



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

PRISCILLA HADASSA RABELO GOMES

**A ÓRBITA DE UMA CENA FOTOGRAFADA: O DESMENTIDO ENTRE A
IMAGEM E O HISTÓRICO**

FORTALEZA

2023

PRISCILLA HADASSA RABELO GOMES

A ÓRBITA DE UMA CENA FOTOGRAFADA: O DESMENTIDO ENTRE A
IMAGEM E O HISTÓRICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicanálise e práticas clínicas.

Orientadora: Profa. Dra. Caciana Linhares Pereira.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G6166 Gomes, Priscilla Hadassa Rabelo.
A órbita de uma cena fotografada : o desmentido entre a imagem e o histórico / Priscilla Hadassa Rabelo
Gomes. – 2023.
76 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2023.
Orientação: Profa. Dra. Caciana Linhares Pereira.

1. Psicanálise. 2. Desmentido. 3. Objeto fetiche. 4. Arte. 5. Walter Benjamin. I. Título.

CDD 150

PRISCILLA HADASSA RABELO GOMES

A ÓRBITA DE UMA CENA FOTOGRAFADA: O DESMENTIDO ENTRE A
IMAGEM E O HISTÓRICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Psicologia. Área de concentração: Psicanálise e práticas clínicas.

Aprovada em: 27/04/2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Caciana Linhares Pereira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Laéria Bezerra Fontenele
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Leonardo José Barreira Danziato
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

A minha mãe!

Função que produz, desde o umbigo,
uma marca irremediável da semelhança
aterradora e apaziguante.

AGRADECIMENTOS

À FUNCAP, pelo apoio financeiro concedido ao longo de dois anos desta pesquisa.

À Caciana pela beleza do nosso encontro e por toda orientação nesses anos todos de pesquisa e clínica.

À Laéria pelo aceite do convite e pela generosidade na vida e na transmissão da psicanálise.

Ao Leonardo pelo aceite do convite e pelo trabalho em prol da psicanálise.

Ao David F. pelo amor e companheirismo. Sem você este trabalho não seria possível.

À Caciana, Raara, Chico e Ronald pelo apoio num dos momentos mais difíceis.

À Andreia, Pamela e Sil pela amizade de uma vida inteira.

Ao Patrick, Ilana, Galba, Saulo, Palloma, João, Sarinha, Paulinho, Júnior, Robson, Álvaro e Gleici pelos risos e encontros generosos regados de inteligência.

À Flora, Filipe, Fernanda, Samanta, Morena e aos demais amigos e colegas do mestrado pela ajuda e desesperos compartilhados.

Aos amigos da Filosofia e História que me ajudaram com as nuances do Benjamin.

À Darla pela confiança e presença.

À minha família que inscreveu em mim o reconhecimento da alteridade.

Ao Tio Zezé pelas perguntas, repetidas e incansáveis.

À Tia Pixe, *in memoriam*, por me ensinar que cuidar de alguém exige loucura e a importância de sempre descansar.

Guloseima canibal. Sabemos que o homem civilizado se caracteriza pela acuidade de horrores muitas vezes inexplicáveis. O temor dos insetos é, sem dúvida, um dos mais singulares e mais desenvolvidos dentre eles, entre os quais nos surpreende que se acrescente o horror ao olho. Com efeito, a respeito do olho parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror.

Georges Bataille

RESUMO

Este trabalho intentou investigar os caracteres imagético e histórico implicados no conceito de desmentido (*Verleugnung*) desde sua apresentação paradigmática, o fetichismo, e de algumas aproximações às discussões sobre fotografia e história em Walter Benjamin, a fim de entrever seu alcance. Desta forma, pela via freudiana, apresentamos a construção do conceito de desmentido, sua distinção e seu trabalho de formalização, enquanto, pela via benjaminiana, acentuamos os caracteres investigados. Para tanto, remetemo-nos às noções de imagem e de história, bem como suas relações com o desmentido, na obra de Freud, de Lacan, nos seminários dos anos de 1950, e de Benjamin, principalmente no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica. Assim, com vistas ao caráter histórico aludido, apresentamos e relacionamos uma leitura da noção de origem (*Ursprung*) em Freud e Benjamin, segundo as ideias de salto (*Sprung*), nascente (*Springen*) e só-depois (*Nachträglich*); em seguida, mostramos a especificidade da *Verleugnung* na criação do objeto fetiche e seu valor metapsicológico para, então, destacarmos a não correspondência entre objeto e meta, os conceitos de defesa e de aparelho psíquico, o esforço freudiano de especialização deste aparelho e a qualidade de imagem fabricada do fetiche. Este passo permitiu uma primeira relação entre o caráter imagético e histórico. Doravante, acompanhamos a criação da *Verleugnung* na obra de Freud a partir da teoria da defesa e através de sua análise dos dois Moisés, o texto e a estátua, bem como de Da Vinci e seus quadros. Acrescentamos a fotografia à série que contem os textos bíblicos e as obras de arte, o que possibilitou uma aproximação dos conceitos de inconsciente, em Freud, e inconsciente óptico, em Benjamin, e verificamos que o funcionamento do aparelho determina formas de produção histórica. Ainda, a retomada destas análises de Freud permitiu uma diferenciação clínica entre recalque e desmentido segundo os modos de retorno do recalado e do desmentido. Enquanto um exige interpretação, o outro, criação. Encontramos também uma dimensão ética desta diferenciação que é relativa à realização da significação desmentida como letra. Por fim, destacamos como o congelamento operado na fotografia, como contradição resolvida e como metonímia de algo visto e eternizado, indicia o desmentido. Salientamos a importância deste indício nas discussões em história por desarticular o campo do visto à totalidade da experiência.

Palavras-chave: Psicanálise; desmentido; objeto fetiche; arte; Walter Benjamin.

ABSTRACT

This work intended to investigate the imagetic and historical aspects implied in the concept of denial (*Verleugnung*) from its paradigmatic presentation, the fetishism and some approaches to discussions about photography and history in Walter Benjamin, in order to glimpse its reach. In this way, through the Freudian path, we present the construction of the denial concept, its distinction and its work of formalization, while, through the Benjaminian path, we accentuate the investigated aspects. Therefore, we refer to the notions of image and history, as well as their relations with denial, in the work of Freud, Lacan, in the 1950s seminars, and in Benjamin, mainly in the essay on technical reproducibility. Thus, with a view to the alluded historical character, we present and relate a reading of the notion of origin (*Ursprung*) in Freud and Benjamin, according to the ideas of leap (*Sprung*), spring (*Springen*) and afterwardsness (*Nachträglich*); then, we show the specificity of *Verleugnung* in the creation of the fetish object and its metapsychological value, so we can highlight the non-correspondence between object and goal, the concepts of defense and psychic apparatus, the Freudian effort to spatialize this apparatus and the quality of the fabricated image of the fetish. This step allowed a first relationship between imagetic and historical aspects. Henceforth, we follow the creation of *Verleugnung* in Freud's work, from the defense theory and through his analysis of the two Moses, the text and the statue, as well as of Da Vinci and his paintings. We added the photography to the series that contains the biblical texts and the works of art, which made it possible to approximate the concepts of the unconscious, in Freud, and the optical unconscious, in Benjamin, and we verified that the functioning of the apparatus determines forms of historical production. Still, the resumption of these analyzes by Freud allowed a clinical differentiation between repression and denial according to their modes of return. While one requires interpretation, the other, creation. We also found an ethical dimension of this differentiation which refers to the realization of the meaning denied as a letter. Finally, we highlight how the freezing operated in photography, as a resolved contradiction and as a metonym of something seen and eternalized, indicts denial. We emphasize the importance of this indication in discussions in history for disarticulating the field of the seen to the totality of experience.

Keywords: Psychoanalysis; denial; fetish object; art; Walter Benjamin.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Representação palavra.....	43
Figura 2 – Tipos de escrita/aparelho de memória.....	44
Figura 3 – Aparelho psíquico.....	44
Figura 4 – O desmentido no trajeto desenhado por Freud na <i>Carta 52</i>	51

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O DESMENTIDO E SUA ESPACIALIZAÇÃO: FETICHE E APARELHO PSÍQUICO.....	17
2.1	Origem e história: Walter Benjamin e a psicanálise.....	17
2.2	O desmentido a partir do fetichismo: a fabricação de um objeto.....	21
2.3	Fetichismo: imagem como cena fotografada e história.....	26
2.4	A noção de defesa.....	31
2.4.1	<i>As neuropsicoses de defesa.....</i>	<i>32</i>
2.4.2	<i>As cartas e manuscritos.....</i>	<i>34</i>
2.4.3	<i>De Verdrängung a Verleugnung.....</i>	<i>35</i>
2.5	O aparelho psíquico: aparelho óptico e de escrita.....	37
3	CONGELAMENTOS NA ARTE: O DESMENTIDO E SEUS OBJETOS.....	46
3.1	“O Moisés, de Michelangelo” e o desmentido – a escultura.....	47
3.2	A invenção do desmentido: arte, cultura e clínica.....	50
3.3	Infância como resto: Leonardo da Vinci – a pintura.....	56
3.4	Restos de Benjamin e Barthes: a fotografia e o cinema.....	60
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
	REFERÊNCIAS.....	71

1 INTRODUÇÃO

Essa dissertação versa sobre a relação entre o aparelho psíquico e o desmentido. Ao debruçarmo-nos sobre a especificidade do objeto fetiche, interrogamos aquilo que comparece como congelado na construção fetichista. Uma imagem, relacionada a uma cena presenciada pela criança, fixaria na fantasia um objeto particular. Ao longo de nossos desenvolvimentos, empreendemos especial atenção ao conceito de desmentido e chegamos à relação entre o desmentido e o modo como um acontecimento pode ser recepcionado, portanto, entrevemos a importância de considerar o desmentido como um mecanismo que age na leitura histórica de um sujeito ou de uma cultura, sendo necessário considerar seus efeitos, seus modos de retorno e suas formas de interpretação. O esforço freudiano de esclarecer o procedimento de fabricação do objeto, articulando sua gênese e seu uso, permite desarticular a imagem congelada à totalidade da experiência, desnaturalizando o objeto e condicionando o saber à sua construção e, sobretudo, à posição de “recepção” do sujeito do acontecimento traumático ou conflituoso. Isso carrega também uma importância clínica, na medida em que o descobrimento de Freud do desmentido implica a criação de um modo particular de decifração clínica que reconhece a criação/fabricação como necessárias a um posicionamento ético e retoma o funcionamento do inconsciente como essencial para interrogar os processos culturais e singulares.

O fetichismo é uma “organização particular do desejo sexual, ou libido, de modo que a satisfação completa não é alcançada sem a presença e o uso de um objeto particular, o fetiche, que a psicanálise reconhece como substituto do pênis ausente da mãe ou como significante fálico” (CHEMAMA, 1998, p. 162, tradução nossa). A psicanálise entende o fetiche como um objeto que é erigido a partir de determinadas coordenadas reais, simbólicas e imaginárias. Em 1905, Freud pontua que o fetichismo alçado à precondição para a realização da meta sexual é a variação pulsional que mais solicita o interesse da psicanálise devido à peculiaridade de suas apresentações. Já nesse texto, Freud atribui ao fetichismo o papel de deslocamento simbólico relacionado às vivências infantis e, em uma nota de rodapé acrescentada ao texto em 1915, fala de um impulso do olhar, dando notícias da intrínseca relação que fará em 1927 entre a constituição do objeto fetiche e a dimensão escópica (1905/2016).

O fetichismo será então, em 1927, uma escolha objetual que demonstra mais claramente que o objeto sexual é uma fabricação singular de cada sujeito. Nesse caso, chama atenção da cultura que ele pareça a nada servir: é um sapato, uma cinta, um nariz. Além disso,

Freud articula essa criação do objeto a uma forma particular de mecanismo psíquico, distinta do recalque: o desmentido¹.

O objeto fetiche é, pois, um resto da operação do desmentido, ele ilustra, materializa seu funcionamento. Cientes do esforço freudiano de espacialização do aparelho psíquico, entendendo que esta espacialização é um corolário da necessidade de transmissão e do avanço da psicanálise, exporemos aqui como o fetiche e alguns objetos da cultura materializam o desmentido. Ou seja, como o desmentido (trabalho psíquico) se apresenta nos objetos erigidos por um sujeito e por um tempo histórico.

Portanto, este trabalho situa o desmentido a partir de duas chaves de leitura: a defesa e o aparelho psíquico. Entendemos que desmentir significa empreender um trabalho psíquico diante de uma situação que se instaura como traumática ou conflituosa², portanto, implica um trabalho diante da realidade, um posicionamento diante de algo que foi reconhecido e deve ser articulado ao funcionamento psíquico.

Freud aproximará o processo em jogo na instauração do objeto fetiche do processo da lembrança encobridora³ (amnésia traumática): “é como se fosse retida como fetiche a última impressão antes da estranha, da traumática” (1927/2016, p. 319). O garotinho, diante da castração materna, reconheceria a realidade, mas ao mesmo tempo a negaria, retornando ao momento anterior de sua constatação. O horror a essa constatação implica a queda de sua tese da universidade fálica e seu recurso resulta num objeto que testemunha, ao mesmo tempo, reconhecimento da experiência e negação de seus efeitos.

¹ Em alemão, *Verleugnung*. Os sentidos do verbo são: “1) Renegar, negar algo (diferente de ‘abjurar’, que significa ‘renunciar solenemente’). Ele nega (renega) sua crença (*Er verleugnet seinen Glauben*). 2) Agir contra a própria natureza, negar-se a si mesmo (também utilizado como substantivo). *Ao trabalhar no comércio, ele está negando suas próprias tendências artísticas. Sua natureza viking não se deixava renegar*. 3) Usado na forma reflexiva, significa ‘mandar dizer que não se está presente’. *Ele mandou dizer aos visitantes que não se encontrava em casa (Er liess sich bei den Besuchern verleugnen)*. [...] O termo alemão *verleugnen*, nos sentidos 1, 2 e 3, é uma contestação que permanece colocada em xeque, não tem resolução definitiva, tem de ser sempre renovada pelo sujeito, pois não elimina o material rejeitado, cuja presença o sujeito tenta negar” (HANNS, 1996, p. 303-4). Embora o Hanns utilize Renegação como tradução para *Verleugnung*, preferimos utilizar o termo Desmentido. Pese esta escolha, mantivemos o termo renegação nas citações diretas em que o termo assim aparece traduzido.

² Ora, Freud deixa claro que o recurso à defesa pode ocorrer em “situações de pressão. A condição para esse acontecimento pode ser indicada de maneira geral e imprecisa, quando dizemos que ele ocorre sob a influência de um trauma psíquico” (FREUD, ([1938]1940/2014), p. 199). Ou seja, não é apenas diante do trauma que o recurso à defesa é acionado.

³ Em alemão, *Deckerinnerung*. Em francês, *souvenir-écran*, e, em inglês, *screen memory* – as traduções indicadas, em inglês e francês, conservam o significado de “tela” advindo do alemão *Deck*, ao contrário da tradução brasileira, que privilegia a ideia de “cobertura” e “encobrimento”. A lembrança encobridora é uma “recordação reconstruída ficcionalmente pelo sujeito a partir de acontecimentos reais ou fantasias. Estas recordações não têm por si menos valor de recordação do que a coisa real, posto que a psicanálise é uma doutrina da reconstrução fictícia da vida libidinal” (CHEMAMA, 1998, p.376, tradução nossa).

Em sequência a essa indicação freudiana, Lacan vai usar como exemplo a imagem de um filme que subitamente se congela:

Lembro-me de haver outrora empregado a comparação do **filme que subitamente se congela**, justo antes do momento em que aquilo que é buscado na mãe, isto é, esse falo que ela tem e que ela não tem, deve ser visto como presença-ausência e ausência-presença. A rememoração da **história** se detém e se suspende num momento imediatamente anterior. [...] **A lembrança encobridora, o *Deckerinnerung*, não é simplesmente um instantâneo, é uma interrupção da história, um momento em que ela se detém e se congela e onde, ao mesmo tempo, indica a continuação de seu movimento para além do véu. A lembrança encobridora está ligada à história por toda uma cadeia, ela é uma parada nessa cadeia e é nisso que é metonímica, pois a história, por sua natureza, continua.** Detendo-se ali, a cadeia indica sua sequência a partir daí velada, sua sequência ausente, a saber, o **recalque** em questão, como Freud diz claramente. Falamos em recalque apenas na medida em que há cadeia simbólica. Se podemos designar como o ponto de um recalque um fenômeno que pode passar por imaginário, pois **o fetiche é de certa maneira imagem, e imagem projetada**, é que esta imagem não passa do **ponto-limite entre a história, na medida em que esta continua, e o momento a partir do qual ela se interrompe**. Ela é o signo, a referência do ponto de recalque (LACAN, 1956-1957/1995, p.160, grifos nosso).

Quando Freud e Lacan falam que essa cena é retida, congelada, imagem projetada, o que eles querem dizer? Qual estatuto desse objeto que emerge a partir de um recorte cênico? Proporemos aqui articulá-lo à fotografia, naquilo que ela petrifica de uma realidade apresentada ao aparelho (câmera) e que, por sua vez, será aludido ao aparelho óptico freudiano.

Entendemos o fetichismo como uma formação singular que tem como especificidade a fabricação de um objeto em torno do qual gravita a fantasia do sujeito, objeto este indispensável para o acesso à alteridade, logo ao feminino. Interessa à nossa problemática inquirir sobre como a edificação deste objeto ilustra os mecanismos do inconsciente, em especial à espacialidade necessária à construção de uma imagem psíquica que permite à fantasia se erigir e que aqui aproximaremos da fotografia.

Esta imagem, desde o texto “Sobre a concepção das afasias” (FREUD, 1891/2013), não é uma captação imaculada das impressões externas que um bebê sofre por meio das sensações e desaforos pulsionais que o inundam via pele, ouvidos e olhos, mas é uma espécie de resto que reúne fragmentos costurados por coordenadas simbólicas provenientes daqueles que o nomeiam – pais, família, comunidade, cultura, etc.

Deste modo pretendemos ilustrar o fetichismo e seu correlato, o desmentido. O texto canônico de Freud de 1927, “O Fetichismo”, será aqui estudado como axial neste percurso. Tentaremos mapeá-lo pelas suas implicações naquilo que ele inaugura de modo explícito, o desmentido; mas também naquilo do que ele é corolário: o conceito de defesa, o conceito de objeto e a noção do psiquismo como um aparelho de linguagem. Isso nos

permitirá recolher estas noções metapsicológicas para além do seu modo de comparecimento na operação fetichista.

No primeiro momento, exporemos as caracterizações de origem, história, objeto fetiche, defesa e aparelho psíquico. As noções de origem e história serão articuladas às contribuições de Walter Benjamin, tendo como apoio a interpretação de Gagnebin (1999), pois entendemos que seus conceitos de origem e história são solidários ao pensamento psicanalítico. Ilustraremos isso a partir de Lacan (1953-1954/1986), Mieli (2013) e Lo Bianco e Araújo (2007). A elucidação da noção de origem é necessária para melhor esclarecer o que está em jogo na relação entre uma cena vivida pela criança, cena esta que tem efeito mobilizador, seja por ser traumática ou conflituosa, e o objeto fruto da resposta a essa cena. A origem relaciona-se, pois, com o “a posteriori” (*Nachträglich*), função da linguagem produtora de sentido, e é animada por uma dimensão refratária tanto à totalização quanto à “cronologização”.

Na sequência, exporemos as particularidades da noção de objeto e a especificidade do fetichismo e seu correlato, o desmentido. O fetichismo, segundo diversos autores, como Assoun (1994), Fuks (2016) e Rey-Flaud (1997), foi um elemento essencial na compreensão freudiana de sua noção de sexualidade. Logo, exporemos sua relação com as noções de falo, objeto olhar e metonímia, a partir de Lacan (1956-1957/1995), Assoun (1999) e Rivera (1997). Decantaremos também como as citações freudianas e lacanianas que aproximam a operação de construção do objeto fetiche a uma imagem congelada se matizam à definição benjaminiana de inconsciente óptico (1935-1936/2014) e à definição de fotografia de Barthes (2015). Essas nuances retornarão também no segundo momento.

Chegaremos então ao conceito de defesa e elucidaremos o percurso do recalque ao desmentido percorrendo: *As neuropsicoses de defesa*, de 1894; as cartas dirigidas a Fliess, os manuscritos; *O Recalque*, de 1915; *Inibição, Sintoma e Angústia*, de 1926; e *Fetichismo*, de 1927. Por fim, finalizaremos este capítulo com a exposição do aparelho psíquico e sua dimensão óptica e linguageira indicando a construção freudiana a partir dos textos: *As afasias* (1891/2013); *Projeto para uma psicologia científica* ([1895]1950/1996); *Carta 52* (1896a/2016); *A interpretação dos sonhos* (1900/2019); *O eu e o isso* (1923b/2007); *Bloco mágico* (1925/2007) e *Compêndio de Psicanálise* (1938/2014).

No último capítulo, empreenderemos um trabalho de leitura dos restos. Exporemos como Freud inventou o desmentido, segundo Lemérier (1999) e Fuks (2016), a partir de sua análise dos dois Moisés, o da escultura de Michelangelo (objeto da arte) e o Moisés bíblico (texto). Não nos deteremos sobre a análise minuciosa freudiana, acessíveis ao

leitor facilmente nos textos *O Moisés, de Michelangelo* (FREUD, 1914b/2017) e *O homem Moisés e a religião monoteísta* (FREUD, [1936-1938]1939/2014), mas exporemos como o desmentido opera a nível cultural, tal qual o recalque. Também apontaremos brevemente a especificação lacaniana (1956-1957/1995) que atribui a relação entre recalque e metáfora e entre perversão⁴ e metonímia, indicando que sintoma e fetiche são restos de mecanismos psíquicos.

Entre clínica e cultura, mostraremos como a análise freudiana de objetos da cultura permitiu o descobrimento do desmentido e a especificação do estatuto do objeto fetiche. Sendo um objeto fabricado, o que o diferencia dos demais objetos da arte? Como a compreensão de seu estatuto como objeto e de seu mecanismo fundador, o desmentido, contribui clinicamente e também nos ajuda no entendimento dos modos de apreensão histórica?

Trataremos a dimensão do congelamento como aquilo que comparece nos objetos enquanto índice do desmentido. Na arte temos uma possibilidade de retorno do que se desmente a nível singular e cultural. Apontaremos para isso a partir da análise freudiana de uma escultura e de uma pintura, e finalizaremos com a leitura de Walter Benjamin e Roland Barthes acerca da fotografia.

No texto sobre o Moisés de Michelangelo, Freud se defronta com uma estátua que personifica Moisés, legislador dos judeus, de posse das tábuas com os mandamentos divinos e nos indica como rastro “que o essencial e o melhor para o entendimento dessa obra de arte se encontra escondido, por trás dela” (FREUD, 1914/2015, p. 186). Um detalhe na mão do Moisés de Michelangelo o fará expor a contradição que a estátua denuncia: um Moisés “tão sensato, quanto furioso” (p. 195). Esse feito aponta para o fato de que a cultura desmentiu as incongruências do texto bíblico. O trabalho analítico diante desses índices do desmentido será o da criação.

Na lembrança de Da Vinci, um abutre (milhafre, no original, segundo nota de tradução) toca seus lábios e este gesto retornará nos sorrisos femininos de seus quadros (FREUD, 1910/2014). Essa lembrança constantemente retornava a Leonardo fazendo-o ter certa fixação por pássaros. A análise freudiana indica que essa lembrança estaria articulada à crença na mãe fálica, Leonardo, pois, teria recorrido aqui ao desmentido. Cruxên (2004) vai então propor que na criação de seus quadros Leonardo promoverá um afastamento dessa

⁴ Este trabalho detém-se sobre o fetichismo, no entanto, em alguns momentos, aparecerá o termo perversão a fim de manter a coesão com os textos citados que articulam o desmentido a ela. Entendemos o fetichismo como paradigma da perversão, mas esmiuçar este conceito foge do nosso escopo.

fantasia fundamental, incorrendo na sublimação. Logo, seus quadros encontram reconhecimento na cultura, sendo, portanto, objetos distintos do fetiche, embora atrelados ao desmentido.

Diante dos restos: objeto fetiche; aparelho; inconsciente; desmentido; cultura e clínica, apresentaremos o termo inconsciente óptico introduzido por Walter Benjamin ([1935-1936]1989/2014), com o auxílio de Chaves (2008), e a definição de Barthes (2015) sobre a fotografia a fim de equiparar, tal como Freud, o aparelho psíquico ao aparelho óptico. A câmera, como aparelho que indica o funcionamento do aparelho psíquico, espacializa os mecanismos do inconsciente em sua dimensão óptica. Proporemos aqui que é o congelamento promovido pela fotografia, enquanto contradição resolvida e enquanto metonímia de algo visto e eternizado, o correlato do desmentido.

2 O DESMENTIDO E SUA ESPACIALIZAÇÃO: FETICHE E APARELHO PSÍQUICO

2.1 Origem e história: Walter Benjamin e a psicanálise

Walter Benjamin nos interessa como um autor que se debruçou sobre as mudanças na percepção humana decorrentes do avanço da técnica, portanto, é claramente um autor que escutou os efeitos dos objetos em seu tempo. Teceu teses sobre os conceitos de história e origem que aqui nos interessam pela sua estreita proximidade com a perspectiva psicanalítica. A partir disso, pontuaremos como essa dimensão de origem contribui para lermos as formulações freudianas e lacanianas que atribuem ao objeto fetiche uma origem cênica.

Gagnebin (1999, p.7) nos mostra como para muitos intérpretes de Benjamin o conceito de origem se refere a uma recusa da modernidade, pois “nele convergem os impulsos restaurativo e utópico de sua filosofia da história”. Haveria um reconhecimento, entre os comentadores, do caráter contraditório dos aspectos nostálgico e vanguardista de sua obra, ou teológico e materialista, ou conservador e revolucionário. Há sempre uma tensão entre estes aspectos ao longo do pensamento de Benjamin, fazendo os intérpretes tomarem um dos lados.

A exemplo, Michael Löwy ao tentar fugir das caracterizações reducionistas do pensamento de Benjamin “afirma que ele [Benjamin] traduz, de maneira privilegiada, uma convergência de correntes de pensamento separadas na origem, até mesmo opostas, como o messianismo judaico e o socialismo libertário” (GAGNEBIN, 1999, p.8). Essa concorrência de pensamentos abarcaria uma série de intelectuais judeus no início do século XX e teria permitido a produção de uma enorme força de renovação ao reunir elementos tão diversos. Gagnebin (1999) prossegue pontuando que embora Löwy seja essencial ao esclarecimento dos elementos históricos do pensamento benjaminiano, ele não consegue abarcar a consistência teórica destas reflexões.

A expressiva contradição nos textos de Benjamin ou é encarada como uma contradição de cunho pessoal, ou seja, o autor não haveria tido condições de decidir por um dos lados; ou incorre na decisão do leitor de optar por um dos lados, por exemplo, Benjamin seria ou religioso ou marxista militante (GAGNEBIN, 1999). Parece haver um impasse que faz com que a maioria dos intérpretes não confronte essa contradição, ou haveria um posicionamento por um dos lados; ou seria um problema metodológico benjaminiano; ou seria uma reunião que serviria à ordenação das forças de pensamento em prol de uma sistematização que abarque todos os posicionamentos de uma época.

Diante dos impasses decorrentes das leituras de Benjamin, Gagnebin (1999, p.8) nos propõe uma leitura que permite “uma apreensão do tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia”. Isso não retira a dimensão histórica do conceito de origem.

[...] o movimento constitutivo da origem, ao mesmo tempo de restauração e de dispersão, caracteriza vários momentos essenciais da reflexão de Benjamin, em particular sua teoria da alegoria, sua teoria da tradução e sua teoria da reprodutibilidade das obras de arte. Tal recorrência da dinâmica do *Ursprung* [origem] nestes contextos tão diversos deveria permitir situar esse pensamento além das alternativas habituais – e, igualmente, do romantismo revolucionário – e ler a filosofia da história e a filosofia da linguagem de Benjamin como uma reflexão centrada na modernidade, no profundo **co-pertencimento do eterno e do efêmero** (GAGNEBIN, 1999, p.9, grifo nosso).

Em Benjamin, discorre Gagnebin (1999, p.9), “a noção de origem deve servir de base a uma historiografia regida por uma outra temporalidade que a de uma causalidade linear, exterior ao evento”. A noção de origem se oporia à de gênese (*Entstegun*) e à de desenvolvimento (*Entwicklung*), tal “como a história natural à história enquanto processo globalizante de desenvolvimento”. Benjamin faz alusão à clássica noção de *historia naturalis*, que remonta ao grego *historia*, exercício de recolhimento de informações, pesquisa, sem a intenção de correlacioná-los; prática mais semelhante ao colecionador e à vida de Benjamin, do que àquela do historiador clássico que organiza um sistema causal entre os acontecimentos do passado.

A pesquisa se detém e se mantém no estudo do fenômeno, não para dele dar uma descrição ingenuamente positivista, mas, pelo contrário, para lhe restituir sua dimensão de **objeto “bruto”**, único e irreduzível; ela o imobiliza nesta brutalidade para preservá-lo do esquecimento e da destruição, cujas explicações já prontas são formas correntes. O *Ursprung* [origem] designa, portanto, a origem como salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional (GAGNEBIN, 1999, p.10, grifo nosso).

A noção de origem não seria um apelo de retorno a um passado incólume e imaculado, como nos lembra Agamben (2005) ao criticar a leitura do tempo em Benjamin como um *continuum* pontual e homogêneo, mas “saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido” (GAGNEBIN, 1999, p.10). Permitir que o passado, esquecido ou recalçado, surja a partir do atual não se trata, pois, de uma negação da história e da temporalidade, uma vez que elas se encontram “concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado por

acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição” (GAGNEBIN, 1999, p.11, grifos da autora).

Os empreendimentos históricos dedutivos têm um esforço de classificação que se atém a valores paradigmáticos ou a uma média estatística. Esse modo subsumiria o acontecimento ou objeto à ideia, incluindo o “novo acontecimento” ou a um particular, ou a uma totalidade. “Não há nenhuma analogia entre a relação do particular com o conceito e a relação do particular com a ideia” (BENJAMIN, 1928/1984, p.68-69).

Ora, para Benjamin, é justamente aquilo que escapa à classificação que se torna indício de uma verdade possível da qual a Ideia desenha o contorno enquanto totalidade redimida [...] Benjamin ficará sempre fiel a este “método” tortuoso que desconfia dos valores médios e se consagra pacientemente à análise do atípico, até do monstruoso e do deformado – como os seres híbridos de Kafka – **ou do perverso e do anormal – como os doentes de Freud** (GAGNEBIN, 1999, p.13, grifo nosso).

A origem faria sim uma referência a algo inicial, como promessa, mas não haveria a garantia de cumprimento dessa promessa, “a origem não designa somente a lei ‘estrutural’ de constituição e totalização do objeto, independentemente de sua inserção cronológica. Enquanto origem, justamente, ela também testemunha a não-realização de totalidade. Ela é ao mesmo tempo indício da totalidade e marca notória da sua falta” (GAGNEBIN, 1999, p.14). A origem remete a um passado, mas a um passado acessado pela via da rememoração. Não existiria, então, um reencontro com esse passado, seria sempre algo da ordem de um duplo sentido, tal como *vergangen* (passado/desaparecido). Origem em Benjamin é, assim, um movimento que articula restauração; reprodução e incompletude; inacabamento. A restauração (*restitutio, apokatastasis*) é um tema que perpassa toda obra de Benjamin e indica a vontade de regresso e sua contraparte, o reconhecimento da destruição, da perda de uma ordem frágil (GAGNEBIN, 1999). Por essas características, é um trabalho incompleto:

A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo (GAGNEBIN, 1999, p.14).

Este tema é indissociável da relação com a teologia judaica, cujo desdobramento foge ao escopo deste trabalho, mas assinalamos que é a partir desta relação que Benjamin acrescenta à sua concepção de história, não uma dimensão religiosa, mas uma dinâmica temporal diferente do já citado empreendimento histórico dedutivo que “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 1940/1987, p. 229).

Essa noção de origem é solidária da leitura psicanalítica. A psicanálise, conforme pontua Lo Bianco e Araújo (2007), foi constantemente associada a uma prática que busca

reanimar um passado em prol de sua elaboração via catarse. Mesmo em Freud, isso vigorou por certo tempo. Mas logo o desenvolvimento freudiano complexificou as noções de história, tempo e verdade. Desse modo, o passado

[...] não se encontra mais, então, preservado numa memória intacta, mas passa a conservar em si os desdobramentos do que terão sido as suas marcas constitutivas. Trata-se, de uma maneira particular de considerar esse tempo anterior, com o que nele terá sucedido e com o que ele traz de efeitos para o vivido no cotidiano (LO BIANCO; ARAÚJO, 2007, p.360).

De outro modo, como afirma, Mieli (2013, p.126), “a cada vez que a razão se endereça à questão da origem, ela se reflete no mito. A origem só pode ser encarada a posteriori, num segundo tempo que, buscando defini-la ou contorná-la, produz uma hipótese, uma ficção”. Assim, a origem se apresenta como gênese e abertura para o futuro, na medida em que é motivo do trabalho de fala que se empreende no tempo presente. Do mesmo modo, “a história não é o passado. A história é o passado na medida em que é historiado no presente – historiado no presente porque foi vivido no passado” (LACAN, 1953-1954/1986, p.21).

Freud, ao destacar a atemporalidade como a característica mais lídima do inconsciente, estabelece “o caráter persistente dos traços inconscientes considerados indestrutíveis, incorruptíveis a que não se tem um acesso direto, que se mantêm imunes à passagem do tempo e que tampouco obedecem a uma deliberação consciente” (LO BIANCO; ARAÚJO, 2007, p.361).

No entanto, esses traços sofrem também deformações conforme novas inscrições, é o que sinaliza Freud (1896a/2016) na *Carta 52*, em um de seus primevos esquemas do aparelho psíquico. Assim, a retomada dessa noção de traço, que em Lacan comparece através do conceito de letra, tem na sua formulação a coexistência de uma primeira inscrição que permanece, sendo ao mesmo tempo modificada por algo atual, daí Lacan (1953-1954/1986, p. 22) afirmar que “quando digo origem, não digo origem histórica, mas nascente”. A nascente (*point de source*) retoma a etimologia de *Ursprung* que a liga à *Springen* (nascente) (WALSHE, 1951), uma origem em movimento como uma fonte de água (*Springbrunnen*). Passado e presente estariam funcionando diacrônica e sincronicamente.

Propomos uma solidariedade entre esse conceito de origem benjaminiano e a noção de origem em Freud, que implica não somente a existência de uma cena primeira, mas a posição do sujeito diante dela e o trabalho psíquico em jogo em sua recepção/experiência: nascente (*Springen*) e salto (*Sprung*). Embora, por um lado, Benjamin esteja preocupado com questões ligadas à crítica política da história, enquanto

Freud está imerso na construção da clínica e da teoria psicanalítica, trata-se, nesses autores, da primazia do “a posteriori” (*Nachträglich*) como função da linguagem produtora de sentido que é animada por uma concepção de origem refratária tanto à totalização quanto à cronologização.

2.2 O desmentido a partir do fetichismo: a fabricação de um objeto

O objeto na psicanálise em sua dimensão simbólica é corolário da captura do sujeito pela linguagem e, portanto, será radicalmente instaurado como perdido. Diferentemente do objeto do instinto e do objeto do conhecimento, formas do objeto que o tomam como uma totalidade harmônica (RABINOVICH, 2009), o objeto perdido é, desde o “Projeto para uma psicologia científica” (FREUD, [1895]1950/1996), articulado à dimensão do símbolo: “o sistema Ψ , predecessor do inconsciente, ali manifesta sua originalidade, por só poder satisfazer-se ao reencontrar o objeto fundamentalmente perdido” (LACAN, 1956/1998, p.50). Esse reencontro é da ordem da repetição, logo “sendo essa repetição uma repetição simbólica, averigua-se que a ordem do símbolo já não pode ser concebida como constituída pelo homem, mas constituindo-o” (p.50).

O jogo com que a criança se exercita em fazer desaparecer de sua vista, para nela reintroduzir e depois tornar a obliterar um objeto, aliás indiferente por sua natureza, mas que modula essa alternância com sílabas distintivas, essa brincadeira, diríamos, esse jogo manifesta em seus traços radicais a determinação que o animal humano recebe da ordem simbólica. O homem literalmente dedica seu tempo a desdobrar a alternativa estrutural em que a presença e a ausência retiram uma da outra sua convocação. É no momento de sua conjunção essencial e, por assim dizer, no ponto zero do desejo, que o objeto humano sucumbe à captura que, **anulando sua propriedade natural**, passa desde então a sujeitá-lo às condições do símbolo (LACAN, 1956/1998, p.51, grifo nosso).

O objeto simbólico, portanto, sendo fruto do desejo perde suas propriedades naturais (RABINOVICH, 2009), perderia seu caráter ligado a uma necessidade de ordem biológica e determinante. O que vigora no humano não é mais o instinto, por conta da linguagem, trata-se, então, de pulsão.

A pulsão é uma montagem artificial, diferente do instinto animal que se submete a uma regulação natural, fruto da necessidade. Na necessidade, há um objeto específico e imutável para sua consumação; na pulsão, os objetos são os mais variáveis possíveis (DARMON, 1994). Quem mais dá testemunho deste conceito do que o fetichista?

Miller (2001) retoma a posição freudiana sobre a escolha do objeto. Para Freud, nenhuma pulsão sexual conduz a um fim predeterminado biologicamente, destarte, Lacan

propõe a palavra sujeito em contraposição à de indivíduo, “ou seja, não coordenado para qualquer propósito biológico” (p.25, tradução nossa). Sobre a barra proposta por Lacan no S de sujeito, Miller explica que ela se refere à anulação de todo determinante exterior, um corte. Há uma descontinuidade nesse sujeito e, por isso, pode-se falar em eleição de objeto, por conta dessa indeterminação. No entanto, essa indeterminação não remete a um sujeito autônomo, a eleição não é determinada, mas é como que forçada por uma série de condições. O fetichismo – situado no campo da perversão – nos convoca a pensar a problemática da escolha objetual, pois “a perversão põe em questão o conceito mesmo de sexualidade” (MILLER, 2001, p.25, tradução nossa). O fetichismo testemunha que o ser humano pode escolher a satisfação sexual através de objetos fora do “normal” vinculado ao biológico do sexo.

Embora o fetichista chame atenção por eleger um objeto considerado estranho, a psicanálise sabe que essa variabilidade objetual é resultado da inserção na linguagem. O fetichista não seria o fora da cultura, o estranho, dado que ele apenas denuncia a não correspondência entre objeto e meta. O que queremos marcar é o procedimento em jogo na fabricação de um objeto que parece justamente coadunar com a pretensa fixidez biológica. Além disso, cientes de que a dimensão simbólica instaura um lugar vazio que permitirá os deslocamentos objetuais, o fetiche parece tratar-se de um objeto que tenta suturar essa dimensão faltosa. Todos tentariam fazê-lo, vide o neurótico e seu sintoma, mas o fetichista opera pela via do horror à castração, por isso constrói um objeto que preenche, materialmente, diríamos, esse lugar vazio.

O fetichismo, apresentação específica de escolha objetual – importante caracterização, pois não se trata de uma preferência, e sim do direcionamento libidinal que permite a relação sexual – e que foge, historicamente, dos modelos culturalmente aceitos, tem como apresentação um objeto eleito que, a rigor, em nada serve à meta sexual, pois se apresenta como um objeto inanimado ou uma parte do corpo destacada.

Uma impressão muito particular é produzida pelos casos em que o objeto sexual normal é substituído por outro que guarda relação com ele, mas é totalmente inapropriado para servir à meta sexual normal. Do ponto de vista da classificação, teria sido melhor mencionar esse interessante grupo de aberrações do instinto sexual já nos desvios relativos ao objeto sexual, mas nós adiamos isso até conhecermos o fator da superestimação sexual, do qual dependem esses fenômenos, ligados a um abandono da meta sexual. O substituto do objeto sexual é uma parte do corpo geralmente pouco apropriada para fins sexuais (como o pé, o cabelo), ou um objeto inanimado que se acha em relação evidente com a pessoa sexual, ou melhor, com a sexualidade desta (peças do vestuário, roupa íntima). Não sem motivo, tal substituto é comparado ao fetiche que, para o homem selvagem, encarna o seu deus (FREUD, 1905/2016, p.45-46).

A gênese da fabricação deste objeto é localizada no momento da constatação da castração feminina pelo sujeito. Logo, de saída, estamos advertidos de que o feticista, diante do corpo da mulher, mais precisamente, do corpo da mãe, desmente a realidade. Desmentir implica reconhecer e negar ao mesmo tempo. O desmentido, é um mecanismo que antecede a instalação do recalque, diz Rabinovitch (2000), ele “ordena a disposição do texto inconsciente submetido ao recalque e deixa rastros literais: falsificação, desfiguração, deslocamento ou *Entstellung* [distorção]” (p. 47). No resto dessa operação teríamos falsificações e deslocamentos como veremos mais adiante.

No feticismo, a materialidade desse mecanismo se dá pela construção de um objeto que tem como efeito na fantasia a sustentação de duas formulações contraditórias. Freud, em 1905, intitula o feticismo como “substituto inapropriado do objeto sexual” (FREUD, 1905/2016, p.45), aproximando sua visão à tradição do pensamento psiquiátrico da época, dominado por figuras que também o influenciaram, como Binet e Krafft-Ebing. Sua análise compete o estatuto patológico somente às formas exacerbadas de feticismo. Aqui se aproxima da distinção feita por Binet entre “pequeno feticismo”, expressão normal da vida amorosa, e “grande feticismo”, patológico; porém, Rey-Flaud (1997) diz que essa aproximação nos engana, pois Freud sutilmente a subverte ao fazer do feticismo elemento essencial de acesso à significação psicosexual inconsciente redefinindo sua noção. O estudo do feticismo permitiu questionar a concepção da psicosexualidade, núcleo da doutrina metapsicológica (ASSOUN, 1994).

Na sexologia, feticismo designa uma forma de perversão. Freud recupera daí o termo modificando seu conteúdo e seu sentido. A sexologia se apropria do termo feticismo no final do século XIX, no entanto, o termo tem um uso secular no campo da etnologia, designado como uma forma de crença “religiosa”, que nos coloca a indagação acerca da relação da crença com o conceito mesmo de religião (ASSOUN, 1994).

No período colonial, os portugueses designavam com essa palavra os objetos inanimados cultuados por povos africanos. O termo foi difundido nas línguas europeias através do francês *fétiche*, sendo reimportado para o português. Seu emprego com conotação sexual remonta, na França, a Binet (*Le Fétichisme dans l'amour*, 1888), e, na Alemanha, a Krafft-Ebing (*Psychopathia Sexualis*, 1886) (FREUD, 1927/2016, p.323, notas do editor).

“Temos ali, em efeito, uma noção dotada de uma verdadeira autonomia, referente a fenômenos singulares [...] que se relacionam tanto com a cultura quanto com o ‘sintoma’, com a antropologia religiosa e a psicopatologia analítica”. O conceito de feticismo ilustra “a ‘dupla face’ do cultural e do inconsciente que a psicanálise ajuda a questionar” (ASSOUN,

1994, p.9, tradução nossa). Freud recorre a um termo que tem variadas conotações, por exemplo, a etnológica e a sexológica. Trata-se, pois, de um conceito sobredeterminado, que condensa componentes heterogêneos ao mesmo tempo em que revela a secreta afinidade entre eles.

Em 1927, no texto *Fetichismo*, Freud busca dilucidar uma crença arcaica mantida por alguns sujeitos. Ele então se depara novamente com o fato de que seu mecanismo de defesa elementar, o recalque, não responde mais a todas as formações clínicas (REY-FLAUD, 1997).

Freud, ao se voltar para a histeria, toma o ataque histérico como enigmático e daí decanta sua própria noção de sintoma. Ao se voltar para o fetichismo, o estatuto do objeto é o que se apresentará como enigmático. A descoberta do fetichismo, nos diz Freud, comparece na clínica como uma consequência do processo analítico e não como sua causa. Embora seja considerado uma anormalidade até mesmo por seus adeptos, “só raramente é percebido como um sintoma de sofrimento” (FREUD, 1927/2016, p.315) por aqueles que o elegeram. De modo geral, o fetiche opera como um facilitador da vida amorosa.

Curioso que, nesse momento de abordagem do fetichismo, o objeto fetiche não seja tomado como um sintoma em sua conceituação usual, pois Freud sublinha uma distinção no que diz respeito ao modo como a dimensão do prejuízo será articulada pelo sujeito, já que em uma de suas definições os sintomas “são atos psíquicos prejudiciais à vida como um todo, ou pelo menos inúteis, dos quais frequentemente as pessoas se queixam como algo indesejado e que traz sofrimento ou desprazer” (FREUD, 1917/2014, p.475-476) e que envolvem um custo psíquico. Isso nos indica, de saída, que embora sintoma e objeto fetiche sejam construções erigidas na tentativa de resolução de um conflito⁵, o fetiche parece apontar para uma formação que a aparição na consciência não é sentida como perda.

Freud, ao se referir aos pacientes que apresentariam esta condição, descreve-os da seguinte forma “certo número de homens cuja escolha de objeto estaria sendo **dominada** por um fetiche” (FREUD, 1927/2016, p.315, grifo nosso). Por questões de publicação, Freud prossegue dizendo que não se deterá sobre os eventos acidentais que cooperaram para a escolha do fetiche, mas nos explicita qual o trabalho em jogo na fundação do fetiche. Diante

⁵ Em alemão, *psychischer Konflikt*. “Como designa uma oposição de forças antagônicas, o termo se aplica [...] ao conflito psíquico que enfrenta o desejo e a proibição – do qual o complexo de Édipo é paradigmático – e, correlativamente, o Eu e as pulsões, e os sistemas inconsciente/consciente” (ASSOUN, p. 32, 1998, tradução nossa). Há duas descrições sucessivas de conflito psíquico em Freud. Uma, referente à primeira tópica, que o caracteriza “como a expressão da oposição dos sistemas: por um lado, o inconsciente e, por outro, o pré-consciente. [...] A partir de 1920, o conflito psíquico é descrito de uma maneira mais complexa e matizada: diversas forças pulsionais animam as instâncias psíquicas e as oposições conflitivas pulsionais ‘se situam no marco do Eros’” (CHEMAMA, 1998, p. 40, tradução nossa).

da constatação da castração da mãe, ocorre um movimento que busca reverter a percepção já estabelecida.

Esse momento de constatação da castração materna é um correlato da fase fálica, anterior ao que Freud denomina de período de latência (LACAN, 1956-1957/1995). Essa fase remete à realização genital, “tudo está ali, até e inclusive a escolha do objeto. Existe, no entanto, alguma coisa que não está ali, a saber, a plena realização da função genital, realmente estruturada e organizada” (LACAN, 1956-1957/1995, p.124). Temos como resto um elemento imaginário, situado na fantasia, que instaura a prevalência do falo, ou seja, “há para o sujeito dois tipos de seres no mundo: os seres que têm o falo e os que não o têm, isto é, que são castrados” (LACAN, 1956-1957/1995, p.124). Lacan prossegue indicando a problemática causada por uma leitura que realiza essa operação a partir de elementos do real.

Essas fórmulas de Freud sugerem uma problemática de que os autores não conseguem sair, quando querem justificá-la por motivos que seriam para o sujeito determinados no real, vendo-se a partir daí obrigados a recorrer a extraordinários modos de explicação. Já disse a vocês que iria colocá-los, entre parênteses, mas o modo geral pode se resumir mais ou menos assim. Dado que, como todos sabem, tudo já está adivinhado e inscrito nas tendências inconscientes, e que o sujeito já tem, devido a sua natureza, a pré- formação do que torna adequada a cooperação dos sexos, é mesmo necessário que a prevalência fálica seja uma espécie de formação onde o sujeito encontre alguma vantagem, e que exista ali um processo de defesa. Com efeito, não é inconcebível, nessa perspectiva, mas isso é somente recuar o problema. E isso, de fato, envolve os autores numa série de construções que só fazem reportar à origem toda a dialética simbólica, e que se tornam precisamente cada vez mais impensáveis na medida em que se remonta em direção à origem (LACAN, 1956-1957/1995, p.124).

Ou seja, a ordem simbólica já prevê as insígnias em jogo na dinâmica sexual. Todo sujeito se posicionará a partir de uma construção imaginária que posicione seu sexo na ordem simbólica, de modo que opere a existência de uma vantagem, em si ou no outro, o que Lacan (1956-1957/1995) localiza como uma defesa. O falo como elemento imaginário ganha estatuto factual e é por essa via que o sujeito se inserirá na simbólica do dom, é a dinâmica genital que permitirá isso.

A simbólica do dom e a maturação genital, que são duas coisas diferentes, estão, no entanto, ligadas por um fator que está incluído na situação humana real, a saber, as regras instauradas pela lei quanto ao exercício das funções genitais, na medida em que estas entrem efetivamente em jogo na troca inter-humana (LACAN, 1956-1957/1995, p.124).

Lacan (1956-1957/1995) segue destacando que isso não tem a ver com uma coerência biológica. A criança feminina e a criança masculina, diz ele, entrariam nessa dinâmica pela via do Édipo ao falicizarem a situação e buscarem no Édipo o que não têm,

criança feminina, ou ao tornarem dom aquilo que têm ao saírem do Édipo, criança masculina. Mas o que seria o que a menina não tem?

Já estamos, aqui, no nível em que um elemento imaginário entra numa dialética simbólica. Ora, numa dialética simbólica, o que não se tem é tão existente quanto o resto. Simplesmente, é marcado pelo sinal de menos. Ela entra, portanto, com este menos, como o menino com o mais. Resta que é necessário haver alguma coisa para se poder colocar mais ou menos, presença ou ausência. O que está em questão aí é o falo (LACAN, 1956-1957/1995, p.125).

O falo, portanto, é um conceito – que embora escutado clinicamente e culturalmente, em sua maioria no seu viés imaginário, pois é a partir daí que ele opera –, é um significante ordenador da dimensão simbólica que permite a instauração da ausência/presença em jogo na troca inter-humana. “No interior dessa simbólica do dom, todas as espécies de coisas podem ser dadas em troca, tantas coisas, com certeza, que é por isso mesmo que vemos tantos equivalentes do falo nos sintomas” (LACAN, 1956-1957/1995, p.125).

2.3 Fetichismo: imagem como cena fotografada e história

Para melhor compreender o que está em jogo na fabricação do objeto fetiche, pensaremos o fetiche na sua relação com a fotografia, pois ambos denunciam na sua forma um elemento que aparece como imagem e que remete ao momento anterior ao recalque. O fetiche pensado a partir de sua fabricação (fetiche, *facticius*, fictício, feitiço) é uma imagem congelada, tal qual uma fotografia, de uma cena que antecede o recalque. Freud nos indica que o recalque ocorre no fetichista, vide seu reconhecimento da castração. O que o desmentido promoveria na fabricação do objeto fetiche seria uma negação que implica reconhecimento e tentativa de velamento ao mesmo tempo em que não indica uma falha na percepção, pois a castração foi constatada. O fetichista, portanto, constrói um objeto que indica essa dupla perspectiva, e esse objeto, na história de sujeitos escutados por Freud e outros psicanalistas, indica uma espécie de retorno ao momento anterior ao recalque (como se o sujeito rebobinasse a fita) e congelasse como momento último, o momento anterior ao trauma, negando-o ao mesmo tempo em que o reconhece.

Na instauração do fetiche, parece muito mais que foi interrompido [*eingehalten*] um processo que lembra o bloqueio da memória na amnésia traumática. Também nesse caso o interesse fica como que na metade do caminho: é como se fosse **retida** como fetiche a última impressão antes da estranha, da traumática. É assim que o pé ou o sapato devem sua eleição como fetiche – ou parte dela – à circunstância de o garoto curioso ter espiado – a partir de baixo, das pernas para cima – o genital feminino; pelis e veludo fixam – como há muito tempo se suspeitou – a visão dos pelos púbicos, que deveria ter sido seguida pela desejada visão do membro feminino; as

peças de roupa íntima, tão frequentemente escolhidas como fetiche, pois **retêm** o momento de se despir, o **último** no qual a mulher ainda pode ser considerada fállica (FREUD, 1927/2016, p.251-252, grifos nossos).

Na fotografia, temos, segundo Barthes (2015, p.14) a reprodução infinita de algo que aconteceu apenas uma vez, “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Há uma redução do “*corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo”. Barthes cita Lacan, no *Seminário 11*, ao equiparar este procedimento que a fotografia realiza ao particular absoluto, como contingência soberana, portanto, algo da ordem da *tiquê*, do Encontro e do Real, “ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve”. Em suma, “a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de ‘Olhem’, ‘Olhe’ e ‘Eis aqui’; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêictica” (BARTHES, 2015, p.14).

Esse último momento, como impressão, retido pela criança funciona como uma imagem e nos diz de uma cena imobilizada, tal como um filme congelado ou uma fotografia. Logo, podemos depreender deste procedimento uma imagem que se congela – diante de um acontecimento instaurador de uma contradição – e que funcionará como elemento ordenador da fantasia. Esta imagem será o anteparo da crença no falo feminino. O próprio Freud, ao expor o procedimento, faz imagem ao dizer que o fetiche trata “de fazer manter-se de pé, *aufrecht zu halten*, essa relação complexa, como se falasse de um **cenário**” (LACAN, 1956-1957/1995, p.159, grifo nosso).

Essa dimensão imagética tem a ver com a dimensão do olhar, nos indicando a intensa relação do procedimento psíquico ao correlato da técnica fotográfica. Assoun (1999) pontua que “[...] a entrada em cena do perverso se faz neste momento do percepto da diferença sexual, especificada pela espera enganosa do que deveria ser **visto** no corpo materno, ou melhor: o que foi alucinado a meias, semblante de falo” (p.111, grifo nosso). É, pois, “último ponto de apoio frente ao que, por natureza, não pode ser apreendido como percepção” (RIVERA, 1997, p.16).

O objeto fascinante inscrito sobre o véu, em torno do qual **gravita** a sua vida erótica. Digo gravita porque é claro que o sujeito conserva uma certa liberdade de movimento, que se percebe quando se analisa e não se faz simplesmente uma descrição clínica. Tomando-se um caso, veem-se muito bem elementos que já articulei hoje para vocês e que Binet já havia assinalado, por exemplo este ponto cativante da lembrança encobridora, que fixa a interrupção na barra da saia da mãe, até mesmo de seu espartilho, ou ainda a relação essencialmente ambígua do sujeito com o fetiche, relação de ilusão, vivida como tal, e como tal preferida, e também a função particularmente satisfatória de **um objeto inerte, plenamente à mercê do sujeito para a manobra de suas relações eróticas**. Tudo isso se vê num caso clínico, mas é necessária a análise para definir um pouco melhor o que acontece a

cada vez que, por uma razão qualquer, o recurso ao fetiche se dobra, se extenua, se desgasta ou simplesmente se furta (LACAN, 1956-1957/1995, p.162, grifos nossos).

Lacan aponta para uma espécie de órbita – estendendo o sentido de gravitação – na qual o fetichista engaja sua vida erótica. Ora, trata-se de uma trajetória que tem o objeto fetiche como centro: é como se o objeto exercesse uma força gravitacional que permitirá as movimentações eróticas do sujeito. Mas temos também o comparecimento da própria dimensão imagética, instaurada pelo objeto olhar, pois órbita se refere à cavidade óssea em que se encontra o olho, o nervo óptico, os vasos sanguíneos oculares e os músculos e nervos oculomotores.

Existe um algo que se vê no fetiche. Freud (1927/2916), logo no início de seu texto *Fetichismo*, nos apresenta o caso mais proveitoso em sua opinião. Ele nos conta de um jovem que elegeu “um certo brilho no olhar [*Glanz auf der Nase*] como condição fetichista” (FREUD, 1927/2016, p.315). A elucidação da origem desta escolha se deu com a descoberta de que a língua materna do jovem era o inglês, portanto, a leitura acústica do significante requeria sua escuta em inglês, *glanz* (alemão) era *glance* (inglês), logo, temos um “olhar para o nariz” (FREUD, 1927/2016, p.315) como decantação. O fetiche era, pois, o nariz, ao qual ele emprestou um brilho radiante, particular, que apenas ele podia capturar.

Esta propriedade daquilo que se vê, Assoun (1999) reconstitui através do objeto olhar. O perverso seria o artista das imagens, “a perversão se origina de uma parada-na-imagem, verdadeira ‘cena originária’ escópica” (ASSOUN, 1999, p.111). Os matizes da perversão comparecem naquilo que se mostra em um eixo como sedução/sideração, que permite ao perverso quase poder tocar o objeto olhar com o dedo, graças ao seu teor de fabricação, o que nos envia à dimensão dêictica da fotografia; e em outro, como “vocalizes de certo supereu, de gozo” (ASSOUN, 1999, p.111). Enquanto “o neurótico aborda a castração ‘ao acaso’, o perverso faz de uma certa cegueira primitiva um saber” (ASSOUN, 1999, p.111).

Freud diz que “antes que a criança sucumba ao domínio do complexo da castração, na época em que ainda considerava a mulher valiosa, começa a se manifestar nele um intenso prazer em ver [*Schaulust*] como uma atividade pulsional erótica” (FREUD, 1910/2017, p.111), no fetichismo, temos a demarcação do prazer em ver congelado, após a verificação da castração feminina, em um objeto. Quase como que a materialização do objeto olhar.

Se o fetiche, no homem perverso, é **algo que pode e deve ser visto**, é justamente porque o problema que se coloca para ele ao descobrir, menino ainda, o sexo

feminino, é o de determinar **o que deve ser visto naquele local onde falta o órgão fálico. A visão de alguma coisa só pode positivar essa falta.** Digamos, pois, que, para o homem, o fetiche toma o lugar do que não é visto no lugar do sexo feminino (ANDRÉ, 1995, p.99, grifos nossos).

Assoun (1999) vai nos remeter à Medusa, “a armadilha do olhar por excelência” (p.112). Freud, num texto publicado em 1940, no entanto, redigido em 1922, interpreta o mito da cabeça de Medusa cortada como uma mostra do horror à castração feminina.

Poder-se-ia resumi-la, retornando uma vez mais a este tema tão solicitado, dizendo que é impossível ver esse objeto (“a Medusa”) sem deixar aí a vida. O heroísmo de Perseu, frente à Górgona, se sustenta num desvio da imagem. O “pavor de Medusa”, resume Freud num dos seus textos mais lacônicos, “é, portanto – em virtude da equação ‘cortar a cabeça = castrar’ – a angústia de castração que está conectada (*geknüpft*) a um *espetáculo* (*Anblick*)”⁶: É aí o olho siderado do menininho pelo sexo da mãe que é evocado. O olhar é, então, aqui o vetor de espanto (ASSOUN, 1999, p.112).

O olhar é aqui resto da pulsão que se choca com a interdição e se eterniza como prazer de ver (ASSOUN, 1999).

A visão da cabeça da Medusa torna rígido de terror, transforma o espectador em pedra. A mesma origem no complexo de castração e a mesma mudança do afeto! Pois o tornar-se rígido significa a ereção, ou seja, o consolo do espectador na situação original. Ele ainda tem um pênis, assegura-se disso com a rigidez (FREUD, [1922] 1940, 2011, p.327).

Essa rigidez referimos aqui à petrificação que transforma o espectador em puro olhar, “a vítima da Medusa não fica cega; pelo contrário, seríamos tentados a dizer: ela se torna toda olhar” (ASSOUN, 1999). No olhar temos uma fixidez necessária, não poderíamos ver sem fixarmos os olhos no objeto, mas aqui temos uma fixação, como simulacro da ereção “no que esta tem de ‘consolação’ (!) em relação à angústia de castração. Temos aí o gozo do olhar, envidado em seu ato” (ASSOUN, 1999, p.112).

Freud recusa subsumir este modo de negação à escotomização, a metáfora óptica do ponto cego é aqui recusada, pois não se trata de uma impressão que não acessou a retina, pelo contrário, a operação foi “ópticamente bem sucedida” (ASSOUN, 1999, p.114) e, por isso mesmo, exigiu uma ação enérgica para renegá-la. Mas justamente por isso temos a imbricação entre fetiche e olhar, temos um “enquistamento escópico” (p.114). O fetiche é, pois, ao mesmo tempo a materialidade do olhar e a produção de seu impedimento.

O fetiche articula, pois, olhar e história, tendo como eixo o momento em que se fixa a imagem. A constituição do objeto é um ponto da imagem onde a história se interrompe,

⁶ *Anblick*, segundo o dicionário Duden (2015), significa: “*wassichdem Auge darbietet; Bild/* o que se apresenta para uma foto; Imagem” (p.142).

indicando ser o momento anterior à percepção da castração na mulher. Esta interrupção indica seu movimento posterior, pois conforme palavras de Lacan (1956-1957/1995), por natureza, a história continua. Ao deter-se, a cena indica seu depois: o recalque. O fetiche é, portanto, imagem projetada, ponto-limite entre a história – signo do recalque – e o momento em que [a história] é suspensa.

O dispositivo fetichista, assim como a operação neurótica, dá prova de que há uma construção em torno da falta da coisa. O fetiche é um objeto construído a partir de uma operação de substituição, transfere-se a importância do pênis a uma outra parte do corpo, ou a um objeto, pontua Freud (1940/2014): “trata-se de uma formação de compromisso com auxílio de **deslocamento**, tal como a conhecemos no sonho” (FREUD, 1940/2014, p.167, grifo nosso). Logo, temos deslocamento e função de transferência valorativa, portanto, metonímia. Freud faz uma analogia entre o processo de instauração do fetiche e a amnésia traumática: retém-se, no fetiche, a imagem anterior à percepção estranha (FREUD, 1927/2016).

Rey-Flaud (1997) pontua que fetiche e fictício derivam do latim *facticius*, corroborando justamente com o caráter de fabricação do objeto fetiche, objeto fictício, “eleito”, criação de cada sujeito. A origem do fetichismo implica a elaboração de um objeto. Freud (1927/2016) nos diz que “o fetiche é o substituto para o falo da mulher [*Phallus des Weibes*] (da mãe), no qual o garotinho acreditou e do qual – sabemos o porquê – não quer abrir mão” (p.316). Ora, aceitar a falta na mãe implica reconhecer a possibilidade de ser ele mesmo castrado:

o garoto se recusou [*sich geweigert hat*] a tomar conhecimento do fato concreto da sua percepção [*Wahrnehmung*]: que a mulher não possui pênis. Não, isso não pode ser verdade, pois, se a mulher é castrada, seu próprio pênis está ameaçado, e contra isso se rebela a parte do narcisismo, com o qual a natureza precavidamente dotou esse órgão. O adulto provavelmente irá vivenciar um pânico semelhante quando for proclamado que o trono e o altar estão em perigo, e esse pânico levará a consequências ilógicas semelhantes (FREUD, 1927/2016, p.316).

Ora, com Benjamin temos em sua noção de história que a tentativa de restauração de algo é ao mesmo tempo o reconhecimento de sua perda (GAGNEBIN, 1999). Logo se um empreendimento foi necessário significa que algo da ordem da perda se instaurou.

O paradoxo do fetiche reside, portanto, numa operação onde se concebe “uma substituição simbólica que não realize de maneira efetiva a travessia da perda da coisa” (RIVERA, 1997, p.14).

Ele se recusa a aceitar, assim, sua própria percepção sensorial, que lhe mostrou a falta de pênis nos genitais femininos, e aferra-se à convicção oposta. A percepção denegada, contudo, também não ficou inteiramente sem influência, pois, afinal, ele não tem a coragem de considerar que realmente tenha visto um pênis. Em vez disso, ele aferra-se a alguma outra coisa, parte do corpo ou objeto, e atribui-lhe o papel do pênis, do qual **ele não quer sentir falta**. Geralmente **trata-se de algo que ele realmente viu outrora** ao olhar os genitais femininos, ou é algo que se presta a servir como substituto simbólico do pênis (FREUD, 1938/2014, p.167, grifos nossos).

Rivera (1997) pontua que “se o processo de construção do fetiche parece ser guiado por um movimento metonímico, o fetiche produzido pode dar mostras de uma determinação **aparentemente** metafórica” (p.16, grifo nosso). Temos como resto um objeto evanescente ilustrado pela passagem do *glanz* ao *glaunce*, um brilho no nariz vira “um olhar para”, que, por fim, transforma-se em “puro olhar”. Rivera (1997) sustenta que, sendo a metáfora a negação daquilo que se toma lugar, o fetiche, ao produzir um objeto evanescente, dirime a fenda do processo de simbolização, subvertendo sua lógica. O tapa-sexo, por exemplo, não é metáfora do pênis: ele funciona, a um só tempo, como mascaramento e desvendamento. Aqui, a própria falta é objeto, portanto, daquilo que ela permite de imediatismo entre reconhecimento e recusa. “Deste imediatismo vem sua contradição fundamental de remeter ao mesmo tempo à falta e à não-falta. O tapa-sexo, como o brilho do nariz, torna-se um puro olhar envolvendo o pênis que falta” (RIVERA, 1997, p.18).

Um efeito que decantamos da dimensão histórica do fetichismo como procedimento é que na própria teoria psicanalítica esta logicidade da formação do conceito se depreende nos movimentos freudianos a partir da teorização de seu conceito de defesa. Defesa em Freud tem a conotação de um empreendimento frente a um acontecimento mobilizador de moções pulsionais que promovem a necessidade de rearranjos das associações e das imbricações entre representação e afeto. Continuaremos então via este retorno tal qual a qualidade de atemporalidade do inconsciente.

2.4 A noção de defesa

Gostaríamos de retornar àquilo que concerne à problemática da defesa⁷, acreditamos ser bastante salutar retomar o texto *As neuropsicoses de defesa* e escutar que em

⁷ Em alemão, *Abwehr*. Termo de origem militar que “designa a ação de proteger-se de uma força inimiga por meio de movimentação reativa” (ASSOUN, 2003, p.36, tradução nossa). “Apesar de corretamente traduzido por ‘defesa’, *Abwehr* possui conotações diferentes do termo português. Os significados dicionarizados de *abwehren* são: 1) fazer retroceder, repelir; 2) rejeitar; 3) afastar; 4) impedir. Conotativamente fica implícito que os inimigos foram apenas afastados e não destruídos, poderão retornar, daí o termo evocar certo estado de prontidão reativa” (HANNIS, 1996, p.121). Ainda, segundo Assoun (2003), “a noção tem uma situação estratégica, na medida em

1926, um ano antes de publicar o *Fetichismo*, Freud em *Inibição, Sintoma e Angústia* (1926/2014) retoma o conceito de defesa, que havia sido substituído por recalque, para pensar em diferentes formas de defesa do Eu, pensando ser proficuo articulá-las a afecções específicas.

Freud retorna a uma noção que havia abandonado após deparar-se com o problema de o recalque não responder corretamente a todas as formações defensivas do Eu. Diversos impasses clínicos levaram-no a isso. Em 1926, estamos falando do impasse da angústia e, em 1915, temos o impasse diante da própria noção de recalque. Freud deseja no texto *O Recalque* “compreender melhor o mecanismo do processo de recalque e, sobretudo, saber se existe apenas um processo de recalque ou mais de um e se [...] cada uma das psiconeuroses é caracterizada por um mecanismo de recalque próprio” (FREUD, 1915/2004, p.183).

Segue-se então a breve pontuação de alguns momentos na obra freudiana, em que se pode escutar restos que ecoam na publicação de 1927, *Fetichismo*. São eles: a elaboração do conceito de defesa como marco no texto *As neuropsicoses de defesa*, de 1894; as cartas dirigidas a Fliess, os manuscritos e suas indicações da diferença entre neurose e perversão; e o momento que já foi indicado entre os textos *O Recalque*, de 1915; *Inibição, Sintoma e Angústia*, de 1926; e *Fetichismo*, de 1927. Ou seja, respectivamente, momento de confrontação de Freud com a insuficiência do recalque como única possibilidade de defesa; retomada do termo defesa para explorar os demais mecanismos; e, finalmente, a apresentação do novo mecanismo: o desmentido.

2.4.1 As neuropsicoses de defesa

No célebre texto *Neuropsicoses de defesa*, de 1894, Freud discorre sobre as diferenças dos processos defensivos na histeria, na neurose obsessiva e na fobia. Esse texto inaugura sua teoria da defesa e já aqui é um trabalho que o Eu realiza a fim de esquecer uma experiência, sentimento ou representação que gera incompatibilidade psíquica. O trabalho realizado pelo Eu – dado que afeto e representação já foram reconhecidos e, portanto, não podem ser erradicados – é enfraquecer a representação através da retirada de sua ligação com o afeto. A representação enfraquecida não exigirá trabalho associativo, mas o afeto exigirá sua

que está estreitamente ligada à noção de conflito e constitui a forma originária da repressão” (p. 36, tradução nossa).

descarga. Até aí temos um igual caminho, diz Freud, na histeria, neurose obsessiva e fobia (FREUD, 1894/1996).

Na histeria, o prosseguimento da defesa se daria pela conversão, nome dado por Freud à transformação da excitação em alguma manifestação somática que tem relação com a experiência traumática (FREUD, 1894/1996).

Freud situa, em seguida, as obsessões e fobias no campo da inaptidão à conversão. Assim, estes quadros patológicos seriam determinados pela separação da representação incompatível de seu afeto, mas esse permanece na esfera psíquica e liga-se a outras representações que não são incompatíveis em si mesmas e essas, por sua vez, tornam-se as representações obsessivas. Observamos na obsessão que o afeto é “desalojado” ou “transposto”, como diz Freud, sendo essa forma de defesa muito menos vantajosa do que a conversão histérica (FREUD, 1894/1996).

Até então, as formas de defesa apresentadas contra a representação incompatível foram descritas como separação entre afeto e representação, conquanto as representações permanecessem na consciência, enfraquecidas e isoladas. Numa outra forma de defesa, o Eu rejeita a representação incompatível e o afeto correspondente, comportando-se como se a representação nunca lhe tivesse ocorrido. Freud diz que o sujeito se encontra em uma psicose e a qualifica de “confusão alucinatória”. Nesse quadro, o Eu rompe com a representação incompatível, contudo, essa representação permanece ligada à realidade, de modo que ao sucesso do Eu custa também desligar-se de uma parte da realidade, sendo essa a condição das alucinações (FREUD, 1894/1996).

Além disso, nesse mesmo texto, Freud ressalta que as três formas de defesa podem combinar-se na mesma pessoa, o que dificulta a separação entre as neuroses e ainda torna necessário o uso do termo “neurose mista”. Também assinala que a confusão alucinatória é pouco compatível com os quadros de histeria, embora, episodicamente, uma psicose de defesa possa irromper num quadro de uma neurose histérica ou mista (FREUD, 1894/1996).

Escutamos, portanto, desde esse momento, diferentes formas de defesa entre as afecções que as especificam enquanto tais, e a existência de defesas concomitantes em uma mesma afecção, deixando para nós em aberto a questão dos mecanismos como procedimentos psíquicos, que se relacionariam à definição de estrutura quando relacionados à posição do sujeito diante da castração e indicam, também, formas de inscrição que se relacionam ao pensamento/corpo e à memória.

2.4.2 *As cartas e manuscritos*

Após a exposição do conceito de defesa, procuraremos agora interrogá-lo a partir do lugar da perversão. As *Cartas a Fliess* aparecem como um importante material na compreensão do conceito de defesa e no caminho de Freud em relação à perversão. Elas nos conduzem às primeiras indagações sobre o funcionamento psíquico e nos dão indícios importantes sobre a construção de conceitos fundamentais, sobretudo o de recalque. As cartas chamam especial atenção pelas elucubrações do porquê, diante de situações análogas, produz-se perversão em vez de neurose, ou se vale de determinadas defesas em vez de outras.

Freud inicia o *Manuscrito K* abordando a tendência psíquica à defesa, “uma tendência contrária a direcionar a energia psíquica de tal maneira que produza desprazer” (FREUD, 1896b/2016, p.24). Na *Carta 52*, Freud (1896a/2016) explica a histeria a partir da “teoria da sedução”. Discorre que a histeria deriva de uma alternância entre as gerações, em que a primeira geração seria perversa, o pai, e disso sucede a segunda geração, a filha, como histérica. “A histeria me é cada vez mais apontada como consequência da perversão do sedutor; a hereditariedade cada vez mais como sedução por parte do pai” (FREUD, 1896a/2016, p.42), e decorre daqui a famosa e importante proposição da neurose como negativo da perversão: “histeria não é sexualidade repudiada [*abgelehnte*], mas, melhor dizendo, perversão repudiada” (FREUD, 1896a/2016, p.42).

Nessa carta, Freud deixa claro que o que ele denomina perversão tem a ver com o corpo sexual: “[...] sua hipótese é que a perversão tem alguma relação com a insuficiência das defesas que a criança poderia antepor às vivências sexuais prematuras” (FLEIG, 2008, p.19). A defesa aqui parece “não ocorrer antes de o aparelho psíquico ter se constituído por completo, ou de jamais ocorrer” (FREUD, 1896a/2016, p.39).

Freud, nesse momento, ainda está preso na busca de “cenas vividas que teriam em si valor traumático e que deveriam, para que o tratamento se realizasse, ser lembradas em seus mínimos detalhes” (RIVERA, 2008, p.15). Acredita no discurso histórico de que houve uma sedução com real intenção por parte dos pais dessas históricas. Até que, diante da enorme incidência da histeria, Freud constata: “não acredito mais em minha neurótica” (FREUD, 1897/2016, p.47). Em trechos da carta 69 a Fliess, Freud depara-se com o fracasso de sua teoria por quatro fatores: “as contínuas decepções nas tentativas de levar uma análise efetivamente a cabo” e “a falta de resultados plenos” (FREUD, 1897/2016, p.47); a impossibilidade de haver mais perversos que históricas; a percepção de que “não há um signo

de realidade no inconsciente”; e a formulação de que “o segredo das vivências juvenis não pode ser revelado” (FREUD, 1897/2016, p.48).

A posição “perversa” do adulto aparece como um impasse promotor do salto a ser empreendido por Freud em relação à noção de “realidade psíquica”. Em suas palavras:

A perversão tem de ser incomensuravelmente mais frequente do que a histeria, pois o adoecimento só aparece quando há um acúmulo de eventos e quando se soma um fator que enfraquece a defesa (FREUD, 1897/2016, p.48).

Fleig (2008) pontua que, ao reconhecer o fracasso de suas suposições acerca da etiologia da neurose, Freud se depara com a insuficiência de sua teoria sobre a perversão.

Agora não sei absolutamente como me situar, pois não consegui chegar à compreensão teórica do recalque e de seu jogo de forças. Parece novamente discutível que somente as vivências posteriores deem ensejo às fantasias que remontam à infância, e, com isso, o fator da disposição hereditária recupera um âmbito de poder do qual eu havia me proposto a removê-lo [*zu verdrängen*] – no interesse do esclarecimento da neurose (FREUD, 1897/2016, p.48).

Freud se depara com “a constatação segura de que não há um signo de realidade [*Realitätszeichen*] no inconsciente, de forma que não se pode distinguir entre a verdade e a ficção investida com afeto. (Assim, restaria a solução de que a fantasia sexual se apodera regularmente do tema dos pais)” (FREUD, 1897/2016, p.48).

Dessa forma, Freud poderá traçar o caminho rumo à sua noção de sexualidade, ao Complexo de Édipo e ao lugar da fantasia na etiologia das neuroses. Categorias essenciais para o avanço da psicanálise e, portanto, do que aqui nos interessa propriamente, da construção do mecanismo do fetiche.

2.4.3 De Verdrängung a Verleugnung

O que percebemos percorrendo os textos de Freud acerca da perversão, é que, diante de seu enigma, o conceito de recalque, considerado por Freud a pedra angular (FREUD, 1914a/2012) da psicanálise, teve que ser revisitado. Rey-Flaud (1997) pontua que, ao propor, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/2016), que o fetichismo é a variação da pulsão que mais merece o interesse da psicanálise, seguramente, a preocupação de Freud era “isolar uma entidade clínica inédita” (REY-FLAUD, 1997, p.14-15, tradução nossa). Segundo ele, Freud põe à prova o material provado no campo da neurose.

Em 1915, no texto *O Recalque*, Freud aproxima o destino do representante pulsional no fetiche e o destino do representante pulsional na idealização:

O recalque trabalha, portanto, de forma altamente individual; cada representação derivada isolada pode ter seu destino específico; um pouco mais ou um pouco menos de deformação faz com que todo o resultado se altere. Nesse mesmo sentido, pode-se compreender também que os objetos preferidos das pessoas, bem como seus ideais, se originem das mesmas percepções e experiências que os objetos por elas mais execrados, e mais, que originalmente tais objetos se diferenciavam uns dos outros apenas por meio de pequenas alterações. É mesmo possível, conforme havíamos encontrado na constituição do fetiche, que o representante pulsional original tenha sido decomposto em duas partes, uma das quais sucumbiu ao recalque, enquanto o resto, exatamente por causa dessa estreita conexão, sofreu o destino da idealização (FREUD, 1915/2004, p.180).

E como já apontado anteriormente, temos a indicação de Freud de desejar “compreender melhor o mecanismo do processo de recalque e, sobretudo, saber se existe apenas um processo de recalque ou mais de um e se [...] cada uma das psiconeuroses é caracterizada por um mecanismo de recalque próprio” (FREUD, 1915/2004, p.183).

Fleig (2008) e Fuks (2016) nos dizem que é no texto *A organização genital infantil*, nota que visava acrescentar em sua teoria da sexualidade, apresentada nos *Três ensaios*, que Freud apresenta os alicerces do conceito de desmentido. A partir do reconhecimento de sua insatisfação com a tese do primado genital e da proximidade da sexualidade do adulto e da criança, Freud (1923a/2018) substitui em sua teoria o primado genital pelo primado fálico e constata que para ambos os sexos somente o genital masculino desempenha um papel.

Em *Inibição, Sintoma e Angústia* (1926/2014), Freud vai se deter sobre a dimensão da angústia, e nisso se interrogar acerca do recalque. Logo, retomará um conceito – ou termo, assinala, modesto como sempre – que utilizava quando iniciou seus estudos, trinta anos antes, esse termo havia sido substituído por recalque:

mas a relação entre os dois permaneceu indefinida. Agora penso que há uma vantagem segura em retornar ao velho conceito de defesa, desde que estabeleçamos que seja uma designação geral para todas as técnicas que o Eu utiliza em seus conflitos que eventualmente conduzem à neurose, enquanto “repressão” fica sendo o nome de um desses métodos de defesa, que inicialmente conhecemos melhor, devido à direção que tomaram nossas pesquisas. Também uma inovação apenas terminológica pede justificação, deve expressar um novo ponto de vista ou uma ampliação de nossos conhecimentos. A retomada do conceito de defesa e a limitação do conceito de repressão levam em conta um fato que há muito é conhecido, mas que adquiriu maior importância graças a algumas descobertas recentes (FREUD, 1926/2014, p.111-112).

Mais à frente,

A importância de tal denominação aumenta se consideramos a possibilidade de que um aprofundamento de nossos estudos revele uma íntima conexão entre formas específicas de defesa e determinadas afecções; por exemplo, entre repressão e histeria. Nossa expectativa se acha voltada, além disso, para a possibilidade de outra

correlação significativa. Pode ser que o aparelho psíquico, antes da nítida separação em Eu e Id, e antes da formação de um Super-eu, pratique métodos de defesa diferentes dos adotados após atingir esses estágios de organização (FREUD, 1926/2014, p.113).

Novamente, Freud postula que há diferentes formas de defesa entre as afecções que as especificam enquanto tais, e que o aparelho psíquico pode se valer de diferentes formas de defesa, antes e após da separação do Eu e Isso e da formação do Supereu. Logo, a definição, já em Freud, das afecções psíquicas, se relaciona à posição do sujeito diante da castração – notemos aqui o que foi apontado com a descoberta do primado fálico – e nos indica as formas de inscrição do aparelho psíquico relativas ao pensamento/corpo e à memória.

É em 1927 que Freud finalmente lança o conceito de desmentido para delimitar a especificidade do fetichismo. Ali, afirma:

a mais antiga peça da nossa terminologia psicanalítica, a palavra recalçamento [*Verdrängung*], já se refere a esse processo patológico. Se nele quisermos separar mais nitidamente o destino da representação [*Vorstellung*] do destino do afeto e reservar a expressão recalçamento para o afeto, então a palavra alemã correta para o destino da representação seria recusa [*Verleugnung*] da realidade. Escotomização me parece particularmente inadequado, pois evoca a ideia de que a percepção foi inteiramente apagada, de modo que seu resultado seria o mesmo de quando uma impressão visual incide sobre o ponto cego da retina. Mas nossa situação mostra, ao contrário, que a percepção permaneceu e que foi empreendida uma ação muito enérgica para sustentar a sua recusa da realidade [*ihre Verleugnung*]. Não está correto que a criança, após sua observação da mulher, tenha salvado, sem modificações, a crença no falo da mulher. Ela a conservou, mas também a abandonou; no conflito entre o peso da percepção indesejada e a força do desejo contrário, ela chegou a um compromisso, tal como só é possível sob o domínio das leis inconscientes de pensamento: o processo primário. Sim, para a criança em seu psiquismo, a mulher tem, ainda assim, um pênis, mas esse pênis não é mais o mesmo de antes. Outra coisa tomou o seu lugar, pode-se dizer que ela foi nomeada para ser seu substituto, que agora é o herdeiro do interesse anteriormente dirigido ao primeiro (FREUD, 1927/2016, p.317-318).

O fetichismo aparece para Freud como paradigma de uma operação particular, o desmentido [*Verleugnung*], que será elevada a uma especificidade clínica, abrindo caminho para a expansão da compreensão do aparelho psíquico e dos mecanismos psíquicos como procedimentos corolários da linguagem e da escrita.

2.5 O aparelho psíquico: aparelho óptico e de escrita

O aparelho psíquico⁸ é uma estrutura arquitetada por Freud a fim de inferir uma composição psíquica que, segundo Assoun (2002), é um “pressuposto imaginário – no sentido do fantasiar teórico” (p.29, tradução nossa) que compõe sua metapsicologia. “Pode ser considerado como a ‘ficção primitiva’ (*Urfiktion*) da metapsicologia, bem como a expressão do primeiro imperativo da metapsicologia, o da localização” (ASSOUN, 2002, p.29, tradução nossa).

O termo aparelho, conforme retoma Assoun (2002), se refere, em geral, a um objeto ou máquina composto por uma série de peças que intenta produzir algum resultado. No sentido anatômico, aparelho se referiria a um conjunto de órgãos comprometidos numa mesma tarefa.

Pode-se dizer que o aparelho psíquico freudiano responde a estas características lexicográficas: trata-se de dar conta – por meio de um dispositivo, articulado e articulável, do funcionamento do aparelho que sustenta a psique – da vida psíquica propriamente inconsciente. Esta última não é uma essência, nem um conjunto de faculdades, ela apenas se permite ser representada como um “equipamento”. É o “instrumento que serve para ações psíquicas” – *Seeleistungen*: um termo que nos lembra de que Freud considera a psique como um conjunto de ações ou funções, cujo “modo de produção” pode ser representado graças ao aparelho psíquico. Este “modelo” permite visualizar os processos em um espaço que representa seus deslocamentos de forças e quantidades (ASSOUN, 2002, p.31, tradução nossa).

Freud se nutriu dos modelos biológicos para equiparar seu sistema psíquico a diversos equipamentos, como o microscópio. Já na descrição de seu primeiro modelo de aparelho, no *Projeto* ([1895]1950/1996), expõe as instâncias consciente e inconsciente pela caracterização dos neurônios. Claramente sua formação em ciências naturais contribuiu nessa equiparação e em seu espírito rigoroso, mas temos ao final coordenadas que funcionam como metáforas. Essa formalização tópica possibilita um grafismo, tornando viável uma transmissão do funcionamento dos processos. “Desta forma, o aparelho psíquico é composto por elementos – que chamaremos de ‘sistemas’ ou ‘instâncias’ ou mesmo ‘províncias psíquicas’ – não no sentido de imagens do cérebro, mas no sentido de uma espécie de espaço virtual, a origem de ‘processos’ reais” (ASSOUN, 2002, p.33-34, tradução nossa).

Essa dimensão de tópicos, conforme pontua Assoun (2002), remete à necessidade freudiana de situar a cena do sono. E para que serviria a referência ao microscópio ou à câmera fotográfica? “Serve para localizar o ponto do aparelho – seja ele real (fotografia) ou ‘pontos ideais’ – onde a imagem se forma” (ASSOUN, 2002, p.34-35, tradução nossa).

⁸ Em alemão, *psychischer/seelischer Apparat*. São duas formas pelas quais Freud nomeia o aparelho: aparelho psíquico e aparelho anímico (RABANT, 1996).

Recordemos que um telescópio é aquele instrumento de observação astronômica cujo objetivo é ser um espelho côncavo, enquanto um microscópio é o instrumento óptico composto de várias lentes e que serve para olhar objetos muito pequenos. O aparelho psíquico seria então um instrumento de ampliação, **o que torna possível representar fenômenos** (ASSOUN, 2002, p.35, tradução nossa, grifo nosso).

Nos aparelhos ópticos, a luz atravessa as lentes, já no psíquico, o que atravessaria os sistemas seria a excitação. Essa analogia se deve à teoria do reflexo, conceito do século XVIII que foi aplicado ao sistema nervoso por Hering y Hall entre 1833 e 1844 (ASSOUN, 2002).

O que emerge disso, então, é um aparelho com duas extremidades, “sensível” – o sistema que recebe percepções – e “motriz”, de modo que o processo psíquico vai nessa direção: do “sensível” para o “motor”. O sonho cria efetivamente um desinvestimento da atividade motora (do lado da realidade) e uma regressão em direção ao polo sensível (endógeno). Isto implica uma inscrição diferenciada dos traços de excitação. Além de seu aspecto “funcional”, o aparelho psíquico tem como utilidade metapsicológica a diferenciação dos processos (ASSOUN, 2002, p.36, tradução nossa).

Essa caracterização permite, além de tudo já explicitado, detalhar as propriedades do inconsciente, são elas: “ausência de contradição e negação; mobilidade primária de inversão; atemporalidade; e primazia da ‘realidade psíquica’ sobre a realidade material” (ASSOUN, 2002, p.38, tradução nossa).

Logo, a noção de aparelho psíquico em Freud equivale, segundo nossa leitura, ao movimento de formalização da psicanálise. A escrita da psicanálise em termos teóricos e sua correlata construção, que são movimentos sincrônicos, são apenas uma parte do trabalho freudiano. A metapsicologia freudiana sem dúvida é também um esforço de transmissão da psicanálise. Aqui destacaremos o conceito de aparelho psíquico que tem um claro desenrolar entre os textos: *As afasias* (1891/2013); *Projeto* ([1895]1950/1996); *Carta 52* (1896a/2016) e *A interpretação dos sonhos* (1900/2019). Podemos acrescentar inúmeros outros textos, em especial *O eu e o isso* (1923b/2007) e o *Bloco mágico* (1925/2007), mas também se faz necessário marcar que ao final de sua vida, no *Compêndio* (1938/2014), Freud retorna à sua definição de “aparelho psíquico” utilizando novamente os aparelhos ópticos como modelo.

No texto *Sobre a concepção das afasias*, Freud fala de um aparelho de linguagem e tenta estabelecer os meios de seu funcionamento a partir daquilo que falha; no *Projeto*, vemos a escrita de um aparelho neurônico, que no próprio texto se desenrola a partir da linguagem comparecendo como essencial nesse funcionamento; na *Carta 52*, temos o aparelho de memória que se constitui, de modo resumido, como um aparelho de escrita; e, por fim, temos o aparelho psíquico na *Interpretação dos sonhos*, “a interpretação dos sonhos

permite vislumbrar seu interior [a estrutura do aparelho psíquico] como que por uma fresta na janela” (FREUD, 1900/2019, p.234). Vemos no *Projeto* ([1895]1950/1996) um empreendimento de Freud semelhante ao movimento lacaniano de formalização da psicanálise através da topologia, pois Freud deixa claro em seu primeiro parágrafo que sua intenção é tornar claro e livre de contradição os processos psíquicos (FREUD, [1895]1950/1996).

Na *Interpretação dos sonhos*, Freud (1900/2019) nos diz, quando compara o aparelho psíquico a um microscópio composto ou a um aparelho fotográfico, referência que ele nunca abandona e que retorna no *Compêndio*, que “dado que necessitamos apenas de representações auxiliares na primeira abordagem a algo desconhecido, de início daremos preferência às suposições mais toscas e concretas” (FREUD, 1900/2019, p.540), ou seja, Freud tenta de algum modo concretizar e espacializar sua noção de aparelho, há um esforço no sentido não somente da construção da psicanálise, mas sincronicamente há um esforço pela transmissão.

Freud usa o termo aparelho já no texto *Sobre a concepção das afasias* (1891/2013) ao falar de aparelho de linguagem. No capítulo 6 desse texto, em sua descrição sobre a aquisição da fala, da linguagem dos outros, da soletração, da leitura e da escrita, ele diz que:

1. Aprendemos a falar na medida em que associamos uma imagem de som de palavra com uma sensação de inervação de palavra [ouvida]. [...] 2. Aprendemos a linguagem dos outros na medida em que nos esforçamos para tornar a imagem de som produzida por nós o mais semelhante possível ao que deu ensejo à inervação da linguagem. [...] 3. Aprendemos a soletrar na medida em que conectamos as imagens visuais das letras com novas imagens de som, que, ao mesmo tempo, devem nos recordar dos sons já conhecidos. [...] 4. Aprendemos a ler na medida em que conectamos de acordo com certas regras a sequência de representações de inervações de palavra e de representações motoras de palavra que armazenamos ao falar cada uma das letras, de tal forma que surgem novas representações de movimento de palavra. [...] 5. Aprendemos a escrever na medida em que reproduzimos as imagens visuais das letras através de imagens de inervação da mão, até que imagens visuais iguais ou semelhantes sejam produzidas (FREUD, 1891/2013, p.97-101).

Freud fala nesse texto dos componentes óptico, acústico e cinestésico do aparelho de linguagem. Ele usa o termo imagem para se referir a cada um desses elementos (imagem visual, imagem acústica e imagem motora), e postula que a aquisição da linguagem perpassa caminhos associativos que se solidificam na medida em que essas associações são mais frequentes. Ou seja, não haveria apenas um substrato biológico óptico, acústico e motor, mas a própria linguagem teria autonomia nesse processo, linguagem que vem do Outro.

Freud não concebe um aparelho que o indivíduo já traga com ele ao nascer, pronto e acabado, analogamente aos aparelhos físicos que compõem o corpo biológico. O aparelho de linguagem (*Sprachapparat*) forma-se aos poucos, elemento por elemento, na relação com um outro aparelho de linguagem, e é apenas por referência a esse outro que ele funciona. É importante que se entenda esse “outro” como sendo outro aparelho de linguagem e não como sendo o mundo. O mundo não é capaz, por si só, de produzir um aparelho de linguagem. É apenas no seio de uma pluralidade de aparelhos de linguagem que um novo aparelho de linguagem poderá surgir (GARCIA-ROZA, 2008, p.31).

Uma das formulações deste primevo texto freudiano é a refutação das hipóteses da época. Havia uma “ideia de uma reprodução completa e topograficamente idêntica do corpo no córtex cerebral” (FREUD, 1891/2013, p.70). E, nos explicita

que as fibras que chegaram, após transporem as substâncias cinzentas, ao córtex cerebral, de fato, **ainda mantêm uma relação com a periferia do corpo, mas não podem mais apresentar uma imagem topicamente semelhante dele. Elas contêm a periferia do corpo assim como – para tomarmos de empréstimo um exemplo ao objeto a que estamos aqui nos dedicando – um poema contém o alfabeto**, em uma reordenação que serve a outros propósitos, em uma múltipla e diversa conexão entre cada elemento *tópico*, de maneira que alguns podem ser representados várias vezes, ao passo que outros podem não ser representados (FREUD, 1891/2013, p.76, grifo nosso).

Freud retoma esta observação feita em 1891 na *Carta 52*: “Postulei a existência de uma reorganização semelhante algum tempo atrás (Afasia) para as vias [*Bahnungen*] que provêm da periferia do corpo até o córtex” (FREUD, 1896/2016, p.35), ou seja, ele relaciona e aproxima o processo de “representação” das impressões e de todos os movimentos do corpo em níveis no sistema nervoso central, defendido no texto sobre as afasias, ao funcionamento do aparelho psíquico.

Ao refutar a ideia de uma representação psíquica que reproduzisse a rigor a realidade apreendida, Freud abre caminho para formas de apreensão da imagem, do som e do movimento que percorrem caminhos e deformações de acordos com caminhos associativos já instaurados ao mesmo tempo em que o aparelho é também modificado.

Em Freud, o aparelho psíquico seria um aparelho de memória, logo de escrita, que conteria estratificações, e que se apresenta “sob a forma de uma rede de traços indeléveis, marcados pela propriedade de sofrer, de tempos em tempos, rearranjos e retranscrições” (FUKS, 2016, p.617).

Os estratos do aparelho registram ou não traços a partir de modos de escrita – Freud especula que haja vários modos, pelo menos três – e a relação entre estes registros ocorre através de transcrições, “os modos de escrita sobrepostos em sequência representam o

trabalho psíquico de épocas sucessivas da vida. Na fronteira de duas dessas épocas precisa acontecer a tradução [*Übersetzung*] do material psíquico” (FREUD, 1896/2016, p.37).

Esse processo de reescrita Freud nomeia de tradução, que não se relaciona com a tradução interlinguística, mas a uma forma específica de tratamento de impressões. Traduzir é receber novas excitações, sendo modificadas por elas ao mesmo tempo em que o próprio terreno contém as antigas formas de excitação e tratamento de excitação. Isso significa que não podemos falar de um conteúdo original (podemos pensar em origem segundo Walter Benjamin), tendo em vista que essa recepção já é deformada por quem recebe, pelo próprio sistema e pelos seus caminhos outrora construídos e sedimentados, e o próprio receptor também sofre os impactos da novidade trazida, num processo anacrônico.

Esse sistema de transposições pode sofrer paralisações quando submetido ao desprazer. As falhas compareceriam nas especificidades das psiconeuroses⁹, a falha nesse processo de tradução é explicada pelo fato de a tradução não operar para determinado material:

Cada escrita sobreposta [*Überschrift*] posterior inibe a anterior e desvia seu processo excitatório. Onde quer que falte a escrita sobreposta posterior, a excitação é resolvida de acordo com as leis psicológicas vigentes no período psíquico anterior e segue pelos caminhos disponíveis naquela ocasião. Dessa maneira, subsiste um anacronismo: numa determinada província ainda vigoram os *fueros*; “sobrevivências” acontecem (FREUD, 1896/2016, p.37).

Fueros, em espanhol, significa uma série de direitos que na Idade Média um monarca concedia a um território, cidade ou pessoa (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2021). Quando Freud nos diz de uma falha em que haveria um erro cronológico, em que, diante de uma impressão nova que cause desprazer, o psiquismo reagiria inibindo-a e desviando o processo excitatório a partir de leis anteriores vigentes, ele tanto nos ensina a partir de uma imagem que remete a sua metapsicologia tópica, quanto nos adverte da atemporalidade do sistema, falando de uma ordem vigente que não é imutável, porém opera a partir de um sistema quantitativo que regula novas impressões através de caminhos já inscritos que se ligam conforme processos associativos.

Freud chama essa falha de recalque:

A falha da tradução [*die Versagung der Übersetzung*], é isso que clinicamente se chama “recalcamento”. Seu motivo é sempre uma liberação de desprazer que seria gerado pela **tradução**, como se esse desprazer provocasse uma perturbação no pensamento, que não permitisse o **trabalho** de tradução. Dentro da mesma fase psíquica e entre modos de escrita da mesma espécie faz-se valer uma defesa normal por causa do desenvolvimento de desprazer; mas a defesa patológica só ocorre contra

⁹ Na época, Freud incluía no grupo das psiconeuroses: histeria, neurose obsessiva e paranoia.

um vestígio de lembrança [*Erinnerungsspur*] ainda não traduzido da fase anterior (FREUD, 1896a/2016, p.37, grifos nossos).

Sendo a tradução uma reescrita, entendemos, portanto, que Freud chama de falha na tradução uma necessidade de o aparelho rearranjar certos caminhos de tratamento da nova impressão. Ou seja, equiparar a falha na tradução ao recalque, desde esse momento, na *Carta 52* (1896a/2016), significa dizer que a defesa é acionada a fim de dar conta de um conflito psíquico ou de um trauma.

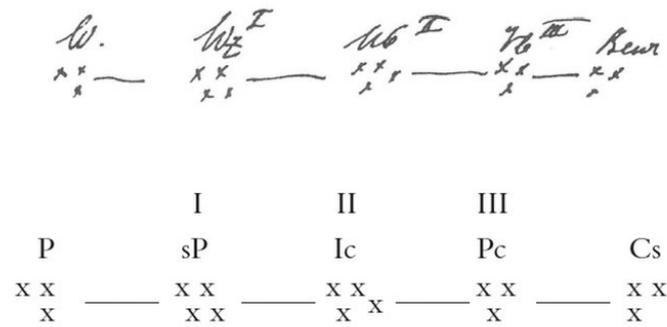
A aproximação de Freud do aparelho psíquico ao microscópio, telescópio ou câmera fotográfica aparece sempre referida a uma dimensão tópica do aparelho: “Depois esperaremos que esses sistemas possam manter uma relação **espacial** constante entre si, como, por exemplo, os vários sistemas de lentes de um telescópio são dispostos um atrás do outro” (FREUD, 1900/2019, p.540, grifo nosso), mas claramente ao esmiuçar seu modelo de aparelho vemos também a dimensão significativa do aparelho – aparelho de linguagem, de memória, de escrita. Tal como no objeto fetiche, que tem uma apresentação imaginária, sua formação se dá por coordenadas simbólicas, a partir de uma angústia que provêm do real, os registros são indissociáveis se pensarmos como Lacan.

Figura 1: Representação palavra



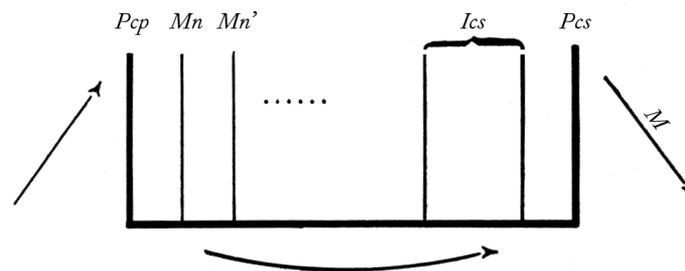
Fonte: Freud (1891/2013)

Figura 2: Tipos de escrita/aparelho de memória



Fonte: Freud (1896a/2016)

Figura 3: Aparelho psíquico



Fonte: Freud (1900/2019)

Em cada um desses esquemas propostos por Freud há a tentativa de espacializar o aparelho, ou o conceito de representação como ele faz em *As afasias*. Os esforços de Freud e Lacan são semelhantes quando se trata de relacionar o fazer tópico/topológico com a transmissão e a prática analítica, além de dar à psicanálise rigor. Essa espacialidade dada por Freud ao aparelho – não se trata de uma localização biológica em áreas encefálicas definidas – enoda, tal qual o nó borremeano: teorização, prática clínica e transmissão, “tal espacialidade só pode ser ‘fingida’, pertence à ordem da ‘representação’, porém esta é necessária para figurar” (ASSOUN, 1994, p.78).

Freud já nos dizia que se trata, nesse fazer, de apreender as qualidades do objeto investigado:

Nossa hipótese de um aparelho psíquico com extensão espacial, convenientemente composto e desenvolvido pelas necessidades da vida – que apenas num ponto específico e sob determinadas condições dá origem aos fenômenos da consciência – nos colocou em posição de construir a Psicologia em bases semelhantes às de qualquer outra ciência, por exemplo, a Física. Tanto numa, como na outra, a tarefa consiste em descobrir, por trás das características (qualidades) do objeto de investigação fornecidas diretamente à nossa percepção, algo que seja mais independente da capacidade receptiva particular de nossos órgãos sensoriais e mais próximo do suposto estado real das coisas. Não esperamos poder alcançar esse último em si mesmo, pois vemos que tudo o que acabamos de deduzir tem que ser traduzido novamente para a linguagem de nossas percepções, da qual simplesmente não podemos nos libertar. Mas essa é, afinal, a natureza e limitação de nossa ciência. Como diríamos na Física: se pudéssemos ver de modo tão nítido, descobriríamos que o corpo aparentemente sólido é constituído de partículas de determinada forma,

tamanho e que ocupam determinada posição em relação às outras. Nesse ínterim tentamos aumentar ao máximo possível a eficiência de nossos órgãos sensoriais por meio de recursos artificiais, mas já podemos esperar que todos esses esforços nada irão alterar quanto ao resultado final (FREUD, 1938/2014, p.149-151).

Freud continua e diz “O real sempre permanecerá ‘incognoscível’” (FREUD, 1938/2014, p.151). Logo, assume-se aqui um fazer que tenta transmitir algo da ordem do real, sabendo dessa impossibilidade cognoscente. Quando Benjamin (1935-1936/2014) nos indica que o aparato câmera e seus recursos técnicos permitem conhecermos o inconsciente óptico, isso nos dá indício que por meio da câmera temos acesso às qualidades do funcionamento do aparelho psíquico. No caso de uma fotografia, permite eternizar uma feição que durou milésimos de segundos, e que não teríamos como acessar através de nossa percepção – o inconsciente faz esse percurso –, seja pelo ato motor no instante da feição, ou pelo olhar de quem observa. O aparato técnico permite, aqui, desvelar o recurso psíquico/fotográfico em jogo no fetichista.

3 CONGELAMENTOS NA ARTE: O DESMENTIDO E SEUS OBJETOS

Analisaremos, a partir daqui, como a psicanálise enveredou na análise de alguns objetos a fim de “extrair” os processos psíquicos em jogo nas suas construções, isso nos interessa na medida em que poderemos melhor elucidar a dinâmica envolvida nos diferentes mecanismos de fabricação dos objetos.

Propomos aqui tratar a dimensão do congelamento como aquilo que comparece nos objetos enquanto índice do desmentido. Aquilo que se desmentiu na cultura retorna na arte. Mas de que forma? Na escultura do Moisés de Michelangelo veremos de que modo a estátua petrificou a contradição de um Moisés furioso e sensato. Esse feito aponta para o fato de que a cultura desmentiu as incongruências do texto bíblico. O trabalho de interpretação em torno do desmentido, mostra-nos Freud, diferentemente do recalque, exige uma criação.

O desmentido é o mecanismo que recusa o conflito produzindo uma substituição, uma falsificação. Michelangelo reescreveu o texto bíblico, construindo uma estátua que reconhece e ultrapassa a tradição, ele faz surgir um não dito, ele opera o mecanismo de tradução, de reescrita, apontado por Freud em seu aparelho. Freud repetirá o trabalho de Michelangelo, tocado pela estranheza que a estátua lhe causou, e com isso modificará sua teoria, ao descobrir os princípios que regem esse mecanismo (FUKS, 2016, p.626).

Em *O homem Moisés e a religião monoteísta* Freud ([1936-1938]1939/2014) expõe como a posição de intérpretes do histórico requer um posicionamento ético que permita a criação diante daquilo que foi ocultado, falsificado, desmentido. Não se trata, pois, de reconhecer determinada realidade e se posicionar diante dela acreditando ou não nela (lembremo-nos da crença fetichista), mas de criar algo que suporte a contradição e permita a escrita (no sujeito, ou na cultura) seguir, avançar.

Encerraremos este capítulo com dois restos: a pintura de Leonardo da Vinci e a fotografia (como técnica, portanto, temos em extensão o cinema), a partir das conceituações de Walter Benjamin e Roland Barthes. Na análise empreendida por Freud das lembranças de Leonardo, veremos que Cruxên (2004) propõe que diante da crença na mãe fálica, Leonardo recorre ao desmentido, mas na criação de seus quadros promove um afastamento dessa fantasia fundamental, desse modo incorre na sublimação e seus quadros encontram reconhecimento na cultura, sendo, portanto, objetos distintos do fetiche, embora atrelados ao desmentido. A câmera, como aparelho que indica o funcionamento do aparelho psíquico, espacializa os mecanismos do inconsciente em sua dimensão óptica. Proporemos aqui que é o

congelamento promovido pela fotografia, ou por um filme pausado, o correlato do desmentido.

3.1 “O Moisés, de Michelangelo” e o desmentido – a escultura

Fuks (2016) percorre um distinto percurso na obra freudiana, a fim de indicar que ali na análise da escultura de Michelangelo “o trabalho analítico consistiu em dar voz aos restos mudos, por meio de uma construção articulada ao desmentido que reafirma as linhas mestres de seu método de leitura” (FUKS, 2016, p.625).

Seremos aqui guiadas por um significante freudiano e sua relação ao conceito de letra lacaniano. O significante em questão é o *inescrutável*, palavra usada por Freud para referir-se ao estatuto da obra de Michelangelo, o Moisés. Conforme Fuks (2016, p.620) nos conta: “Numa carta a Martha, sua mulher, Freud chegou a confessar ter sido atingido por uma forte sensação de estranheza diante daquela obra ‘inescrutável’, que o levou a revisita-la várias vezes entre 1911 e 1912” (FUKS, 2016, p.620). Mais à frente, Fuks pontua:

Para decifrar o enigma da obra que, segundo a lenda, Michelangelo havia ordenado falar — “Parla Moise! Parla!” —, Freud dá valor de letra, no sentido lacaniano do termo, a um determinado detalhe até então negligenciado pelos críticos de arte para “escutar” o que até então era “inescrutável”. Ao transformar o detalhe em letra, dá início ao trabalho de leitura que converge com a prática de escrita daquilo que escuta na clínica. E o que teria “ouvido” da obra maior da Renascença agonizante o fundador da psicanálise, que apostava no fato de que “*Saxaloquuntur!* [As pedras falam!]”? Convicção que acaba mostrando-se contrária a ela mesma, na medida em que o próprio Freud avança na ideia de que o que se “ouve” das pedras depende de quem as “falam” (FUKS, 2016, p.622).

Fuks aponta o procedimento de deciframento de Freud diante dos “restos mudos” da estátua renascentista de Michelangelo. Freud faz falar detalhes até então ignorados pelos analistas daquela obra, “o inventor da psicanálise foi se dando conta de que lá onde existem letras mudas, silêncios, detalhes insignificantes, o artista e o poeta criam” (FUKS, 2016, p.625).

Não iremos aqui estender-nos sobre a análise freudiana da obra de Michelangelo, mas queremos pontuar um aspecto que nos interessa, o Moisés retratado por Michelangelo em sua escultura discerne da retratação bíblica de um homem colérico que joga fora e quebra as tábuas escritas por Deus. É “um Moisés completamente diferente daquele que surgiu da sensibilidade do artista, o qual emendou o texto sagrado e falseou o caráter do homem divino” (FREUD, 1914b/2015, p.208).

Freud chama atenção, e conclui com sua análise, para um procedimento que comparece na obra que realiza dois momentos de Moisés: sua fúria e ao mesmo tempo o seu domínio. A escultura, imóvel, realiza um Moisés que conteve sua cólera ao mesmo tempo que o faz por se remeter à tradição. Sabemos do caráter dogmático que a escritura bíblica possui e embora entremeada por contradições e incongruências, como ressalta Freud, “para os homens da Renascença, tais posicionamentos críticos em relação ao texto bíblico naturalmente não existiam” (FREUD, 1914b/2015, p.210). O artista metamorfoseia o caráter de Moisés. Diz Freud:

o Moisés que nós observamos não pode ser compreendido como a representação daquele homem irado que, descendo do Sinai, encontra seu povo dissidente e que joga fora as tábuas da lei, de tal modo que elas se espatifam. E, realmente, lembrei-me de minha decepção, quando, em minhas primeiras visitas em San Pietro in Vincoli, me sentava diante da estátua, na expectativa de que veria como ele estaria, prestes a saltar, pelo modo pelo qual seu pé era representado, como ele arremessaria as tábuas ao chão, descarregando sua ira. Nada disso acontecia; em seu lugar, a figura firmemente fixada à pedra, uma quase esmagadora tranquilidade sagrada partia dela, e eu sentia que ali estava representado algo que poderia permanecer imutável, que esse Moisés estaria sempre assim, tão sentado quanto furioso (FREUD, 1914b/2015, p.195).

Conhecido e eternizado por seus ímpetos de raiva, o Moisés de Michelangelo eterniza, no túmulo de um papa, um outro Moisés, que reconsidera o Moisés tradicional ou histórico. Curioso pontuar que o interesse de Freud pela arte configura a imensa contradição de um judeu que, justamente, adora tal qual o objeto da ira de Moisés, um bezerro de ouro, uma estátua, uma escultura. Fuks (2016) lembra que Freud costumava sentir-se tal qual um idólatra diante da obra de Michelangelo, como se ele fizesse parte da multidão a quem os olhos de Moisés, irado, se voltava.

Há uma dimensão, de certo modo sacrílega nessa confissão reveladora de que para esse “judeu ateu”, o que lhe restava reconhecer como sagrado era a arte. E assim, o mergulho “profano” redundou em consequências contundentes ao dispositivo psicanalítico de interpretação (FUKS, 2016, p.621).

Partindo da premissa de que a arte antecipa algo que a cultura se recusa a saber, Fuks (2016) nos propõe a seguinte questão a partir do mergulho de Freud nisso que se pontua como inescrutável: “Qual a função, então, para o analista, da marca de um saber que se tentou apagar, recusar, desmentir?” (FUKS, 2016, p.626). E responde ao apontar que se trata da marca indicativa do desejo do criador. Michelangelo transforma em letras as incongruências do texto bíblico que eram, pois, desmentidas pelos homens do Renascimento, pois se concebia este texto como uma unidade coerente (LÉMERER, 1999). O artista reescreve o texto da tradição, ao mesmo tempo em que a ultrapassa.

A arte é aquilo que também vai indicar avanços na teoria lacaniana, é pela arte e suas ressonâncias que Lacan vai pensar o conceito de letra, já aproximado por nós aqui a isto que colocamos como inescrutável. Mas o porquê dessa aproximação comparece quando pensamos que a letra é justamente esse resto, mudo, já que

a letra se prestaria a ser identificada com o que faz instância no inconsciente, devido ao fato que está ausente na fala, é áfona [...]. A letra não será escutada porque ela não é verbal, não é sonora. Consiste naquilo que deverá ser decifrado ou extraído a partir da escuta dos significantes, através da interpretação ou da elaboração analítica que deverá reduzi-lo à letra ou, em outras palavras, a um elemento mínimo que não tem sentido e é só marca (REGO, 2005, p.173-174).

É precisamente essa dimensão áfona que Freud faz escutar na sua análise da obra de Michelangelo. O que a cultura recusa, o artista faz retornar, curiosamente como resto áfona. E, se podemos ser um pouco ousadas aqui, apontar que o procedimento de desmentido da cultura, volta como retorno do desmentido na própria obra, que realiza duas posições: refere-se à tradição e a nega, tendo como meio de retorno um distorcido: “O retorno do desmentido à diferença do retorno do recalcado ocorre de modo distorcido, cifrado: traços e inscrições, o real do saber inconsciente” (FUKS, 2016, p.629).

Michelangelo reescreve um texto pela construção de uma estátua, erigindo sobre aquilo que se tentou apagar – as contradições bíblicas – letras, “sabendo se reconhecer numa determinada tradição e ultrapassá-la” (FUKS, 2016, p.626). É a escuta desses restos que, segundo Fuks, permitiram à Freud elaborar o conceito de desmentido. Os modos de construção dessa escuta e da leitura da obra de arte articulam-se ao desmentido.

O desmentido comparece na forma como retorna na estátua, pois como vimos o retorno do desmentido diferencia-se do retorno do recalcado, e a própria realização que a obra opera, ao construir um Moisés tão colérico (reconhecendo a tradição) e tão imóvel (negando-a e superando-a), nas palavras de Freud “ali estava representado algo que poderia permanecer imutável [...] esse Moisés estaria sempre assim, tão sentado quanto furioso” (FREUD, 1914b/2015, p.195).

Voltando ao conceito de letra, Rego (2005) nos aponta que Lacan, na sua crítica a Saussure, “e através de uma articulação poética em torno da árvore do famoso diagrama saussuriano, tenta demonstrar como a barra é ultrapassada para produzir infinitas significações” (REGO, 2005, p.175). Ao apontar a escrita grega (alfabética) em oposição ao ideograma, aponta que a escrita grega tirou a adivinhação como possibilidade, já o ideograma e o hebraico abrem espaço para a interpretação,

ou seja, para que aquilo que não está presente seja trazido à fala. E não por acaso, a psicanálise foi pensada por alguns como um judaísmo sem deus. A pergunta que Lacan dirige à árvore (*arbre*) ou à barra (*barre*), seu anagrama, seria uma pergunta sobre o sentido: a barra, fazendo obstáculo à significação, traça nosso destino ao modo oriental ou ao modo grego? Permito-me adiantar: saber ou gozo? Ao longo de sua elaboração, a letra se situará no litoral entre os dois e mais adiante ainda, aparecerá como tarefa impossível (REGO, 2005, p.175).

A autora nos indica um caminho possível para pensar o retorno do recalque e do desmentido e sua articulação com o saber e o gozo, instâncias necessárias para desenvolver a seguinte passagem: “a estrutura paradoxal do desmentido, uma expressão psíquica que difere da representação, efeito de uma denegação” (FUKS, 2016, p.623) e situar as diferenças entre recalque e desmentido pensando de que forma “o recalque é o mecanismo que impede a transcrição do traço do inconsciente ao pré-consciente e o desmentido bloqueia a tradução do signo de percepção ao inconsciente” (FUKS, 2016, p.624).

3.2 A invenção do desmentido: arte, cultura e clínica

Entendemos que assim como a escultura recoloca um novo, remetendo-se à tradição, Freud também se situa à época do texto num confronto específico:

Jung liderava um grupo de analistas que ameaçava rebaixar a importância da sexualidade infantil e se opunha ao conceito de inconsciente, militando a favor da ideia de inconscientes locais, “inconsciente ariano”, “inconsciente semita” etc. Apesar de ter colocado Jung à frente do movimento psicanalítico, por temor a que o primeiro grupo de analistas viesse a ser confundido com um gueto judaico, o fundador da psicanálise considerou que descaracterizar e atribuir uma essência ao inconsciente significava uma oposição frontal e destrutiva contra as leis da psicanálise [...] Freud se viu diante do dilema de ter de escolher entre combater os discípulos rebeldes pela força ou, ao revés, sublimar a cólera e reconduzir à ordem, com precisão conceitual e serenidade afetiva, a causa analítica. Tal divisão subjetiva — destemperança e domínio das pulsões — se fará presente até o final da vida de Freud toda vez que percebia ameaças externas ou internas à psicanálise (FUKS, 2016, p.622).

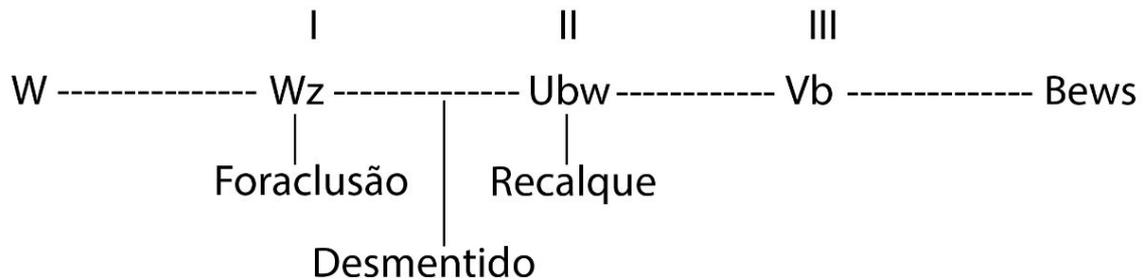
Avançando além de considerações históricas, o conceito de desmentido constrói-se, como vimos ao longo deste trabalho, em cima de tensionamentos,

essa modalidade de tensão que servirá de base à conceituação do desmentido, a operação que exigiu de Freud se afastar definitivamente de qualquer prática de exegese para afirmar o dispositivo de interpretação psicanalítica como sendo da ordem da criação (FUKS, 2016, p.623).

Para pensar essa análise a partir do desmentido, Fuks retoma um esquema proposto por Rabinovitch (2000; 2001). Ela aponta que já na *Carta 52* (1896a/2016) os mecanismos de defesa aparecem de forma emergente. “A autora chama de negações constitutivas do sujeito esses mecanismos que em alemão começam por um prefixo indicativo

do limite de uma ação, Ver: *Verdrängung* (pôr de lado, afastar), *Verneinung* (denegação), *Verleugnung* (desmentir), *Verwerfen* (foracluir)” (FUKS, 2016, p.620). Rabinovitch (2000; 2001) propõe o seguinte esquema:

Figura 4: O desmentido no trajeto desenhado por Freud na *Carta 52*



Fonte: (RABINOVITCH, 2000)

De acordo com esse grafo, o recalque é o mecanismo que impede a transcrição do traço do inconsciente ao pré-consciente e o desmentido bloqueia a tradução do signo de percepção ao inconsciente. Assim, apreendemos que esses dois mecanismos de defesa estão implicados na tessitura do saber inconsciente. Um saber que a foraclusão impossibilita ao sujeito reconhecer como seu, dado que o exporta para o exterior do campo simbólico, negativando o funcionamento da linguagem (FUKS, 2016, p.624).

Lembremo-nos então da diferença entre retorno do recalcado e retorno do desmentido, apontada por Fuks (2016): “O retorno do desmentido à diferença do retorno do recalcado ocorre de modo distorcido, cifrado: traços e inscrições, o real do saber inconsciente” (p.625).

No texto *O homem Moisés e a religião monoteísta*, Fuks (2016) pontua que Freud nos dá sua última lição clínica acerca da leitura do inconsciente, que consiste em apontar que distorcer não se trata somente de modificar sua aparência, mas de deslocar, mover para outro lugar. “Assim, em muitos casos de distorção de textos podemos contar com o fato de encontrar escondido em algum lugar aquilo que foi reprimido e desmentido, embora modificado e arrancado do contexto. Só que nem sempre será fácil reconhecê-lo” (FREUD, [1936-1938]1939/2014).

Essa dificuldade em reconhecer trata-se da tentativa de apagar as marcas, tais como a tentativa de eliminar os rastros de um crime. No Moisés de Michelangelo, Freud executou a leitura dos restos mudos, áfonos, dos silêncios. “E diante da criação a psicanálise cavou um lugar excepcional no campo da arte, ao se curvar à estranheza da obra daqueles que, como dito acima, adiantam os saberes científicos: **desvela o que a cultura recusa saber**” (FUKS, 2016, p.625-626, grifo nosso).

A astúcia do artista foi “reescrever” o texto bíblico, através da construção da majestosa estátua, sabendo se reconhecer numa determinada tradição e ultrapassá-la. Michelangelo aproveitou os brancos e os silêncios da Escritura, fazendo emergir um não dito. Um trabalho de tradução, ou melhor, de escrita e reescrita do Texto de acordo com o processo de arquivamento da “Carta 52”. É esse mesmo trabalho que Freud, sob o efeito de estranheza da obra de Michelangelo, comungará com o artista até encontrar os princípios que desembocaram na construção de um conceito oriundo de uma prática singular de escuta e **cuja integração à teoria modificou o equilíbrio da invenção freudiana** (FUKS, 2016, p.626, grifo nosso).

Temos em Lacan a retomada do conceito de desmentido

a obstinação de Lacan em reservar o termo de *Verleugnung* para os próprios psicanalistas e em traduzi-lo já em 1968 por “desmentido” e até “recusa covarde”, vem da elaboração final de Freud, que separa, em 1938, *Verleugnung* e *Verwerfung*. Depois de Freud, que faz a renegação referir-se à castração materna (o real da castração, dirá Lacan), castração simultaneamente renegada e reconhecida, por meio de um **fetice** que permite “salvar o pênis”, Lacan faz a *Verleugnung* referir-se ao real, e particularmente **ao real do ato**; os efeitos de um sujeito transformado pelo seu ato são aqueles da *Verleugnung*, que funciona como o representante desse ato. A renegação põe em jogo não mais a decisão do sujeito, como faz o *Urteil*, mas a sua divisão radical; o ato se refere a algo que ele próprio vai desmentir, e é entre os psicanalistas que esse termo, *Verleugnung*, que Lacan reservou a eles, é levado ao seu mais alto grau de patético. Assim, Lacan radicaliza a distinção freudiana entre *Verwerfung* e *Verleugnung*, precisando a dimensão na qual cada uma delas opera. **A primeira no simbólico, a segunda no real** (RABINOVITCH, 2001, p.62, grifos nosso).

Em Freud, continua Rabinovitch, temos a distinção já ali em que se operam os modos de retorno. Desmentido, *Verleugnung*, se relaciona ao deslocamento, *Entstellung*, e não à alucinação. “A via pela qual um conteúdo renegado retorna não é a mesma que aquela pela qual um conteúdo recalado retorna, nem aquela por onde um conteúdo foracluído retorna” (RABINOVITCH, 2001, p.63).

O desmentido, destarte, se relaciona a uma negação da ordem do real da castração feminina, e sua via de operação é correlata ao deslocamento, portanto uma operação de ordem metonímica, resultando na fabricação de um objeto como eixo da fantasia, que se diferencia da alucinação e do sintoma como restos de suas operações correlativas.

Clinicamente podemos abordar a problemática da perversão, tendo como paradigma o fetichismo. A leitura lacaniana é bastante clara no que diz respeito a situar a dimensão teórica da perversão de modo clínico. No *Seminário 4*, Lacan (1956-1957/1995) estabelece os móveis que situam o objeto fetiche enquanto um objeto particular, diferente portanto dos objetos fóbico e do amor; e fá-lo a partir da diferenciação entre metáfora e metonímia lendo dois casos de Freud: Dora e o caso da jovem homossexual.

Sobre a metonímia, Lacan diz:

Vocês vão encontrar aí o que eu chamei, no passado, diante de vocês, de metonímia, que consiste em dar a escutar alguma coisa falando de uma coisa completamente diferente. Se não apreenderem em toda a sua generalidade esta noção fundamental da metonímia, é inconcebível que cheguem a uma noção qualquer do que pode querer dizer a perversão no imaginário. A metonímia é o princípio daquilo a que se pode chamar, na ordem da fabulação e da arte, o realismo. Um romance, que é feito de um punhado de pequenos traços sensíveis do real que nada querem dizer, não tem valor algum se não fizer vibrar harmonicamente um sentido mais além. [...] Se os grandes romancistas são suportáveis é na medida em que tudo o que eles se esforçam por nos mostrar encontra seu sentido, não em absoluto simbolicamente, não alegoricamente, mas pelo que fazem ressoar à distância. O mesmo ocorre com o cinema: quando um filme é bom é porque é metonímico. E, igualmente, **a função da perversão do sujeito é uma função metonímica. [...] constata-se que lidamos, na perversão, com uma conduta significante indicando um significante que está mais longe na cadeia significante**, na medida em que lhe está ligado por um significante necessário (LACAN, 1956-1957/1995, p.148, grifos nossos).

Para exemplificar, Lacan (1956-1957/1995) situa Dora como neurótica, dizendo que ali se trata de uma coisa inteiramente outra, pois o Sr. K é sua metáfora. Ela não sabe situar ou nem mesmo sabe para que serve o amor, “simplesmente, ela sabe que o amor existe, e encontra nele uma historização onde acha seu lugar sob a forma de uma questão” (LACAN, 1956-1957/1995, p.149). Dora se coloca como questão o que é ser mulher, e o faz pelos seus sintomas, esses sintomas são elementos significantes. Ela se implica e se interessa nele na medida em que sob eles há um significado em movimento constante. Logo, é pela metáfora que a neurose de Dora pode ter significado e ser desatada. Como exemplo disso, temos a espécie de engravidamento dela.

Encontramos aí a equivalência de uma espécie de copulação que se traduz na ordem do simbólico de uma maneira puramente metafórica. Mais uma vez, o sintoma ali não passa de uma metáfora. Para Dora, é uma tentativa de reunir-se à lei das trocas simbólicas, em relação com o homem a quem se unir ou de quem se desunir (LACAN, 1956-1957/1995, p.149).

Como contraponto Lacan expõe o “parto” no caso da jovem homossexual situando a sua queda como um recurso metonímico. Ela cai, *niederkommt*. Ela se joga, justamente após a intervenção do pai real, com seu olhar furioso, e da dama, com sua rejeição. Sem recursos, ao não poder receber do pai o falo, mantém o desejo pela via da relação com a dama, relação imaginária. Quando a dama a rejeita, não há mais sustentação: “A queda tem aqui um valor de privação definitiva, e também de mímica de uma espécie de parto simbólico” (LACAN, 1956-1957/1995, p.150). Para além de fechar a questão sobre o caso acerca da perversão na jovem homossexual, não deixa de ser curioso que a referência lacaniana ao caso é tratada como perversão tendo como recurso clínico a dimensão metonímica, pois ele diz: “Esta palavra (*niederkommt*) indica metonimicamente o termo

último, o termo de suicídio, onde se exprime na homossexual o que está em questão, e que é o único motor de toda a sua **perversão** [...]” (LACAN, 1956-1957/1995, p.150, grifo nosso).

Aqui todo o sentido em localizar a compreensão do procedimento no âmbito de um processo metonímico associado à perversão ganha ares de paradigma clínico ao notarmos a comparação em referência ao caso de Dora, neurótica, situado no campo da metáfora.

Indo agora para o procedimento do fetiche e sua fabricação Lacan nos diz:

Falei-lhes da última vez a propósito da estrutura perversa na metonímia, e também na alusão e na relação entre as linhas, que são formas elevadas da metonímia. Da maneira mais clara, Freud não nos diz outra coisa, a não ser pelo emprego do termo **metonímia**. O que constitui o fetiche, o elemento simbólico que fixa o fetiche e o projeta sobre o véu, é retirado especialmente da **dimensão histórica**. Este é o momento da história onde a imagem se fixa (LACAN, 1956-1957/1995, p.159, grifos nossos).

Essa dimensão histórica é o ponto de virada na qual operará o empuxo à negação, à defesa, a uma resposta. A metáfora e a metonímia sendo formas de movimentações de sentido operam em sincronia na linguagem, tal como nos diz Lacan, “não haveria metáfora se não houvesse metonímia” (1957-1958/1999, p.80). No entanto, há um destacamento entre elas que, nas formações do inconsciente, produz restos distintos, sintoma e objeto fetiche parecem expor essas especificidades.

Lemérier (1999) retoma os dois Moisés freudianos, o de 1914, aqui explanado, e o de 1939, e diz que:

O que os dois Moisés aportam de particular acerca do desmentido? Nesses dois trabalhos, o material sobre o que Freud opera não é o material clínico da cura analítica, senão fatos de cultura, e mais precisamente sobre textos que constituem autoridade na matéria: os trabalhos dos especialistas em arte que são autoridade sobre Michelangelo — situando-se Freud mesmo como um profano —, os textos dos historiadores que são autoridade em história antiga, e o texto bíblico. Freud observa nesses textos a posta em jogo do mecanismo do desmentido e demonstra assim que o processo do desmentido opera no nível da cultura, e não só na patologia do fetichismo (p.87, tradução nossa).

Para a autora estes dois trabalhos de Freud nos mostram como o desmentido, *Verleugnung*, está culturalmente instituído tal como o recalque. Ela nos lembra que já no texto do Fetichismo, Freud não especifica o mecanismo do desmentido apenas para o perverso, mas cita o caso de um obsessivo que desmentiu a realidade da morte do pai.

“Sabemos que a repressão [recalque] provoca o mal-estar na civilização; deveremos interrogar-nos sobre os efeitos da *Verleugnung*” (LEMÉRIER, 1999, p.88, tradução nossa). A autora retoma, então, o conceito de desmentido.

A *Verleugnung*, o sabemos, é uma operação que permite ao sujeito velar uma contradição, uma incompatibilidade entre dois elementos: uma satisfação pulsional ou uma crença da qual alguém não quer renunciar e um elemento da realidade que lhe faz objeção. O desmentido permite, ao mesmo tempo, conservar a satisfação pulsional ou a crença (a qual não é, pois, reprimida) e pagar à realidade o que se lhe deve (não causa, portanto, uma perda da realidade como na psicose) (p.88, tradução nossa).

Enquanto o recalque age sobre a representação incompatível, tese levantada já nas “Neuropsicoses de defesa”, o desmentido, segundo Lemérier (1999), age no nível “da cifração, da inscrição, do arquivo de rastros de percepção” (p.88), deste modo não se pode confundir o desmentido, *Verleugnung*, com a negação (ou denegação), *Verneinung*, que “opera sobre uma representação reprimida e não sobre o processo mesmo de cifração” (p.88, tradução nossa).

O desmentido consiste em um deslocamento realizado na inscrição dos rastros de percepção, uma *Entstellung* **que falsifica um pouco a realidade** e graças à qual a significação incompatível que esta comporta é velada e reduzida a um resto. Isto é precisamente o que descobre Freud com o Moisés de Michelangelo (p.88, tradução e grifo nosso).

O desmentido produz deslocamento, no nível da cifração, de letras, destarte a significação não compatível é descartada e velada. Esta significação não está foracluída, ela produz erros, “erros tipográficos” (*coquilles*, no original em francês, que significa um tipo de erro no qual algumas letras substituem outras) e faltas no texto. Esses erros aparecem no texto como confissão da incompatibilidade que ele desmente via fissuras, divisões e fraturas (LEMÉRIER, 1999).

Esses erros não têm o valor de ato falho como continua Lemérier (1999) ao expor no *Moisés de 1939*, esse desmentido na análise freudiana.

Em Moisés e a religião monoteísta, as contradições, as lacunas manifestas e os absurdos do texto bíblico, os elementos percebidos pelos historiadores, mas descuidados e descartados na construção que eles fazem da pré-história do povo judío são, para Freud, outros tantos rastros de um desmentido que opera no trabalho de escritura desses diferentes textos. Esses diversos *coquilles* são a forma em que se apresenta a incompatibilidade desmentida pelo texto, produzindo outras tantas falhas na unidade e na coerência desse texto. Não têm o valor de lapsos ou de atos falhos: não encerram um fragmento de verdade reprimido, não são representações substitutivas de uma representação reprimida, senão o índice de que um desmentido opera no texto (1999, p.90, tradução nossa).

Logo, tratar esses erros não exige um trabalho de interpretação e sim de construção, trata-se de resolvê-los. Essa resolução é um dever ético que implica uma invenção que faz a significação desmentida realizar-se como letra (LEMÉRIER, 1999).

Lemérier (1999) nos indica aqui que essa construção é um postulado do final da cura analítica, retoma Lacan em “O aturdido” que diz que esta restituição das letras suspensas

em um texto esvazia a significação deste resto e o reduz a nada mais que “puro efeito da linguagem maior” (LACAN, 1972 *apud* LEMÉREER, 1999, p.90).

Com efeito, a construção não pode dizer-se verdadeira, mas deve ser justa, isto é, permitir literalizar, realizar, reinscrever o mais exatamente possível a significação desmentida que habita o texto e insiste em suas fraturas; ela se traça como ficção, como semblante de verdade, e não como a verdade material da pré-história do povo judeu (LEMÉREER, 1999, p.91, tradução nossa).

Para Leméerer (1999), Yérushalmi e Derrida apontam dois caminhos em suas análises do texto de Freud de 1939 – que postula o assassinato de Moisés como correlato da religião monoteísta. Yérushalmi diz que se Moisés tivesse sido assassinado este acontecimento estaria catalogado na história como consciência. Derrida, por sua vez, em linhas gerais, postula que o recalque também é uma forma de arquivo. Leméerer (1999) nos dirá que ambos os autores estão presos à verdade material e não à verdade histórica. Que esta é a mesma confusão que comparece entre recalque e desmentido, “o assassinato de Moisés não é a verdade material reprimida em Qadés, senão, enquanto desmentido, o real do texto bíblico [...] o assassinato de Moisés é questão de texto e não de realidade; é um assunto de cifração, de inscrição” (LEMÉREER, 1999, p.92).

Apreende-se do Moisés de Freud que recalque e desmentido são condições para a instituição da cultura, que é “através de operações sobre a letra [que] se instaura e se fortalece uma certa versão do pai, uma certa perversão” (LEMÉREER, 1999, p.93, tradução nossa). Da época de Freud e da nossa, a interrogação freudiana sobre a forma de expressão do conteúdo inconsciente parece ser a chave de leitura em torno da cultura.

3.3 Infância como resto: Leonardo da Vinci – a pintura

O texto freudiano acerca da infância de Leonardo da Vinci nos aponta mais uma vez para o caráter de leitura dos restos da análise freudiana.

Freud escreve o ensaio Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (1910) e estabelece, pela primeira vez, uma ligação entre o complexo paternal e a crença em Deus. A capacidade de se ter uma crença começa a ser articulada à situação de impotência e necessidade de amparo da criança pequena. O homem tenta negar seu próprio desalento por meio de forças protetoras da infância (FUKS, 2010, p.343).

Fuks fala da religião, mas aqui apropriamo-nos desta citação para situar a crença do fetichista no pênis materno. Essa crença é exposta com profunda atenção por Freud no texto sobre a infância de Leonardo da Vinci. Nesse texto, Freud (1910/2017) analisa uma lembrança infantil de Leonardo a partir de sua relação com a mãe. A lembrança é a de que um

abutre (milhafre, no original, segundo nota de tradução) vinha até Leonardo em seu berço, abria sua boca com a cauda, e, muitas vezes, batia em seus lábios com a cauda.

Um problema se coloca desde o início: Freud baseou suas considerações sobre a mãe fálica em um erro de tradução. A palavra escolhida para traduzir *nibbio* (milhafre), foi *Geier*, que significa abutre em alemão. Assim, um certo número de observações freudianas sobre a relação entre a mãe e o abutre tornar-se-iam caducas uma vez que Leonardo se referiu ao milhafre e não ao abutre. Entretanto, o erro freudiano deve ser considerado um lapso feliz, um achado dentro do faltoso. Ele acabou sendo profícuo, ajudando a elucidar uma questão de estrutura. Freud tem, enfim, a oportunidade de introduzir na teoria o conceito de mãe fálica e suas consequências para a criança durante o período de Édipo. Algumas características da mãe fálica — androginia, virgindade, inveja do pênis — são elucidadas graças ao bom engano de Freud (CRUXÊN, 2004, p.24).

Essa lembrança retornava constantemente a Leonardo, o fazendo acreditar “estar fundamentalmente predestinado a se interessar por pássaros” (CRUXÊN, 2004, p.23). Freud decanta desta reminiscência infantil o indício que demonstra o apego infantil à crença no falo materno. A cena da lembrança de Leonardo tem conotação sexual e “acentua a intensidade da relação erótica entre mãe e filho” (FREUD, 1910/2014, p.125).

A palavra cauda (*coda*, em italiano) é um símbolo do membro viril em várias línguas, inclusive no italiano. A ação que encontramos na fantasia, uma ave de rapina abrindo a boca da criança e batendo na mesma com a cauda, corresponderia ao ato da felação. Um deslocamento ou metonímia teria transformado o seio, da experiência original de satisfação oral, em pênis. Há uma montagem passiva nesta fantasia onde a criança sofre uma ação por parte de um agente. Freud vai se interessar, principalmente, pela transformação da mãe em ave de rapina (CRUXÊN, 2004, p.23-24).

Cruxên (2004) vai dizer que para sustentar essa fantasia Leonardo empreendeu a operação do desmentido. “O triunfo do desmentido implica um retrocesso que conserva o sujeito como presa de envelopes maternos. Ao sustentar a crença no falo materno, o sujeito se mantém sob o jugo do desejo da mãe e de um gozo advindo da maternidade” (p.25). No entanto, ao tomar outra criança, São João Batista, como representante de seu desejo, Leonardo transforma a fantasia em obra, saindo de uma posição passiva, a de objeto atormentado, a uma posição ativa, de agente. Ele atravessa a fantasia fundamental:

Do esboço inicial ao quadro final que se encontra no Louvre, Sant’Ana, a Virgem e o Menino Jesus, Leonardo realizou uma travessia. Se no desenho preparatório do quadro mencionado, Sant’Ana e a Virgem surgem confundidas, na finalização da obra elas se apresentam separadas. A leitura freudiana nos permite dizer que, ali, o pintor conseguiu um distanciamento em relação à sua fantasia fundamental. Ao separar Ana de Maria no quadro do Louvre, Leonardo tem acesso a uma primitiva realização do desejo. Ele reencontra o feliz sorriso de sua mãe, resultante das primeiras efusões amorosas (CRUXÊN, 2004, p.26).

O que Freud demonstra, segundo Rey-Flaud (1997), é que o artista faz seu significante singular passível de partilha através da obra, dimensão alheia ao fetichista. Leonardo, então, atravessou “uma via que operou uma modificação subjetiva posto que elaborou e **socializou** sua posição de aprisionamento na fantasia. Pôde se separar do objeto atormentador, o milhafre, representante de um desejo materno, resgatando assim seu próprio desejo” (CRUXÊN, 2004, p.27, grifo nosso).

Pommier (1992) vai definir o fetiche não apenas como um pênis auxiliar, mas também como um objeto que se refere a uma eleição do desejo feminino (sapatos, luvas, roupas íntimas, etc.), portanto simbolizam o falo que faltara a ela. A perversão, então, começaria quando nada permitisse simbolizar o falo, a não ser o fetiche. Aparecendo como símbolo do que falta à mulher e sendo o que permite a mulher tornar-se desejável, temos a perversão.

O famoso momento, como diz Pommier (1992), da descoberta da castração feminina, incorre no fetiche a partir de uma espécie de equação – que liga lembrança a objeto – entre a vergonha e a própria fetichização da mãe pelo objeto, pois para adquirir tal estatuto, o objeto precisa se remeter ao desejo da mãe na condição de mulher, numa relação entre pai e mulher. No caso de Leonardo, o destino dado ao desejo materno é a sublimação. “Na sublimação, o sujeito se libera da intensa erotização provocada pelo amor materno” (CRUXÊN, 2004, p.27).

Freud vai dizer que o resto dessa experiência reaparece como rastro nos sorrisos femininos de suas obras:

Quando se pensa nos quadros de Leonardo, logo vem à lembrança um sorriso estranho, encantador e misterioso, com o qual ele enfeitiçou os lábios de suas figuras femininas. Um sorriso permanente, estendido, oscilando, ao longo dos lábios; isso se tornou característico desse sorriso, que passou a ser chamado, preferencialmente, de “leonárdico” (1910/2017, p.125-126).

Ao recorrer à sublimação, Leonardo erigiu outros objetos, que encontraram partilha na cultura, embora radicalmente indicassem sua existência singular, portanto, a rigor esse sorriso ou mesmo o pássaro, na análise que temos realizada por Freud, não têm estatuto de fetiche. Essa articulação com o fetiche nos mostra mais uma vez como

o objeto está atrás do desejo [...] me servirei do fetiche como tal, pois é nele que se desvela a dimensão do objeto como causa do desejo. O que se deseja? Não é o sapatinho, nem o seio, nem seja o que forem que vocês encarnem o fetiche. O fetiche causa o desejo. O desejo, por sua vez, agarra-se onde puder. Não é absolutamente necessário que seja naquela que calça o sapatinho; este pode estar em suas imediações. Sequer é necessário que seja ela a portadora do seio; o seio pode estar na cabeça. Mas todo o mundo sabe que, **para o fetichista, é preciso que o**

fetichismo esteja presente. O fetichismo é a condição mediante a qual se sustenta seu desejo (Lacan, 1962-1963/2005, pp.115-116, grifo nosso).

Ou seja, o fetichista é agenciado pelo objeto, ele precisa de sua presença e, portanto, em alguma medida, é refém de seus desígnios. Além do que seu estatuto indica a impossibilidade da partilha, logo, é índice de uma solidão radical, o que na cultura o fará comparecer como uma anomalia. Mas, justamente por sua radicalidade, nos serve, segundo Freud, à comprovação da existência do complexo de castração (1927/2016) e à elucidação de outros tratamentos dados aos objetos pela cultura.

Seguindo nas contribuições desse texto. Leonardo, em seus escritos, vai trazer esse resto de sua infância em forma de lembrança, mas Freud (1910/2017) pontuará que não se trata de uma lembrança, mas de uma fantasia, “formada posteriormente e que ele transportou para sua infância” (FREUD, 1910/2017, p.95). Em um acréscimo ao seu texto, em 1919, Freud escreve acerca de uma ressalva que fizeram a seu texto, as lembranças infantis teriam fundamento real dado que “lembranças infantis, frequentemente, remontam muito mais no tempo do que habitualmente se acredita” (FREUD, 1910/2017, p.95). Freud concorda, mas prossegue dizendo:

As lembranças de infância das pessoas, em geral, não têm outra proveniência; de modo algum, tal como nas lembranças conscientes da maturidade, elas não se fixam em vivências e se repetem, mas ressurgem, a partir de épocas posteriores, quando a infância já passou, modificadas, falsificadas, colocadas a serviço de tendências posteriores, de tal modo que elas permitem se separar, não de maneira rigorosa, de fantasias em geral (FREUD, 1910/2017, p.96).

Freud (1910/2017) esclarece sua perspectiva a partir da historiografia dos povos primitivos, dizendo que com o surgimento da reflexão e da riqueza passou a ser necessário saber como chegaram até aquele ponto:

A historiografia, que começara anotando as vivências fugidias do agora, também lançou o olhar para trás, para o passado, reuniu tradições e sagas, interpretou os primitivos de todas as épocas, por meio de seus hábitos e costumes e criou assim uma história dos tempos primitivos. Foi inevitável que essa história tenha sido, antes de tudo, mais uma expressão das ideias e desejos do presente do que uma reprodução do passado, pois muito da memória dos povos já tinha sido posto de lado, outras coisas já tinham sido distorcidas, muitos rastros do passado tinham sido equivocadamente interpretados no sentido do presente e, sobretudo, a história não mais era escrita a partir de um motivo de um desejo de saber mais objetivo, e sim porque se queria causar impacto entre seus contemporâneos, estimulando-os, elevando-os, querendo mostrar-se como num espelho (FREUD, 1910/2017, p.96-97).

Assim, Freud (1910/2017) mais uma vez equipara um trabalho psíquico singular a um trabalho da cultura, nos chama atenção aqui sua referência à história, logo fica claro que

sua visão acerca da história é similar ao movimento do aparelho psíquico, aparelho de linguagem e memória.

Ao tentar decifrar a lembrança de Leonardo, Freud (1910/2017, p.99) resgata o termo tradução e diz que “a tradução visa [...] o erótico”. Usando termos cunhados em sua definição do aparelho psíquico, fica claro para nós que o trabalho analítico visa a própria decifração do aparelho por meios de seus mecanismos de funcionamento, e que a dimensão da tradução, como outrora elucidada neste trabalho, tem profunda articulação com a dimensão da memória e sua deformação através das inscrições de novos traços por meio de novas experiências.

3.4 Restos de Benjamin e Barthes: a fotografia e o cinema

Walter Benjamin teceu considerações sobre a fotografia e o cinema que, além de se articularem à análise de seu tempo histórico, articulam-se às proposições da psicanálise acerca da compreensão do aparelho psíquico. Os mecanismos de produção do objeto fetiche referido aos processos de captura da imagem na fotografia ou de montagem da sequência cinematográfica – que repentinamente se interrompe – conforme já pontuado, são esclarecidos a partir da compreensão das coordenadas envolvidas no aparelho técnico em questão: a câmera fotográfica. Pensamos também ser profícuo aproximar a dimensão escópica que comparece na fabricação do fetiche com as aproximações de Benjamin ([1935-1936]1989/2014) entre o aparato câmera e o inconsciente óptico. Ressaltamos que não se trata de uma equiparação dos produtos relativos ao uso da câmera daquele da *Verlegung*, o fetiche, mas que os procedimentos teorizados por Freud acerca do aparelho psíquico, operações na linguagem, diríamos com Lacan, são identificados na produção das imagens pela câmera. Por exemplo,

o ato de pegar o isqueiro ou a colher, nada sabemos, todavia, do que se passa propriamente entre a mão e o metal, menos ainda como isso se altera de acordo com as diferentes disposições em que nos encontramos. Aqui a câmara intervém com seus recursos auxiliares, seu descer e subir, seu interromper e isolar, seu dilatar e acelerar a sequência, seu ampliar e diminuir. Por meio dela tomamos, pela primeira vez, conhecimento do inconsciente óptico, tal como tomamos conhecimento do inconsciente pulsional pela psicanálise (BENJAMIN, [1935-1936]1989/2014, p.99).

Falando da relação entre os dois inconscientes, Benjamin nos diz que aquilo que “o aparato de registro pode extrair da realidade” está fora apenas de “um espectro normal das percepções sensoriais”, pois várias das “deformações e estereotípias, muitas das metamorfoses e catástrofes que podem afetar o mundo da óptica no cinema, afetam esse

mundo de fato nas psicoses, nas alucinações, nos sonhos”. Benjamin conclui, portanto, que os modos citados de proceder da câmera nos permitem a apropriação “dos modos individuais de percepção do psicótico ou do sonhador” (BENJAMIN, [1935-1936]1989/2014, p.99-101).

Durante uma filmagem, todos os pontos de observação incluem os aparatos técnicos para a produção do filme, a exclusão dos aparelhos somente seria possível se a pupila do espectador coincidissem com a direção da câmera, que muitas vezes chega quase a tocar o corpo do intérprete, diz Benjamin ([1935-1936]1989/2014). Assoun (1999) nos diz que o objeto do olhar na perversão parece poder ser tocado com o dedo, graças à **fabricação** produzida.

No filme, diz Benjamin ([1935-1936]1989/2014), a compreensão de cada imagem é condicionada pelas imagens anteriores, e sua construção se faz pela montagem. A montagem perversa continuamente referida ao caráter fenomênico da perversão nos mostra, como imagem, sobre seu estatuto, tal como num filme que subitamente se congela, pontua Lacan (1956-1957/1995). A rememoração da história se detém em um momento anterior erigindo assim um objeto de devoção, que diz de uma cultura singular. Benjamin continua:

a natureza ilusória do cinema é de segunda ordem; resulta do corte. Quer dizer: no estúdio cinematográfico, o aparato penetrou de modo tão profundo na realidade que o aspecto puro desta, livre dos corpos estranhos do aparato, é o resultado de um **procedimento** especial, nomeadamente, o registro por meio de um aparelho fotográfico apropriadamente ajustado e sua montagem, junto com outros registros do mesmo tipo. O aspecto da realidade, livre do aparato, transformou-se aqui no seu aspecto mais artificial (BENJAMIN, [1935-1936]1989/2014, p.85-87, grifo nosso).

Assim, alguns aspectos técnicos do procedimento, termo usado por Benjamin ao referir-se à forma de manipulação do aparelho sobre a realidade, e que comparece na fotografia e no cinema se aproximam do que podemos chamar de procedimento de fabricação do objeto fetiche. E assim como, segundo Benjamin, o aparato permite apropriação dos procedimentos individuais de percepção do sonhador e do psicótico, acreditamos ser possível pensar também o modo de percepção que comparece no fetichismo, postulado aqui como paradigma do desmentido; a partir de uma cena congelada, e os recursos do aparato câmera em relação ao aparelho psíquico/óptico, introduzindo a noção de inconsciente óptico proposta por Benjamin.

Freud já nos indica que a técnica nos auxilia nesse percurso:

Encontramos os meios técnicos para preencher as lacunas dos fenômenos de nossa consciência, dos quais nos servimos tal qual um físico faz com seu experimento. Por essa via, **inferimos certo número de processos que são em si e para si “incognoscíveis”**, os intercalamos entre aqueles que são conscientes, e se, por exemplo, dizemos “Aqui interveio uma lembrança inconsciente”, isso significa

que “Aqui ocorreu algo que nos é totalmente incompreensível, mas que, se tivesse vindo à nossa consciência, só poderia ter sido descrito de tal e qual maneira” (FREUD, 1938/2014, p.151, grifos nossos).

Também a noção de aparelho óptico não é novidade na psicanálise, Freud na *Interpretação dos Sonhos* já nos diz:

Vamos permanecer no terreno da psicologia e apenas seguir a sugestão de imaginar o instrumento que serve para as atividades psíquicas como, digamos, um microscópio composto, um aparelho fotográfico ou algo assim. A localidade psíquica corresponde, então, a um lugar dentro de um aparelho em que um dos estágios preliminares da imagem se forma. Como sabemos, no caso do microscópio e do telescópio esse lugar corresponde, em parte, a localidades ideais, a regiões em que não se acha nenhum elemento concreto do aparelho (FREUD, 1900/2019, p.540).

Já ao fim da vida, Freud, em 1938/2014, diz:

Supomos que a vida anímica é a função de um aparelho ao qual atribuímos extensão espacial e constituição por diversas partes e que, portanto, imaginamos ser semelhante a um telescópio, a um microscópio ou algo parecido. A elaboração sistemática de uma concepção como esta é uma novidade científica, não obstante algumas tentativas anteriores de aproximação nesse sentido (FREUD, 1938/2014, p.15-17).

Podemos inferir que a técnica é ou tem como modelo o próprio aparelho psíquico ou seria correlativa a ele, e os modos de operação, desmentido, forclusão e recalque podem ser pensados como formas de funcionamento do aparelho que, dito de outro modo, seriam modos de tratamento do Outro. Com Benjamin ([1935-1936]1989/2014) depreendemos que os modos de apreensão técnicos de um tempo figuram os modos de recepção histórica de uma época. A psicanálise, ao erigir as leis do funcionamento psíquico, também, correlativamente, expôs como “o desenvolvimento psíquico dos indivíduos repete, de forma abreviada, o processo de desenvolvimento da humanidade” (FREUD, 1910/2017, p.113).

Uma das grandes chaves de leitura de Benjamin é seu conceito de reprodutibilidade técnica. Reprodutibilidade é a qualidade das obras de arte que, com a ascensão da técnica moderna, foi alçada ao patamar de procedimento artístico. A investigação benjaminiana desse padrão intenta apreender não só seus efeitos na totalidade das obras de arte como, também, os efeitos de retroação das suas manifestações na forma tradicional de arte. A reprodutibilidade técnica, ao destruir a aura¹⁰, o aqui e agora das obras tradicionais, tanto modifica as relações da obra com o tempo (a condição de sua estrutura física, por

¹⁰ “A aura é uma experiência que está ligada tanto à unicidade de um objeto, a um ‘aqui e agora’, quanto à consciência de sua pertença a uma tradição (...) é indissociável da noção de autenticidade (*Echtheit*), que atribui uma autoridade ao original” (SELIGMAN-SILVA, 2007, p.34).

exemplo) como com as relações de propriedade (as tradições que perpetuam o objeto) sendo um conceito fundamental tanto para sua análise da modernidade como para a crítica ao fascismo (BENJAMIN, [1935-1936]1989/2014).

Uma das críticas ao trabalho de Walter Benjamin seria que sua tese acerca da reprodutibilidade técnica estaria datada, ao falar de reprodução estaria suposto um referente a ser reproduzido. Chaves (2008) aponta que os críticos que sustentam esse ponto de vista afirmam que nos dias atuais falaríamos de produção, dado que as imagens produzidas pelas mídias digitais não se refeririam a um referente externo. A outra crítica ao pensamento benjaminiano seria direcionada a seu otimismo em relação à capacidade revolucionária do cinema.

Chaves (2008) responde a essas críticas. O primeiro ponto seria que Benjamin se utiliza do termo reprodutibilidade e não reprodução, “reprodutibilidade remete, antes de qualquer coisa, às condições de possibilidade, ao que numa determinada época tornou possível certo tipo de reprodução das obras de arte” (CHAVES, 2008, p.127-128). O problema central benjaminiano

era entender o que tornou possível a reprodutibilidade “técnica”. Isso significa procurar entender o que a diferença em relação às condições de possibilidade que tornaram possível a xilogravura, a litografia, a água-forte, exemplos que ele cita. Grosso modo, é o fato de que na “era da reprodutibilidade técnica” a reprodução é mediada não apenas pelo aparato tecnológico, **mas também de um deslocamento da mão para o olho** (CHAVES, 2008, p.128, grifo nosso).

Benjamin, portanto, não seria ingênuo. Ao falar de condições de possibilidades, ele demarca que o próprio cinema e o mundo das imagens também sofreriam abalos decorrentes da evolução tecnológica (CHAVES, 2008).

A crítica acerca do caráter revolucionário do cinema procederá para Chaves (2008) na medida em que esse caráter seria uma marca da época de Benjamin, embora a possibilidade atual da interferência do cinema na história mundial seja inegável. A diferença, então, das épocas seria em relação à radicalidade e à ênfase.

Haveria neste ensaio de Benjamin um lado obscuro que Chaves (2008) localiza no conceito de inconsciente óptico. Esse lado sombrio está presente na primeira versão do texto, que sofreu modificações ao longo dos anos. Essa versão ficou conhecida somente após 1960, quando Benjamin tornou-se um autor de sucesso.

O que é essencial, segundo Chaves (2008, p.130), seria uma oposição entre o pensamento latente do conceito de “inconsciente óptico” e seu “conteúdo manifesto”. O conteúdo manifesto seria o presente na seguinte formulação geral:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1931/1987, p.94).

Essa formulação refere-se ao óbvio, marca Chaves (2008), repetido por diversos comentadores, de que inconsciente óptico concerne à expansão perceptiva do homem possibilitada pelos aparelhos (do olhar, no caso), que até então era limitada pelos sentidos. Desse modo, o que não nos é possível ver com os olhos, seria possível ver pelo olho da câmara, tal qual na análise teríamos acesso ao inconsciente pulsional, o perceberíamos, por assim dizer. Mas Chaves (2008) propõe uma perspectiva mais ampla e complexa.

O que muda na fotografia em relação à pintura, segundo Benjamin, é que, para a percepção da época, a fotografia pode não apenas encenar a realidade, mas também **documentá-la**. Com mais poder do que a pintura, a fotografia detona no observador um efeito de **presentificação** e de **autenticidade**, como se ele tivesse diante da própria realidade. O observador procura, na fotografia, por esse *aquí e agora* “com o qual a realidade chamuscou o caráter imagético”. [...] A partir daqui, não estamos mais no plano da concepção da época, mas no da concepção do próprio Benjamin, ou seja, **o que se chama “realidade” não é simplesmente transposto para a imagem fotográfica por meio do aparato tecnológico, mas “chamusca” a imagem** (CHAVES, 2008, p.131-132, grifos nossos).

Haveria um traço desta realidade na imagem, um rastro. “Como podemos reconhecer esse ‘aquí e agora’ – se é que isso é possível – que deixa traços, rastros na imagem?” (CHAVES, 2008, p.132). Seria a resposta a esta questão que estaria em jogo. O observador, diante de sua fotografia, se confrontaria com sua própria reprodução de um novo modo. A fotografia faz surgir então um novo modo de legibilidade. Esse modo evoca não apenas o acesso a realidades outrora inacessíveis e desconhecidas, mas provoca uma mudança na relação que temos com nossa imagem, algo estranho passaria a ser reconhecido, passaria a fazer parte de mim, seria integrado a minha autoimagem. Modificaria, portanto, “a percepção que tenho de mim mesmo” (CHAVES, 2008, p.132). A conexão entre “não fazer parte de mim” (*Unzugehöriges*) e “fazer parte de mim/familiar/pertencendo a mim” (*Zugehöriges*) é, segundo Chaves (2008), o que Benjamin chama de inconsciente óptico.

Se para Freud o conceito de Inconsciente está relacionado a uma dimensão psíquica, a qual nem a percepção nem a consciência tem acesso direto e imediato, ele pode, com isso, esclarecer que na ação humana atuam efeitos advindos da vida pulsional, desconhecida para o sujeito. Desse modo, a psicanálise se impõe a nós, que apesar de tudo ainda somos contemporâneos dela, uma nova imagem de nós mesmos, à medida que a racionalidade perde seu lugar absoluto como regente da vida psíquica.

Ora, é justamente essa tarefa, pela qual o inconsciente ótico modifica a imagem que temos de nós mesmos, que é radicalizada no filme (CHAVES, 2008, p.132-133).

Portanto, essa radicalidade tem como base o fato de que o filme é reprodutível. Está no horizonte a questão da perda da aura, apontada por Benjamin no filme. Mas ele não é de modo algum saudosista, como alguns leitores o situarão, ele se propõe a “pensar [...] o que é possível fazer ainda, tendo em vista a liquidação do aurático, mas de tal maneira que se abandone à ideia de reconstruir artificialmente a aura perdida” (CHAVE, 2008, p.133).

Benjamin diz “o que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta diante do aparelho, mas como ele, **graças a esse aparelho, representa para si o mundo que o rodeia**” (BENJAMIN, [1936]1955/1975, p.28, grifo nosso) numa citação à obra freudiana “A psicopatologia da vida cotidiana”.

De fato, o cinema enriqueceu a nossa atenção através de métodos que vêm esclarecer a análise freudiana. Há cinquenta anos, não se prestava quase atenção a um lapso ocorrido no desenrolar de uma conversa. A capacidade desse lapso de, num só lance, abrir perspectivas profundas sobre uma conversa que parecia decorrer do modo mais normal, era encarada, talvez, como uma simples anomalia. Porém, depois de *Psychopathologie des Alltagslebens* (Psicopatologia da Vida Cotidiana), as coisas mudaram muito. Ao mesmo tempo que as isolava, o método de Freud facultava a análise de realidades, até então, inadvertidamente perdidas no vasto fluxo das coisas percebidas. Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em consequência, um aprofundamento da percepção (BENJAMIN, [1936]1955/1975, p.28).

“Se podemos ver com outros olhos o mundo que nos rodeia, é porque a percepção de nós mesmos foi modificada” (CHAVES, 2008, p.134). Este caráter agregador que a fotografia e o cinema produzem à autoimagem e ao modo de ver o mundo, conforme nos diz Benjamin ([1935-1936]1989/2014), é um resultado que é apropriado a fim de obter efeitos massificadores, pulverizando a percepção da realidade, mas que tem também sua face revolucionária. Pensemos, então, na relação entre aparelho técnico e psíquico.

A fotografia é uma imagem congelada, capturada da realidade pela ação de um aparelho, mas especificamente de um aparelho óptico. Mas esse aparelho óptico funciona a partir de uma ação. No caso da câmera fotográfica exige um disparador acionado pelo dedo do fotógrafo, após um enquadre. Barthes (2015, p.21) inclusive diz que “o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas”.

Na foto, assim como no sonho, o objeto representado é quase o objeto, como pontua Barthes (2015). A imagem do objeto/pessoa no sonho pode comparecer, mas há sempre algum elemento deslocado que o despersonaliza ou ainda algo pode remeter ao objeto

sem que ele seja visto. No sonho há também uma projeção, tal como um filme, mas ao reduzi-lo a uma imagem, uma fotografia, ou a uma cena do filme congelado, algo restará ali que representa um objeto/realidade. Essa representação é resultado do trabalho de um aparelho: psíquico e/ou fotográfico.

No esforço de Barthes (2015) de elucidar a especificidade da imagem fotográfica ele separa duas vertentes da fotografia: a banalidade, aquilo que se vê na foto, o que todo mundo vê, e a singularidade, a emoção que a foto causa em alguém de modo pessoal. Além disso, diferente de outros sistemas de representação, a fotografia implica que a coisa representada esteja diante da objetiva, a pintura, por exemplo, pode representar uma realidade sem o pintor estar diante dela no momento em que a realiza. “Na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (p.67, grifo do autor). Barthes salienta ainda que o que estaria na fundação da Fotografia é a pose, pose não como uma “atitude do alvo” ou técnica do operador, mas “o termo de uma ‘intenção’ de leitura” (p.68).

Na Fotografia, a presença da coisa (em um certo momento passado) jamais é metafórica; quanto aos seres animados, o mesmo ocorre com sua vida, salvo quando se fotografam cadáveres; e ainda: se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) *em carne e osso*, ou ainda em pessoa (BARTHES, 2015, p.69).

Ora, não seria o fetiche, correlato do desmentido, essa tentativa de manter viva uma época em que a mãe era fálica? Sua fixidez indica que se viu algo, “em carne e osso”, mas o congelamento também denuncia que esse passado já foi morto. A fotografia nos ensina sobre o desmentido nesse procedimento específico que ela materializa ao congelar uma cena, presentificando um objeto visto. No fetiche o sujeito precisa recorrer a esta fotografia para ter acesso à satisfação, e o desmentido é o mecanismo correlato que apreende essa cena congelada como resolução final de uma contradição.

Apropriamo-nos aqui da espacialização que a compreensão da fotografia nos permite em relação ao entendimento do trabalho psíquico em jogo no desmentido, cientes que esse caminho é de duas vias, pois já em Freud a análise do inteiramente singular introduz a dimensão da radicalidade da alteridade, mas também aponta para a compreensão dos mecanismos culturais de um tempo.

Salientar a presentificação do passado – que a fotografia, em sua dimensão de congelar algo visto, e o fetiche produzem – não quer dizer expor sua face abominável, mas destacar a sincronia e diacronia de seus efeitos. Ao possibilitar o acesso ao instante fugaz, permitindo certa captura do objeto do olhar, incorremos também na possibilidade de fazer do instante a totalidade da experiência. Logo, considerar os processos inconscientes na leitura histórica implica estarmos advertidos das possibilidades de captura por um saber fechado e vedado ao movimento histórico que Benjamin nos anunciou, pois a história vive na medida em que permite o “co-pertencimento do eterno e do efêmero” (GAGNEBIN, 1999, p.9). A fotografia e o fetiche permitiriam uma espécie de encontro com um passado morto, mas pensamos com Benjamin que podemos marcar a vontade deste regresso simultaneamente ao reconhecimento de sua destruição e perda (GAGNEBIN, 1999). Portanto, o fetichista e a análise freudiana de seu empreendimento na fabricação de um objeto nos apontam para uma concepção de origem refratária tanto à totalização quanto à cronologização.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho percorreu indicações de Freud e Lacan acerca do trabalho psíquico empreendido na fabricação do objeto fetiche. O que nos interessou primordialmente foi a dimensão de cena retida, congelada, imagem projetada, que indica uma petrificação necessária à sustentação de um objeto que funcionará como centro da fantasia no fetichismo. A analogia lacaniana a um filme que se interrompe e a equiparação de Freud ao mecanismo que comparece na amnésia traumática indicam-nos a dimensão imagética que aqui propomos aproximar da fotografia.

Essa aproximação não foi sem razão, na medida em que Freud aproxima seu aparelho psíquico, responsável por recepcionar e traduzir os estímulos recebidos, a um aparelho óptico. Tradução foi o termo escolhido por Freud que indica não uma tradução de cunho interlinguístico, mas um trabalho de retranscrição constante que implica uma relação com traços outrora escritos. O termo, assim, marca a intrínseca relação entre aparelho e linguagem.

Tentamos mapear as variáveis indicativas que especificam o objeto fetiche e encontramos elementos importantes que ilustram diversos conceitos metapsicológicos freudianos. A este respeito, vimos que o fetiche é fruto de um movimento metonímico que congela determinado objeto a fim de suplantar, de modo positivo (como presença), a constatação inscrita da castração materna. Este resultado é obtido por meio de um mecanismo psíquico que Freud nomeará *Verleugnung* (desmentido ou renegação). A relação entre uma cena primeira, que foi vista pela criança, e a criação do objeto permite a decantação da dimensão de origem na obra freudiana. Retomamos na dimensão de origem (*Ursprung*), sua ideia de movimento, nascente (*Springen*), recuperada por Lacan, e a de salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica, a partir de Benjamin. Logo, o modo de funcionamento do aparelho psíquico tem em sua formulação uma dimensão histórica que não é linear e cronológica, mas sim sincrônica e diacrônica.

Seguindo, indicamos a espacialidade vinculada à construção da imagem psíquica que permite à fantasia se erigir. Embora o fetichismo seja o ponto central para articulação do desmentido na obra de Freud, vimos como já no Moisés de Michelangelo, em 1914, conforme Lemérier e Fuks nos indicam, Freud apresentava no movimento de sua leitura um mecanismo distinto do recalque, que apenas teve sua nomeação formal em 1927.

Com a teorização do desmentido a partir do fetichismo, foi possível avançar na compreensão da teoria da defesa, segundo a elucidação de que haveria outras formas de

defesas além do recalque; na teoria do objeto; e na especificação do aparelho psíquico como um aparelho de linguagem. Aprendemos com o feticista que, embora o fetiche tenha uma apresentação que privilegia o imaginário, ele se articula também a coordenadas simbólicas e reais. Isso permite apreender alguns processos inconscientes. O desmentido é um mecanismo que comparece não somente na perversão, é um trabalho psíquico em face de um conflito ou um trauma, possível a cada sujeito ou a cultura.

A análise freudiana da estátua de Michelangelo, das lembranças de Leonardo da Vinci articuladas aos seus quadros e do texto bíblico reproduziu o trabalho do aparelho psíquico de tradução. Apreendemos de que modo os efeitos do desmentido comparecem no texto (a interpretação da obra também se faz a partir do texto): o desmentido retorna de modo cifrado, distorcido. No texto bíblico, Freud utiliza como guia os elementos descuidados ou descartados pelos historiadores. Diferentemente do ato falho, os restos do desmentido são falsificações sobre a contradição velada. Logo, a técnica de interpretação exige uma construção, uma resolução. Essa resolução é um dever ético que implica uma invenção que faz a significação desmentida realizar-se como letra (LEMÉRER, 1999).

O desmentido comparece também na história de Leonardo da Vinci, Leonardo fixa uma lembrança infantil que permitia a permanência da crença na mãe fálica, mas na sequência elabora em seus quadros uma posição outra que permite a sublimação. Isso nos interessou na medida em que permitiu ver articulações distintas com o desmentido que não somente a fabricação do objeto fetiche. Ainda no caso de Leonardo, em sua análise, Freud recorre ao significante tradução, ficando explícito que o trabalho analítico implica também o desvelamento dos modos de funcionamento do aparelho psíquico.

Expomos o termo inconsciente óptico introduzido por Walter Benjamin e a definição de Roland Barthes sobre a fotografia a fim de equiparar, tal como Freud, o aparelho psíquico ao aparelho óptico. Tentamos explicar como a técnica é ou tem como modelo o próprio aparelho psíquico e como os modos de operação desmentido, forclusão e recalque podem ser pensados como formas de trabalho do aparelho. Diante dos recursos acessíveis à câmera, a especificidade da proximidade da fotografia ao desmentido parece ser da ordem do congelamento que presentifica algo visto.

Os modos de apreensão histórica de um tempo se relacionam com a técnica num movimento sincrônico e diacrônico. Benjamin nos ensina isso na medida em que seu interesse se voltou para a crítica da cultura, mas nossa articulação seguiu a indicação freudiana de que a análise do desenvolvimento psíquico individual reproduz de modo abreviado o desenvolvimento da cultura.

Por fim, cientes que o objeto fetiche é uma fabricação e que a relação entre a cena vista pela criança e seu congelamento – funcionando como origem – é um trabalho do aparelho que implica o sujeito em articulação às coordenadas reais, simbólicas e imaginárias, a importância deste trabalho repousa na consideração dos processos do inconsciente na cultura e na decantação que a relação entre histórico e origem (na clínica e na cultura) implica uma noção de história que seja insubmissa à transformação da parte ao todo, ou vice-versa e ao tempo em sua dimensão puramente cronológica. Essa noção considera, pois, a vinculação entre o efêmero e o eterno, sustentando a contradição e tendo a criação como correlato ético necessário. Portanto, sujeito e cultura não seriam nem inteiramente relacionados, nem inteiramente desarticulados.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.
- ANDRÉ, S. Transferência e interpretação em um caso de perversão. **FALO**, Revista Brasileira do Campo Freudiano. Ano III, n. 4/5. jan./dez.1989. p. 93-99.
- ASSOUN, Paul-Laurent. **El fetichismo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1994.
- ASSOUN, P-L. **Introduccion a la metapsicología freudiana**. 1.ed. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- ASSOUN, P-L. A perversão ou o olhar clivado. *In*: ASSOUN, P-L. **O olhar e a voz**: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz: fundamentos da clínica à teoria. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999. p. 111-117.
- ASSOUN, P-L. **El vocabulario de Freud**. 1ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- ASSOUN, P-L. **La metapsicología**. Coyoacán: Siglo Veintiuno Editores, 2022.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia (1931). *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. v.1. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história (1940). *In*: BENJAMIN, W. **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução (1955[1936]). **Os pensadores**, vol. XLVIII. São Paulo: Abril, 1975.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica** (1989[1935-1936]). Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão** (1928). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHAVES, E. Inconsciente ótico e função terapêutica do cinema. *In*: COUTO, E. S; MILANI DAMIÃO, C. **Walter Benjamin**: formas de percepção estética na modernidade. Salvador: Quarteto Editora, 2008.
- CHEMAMA, R. **Diccionario del psicoanálisis** - Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- CRUXÊN, O. **A sublimação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- DARMON, M. **Ensaio sobre a topologia laciana**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

DUDEN, D. **Duden Deutsches Universalwörterbuch**. 8ª ed. Mannheim: Dudenverlag, 2015.

FLEIG, M. **O desejo perverso**. Porto Alegre: CMC, 2008.

FREUD, S. **Sobre a concepção das afasias**: um estudo crítico (1891). Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 1).

FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica [1895(1950)]. *In*: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. As neuropsicoses de defesa (1894). *In*: FREUD, Sigmund. **Edição standard das obras psicológicas completas**. v.3. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 51-72.

FREUD, S. Carta a Fließ 112 [52] (1896a). *In*: FREUD, S. **Neurose, Psicose, Perversão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 5). p. 35-45; 54-58.

FREUD, S. Manuscrito K (1896b). *In*: FREUD, Sigmund. **Neurose, Psicose, Perversão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 5). p. 23-34; 54-58.

FREUD, S. Carta a Fliess 139 [69] (1897). *In*: FREUD, Sigmund. **Neurose, Psicose, Perversão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 5). p. 47-48.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos (1900). *In*: FREUD, S. **Obras completas**, volume 4: A interpretação dos sonhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária e uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, S. Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci (1910). *In*: FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Obras incompletas de Sigmund Freud). p. 67-165.

FREUD, S. Contribuição à história do movimento psicanalítico (1914a). *In*: FREUD, S. Freud (1912-1914) **Obras completas**, volume 11: Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. O Moisés, de Michelangelo(1914b). *In*: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. 1. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p.183-219.

FREUD, S. O Recalque (1915). *In*: FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**, v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004. p.175-186.

FREUD, S. Os caminhos da formação de sintomas (1917). *In*: FREUD, S. **Obras completas**, volume 13: Conferências introdutórias à psicanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 475-500.

- FREUD, S. A cabeça da Medusa [1922(1940)]. *In*: FREUD, S. **Obras completas**, volume 15: Psicologia das Massas e análise do eu e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 326-328.
- FREUD, S. A organização genital infantil (1923a). *In*: FREUD, S. **Obras completas**, volume 16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 168-175.
- FREUD, S. O Eu e o Id (1923b). *In*: FREUD, S. **Escritos sobre a Psicologia do inconsciente**, volume III: 1923-1940. Rio de Janeiro: Imago, 2007.
- FREUD, S. Uma nota sobre o bloco mágico (1925). *In*: FREUD, S. **Escritos sobre a Psicologia do inconsciente**, volume III: 1923-1940. Rio de Janeiro: Imago, 2007.
- FREUD, S. Inibição, sintoma e angústia (1926). *In*: FREUD, S. **Obras completas**, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 13-123.
- FREUD, S. Fetichismo (1927). *In*: FREUD, S. **Neurose, Psicose, Perversão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 5). p. 315-325.
- FREUD, S. Compêndio de psicanálise (1938). *In*: FREUD, S. **Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 3). p. 8-195.
- FREUD, S. A cisão do eu no processo de defesa [1938(1940)]. *In*: FREUD, S. **Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 3). p. 199-204.
- FREUD, S. **O homem Moisés e a religião monoteísta** [1936-1938] (1939). Porto Alegre: L&PM, 2014. *E-book*.
- FUKS, B. B. Violência e *ethos* da linguagem: considerações sobre a teoria psicanalítica da religião. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. v.10, n.2. Rio de Janeiro, 2010. p. 339-355. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/8958/7431> Acesso em 15.out.2022
- FUKS, B. B. Parla Moïse ! De como Freud criou o conceito de desmentido. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, 19(4), 616-629, dez. 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GARCIA-ROZA, L. A. **Introdução à Metapsicologia Freudiana**, volume 2: a interpretação do sonho, 1900.8.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- HANNS, LA. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- LACAN, J. **O Seminário**, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- LACAN, J. **O seminário**, livro 4: a relação de objeto (1956-1957). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LACAN, J. O seminário sobre “A carta roubada” (1956). *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACAN, J. **O seminário**, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958). Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LACAN, J. **O seminário**, livro 10: a angústia (1962-1963). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LEMÉRER, B. **Freud y Moisés: escrituras del Padre I. Los dos Moisés de Freud (1914, 1939)**. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1999.
- LO BIANCO, A. N.; ARAÚJO, A. V. Fragmentos: a construção do histórico em Freud. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, v. 19 - n. 2, p. 359-368, Jul./Dez. 2007.
- MIELI, P. Totem e tabu: nota sobre a função do pensamento no aparelho psíquico freudiano. *In*: BASUALDO, C.; BRAUNSTEIN, N. A. & FUKS, B. B. (Org.). **100 Anos de Totem e tabu** (pp. 125-139). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.
- MILLER, Jacques-Alain. Fundamentos de la perversión. *In*: MILLER, Jacques-Alain; ERNETA, Luis; STEVENS, Alexandre; et al. **Perversidades**. Buenos Aires: EOL/Paidós, 2001.
- POMMIER, G. **A ordem sexual: perversão, desejo e gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- RABANT, C. Aparato. *In*: KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- RABINOVITCH, S. **Escrituras del asesinato**. Freud y Moisés: escrituras del padre 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RABINOVITCH, S. **A foraclusão: presos do lado de fora**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- RABINOVICH, D. S. **O conceito de objeto na teoria psicanalítica**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2009.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. Versão eletrônica. 23 ed. Madrid, 2021. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 22. ago. 2022.
- REGO, C. de M. **Traço, letra e escrita na / da psicanálise**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Psicologia, 2005.
- REY-FLAUD, H. **Como invento Freud el fetichismo...** y reinventó el psicoanálisis. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1997.

RIVERA, T. O fetiche, subversão do símbolo. **Revista Percurso**, São Paulo, v.2, n.19, 1997. p. 13-20.

RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. Double Binde: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica *In*: SELIGMANN-SILVA, M. **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume, 2007.

WALSHE, M. O. C. **A consice German etymological dictionary**: with a supplement on the etymology of some middle high German words extinct in modern German by Marianne Winder. Londres: Routledge & Kegan Paul LTD, 1951.