campos do imaterial, do invisível e do inaudito no mais além do *phallus*. Este, enquanto plenitude perdida pela via da castração, revela, nos processos de memória, operações tanto de laços sociais e eróticos como operações de luto. Deste modo, ao tomar o sujeito no âmbito dos laços sociais, isto é, como sujeito do inconsciente encarnado na linguagem por meio da sexuação, por meio de sua inscrição na história e nos laços sociais e eróticos, a psicanálise o toma não como indivíduo, mas como sujeito dividido e submetido ao significante, mas não restrito a ele. Trata-se de uma dessubjetivação necessária à subjetivação, visto haver no centro da subjetividade um vazio instaurado pelo corte significante, pela linguagem que é a própria presentificação da alteridade radical, uma condição trágica, portanto. Assim, ao propor o neologismo *extimidade*, Lacan subverte a dicotomia entre interior e exterior, apontando torções entre o sujeito e o

social, indicando operações de luto do objeto de satisfação nos processos de memória e abrindo perspectivas para desdobramentos de nossa pesquisa.

CAPÍTULO I

Linguagem e mais além: a teoria freudiana da memória

Neste capítulo analisaremos o percurso de Freud desde sua obra *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895) de maneira a apresentar argumentos que sustentem a concepção de que o psiquismo é um aparelho de memória. Para isso, além dos textos originais do autor, vamos utilizar para este fim, a interpretação de Garcia-Roza (1993). Segundo ele, Freud se lança em um sonho compartilhado por vários teóricos do séc. XIX, cuja matéria-prima⁵ poderia ser considerada como advinda inclusive dos rastros deixados pelo legado de Descartes: o sonho de construir um modelo de funcionamento do psiquismo. Entretanto, Freud foi inovador ao propor a ideia de um aparelho anímico (*Seelenapparat*). Tal empreitada consolida-se no texto *A Interpretação dos Sonhos* (1900) no qual se dá a proposição do primeiro modelo de funcionamento do aparelho anímico, sendo que, se por um lado os textos *Para uma Conceção das Afasias* (1891) e *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895) são considerados textos pré-psicanalíticos, por outro, eles antecipam muitas formulações desse modelo. Freud inicia esse percurso em 1891, quando começa a investigar as afasias – fenômenos patológicos de alteração na fala de acordo com a neurologia da época –, e chega à proposição de que o psiquismo é um aparelho de linguagem (*Sprachapparat*) que surge e se constitui a partir de outro aparelho de linguagem, o que será posteriormente, extremamente explorado por Jacques Lacan. Freud observa um tipo de afasia, as parafasias, isto é, um fenômeno em que um discurso organizado é invadido por uma “má formação” (como nesse momento considerava Freud, pautado na perspectiva médica da neurologia da época), por uma palavra aparentemente alheia à construção discursiva, que parece romper com a coerência dos encadeamentos de pensamentos, mas que na verdade mantém relação com essa construção discursiva. Garcia-Roza (1993) argumenta que aí está o prenúncio dos mecanismos de deslocamento e condensação que serão propostos por Freud em seu trabalho com os sonhos, conforme ainda discutiremos. A partir do estudo das parafasias, Freud aposta que o psiquismo não é biológico, não advém pronto e nem mesmo surge do simples contato com o mundo, visto que a própria concepção de mundo só se dá a partir do contato do psiquismo com outros aparelhos de linguagem. O mundo e os objetos não precedem a

⁵ A partir da leitura de suas discussões, entendemos que Garcia-Roza se refere às imagens, às impressões, aos traços e pensamentos como matéria-prima para o trabalho da memória.

linguagem, mas é por meio da linguagem que se constitui o psiquismo e que se concebe e se apreende o mundo e os objetos. O comentador afirma que é “apenas no seio de uma pluralidade de aparelhos de linguagem que um novo aparelho de linguagem poderá surgir” (GARCIA-ROZA, 1991, p. 31).

Nesse sentido, as palavras adquirem significado através da relação entre o que Freud chama de complexo representação-palavra (*Wortvorstellung*) e o complexo formado pelas associações de objeto. Portanto, o conceito de percepção em Freud é algo muito particular, visto que o objeto só é concebível a partir da linguagem e o que se contrapõe à palavra não é o objeto. A percepção não fornece ao aparelho objetos, mas índices, imagens elementares (visuais, táteis, acústicas, etc.) que constituem as associações de objeto, as quais não constituem unidade, não formam por si só um objeto. Tal unidade do objeto, chamada de representação-objeto (*Objektvorstellung*) só advém na relação com a representação-palavra. Garcia-Roza (1993) entende assim que as associações de objeto fornecem ao aparelho indicações sgnicas de uma hipotética coisa (*Das Ding*), ao passo que a relação entre as associações de objeto e a representação-palavra é uma relação *significante*. Assim, a suposta Coisa, a rigor, está fora da representação, ela seria irrepresentável e somente forneceria ao aparelho elementos sensíveis, impressões que só tomarão unidade de objeto a partir da relação com a representação-palavra. A representação-objeto não se trata de uma representação de um objeto que existe no mundo, de uma Coisa (*Das Ding*), mas de associações de objeto, índices da suposta Coisa. Deste modo, a palavra dá unidade e constitui o objeto e o objeto dá significado à palavra (GARCIA-ROZA, 1993, p. 31). Assim, se na representação-palavra há uma associação de elementos (acústicos, visuais, cinestéticos, etc.), as mais elementares produções do aparelho de linguagem se dão por associações de associações (*Bahnungen*), isto é, por uma complexa rede de trilhamentos. Portanto, as *Vorstellungen* (sejam representação-palavra ou representação-objeto) formam uma rede de signos que remetem a outros signos (e não a coisas).

Deste modo, partindo do modelo de aparelho de linguagem do texto das afasias, no texto *Projeto para uma Psicologia Científica* (FREUD, 1895) surge a proposta de um aparelho neuronal, ao que, na *Carta 52* (FREUD, 1896), a proposta torna-se a de um aparelho mnêmico. Posteriormente, em *A Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900), consolida-se a noção de um aparelho psíquico (*psychischer Apparat*). Garcia-Roza (1993) defende que cada um desses textos caracterizam diferentes ênfases freudianas sobre o aparelho psíquico, sendo que é a partir de um modelo de aparelho de linguagem que Freud elaborou um modelo de aparelho mnêmico, psíquico ou anímico. Ele observa inclusive que Freud emprega

alternadamente os termos “aparelho psíquico” (*psychischer Apparat*) e “aparelho anímico” (*seelischer Apparat*), mas que a partir da segunda tópica há uma predominância do uso por Freud da expressão “aparelho anímico”. O autor ainda ressalta que é curiosa a opção pelo termo “anímico” tendo em vista os remetimentos metafísicos do termo, entretanto, destaca que o propósito de Freud parece ser o de marcar uma diferença entre a sua produção teórica e o que vinha sendo feito pela psicologia, diferença observada inclusive no uso por Freud do termo metapsicologia. Garcia-Roza (1993) chega assim à conclusão de que é possível afirmar que em Freud “o aparelho psíquico não é psíquico, mas simbólico” (p. 155). Neste sentido, o simbólico não seria efeito do aparelho, mas seria o próprio simbólico que funda e constitui o aparelho, tendo esta posição se consolidado no texto *A interpretação dos sonhos*, quando Freud (1900) concebe que o sonho é um texto psíquico, memória de escritura.

Entretanto, é necessário nos determos um pouco no *Projeto* antes de darmos prosseguimento à questão da produção de sonhos. Trata-se de um texto controverso, em que há uma abordagem quantitativa do aparelho neuronal e que só foi publicado mais de uma década após a morte de Freud. Neste texto de 1895, Freud trabalha o aparelho como sendo fundamentalmente um aparelho de memória. “É pela memória ou enquanto memória que o aparelho anímico se constitui” (GARCIA-ROZA, 1993, p. 34), afirma o comentador do *Projeto*. Neste texto, Freud coloca em jogo duas ideias principais, isto é, a ideia de uma “Q” (quantidade), que é de ordem quantitativa e proposta como sendo uma determinada diferença entre as condições de repouso e movimento; e os neurônios, que são as partículas materiais. Freud também distingue Qn (quantidade de excitação de estimulação sensorial endógena) e Q (quantidade de excitação de estimulação sensorial externa), mas muitas vezes faz uso indiscriminado dos termos para dizer que um neurônio recebe um investimento (*Besetzung*) de uma quantidade (*Quantität*). Aqui é importante a observação de Garcia-Roza (1983) de que a ideia de neurônios como base material do aparelho psíquico proposta por Freud não corresponde aos dados da histologia e neurologia de sua época. Freud não está propondo uma análise anatômica do psiquismo, mas aqui estão os prenúncios de uma análise metapsicológica, pois tal abordagem freudiana é “fantástica” e “o *Projeto* não é um trabalho descritivo baseado em observações e experimentos, mas um trabalho teórico de natureza fundamentalmente hipotética” (GARCIA-ROZA, 1983, p. 47). A partir desses dois elementos (neurônio e quantidade), Freud propõe que o aparelho funcione sob o *Princípio de Inércia Neurônica*, segundo o qual os neurônios tendem a descarregar toda a quantidade Q que recebem. Por outro lado, as *barreiras de contato* (sinapses ou espaços entre os neurônios) oferecem resistência a essa descarga total de Q, mantendo um mínimo de Q constante no

aparelho por ação do nomeado *Princípio da Constância*. Assim, essa economia do psiquismo é regulada tanto pelo *Princípio da Inércia* quanto pelo *Princípio da Constância*.

É neste sentido que se distinguem a função primária e a função secundária. A função primordial ou primária corresponde ao *arco reflexo*, isto é, ao receber a excitação pelo neurônio sensitivo, o aparelho busca a descarga na extremidade motora. Já a função secundária diz respeito à conservação daquelas vias de escoamento que possibilitam ao aparelho colocar-se afastado das fontes de excitação, ou seja, que possibilitam a *fuga do estímulo*. Destaque-se o fato de que os estímulos de origem endógena não oferecem possibilidade de fuga, o que torna imprescindível a realização de uma *ação específica* para eliminação do estímulo. Estes estímulos internos dos quais não é possível fugir, relacionam-se ao que posteriormente Freud (1895) chamou de *vivência de satisfação* (*befriedigungerlebnis*), pois geram as chamadas *grandes exigências da vida* (quais sejam, a fome, a respiração e a sexualidade), exigências essas que são continuamente (e parcialmente) satisfeitas por meio de uma ação específica. Deste modo, pelo Princípio de Constância, o aparelho não descarrega toda a quantidade de energia para dispor da energia necessária para as ações específicas que satisfaçam as exigências dos estímulos endógenos, tolerando certo acúmulo de Q em um nível constante e o mais baixo possível. Eis aí, ao lado do *Princípio da Inércia*, o *Princípio da Constância*, estabelecendo a distinção entre o que Freud (1895) nomeia como sendo os processos primários e os processos secundários, respectivamente. Correspondem também os processos primários ao que Freud chama de energia livre (que pode se descarregar mais livremente, como nos sonhos, por exemplo) e os processos secundários à energia ligada (que sofre retardamentos na descarga, tendo em vista as associações e ligações, como nos processos de vigília, por exemplo).

Continuando o percurso nesse texto, observamos que a partir da proposição das *barreiras de contato* coloca-se a ideia de duas classes de neurônios, quais sejam, os neurônios permeáveis – que permitem a passagem de Q e depois retornam ao estado anterior – e os neurônios impermeáveis, que oferecem resistência e retêm o escoamento de Q pelas barreiras de contato, bem como se modificam após a descarga, constituindo uma memória. Dispõem-se assim o sistema dos neurônios Ψ (psi) e o sistema dos neurônios Φ (fi). O sistema Φ (fi) é composto por neurônios permeáveis, que são destinados à percepção e que possuem ligação com o aparelho motor para onde escoará a descarga, sendo estimulados por fonte externa e com uma carga maior do que a do sistema Ψ (psi). Essa grande quantidade de carga é a responsável pela destruição das barreiras de contato. Portanto, o sistema Ψ (psi) diz respeito aos neurônios impermeáveis, que oferecem resistência ao escoamento de Q e são responsáveis

pela memória. É importante ressaltar que a retenção de Q no sistema Ψ (psi) não é total, tendo sido em função dessa resistência parcial que Freud elaborou a noção de facilitação (*Bahnung*) pela qual as barreiras de contato ficam marcadas pela passagem parcial da energia retida, onde o grau de facilitação é o que caracteriza a memória neurônica.

Assim, o acúmulo de Q resulta em dor ou desprazer, o que leva Freud a propor o *Princípio do Prazer*, pela via do qual o psiquismo tende a evitar o desprazer através da descarga, em consonância com os princípios da inércia neurônica e da constância, conforme já discutimos. Tal evitação da dor diz respeito ao fato de que não há barreira de contato capaz de deter um estímulo doloroso. Garcia-Roza (1983) entende que se o funcionamento neurônico de Ψ (psi) e Φ (fi) se dão a nível inconsciente e em termos de quantidade, a sensação de prazer-desprazer constitui o conteúdo da consciência sob um ponto de vista qualitativo. Por isso Freud propõe outro tipo de neurônios chamados de neurônios ω (gama ou ômega), órgãos de percepção, os quais também são permeáveis, não possuem barreiras de contato e não guardam memória, tendo em vista que “como veículos da consciência, implicam a mutabilidade do seu conteúdo, na transitoriedade que caracteriza os fatos de consciência, na fácil e rápida combinação de qualidades simultaneamente percebidas, etc.” (GARCIA-ROZA, 1983, p. 52).

Entretanto, tais neurônios não são capazes de receber Q, sendo que o que eles recebem é uma temporalidade ou período da estimulação que ocorre nos neurônios Ψ (psi), de onde tiram toda a sua energia. Deste modo, Freud (1895) estabelece três formas através das quais os neurônios podem ser afetados, quais sejam: a transferência de quantidade entre si; a transferência de qualidade entre si; e a excitação recíproca entre neurônios. Na excitação recíproca não há acúmulo de carga energética, e é deste mesmo modo que se pode compreender a transferência de um período ou de uma temporalidade de excitação aos neurônios ω (gama/ômega), sendo que o período se propaga sem inibição, como um processo de indução. Nesse sentido, a descarga de tensão é tomada como sinal de qualidade, como movimento que indica intervalos de excitação e como sinal de prazer. É deste modo que um aumento do investimento em Ψ (psi) acarreta em um aumento do investimento em ω (gama), sendo estes últimos os que guiam a descarga da energia livre dos neurônios Ψ (psi) e, assim, o prazer-desprazer é uma dentre as várias séries de sensações de qualidade da consciência. ω (gama) e Ψ (psi) funcionam, portanto, como vasos comunicantes e as experiências de satisfação e de dor constituirão os afetos e os desejos.

Partindo dessas colocações, Freud (1895) propõe uma situação hipotética chamada de *vivência de satisfação* (*Befriedigungserlebnis*). O que acontece é que o psicanalista considera o

ser humano como concebido em uma situação de despreparo para a lida com os impulsos, uma situação de desamparo (*Hilflosigkeit*). Um recém-nascido, em uma situação de fome, por exemplo, não é capaz de executar sozinho a *ação específica* que elimina o acúmulo de Q. É imprescindível que um *outro* auxilie na realização desta ação (na situação dada, fornecendo alimento). Tal condição hipotética de eliminação da tensão interna produz uma associação entre a imagem do objeto que forneceu satisfação e a imagem do movimento que possibilitou a descarga, o que decorre na inscrição do traço da experiência de satisfação. No advento de um novo acúmulo de tensão advém o desejo, isto é, desencadeia-se um impulso de reinvestimento deste traço mnêmico, cuja excitação produz um completo investimento da percepção por meio da alucinação do objeto de satisfação. Assim, o que acontece é uma frustração, tendo em vista que não é um objeto real que está presente, mas um objeto alucinado. Essa frustração impõe ao aparelho psíquico a formação de dispositivos de inibição da resposta motora a partir de sinais de percepção (*Warnehmungzeichen*) – que, por vezes, são chamados também signos de realidade (bem como de signos de qualidade ou de atualidade) –, os quais são obtidos através dos neurônios ω (gama) – os órgãos de percepção –, na busca de distinção entre o que seria o objeto alucinado e o objeto real. Situação similar ocorreria com a *experiência da dor*, sendo que, se a experiência de satisfação constitui a atração do desejo, a experiência da dor participa da constituição dos afetos (noção qualitativa), produzindo a defesa primária com o objetivo de evitação (neste texto, Freud identifica a defesa com o processo de recalçamento). Assim, em Ψ (psi), ocorre uma diferenciação de neurônios Ψ (*psi*) em neurônios Ψ *pallium* e Ψ *núcleo*, sendo os primeiros os que estão em contato e recebem maior magnitude de estímulos externos advindos dos neurônios Φ (fi) e os segundos os que constituem o *Eu*, recebem apenas os estímulos endógenos – e em menor magnitude – e que possuem a função de inibição do desejo, dificultando ou facilitando as passagens de Q que estão associadas a satisfação ou dor. Deste modo, o que é chamado por Freud de *Eu* nesse texto, é uma rede de neurônios em Ψ (psi) que não tem acesso à realidade nem à percepção, sendo ao mesmo tempo objeto que deve ser protegido e agente de proteção do aparelho psíquico contra a frustração. A partir dessas considerações, postula-se que no estado de sono os sonhos surgem quando os investimentos no *Eu* estão baixos, pois não há, assim, a ação de inibição de descarga por parte do *Eu*, não há impedimento à alucinação.

Portanto, nesse texto de 1895, o inventor da psicanálise propõe um modelo do psiquismo a partir das noções de *investimento colateral*, *ligação*, *barreiras de contato*, *trilhamento/facilitação*, *signo de realidade/qualidade/atualidade*. A proposta, nesse momento, é a de que o aparelho funcione sob o princípio da inércia, ou seja, na medida em

que não é possível a fuga de estímulos endógenos que são desprazerosos, o aparelho busca a eliminação das tensões a partir de uma *ação específica*, conforme já pontuamos. Os trilhamentos ou facilitações (*Bahnungen*) corresponderiam, portanto, aos percursos das excitações facilitados em certas direções e dificultados em outras na trama dos neurônios. Seriam deste modo, as barreiras de contato (as sinapses) os dispositivos que oferecem resistência ou facilitação à passagem da excitação, proporcionando um efeito de retardo e mesmo de repetição de trilhas facilitadas. É a partir da diferença das facilitações que se constitui o aparelho anímico enquanto aparelho de memória, enquanto repetição diferencial. Assim, a memória não é apenas um atributo do aparelho, mas é constitutiva do mesmo, e ao mesmo tempo ela não é “a reprodução sempre idêntica de um traço imutável, mas um processo que implica um diferencial de valor entre caminhos possíveis” (GARCIA-ROZA, 1993, p. 35).

Neste sentido, a *quantidade de excitação* (Q_n) diz respeito à energia a ser descarregada pelo princípio da inércia, sendo que uma Q_n passa mais facilmente de um neurônio investido para outro também investido do que para um neurônio que não esteja investido. Destaque-se também que a magnitude da excitação deixa impressões no aparelho, isto é, posteriormente haverá uma facilitação de escoamento por caminhos anteriormente excitados com uma Q_n de maior magnitude. Assim, uma *facilitação* (*Bahnung*) pode ser considerada tanto como um efeito da Q_n , quanto pode substituir a Q_n . Esta consideração de que uma facilitação pode substituir a Q_n se dá, por exemplo, no investimento colateral. O investimento colateral diz respeito a um evento em que um neurônio “a” é investido simultaneamente a um neurônio “b” de modo que se procede uma ligação (*Bindung*) de uma quantidade de excitação (Q_n). Isso ocasiona uma facilitação da circulação desta Q_n por esses neurônios e uma inibição do livre escoamento do processo primário por outras vias. Portanto, tanto a magnitude da excitação quanto a simultaneidade de excitação produzem facilitações e resistências na descarga da Q_n . E também, tanto o investimento de uma determinada Q_n quanto uma facilitação são processos de fluxos de quantidades e estruturas de retardamento (*Verspätung*) referentes à memória, a qual diz respeito ao sistema de neurônios chamado por Freud de sistema Ψ (psi). Nesse sistema existem os chamados *neurônios Ψ pallium*, que recebem estímulos diretamente de Φ (fi), bem como existem também os *neurônios Ψ núcleo*, que corresponderiam aos neurônios que sofreram investimento colateral para a configuração do Eu (*Ich*). O Eu é assim considerado como a totalidade das catexias em Ψ , tendo uma parte fixa (núcleo) e uma parte variável (*pallium*), e o que se considera como sendo a Coisa (*das Ding*), este inominável que extrapola o representável, estaria remetido à parte fixa de Ψ (o

núcleo). A formação de barreiras de contato e de facilitações é, portanto, um princípio de diferenciação do aparato neuronal que constitui a memória, sendo que os conceitos de retardamento (*Verspätung*) e posterioridade (*Nachträglichkeit*) indicam a especificidade da concepção freudiana da temporalidade e causalidade psíquicas. Segundo Garcia-Roza (1993, p. 40), “o que o conceito de retardamento coloca em questão é a própria noção de originário ou de primariedade.” Assim, o processo primário se define e se apresenta somente a partir do processo secundário, isto é, apesar de distintos, os processos primário e secundário são indissociáveis. Não há, portanto, um suposto aparelho psíquico que funcione exclusivamente sob o processo primário em um primeiro momento para que posteriormente surja o funcionamento do processo secundário. Desse modo, o tempo não é considerado aí de modo linear e cronológico, da mesma forma que são problemáticas as noções de origem e fim do aparelho, tendo em vista que os processos de trabalho do aparelho se dão por ressignificação e por retroação do aparelho, a partir da qual a inscrição de uma representação fornece uma configuração às impressões do aparelho, lhes fornecendo significado retroativamente.

Garcia-Roza argumenta ainda que, a partir da *Carta 52*, Freud (1896) articula que o aparelho psíquico é fundamentalmente um aparelho de memória que se organiza a partir da inscrição (*Niederschrift*) de traços, e de “que todo traço (*Spur*) é traço de uma impressão (*Eindruck*)” (GARCIA-ROZA, 1993, p. 52). Nesse sentido, há uma passagem em Freud, uma mudança de posicionamento na relação entre o psíquico e o aparelho neurônico, na medida em que aqui o aparelho psíquico não diz mais respeito estritamente ao fluxo de estímulos neuronais. As impressões, portanto, não se referem nem à sensação nem à representação, mas tratam-se de puras intensidades referidas a signos de percepção (*Wahrnehmungszeichen*) isolados e não ligados, afecções psíquicas anteriores à sensação e que impõem a mediação por algo que as represente, uma lembrança que as organize como símbolo mnêmico (*Erinnerungssymbol*), como sistema de traços. Assim, a impressão não constitui lembrança por si mesma e só pode permanecer na memória como uma reconstrução, na forma de traço. É essa inscrição dos símbolos mnêmicos no inconsciente, por meio do que Freud nomeia como recalque, que produz uma reatualização da impressão infantil e a faz assumir um caráter traumático, mediatizando-a retroativamente em um *Apres Coup*, em um “só depois” (*nachträglichkeit*). Nesse sentido, a impressão, enquanto pura intensidade, extrapola os limites da linguagem e do sentido, tendo o estatuto de marca (*Prägung*) e não de representação (*Vorstellung*) ou significante.

Sobre esse caráter traumático da memória, paralelamente a estas articulações, Freud (1893-1895), nos *Estudos Sobre a Histeria*, levanta a hipótese de que os histéricos sofrem de

reminiscências e de que o trauma tem relação com a sexualidade, com impressões infantis pré-sexuais, tendo em vista que a impressão em si mesma só assume um caráter traumático a partir da organização como traço, como representação, como recordação. Também em *Lembranças encobridoras* (FREUD, 1899), o psicanalista se surpreende com a existência de recordações de acontecimentos infantis aparentemente insignificantes que não foram esquecidos e permanecem com alta nitidez, e postula que as mesmas servem como encobrimento de lembranças importantes, como índice do recalado, em um processo semelhante à formação dos sintomas neuróticos. Neste texto, Freud chega a se questionar se todas as lembranças que possuímos da infância seriam encobridoras.

Para Garcia-Roza (1993), a observação feita por Freud sobre a *amnésia infantil* dos primeiros acontecimentos da vida de um sujeito teve grande importância para a elaboração psicanalítica da teoria das neuroses a partir da amnésia histórica, que incide de forma radical sobre a sexualidade. Aqui é importante ressaltar que o psicanalista ainda não havia produzido a sua teoria da sexualidade infantil – a qual surgirá no texto *Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade* (FREUD, 1905), conforme pontuaremos no próximo capítulo. Assim, na leitura de Garcia-Roza (1993), a impressão refere-se a uma marca de irrupção do real⁶ irrepresentável, sendo da ordem do signo e funcionando como índice do que anos mais tarde Freud chamará de pulsão de morte, conforme ainda discutiremos. Deste modo, considerando a colocação de Freud de que as pulsões exigem trabalho (como por exemplo, o trabalho do sonho), Garcia-Roza (1993) interpreta que a impressão faz exigências de trabalho à memória. Este mesmo comentador ainda hipotetiza que a angústia seja expressão da repetição de impressões mais além (ou aquém) da representação, na medida em que também é considerada como sinal, como índice frente a algum perigo. O nascimento, por exemplo, poderia ser considerado como protótipo do estado de perigo, não havendo a formação de uma representação psíquica no recém-nascido da experiência do nascimento. Entretanto, Garcia-Roza (1993, p. 57) alerta para o fato de que “a correspondência das impressões às *Wahrnehmungszeichen* é problemática, posto que o sistema perceptivo, assim como o sistema

⁶ Real, Simbólico e Imaginário são três categorias topológicas propostas por Jacques Lacan como articuladas e sustentadoras do psiquismo. O objetivo deste trabalho, não tem como foco estas três instâncias, e sendo assim, não seria pertinente um aprofundamento acerca destes conceitos. Entretanto, o que podemos dizer acerca do imaginário, por exemplo, é que ele se articularia à imagem, à forma, como postulado no texto lacaniano que trata do *Estádio do Espelho*, no qual o psicanalista trata da constituição da própria imagem por parte de uma criança ao se reconhecer pela primeira vez diante de um espelho. Já o simbólico, diria respeito à estrutura da linguagem, constituída a partir da articulação e encadeamento de significantes, a partir da rede de representações que ordenam o mundo, os objetos e a realidade. Restando o Real, conceito lacaniano para apontar aquilo que é da ordem do “traumático”, do “inassimilável”, do “impossível” e portanto do “irrepresentável”, conforme pontuou Garcia-Roza (1993).

consciência, deve permanecer inteiramente permeável à recepção de novos estímulos, não podendo, portanto, constituir memória”.

Deste modo, a produção de memória se dá a partir de *imagens mnêmicas*, isto é, a partir da inscrição de traços mnêmicos inconscientes através da constituição de barreiras de contato que resistem à livre descarga de excitação. Assim, é importante ressaltar que a intensidade das impressões efetuará a formação de barreiras de contato, cuja função não é meramente impedir a descarga, mas de provocar determinado nível de *relais*, de retardamento (*Verspätung*) da descarga – tendo em vista que a impermeabilidade não é absoluta, mas parcial –, constituindo, assim, caminhos preferenciais de escoamento.

Neste ponto, faz-se necessário também destacar que a noção de *diferença* é intrínseca à concepção freudiana de memória, ou seja, os processos de memória advêm pelas diferenças entre as *Bahnungen* em Ψ (psi), sendo os traços permanentemente retranscritos. Garcia-Roza (1993) também propõe que a repetição é fator fundamental para o aparelho de memória, sendo sua característica a de reedição dos traços por uma via que não é estritamente quantitativa de intensidade dos traços. Ele observa que, paradoxalmente, a repetição sobrevém desde a primeira impressão, como possibilidade presente na primeira resistência, tendo em vista que originalmente a possibilidade de reedição já se encontra presente na oposição de forças das intensidades dessa resistência. Tal repetição, apesar de não ter uma característica estritamente quantitativa, não pode ser considerada como qualitativa, se nos lembrarmos de que a qualidade é atributo referente à consciência (sistema percepção-consciência ω). Assim, a consciência advém por uma diferença de qualidades, diferença entre intervalos ou períodos de excitação, isto é, advém por um tempo puro, por uma *diferença pura*, conforme coloca Garcia-Roza (1993). Do mesmo modo, o comentador citado, propõe que é a partir da *Carta 52* (1896) que a teoria dos processos de memória em Freud começa a considerar os processos do aparelho anímico como processos de escritura, tendo em vista a introdução de termos como signo (*Zeichen*), inscrição (*Niederschrift*) e transcrição (*Umshrift*). Inicia-se, portanto, a passagem do traço à escrita, que em *A Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900) desembocará na ideia dos sonhos como textos, do texto como aquele que impõe a divisão entre os sistemas psíquicos e da estrutura do aparelho anímico como textura de um texto imagético que articula pulsão e representação. Desse modo, o sonho coloca-se como uma encenação, uma escritura de elementos pictográficos, sendo que não há um texto original, visto que os sonhos se constituem ao mesmo tempo em que se constroem os seus códigos, a sua gramática. Do mesmo modo, pode-se dizer que não há um sentido último e derradeiro a

que a interpretação possa atingir, pois há um ponto enigmático intransponível, ponto chamado por Freud de *umbigo do sonho*.

Assim, a matéria-prima dos sonhos, os traços que a produção de sonhos repetem, são repetidos diferencialmente a cada vez, não havendo espaço para se falar de um suposto texto original. Nesse sentido, a leitura de Garcia-Roza (1993) é a de que a concepção de memória de Freud torna inviável para o psiquismo “a idéia de um texto original, entendendo-se por *original* um texto que permaneça como *documento*, como presença permanente e imutável” (p. 85; grifos do autor). Portanto, a característica predominantemente imagética dos sonhos assemelha-se à elaboração presente no *rébus*, isto é, um jogo de ideograma, uma brincadeira na qual, ao invés de palavras, são imagens e sonoridades que se agrupam e articulam produzindo frases, e onde os signos não remetem a coisas, mas a outros signos. Também cabe destacar aqui que o sonho se produz sob efeito de censura, de distorção e se coloca como um texto de uma mensagem cifrada, um enigma dirigido a um outro, um apelo para que seja interpretado. Tal referenciação ao outro reedita inclusive as indicações dos textos freudianos anteriores de que o psiquismo surge e se constitui no encontro com outros aparelhos e não no encontro com o mundo e com os objetos. O sonho faz apelo à fala, de modo comparável a uma mensagem dentro de uma garrafa lançada ao mar, cujo destinatário não é um sujeito específico, mas um lugar, isto é, seu destinatário é o *Outro* (escrito com inicial maiúscula para enfatizar seu caráter radical de alteridade), seu destinatário é a ordem simbólica (GARCIA-ROZA, 1993, p. 67).

Desse modo, a deformação não diz respeito a uma cópia degradada a partir da qual a interpretação buscará chegar ao respectivo modelo. A eficiência do trabalho do sonho encontra-se justamente nas formações – que sempre serão deformações, visto que não há um original. Desse modo, a memória funciona sob um modo de repetição diferencial, por uma produção de diferença na repetição, na qual o psiquismo ao criar seu texto simultaneamente cria a própria gramática, sendo que suas imagens e suas representações não se referenciam a coisas e objetos, mas a outras imagens e representações. Garcia-Roza (1993) ainda pontua que a censura, atuante nas fronteiras entre o inconsciente e o pré-consciente/consciente e que incide na produção onírica, refere-se à ordem da lei, isto é, à própria relação com a linguagem, a qual é interiorizada e agenciada pelo eu e se presentifica como *resistência* à interpretação. Mais tarde, em sua obra, Freud atribuirá a função de censura ao eu e a aproximará ao que propõe como sendo o conceito de supereu, conforme ainda discutiremos. Garcia-Roza indica ainda que a censura e o supereu são presentificações da lei enquanto uma lei não integralmente compreendida.

Nessas mesmas trilhas, Freud propõe a condensação, o deslocamento, a figuração e a elaboração secundária como trabalhos do sonho relacionados à censura e à deformação onírica. Assim, tendo em vista a divisão do psiquismo entre conteúdo latente e conteúdo manifesto, a condensação, por exemplo, diz respeito a que o conteúdo manifesto no sistema pré-consciente/consciente corresponda a uma abreviação do conteúdo latente (presente no inconsciente). Nesse sentido, a condensação pode ocorrer omitindo elementos latentes, permitindo a manifestação apenas de fragmentos do conteúdo latente ou combinando vários elementos do conteúdo latente para manifestação na consciência. Já o deslocamento opera de modo a substituir um elemento latente por outro mais remoto ou acentuando determinados elementos latentes menos importantes que aqueles que são verdadeiramente significativos. Quanto a estes dois primeiros mecanismos de trabalho onírico, Jacques Lacan posteriormente os considerará como produções de metáfora (condensação, associações por similaridade entre as representações) e metonímia (deslocamento, associações por contiguidade entre as representações), ambos relacionados ao recalque originário e enfatizando a estrutura de linguagem que o sonho possui. Mais do que isso, Lacan ressalta a estrutura de linguagem que o próprio inconsciente possui, considerando que para Freud, desde o *Projeto* (1895), é o inconsciente o aparelho de memória. Portanto, entre a representação e o sentido, ou seja, entre o significante e o sentido, há um hiato, visto que o significante não é natural, mas é arbitrário, considerando que ele não se referencia às coisas, mas a outros significantes. É este caráter arbitrário das representações, dos significantes, que leva à formação de uma verdadeira rede de representações e possibilidade de sentidos, trama de diferenças pela qual circula e se constitui o desejo, constituindo também uma multiplicidade de entrecruzamentos e *pontos nodais* (*Knotenpunkte*). Do mesmo modo, a figuração diz respeito ao trabalho de transformação de pensamentos em imagens sensoriais, formando a encenação onírica, dando expressão aos pensamentos de modo figurativo – lembrando que os próprios pensamentos se constituem a partir das imagens, a partir da ligação entre as impressões e as palavras. Por último, Freud atenta para a elaboração secundária, que se refere à intervenção da censura do sistema pré-consciente/consciente na aplicação de *pensamentos-argamassa* (*Kittgedanken*) entre os fragmentos oníricos dispersos a fim de constituir alguma coerência e inteligibilidade ao sonho e aproximando-o das construções de vigília. Tais mecanismos de (de)formação onírica em rede colocam em cena que não há nem começo nem fim absolutos, e que toda leitura e interpretação do arquivo textual psíquico é parcial.

Nesse sentido, se no *Projeto* Freud trabalha com um aparelho neurônico, ainda que fictício, na *Interpretação dos Sonhos* ele introduz uma lógica tópica de sistemas, já que os

lugares do aparelho psíquico não são, efetivamente, físicos ou biológicos. Assim, na concepção freudiana os sistemas psíquicos se dispõem de modo a permitirem o fluxo de estímulos em determinado sentido, iniciado a partir da recepção de estímulos (externos e internos) e culminando na descarga motora. Nesse modelo, o sistema perceptivo recebe os estímulos na extremidade sensória – não registrando traços e se mantendo aberto à recepção de novos estímulos –, o sistema mnêmico armazena e associa traços produzidos a partir dos estímulos e o sistema motor proporciona a descarga através da atividade motora e da ação específica. A chamada instância crítica que efetua a censura entre a consciência e o inconsciente localiza-se então na extremidade motora, sendo responsável por atividades voluntárias e conscientes e funcionando de modo a que, quando no estado de sono e de diminuição de investimento no Eu, diminui-se a atividade da instância crítica, reduz-se a censura e há a formação dos sonhos. Portanto, se na vigília há um movimento progressivo de recepção de estímulos indo da percepção até a descarga motora, nos sonhos há uma regressão pela qual se segue dos impulsos inconscientes até a extremidade sensório-perceptiva por alucinação e reinvestindo imagens mnêmicas, por meio da atração de marcas mnêmicas infantis que buscam expressão atual na consciência. Assim, depreende-se que se a censura do *Pcs/Cs* serve ao desejo de dormir, o desejo inerente ao sonho pertencente ao *Ics* diz respeito a algo do Inconsciente que se move em direção a um despertar. Quanto a esse desejo inconsciente, Freud sinaliza que ele é indestrutível, a despeito dos esforços empreendidos pela consciência nesse sentido, sendo que o desejo se coloca para Freud como o movimento de eliminação de tensão (desprazer) e busca de prazer, por meio da *identidade perceptiva*, isto é, pela busca de coincidência entre a imagem do objeto percebido e a imagem gerada pela descarga motora na ação específica. No texto *Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1900), o sistema *Ics* é que busca a descarga da tensão e o sistema *Pcs/Cs* busca a inibição do investimento mnêmico para impedir a alucinação e, assim, a frustração. Se até então a defesa (*Abwehr*) e o recalçamento (*Verdrängung*) eram considerados equivalentes, nesse texto, a defesa assume o caráter de evitamento da dor, e o recalçamento, a manutenção de um afastamento no inconsciente de representações ligadas a uma pulsão, isto é, manutenção de um afastamento de uma lembrança, do mesmo modo em que o aparelho procede a fuga de determinadas percepções. Ressalte-se que a inibição do desprazer não pode ser absoluta, tendo em vista que é imprescindível um nível mínimo de desprazer para que o aparelho o possa identificar, bem como não pode ser o de permitir completamente o aumento de tensão, pois isso seria insuportável.

No próximo capítulo, continuaremos nossa discussão sobre a interpretação dos sonhos, destacando a utilização por Freud de aparelhos ópticos para a construção de sua teoria da memória. Deste modo, introduziremos torções entre as produções psicanalíticas de memória e a dimensão de choques da reprodutibilidade técnica na modernidade, indicando mudanças nas trocas coletivas por meio de um processo de secularização em curso.

CAPÍTULO II

Repetição, destruição e criação: do sagrado à política

Conforme pontuamos, Freud consolida sua análise dos processos de inscrição da memória a partir da interpretação dos sonhos. Em suas pesquisas, o psicanalista inclusive chega à conclusão de que a formação dos sonhos é um processo muito similar à formação dos sintomas, introduzindo a ideia de que a realidade é realidade psíquica. Entre outros textos psicanalíticos, discutiremos neste capítulo o texto *A Interpretação dos Sonhos*, no qual Freud (1900) curiosamente compara o aparelho psíquico a uma câmara fotográfica e a outros aparelhos ópticos, tomando os sistemas psíquicos em comparação aos pontos virtuais de imagem que surgem na operação das lentes, ou seja, entre as peças materiais. Também discutiremos as mudanças que o surgimento da fotografia e do cinema provocam e destacam no contexto das trocas sociais, buscando assim ressaltar alguns modos de trabalho com a memória que não se restrinjam somente à consciência.

Se na filosofia já havia surgido uma discussão de contestação da primazia da consciência e apontamento de processos inconscientes, a inovação de Freud está em propor uma instância⁷ com leis e funcionamento próprios, o qual nomeou de Inconsciente, um substantivo e não simplesmente um adjetivo de categorização de processos não conscientes. Assim, no texto citado, o psicanalista reafirma o psiquismo com dois polos, o polo sensório e perceptivo e o polo motor. Nesse sentido, o aparelho é formado também pela consciência (instância mais ligada à percepção que recebe estímulos internos e externos, que os reflete e não guarda nenhum traço mnêmico), pré-consciência (que diz respeito a construções e dinâmicas de ideias que podem se tornar conscientes, bem como possui uma ligação ao aparelho motor) e inconsciente (marcado por traços de memória deixados pelos estímulos externos e internos recepcionados na consciência). A atividade psíquica inicia-se, portanto, a partir do choque de estímulos externos e internos com o aparelho e visa à descarga motora através dos movimentos motores, pois nesse momento da elaboração freudiana o aparelho psíquico é pensado como funcionando apenas sob o que nomeia como o *Princípio do Prazer*, ou seja, em busca do prazer (diminuição das tensões) e eliminação do desprazer (aumento das tensões). É a partir disso que Freud elabora a interessante proposição de que:

⁷ Freud utiliza o termo instância aproximando-o de seu uso no sistema jurídico, como uma instância jurídica, por exemplo.

Tudo o que pode ser objeto de nossa percepção interna é *virtual*, tal como a imagem produzida num telescópio pela passagem dos raios luminosos. Mas temos justificativas para presumir a existência dos sistemas (que de modo algum são entidades psíquicas e nunca podem ser acessíveis a nossa percepção psíquica) semelhante à das lentes do telescópio, que projetam a imagem. E, a continuarmos com esta analogia, podemos comparar a censura entre dois sistemas com a refração que ocorre quando o raio de luz passa para um novo meio. (FREUD, 1900, p. 633; grifo do autor).

Nessa construção, as percepções mesmas não são simples resultado do choque com os estímulos, mas se produzem em conexão com os traços de memória, através de associações entre ideias e moções de impulsos. Portanto, a base das associações e das produções de pensamento reside no funcionamento mnêmico, pois as associações são resultado de trilhamentos, isto é, de caminhos facilitadores e traços de memória, os quais diminuem as resistências de conexão entre determinados elementos e outros, conforme já discutimos. É a partir desse modelo que Freud apreende os sonhos como produção de imagens e pensamentos a partir da modificação de lembranças inconscientes relacionadas à infância que estão sob efeito de censura e que não emergem diretamente em estado de vigília (exceto no que ele nomeia como devaneios diurnos). Como também já pontuamos, ele propõe uma situação, chamada de vivência de satisfação (*Befriedigungserlebnis*), indicando a dimensão de satisfação inerente à inscrição de traços. Os traços se colocam aí como base de associações que culminam nas associações entre representações, isto é, nos processos mnêmicos de produção de pensamento. No texto *Interpretação dos Sonhos*, tal vivência, que vinha sendo discutida desde o *Projeto*, é colocada como uma situação mítica para dizer da inauguração do movimento no funcionamento psíquico de facilitações (trilhamentos) e repetições, ou seja, do que nomeia como sendo o desejo.

Um bebê, diante de excitações advindas de exigências internas, como fome, por exemplo, tenta eliminar tal desprazer de maneira aleatória, através de movimentos motores e gritos. Alguém vê o bebê, vem em seu auxílio e lhe proporciona uma primeira experiência de satisfação, de prazer (neste exemplo, com a saciedade da fome), fazendo cessar o estímulo interno. Desta forma, a imagem perceptiva mnemônica da experiência de satisfação do bebê se associa ao traço de memória deixado pelo estímulo interno. Assim, quando o bebê sentir novamente um desconforto esse elo psíquico será ativado, surgindo um impulso no sentido de reevocar a imagem perceptiva e obter satisfação através de uma alucinação. Freud nomeia esse impulso como sendo o desejo, pautado por um modo de operação no psiquismo, chamado de processo primário, o qual, nesse momento de sua obra, Freud considera ser regulado pelo princípio do prazer.

Ocorre que logo o psiquismo do bebê tende a se dar conta de que a realidade alucinada, a alucinação do objeto de satisfação, não é eficaz em eliminar o desconforto. Isso leva o aparelho a fazer luto do objeto alucinado e a criar resistências às vias que levam à frustração de satisfação, buscando alternativas de satisfação – é a partir disso, por exemplo, que surgiriam os movimentos de produção de pensamento através de representações lógicas e palavras. Esses últimos movimentos tratam-se do que foi nomeado por Freud (1900) como processo secundário, o qual é regulado pelo princípio de realidade que age contra a descarga imediata, contra a frustração pela alucinação, e a favor da produção de pensamentos, de representações. O princípio de realidade age na direção de retificação, da busca de um objeto de satisfação percebido como fidedigno à realidade, na direção do movimento da *Not des Lebens* – da urgência da vida –, de retenção da energia em um mínimo que sirva à execução da ação específica para satisfação dessa urgência, sustentando assim a condição de vida e impedindo a inércia absoluta. Portanto, aí está a base da formação de sonhos, ou seja, ela aponta resquícios do funcionamento primário do aparelho, bem como o próprio processo de construção de pensamento como um movimento em direção à lembrança de satisfação, isto é, da memória.

Dessa maneira, para ele, a formação dos sonhos a partir de moções de força advindas do inconsciente é, por um lado, perceptiva e virtual (de projeções de imagens), por outro, é produção de pensamento nas ligações de impulsos a ideias, a representações, a palavras. Assim, é para falar dos sintomas, dos sonhos, da formação de imagens, da realidade psíquica e da produção de pensamento, ou melhor, do funcionamento do psiquismo, para tentar representar minimamente suas proposições, que Freud curiosamente os compara ao funcionamento de aparelhos ópticos. Ele propõe, como comentamos, que a consciência não retém memória, mas apenas recebe estímulos e os rebate como um reflexo. O que ocorre é que tais estímulos deixam traços de memória em outra instância, isto é, no inconsciente, pois, como afirma em uma nota de rodapé: “O espelho de um telescópio de reflexão não pode ser ao mesmo tempo uma chapa fotográfica.” (FREUD, 1900, p. 565). Parece-nos que, para Freud, a memória é fotográfica e está sujeita às leis do inconsciente. Assim, quanto ao inconsciente, Freud afirma:

O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica: *em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo exterior e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos dos sentidos.* (FREUD, 1900, p. 651; grifo do autor).

É curiosa a comparação feita por Freud do aparelho psíquico com, dentre outros aparelhos ópticos, uma câmera fotográfica, se consideramos a dimensão que Walter Benjamin dá ao surgimento da fotografia. Este segundo pensador propõe que a fotografia efetua uma mudança radical na percepção humana e recoloca a própria questão do que é a arte, desvinculando-a do campo dos antigos rituais mágicos. A lente da câmera fotográfica intervém sobre a percepção mesma, sobre o olhar, pois dá a ver certas nuances que o olho não é capaz de captar naturalmente. De forma semelhante, pela primeira vez na história a mão do artista, seu tato, se afasta do processo de produção de imagens, como o era na pintura, por exemplo.

O que Benjamin postula é que em determinados momentos históricos altera-se a forma de existência coletiva da humanidade, e, com isso, o próprio modo de percepção sensorial. Por esse motivo, a percepção e o *medium* pelo qual ela ocorre são condicionados não só naturalmente, mas também historicamente. Assim, na modernidade, a aura – manifestação de uma lonjura e do caráter mágico e único da realidade – é destruída e se produz uma transformação de nossa percepção. A aura de um objeto, portanto, esta lonjura, possui uma dimensão histórica e natural. É o que o autor ilustra tomando como exemplo a dimensão natural da aura: “Numa tarde de Verão descansando, seguir uma cordilheira no horizonte, ou um ramo que lança a sombra sobre aquele que descansa – é isso a aura destes montes, a respiração deste ramo.” (BENJAMIN, 1936a, p. 81). Neste sentido, o movimento das massas na modernidade, através dos jornais ilustrados, por exemplo, é movido por um desejo apaixonado de aproximar as coisas através da imagem, bem como de superar o caráter único da realidade por meio da reprodução. O que acontece é a destruição da aura, de sua autoridade mágica.

As pinturas rupestres no interior das cavernas, por exemplo, não eram produzidas para a contemplação de um público, mantinham-se longe da observação, pois tinham um cunho mágico, tratavam-se de imitações da natureza, mas sempre como um direcionamento a espíritos, com uma referência ao sagrado e ao ritual e, posteriormente, ao religioso. Já as pinturas no Renascimento possuíam uma relação com o público que as observava, eram obras que não estavam mais tão longe do público e nem tão próximas da dimensão do natural sagrado, pois eram produzidas para serem vistas, para serem contempladas. É neste contexto que o filósofo discute a dimensão da autenticidade da obra, isto é, se antes a obra de arte estava no âmbito do ritual e do sagrado, cujo acesso era restrito a pessoas específicas como a um sacerdote, na pintura renascentista ocorre uma secularização e a obra surge para ser contemplada por um público. Aqui já se pode observar duas tônicas polares para a obra de

arte ao longo da história, quais sejam: o mágico e sagrado, que ocultam a obra, e a exposição pública. Ainda que o pintor e sua obra não estejam mais em um polo tão ritualizado, a autenticidade da obra e a autoridade do artista na exposição tomam o valor do culto e há uma aura que os envolve, uma autoridade que sustenta o testemunho histórico da obra e do artista, um “aqui e agora” do acontecimento da criação e de sua duração material. Entretanto, se em um quadro de pintura estão intimamente ligados seu caráter único e sua duração, a reprodução fotográfica, a partir de então, caracteriza-se pela fugacidade e pela repetitividade, esta que, presentificada nas cópias, multiplica as possibilidades de exposição, afastando poderosamente a produção do polo ritual. Tal variação é tão significativa que a diferença entre os polos deixa de ser quantitativa para tornar-se qualitativa.

Dessa forma, com a reprodutibilidade técnica, a invenção da fotografia tem efeitos e usos tanto para a arte quanto para a ciência, e o que acontece é a destruição da aura. O corte histórico é tão radical que alguns pensadores chegam a questionar em um primeiro momento se a fotografia seria arte ou não. O “aqui e agora” da contemplação de uma paisagem da natureza, por exemplo, bem como a lonjura e a dimensão de acontecimento único em determinado lugar de uma obra de arte original, centrada na autoridade e originalidade de um artista, se perdem com a possibilidade de reprodução e de cópia na fotografia. Benjamin (1936a) parece apontar, inclusive, uma recolocação da questão da matéria na obra de arte, ao afirmar que a autoridade da obra vacila, pois o seu testemunho histórico, calcado na duração material dessa obra, e sua autenticidade escapam no processo da cópia fotográfica. A aura correspondente à duração material de uma obra de arte é destruída no processo de reprodução. Destruição que possibilita também a criação na repetição, visto que, como observa Benjamin, a cópia fotográfica abre campos perceptivos que não poderiam ser atingidos naturalmente, além de, às vezes, a cópia trazer situações que não seriam possíveis ao original. É neste contexto que o objeto reproduzido sai do domínio da tradição e as massas passam a ter maior acesso às obras de arte, as quais se aproximam.

Seguindo o pensamento benjaminiano, com o surgimento do cinema, potencializam-se o processo de destruição da aura e da criação, tendo em vista acentuar-se a relação da arte com a produção e com o movimento das massas. Para se produzir um filme, faz-se necessário tanto uma apuração estética quanto científica, fazendo com que o cinema promova um entrecruzamento entre arte e ciência. De modo semelhante, o desenvolvimento de equipamentos de registros de imagem e de som (como no rádio, por exemplo), amplia a própria percepção tanto no que diz respeito ao olhar quanto com relação à dimensão acústica humana, sua relação com a voz.

Benjamin (1936a) indica que, sendo a apreensão do olhar no fluxo de quadros mais veloz que o movimento da mão que desenha, o processo de reprodução de imagens acelerou-se, podendo o seu movimento colocar-se na própria velocidade da fala. É o que acontece com o operador de cinema que pode girar a manivela no estúdio com a mesma velocidade da fala do ator. Com a reprodutibilidade técnica, passa-se da dimensão de ocorrência única do original para a ocorrência em massa de uma multiplicidade de imagens reproduzidas, de vários quadros fragmentados e montados, como num filme. Assim, a reprodutibilidade técnica intervém na percepção e na própria realidade, visto que a realidade passa a se orientar para as massas e as massas passam a se orientar para a realidade. Um exemplo dessa orientação da e para as massas é a importância que disciplinas como a estatística assumem na modernidade; é por isso também que a reprodutibilidade técnica modifica a própria função social da arte, que agora não se coloca mais no campo ritual, mas na práxis política. Tal colocação de Benjamin nos leva a perguntar, por exemplo, quais as implicações em se tomar a estatística como instrumento de pesquisas em memória social. Considerando, por exemplo, a relação do fascismo com as massas, bem como a relação das massas com as leis capitais de mercado, conforme discutiremos à frente, estaria o filósofo apontando um aspecto de tentativa de controle das massas nas construções de memória social? Se assim for, parece-nos que se desvelariam aí também aspectos éticos e políticos no âmbito da pesquisa no campo da memória social. Do mesmo modo, considerado que os processos de memória estão tradicionalmente remetidos à Mnemosyne, deusa da memória, conforme discutiremos no próximo capítulo, com o advento da modernidade e com a reprodutibilidade técnica, pensamos que está em curso uma secularização da leitura dos processos sociais de inscrição de memória. Na continuação de nossa pesquisa, intencionamos prosseguir nas discussões sobre os efeitos que tal secularização tem produzido em nossa cultura. Consideramos, por exemplo, que se possa dizer que o próprio surgimento da psicanálise tenha sido possibilitado por essa secularização em curso.

De maneira semelhante, com relação à escrita, a reprodução das artes gráficas efetuou-se pela primeira vez com a xilogravura, o que, num momento bem posterior, acabou por culminar na impressão e na reprodução da escrita, provocando grande alteração na literatura. No século XIX, junta-se à xilogravura a litografia, o que possibilita às artes gráficas uma potencialização da reprodução em massa de cópias para comercialização. Tornou-se possível agora também a produção em massa de formas diferentes no dia a dia, facilitando a essas artes acompanharem e ilustrarem o quotidiano. Eis a anunciação do surgimento dos jornais ilustrados e semanários, que se dão de forma inconfundivelmente diferente do que se

observava no quadro. O que acontece é que os jornais ilustrados vão alterando a própria relação do homem com a escrita e com a imagem, isto é, altera-se a própria percepção humana. As legendas dos jornais ilustrados, por exemplo, têm um caráter radicalmente diferente dos títulos das pinturas, e com o cinema, posteriormente, a relação entre imagem e escrita se modificará ainda mais, tendo em vista que cada imagem será determinada pela sequência, montagem e movimento de outras imagens.

O efeito da reprodutibilidade técnica da escrita modificou profundamente o que vinha se mantendo desde longa data na própria literatura. Por séculos, os escritores estavam envoltos de uma autoridade, pois era reduzido o número dos que escreviam. Entretanto, com a crescente expansão da imprensa, foram surgindo cada vez mais órgãos políticos, religiosos, científicos e profissionais, que levaram um número cada vez maior de leitores a escrever. Observa-se no curso da história um movimento de intensificação paulatina de desaparecimento da diferença entre autor e leitor, o que se potencializa com o surgimento da dinâmica de fluxo de informação. Benjamin (1936a) aponta um fato curioso: se na escrita esse movimento foi lento e demorou séculos a impor-se, em sua transposição à fotografia e ao cinema, as mudanças na relação com a imagem e sua percepção ocorreram em poucas décadas. Ele ressalta que, no cinema, o fluxo de quadros de imagens tornou-se tão intenso que a imagem não mais se fixa e que, com a destruição da aura, a arte desloca sua atuação do campo do sagrado para o campo da política. Tais colocações nos impelem a considerar que foi o movimento de dessacralização da escrita, da leitura, da imagem e da arte, a partir do surgimento da reprodutibilidade técnica, que possibilitou ao campo da memória se afastar do âmbito sagrado de Mnemosyne e a se colocar no âmbito secularizado das ciências humanas. Tal movimento reposicionou, inclusive, a função social dos processos de memória do âmbito artesanal, mais próximo à natureza, para o âmbito industrial da cidade, conforme indicaremos no terceiro capítulo.

É nesta trama que o ator de cinema se diferencia do ator de teatro. No teatro, o ator se apresenta ao público como outrem e ambos sofrem efeitos desse contato. O ator pode adaptar seu desempenho de acordo com a reação do público, ele está ali diante deste público com sua atuação e sua aura. No teatro também há uma separação mais nítida entre realidade e ficção. Já no cinema, o ator é apresentado ao público após a intervenção de um equipamento, do qual não se espera que respeite a atuação do ator em sua totalidade, pois o operador toma posição diante desta atuação e, posteriormente, a cena será o resultado da composição da sequência de cenas efetuada pelo montador. Observa-se, assim, que a representação do ator passa por uma série de testes ópticos, acústicos e táteis. Da mesma forma, o público se identifica não mais

com o ator, mas com o equipamento, pois ele também testa como um receptor de mercado e isso é diferente de uma valorização mágica e de culto. É por isso que “pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o homem vê-se na situação de actuar com a sua totalidade de pessoa viva, mas sem a sua aura. Porque a aura está ligada ao aqui e agora. Dela não existe cópia.” (BENJAMIN, 1936a, p. 92).

Com o filme, a intervenção do equipamento foi tão íntima que alterou a realidade mesma, a qual adquiriu um aspecto artificial e indiferenciado da ilusão. A realidade pura, livre do equipamento, tornou-se uma montagem. Para discutir essa questão, o pensador discorre, em um polo, sobre o trabalho do operador de câmara e compara-o ao do cirurgião, bem como, no outro polo, articula o pintor à figura do mago. Dessa maneira, o mago (que ainda está presente no médico) cura o doente aproximando-lhe a mão, ao passo que o cirurgião faz uma intervenção no corpo doente. Se a mão do mago se aproxima do doente, a distância entre ambos aumenta, tendo em vista a força da autoridade do mago. Em contrapartida, “o cirurgião prescinde, no momento decisivo, de se defrontar, enquanto homem, com seu paciente, intervindo nele de uma forma operante” (BENJAMIN, 1936a, p. 99-100). Por fim, conclui-se que o pintor observa a realidade de uma distância natural enquanto o operador de câmara se aproxima e atua na própria textura da realidade, e, se o resultado do pintor é uma imagem total, a do operador de câmara é uma multiplicidade de fragmentos que se reúnem sob uma lei nova e cuja aura foi destruída.

Benjamin também pontua que se por um lado o filme destrói a aura, por outro lado é também produção criativa, pois é a primeira manifestação artística que mostra, através do equipamento, como a matéria atua sobre o homem. O filósofo chega a afirmar que o filme é um “instrumento de representação materialista” (BENJAMIN, 1936a, p. 93). O cinema amplia a percepção da realidade e faz com que a arte seja acessível às massas, de modo que, em certas condições, qualquer um pode ser parte de uma obra de arte. Neste sentido, parece-nos que a função social e política da arte coloca-se como operadora no sentido de incorporação da técnica, isto é, a arte efetua o papel de possibilitar cada vez mais a destruição de distâncias e cada vez mais a intervenção da técnica sobre o corpo, agindo contra as resistências para a sua incorporação, para a sua incisão na matéria do corpo e nas relações de propriedade. Alteram-se as configurações de espaço e de tempo, assim como a técnica intervém na percepção e nas trocas sociais de memória.

Entretanto, apesar da dimensão criativa do cinema, o capital cinematográfico reage à destruição da aura e tenta criar uma falsa aura com a construção da “*personality*”, um culto da “estrela” que tenta preservar a “magia pútrida do seu carácter mercantil” (BENJAMIN,

1936a, p. 95). Isso é sintomático e retorna no ator sob a forma de inibição e ansiedade ante o equipamento, pois, se antes sua imagem refletida no espelho lhe causava estranheza⁸, quanto mais agora que, por ação desse equipamento, a imagem é separável e transportável para o público. Assim, com a possibilidade de transporte da imagem, e tendo em vista que a interpretação de seu papel é resultado de várias intervenções, cortes e montagens, o movimento de mercado do cinema faz com que a produção do ator, seu desempenho, torne-se tão inacessível como qualquer outro produto gerado numa fábrica. De igual modo, o surgimento de equipamentos de reprodução e registro de imagem e voz altera os movimentos na política. O governante, que antes se apresentava ao seu público no parlamento, agora se apresenta perante o equipamento, o qual transporta sua imagem, voz e discurso às massas, as quais, por sua vez, controlam tais manifestações de acordo com as leis do mercado. Eis a intervenção do rádio e do cinema na função dos governantes e atores que os expõem com os meios de comunicação, deixando agora vazios os parlamentos e teatros, o que “resulta numa selecção, selecção perante o equipamento que faz com que a estrela ou o ditador sejam os vencedores.” (BENJAMIN, 1936a, p. 95).

O filósofo observa que a atuação do fascismo também vai nessa direção, na medida em que a estratégia do fascismo é a de tentar organizar as massas proletarizadas, mas sem intervir nas efetivas relações de propriedade que as massas pretendem eliminar. O fascismo dá voz às massas, deixa que se expressem, mas sem que exerçam seus direitos. Ele “pretende dar-lhes expressão, conservando essas relações.” (BENJAMIN, 1936a, p. 111). Nessa relação da matéria com a arte, o fascismo introduz uma estetização da vida política e reage à destruição da aura com o culto de um “führer”, impondo uma subjugação semelhante à violência que sofre um aparelho utilizado para a produção de valores mágicos e de culto. É a introdução da estética na política que culmina na guerra, pois “só a guerra torna possível fazer de movimentos de massas em grande escala um objectivo, mantendo as relações de propriedade tradicionais.” (BENJAMIN, 1936a, p. 111-112).

Benjamin propõe que a sociedade não tinha maturidade suficiente para incorporar a técnica como um órgão seu, e que, por exemplo, no contexto da arte, um movimento como o da “l'art pour l'art” seria uma teologia da arte que rejeita sua função social e sua relação com a técnica. Assim, a guerra fornece uma satisfação estética à percepção, aos sentidos alterados pela técnica. Benjamin pontua que, como o aproveitamento natural das forças produtivas foi

⁸ Acrescentamos também que é possível fazer uma análise análoga com a situação da voz do ator que, se antes também já lhe era objeto de estranheza, agora tal estranheza se potencializa com a possibilidade de transporte acústico. É um fenômeno curioso o fato de que algumas pessoas ao ouvirem uma gravação da sua voz, sentem uma estranheza e não a reconhecem como sendo a própria voz.

travado e impedido pelas relações de propriedade tradicionais, os recursos técnicos, as fontes de energia, foram impelidos a uma valorização não natural e isso retorna em outro lugar, pois:

A guerra imperialista é uma revolta da técnica que reclama sob a forma de 'material humano' aquilo que a sociedade lhe retirou como material natural. Em vez de canalizar rios, conduz a corrente humana ao leito das suas trincheiras, em vez de lançar sementes dos seus aviões, lança bombas incendiárias sobre cidades e, como a guerra do gás, encontrou um meio de aniquilar a aura, de uma nova forma. (BENJAMIN, 1936a, p. 113; grifo do autor).

Benjamin, diante da postura estritamente destrutiva da estetização da política, propõe que o comunismo responde ao fascismo com a politização da arte. É neste contexto que localiza, por exemplo, o papel central da fotografia e do cinema na Revolução Russa, além de lançar mão da comparação entre a dimensão criativa destes e a psicanálise. Ele retoma, inclusive, o texto *A Psicopatologia de Vida Quotidiana* de Freud (1901) e propõe que a psicanálise pode ilustrar os métodos pelos quais a fotografia e o cinema enriqueceram o horizonte de percepção humana. Para Benjamin (1936a), nesse texto Freud isola e torna analisáveis coisas que anteriormente eram ignoradas no fluxo quotidiano. Durante uma conversa corriqueira, por exemplo, um simples lapso poderia passar despercebido, mas, a partir de Freud, o mesmo lapso abre acessos a outras dimensões perceptivas, isto é, abre acessos aos processos psíquicos inconscientes. De maneira semelhante, o cinema proporcionou um aprofundamento óptico e acústico da percepção. Se, por um lado, através dos órgãos de sentido naturais (olho e ouvido, por exemplo) preenche-se o espaço conscientemente, por outro, a linguagem da câmera intervém com cortes no corpo e o preenchimento do espaço se dá inconscientemente. Assim, Benjamin propõe a ideia de inconsciente óptico e afirma que “a câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões” (p. 105).

Acerca dessa proposição benjaminiana de um inconsciente óptico, precisamos destacar que, por sua complexidade e pelos limites dos recortes desta dissertação, tal conceito não foi objeto dessa pesquisa de mestrado, mas desejamos nos aprofundar nessa proposição em trabalhos futuros. Interessa-nos aqui a indicação da articulação que Benjamin faz entre o advento da reprodutibilidade técnica e a leitura que a psicanálise propõe acerca dos processos de inscrição de memória, bem como a sua decorrente relação com a questão da pulsão. Ao introduzir, por exemplo, o termo pulsão (*Trieb*) em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud (1905)⁹ propõe a abordagem da especificidade, plasticidade e amplitude da sexualidade humana frente à natureza e frente à sexualidade animal, sendo que, neste texto,

⁹ *Drei Abhandlungen zur Sexuelltherorie.*

Freud sinaliza que o seio e as fezes, por exemplo, seriam objetos que serviriam à satisfação da pulsão, o que retomaremos mais adiante. Ao considerar que a sexualidade não dizia respeito apenas à consciência, no âmbito das relações sociais dos adultos, e que, portanto, não tinha em si a finalidade de procriação, mas de própria satisfação em si, Freud amplia a noção de sexualidade, inclusive ao ponto de verificar suas manifestações no inconsciente e na infância. Assim, a sexualidade passa a figurar a própria relação do sujeito no mundo por meio da linguagem, seu acesso à realidade e sua relação com os objetos a partir das inscrições simbólicas. No texto citado, Freud discute a noção de perversões e desvios sexuais presentes nas categorizações da medicina da época, parecendo demonstrar a própria condição transgressora e subversiva da sexualidade humana em si.

Desde os *Estudos sobre Histeria* (1893-1895), Freud sustentava a teoria da sedução por meio da qual considerava que o trauma advinha de uma sedução sexual que o neurótico sofrera na infância, trauma esse recalcado e que compunha o núcleo patogênico. Até então, o psicanalista ainda não admitia a existência da sexualidade infantil e considerava que, na puberdade, com o surgimento da sexualidade, uma cena ou experiência atual evocaria e se associaria à cena da sedução infantil por meio da inscrição de um traço, constituindo assim o trauma no neurótico, que é considerado aí como vítima. É neste sentido a afirmação de que os histéricos sofrem de reminiscências. Portanto, é a partir dos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), bem como de algumas cartas da mesma época ao seu amigo Fliess, que Freud começa a questionar a teoria da sedução, postulando as teorias da sexualidade infantil, da fantasia, do complexo de Édipo e introduzindo a discussão sobre a questão da pulsão. A partir de então, começa a considerar que, em seus pacientes neuróticos, há uma construção ficcional inconsciente pelo sujeito a partir de sua trama familiar, ficção essa de cunho sexual e que dá uma configuração e inscrição específica e singular ao trauma. Desse modo, Freud lança mão da tragédia grega, mais especificamente do mito de Édipo¹⁰ para designar a condição trágica e singular que o sujeito assume para se constituir como sujeito a partir de sua trama familiar inconsciente, via de incorporação da linguagem e de inserção simbólica e social. Assim, o texto dos *Três Ensaios* introduz a noção de pulsão sexual, pulsão essa que se instaura a partir de um apoio (*Anlehnung*) no instinto, e é a partir disso que, como propõe Garcia-Roza (1983), a relação entre a pulsão e o instinto é apreendida como uma relação de apoio-desvio, e, portanto, relação de diferença. Nesse sentido, se o objeto de satisfação do instinto é bem definido e fixado e se a sexualidade aí visa à reprodução, para a pulsão é possível uma multiplicidade e variedade de objetos de satisfação, sendo que a sexualidade

¹⁰ No capítulo 3 discutiremos essa questão do Édipo.

visa o prazer, tendo assim a pulsão e a sexualidade humanas uma perspectiva muito mais ampla. É sob essa perspectiva que o texto questiona as classificações de desvios e perversões sexuais existentes à época, que partiam da ideia de um instinto sexual biológico como parâmetro. Também se coloca em questão a ideia de uma suposta inocência infantil, tendo em vista a visão vigente à época da sexualidade como sendo um atributo exclusivo da vida adulta, ao que Freud propõe que o esquecimento da sexualidade infantil é uma forma de recusa da perversão sexual presente na infância - chamada por ele de perversão polimorfa. Do mesmo modo, propõe a ideia de um autoerotismo, condição sexual primeva em que as excitações ocorrem de forma dispersa no corpo, por meio do que chama de zonas erógenas, condição em que a sexualidade se exerce como um apoio (*Anlehnung*) e ao mesmo tempo como um desvio das funções vitais somáticas, tendo em vista que aí é visado o prazer e não a necessidade orgânica. Nesse sentido se pode apreender que o corpo de que trata a psicanálise não é o corpo da necessidade, o corpo anatomo-fisiológico, mas o corpo fantasmático e representacional onde se inscreve a possibilidade de prazer.

Assim, no percurso até a condição de fantasia, isto é, situação representacional fálica, condição de inscrição da diferença sexual, em que o corpo se configura enquanto corpo simbólico e representacional, o sujeito lida com determinados modos de organização libidinal afeitos a zonas erógenas dispersas. Estas são também consideradas como fontes da pulsão e se destacam na relação do sujeito com a linguagem e, portanto, com o Outro – sendo a libido aqui designada como a energia sexual, como o próprio substrato da pulsão sexual. Freud elege a oralidade como um modo de organização da libido, em que o objetivo consiste não na nutrição estritamente, mas no prazer em incorporar o objeto, modo em que a chamada zona oral está ligada aos processos de desejo e satisfação. De modo semelhante, na analidade há uma alternância entre um posicionamento de atividade e passividade em relação ao objeto, cuja zona anal é fonte da pulsão e que está em maior destaque nos processos de satisfação. E por fim a organização fálica, em que se consolida a inscrição do significante fálico, em que se instaura o que Freud chama de castração, metáfora da impossibilidade de satisfação absoluta inerente ao fato de operarmos com a mediação da linguagem, inerente à condição de sujeito falante, e consolidam-se os contornos corporais, sua condição de corpo ficcional, simbólico e discursivo. A representação (*Vorstellung*) e a libido são, portanto, consideradas pela psicanálise como afeitas ao campo do masculino, por meio da metáfora que Freud lança mão ao se apropriar da tragédia de Édipo e do símbolo do *Phallus*. Pode-se dizer, portanto, que o *Phallus*, enquanto representação da satisfação impossível da pulsão, representação de um a menos em sua apreensão pelo humano, inscreve a castração e a diferença no campo do sexual

em relação à sexualidade animal, a qual é designada pela satisfação da necessidade ou do instinto.

Garcia-Roza considera, assim, que se *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 1900) constitui o “discurso do desejo”, o texto dos *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (FREUD, 1905) designa o “discurso da pulsão” (GARCIA-ROZA, 1983, p. 112). É a partir desse segundo texto que se articula que a pulsão é considerada como sendo o representante psíquico dos estímulos endógenos, só podendo se fazer conhecida por meio de dois representantes psíquicos (*Psychischerepräsentanz*), ou seja, pela ideia (*Vorstellung*) e pelo afeto (*Affekt*). Portanto, a ideia pode ser considerada como representação-palavra (*Wortvorstellung*) ou como representação-coisa (*Sachvorstellung*), podendo ser consciente ou inconsciente, ao passo que o afeto é expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional e não pode ser recalcado, permanecendo na consciência e só aparecendo no inconsciente quando ligado a uma ideia. Desse modo, a pulsão não se torna consciente, mas apenas a ideia ou o afeto que a representam, e mesmo no inconsciente, a pulsão só pode ser representada por uma ideia. Garcia-Roza (1983) ainda argumenta que o texto *As pulsões e os destinos da pulsão* (FREUD, 1915) na verdade trata mais do destino dos representantes psíquicos do que da própria pulsão em si. Por outro lado, mais tarde, Jacques Lacan (1959-60), ao se deparar com os desdobramentos na linguística a partir de Ferdinand de Saussure, aponta no ser humano uma subversão na sexualidade procedida pela linguagem, assim como aponta que o termo *Trieb* utilizado por Freud indica um corte no humano em relação à *Instinkt* presente na natureza, uma diferença, portanto, entre pulsão (*Trieb*) e instinto (*Instinkt*).

Continuando a discussão sobre a pulsão, no texto *A Concepção Psicanalítica da Perturbação Psicogênica da Visão* Freud (1910) retoma uma poesia de Schiller (*Die Weltweisen*), na qual o poeta afirma que a engrenagem do mundo se sustentaria através da fome e do amor. O psicanalista, interpretando essa afirmação, postula explicitamente a sua primeira teoria de oposição das pulsões, propondo que no psiquismo se oporiam as pulsões sexuais (ou de preservação da espécie) e as pulsões de autopreservação (ou pulsões do eu). Na fome, portanto, Freud considera que haveria certa dessexualização da pulsão (mais adiante retomaremos a questão da dessexualização). Também pensamos ser pertinente destacar que, no mesmo texto, o psicanalista aponta uma “voz punitiva” ao trabalhar o conflito entre o eu e um conteúdo pulsional escotofílico (ou escópico) recalcado na perturbação psicogênica da visão. Tal conflito está relacionado à “dissociação entre os processos inconscientes e conscientes no ato de ver”:

Quanto ao olho, estamos acostumados a interpretar os obscuros processos psíquicos implicados no recalque¹¹ da escopofilia sexual e no desenvolvimento da perturbação psicogênica da visão, como se uma voz punitiva¹² estivesse falando de dentro do indivíduo e dizendo: 'Como você tentou utilizar mal seu órgão para prazeres sensuais perversos, é justo que você nunca mais veja nada', e como se, desta maneira, estivesse aprovando o resultado do processo. (FREUD, 1910, p. 226).

Posteriormente, por volta de 1914, quando o psicanalista propõe o conceito de narcisismo, percebe que o eu também pode ser investido pela libido, isto é, pela energia da pulsão sexual em suas manifestações (MAURANO, 1995, p. 42). Freud revê, nesse período, sua teoria das pulsões, propondo a tensão entre libido do eu (investimento sexual dirigido ao eu, ou libido narcísica) e libido objetal (investimento sexual dirigido aos objetos).

Prosseguindo o percurso, percebemos que, em *As Pulsões e os destinos da pulsão* (FREUD, 1915)¹³, a pulsão é colocada como um conceito que se situa entre o mental e o somático e que teria as propriedades: pressão ou força (*Drang*); finalidade (*Ziel*); objeto (*Objekt*); e fonte (*Quelle*). É interessante destacar que, para Freud, a pulsão possui força constante; a fonte da pulsão está “num órgão ou parte do corpo” e a pulsão possui os objetos os mais variados, através dos quais o *Trieb* atingiria sua finalidade, isto é, sua satisfação (*Befriedigung*). Por conseguinte, considerando a proposição de que a pulsão exige trabalho e de que seja imperativo para a pulsão satisfazer-se, ele aponta quatro destinos para a pulsão: reversão ao seu oposto – mudança de finalidade (passiva/ativa) ou mudança de conteúdo (amor/ódio); retorno em direção ao próprio eu; recalque; e sublimação. Vale destacar nessa passagem que Freud lança mão da estrutura da gramática para tecer suas construções sobre a finalidade da pulsão e, ao falar de mudança de finalidade no sadismo/masochismo, aponta as vozes verbais: “A voz ativa muda, não para a passiva, mas para a voz reflexiva média.” (FREUD, 1915, p. 133). Além disso, ao trabalhar os pares escopofilia/exibicionismo, ressalta o olhar (ativo) e o exhibir-se (passivo), e conclui:

O objeto da pulsão [*Trieb*] escopofílica, contudo, embora também a princípio seja parte do próprio corpo do sujeito, não é o olho em si; e no sadismo a fonte orgânica, que é provavelmente o aparelho muscular com sua capacidade para a ação, aponta inequivocamente para outro objeto que não ele próprio, muito embora esse objeto seja parte do próprio corpo do sujeito. (FREUD, 1915, p. 137).

¹¹ *Die Verdrängung*.

¹² Apostamos que essa voz punitiva já seja o prenúncio do que Freud proporá posteriormente como sendo o Supereu, instância relativa à segunda tópica na reedição que Freud faz de sua teoria do psiquismo, conforme ainda apresentaremos.

¹³ A editora Imago traduziu o título deste texto como *Os Instintos e suas Vicissitudes*. Entretanto, no original em alemão trata-se de *Triebe und Triebchicksale*, cuja melhor tradução apostamos ser *Pulsões e os Destinos da Pulsão*, conforme comentamos acima sobre o termo *Trieb*.

Em seguimento, nos deparamos com um artigo de Freud para trabalhar um dos destinos da pulsão apontados por ele: *O Recalque*¹⁴ (1915). Acerca do recalque, Jorge (2000) nos aponta que, tal como ocorreu com a tradução do termo pulsão, a palavra recalque (*Verdrängung*) também foi traduzida indevidamente, o que gerou vários entendimentos equivocados acerca do que Freud havia proposto com relação a este conceito, inclusive ao ponto de confundí-lo com a repressão. “O recalque”, afirma, “independe de uma ação externa coercitiva, pela qual se caracteriza a repressão: ele é um *mecanismo estrutural*, independente da ação externa e, além disso, *estruturante*”. E continua “[...] a repressão é, ela mesma, um *efeito de haver recalque*” (JORGE, 2000, p. 22; grifos do autor). No citado texto de 1915, Freud trabalha a ideia de um recalque originário (fase primeva do recalque propriamente dito) por meio do qual ocorreria a fixação, tendo em vista que um representante psíquico da pulsão fora impedido, por esse recalque originário, de entrar na consciência. Posteriormente, o recalque propriamente dito afetaria os derivados mentais do representante recalcado. Freud observa que o processo de recalque não é totalmente eficaz em “manter à distância” os conteúdos indesejados e que há um retorno do recalcado, na medida em que os derivados do recalcado podem ser distorcidos e atravessar a censura do consciente de uma maneira sintomática, por exemplo.

A esse respeito, Jorge (2000) observa que o recalque propriamente dito “é um *processo ativo que emana do eu*” (p. 23; grifo do autor), direcionado a elementos pulsionais primevos que se colocam em conflito com o eu. Além disso, “com o advento posterior do conceito de recalque originário, o recalque foi elevado, por Freud, de um simples mecanismos de defesa para o nível de um *mecanismo constitutivo do inconsciente*” (JORGE, 2000, p. 23; grifo do autor). Entendemos assim que o recalque se institui na própria constituição do aparelho psíquico, na medida em que é a possibilidade de trilhamento e retardamento do fluxo de descarga e que institui a diferença de caminhos possíveis nos trabalhos de memória, os quais se articulam como encadeamento de representações que ressignificam essas marcas retroativamente. Nesse sentido, podemos também pensar que os sonhos (os quais, segundo Freud, possuem a mesma estrutura do sintoma) são produzidos e se constituem através da própria ação do recalque, na medida em que os sonhos se apresentam como uma (de)formação de conteúdos advindos do inconsciente, tal como Freud havia proposto a percepção como análoga a uma imagem virtual que se produz em um telescópio através da passagem de raios luminosos, sendo que a censura entre o inconsciente, o pré-consciente e a consciência seria

¹⁴ *Die Verdrängung*, traduzido pela editora como *Repressão*, mas que entendemos se tratar do recalque, conforme discutiremos a seguir.

comparável à refração que os raios de luz sofrem ao atravessar as lentes do telescópio. É, portanto, essa suposta refração que estamos considerando aqui como ação do recalque e sobre a qual pretendemos nos aprofundar na continuação de nossa pesquisa, bem como sobre a noção de recalque originário ou primordial. A esse respeito, Lacan propõe que o recalque primordial

é um significante, e o que se edifica por cima para constituir o sintoma, podemos considerá-lo como um andaime de significantes. Recalcado e sintoma são homogêneos, e redutíveis a funções de significantes. Sua estrutura, embora ela se edifique por sucessão como todo edifício, é contudo, no fim, inscritível em termos sincrônicos. (LACAN, 1964, p. 167).

Observamos também o texto *Recordar, Repetir e Elaborar*, de 1914, onde Freud aponta que a psicanálise surgiu quando foi abandonado o método de hipnose, através do qual o paciente realizava uma catarse ao reavivar certas lembranças. Assim, a psicanálise lança mão do método de associação livre, por meio do qual o sujeito diz o que lhe vier e o analista, através da interpretação e do manejo da transferência, lhe auxilia na elaboração de suas lembranças. Deste modo, através de intervenções sobre a fala do paciente e do manejo do investimento ali implicado, o analista trabalha no sentido de desfazer as resistências ao ato de recordar. É importante destacar que, nesse momento de sua obra, Freud defendia que a psicanálise se dava a partir de recordações da sexualidade infantil do paciente e que o trabalho analítico detinha-se, descritivamente, em “preencher lacunas na memória” e, dinamicamente, em “superar resistências devidas ao recalque”¹⁵ (FREUD, 1914, p. 163). Tal posicionamento de Freud mudou após suas reelaborações acerca de sua teoria das pulsões e a proposição do conceito de pulsão de morte num mais além do princípio do prazer e num ultrapassamento da sexualidade, conforme ainda discutiremos mais adiante. Vale ressaltarmos também que, nesse texto, Freud utiliza pela primeira vez o conceito de compulsão à repetição, como manifestação da resistência do paciente à recordação:

Aprendemos que o paciente repete ao invés de recordar e repete sob as condições da resistência. Podemos agora perguntar o que é que ele de fato repete ou atua (*acts out*). A resposta é que repete tudo o que já avançou a partir das fontes do recalque para sua personalidade manifesta – suas inibições, suas atitudes inúteis e seus traços patológicos de caráter. Repete também todos os seus sintomas, no decurso do tratamento. (FREUD, 1914, p. 167).

Nesse sentido, o paciente transferirá para o analista os afetos relativos aos conteúdos recalcados. A transferência (*Übertragung*) seria, portanto, um conceito freudiano para

¹⁵ *Die Verdrängung*.

designar uma situação que se presentifica no *setting* analítico, na qual os sintomas de que o sujeito sofre em sua vida cotidiana, com toda a carga de afetos relativa aos conteúdos recalçados inconscientes desses sintomas, são agora depositados e direcionados ao analista, lembrando aqui que os sintomas têm a mesma estrutura dos sonhos, conforme já discutimos. A transferência do paciente se configuraria ela mesma como um sintoma direcionado ao analista no trabalho psicanalítico e, assim, o manejo da transferência pelo analista proporcionaria ao paciente elaborar a resistência e passar da compulsão à repetição para a recordação. O próprio conceito de compulsão à repetição terá grande influência sobre a teoria freudiana das pulsões, conforme veremos adiante. Nesse texto de 1914, Freud considera a compulsão à repetição como uma repetição das inibições do paciente, de suas atitudes inúteis e de seus traços patológicos de caráter, isto é, trata-se da repetição incontrolada dos sintomas, daqueles conteúdos recalçados que já puderam se manifestar no pré-consciente/consciente de modo deformado, conforme a citação acima.

Em 1920, Freud se espanta com os impressionantes relatos de pacientes que sonhavam repetitivamente, relembando eventos traumáticos relacionados às suas vivências na I Guerra Mundial. Ele se pergunta: se o psiquismo é regido pelo princípio do prazer e se o sonho é a realização de um desejo, como apreender a ideia da compulsão à repetição de sonhos com conteúdos traumáticos? Assim, escreve *Além do Princípio do Prazer* (FREUD, 1920), discutindo a ideia de Princípio de Nirvana, proposto por Barbara Low, um movimento em direção à anulação das tensões. Freud discute que haveria na vida um impulso em direção ao inanimado, ao inorgânico, e, portanto, à morte. Ele postula a pulsão de morte (*Thanatos*) em tensão à pulsão de vida ou sexual (*Eros*), e reelabora sua teoria das pulsões. Se até então Freud trabalhava na psicanálise a construção e inscrição da memória relacionada à sexualidade infantil e ao preenchimento de “lacunas da memória”, com a noção de pulsão de morte esse impulso disjuntivo e em direção à morte inerente à condição humana, ele se depara com um trauma inobturável e constituinte do homem e revisa vários de seus conceitos (como o de inconsciente, recalque, etc.). Freud desvela uma dimensão para além do sexual nos processos de memória, dimensão traumática fundamental; dimensão de repetição, destruição, mas também via de criação.

Maurano (1995) aponta que, com o conceito de pulsão de morte, verifica-se que a proposta freudiana anterior de oposição entre libido do eu e libido objetal não se apresenta propriamente como uma oposição, visto se tratar apenas de diferentes vias de investimento da pulsão sexual, diferentes vias para a libido. A mesma autora também reafirma a amplitude do conceito de sexualidade em Freud, que, portanto, não designa simplesmente o ato sexual em si

ou determinadas sensações de prazer nos órgãos genitais. A sexualidade na psicanálise designaria o campo erótico e libidinal existente nas relações humanas e na manutenção da vida, naquilo que aí tende à união, à aproximação e à ligação, afeitos a *Eros*, estando aí colocada sua oposição à pulsão de morte na medida em que esta última tenderia à separação, à destruição, ao inorgânico e à morte, afeitos a *Thanatos*.

Percorrendo o texto *O Eu e o Isso*, de 1923, Freud retoma sua discussão sobre o narcisismo e sua proposta de oposição entre libido do eu e libido do objeto. Ele parece articular essa questão entre a sexualidade e a pulsão de morte ao trabalhar a sublimação, possível destino da pulsão, conforme citamos:

A transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono dos objetivos sexuais, uma dessexualização – uma espécie de sublimação, portanto. Em verdade, surge a questão, que merece consideração cuidadosa, de saber se este não será o caminho universal à sublimação, se toda sublimação não se efetua através da mediação do ego, que começa por transformar a libido objetual sexual em narcísica e, depois, talvez, passa a fornecer-lhe outro objetivo. (FREUD, 1923, p. 45).

Neste mesmo texto Freud revê sua concepção de inconsciente, apontando que o inconsciente não equivaleria ao recalcado e que o eu, topograficamente, não é só consciente, mas possui uma parcela inconsciente. Freud vincula as representações verbais ao sistema pré-consciente (*Pcs.*), concluindo que algo se torna consciente na medida em que se vincula “às representações verbais que lhe são correspondentes” (FREUD, 1923, p. 34). Também nos chamou a atenção a seguinte afirmativa de Freud:

Os resíduos verbais derivam primariamente das percepções auditivas, de maneira que o sistema *Pcs.* possui, por assim dizer, uma fonte sensorial especial. Os componentes visuais das representações verbais são secundários, adquiridos mediante a leitura, e podem, inicialmente, ser deixados de lado, e assim também as imagens motoras das palavras, que, exceto para os surdos-mudos, desempenham o papel de indicações auxiliares. Em essência, uma palavra é, em última análise, o resíduo mnêmico de uma palavra que foi ouvida. (FREUD, 1923, p. 34-35).

As questões acima são revisitadas por Jacques Lacan a partir de encontros com outras áreas, como a linguística, a arte, a lógica, a matemática, dentre outras. Dessa forma, Lacan propõe em vários momentos de seus estudos que, diferentemente do que havia sido proposto pelo linguista Ferdinand de Saussure, o significante tem primazia sobre o sentido. Aliás, é a própria linguagem, enquanto possibilidade de encadeamento e movimento pulsional de significantes e produção de sentido, ainda que sempre parcial, que diferencia o humano da condição de natureza pura. O significante possui materialidade e ele produz cortes na natureza, cortes literais na carne que instituem o recalque e dividem consciente e inconsciente.

Conforme também já mencionamos, Lacan (1964) afirma que o recalque originário é um significante e que o sintoma poderia ser considerado como um andaime de significantes que se edifica sobre este recalque.

Entendemos que o recalque originário seria, portanto, indicativo desse significante originário que faz um corte no sujeito e instala as bases do psiquismo enquanto dividido entre pré-consciente/ consciente e inconsciente. É a inscrição de início do sujeito, inscrição de sua constituição e encarnação na condição histórica e de laços eróticos sociais, conforme discutiremos no terceiro capítulo juntamente com o conceito de sublimação. Portanto, é o corte significante que possibilita a passagem da condição de carne ao recorte do corpo, o que revela, para a psicanálise, que o corpo humano não é pura natureza, mas é também realidade simbólica e textual. Assim, a fala seria um encadeamento significante, encadeamento representacional da história do sujeito, da escrita que compõe seu corpo. É por isso, por exemplo, que o nascimento da psicanálise se dá no momento em que Freud abandona a utilização da hipnose e se espanta com o desaparecimento de paralisias histéricas quando suas pacientes falavam de seu sintoma. A fala, a produção de palavras, possibilita organizar simbolicamente as impressões mnêmicas, resignificando-as enquanto lembrança, e assim o inconsciente apresenta-se estruturado como linguagem, como contorno de um vazio traumático. Lacan (1959-60), no *Seminário VII*, compara a operação com a palavra, com o significante, ao trabalho de criação de um oleiro que, a partir do barro molda o vaso, produzindo um contorno ao nada e criando assim o vazio em torno do qual se pode trabalhar.

Prosseguindo nas trilhas freudianas, verificamos que, ao longo do aprofundamento de sua clínica e de seus estudos com relação às defesas, Freud se depara com o relato de sonhos traumáticos após as experiências vividas na guerra. Ele também relata a observação de uma criança que brinca escondendo e recuperando um carretel e balbucia fonemas na tentativa de fazer luto da perda de seu objeto amado, em um jogo metafórico entre a presença e a ausência deste objeto. Em ambas as situações, Freud se espanta com o fato de que são as situações de desprazer as que mais são repetidas, seja a experiência traumática da guerra que retorna nos sonhos de seus pacientes, seja a maior ênfase, dada pela criança, à ausência do objeto em sua brincadeira. Freud também se interroga sobre o que leva certos pacientes a interromperem o tratamento quando este ainda não havia sido concluído, como manifestação de uma resistência à liberação do material recalcado e à manutenção de sua condição sintomática, ao que Freud observa que o Eu resiste e insiste em manter esse material sob recalque. A partir dessas observações, o psicanalista propõe o conceito de compulsão à repetição para designar a repetição incontrolável de situações desprazerosas. Ao introduzir em 1920 o conceito de

pulsão de morte, Freud verifica que o psiquismo não funciona exclusivamente sob o princípio do prazer, pois há um além do princípio do prazer, um movimento em direção à destruição. Diante disso, sem descartar seu primeiro modelo do psiquismo, o qual chamou de primeira tópica, Freud propõe a existência de outras instâncias – Eu, Isso e Supereu – modelo que chamou de segunda tópica.

Se antes Freud acreditava que o psiquismo obtinha satisfação através da eliminação de desprazer e busca de prazer, com a virada da pulsão de morte ele observa um movimento em busca de desprazer. Tal satisfação é lida por Lacan como gozo, isto é, uma satisfação que é paradoxal, na qual se extrai prazer do desprazer. Assim, aí estaria a diferença em relação aos animais, cuja satisfação e gozo supostamente diriam respeito ao suprimento de suas necessidades, e o humano cuja necessidade sofreu recortes da linguagem. A linguagem teria, portanto, procedido uma perda de gozo no campo do humano, uma perda do gozo natural, ou seja, o humano não teria acesso à condição de plenitude de satisfação de suas necessidades, porque não está plenamente instalado no campo das necessidades. A partir da linguagem o humano demandaria ao Outro a satisfação, um objeto que possa satisfazer sua necessidade. Entretanto, os objetos oferecidos na linguagem proporcionariam apenas satisfação parcial e o sentido dos significantes seria sempre limitado, deixando entre a demanda e a necessidade sempre um resto. É a esse resto que Lacan chama de desejo e propõe o conceito de *objeto a*¹⁶, para representar minimamente essa perda, essa condição de alteridade radical em que se encontra o objeto de satisfação da pulsão. Assim, a dimensão de trauma se articularia justamente a esse vazio deixado pela perda do objeto, ou melhor, o trauma fundamental se configuraria pela inscrição no psiquismo de uma impossibilidade de satisfação plena, inscrição que se dá retroativamente enquanto perda simbólica do objeto, sendo que na verdade o objeto que forneceria uma satisfação plena nunca foi obtido. Deste modo, quando surgir na realidade um objeto que produza satisfação, a satisfação sempre será parcial e restará a condição de que o objeto que satisfaz sempre será outro. É nesse sentido que entendemos que a condição do objeto é uma condição de alteridade.

É nessa direção que o psicanalista francês nomeia o seio, as fezes, o olhar e a voz como *objetos a*, conforme mencionamos anteriormente, sendo respectivamente objetos de satisfação da pulsão oral, pulsão anal, pulsão escópica e da pulsão invocante. Pensamos que um caminho interessante a ser traçado nos desdobramentos desta pesquisa seja o de discutir mais elementos da relação da pulsão com a alteridade na constituição da subjetividade.

¹⁶ Discute-se que a letra 'a' advém de *autre*, ou seja, outro em língua francesa.

Aí estaria, portanto, um ponto de suma importância e que exprime a especificidade da ética da psicanálise, visto que, seguindo essas colocações, a satisfação completa, o sentido total e a felicidade plena estão perdidos para o humano. Entretanto, é indispensável comentar também que, se por um lado a plenitude está perdida, por outro, é justamente a partir desta perda e da parcialidade das pulsões que se torna possível a criação, como a criança discutida por Freud que está a brincar com um carretel em vistas da ausência de um objeto que a complete, que a satisfaça totalmente e ao qual ela pudesse dominar. A criação, portanto, há que ver com a pulsão de morte na medida em que, para Lacan (1959-60), cria-se *ex-nihilo*, ou melhor, a criação se dá a partir da falta de satisfação, em uma passagem pelo vazio, em um certo trânsito pelo nada. Portanto, é um movimento que envolve luto, tendo em vista que na destruição e na criação algo se perde.

Ponto interessante a se destacar é o de que a criação também pode ser pensada não somente enquanto referenciada ao nada, mas como relacionada à alteridade, isto é, a criação pode ser considerada como produção de diferença na repetição. Tal repetição parece ultrapassar a compulsão à repetição, pois traz em si também uma condição diferencial, uma criação com a dimensão traumática fundamental. Apresenta-se, assim, a ação de destruição da pulsão de morte na reincidência do mesmo, do idêntico, a qual pode ser também via de criação, de abertura para a alteridade, para a diferença. Aqui é instigante pensar na indicação de Freud sobre o lúdico ao se deparar com esse garoto que comentamos elaborar criativamente seu luto através de uma brincadeira: frente aos aparecimentos e desaparecimentos de sua mãe, ele cria um jogo material e linguístico a partir de um carretel amarrado numa linha, ao que, quando lançava e escondia o carretel, balbuciava “ooô”, designando *fort* (lá), bem como, quando fazia o brinquedo reaparecer, emitia um alegre “aaá”, referido a *da* (aqui). Deste modo, é pela via de uma brincadeira entre presença e ausência que o garoto faz luto do objeto de amor perdido.

A partir dessas colocações é importante observar também que foi após a proposição do conceito de pulsão de morte que Freud escreve *Uma Nota Sobre o ‘Bloco Mágico’* (1925), por meio do qual o psicanalista lança mão deste brinquedo que surgiu no início do século XX também para metaforizar o funcionamento do psiquismo e dos processos de escrita da memória, assim como fizeram com os aparelhos ópticos anteriormente. Trata-se de um dispositivo formado por duas superfícies diferentes que podem estar em contato, bem como podem ser desconectadas. À época este brinquedo era formado por uma prancha coberta com uma camada de cera, sobre a qual se colocava, de modo destacável, uma folha de papel encerada com uma camada de celuloide. Deste modo, podia-se escrever sobre a folha de papel

e o simples destaque da folha e sua desconexão com a prancha de cera apagava toda a escrita. O que Freud observou é que, se a escrita era destruída na camada de celulósido, permaneciam traços na prancha de cera que estava por trás. É nesse sentido que ele compara a camada superior ao sistema *Pcpt-Cs* (perceptual-consciente), que recebe impressões, mas não retém traços de memória permanentes. Já a segunda camada é comparada aos “sistemas mnêmicos” que jazem por trás do sistema perceptual e que preservam traços permanentes advindos da impressão da primeira camada. E conclui:

Não penso, porém, que seja demasiado exagerado comparar a cobertura de celulósido e papel encerado ao sistema *Pcpt-Cs* e seu escudo protetor, a prancha de cera com o inconsciente por trás daqueles, e o aparecimento e desaparecimento da escrita com o bruxuleio e a extinção da consciência no processo de percepção. (FREUD, 1925, p. 260).

Outro ponto interessante indicado por Freud é o de que a ideia de tempo parece surgir a partir das excitações e interrupções de excitação do sistema perceptual, tal como se, comparando ao bloco, periodicamente uma mão escrevesse e outra suspendesse a camada superior. Nesse texto, o tempo para Freud parece surgir também da inscrição, de um jogo entre a presença e a ausência de excitação, comparável ao bruxuleio e extinção da consciência no processo de percepção. Portanto, fortalece-se nossa orientação em pensar os processos de memória como processos de repetição, destruição e criação nesta relação com a escrita, nos levando a considerar, inclusive, o surgimento do bloco mágico diante de todo o contexto do surgimento da imprensa, que discutimos com base em Walter Benjamin anteriormente.

É seguindo essas proposições de Freud que, como já pontuamos, Jacques Lacan relê tais textos freudianos e se depara com a dimensão onírica do surrealismo, reafirmando mais uma vez a importância dos sonhos para a psicanálise. Desta feita, introduz na psicanálise o estudo de superfícies topológicas advindos da matemática. No estudo dos espaços psíquicos, o psicanalista francês prefere os estudos de topologia aos estudos clássicos de geometria advindos da tradição euclidiana e pitagórica¹⁷. Trata-se de uma vertente da matemática que trabalha com determinadas superfícies que, através de cortes e torções, colocam-se em movimento. Assim, se Freud considerava o eu como uma superfície sobre a qual se inscreviam traços (tomando como exemplo o bloco mágico), podemos dizer que Lacan, a partir da topologia, considera que a interpretação na psicanálise é como um corte sobre essa superfície, corte que pode produzir torções nessa superfície, pode colocá-la em movimento e

¹⁷ Acerca da relação entre a geometria clássica e o contexto dos pitagóricos, no que diz respeito à tradição que culmina no pensamento da filosofia platônica, indicamos o texto *Aspectos míticos da memória e do tempo*, de Vernant (1990).

cujo efeito é o advento do sujeito. Assim, a subjetividade é colocada aí não como estática, em uma dimensão de ser, mas como efeito de cortes que produzem movimento, isto é, através de uma configuração de oposição de forças, de tensões, a partir das quais são produzidas torções na superfície da linguagem, cujo efeito é o advento do sujeito do inconsciente, estando aí sua própria condição de movimento, de devir, de *vir-a-ser*. É o caso da Banda de Moëbius, já mencionada, uma figura tomada da topologia: uma fita torcida sobre si mesma, cujas pontas estão em continuidade¹⁸. A Banda de Moëbius é também a figura constante na capa da edição brasileira do *Seminário X* de Lacan (1962-63), seminário em que o psicanalista trabalha a angústia – este afeto que não engana, como propõe o psicanalista ao trabalhar com a dimensão pulsional – relativa a cada um dos *objetos a* (conforme pontuamos: seio, fezes, olhar e voz) em sua relação com o desejo. Nessa ilustração, observa-se que uma formiga, ao caminhar sobre uma superfície da fita, passa de modo contínuo do interior ao exterior da fita e vice-versa. A partir dessa formação e figuração, e ao tocar a questão dos espaços psíquicos nessa relação entre o sujeito e o Outro, entre o interior e o exterior, propõe o neologismo *extimidade*, apontando que no mais íntimo do sujeito está o exterior. Aponta, portanto, continuidades entre o íntimo do psiquismo e a dimensão que lhe é de fora, referida à alteridade, à diferença.

Acerca dessa questão, apostamos que o aprofundamento no estudo da topologia indique desdobramentos em nossa pesquisa a partir da teoria da memória proposta por Freud e da questão da alteridade. Nos recortes do presente trabalho, ressaltamos a dimensão de torções e continuidades entre a subjetividade e o social, lendo que a dimensão social seja o contexto de laços eróticos em que o sujeito se inscreve, seu campo de escrita na linguagem. Tal contexto refere-se à dimensão de Eros, pulsão sexual que tende à ligação e à união. Consideramos, portanto, a linguagem enquanto a própria configuração de social, destacando que, em seu centro, figuraria a diferença radical, essa satisfação Outra mais além da linguagem e do princípio do prazer, referida à pulsão de morte. Nesse sentido, os processos de memória seriam eles mesmos processos constantes de reescrita, processos de destruição e criação de configurações entre laços eróticos e essa alteridade radical no cerne da subjetividade. Tal alteridade é designada como um campo fora do sexo e fora da história, possibilidade mesma de cortes e torções, dando movimento ao psiquismo. É deste modo que entendemos os processos de memória como contínuo movimento de contorno do vazio deixado pelo objeto de satisfação, desvelando aí processos de subjetivação e dessubjetivação e, portanto, processos de repetição, destruição, e criação.

¹⁸ Figura em anexo.

Ainda acerca da dimensão pulsional nos processos de memória, no *Seminário XI* Lacan (1964) parece apontar a pulsão mesma como um movimento de montagem e desmontagem em sua relação com seus objetos de satisfação. Parece-nos instigante aprofundar e pesquisar, por exemplo, a enunciação lacaniana de que uma montagem pulsional não tem pé nem cabeça, que é uma montagem “no sentido em que se fala de montagem numa colagem surrealista” (LACAN, 1964, p. 161). É neste sentido também que são instigantes as considerações de Walter Benjamin sobre o cinema e sobre a destruição da aura, isto é, sobre a intervenção do cinema na própria realidade, a qual se torna montagem, como em um filme, o que poderia nos apontar, por exemplo, a dimensão pulsional no funcionamento da memória. Seriam os processos de memória processos de montagem e desmontagem pulsional? Seria a manifestação da pulsão mesma uma montagem? É sobre tais questões que gostaríamos de chamar atenção agora e que pretendemos também nos deter no prosseguimento desta pesquisa. Neste trabalho, defendemos que as torções entre as proposições psicanalíticas acerca da memória e as de Walter Benjamin acerca da não fixação de memória na informação, bem como da não fixação de imagens no cinema, nos indica uma dimensão dinâmica e de movimento da memória nas massas e na modernidade, ou seja, a memória mesma se coloca como processos de repetição, destruição e criação, servindo à satisfação pulsional, servindo ao gozo, dimensão que nos parece ser pouco considerada nas pesquisas em memória social.

Assim, ressaltando essa consideração dinâmica da memória, veremos no próximo capítulo como a narrativa – que se tecia no lento ritmo das produções artesanais e não carecia de explicações, pois se remetia ao contexto místico da deusa da memória Mnemosyne –, vai dando lugar ao fluxo de informações que agora se alinha ao ritmo intenso industrial. Também as relações do homem como o espaço se alteram, na medida em que agora é possível receber notícias dos lugares mais distantes, havendo uma aproximação com o advento da informação. Assim, com o surgimento da imprensa, da fotografia, do cinema e com o intenso fluxo de informação, modificam-se os modos de trocas sociais de memória e se ampliam nossas perspectivas.

CAPÍTULO III

Mnemosyne: da voz na narrativa épica à comunicação em massa na informação

Vernant (1990) realiza uma vasta pesquisa sobre a questão da memória entre os gregos. Ele propõe que na Grécia antiga, em um contexto de organização tribal no qual sociedade e natureza se confundiam, era por meio da narrativa épica que os poetas organizavam o mundo e suas origens quando ainda não existia a escrita, narrativa na qual uma trama de mitos se constituía a partir de uma pluralidade de deuses. Ele verifica que até mesmo Heródoto – o primeiro historiador de que se tem notícia – reconhece que foi por meio da poesia de Homero e Hesíodo que a multidão anônima de deuses gregos foi distinguida e nomeada através deste esforço em determinar as 'origens' do cosmo, demonstrando a importância da memória nesta cultura:

Os gregos colocam, entre os seus deuses, paixões e sentimentos, Eros, Aidós, Phobos, atitudes mentais, Pístis, qualidades intelectuais, Métis, erros ou desvios do espírito, Ate, Lyssa. Muitos fenômenos que nos parecem de ordem psicológica podem ser assim objeto de um culto. No quadro de um pensamento religioso, aparecem sob a forma de forças sagradas, ultrapassando o homem e o extravasando no mesmo momento em que ele sente a presença delas no seu âmago. No entanto, o caso de Mnemosyne parece ser especial. A memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu. Ela põe em jogo um conjunto de operações mentais complexas, e o seu domínio sobre elas pressupõe esforço, treinamento e exercício. O poder de rememoração é, nós o lembramos, uma conquista; a sacralização de Mnemosyne marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como o foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita. (VERNANT, 1990, p. 108).

Assim, o filósofo relata que, nas confrarias dos Aedos, quando possuídos por Mnemosyne, os poetas percorriam além-mundos e, por meio de uma sabedoria concedida pela mãe das Musas constituíam um saber quase divinatório sobre o passado arcaico, isto é, sobre a origem, a fonte do cosmo. Desta forma, o tempo correspondente a esta deusa não era o tempo cronológico, mas o tempo de genealogias, tempo incluído nas relações de filiação entre diversas raças. O passado é, portanto, considerado como o mundo infernal embaixo, bem como o mundo dos deuses olímpicos, ele é parte integrante do cosmo, mundo invisível nas profundezas do ser e existente por trás das realidades atuais, mundo que se torna acessível por meio da possessão por Mnemosyne. Nesse sentido, Vernant (1990, p. 113)

afirma que a “história que canta Mnemosyne é um deciframento do invisível, uma geografia do sobrenatural”.

Assim, esse contexto sagrado onde tradicionalmente se inseriu a memória, no âmbito do culto a Mnemosyne, nos interessa no prosseguimento de nossa discussão acerca da virada que observamos na modernidade, principalmente com os avanços da ciência, da técnica, e do capitalismo no que diz respeito aos trabalhos com a memória. Como em *O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov*, texto no qual Walter Benjamin (1936b) contrapõe a tradição oral da transmissão da memória por meio da narrativa, cujo centro gira em torno de Mnemosyne, a deusa da reminiscência, ao advento na modernidade da imprensa e seus efeitos transformadores nas trocas de experiência humanas. Benjamin percebe que na modernidade, com a ideia de progresso, com a fragmentação das tradições, com o avanço da urbanização e do sistema capitalista, as feitura artesanais da narrativa e as trocas de experiências estão cada vez mais em extinção. Um marco para a manifestação desse processo foi a I Guerra Mundial, a partir da qual se observou, por exemplo, que os combatentes retornavam dos campos de batalhas mais pobres em sua habilidade de trocas de experiência comunicável, e o que aconteceu foi o advento de uma “enxurrada” de livros acerca da guerra, os quais não possuíam a proposta de uma transmissão de experiência boca a boca, mas uma comunicação em massa.

Benjamin afirma que o narrador é aquele que recorre à experiência transmitida de pessoa para pessoa e que, dentre as narrativas escritas, as melhores são as que mais se aproximam das histórias orais de narradores anônimos. Assim, existem dois grupos de narradores que se interpenetram mutuamente: aqueles que viajam muito e que vêm de longe (personificação do marinheiro comerciante) – distância espacial – e aqueles que não saíram de seu país, mas conhecem suas histórias e tradições (figuração do camponês sedentário) – distância temporal. No sistema corporativo medieval, pode-se perceber uma interpenetração desses dois grupos arcaicos, visto que tanto o mestre sedentário como os aprendizes migrantes trabalhavam na mesma oficina, tendo sido os artífices que aperfeiçoaram a arte narrativa: “No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.” (BENJAMIN, 1936b, p. 199).

Neste percurso, o autor aponta que a historiografia representa uma zona de indiferenciação criadora em relação às várias formas épicas, isto é, a historiografia traz o registro escrito de tais formas. Do mesmo modo a epopeia, figurada na musa da *reminiscência*, forma mais antiga da historiografia, já continha em si, também como que

por uma zona de indiferenciação, a narrativa e o romance. É nesse sentido que a *reminiscência* funda a cadeia da tradição e de transmissão dos acontecimentos de geração em geração e, portanto, inclui todas as variedades da forma épica, sendo a mais épica de todas as faculdades. Seria esta mesma *reminiscência* que ao longo do tempo foi se desdobrando em *memória* – musa da narração, *rememoração*, musa do romance – e em seu registro escrito – historiografia. Desta forma, observa-se nas invocações solenes das Musas nos poemas homéricos a prenúncia da memória perpetuadora do romancista (rememoração), em contraponto à breve memória do narrador e ao tecido da rede de suas histórias difusas, sendo que o que foi transmitido pela reminiscência passa a ter seu registro escrito pela historiografia.

Seguindo essa construção, o filósofo argumenta que as formas épicas foram se transformando lentamente, em ritmos comparáveis aos das transformações da crosta terrestre no decorrer dos milênios, e acrescenta que poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente e se extinguíram mais lentamente. Neste sentido, é com o surgimento da imprensa e com a configuração do livro no início do período moderno que incide esse movimento antigo que culmina na morte da narrativa e no aparecimento do romance, que não procede da tradição oral nem a alimenta. Se o narrador retirava suas histórias da partilha da experiência coletiva (*Erfahrung*) pelas vias do aconselhamento e da sabedoria, o romancista isola-se e sua história advém de uma vivência solitária (*Erlebnis*). O ouvinte e o narrador de uma história partilham sua experiência de transmissão da obra feita artesanalmente com a matéria da vida, onde há a transmissão de uma sabedoria, de uma “moral da história”. Por outro lado, o leitor do romance é solitário; ele se apodera da matéria de sua leitura e a destrói como o fogo que devora a lenha na lareira, na busca pela extração de um “sentido da vida”. O leitor do romance procura no fim da história, na morte descrita no romance, à esperança de aquecer sua vida gelada. Benjamin afirma que o romancista se apropria da *reminiscência*, herança deixada por aquele que está a morrer, com uma profunda melancolia.

A solidão que desponta no contexto burguês faz com que o romance, já anunciado desde a Antiguidade na epopeia, floresça centenas de anos mais tarde principalmente em função do surgimento da imprensa na modernidade. Via paradoxal, pois a própria imprensa propiciará a propagação da informação, duro golpe tanto ao romance quanto à narrativa.

Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca

havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 1936b, p. 202).

Antes a narrativa trazia um saber que vinha de longe, tanto de terras estranhas como de tradições antigas, que dispunha de uma autoridade, ainda que não controlável pela experiência e que evitava explicações demasiadas. Muitas vezes, a narrativa recorria ao mágico e fantasioso, a partir do qual o extraordinário e o miraculoso eram narrados ao ouvinte e este era livre para interpretar a história. Entretanto, nesse novo contexto, a informação visa a uma verificação imediata, compreensível e plausível em si e para si: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações.” (BENJAMIN, 1936b, p. 203). Assim, nesse momento, a comunicação passa a se dar não mais no ritmo das produções artesanais, mas no ritmo da informação e das produções industriais. É por isso que, se a narrativa conserva suas forças, seus elementos e sua capacidade de desenvolver-se depois de muito tempo, a informação não se fixa, ela tem o seu valor apenas no momento em que é nova, ela se entrega a esse momento e precisa explicar-se nele sem perda de tempo. Ao contrário da informação, a narrativa foi a arte de contar as histórias sempre de novo, de conservá-las e reproduzi-las, e para isso era necessário que o ouvinte estivesse em um certo estado de distração, de distensão.

Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. (BENJAMIN, 1936b, p. 204-205).

Quanto mais o ouvinte se esquecesse de si mesmo e fosse tomado pelo ritmo de trabalho, melhor guardava o que ouvia e, assim, adquiria espontaneamente o dom de narrar as histórias e de reproduzi-las, tecendo uma rede de narrativas. Rede que, fiada em torno de antigas formas de trabalho manual, está a se desfazer, tendo em vista a proletarização do trabalho, a industrialização e a passagem da comunicação à informação. Benjamin acrescenta que é o próprio fato da narrativa estar morrendo que confere a essa narrativa uma beleza frente às vias de seu desaparecimento. O filósofo observa, inclusive, que a própria ideia de morte está perdendo a sua força evocadora, isto é, com a redução da comunicabilidade da experiência e a extinção da narrativa, modifica-se a própria relação com a morte. Ele destaca que, na narrativa, é na hora da morte que se desfilam inúmeras imagens no interior

daquele que agoniza. A existência vivida, essa matéria de que são feitas as histórias, assume uma forma transmissível, e aflora-se o inesquecível que confere ao moribundo a sua autoridade e sabedoria. É, portanto, na origem da narrativa que se localiza essa autoridade, pois as histórias do narrador remetem à própria história natural. Entretanto, ao longo do século XIX, a burguesia disseminou instituições higiênicas e sociais e o que aconteceu é que inconscientemente foi-se obliterando e evitando o espetáculo da morte. Se antes a morte era um evento público na vida de uma pessoa, agora os burgueses passam a viver em espaços higienizados de qualquer morte e na hora de sua morte são depositados em sanatórios e hospitais. Assim, “a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (BENJAMIN, 1936b, p. 207).

É em meio a esse contexto de morte da narrativa que o autor alemão analisará a obra do russo Nicolai Leskov, o qual afirma ainda ser um dos poucos a preservar a narrativa na modernidade, pois “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1936b, p. 197). O filósofo alerta que descrever as construções narrativas de Leskov não nos aproxima dele. Ao contrário, nos distancia dele, e é exatamente essa lonjura que destaca nele seus traços de narrador. Leskov era um religioso ligado à Igreja Ortodoxa Grega e seus contos estão entranhados no espírito das crenças populares russas, com uma magia semelhante à de contos de fadas. Ele trabalhou como agente de uma firma inglesa, o que lhe proporcionou a possibilidade de viajar pela Rússia, enriquecendo tanto sua experiência de mundo como seus conhecimentos, eventos de grande influência sobre suas narrativas. Desta forma, pode ampliar seus horizontes tanto no âmbito da distância espacial como da distância temporal. É essa dimensão prática presente na origem da narrativa, isto é, advinda da experiência, que lhe caracteriza como tendo um senso utilitário. A narrativa sempre traz um ensinamento moral, ou uma sugestão prática, pois “o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se 'dar conselhos' parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis.” (BENJAMIN, 1936b, p. 200). E ainda:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. (BENJAMIN, 1936b, p. 200-201).

Nesse sentido, como já comentamos, a narrativa não tem por objetivo “transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Através de uma

coordenação rítmica entre o olhar, os gestos das mãos e a voz do artesão, a narrativa mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, “como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 1936b, p. 205). Dessa forma, a partir da observação do caráter artesanal da narrativa, Benjamin considera que a literatura de Leskov é construída de modo artesanal, sendo então uma literatura narrativa. Benjamin ainda destaca que esse narrador russo recebeu grande influência da tradição grega da narrativa épica, localizando também nessa tradição o surgimento da história, por meio de Heródoto, tendo sido este último, portanto, o primeiro narrador. E é nesse fluxo que, por intermédio da narrativa, Benjamin aproxima as tradições do historiador e do cronista e afirma que “o cronista é o narrador da história.” (p. 209).

O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. Na base de sua historiografia está o plano de salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas.

Não importa se esse fluxo se inscreve na história sagrada ou se tem caráter natural. No narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado. (BENJAMIN, 1936b, p. 209).

Assim, nessa trama, o cronista se insere na história sagrada, bem como o narrador na história profana, apesar de que em muitas narrativas esse limiar torna-se indiferenciado. É neste ponto que Benjamin destaca que o curso das coisas, seu devir, não pode ser dominado por nenhuma categoria verdadeiramente histórica. Mas afirma que “somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte” (BENJAMIN, 1936b, p. 210).

É assim que, em Leskov, Benjamin observa que a autoridade advinda da morte chega a ser mística. Apesar de o autor russo enfatizar que o homem não pode mais sentir-se em harmonia com a natureza, ou seja, que ele não é mais *naiif*, ingênuo (termo retomado de Schiller), na leitura de Benjamin, o narrador mantém certa relação com essa época de ingenuidade. Portanto, a autoridade narrativa de Leskov advém da morte e sua vida se constitui de várias camadas, as quais vão desde a dimensão terrena das criaturas da natureza até a dimensão dos céus representada na figura do justo¹⁹. O justo é o porta-voz das criaturas e

¹⁹ Cruz (2007) postula que este justo seja o Tzadik, figura do sábio no Hassidismo (movimento místico judaico pautado em estudos da Cabala).

das profundezas da natureza inanimada, e, portanto, a voz do narrador anônimo traz consigo algo da própria voz da natureza. Tal colocação se torna mais perceptível no conto *A Alexandrita* de Leskov, no qual o narrador consegue vislumbrar no piropo (pedra semipreciosa), o estrato mais ínfimo da criatura ao mesmo tempo ligado ao estrato mais alto, uma profecia natural do abismo do mundo inanimado para o mundo histórico em que o próprio narrador está inserido. Esse movimento de criação de uma profecia advinda do mundo inanimado natural para o mundo histórico nos faz lembrar do comentário de Lacan (1959-60) no *seminário VII*, em referência à relação da pulsão com o instinto. Lacan propõe que Freud, ao lançar mão do termo *Trieb*, cria um significante para designar o que no homem corresponderia ao lugar onde falta o instinto, esse movimento de busca de satisfação presente nos animais. Na natureza haveria um instinto de morte, um movimento contínuo de retorno ao inanimado no processo do ciclo de vida. Ao que Freud teria efetuado, então, uma sublimação por meio da criação de *Trieb* para o que no homem (que agora está inscrito na história) se coloca como pulsão de morte, como movimento de destruição, mas também como vontade²⁰ de recomeçar, conforme indica Lacan (1959-60). Em trabalhos futuros intencionamos confrontar tais indicações, e no terceiro capítulo ainda retornaremos à questão da sublimação.

Entretanto, retomando Walter Benjamin, verificamos que o autor coloca em cena as transformações históricas pelas quais passou a memória, desde uma caracterização de grande proximidade à natureza e marcadamente oral na rede tecida pela troca de experiências nas narrativas, passando pela sua escrita na historiografia, pela dimensão solitária da vivência na leitura do romance, até a configuração de massas da informação, que é sempre nova e não se fixa.

²⁰ Lacan (1959-60) indica que o termo vontade aqui, não diz respeito ao conceito de vontade cunhado por Schopenhauer.

CAPÍTULO IV

Pulsionalidade e tragédia: Mnemosyne, Apolo e Dioniso

Até o momento percorremos alguns textos trabalhando com apontamentos dos processos de memória no âmbito da narrativa épica – tendo em vista que Heródoto, os cronistas e a figura do narrador representam as trocas coletivas por meio da experiência (*Erfahrung*) –, passamos pela perda da experiência coletiva da memória na dimensão de solidão no romance – que agora se torna vivência, *Erlebnis* – e chegamos à modernidade, onde surge a categoria secularizada do sujeito em seus amálgamas com o âmbito do social. É nesse contexto que propomos torções entre a teoria do psiquismo formulada por Freud e o advento da fotografia em meio aos movimentos de massa relacionados por Walter Benjamin. Do mesmo modo, percebemos similaridades entre a teoria freudiana da memória a partir dos sonhos e a discussão benjaminiana acerca do surgimento do cinema, inclusive quando este último propõe que a fotografia virtualmente já continha algo do filme sonoro. De modo semelhante, estamos chamando a atenção para tais movimentos de massas no contexto do surgimento da imprensa, tendo em vista a articulação da teoria freudiana da escrita mnêmica por meio do surgimento do brinquedo chamado bloco mágico.

Essas articulações nos levam a evidenciar que o psiquismo em Freud não diz respeito apenas à objetividade e à consciência, mas a toda uma rede de trilhamentos, de impressões e traços a partir das configurações sociais inconscientes em que o sujeito se constitui. Colocam-se aí paradoxais torções pulsionais entre a subjetividade e o social, bem como dimensões políticas no que diz respeito à configuração de massas, na qual se coloca a era da reprodutibilidade técnica.

Assim, na modernidade – era da informação, da fotografia e do cinema, momento de grandes movimentos de massas e dos choques da produção industrial –, as imagens e a memória não se fixam, pois é intenso seu fluxo de reprodução e de fragmentação. Essa intensidade, por sua vez, também é via de criação. Se Benjamin aponta que nessa era o homem se vê bombardeado de choques em sua relação com a técnica, isso nos remete ao modo como Freud postulava o funcionamento do psiquismo, ou seja, a partir de choques de estímulos internos e externos a este aparelho. Estes estímulos, não se fixando no contato com a consciência, deixam rastros e escritas de gozo no inconsciente e produzem a percepção e a

realidade por meio de alucinação, sonho e, assim, a configuração representacional. Desse modo, mesmo na leitura que Benjamin faz dos textos freudianos, parece-nos que sua interpretação sobre o psiquismo já se constitui nessa conjugação entre subjetividade e social.

Do mesmo modo, Lacan lê esse mesmo psiquismo como constituído a partir da linguagem. Assim, considerando a pulsão como referida à encarnação do sujeito na história, inscrição do sujeito na linguagem, esse sujeito se constitui a partir do social, a partir da ordem simbólica, do Outro, e é nesse sentido que o psicanalista propõe dobras entre o íntimo do sujeito e seu exterior. Assim, os processos de memória são considerados como processos de subjetivação e dessubjetivação nesse remetimento ao exterior, sendo, portanto, um contínuo movimento de repetição, destruição e criação, por meio de cortes e torções efetuados pela conjugação entre pulsão e significante. Nesse sentido, poderíamos pensar que se coloca aí uma tensão irreduzível entre lembrança e esquecimento que nos remete inevitavelmente à questão da tragédia grega, tendo em vista observarmos que, tal como a teoria do psiquismo e da memória na psicanálise, essa manifestação artística grega se constitui a partir da tensão e conjugação de pulsões. Assim, pensamos poder dizer que Freud adota uma postura trágica diante dessa fragmentação da memória na modernidade, sendo sua teoria do psiquismo fruto desse posicionamento. Consideramos ser importante verificar essa manifestação pulsional na cultura grega, em cujo contexto se debruçou Nietzsche, filósofo que dá grande importância à dimensão sonora e musical como cerne dos processos de memória.

Apostamos que Nietzsche (1872), ao dar relevo à música, nos dá elementos para discutir os processos de memória em um contexto de tensões e conjugações de elementos contraditórios. Esse filósofo afirma, por exemplo, que se a tragédia grega foi destruída no contexto helênico dos gregos, é possível ainda ter uma atitude trágica diante da existência, uma consideração trágica do mundo, conforme discutiremos. Pensamos, assim, que, no contexto moderno da técnica e da guerra, Freud adota um posicionamento trágico diante dos processos de memória e posteriormente Lacan radicaliza essa posição, indicando a condição trágica do homem por lhe ser impossível a felicidade plena e a total apreensão de sua essência, bem como ser constitutiva no homem a destruição, o que, por outro lado, é também a via de toda possibilidade de criação. Assim, a psicanálise parece-nos assumir posicionamentos éticos, estéticos e políticos específicos e muito particulares em sua relação com a técnica e com os processos de memória.

Freud, em 1930, no texto *Mal-estar na Cultura*, discute sobre o impossível que é a obtenção da felicidade completa, visto ser a destruição e o mal-estar inerente ao humano e às suas relações sociais. Diante da pulsão de morte, Freud discorre sobre a problemática humana

do horror que há na manutenção da cultura, da vivência em sociedade. O livro desvela a dimensão radical em que se encontram os aspectos de criação e destruição, tornando-se, portanto, um texto importante para a discussão da sublimação, um dos destinos da pulsão apontado por Freud e que tem grande destaque no ensino lacaniano da ética psicanalítica – *Seminário VII* (LACAN, 1959-60). No texto freudiano de 1930 a sublimação é proposta por Freud como sendo uma das alternativas ao que coloca como sofrimento existente na vivência em sociedade. Ele postula aqui uma satisfação diferenciada na criação e que ainda não estava apreendida no âmbito de sua metapsicologia:

Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido que nosso aparelho mental possibilita e através dos quais sua função ganha tanta flexibilidade. A tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos pulsionais de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação das pulsões [...] Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos. (FREUD, 1930, p. 87).

No mesmo texto, ao falar da pulsão de morte, Freud postula que é possível sua ação sem um intuito sexual:

Contudo, mesmo onde ele [*Trieb*] surge sem qualquer intuito sexual, na mais cega fúria de destrutividade, não podemos deixar de reconhecer que a satisfação [*Befriedigung*] da pulsão se faz acompanhar por um grau extraordinariamente alto de fruição [*Genuss*] narcísica, devido ao fato de presentear o ego com a realização de antigos desejos de onipotência deste último. (FREUD, 1930, p. 125).

Com relação a essa dimensão de destruição, pensamos ser importante também nos determos sobre o conceito de *Supereu* (instância proposta por Freud na elaboração da segunda tópica, conforme já pontuamos), bem como sobre sua relação à figura do pai tirânico no mito de *Totem e Tabu* (FREUD, 1913). Entendemos que essa instância possui relação com as configurações sociais de moralidade que incidem na forma inconsciente de cobrança do eu para alcançar uma condição ideal, cobrança que se articularia à exigência da pulsão em se satisfazer. Sobre tal aspecto, parece-nos, a partir da leitura de Lacan, que a moral diz respeito ao juízo de qualidade inerente à consciência e que serve ao princípio de realidade na exigência de um objeto que satisfaça completamente a pulsão, na busca de encontrar na realidade uma condição ideal de satisfação. Assim, observando as indicações de uma dimensão de dessexualização no mais além do princípio do prazer, nos perguntamos que vocação ética teria a psicanálise diante da exigência superegoica de satisfação da pulsão, bem como de seu caráter destrutivo. É preciso destacar aqui que, na sublimação, entendemos haver também

uma dimensão de destruição, tendo em vista a dessexualização aí envolvida, porém apostamos se tratar aí da própria via de criação e renovação da subjetividade e da cultura.

Acerca da sublimação, por exemplo, Didier-Weill (1999), psicanalista e dramaturgo francês, nos indica que Lacan proporciona um avanço na pesquisa com relação a este conceito. Na tentativa de transmitir este avanço, ele faz referência a uma formulação construída por sociedades xamânicas, as quais postulam dois tempos: o tempo sagrado e o tempo profano. O autor afirma que poderíamos pensar que o tempo sagrado corresponderia a um tempo anistórico, localizado no âmbito do invisível, do inaudito e do imaterial, onde se encontraria o sujeito antes do recalque originário, isto é, antes que o significante fizesse um corte no sujeito, gerando consciente e inconsciente, antes que se inscrevesse um início. Posteriormente ao recalque, o sujeito entraria na temporalidade profana, na partilha dos sexos, isto é, no tempo histórico, sendo que o recalque originário então parece se colocar aí como o significante que é a própria condição e possibilidade de se fazer história. Conclui, assim, que a diferença entre a psicanálise e as sociedades xamânicas é que, para a primeira, o sagrado é indissociável do profano (DIDIER-WEILL, 1999).

A partir dessas proposições, o autor aposta que a sublimação seria um retorno ao tempo anistórico, anterior ao recalque primordial:

[...] uma maneira de compreender o que é o ato de sublimação é o modo pelo qual um sujeito pode se ver reencontrando um tempo primordial que, se, como diz Freud, é um tempo de dessexualização, não corresponde, no entanto, à dessexualização de que Freud fala. Enquanto, para ele, 'dessexualização' significa subtração psíquica a um *primum movens* que é o sexual para nós – e nisso seguimos o ensinamento de Lacan –, a aparição do objeto sexual não é, como para Freud, originária, e sim aquisição secundária advindo depois da ação dessa causa material que é o significante primordial. (DIDIER-WEILL, 1999, p. 27).

Entretanto, cabe aqui ressaltar a proposição de Freud no sentido de que há um impedimento de que se sublime toda a pulsão. Outros destinos também são dados à pulsão – como a reversão ao seu oposto e retorno ao próprio eu, por exemplo –, conforme já citamos a propósito do texto *As Pulsões e os Destinos da Pulsão* (FREUD, 1915). Também Lacan (1959-60) resalta no *Seminário VII* que “alguma coisa não pode ser sublimada, há uma exigência libidinal, a exigência de uma certa dose, de uma certa taxa de satisfação direta, sem o que resultam danos e perturbações graves” (p. 116-117). Considerando não ser possível sublimar toda a pulsão, por hora, pensamos que o funcionamento do psiquismo se dá não somente com movimentos de criação, mas também de repetição e destruição.

Assim, continuando a discussão sobre esses pontos de torção entre a subjetividade e o social nos processos de repetição, destruição e criação da memória, pensamos ser

indispensável abordar a dimensão de enodamento entre a pulsão e Édipo no contexto da tragédia. Didier-Weill (1999), acerca desse enodamento, defende a ideia de que Freud, ao retomar Édipo, nos transmite não apenas uma estrutura mítica. Ao retomar Sófocles, Freud, sem se dar conta, toca num ponto em que se desdobra outra estrutura além da mítica: a do discurso trágico, herdeiro de um rito dedicado a Dioniso²¹, “o mais obscuro dos deuses gregos” (DIDIER-WEILL, 1999, p. 38).

Na antiga religião grega, quando Dioniso tocava sua flauta, uma melodia se fazia ouvir pelas mulheres, que, possuídas pela música, corriam com entusiasmo para a floresta, formando o coro originário das mênades e “um corpo místico”. Essas bacantes reuniam-se num ritual perigoso, no qual absorviam as postas dilaceradas de um animal. Este ritual abriu lugar ao Ditirambo, onde cinquenta coreutas rodeavam um altar dedicado a Dioniso cantando e dançando, sendo que, ao final, um sacrifício era realizado sobre este mesmo altar. Didier-Weill (1999) destaca que no Ditirambo não eram mais as mulheres que participavam, mas os homens.

Com o decorrer do tempo, o ritual deixou de ter um caráter secreto e místico para se tornar um espetáculo. Surge a figura do corifeu, um mestre do coro que se dispõe a dialogar com o coro. Num primeiro momento, tal diálogo se dava por meio de uma improvisação por parte do corifeu. É, portanto, através de um movimento espontâneo, da improvisação, que o corifeu, agora desligado do coro, faz ouvir a sua voz, que não é mais a voz do coro:

originalmente, o corifeu improvisa uma série de versos depois dos quais o coro entoa um refrão, mas depois essa improvisação vai se tornando cada vez menos espontânea e o corifeu vai cantar textos poéticos escritos por poetas como Arion, Arquíloco e sobretudo Píndaro (DIDIER-WEILL, 1999, p. 51).

Somente quando o corifeu foi substituído pelo *hipócrita* (“aquele que porta a máscara”) que o ditirambo deu lugar à tragédia grega. O hipócrita é o ancestral do ator, e tem um papel muito importante na tragédia grega, porque antes o corifeu e o coro eram “apenas um” e o corifeu contava a história de um herói. Agora, o hipócrita se desprende do coro anônimo e não mais contará, mas desempenhará a vida do herói, despertando um entusiasmo apaixonado, no qual aqueles que assistiam ao espetáculo se empenhavam em uma catarse coletiva. O autor destaca a intensidade desse movimento, ao indicar a preocupação de alguns governantes, como Sólon, por exemplo, com o fato de que esta catarse não cessasse após o

²¹ Na tradução em português da produção de Alain Didier-Weill, utilizou-se “Dionísio”. Entretanto, faremos uso ao longo do presente trabalho da nomenclatura “Dioniso” para diferenciar o deus do ditador grego.

espetáculo. Ele associa, portanto, o entusiasmo presente no hipócrita ao entusiasmo das ménades ao escutarem a música de Dioniso.

Assim, o autor sublinha que a tragédia surge a partir dos rituais ditirâmicos pautados em cantos e danças, isto é, vemos no coro a herança das manifestações musicais de culto a Dioniso da antiga religião grega pré-helenística. É nesse sentido que o psicanalista aponta, na estrutura trágica, uma tensão irreduzível entre o coro e o ator, que antes eram “apenas um” e agora estão separados pela hiância característica na cena trágica. Portanto, é quando um membro do coro para de cantar o ditirambo e começa a falar que nasce o ator: “[...] a fala do herói trágico nasce na medida em que ela é arrancada um dia à dimensão de uma música sacra.” (DIDIER-WEILL, 1999, p. 39).

Todavia, se por um lado a tragédia trazia a faceta mística de Dioniso, por outro, ela só surge num período em que a cidade, a política, e o masculino – isto é, a dimensão *phallica* – tomam lugar de destaque no seio da cultura grega. Aspecto de Apolo que, ao tocar sua lira, transmite uma ideia de equilíbrio, de consistência e de racionalidade, em oposição a seu irmão Dioniso, deus místico e irracional. Portanto, a cena trágica nasce sob “o efeito de um encontro em que Apolo traduzia por formas visíveis a música de seu irmão Dionísio” (DIDIER-WEILL, 1999, p. 41). É por isso, portanto, que no dispositivo trágico Dioniso surge como deus bilíngue – na medida em que fala a língua do arcaico – e ao mesmo tempo pode ser traduzido no *logos* de Apolo.

Didier-Weill aposta que Freud, ao lançar mão de Édipo, toma-o como o herói que mata o pai e desposa a mãe, isto é, o Édipo, digamos, apolíneo. Contudo, o que Freud não percebe é que esse mesmo Édipo é o ator da cena trágica, herdeiro das tradições e música dionisíacas. Partindo das considerações de Didier-Weill, poderíamos pensar inclusive que se a tragédia lida com o mito e com a moralidade, isto é, com o apolíneo, sua lida se dá de modo muito particular. A presentificação do mito, sua repetição, não é uma repetição qualquer, pois na tragédia há uma contínua criação e destruição desse mito encarnado no herói, propondo uma ética pautada no contínuo movimento de criação e destruição e, portanto, distanciando-se da épica. A memória não é tomada como uma entidade ontológica, mas como processo, constante movimento, e isso tem consequências sociais diferentes. Na cultura épica há uma glorificação do herói, de seu ser, há um aferramento e fortificação da ligação aos objetos, ao passo que na tragédia a ênfase recai sobre o movimento e sobre as operações de luto. É nesse sentido que o autor francês acredita que Freud, “venerador da razão”, não foi mais a fundo na tragédia, possivelmente por sua ligação à concepção racionalista vigente em sua época, herdeira do iluminismo, e, portanto, sustentado por uma lógica apolínea e masculina. O

psicanalista francês chega a postular que Freud não avançou em suas proposições acerca da culpa, da sublimação e do feminino, justo por não ir, na tragédia, em direção a Dioniso.

Portanto, seguindo esse postulado, Didier defende que, na medida em que as bacantes se reuniam e absorviam as postas de uma vítima, formavam um “corpo místico” no qual Dioniso reencarnava despedaçado. Este corpo seria o ancestral da tragédia grega, e ele sofre justamente porque o ator se separou do coro e o corpo tem agora um membro perdido. O ator é o culpado do sofrimento do corpo, ou seja, a culpa, então, é fruto da separação, da perda de algo. É aqui que podemos pensar essa perda em articulação à pulsão. O autor, diante da perda e ao retomar a teoria das pulsões de Freud, afirma:

[...] se Freud só reconheceu a existência de três tipos de pulsões sexuais, orientadas cada uma em direção a um objeto parcial específico (o seio, o excremento, o olhar²²), foi porque ele não podia introduzir na sua teoria a hipótese de uma pulsão cujo objeto não fosse um objeto sexual parcial: ao seio, ao excremento e ao olhar opõe-se, de fato, o objeto voz, que não é um objeto parcial tendente a despedaçar o corpo, pois é um objeto subjetivador, na medida em que por intermédio da sua musicalidade ele é o meio pelo qual se transmite a linguagem a esse recém-chegado que é o *infans*. Para que o enxerto de linguagem pegue, é preciso que haja na voz materna algo de bastante singular para que o *infans*, enquanto passível de se tornar falante, não se torne, como o autista, impassível em relação à fala. (DIDIER-WEILL, 1999, p. 133-134).

Assim, da mesma forma que Lacan destaca em Freud que o olhar serve à satisfação da *Schaulust* (pulsão escópica), agora propõe que o objeto voz seria o objeto de satisfação para a pulsão invocante (LACAN, 1964, p. 171). Deste modo, Didier-Weill retoma em Lacan o conceito de pulsão invocante, retomando a ideia de ser essa pulsão a “experiência mais próxima do inconsciente” (LACAN, 1964, p. 102).

Deparamos-nos, assim, com a voz enquanto objeto pequeno *a*, conceito lacaniano para dizer da impossibilidade de satisfação total da pulsão, visto seu objeto estar perdido desde sempre, como sinalizara Freud em seu *Projeto para Uma Psicologia Científica (1895)* ao falar de *Das Ding* – a Coisa perdida que, na verdade, nunca foi possuída. O conceito de *objeto a* parece-nos ser, portanto, um conceito paradoxal, pois vem indicar aqui o vazio, a ausência do objeto de satisfação plena da pulsão. Nesse sentido, a sexualidade em termos radicais é parcial e fragmentária, só sendo possível acessar a estilhaços do objeto na realidade, visto que um suposto objeto de satisfação plena da pulsão remeteria ao campo do inominável e do irrepresentável. A rigor, não é possível nomear um objeto que satisfaça a pulsão, pois a

²² Já Roudinesco (1998) entende que Freud (1905), em *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, postulara os objetos seio e fezes (conforme pontuamos acima), e que Lacan (1960), em uma conferência sobre a dialética do desejo, ao se referir às teorizações de Karl Abraham e Melanie Klein, introduziu os objetos olhar e voz.

condição do objeto é uma condição de radical alteridade referida ao que só poderia ser então designado como Coisa, como isso que extrapola o campo da representação. *Das Ding* aqui indica o gozo que, em *Totem e Tabu*, por exemplo, Freud (1913) designa miticamente como o gozo do incesto proibido pelo pai tirânico que queria para si todas as mulheres da tribo, e que Lacan (1959-60), posteriormente, articula não ser esse gozo propriamente proibido, visto que sua inacessibilidade se dá pela própria via da representação. Esse gozo, portanto, é impossível, irrepresentável e inominável por constituição e não por proibição. Observamos que se a alucinação do objeto acarreta a frustração de satisfação, isso impõe modificações aos modos de funcionamento do psiquismo, levando-o a buscar outras vias de satisfação e a construir vias de representação e pensamento, sendo que a satisfação aí obtida também será parcial. Assim, a partir dessa indicação da mítica morte do pai tirânico, nos damos conta de que o acesso à satisfação não se encontra proibido, mas por constituição é inacessível ao campo das representações, sendo a inscrição na ordem simbólica a própria instauração dessa condição trágica de parcialidade de gozo. Deste modo, a pulsão, no encontro com os objetos da realidade (que são construídos a partir do simbólico), satisfaz-se apenas parcialmente, havendo eternamente a indicação da possibilidade de existência de outro objeto que poderia fazer gozar mais.

Nesse sentido, diante dos objetos encontrados na realidade, sempre retornará o fato de que o objeto a satisfazer a pulsão é outro, sendo por isso que Lacan propõe o objeto *a* como objeto referido a uma condição chamada mais-de-gozar²³. A partir da pulsão de morte, conforme comentamos, Lacan apreende a satisfação pulsional em termos de gozo, isto é, uma satisfação paradoxal da qual é possível extrair satisfação do desprazer. O sujeito, ao entrar na linguagem, sofreu uma perda de gozo, uma castração, portanto. Desta feita, o objeto *a*, em sua articulação a *Das Ding*, apontaria essa perda e impulsionaria no psiquismo um contínuo movimento em busca de um mais-de-gozar. Por outro lado, se o objeto da pulsão está perdido, há uma falta, e o sujeito continuamente demandaria a um Outro o preenchimento desta falta. Preenchimento impossível, permanecendo sempre um resto entre a demanda e a necessidade, ou seja, resta o *objeto a* como causa de desejo. Por isso mesmo, o desejo acolhe em si um

²³ Lacan cunha essa expressão “mais-de-gozar” a partir do conceito de “mais-valia” de Karl Marx. Este segundo autor indica a mais-valia como um certo “a mais” de espoliação do empregado pelo seu patrão no contexto das relações de capital. Trata-se do lucro do empregador, de sua condição de enriquecimento, mola mestra no fluxo de capital. Lacan interpreta que o que está em jogo no capitalismo são partilhas de gozo, fazendo incidir aí que se trata de uma questão ética e política que está na própria constituição da subjetividade e da cultura. Ou seja, entendemos que para Lacan o que se coloca em jogo é a própria pulsão e sua exigência de satisfação, bem como a condição do analista ao qual cabe se posicionar aí na visada das operações de luto do objeto de satisfação.

vazio e se articula à angústia. É nessa medida que cada um desses *objetos a* (seio, fezes, olhar e voz) é correlato a um tipo de angústia em sua relação com o desejo.

Por esse caminho, ao discorrer sobre a voz, “derradeiro nó do objeto a com a angústia” (LACAN, 1962-63, p. 268), Lacan lança mão do Chofar, instrumento constituído a partir do chifre de carneiro e utilizado em rituais judaicos para rememoração do pacto dos hebreus com Javé, na inscrição dos 10 mandamentos nas tábuas de Moisés. Partindo das pesquisas de Theodor Reik, ele propõe que, ao instituir os mandamentos, o que Moisés faz é matar o pai, tal qual ocorre no mito freudiano de *Totem e Tabu* (FREUD, 1913), onde os filhos matam o pai tirânico para ter acesso às mulheres, fundando assim a condição de cultura por meio do culto aos totens e o estabelecimento dos tabus a partir da culpa e cumplicidade dos irmãos. Lacan (1962-63), a partir dessa leitura, conclui que “o Chofar é a voz de Deus, a voz do pai morto” (p. 272). Vemos, assim, que a voz extraída desse objeto natural, o Chofar, por meio destes rituais judaicos, serve à função social da memória na cultura judaica, o que a nosso ver, evidencia o enlace pulsional do sonoro com a memória. Pigozzi (2008), ainda postula que o Chofar, naquela cultura, conduz ao despertar ao mesmo tempo em que relembra uma aliança com o Outro, ligando amor e ética, lei e desejo, medida e pulsionalidade: “desperta do coma de uma repetição indiferente para recordar uma ligação conjuntamente ética e pulsional”²⁴ (p. 128).

É neste sentido que, seguindo a discussão na busca do enlace pulsional do sonoro com os processos de memória, aportamos nas proposições de Friedrich Nietzsche sobre a narrativa épica, a poesia lírica e o nascimento da tragédia no espírito da música. Ele introduz uma reflexão extremamente importante no seio da cultura e da arte ao se valer da proposição de uma tensão de forças advindas da natureza para avaliar as condições da civilização. Diferentemente da psicanálise, o filósofo, alternando entre os termos pulsão e instinto, refere-se às pulsões como forças da natureza. Retomando figurações da teogonia grega, ele observa uma luta constante de pulsões, isto é, luta constante entre, de um lado, a aparência, a racionalidade, o sonho, construções de Apolo, divindade da luz, e de outro, a essência, o verdadeiramente-existente, o Uno-primordial, a embriaguez, afeitos ao obscuro Dioniso. Para ambos os impulsos há uma necessidade de redenção, de um *medium* para que tais impulsos sejam expressos através de uma celebração na aparência, pois é como *fenômeno* estético que a existência e o mundo se justificam. Assim, Nietzsche propõe que mesmo qualquer saber sobre a arte só pode se colocar como ilusão, e para exemplificar tal fato postula que a consciência

²⁴ “Risveglio dal coma di una ripetizione indifferente per ricordare un legame etico e pulsionale insieme” (PIGOZZI, 2008, p. 128; tradução nossa).

individual da significação da arte seria indistinguível da consciência que os guerreiros pintados numa tela teriam da batalha ali representada (NIEZTSCHÉ, 1872). Portanto, o saber é uma ilusão e não um retorno à condição de continuidade do Uno-Primordial, e aquele que sabe de maneira alguma retorna à condição de continuidade presente na natureza. O saber não o leva a tornar-se uma só e idêntica coisa com o Uno-Primordial – artista primordial do mundo, o qual é também eterno padecente e pleno de contradições, potência artística mediante a convivência de uma multiplicidade de fragmentos contraditórios da natureza. Por isso mesmo é que há a necessidade de que o Uno-Primordial se exprima por meio das imagens, pois é através da aparência que se dá a possibilidade de sua redenção. Há, nesses impulsos, um anelar pela aparência, e desta forma o verdadeiramente-existente, o Uno-primordial, necessita da aparência para sua redenção, sendo a mesma o “verdadeiramente não existente”. Assim, nesse movimento entre o verdadeiramente-existente e o verdadeiramente não existente, movimento de criação e destruição das aparências e retorno do cerne eterno no fundo das coisas, entre a verdade e a ficção a realidade empírica, a aparência coloca-se como um constante *vir-a-ser* no tempo, no espaço e na causalidade (NIETZSCHE, 1872).

Nesse sentido, para a dimensão apolínea, a dimensão da aparência se destaca ainda mais, pois o sonho seria como que a aparência da aparência, e sob essa realidade de sonho que vivemos se ocultaria outra realidade que também é aparência. Daí vem a afirmação de que o filósofo, diante da realidade da existência (*Dasein*), se comporta da mesma maneira que o artista procede perante a realidade do sonho. Nietzsche (1872) discute que Schopenhauer, por exemplo, considera como aptidão filosófica o dom de, em determinadas circunstâncias, considerar os homens e as coisas como puros fantasmas ou como imagens oníricas. Por outro lado, em relação ao musical dionisíaco, na arte trágica, por exemplo, a relação entre a verdade da natureza e a “mentira” da civilização, sua ficção (que considera sua realidade como sendo a única) assemelha-se à relação entre o eterno cerne das coisas – a coisa em si – e o mundo fenomenal. A tragédia aponta para o eterno cerne das coisas, mesmo diante da contínua destruição das aparências, assim como o coro satírico exprime a própria relação entre a coisa em si e o fenômeno. É, portanto, no movimento de “discórdia aberta” e de periódicas reconciliações entre Apolo e Dioniso que se coloca tanto a arte da figuração plástica (*Bildner*) e onírica quanto a arte não figurada (*unbildlichen*) e musical, sendo este movimento o que incita produções sempre novas. Nas palavras de Nietzsche:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introversão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do

dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. (NIETZSCHE, 1872, p. 24).

Nesta perspectiva, a atuação de Apolo, com sua alegre necessidade e sabedoria da bela aparência do mundo interior da fantasia, diante da realidade cotidiana tão cheia de lacunas, torna a vida digna de ser vivida por sua qualidade reparadora e sanadora do sono e do sonho. Entretanto, há um tênue limite nesta imagem onírica que não pode ser ultrapassado sem que a aparência nos engane como realidade grosseira. É para discutir essa atuação de Apolo que Nietzsche lança mão da proposição de Schopenhauer, em *O Mundo Como Vontade e Representação*, acerca do véu de Maia: em meio a um mar turbulento navega uma frágil embarcação, onde um barqueiro, apesar da tormenta, permanece confiante em seu bote. De maneira análoga, o homem individual, em um mundo de tormentos e da violência do som, se apoia no *principium individuationis* (princípio de individuação) e segue de maneira sublime e confiante, ou seja, por meio do *principium individuationis* o indivíduo é tomado como aparência, como medida e como lei, o que sustenta sua vida e seus limites diante da condição ilimitada e selvagem da natureza – nesse caso, a natureza é figurada como um mar ilimitado de fúria.

Por outro lado, em contraponto a Apolo, Dioniso procede ao delicioso êxtase, a ruptura do *principium individuationis*, e o sujeito sofre um autoesquecimento. Desta maneira, seja pela dimensão narcótica descrita nos hinos dos homens primitivos ou pela aproximação da primavera a tomar a natureza de alegria, através da embriaguez dionisíaca, o indivíduo ascende em seu mais íntimo à natureza. Esquecem-se os preceitos apolíneos, o *desmedido* revela-se como verdade e o artista se transforma, ele próprio, em obra de arte, como nas celebrações de primavera em que carros eram cobertos de flores e grinaldas e puxados sob o jugo de um tigre e de uma pantera em homenagem a Dioniso (NIETZSCHE, 1872, p. 28). Nessas festas, vários cidadãos davam vazão à força da imaginação através da ação do dionisíaco. Durante tais celebrações, o escravo considerava-se livre e, como que por uma harmonia universal, cada indivíduo sentia-se fundido aos outros indivíduos, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e desvelasse o misterioso Uno-primordial, e a multiplicidade de fragmentos contraditórios da natureza despedaçada agora pudesse conviver em unidade. Tal efeito sonoro e artístico é sobrenatural, conforme indica Nietzsche:

Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza,

para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 1872, p. 28).

É dessa maneira que, ambos os impulsos, o apolíneo e o dionisíaco, quando sem a mediação do artista, irrompem da natureza e se satisfazem por via direta. Assim, todo artista, seja ele mais onírico apolíneo ou mais extático dionisíaco, é um “imitador” da natureza. Por isso mesmo, na avaliação ética nietzscheana, o ato do artista para os gregos não diz respeito a um movimento de ascese ou dever, mas sim que tudo o que se faz é divinizado, seja bom ou mau. Nessa relação com o divino, segundo Nietzsche, para que o homem grego, homem impetuoso no desejo e singularmente apto ao sofrimento, homem de sensibilidade singular, suportasse os temores e horrores inerentes à sua existência, foi necessário que ele criasse de maneira onírica a dimensão dos deuses olímpicos. Neste sentido, da antiga teogonia dos terrores relacionados aos poderes titânicos da natureza presentificadas na figuração da impiedosa Moira (destino), uma profunda necessidade moveu o grego, com morosas transições, a criar a teogonia olímpica de júbilo através da pulsão apolínea da beleza, “como rosas florescendo da moita espinhosa” (NIETZSCHE, 1872, p. 34). Assim, diante do abutre que rói Prometeu, diante do horrível destino de Édipo e do matricídio de Orestes, é esse impulso apolíneo que seduz este homem helênico a continuar vivendo, possibilitando à *vontade* colocar diante dele um espelho transfigurador através do mundo olímpico. Nietzsche afirma que no espelho de imagens e conceitos a música só pode aparecer como aparência e *vontade* – termo retomado de Schopenhauer –, isto é, um estado de ânimo inestético, de contraponto ao estado puramente contemplativo e de essência da música enquanto tal. Neste sentido, é impossível que a música em sua essência seja vontade, pois a vontade individual é alheia ao domínio da arte – a vontade é o campo do inestético –, e o ilimitado da música como tal não necessita de imagens e conceitos, mas apenas os tolera próximos de si. É justamente por isso que é impossível à linguagem, órgão e símbolo das aparências, tocar o simbolismo universal da música, pois esta última se refere simbolicamente à contradição e à dor primordial, acima e anterior a toda aparência (NIETZSCHE, 1872). Assim, a linguagem pode apenas imitar a música, como se observa na poesia lírica.

Portanto, na observação do filósofo, há um grande abismo que separa os bárbaros dionisíacos do mundo antigo (de Roma até Babilônia) dos gregos dionisíacos. Os bárbaros dionisíacos realizavam uma série de celebrações com figuras semelhantes ao sátiro (derivado do bode a ser sacrificado a Dioniso). Porém, tais povos se lançavam numa desenfreada licença sexual, chegando a um ponto de horrível mistura entre volúpia e crueldade, o que se disseminou, chegando aos gregos por diversos caminhos terrestres e

marítimos. Entretanto, os gregos permaneceram um tanto quanto protegidos dessas febris orgias por algum tempo através da figura de Apolo, o qual, segundo Nietzsche (1872), opôs a cabeça de Medusa ao poder ameaçador desse elemento brutalmente grotesco, atitude apolínea que ficou materializada e imortalizada na arte dórica. Do encontro de Dioniso com Apolo fez-se uma mistura maravilhosa e jubilosa de afetos, tal como um remédio remete e faz menção a um veneno, despertando prazer, júbilo e dolorosos sonidos, na qual a mais alta alegria entrecruza-se a um grito de horror e lamento por uma perda irreparável da natureza despedaçada em indivíduos.

Por outro lado, se havia uma música que era considerada apolínea, o era apenas enquanto figurada na batida rítmica, representação de uma arquitetura dórica em sons, como se percebe na cítara, afastando-se cautelosamente a comovedora violência dionisíaca do som, sua torrente melódica e sua incomparável harmonia. A natureza pulsante que se empenha em romper o véu de Maia agora deve expressar-se por via simbólica no ditirambo, ou seja, por meio do simbolismo corporal, dos lábios, semblantes, de palavras, os gestos dançantes e os movimentos rítmicos fazem crescer as forças simbólicas da música, na impetuosidade da rítmica, da dinâmica e da harmonia. Nesse ponto de desencadeamento das forças simbólicas o homem já se desprende de si próprio e causa um estranho assombro diante do fato de que sua consciência apolínea cobria como um véu essa embriaguez dionisíaca. Nietzsche (1872) chama a atenção para as magníficas esculturas de pedra dos deuses olímpicos, dentre elas a de Apolo, construídas no frontão edificado pelos dóricos, levando o filósofo a postular que esse mesmo impulso que se materializou em Apolo edificou o mundo olímpico, levando este deus a ser considerado o pai deste mundo. Ao mesmo tempo, Nietzsche continua dizendo que só uma insistente resistência ao caráter titânico e bárbaro do dionisíaco podia configurar uma arte tão austera, cheia de baluartes, com uma educação tão bélica e com um Estado tão cruel entre os dóricos.

É, portanto, a partir da discussão do jogo de forças entre Apolo e Dioniso que o pensador alemão analisa três modalidades gregas de arte, cada uma afeita a um posicionamento específico do artista em relação à sua criação, quais sejam: a narrativa épica, a poesia lírica e a tragédia. Assim, acerca da epopeia, por exemplo, trata-se de uma construção marcadamente apolínea na visão do filósofo. Na literatura épica de Homero, Nietzsche retoma o que Schiller nomeou de *naïf*, isto é, de uma ingenuidade. Deste modo, Nietzsche (1872) propõe que a unidade dos seres humanos com a natureza, indicada por Schiller e tão valorizada nostalgicamente pelos modernos, não é de maneira alguma um estado simples qual um paraíso a ser encontrado em cada cultura. Tal engolfamento na beleza da aparência é raro

de ocorrer e só pode ter advindo nos gregos, por meio dos deuses Olímpicos, a partir do efeito de uma cultura apolínea que, para surgir, necessita enfrentar um “reino de Titãs”, matar monstros e, por meio de alucinações e jubilosas ilusões, triunfar sobre a dimensão do horrível e do sofrimento. Entretanto, nessa condição épica, o herói preconiza o *principium individuationis* e a valorização do eu, ou seja, visa à individuação por meio da especularização da aparência e da beleza ideal:

Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas imagens especulares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a 'vontade' helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo. (NIETZSCHE, 1872, p. 35).

Nesse sentido, acerca da poesia épica, Nietzsche afirma que a mesma possui coloração, causalidade e velocidade completamente diferentes da poesia lírica, conforme veremos logo a seguir. Assim, Homero é considerado um sonhador que está imerso em si mesmo e seus versos pertencem a uma corrente linguística na qual a linguagem imita o mundo da aparência e da imagem e não a música em si, este campo violento, impetuoso, não figurado (*unbildlichen*) e aconceitual referido ao som da dor primordial, pois na poesia épica é dado maior relevo à imagem e à palavra do que à música, ainda que Nietzsche (1872) considere que entre Homero e Píndaro tenham soado *orgiásticos flauteios do Olimpo* (p. 46). É desse modo que o grito estridente de Dioniso poderia aterrorizar os fantasmais arpejos de harpa dos salmodiantes de Apolo, bem como Nietzsche ainda articula que, diante da música dionisíaca que falava a verdade pela via da embriaguez, as musas dos serenojoviais Olímpicos empalideciam. Diante disso, acerca do artista épico, bem como do artista plástico, Nietzsche (1872, p. 42) afirma que ambos “estão mergulhados na contemplação de imagens”.

Nesse ponto lembramos também, conforme discorreremos a partir de Walter Benjamin, que a invocação de Mnemosyne, bem como de suas filhas musas, se coloca nesse âmbito épico. Também Benjamin afirma que a memória é a faculdade mais épica dentre todas as faculdades (BENJAMIN, 1936b, p. 210). Desse modo, com a reprodutibilidade técnica, com o advento da informação e a simultânea morte da narrativa (afeita à tradição ligada a Mnemosyne), conforme abordado por Benjamin, poderíamos pensar que a modernidade instaura maior abertura para se tomar a memória em condição dinâmica e de processo, considerando esse campo musical mais além do sonho e do puro encobrimento das imagens? Assim sendo, entendendo o cinema como um processo de cortes e montagens, poderíamos pensar que seria entre um quadro e outro, isto é, entre um fragmento e outro que se colocaria a

possibilidade musical, tal qual no surgimento do cinema, conforme indicamos anteriormente, quando se podia girar a manivela da câmera para que os filmes se passassem na velocidade da fala do ator? Considerando também a dimensão de destruição da aura e a consequente secularização da arte, bem como as dimensões éticas e políticas que aí se instauraram (a ver o caso do fascismo), com que mística lidaríamos a partir da modernidade a fim de acolher a barbárie que é inerente à vida, tendo em vista também apostarmos numa indissociabilidade entre o sagrado e o profano? Estas são perguntas que nos ocorreram e que nos norteiam tanto no presente trabalho quanto em trabalhos futuros que pretendemos desenvolver.

Retomando nosso curso acerca da discussão nietzscheana, outra manifestação artística grega importante é a poesia lírica, na qual Arquíloco constitui um dos representantes mais significativos. Em esculturas, pedras gravadas e outros objetos, observa-se na Antiguidade a figuração que coloca lado a lado Homero, o artista apolíneo *naïf*, e Arquíloco, o belicoso servidor das Musas, como progenitores da poesia grega, a qual se espalhou pelo mundo helênico posterior. Nietzsche verifica que a estética moderna interpreta, na figura lírica de Arquíloco, o surgimento do primeiro artista “subjetivo” em contraposição ao artista objetivo, sendo que, na visão de Nietzsche, mesmo Schopenhauer ainda divide inadequadamente as artes em objetivas e subjetivas. É a essa interpretação que Nietzsche critica, sustentando que um artista subjetivo é um mau artista, visto que a produção verdadeiramente artística é aquela que se liberta da aparência das malhas do eu e da vontade individual, liberando acesso ao objetivo, ao Uno-primordial. O filósofo alemão, considerando *o principium individuationis* apolíneo e ao se deparar com o poeta lírico, pergunta-se: se o artista é aquele que se liberta do “eu”, como é possível que o poeta lírico que sempre diz “eu”, ser considerado um artista? A essa pergunta Nietzsche propõe que o poeta lírico se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, um só com a dor e contradição do Uno-primordial sob a forma de música, mesmo que essa música seja já considerada uma segunda moldagem do mundo, uma repetição. Assim, agora essa música se torna visível, se apolinisa, através de uma “imagem similiforme do sonho”. A condição afigural e acontitual da dor primordial na música transfigura-se em aparência e espelhamento. É por isso que a subjetividade do poeta lírico foi renunciada no processo dionisíaco. Sua subjetividade, no sentido que lhe atribuem os estetas modernos, é uma ilusão e o “eu” do lírico “soa a partir do abismo do ser.” (NIETZSCHE, 1872, p. 41).

Portanto, quando o poeta lírico diz “eu”, essa “eudade” [*Ichheit*] não é a mesma do homem empírico-real, mas diz respeito a objetivações diversas de si próprio, diz respeito ao Sujeito verdadeiramente existente, ao gênio universal, e Arquíloco é tão somente fenômeno do reflexo deste eterno ser em repouso no fundo das coisas aparentes e em constante

mudança. A lírica se coloca como uma semiarte, na qual o inestético e o estético estão misturados, isto é, uma vontade de pura contemplação fundida à dor e ao prazer primordiais. O indivíduo, nesse sentido, é um adversário da arte, e na arte a vontade individual só pode se colocar como um *medium* para que o Uno-primordial celebre sua redenção na aparência. A arte não está a serviço do artista, não visa à sua melhoria e educação, e nem tampouco este artista é criador, posto que o artista mesmo já é, para o criador desse mundo, imagem e projeção artística. Por isso mesmo, todo saber sobre a arte é ilusório, só sendo possível a constituição de algum saber sobre a dimensão perene da obra de arte através da fusão do artista com o criador primordial do mundo, tornando-se ao mesmo tempo sujeito, objeto, poeta, ator e espectador (NIETZSCHE, 1872). Desta maneira, pode-se perceber o abismo que separa Homero de Arquíloco, visto que:

O artista plástico, e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico. (NIETZSCHE, 1872, p. 42).

É interessante destacar também que foi Arquíloco quem introduziu a canção popular (*Volkslied*) na literatura, um *perpetuum vestigium* (vestígio perpétuo) do amálgama entre o apolíneo e o dionisíaco e de seus movimentos orgiásticos. Na canção popular, a linguagem se empenha ao máximo em imitar a música, advindo daí o fato de a canção popular inaugurar um novo universo de poesia radicalmente diverso do universo de Homero, onde, neste último, a linguagem imita a aparência e a imagem. Pôs-se, na canção popular, a única relação possível entre a poesia e a música, entre a palavra e o som: “a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofre agora em si mesmos o poder da música.” (NIETZSCHE, 1872, p. 46). Neste sentido, sendo a poesia lírica a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos, a música aparece no espelho da imagística e do conceito como vontade (no sentido que Nietzsche atribui a Schopenhauer), ou seja, a vontade individual é a interpretação da música enquanto tal, maneira pela qual a música em sua essência (o estético) pode aparecer e ter alguma aparência na lírica. Segundo Nietzsche (1872), a música em sua essência não pode ser considerada vontade, pois a vontade é em si o inestético, ainda que a arte só possa aparecer como vontade. O lírico, portanto, precisa se deixar tomar por toda amplitude da paixão, “desde o sussurrar até o delírio trovejante” (p. 47-48). Assim, ao traduzir a música em imagens apolíneas, o lírico passa a compreender a natureza e a si próprio assim como o eterno querente, o eterno cobiçante, o eterno andante, o

Uno-primordial. É desta maneira que, através da vontade, o lírico interpreta a música através de imagens, repousando na silenciosa calmaria da contemplação apolínea, mesmo que o que contemple à sua volta esteja em movimento impetuoso pelo *medium* da música. A sua própria imagem apresenta-se ao lírico como estado de sentimento insatisfeito, pois agora o seu gemer e exultar é um eco, uma interpretação da música:

o seu próprio querer, anelar, gemer, exultar é para ele como um símile com o qual interpreta para si mesmo a música. Tal é o fenômeno do lírico: como gênio apolíneo, interpreta a música através da imagem do querer, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade, é puro e imaculado olho solar. (NIETZSCHE, 1872, p. 48).

Dadas tais considerações sobre a epopeia e sobre a poesia lírica, chegamos à questão da origem da tragédia grega no espírito da música, questão que Nietzsche (1872) afirma não ter sido até então seriamente discutida, pois, em sua concepção, a origem dessa produção artística está na própria força da música, ou seja, no coro trágico. O coro é, portanto, formado por sátiros, seres naturais fictícios constituídos por metade homem e metade bode, reportando ao sacrifício deste animal nos cultos a Dioniso e sua fusão à dimensão do homem civilizado. Acerca da figura do sátiro e do coro trágico, Nietzsche afirma que o sátiro, na condição de coreuta dionisíaco, é uma figura que fala da desmesurada sabedoria dionisíaca, e, assim, é um fenômeno tão desconcertante quanto é desconcertante a formação da tragédia a partir do coro. Este ser natural fictício, o sátiro, está para o homem civilizado da mesma forma que a música dionisíaca está para a civilização. É nessa mesma direção que apontou Richard Wagner, ao comparar a suspensão que a luz do dia provoca na claridade de uma lâmpada, com a suspensão (*Aufhebung*) que a música dionisíaca causa na civilização. O filósofo afirma:

Da mesma maneira, creio eu, o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. (NIETZSCHE, 1872, p. 52).

Dessa maneira, o sátiro, figura indestrutível sempre por trás de qualquer civilização, possibilita uma condição de “transmudado”, ou seja, o entusiasta dionisíaco, a partir do coro ditirâmico, vê a si mesmo como sátiro e, nessa condição de transmudado, o passado civil, a posição social e seu lugar na polis estão esquecidos. Se, por um lado, a realidade empírica se

apresenta como um *vir-a-ser*, movimento de contínua destruição e renovação das aparências, a tragédia, por outro lado, aponta para aquilo que é imutável na vida, para a dimensão estética musical. Aponta para o eterno e indestrutível cerne das coisas que permanece o mesmo diante das mudanças e revela a verdade, a contradição, a alegria e o deleite surgido das dores e prazeres originários. Portanto, o êxtase do estado dionisíaco possui um elemento letárgico, em cujo abismo do esquecimento se precipitam as vivências do passado e a realidade cotidiana nauseante, proporcionando uma sublime aniquilação dos limites da existência do indivíduo e revelando que, ainda que as aparências fenomenais mudem intermitentemente, que as gerações passem e mesmo diante do curso da história dos povos, no fundo das coisas a vida é cheia de júbilo. Isso porque a embriaguez dionisíaca traz um consolo metafísico ao suspender a realidade nauseante e negadora da vontade presente no Estado e na sociedade, ou seja, o esquecimento dionisíaco leva a uma sublime aniquilação do abismo que separa um homem de outro, abismo que separa essa multiplicidade de fragmentos, reconduzindo-os a uma realidade de unidade com a natureza.

Neste sentido, parece-nos que, para Nietzsche, a dimensão violenta da música destrói os indivíduos e todo o âmbito civil e social. A memória e mesmo os indivíduos e seu contexto fragmentário civil revelam-se como aparência e são destruídos pela arte, fazendo advir o esquecimento dionisíaco. Este esquecimento possibilita retornar ao coração da natureza, lugar selvagem fora de toda relação simbólica e social, lugar onde paradoxalmente os fragmentos convivem em continuidade com o Uno-primordial em suas dores e contradições. Entretanto, a impetuosidade e violência dessas dores e contradições necessitam descarregar-se, sendo assim, o universo simbólico o modo do Uno-originário se expressar e redimir. Dessa condição selvagem natural e originária descarrega-se novamente um mundo de imagens, indivíduos e seu âmbito social, que agora surgem de modo renovado em outra realidade dicotômica e fragmentária. Assim, por meio da arte, os processos de memória ocorrem através de repetições, destruições e criações dessa realidade fragmentária em que se constituem os indivíduos e sua realidade social, bem como periódicos retornos a esta condição musical e selvagem natural.

A arte, na concepção nietzscheana, tem o poder salvador e redentor de transformar pensamentos de horror e de absurdo da existência em representações sublimes e cômicas no corpo do coro de sátiros, tornando-se possível viver. Trata-se, portanto, de movimentos de criação e destruição de uma multiplicidade de aparências e representações da realidade e do mundo empíricos, um alegre retorno ao cerne imutável, eterno e uno da música, que ultrapassa toda possibilidade de representação e figuração. É neste contexto místico do coro e

de sua música dionisíaca não figurada que, ao encontrar-se com a arte do figurador plástico apolíneo através da “vontade helênica” surge a tragédia ática, manifestação e emparelhamento do coro e da cena visível, ou seja, do espírito da música e da revelação figurativa do mito nos processos de memória e esquecimento, nos processos de transfiguração:

DIONÍSIO, o efetivo herói cênico e ponto central da visão, não está, segundo esse conhecimento e segundo a tradição, verdadeiramente presente, a princípio, no período mais antigo da tragédia, mas é apenas representado como estando presente: quer dizer, originalmente a tragédia é só 'coro' e não 'drama'. Mais tarde se faz a tentativa de mostrar o deus como real e de apresentar em cena [*darstellen*], como visível aos olhos de cada um, a figura da visão junto com a moldura transfiguradora: com isso começa o 'drama' no sentido mais estrito. Agora o coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios. (NIETZSCHE, 1872, p. 59).

Surge, assim, o herói trágico, que sofre seu destino com dolorosas contradições. Em termos estéticos, seu sofrimento é a representação do feio e do desarmônico em meio à serenojovialidade e beleza helênica, busca paradoxal de um prazer superior. A existência mesma é tomada como fenômeno estético, no qual o feio e o desarmônico participam de um jogo artístico no movimento da vontade, cujo prazer gerado é semelhante à sensação prazerosa da dissonância musical. Música e mito se encontram na tragédia ática, jogam com o desprazer e, através dos acordes, proporcionam uma transfiguração tanto da dissonância quanto da terrível imagem do mundo, isto é, transfiguram “o pior dos mundos”:

Aqui o dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação. Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem? - tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência. Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob o seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte. (NIETZSCHE, 1872, p. 141).

Neste ponto, podemos pensar que a dimensão cruel e traumática da existência, ou seja, a crueza da encarnação do homem é transfigurada pela bela imagem apolínea. As memórias, enquanto imagens e fragmentos, advêm, portanto, como função de transfiguração da condição selvagem e violenta da música dionisíaca. Podemos pensar, inclusive, que a fala do herói trágico se coloca como processo a partir das tensões e reconciliações entre a palavra figurada e a música não figurada, sendo que tal embate produz a transfiguração da dor da existência em júbilo artístico. Eis a função social da arte nos trabalhos de memória no contexto trágico, ou

seja, efetuar a transfiguração dessa condição fragmentária e dissonante em que se encontra o homem – encarnado entre o simbólico e o natural –, para que seja possível manter a vida humana e suas relações sociais, bem como possibilitar enfrentar as dores da existência. Nesse sentido, pensamos que não se trataria de cultuar asceticamente a memória em si mesma enquanto uma divindade idealizada e petrificada como um monumento a ser idolatrado, onde a lembrança é cultuada como um ídolo²⁵, mas acolher sua dimensão de processo com a função de transfiguração para manutenção da vida, da existência em sua condição social, acolhendo suas dimensões de repetição, destruição e criação. Acreditamos tratar-se, portanto, de um posicionamento ético e político específico diante do trato com a memória, tendo em vista, também, a necessidade de esquecimento, de transgressão e destruição de determinadas construções mnêmicas. Tal posicionamento faz com que seja possível o movimento, que não haja uma estagnação da vida (isto é, a morte, a inércia absoluta) e o retorno de modo puramente destrutivo e avassalador da barbárie, além de possibilitar aberturas para a criação, para o surgimento do novo que ultrapassa a repetição.

É nesse sentido que o destino e as dores enfrentadas pelo herói trágico, encarnação da dissonância, apontam o grito de Dioniso, seus sofrimentos frente à individuação – causa primeira de todo mal –, bem como, paradoxalmente, a dor é também a exultação da esperança jubilosa do restabelecimento da unidade com a natureza: “Da mais elevada alegria soa o grito de horror ou o lamento anelante por uma perda irreparável. Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos.” (NIETZSCHE, 1872, p. 31). É por esse motivo que o herói trágico – Édipo, por exemplo – constitui-se como máscara desse misterioso deus. Édipo atua uma misteriosa tríade de ações fatais, assassinando seu pai, casando-se com sua mãe e decifrando o enigma da Esfinge. Nietzsche (1872) lembra que há uma antiga crença popular persa na qual um sábio mago só poderia nascer do incesto, levando-o a interpretar que Édipo, ainda que não tenha nascido do incesto, torna-se um sábio desmesurado ao decifrar o enigma da esfinge, matar o pai e estabelecer uma relação incestuosa com sua mãe, isto é, ao efetuar uma transgressão da lei da individuação, uma quebra do feitiço do presente e do futuro e o desfazimento do encanto da natureza por meio das forças divinatórias e mágicas. Sendo assim, a sabedoria dionisíaca é um horror inatural; a partir da sabedoria desmesurada encarnada em Édipo, Nietzsche verifica uma monstruosa transgressão da natureza como causa primordial, pois é através do inatural que se tenta forçar a natureza a entregar seus segredos. Ao decifrar o enigma da natureza – essa esfinge bifforme – Édipo também rompe com as mais

²⁵ Tal ideia de idolatria da lembrança foi proposta por Maurano (no prelo).

sagradas ordens da natureza por meio do assassinato do pai e desposamento da mãe. Portanto, ao transgredir o sagrado e contemplar a destruição da natureza em fragmentos, o indivíduo contempla a própria destruição de si:

Sim, o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza. 'O aguilhão da sabedoria se volta contra o sábio; a sabedoria é um crime contra a natureza': tais são as terríveis sentenças que o mito nos grita: o poeta helênico, porém, toca qual um raio de sol a sublime e temível coluna mnemônica do mito, de modo que este de súbito começa a soar – em melodias sofocleanas! (NIETZSCHE, 1872, p. 62).

Mais uma vez percebe-se a ação de Apolo. O endeusamento da individuação, do *principium individuationis* pensado pela via estética, ou seja, que leva à redenção do Uno-primordial pela aparência, também pode ser pensado por uma via ética, posto que a lei e a medida que se colocam são as próprias fronteiras do indivíduo. Para Nietzsche, Apolo impõe o imperativo da medida e do conhecimento através da prescrição da tradição da filosofia socrática do “Conhece-te a ti mesmo” e do “Nada em demasia”, pois a autoexaltação e o desmedido eram considerados demônios da época dos mundos titânicos e bárbaros. O passado era interpretado dessa maneira pelo deus délfico e foi assim que se colocou a dimensão de punição, por exemplo, a Prometeu, condenado a ser dilacerado por abutres por conta de seu amor titânico pelos humanos, bem como a Édipo, que cursou um caminho de uma série de crimes em função de sua desmesurada sabedoria que solucionou o enigma da Esfinge. Dessa forma, o amor titânico, a sabedoria desmesurada e o bárbaro eram, para o grego apolíneo, efeitos provocados pelo dionisíaco.

Portanto, para os gregos, a dimensão apolínea era indissociável da dionisíaca, e o titânico e o bárbaro eram também uma necessidade que se manifestou entre os gregos, irrompendo em um mundo de aparência e comedimento através de um extático festejo dionisíaco. Era nesses festejos que o desmesurado de prazer, dor e conhecimento da natureza e do Uno-primordial tornava-se sonoro, assim como, pela via da embriaguez e do esquecimento dos preceitos apolíneos, revelava-se uma sabedoria desmedida e o povo cantava e falava a verdade advinda do coração da natureza. Em Sófocles, Édipo possui também uma nobreza, pois por seus tremendos sofrimentos exerce um poder mágico abençoado, mesmo depois de sua morte. E é por isso que a criatura nobre não peca e em sua atuação vai abaixo toda lei, ordem natural e moral, fundando um novo mundo superior sobre as ruínas do mundo que foi destruído, constituindo-se um movimento lúdico de contínuo construir e destruir o mundo individual, movimento que pensamos ser de transvaloração. É por isso também que os

sacerdotes egípcios consideravam os gregos como eternas crianças, ao que Nietzsche acrescenta que tais crianças, na arte trágica, não sabiam que sublime brinquedo havia nascido em suas mãos e foi pelas mesmas mãos destruído, com o surgimento do pensamento socrático que o suprimiu. Tal argumentação do filósofo aproxima-se das proposições de Heráclito, o qual compara a força plasmadora do universo a uma criança que, ao brincar, continuamente constrói montes de areia e torna a destruí-los.

Nietzsche observa, nesse contexto, tamanha intensidade nos processos de repetição, destruição e criação entre o espírito da música e sua encarnação em imagens, que ele afirma que é referindo a essa dimensão musical que o grego, na tragédia, colocou o grande ponto de interrogação sobre a existência. A relação vigorosa e sensível que o grego tinha com a memória na tragédia era muito peculiar, acolhendo sua condição de ficção e sua condição de devir, onde a música e o esquecimento dionisíacos tinham importância fundamental, bem como a perda inerente à existência era celebrada com mesma intensidade de sua dor. A existência é, portanto, acolhida com tudo o que há de terrível, fatídico e arrebatador em seu fundo, e sendo a música dionisíaca a condição natural para além de toda memória, de toda realidade e para além do contexto da cidade, o valor da existência só poderia se colocar como enigma.

Assim, Nietzsche (1872) se pergunta se foi como fuga desse ponto enigmático e de horror que a tragédia morreu e foi substituída pelo socratismo da moral, pela dialética e pelo homem teórico, bem como se o otimismo da ciência moderna também presentifica uma escapada e um temor diante deste ponto. Disso o pensador deduz que há uma eterna luta entre, de um lado, *a consideração teórica do mundo* e, de outro, *a consideração trágica do mundo*. Por isso Nietzsche critica a ópera, bem como a cultura de seu tempo, considerando-as como que constituídas sob os mesmos princípios que a cultura alexandrina. Para ele, a ópera não é produção do artista, ao contrário, é produção de um homem teórico amusical, pois essa manifestação exige o entendimento da palavra, pois trata-se de um modo de união entre música, imagem e palavra, ou melhor, de um modo de cantar em que a palavra do texto domina o contraponto, “como o senhor domina o servo” (p. 113). Aqui a palavra é considerada como mais nobre que o sistema harmônico, tal como, no pensamento filosófico clássico, a alma seria mais nobre que o corpo. E assim, na ópera, trata-se da produção de um mundo idílico e de cômodo prazer, trazendo a imaginação de cada momento como sendo efetivamente real, ou seja, a serenojovialidade do reencontrar e não a arte da dor de uma perda eterna, como acontecia na tragédia. Na arte trágica o herói sofre as mais dolorosas superações e contradições e sua sabedoria é desmesurada – a exemplo da sabedoria de Sileno, seguidor de

Dioniso, que afirma ser melhor não ter nascido, ou mesmo logo morrer –, ou seja, esteticamente falando, curiosamente, na idade mais viçosa e juvenil dos gregos há uma predileção pelo feio e pelo desarmônico. Eles parecem ter percebido nisso um prazer superior, fazendo com que possa transfigurar-se a afirmação do Sileno, apontando uma beleza e alegria em viver e que melhor fosse não morrer logo. É o soar jubiloso pela via do êxtase e esquecimento dionisíaco, que de maneira sublime emerge da dor, do prazer e contradição como esperança de ultrapassamento da aparência e aponta para a reintegração ao Uno-primordial.

Em *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche (1872) indica que a imagem e a representação das coisas (o fenômeno) são interpretações da violência do som, do espírito da música dionisíaca no fundo das coisas, sendo esta interpretação a vontade. Dioniso é, portanto, essa dimensão de objetivo e de verdade a partir da qual o herói se constitui, sendo já ele mesmo uma ilusão, uma máscara de Dioniso, uma criação ficcional que é interpretação, enquanto vontade, da violência do som. É neste mesmo sentido que o Uno-primordial – o único Sujeito verdadeiramente-existente – sofre de dores, prazeres e contradições, anelando assim por expressão, por manifestação através da aparência, através dos indivíduos, descarregando-se em um mundo de imagens apolíneas e constituindo, paradoxalmente, um prazer originário em gerar aparências. Entretanto, tamanha é a potência artística e selvagem aí presente que se faz necessária a contínua destruição dessas aparências, seguindo um ciclo de descargas por meio de criação e destruição de aparências e transfiguração das dores e contradições primordiais em prazer e júbilo de redenção, tal qual a figuração do devir em Heráclito que aponta que ao se banhar várias vezes em um mesmo rio, o rio continua sendo o mesmo, mas as águas já são outras. Portanto, pensamos que é pela ficção e seus contínuos movimentos de criação e destruição que se tem acesso a alguma expressão da verdade no cerne eterno e indestrutível da música. O artista primordial, o Uno-primordial, só pode manifestar-se como vontade, ou seja, como transvaloração nesse trânsito de criação e destruição do indivíduo como medida, como transmutação e transformação do cidadão para a condição de sátiro, assim como a transfiguração do horror em beleza, da náusea em cômico e do grito de dor em exultação de júbilo e alegria, apresentando a inseparabilidade do bem e do mal, do verdadeiro e do falso, dos fragmentos e do Uno, da dor e da celebração. Pensemos que a arte é o campo da transvaloração, da transfiguração e da transmutação, apontando respectivamente dimensões éticas, estéticas e políticas no contexto do pensamento trágico que sustenta a paradoxal permanência de contrários. Nesse sentido, a memória e seu contexto de relações sociais no âmbito da tragédia coloca-se como devir, como processo lúdico de

repetição, criação e destruição, no qual a realidade de sonho, o contexto da cidade e as medidas da lei são continuamente destruídas e recriadas, fazendo retornar essa condição artística musical e natural de esquecimento. Parece-nos que, em Nietzsche, a arte é o campo criativo do esquecimento, possibilidade de renovação da memória.

A partir dessas discussões verificamos que, tanto para a psicanálise quanto para Nietzsche, lidar com a memória não é simplesmente lidar com processos representacionais, imagéticos e materiais – considerando aqui, inclusive, a música como uma figuração imagética –, mas sim lidar com processos de memória, tendo-se em vista a necessidade de se considerar a dimensão de barbárie e destruição que é impossível de ser esquecida pela cultura. A negação dessa barbárie produz, portanto, seu retorno por vias puramente destrutivas, como foi, por exemplo, o contexto da cultura bélica apolínea. A imagem, a palavra e a fala respondem como descargas, expressões, máscaras, simbolizações e transfigurações de movimentos violentos advindos da dimensão de abismo presente no som, o que também dá movimento aos processos de memória e possibilita a manutenção da existência e dos laços sociais. Em outras palavras, é necessário que também haja espaço para o esquecimento na cultura, para a saída de si, para a dessubjetivação, para que seja possível a renovação da realidade de sonho em que vivemos.

Do mesmo modo, pensamos que entre a psicanálise e o discurso trágico há uma afinidade, que seria o fato de tomar o psiquismo – e, portanto, os processos de memória – como constituído através arranjos e tensões pulsionais, encarando o fato de que há um impulso de destruição que é fundamental ao seu funcionamento. O psiquismo parece ser tomado em suas torções com a cultura em um extrapolamento das dicotomias entre interior e exterior. Essa condição *extima* parece, assim, nos levar a evocar uma alteridade radical presente em nossa subjetividade, condição de feminino apontada por Dioniso. A evocação dessa alteridade paradoxalmente se coloca, portanto, como esquecimento da realidade de sonho e dos objetos aí constantes, como dessubjetivação necessária à subjetividade. Do mesmo modo, entendemos que uma das funções fundamentais da memória seja a criação de dispositivos na subjetividade e na cultura que favoreçam o advento do luto dos objetos, isto é, do não recuo diante da condição precária, fragmentária e parcial da satisfação, bem como o acolhimento da morte como sendo indissociável da vida.

TORÇÕES FINAIS

Em meio a um contexto de avanço da ciência, da técnica, do capitalismo, da industrialização, observamos que a modernidade surge a partir de uma negação da subjetividade, sendo também este o contexto a partir do qual se constitui e se funda o campo da memória social. Assim, partindo dessa percepção, apostamos, na presente pesquisa, em algumas torções entre a psicanálise e alguns aspectos do pensamento de Walter Benjamin e de Nietzsche, na busca de um posicionamento bem específico frente ao discurso científico e atentos aos movimentos subjetivos e não conscientes nos processos de memória – movimentos esses que pensamos que tradicionalmente não têm destaque nesse mesmo discurso científico.

Portanto, no que diz respeito a Nietzsche, trabalhamos com algumas de suas proposições acerca da tragédia grega, bem como alguns pontos de crítica ao modo de construção de pensamento inerente à tradição épica, socrática e científica, extraindo do pensamento trágico modos de construção de pensamento que nos serviram no presente trabalho. Esta é a via pela qual articulamos elementos contraditórios e conflitantes na nossa pesquisa a partir de um modo de pensamento que está presente no trágico, como propõe o filósofo. Já em Walter Benjamin, discutimos o efeito e as mudanças que, na modernidade, os avanços da técnica, o processo de secularização, a aceleração da urbanização, as mudanças efetuadas nas trocas humanas por meio do estabelecimento do capitalismo e da industrialização e a intensificação do fluxo de informação operou nas trocas e produções sociais de memória. E a partir disso pensamos ter produzido modos de trabalho com a memória considerando a condição intensa de choques entre elementos distintos que perpassa também nossa pesquisa e nossa condição social.

Atentando para essas observações e lançando mão desses recursos, acreditamos ter procedido a construção de algumas trilhas que possibilitem a leitura de Freud, bem como de Lacan, no que diz respeito à dimensão pulsional inerente aos processos de memória, considerando aí torções entre a subjetividade e o social. Nesse percurso, defendemos que Freud propõe uma teoria acerca da memória, bem como que o aparelho psíquico proposto por Freud se constitui enquanto memória e em uma perspectiva na qual subjetividade e social se colocam em continuidade.

Observamos, assim, que ao problematizar o âmbito subjetivo da memória, o enfoque recai não sobre a condição estática da mesma, condição de uma verdade imutável fixada no passado, mas sobre sua condição de movimento e devir. Também verificamos que, nessa perspectiva, pensamentos e elementos opostos e contraditórios não se anulam, mas se sustentam, se encontram, se colocam em tensão e por vezes se fecundam, produzindo movimentos de torções. A imagem das torções foi tomada, portanto, como elemento figurativo da conjugação de forças de direções opostas, conjugação esta que gera movimento. Maurano (2011) explora a noção de torções entre o barroco, a tragédia e a psicanálise considerando que essas três abordagens aproximam-se por se sustentarem não na tradição da lógica clássica aristotélica, mas na lógica do paradoxo. Em nosso trabalho, seja pela condição de choques a partir da técnica, seja pelas tensões entre o apolíneo e o dionisíaco, seja pela oposição entre pulsão de vida e pulsão de morte, nessas torções verificamos que os processos de memória a partir da modernidade não se colocam de modo tão equilibrado e harmônico como na tradição épica de Mnemosyne, mas apresentam-se como devir, em movimento, como processos de destruição, repetição e criação.

Com relação a Walter Benjamin, por exemplo, pensamos em prosseguir nossa pesquisa, pautados em textos como *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), *A origem do drama barroco alemão* (1928), entre outros. Interessa-nos aí investigar mais apuradamente a relação entre o surgimento da reprodutibilidade técnica e o que o filósofo discute acerca do chamado Drama Barroco (ou Drama Trágico), bem como a relação entre a intensificação dos choques na relação com a técnica na industrialização do trabalho e o que o pensador chama de catástrofe. Parece-nos interessante delinear um percurso efetuado pelo filósofo na discussão acerca das mudanças ocorridas nas trocas coletivas de memória desde a narrativa épica, passando por Proust, por Baudelaire e chegando à *Trauerspiel*. Pensamos que o filósofo indica um paulatino processo de intensificação de destruição da aura e de afastamento da tradição épica no curso histórico desde a Antiguidade até a modernidade. Na narrativa épica a memória se ligava à tradição de culto a Mnemosyne. No contexto do romance, Benjamin discute as categorias propostas por Proust de *memoire volontaire* (afeita à vivência e à consciência), e de *memoire involontaire* (envolta da aura relativa à experiência). Já com relação a Baudelaire, o filósofo o considera como sendo um *flâneur* diante da multidão apressada na cidade, bem como um lírico sem aura no auge do capitalismo na modernidade. E então o pensador problematiza o contexto do Drama Barroco alemão, no qual se conjugam o luto e a catástrofe. Considerando essa perspectiva, desejamos refinar e depurar tais conceitos e articulações.

Outro ponto que pensamos ser importante verificar é a leitura que Benjamin faz da questão da linguagem, tanto no que diz respeito à natureza e às coisas, quanto no âmbito humano, buscando verificar o que o mesmo propõe como sendo história e natureza. Apostamos que essa pesquisa nos auxiliará a apreender o que o filósofo discute acerca da pulsão e do inconsciente óptico e, em decorrência, suas proposições sobre os processos de memória no contexto de secularização da modernidade. Do mesmo modo, intencionamos depreender, a partir da leitura de Benjamin, que mística caberia à modernidade, tendo em vista os processos de secularização em curso, bem como uma resistência do capitalismo a essa secularização por meio de um aferramento ao sagrado. Nesse mesmo sentido, pensamos ser indispensável depurar que discussão o filósofo desenvolve acerca da melancolia e dos processos de luto, assim como que leitura o mesmo propõe acerca das operações de luto no que diz respeito à lembrança, buscando assim produzir discussões sobre a relação entre esquecimento, a barbárie e as concepções de repetição e de alteridade (ou diferença).

Com relação à psicanálise, em trabalhos futuros pretendemos dedicar estudos à questão da identificação com o enfoque nessa mesma perspectiva pulsional dos processos de memória. Freud, por exemplo, em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921) trabalha a identificação a um *traço único* (*ein einziger Zug*), bem como analisa o funcionamento das massas a partir da estrutura do exército e da igreja no contexto da idealização de um líder (enquanto um ideal) e da identificação aos pares (enquanto semelhantes), ao que Lacan (1960-61) desdobra tanto a questão da transferência, quanto a questão do luto pela perda do objeto de satisfação como processos de identificação a um traço do objeto perdido. Também Lacan propõe a frustração, a castração e a privação como processos decorrentes de três modos de identificação, operando com cortes e torções de superfícies na matemática topológica na tentativa de representar e figurar tais processos. Nesse sentido, pensamos ser frutífero aprofundar nossa pesquisa no que tange à leitura da topologia proposta pela psicanálise, bem como refinar nossa leitura do conceito de *mais-de-gozar* cunhado por Lacan, partindo da ideia de *mais-valia* proposta por Karl Marx, o que acreditamos ser potente no fornecimento de recursos para perceber questões políticas e éticas nas relações entre pulsão e memória. Assim, a psicanálise, ao propor que a pulsão exige trabalho, bem como ao propor que os processos de memória estão relacionados ao trabalho do sonho e ao trabalho do luto, parece indicar um modo específico de posicionamento diante das relações de trabalho, de gozo e de capital – hipótese essa que pretendemos desdobrar futuramente.

Já com relação a Nietzsche, pretendemos nos aprofundar sobre a sua construção filosófica acerca do tempo e do esquecimento a partir, por exemplo, de sua proposição do

conceito de eterno retorno, bem como de suas considerações intempestivas, buscando identificar, nos processos de memória, que noção de tempo está intrínseca à ideia de intempestivo e que relação haveria entre essa noção e a natureza. Do mesmo modo, intentamos investigar a aproximação que o filósofo propõe entre o esquecimento, a natureza e a condição de movimento, como por exemplo, na proposição presente em sua *Segunda consideração intempestiva* de que os animais continuamente esquecem, vivendo o instante a cada vez (NIETZSCHE, 1874). Do mesmo modo, interessa-nos também suas articulações críticas acerca do modo de construção do pensamento científico, buscando extrair daí recursos para as nossas discussões sobre as implicações deste pensamento nas pesquisas em memória social.

Com relação aos levantamentos efetuados nos presente trabalho, observamos que na modernidade, com o avanço da ciência, da técnica e do capitalismo, acelera-se um movimento de destruição de muitas construções da tradição épica, o que também se reflete no âmbito da memória. Se na tradição, desde a Antiguidade a memória estava relacionada ao âmbito sagrado do culto a Mnemosyne, onde a própria memória constituía a tradição, a partir da modernidade, paulatinamente, parece haver um destaque cada vez maior à dimensão de processo no trato da memória. Mesmo a noção de social nos parece nascer, portanto, de um processo de secularização que vem ocorrendo a partir do avanço da ciência, o que podemos constatar inclusive com o surgimento das ciências sociais. Nesse contexto, discutimos que, se nas pesquisas em memória social que se constituem pela via da ciência há uma busca de verdade a partir da objetividade, em nossa pesquisa, considerando as abordagens que adotamos, demos maior relevo à subjetividade e discutimos que a realidade empírica coloca-se como devir, a partir da criação e destruição das produções representacionais, oníricas, de ilusão e de alucinação. Aqui, o acesso a alguma categoria de verdade apresenta-se como despertar, mas sempre de modo parcial, como um lampejo ou um *flash* de despertar, e paradoxalmente conduzido através da ficção. É o que nos indica, por exemplo, a fotografia e posteriormente o cinema, demonstrando que a realidade, e mesmo sua materialidade, constitui-se como uma montagem. Nessa mesma perspectiva, a memória, figurada pela condição divina de Mnemosyne na narrativa épica antiga, configura-se, na modernidade, como processos que agora se deslocam para o âmbito da política. Assim, é sob essas considerações que, ao longo de nossa pesquisa, buscamos verificar algumas das apropriações que Walter Benjamin faz da leitura de Freud, bem como das transposições que acreditamos que o filósofo faz do contexto do modelo de psiquismo freudiano para o funcionamento das

massas, ultrapassando a dicotomia clássica entre sujeito e social e dando alguma visibilidade ao dinamismo desse funcionamento a partir de sua pulsionalidade.

Acerca desse aspecto pulsional, com relação às articulações de Nietzsche, na presente dissertação escolhemos trabalhar apenas com a produção inicial deste filósofo, tendo em vista o fato de termos notícia de que alguns conceitos só são problematizados pelo autor em seus primeiros textos, como é o caso do conceito de Uno-primordial, conforme indica Haroldo Paula Junior (2006). Entretanto, continuaremos buscando textos e comentadores que possam elucidar nossa busca por captar as proposições de Nietzsche acerca das implicações decorrentes da escolha de se tomar a realidade empírica e os processos de memória como transfigurações, transvalorações e transmutações nas tensões e conjugações entre as pulsões apolínea e dionisíaca, tal como tensões e enodamentos entre o masculino e o feminino. Além disso, considerando as colocações do filósofo de que a tragédia grega foi destruída pela tradição da filosofia socrática e posteriormente pelo otimismo da ciência, apostamos ser possível extrair elementos do pensamento trágico (da consideração trágica do mundo, como afirma o filósofo) para a constituição de um posicionamento ético e político frente à condição tecnicizada e de massas no contexto inaugurado pela modernidade, atualizando assim as discussões. É também acerca deste ponto que pretendemos continuar a busca por elementos afeitos ao lúdico e à dimensão de plasticidade infantil, apontadas por estas três abordagens nos processos de repetição, destruição e criação. Portanto, apreendemos que há uma dimensão de barbárie impossível de ser esquecida, mesmo com todos os esforços empregados pela cultura neste sentido, dimensão para a qual acreditamos ser necessário encontrar vias transfiguradas para sua manifestação, para sua simbolização, pois de outro modo pensamos ser inevitável sua manifestação de modo puramente destrutivo.

Deste modo, apostamos em uma via ética em que lemos tal assimilação da barbárie pela cultura como operações de luto, apostando que seja esta uma das funções primordiais dos processos de memória. Assim, nos rastros do advento da modernidade, abrem-se também perspectivas para a discussão dos processos de memória na contemporaneidade. É o que indica Maurano (2001) ao propor que, na contemporaneidade, vivemos no contexto de uma inflação libidinal, superinvestimento da sexualidade e oferta excessiva de objetos para o consumo – intensificando desmesuradamente a dimensão econômica do psiquismo. Em sintonia com a autora, desejamos apontar a atuação da pulsão de morte, fora do sexo e fora da história, ultrapassamento da sexualidade e das relações de objeto na busca de realocações de gozo, para que, nesta realidade de sonho em que vivemos, desabrochem pontos de acesso à dimensão de espanto, e se promovam lampejos de despertar.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. (1936a). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Relógio D'Água: Lisboa, 1992. p. 71-110.
- _____. (1936b). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221 (Obras Escolhidas, Volume I).
- _____. (1939). Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 103-149 (Obras Escolhidas, Volume III).
- _____. (1928). **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- CRUZ, Ricardo Souza. **Walter Benjamin: O Valor da Narração e o Papel do Justo**. Dissertação de Mestrado. Salvador, PPGF – Universidade Federal da Bahia, 2007. Disponível em: <http://www.ppgf.ufba.br/dissertacoes/Ricardo_Souza.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2013.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- FREUD, Sigmund. (1893-95). Estudos sobre histeria. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 57-209. Vol. II.
- _____. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 347-400. Vol. I.
- _____. (1896). Carta 52. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 281-287. Vol. I.
- _____. (1899). Lembranças encobridoras. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 285-304. Vol. III.
- _____. (1900). A Interpretação dos Sonhos. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 537-645. Vol. V.

_____. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 119-217. Vol. VII.

_____. (1910). A concepção Psicanalítica da Perturbação Psicogênica da Visão. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 219-227. Vol. XI.

_____. (1913). Totem e Tabu. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 21-167. Vol. XIII.

_____. (1914). Recordar, Repetir e Elaborar. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 163-171. Vol. XII.

_____. (1915). Os instintos e suas vicissitudes. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 117-144. Vol. XIV.

_____. (1915). O Inconsciente. In: _____. **Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 165-222. Vol. XIV.

_____. (1919). O Estranho. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-269. Vol. XVIII.

_____. (1920). Além do princípio do prazer. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-269. Vol. XVIII.

_____. (1921). Psicologia das Massas e Análise do Eu. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 75-146. Vol. XVIII.

_____. (1923). O ego e o id. In: _____. **Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 33-41. Vol. XIX.

_____. (1925). Uma Nota Sobre o 'Bloco Mágico'. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 255-261. Vol. XIX.

_____. (1930). O mal-estar na civilização. In: _____. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 67-148. Vol. XXI.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

_____. **Introdução à Metapsicologia Freudiana**: A Interpretação dos Sonhos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Vol. 2.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ PPGMS – UNIRIO, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**: as bases conceituais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. Vol. 1.

LACAN, Jacques. (1959-60) **O Seminário, Livro 7**: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. (1962-63) **O Seminário, Livro 10**: A angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1964). **O Seminário, Livro 11**: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MAURANO, Denise. **Nau do desejo**: o percurso da ética de Freud a Lacan. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

_____. **A face oculta do amor**: a tragédia à luz da psicanálise. Juiz de Fora: UFJF/Imago, 2001.

_____. **Torções**: A psicanálise, o barroco e o Brasil. Curitiba: CRV, 2011.

_____. O mal-estar na memória: algumas incursões. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (orgs.). **O que é memória social?** No prelo. Vol. 2.

PAULA JUNIOR, Haroldo Osmar de. **A dimensão dionisíaca do Uno-primordial nos primeiros escritos de Nietzsche**. Dissertação de mestrado. Curitiba, PPGF - Pontifícia Universidade Católica PUC/Paraná, 2006. Disponível em: http://www.biblioteca.pucpr.br/tede/tde_arquivos/17/TDE-2007-02-27T061647Z-507/Publico/HAROLDO%20Filosofia.pdf. Acesso em: 19 jun. 2013.

PIGOZZI, Laura. **A nuda voce**: vocalità, inconscio, sessualità. Torino: Antigone Edizioni, 2008.

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

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. (1872). **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. (1874). **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: _____. **Mito e Pensamento entre os Gregos**: Estudos de Psicologia Histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 133-185.

Obras Consultadas

BENJAMIN, Walter. (1936b). O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov. In: _____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Relógio D'Água: Lisboa, 1992. p. 27-57.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GEREZ-AMBERTÍN, Marta. **As Vozes do Supereu**: na clínica psicanalítica e no mal-estar na civilização. Caxias do Sul: Editora de Cultura & EDUCS, 2003.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ PPGMS – UNIRIO, 2005.

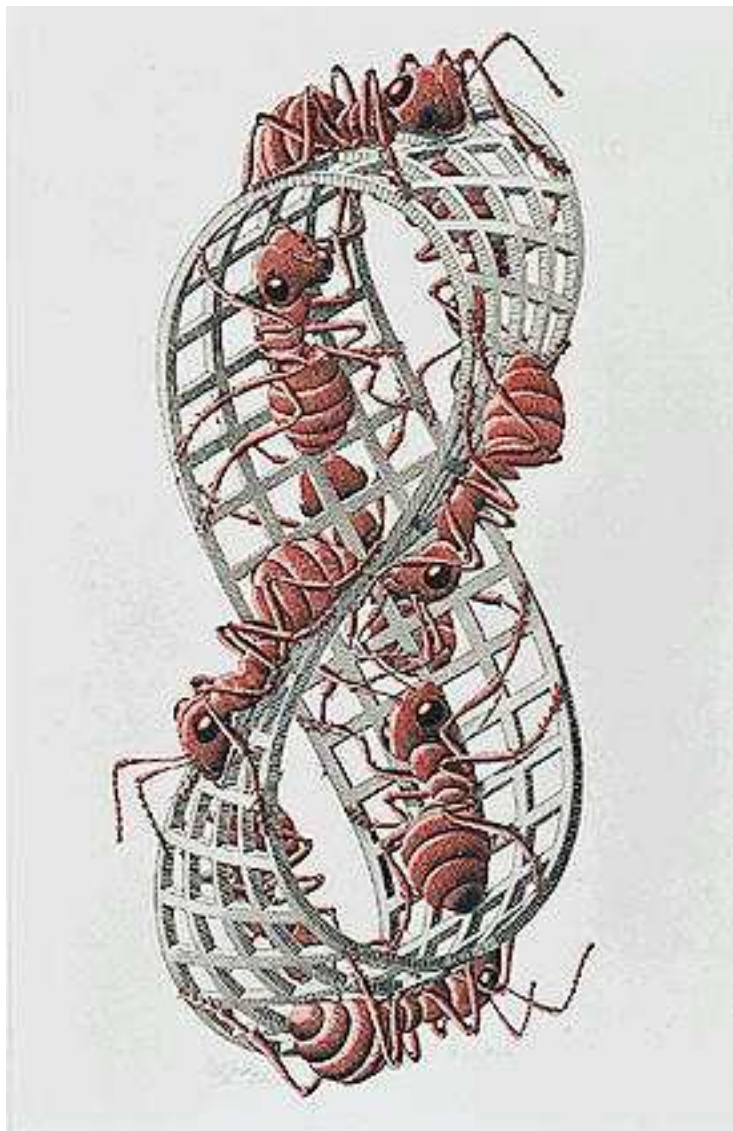
KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. (1956-57). **O Seminário, Livro 4**: a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MAURANO, Denise; NERI, Heloneida; JORGE, Marco Antônio Coutinho. (orgs.). **Dimensões do despertar na psicanálise e na cultura**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro, 2011.

ANEXO

Figura: Banda de Moëbius



Fonte: <http://www.mcescher.com/Gallery/recogn-bmp/LW441.jpg>
Acesso em: 15 jun. 2013