



ISPA | Instituto Superior de Psicologia Aplicada

Mickey Sabbath: A Pulsão de Morte e o
Desligamento numa personagem literária

João Pedro Job Cordeiro
Nº 12236

Orientador de Dissertação:
PROF^a. DOUTORA MARIA EMÍLIA MARQUES

Coordenador de Seminário de Dissertação:
PROF^a. DOUTORA MARIA EMÍLIA MARQUES

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:
MESTRE EM PSICOLOGIA
Especialidade em Psicologia Clínica

2008

Mickey Sabbath: A Pulsão de Morte e o
Desligamento numa personagem literária

João Pedro Job Cordeiro
Nº 12236

Orientador de Dissertação:
PROF^a. DOUTORA MARIA EMÍLIA MARQUES

Coordenador de Seminário de Dissertação:
PROF^a. DOUTORA MARIA EMÍLIA MARQUES

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:
MESTRE EM PSICOLOGIA
Especialidade em Psicologia Clínica

2008

Dissertação de mestrado realizada sob a orientação da Prof. Dra. Maria Emília Marques, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada, para obtenção do grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica, conforme o despacho da DGES nº 19673/ 2006, publicado em Diário da República 2ª série de 26 de Setembro de 2006.

AGRADECIMENTOS

Apenas um, o maior, à Professora Maria Emília Marques.

INDICE

1. INTRODUÇÃO.....	1
Sempre de um Leitor.....	3
A Proposta de Trabalho.....	6
2. OS CONSTRUCTOS TEÓRICOS.....	10
2.1 Começar em 1920.....	10
2.2 A Economia Masoquista e a Dinâmica da Culpa.....	16
2.3 O lugar do Narcisismo.....	17
2.4 A Utilidade do Humor.....	19
2.5 A articulação da Vida e da Morte em Laplanche.....	20
2.6 A Função Desobectalizante da Pulsão de Morte.....	30
2.7 Ligações à Morte: A teoria de André Green sobre o Narcisismo.....	32
2.8 A Fruição e a Sexualização de conflitos não Libidinais.....	41
2.9 O tema do Duplo como um sentimento ameaçadoramente estranho e a Erotização da ausência em Don Juan.....	44
3. PREÂMBULO AO EXERCÍCIO.....	47
4. PROPÓSITOS DO TRABALHO.....	49
5. INSCRIÇÃO METODOLÓGICA.....	50
6. FUNDAMENTAÇÃO DO INSTRUMENTO.....	53
6.1 A Pedra-de-Toque freudiana.....	55
6.2 As Perspectivas Clássicas do Conflito.....	57
6.3 A Manifestação Pulsional: Os afectos e as representações.....	59
6.4 A Coisa e a Palavra.....	60
7. OS PROCEDIMENTOS E A DEFINIÇÃO DA GRELHA DE ANÁLISE INTERPRETATIVA.....	63
7.1 Solicitações Latentes nos Cartões TAT: As Problemáticas.....	66
7.2 Definição da Grelha de Análise Interpretativa.....	71
7.3 Alguns Aspectos Finais na Análise do Texto e a Legibilidade.....	81
7.4 Hipóteses Relativas à Organização Psíquica.....	83

8. APLICAÇÃO DOS PRESSUPOSTOS.....	85
9. ANÁLISE, INTERPRETAÇÃO E DISCUSSÃO DOS ARGUMENTOS PROPOSTOS.....	131
9.1 Relatório dos Procedimentos.....	131
9.2 As Problemáticas Evidenciadas.....	133
9.3 Uma possível Interpretação à Luz das Teorias Propostas.....	135
10. COMENTÁRIOS FINAIS.....	151
11. BIBLIOGRAFIA.....	153

Ao meu Pai

1. INTRODUÇÃO

'Na vida não se sobe, desce-se.'
Céline

Ainda que sob o intento de uma sugestão de análise, procurar-se-á, ao longo deste trabalho, e sempre do modo mais leal possível, honrar uma obra literária. Para tal, procuraremos transmitir o sentimento retido após a sua leitura, olhando-a aprisionada na sua imutabilidade, mas sabendo-a também rica em elementos que a tornam um objecto mediador e transitivo: entre o escritor e o leitor, entre o escritor e si próprio (ou o seu inconsciente) e entre o leitor e si próprio, através do sentido atribuído ao conteúdo, conferido pelo seu próprio património interno e externo. E, por tudo isto, insistimos que, quem quer que seja o nosso leitor, seja muito antes disso um leitor do romance aqui em estudo. Pedimo-lo por todos os motivos imagináveis, como sugestão de boa leitura, mas sobretudo para que possam seguir-nos nas nossas pretensões críticas.

Arrogamo-nos, antes de tudo o que mais possa ser dito, como estudantes de Psicologia Clínica, ciência social, humana por convenção, assintótica mas suficientemente distante de áreas próximas com as humanísticas e em concreto com o campo da Teoria da Literatura. Consequentemente, o objecto de estudo do psicólogo clínico, à partida, não será o texto literário, mas justamente por isso, modestamente assumimos, este é um trabalho de alguma audácia.

Todavia, na necessidade de garantir alguma propriedade na matéria com que aqui nos confrontamos, devemos referir que o cruzamento entre a Psicologia Clínica e a literatura não é algo particularmente novo. Daniel Lagache, em 1949, ao procurar determinar o verdadeiro objecto de estudo da Psicologia Clínica face à Psicologia Experimental, faz uma referência que consideramos pertinente, tendo em conta a sugestão do nosso trabalho. O autor sugere que a Psicologia Clínica seria uma dimensão científica cujo exercício e método se encontravam inclusivamente mais próximos da literatura do que da ciência dita “naturalista”:

As leis da conduta, experimentalmente demonstradas, podem ser então aplicadas a uma interpretação teórica e indirecta da conduta humana concreta. Mas o estudo experimental directo desta conduta humana concreta é mais laborioso, porque se trata de situações que dificilmente ou nunca podem ser criadas e controladas artificialmente por razões de ordem moral ou técnica: a psicologia do ciúme amoroso, do crime

passional, do suicídio tem pouco a esperar da experimentação. Pensou-se, e muitos pensam ainda, que a vida do homem no mundo é dos domínios da literatura. Com efeito, durante muito tempo, a psicologia da conduta humana esteve tributária da literatura. Continua a ser verdade que uma formação psicológica completa deve conceber conhecimento desenvolvido das grandes obras da literatura, porque precisamente a conduta humana é aí descrita no seu aspecto global ou «molar». (1988, pp. 35-36)

Esta problemática é também um reflexo da sua complexidade, ou antes, reflexo da complexidade do seu objecto de estudo e conhecimento, o *sujeito* (Marques, 1999). O método aqui aplicado, embora com foco assente num objecto literário, é, não obstante, o do *estudo de caso*, um processo ligado à definição da Psicologia Clínica, e ao que em particular lhe diz respeito. Segundo o autor já referido, Daniel Lagache, «a humanidade do assunto especifica-a menos do que a atitude metodológica: encarar a conduta na sua verdadeira perspectiva, realçar tanto quanto possível fielmente as maneiras de ser e de reagir de um ser humano concreto e completo em luta com uma situação, procurar estabelecer o seu sentido, a estrutura e a génese, descobrir os motivos que o fundamentam e as diligências que tendem a resolver estes conflitos, é este em resumo o programa da Psicologia Clínica» (1988, pp.36-37).

Ora, a Psicologia Clínica, através do estudo de caso, do indivíduo «enquanto portador de um problema, de um problema mal resolvido», apreende a razão de que a vida humana é «uma sucessão de conflitos, de tentativas, de erros, de desadaptações e de readaptações» (Lagache, 1988 p.38), e a finura necessária para uma compreensão que se quer holística deste problema não poderia assentar numa lógica mecanicista ou demasiado positivista. Mais a mais, o homem é um animal social, de valores, o que inibe a Psicologia Clínica de ser puramente teórica ou rigorosa e obriga-a, mais do que qualquer outra área do conhecimento, a perceber a basilar importância do erro na sua prática, ou a reconhecer a dependência da sensibilidade perante a fantasia do outro, estabelecendo-se o contacto através da intuição, interpretação e da abertura à intersubjectividade (Marques, 1999). Da mesma forma, «a Psicologia Clínica não é geral» (Lagache, 1988, p.51), assumindo o intensivo estudo dos casos individuais como a sua maior concretização.

Assim, estes casos individuais, os ditos “estudos de caso” foram desde logo uma das principais preocupações de Freud, que publicou obras tão importantes para a constituição da Psicanálise como método e edifício teórico: *Dora*, *O Homem dos Lobos*,

O Homem dos Ratos, O Caso do Presidente Schreber, O Pequeno Hans, entre outros. Porém, em 1907, Freud publica uma nova, outra abordagem de um estudo de caso: um ensaio propondo a análise de uma novela literária, *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, publicada quatro anos antes e que lhe suscitou profundo interesse. Imergindo-se nos meandros daquela obra, e imbuído de um instrumento teórico que havia divulgado na viragem para o século XX, Freud ambicionou dar um possível sentido ao percurso narrativo de Norbert Hanold, o jovem arqueólogo herói daquela novela, através da teoria explanada n’*A Interpretação dos Sonhos*.

Green vem, já contemporaneamente, adiantar-se neste assunto, sublinhando o facto de que «a crítica psicanalítica é uma prática teórica, isto é, fundamenta-se numa prática e numa teoria que se explicitam mutuamente. Ela não pode ser apenas uma teoria pura, assim como não pode nascer exclusivamente dessa teoria», algo que legitima, por si só, a elaboração deste tipo de trabalho. Este assento no exercício crítico, pensamos, é de sobremaneira importante para que a própria teoria ganhe uma maior consistência, «precisamente porque a prática psicanalítica, em todos os planos em que possa ser exercida, é fundamentalmente sustentada por uma actividade crítica, limitando assim, mais tarde, o campo do que poderíamos chamar provisoriamente, na falta de um termo mais adequado, de *epistemologia subjectiva*» (1994, p.13, o itálico é nosso).

A Psicologia Clínica – estendida pelo seu contacto íntimo com o *logos* psicanalítico –, primeiro na pessoa de Freud e mais tarde um pouco por toda a escola que este viria a fundar, procurou e viria a granjear uma relação próxima com a arte e em particular com a literatura, sempre admitindo que esta relação «levanta questões decisivas para a compreensão de ambas», como refere José Pessanha no seu prefácio à obra de Horus Vital Brasil *Dois Ensaios entre a Psicanálise e a Literatura* (1992, p.7).

Contudo, uma personagem literária é ficcional e não real, e devemos ter esse facto em conta quando abordamos um exercício como este. Pensar uma personagem de um romance, olhá-la como “caso” na perspectiva clínica deve, desde logo, ser um propósito consciente das suas aspirações e sobretudo limitações. Discorrer sobre uma personagem deste tipo é assim reflectir sobre uma criação humana, mas com o aspecto excepcional de que esta criação ganha a autonomia própria da produção artística. O objecto deixa de ser apenas de quem o cria, é expropriado, tornando-se um elemento comum ao outro,

reconhecível à medida de quem o contempla. Por outras palavras, ganha densidade e especificidade, ganha individualidade, e com isso a possibilidade de ser estudado, ou “analisado”. E embora estejamos em crer que apenas por ser uma criação humana – e por isso humanamente possível –, esta obra possa ser analisada, ao estudarmos apenas a personagem, confirmamos a referida expropriação do objecto artístico, conferindo-lhe um estatuto ainda mais específico. Pensamos a ficção, enredando-nos nela.

SEMPRE DE UM LEITOR

Diz André Green que «não se pode pensar em analisar um texto sob encomenda, o pedido só pode vir de dentro, se algo já ocorreu entre o texto e o analista. A análise do texto é uma análise posterior» (1994, p.38). Seguindo Green, acompanhá-lo-emos em mais do que apenas este aforismo. Contudo, é através dele que nos sentimos agora legitimados em deixar aqui algo intrinsecamente nosso, também.

A motivação para constituir tal projecto de trabalho parece-nos ser, desde logo e necessariamente, uma admissão pessoal. Seria, além de enganador, inconsequente da nossa parte não revelarmos o nosso honesto envolvimento e gosto pessoal pela obra de Philip Roth, e por este livro em particular. Roth possui, quanto a nós, uma qualidade que o distingue de muitos outros autores contemporâneos: trata o sentimento de humanidade de uma forma amoral, embora insistindo nalguns aspectos que a própria humanidade devolve como sendo de cariz mais *primitivo*. Falamos aqui em particular da sexualidade, do significado da vitalidade e da fruição e do confronto com a finitude, ou o *nada*. Aspectos biográficos à parte (esta não é uma psicobiografia, embora talvez não seja menosprezável o facto de Roth ser apenas um pouco mais novo do que Sabbath à data em que escreveu a obra), acreditamos que a manipulação por parte do autor de planos considerados mais *subterrâneos* do nosso pensamento é assombrosa, enredando-nos na já referida amoralidade.

Existe, na obra de Roth, poderíamos dizer com alguma liberdade, dois registos fundamentais: um mais orientado para uma reflexão política e religiosa (Roth é judeu, e não descarta a utilização desse elemento nos seus livros) e um outro, talvez digamos com alguma propriedade, mais *pulsional*. Ambas as toadas existem em praticamente todas as suas obras, embora, à vez, pareça existir a predominância ora de uma, ora de outra. O

Teatro de Sabbath assume ser a quintessência deste segundo registo. Esta obra parece sugerir uma ode à imaturidade através do seu eminente personagem principal Morris “Mickey” Sabbath, mas, o que cremos ser mais notável é a forma como, efectivamente, nos olhámos nele, através de um sentimento de clara ambivalência perante as suas actuações, perante o seu discurso e, sobretudo, diante do seu sofrimento. Poucas vezes nos sentimos tão absorvidos, movidos e, assumindo o risco de o dizer, identificados com uma personagem, sobretudo uma tão cheia de defeitos como é Sabbath. Aliás, sendo a vergonha um conceito ricamente abordado neste livro, vemos decorrer nele a temática da queda em desgraça como um dos seus eixos principais. Porém, Sabbath *utiliza, manipula* a vergonha (usando a sua falta dela) de uma forma que, porém, não remete directamente para o restabelecimento de um estado de graça, mas antes para a obtenção de prazer.

A maior parte dos leitores, estamos em crer, sentir-se-á moralmente superior a Sabbath, prestando-se facilmente a acusações de perversão, ou rindo-se dos seus feitos, frequentemente tão adúlteros e subversivos, quanto confrangedores e inconsequentes. Contudo, rapidamente se deparam com a apneia emocional da personagem perante a perda com que se vê confrontado ao longo do seu percurso existencial, perda efectiva, perda de amor, pura e inusitada espoliação. É notável o convívio de Sabbath com as suas sombras e fantasmas, notável, no sentido mais tétrico que aquele vocábulo pode configurar. São frequentes as trocas entre os movimentos de escárnio e de dor mas, ainda assim, esta é uma obra que nos parece longe de se constituir como uma tragicomédia, pelo menos no seu sentido habitual. É que o *humor* de Sabbath é um eixo central do seu pungente discurso, mas referimos isto pela intensidade da força destrutiva com que este ataca as outras personagens, mantendo e assumindo a sua forma de se relacionar com o outro e com o mundo, quanto a nós, num mesmo registo *mortificante*. O outro, seja ele qual for, é reduzido a uma elementaridade compreensível e desprezável por Sabbath. Quer nos faça rir ou chorar, Sabbath deixa um rastro de poeira libertada pelos destroços de uma ausência, uma condição que nos confunde e nos mesmeriza: a de cadáver adiado, se o poeta nos permite este pequeno plágio. Todavia, Sabbath, contraditoriamente a tudo isto, parece investir contra a sua aridez precisamente pela essência da génese vital, a vida no seu propósito fundador de mais vida, uma sexualidade exacerbada. Isso provoca-nos tanta estranheza e inquietação quanto reconhecimento de sentido, pois mesmo a sua

sexualidade ressoa nas grutas de uma *ausência*, inscrevendo-se mais uma vez naquele registo mortificante. É uma sexualidade perversamente mórbida a desta personagem, tão animalesca quanto reconhecível; inquietamente familiar e obscena ao ponto de ser constituída religião, desafiando a sua pecaminosidade. Sabbath, ostenta um nome que deliciosamente evoca a ideia de meditação espiritual distante da semana de trabalho, e exhibe a figura de um belfo velhote de barbas brancas que evoca o Deus do Velho Testamento. O sexo torna-se a sua moeda de troca com a morte, o seu aparente único trunfo. Sabbath exhibe o seu feio propósito existencial, mostrando a própria epítome da vida: o sexo, de rosto desfigurado – uma *pornutopia* (Kelleter, 1998, p. 269) se quisermos.

Esta fealdade em Sabbath, estamos em crer, é uma admissão. Admissão da nudez, do vácuo, uma exposição do que há de mais cru e autêntico neste homem. O cinismo, a crueza que descamba em crueldade, a perversão do belo e do ainda-não-corrompido, desmascara, destrói a couraça expondo a fragilidade, permitindo, por isso, revelar-se forte. Sabbath ataca recorrentemente o outro, sobretudo aquele infeliz que o ama, mas também a condição estabelecida, a «vida estúpida que todos levamos» (Roth, 1995/2000, p.134). Sabbath abraça a maldade que assume ter e ser, um tirano que cerca, totalitário, bombardeando o outro, reduzindo-o ao mesmo nulo que lhe tem pautado a vida, que lhe defraudou recorrente e exasperantemente a expectativa. Este é o lugar de Sabbath, o *plateau* que tão bem conhece.

Quem lê sente-o, sente o apelo ao feio e ao mau, ao corrompido e corruptor, à monstruosidade, mas sobretudo à inquietante sensação de isolamento. É confortável rir ao assistir a este teatro indecente de Sabbath (menos fácil será rir *com* ele), uma personagem que apologiza uma ideia de liberdade, na luta com a clausura enlouquecedora da *mãe morta* pela morte do irmão. Sabbath preso na circularidade do seu ódio pelo outro, mas tanto ou mais por si próprio. Em última análise, esta feia condição humana é *verdadeira* e muito *leal*. Leal ao seu gozo, ao seu triunfo, ao deleite que também ele parece tornar-se totalitário e auto-suficiente. Não há espaços para o outro no seu interior, que nos pareceu sempre um lugar demasiado vazio e frustrante, e é esse também o espaço que Sabbath molda, aniquilando tudo em seu redor, troçando sobretudo de quem sente.

A PROPOSTA DE TRABALHO

Há quem diga que só perdendo tudo poderemos alcançar o sentimento de liberdade. Efectivamente, parece existir na miséria uma certa toada maníaca, como se, após a sarjeta, a retórica se tornasse blindada. Esse é um sentimento vibrantemente contagiante, como é, por outro lado, comovente o apelo emitido pelo sofrimento, instaurando um espaço ambivalente, mas *aprisionado*. Assim, manifestamente, não sentimos essa liberdade em Sabbath, apenas a voragem da falta, da qual aparenta não apenas não se conseguir evadir, como parece existir ainda uma cadência repetitiva nas suas acções e relacionamentos. Que tipo de mecanismos psíquicos subjazem a esta errância e repetição? Que investigação pode ser feita para que possamos descortinar esta aparente contradição entre a falta e a impossibilidade de aceitar alguém? O que impede o acesso ao outro, ao amor, escarnecido e impietosamente destruído que logo é qualquer possibilidade de o consumir? Que sentimento de impossibilidade é este que acompanha Sabbath até ao seu encontro com a ubíqua morte, ela própria quase tornada personagem, tamanha é a recorrência com que somos levados a pensá-la?

Procurando evitar a descrição simplista, percorreremos a obra de Roth, sugerindo direcções, possibilidades de compreensão do sentimento que encerra, do desconforto e enternecimento que transmite a quem a penetra. Fá-lo-emos, fundando também aí o nosso trabalho, utilizando procedimentos que perseguirão as questões *a priori* colocadas no parágrafo anterior. Usaremos como matriz interpretativa constructos teóricos psicanalíticos, em particular a teoria do dualismo pulsional, como a preconizou Freud no final da sua obra, já na fase posterior à publicação do seu artigo *Além do Princípio do Prazer*, onde procede à introdução da Pulsão de Morte. Este torna-se um conceito polémico e desafiante no âmbito do seu modelo teórico sobre o aparelho psíquico, regido pelo funcionamento dinâmico, conflituoso mas intrincado, que opõe dois grandes grupos de pulsões, as de vida (ou de amor) e as de morte, «algo visto como a expressão de uma matriz e de poderes psíquicos primitivos» (Green, 1999, pp.82-83). Será a *errância* – aqui próxima de *repetição* – do gozo triunfante de Sabbath uma acção compulsivamente repetitiva de um estado anterior prazeroso mas estático, «no sentido em que o inanimado seria anterior ao vivente»? Que lugar teria então o outro, nesse estado anulado? É essa, muito *en passant*, a proposta teórica da Pulsão de Morte: a ideia de uma tendência

psíquica inconsciente, oposta à da vida, aparentemente governada pelo princípio do prazer, que parece caminhar «ao serviço de uma “função”, que é a de manter o aparelho psíquico no nível mais baixo de excitação» (Mijolla & Mijolla-Mellor, 2002, pp.326-327). Esta é uma tendência, no dizer de Green, *desobjectalizante* – um lugar nulo, não só impermeável mas sobretudo incomportável, insustentável do outro.

Tais questões irão ser observadas na narrativa aqui considerada objecto de estudo, mas o nosso foco irá insistir, mais em exclusivo, nos momentos definidores de mudança na narrativa. A nossa expedição irá dedicar-se àqueles instantes em que a trama se adensa e em que podemos ver a configuração que o arranjo psíquico assume perante o conflito. Vica Shentoub e os seus colaboradores, no seu *Manual de Utilização do TAT*, realça distintamente a importância de tal “conflitualização intrapsíquica”, que estabelece «uma clara distinção entre realidade interna e realidade externa», acentuando «o carácter interno da elaboração do conflito pulsional» (1999, p.151).

O tipo de elaboração desenvolvida por Shentoub a respeito do método TAT será, desta forma, um instrumento de incomensurável utilidade para nós, enquanto investigadores. Usaremos procedimentos decorrentes deste método, procurando destacar quais os mecanismos psíquicos presentes nos movimentos evidenciados em tais instantes de mudança da narrativa, quais as suas funções subjacentes, de modo a aferir, mormente, ao serviço de que é que tais procedimentos ocorrem e que tema é aquele então ali patente. Assim, observando a frequência com que tais conflitos possam surgir, além do seu peso no processo associativo na personagem, analisaremos as articulações singulares que possam surgir na narrativa e no discurso do personagem (Shentoub et al., 1999). Atentaremos «(...) na construção do próprio texto, nas formações dos traços da sua escrita» (Green, 1973, p.206, citado por Shentoub et al., 1999, p.153). É esta a noção de *legibilidade* de Shentoub, colhida a partir da referência de Green: «apreciar a qualidade e os efeitos dos procedimentos do discurso utilizados na construção das histórias (...)», sendo eles também que «(...) asseguram a ligação entre os imperativos conscientes e a fantasmática(...)». desvelando «(...) uma relação de comunicabilidade entre o sujeito e o seu mundo interno, de um lado, e entre o sujeito e o outro, do outro lado» (p.153). É o tipo de ressonância associativa que se torna aquilo que procuramos neste trabalho, sendo fundamental para compreender esta questão a revivência dos princípios freudianos

igualmente evocados por Shentoub et al.. Segundo estes postulados, poderemos colher tal ressonância nos movimentos projectivos perceptíveis na narrativa, ou seja, «quando existe um [maior] sobreinvestimento pelos traços mnésicos [por parte da personagem], menos o Ego está apto a obedecer ao princípio da realidade, quer dizer, a distinguir o percebido da imagem alucinada (...)» (p.52, os parêntesis rectos são nossos). Caso se observe «uma relação inversamente proporcional entre a intensidade da pressão fantasmática reactivada pelo estímulo e a qualidade da elaboração consciente», as reacções surgirão «alteradas pelo impacte fantasmático, representando um modelo do insucesso do trabalho de ligação» (p.52).

Necessitamos, todavia, referir que o método T.A.T. visa a avaliação e o diagnóstico, algo que não almejamos fazer com este trabalho. A lógica procurada com a utilização deste instrumento é de *descrição* de tais conflitos inter e intrapsíquicos, da forma com o sujeito lida ou evita o conflito, se expressa ou não afecto, sentir o seu discurso pela forma como se articula ou se confunde. Pensamos que é um método válido para este trabalho principalmente pela sua própria emergência a partir da metapsicologia freudiana, na primeira e segunda tópica, e contemplando os pontos de vista dinâmico, económico e tópico do conflito psíquico. Os conceitos freudianos procurarão ser explorados, enunciados não só no nosso capítulo de apropriação teórica, como mais tarde, de modo mais sintético e operacionalizado, na elaboração dos procedimentos do trabalho. Será só após o exercício de relevância dos conflitos aplicado aos trechos colhidos da narrativa que iremos então procurar *interpretá-los*, à luz de uma grelha de análise previamente estabelecida e ilustrada no referido capítulo sobre os procedimentos.

Algo mais deve ser explicitado. Como será expectável, esta investigação não subjaz a uma aplicação de cartões com imagens em que surjam figuras humanas em posições indeterminadas. Esse meio de contacto ou transição não existe. Obstrui-se então a dificuldade que Freud abordou ao longo dos seus trabalhos com objectos culturais – a dialéctica existente entre o autor e a sua obra, algo que não podemos alimentar. Ainda que o discurso indirecto seja considerado na análise, o nosso trabalho incide sobre o personagem e deixaremos de lado o material inconsciente lançado pelo escritor. No entanto, devido ao facto de por tantas vezes o discurso do narrador se imiscuir no tom reflexivo da personagem, seria contra-producente não incluirmos as palavras deste no

nosso estudo; ademais, como iremos aqui referir, ao longo da obra nunca fica realmente claro a distinção clara entre o narrador e a personagem. Devemos circunscrever-nos ao facto de que existe uma narrativa e uma interpretação por nós sugerida, interpretação essa consubstanciada por propostas teóricas colhidas no orbe dos autores de escola psicanalítica. Munir-nos-emos das reflexões de autores como Freud, Laplanche e Green para dar sentido à nossa proposta, e só após tal enunciação poderemos formular concretamente os procedimentos de análise da obra.

Serão, assim, as propostas destes autores que procuraremos revisitarmos de seguida, da forma mais articulada que pudermos, desfiando o ambiente algo nebuloso que envolve o dualismo pulsional de Freud, e em concreto a teoria da Pulsão de Morte – o nosso ponto de partida (e de chegada, esperamos) no que respeita ao esquema teórico deste trabalho.

2. OS CONSTRUCTOS TEÓRICOS

Constituindo-se como um corpo de textos recolhidos e pensados a partir das obras dos autores já referidos acima, este capítulo procura organizar elaborações anteriores e dispô-las de forma a que se possam articular com o objectivo do nosso trabalho. Assim, iniciando-se com a menção de alguns dos trabalhos de Freud onde este reformula a sua teoria metapsicológica, com especial ênfase na reforma do dualismo pulsional, estende-se à procura de um entendimento para a sensação de inquietude deixada pela presença da morte e desligamento ao longo de toda a obra. Prolongar-nos-emos depois pelas reformulações mais contemporâneas de Jean Laplanche da teoria da Pulsão de Morte e de André Green, não só deste último constructo referido, como em particular na sua ligação ao *narcisismo*.

2.1. COMEÇAR EM 1920

Em *Além do Princípio do Prazer*, Freud introduz aquela que seria uma característica geral de qualquer pulsão, algo que, desde a origem, não deixava de trabalhar no inconsciente e na sexualidade e que só pode ser descoberto no fim: a tendência para voltar a um ponto de redução completa da tensão, a um estado de alguma forma anorgânica – uma hipótese que viria revestir a explicação metapsicológica de uma consistência muito maior do que a meramente fenomenológica (Mijolla & Mijolla-Mellor, 2002).

Mas voltando ao artigo de 1920, existem alguns postulados anteriores que devem ser devidamente relatados e estruturados, para que se possa compreender a mudança então introduzida. Freud refere, abordando a economia do psiquismo e a sua ligação com o princípio do prazer, que o curso dos acontecimentos mentais é «invariavelmente posto em movimento por uma tensão desagradável», tomando «uma direcção que no seu resultado final coincide com uma diminuição dessa tensão» (1920/2001, p.227), anulando esse desprazer ou mesmo produzindo prazer. O desprazer corresponderia a um aumento na quantidade de excitação e o prazer a uma diminuição desse índice, ao longo de um determinado período de tempo. O aparelho mental esforçar-se-ia, então, por manter a quantidade de excitação nele presente a um nível tão baixo quanto possível ou, pelo

menos, por mantê-lo constante. Por outro lado, um elemento ou fenómeno que se viesse provar excitante seria sentido como antagónico à dinâmica funcional do aparelho mental, logo, desagradável. O prazer sucederia em consequência do alcance de uma constância, «a tendência para a estabilidade», porém, a essa tendência opõem-se «certas outras forças ou circunstâncias, de modo que o resultado final nem sempre pode estar em harmonia com a tendência para o prazer» (p.229), estabelecendo uma *primazia* na direcção deste último.

Contudo, existem dificuldades impostas pelo mundo externo que atestam o facto do organismo não poder adoptar consistentemente este método primário de funcionamento, correndo riscos para a sua conservação. Assim, sob a influência das *pulsões de autoconservação do Ego*, o princípio do prazer é substituído ao longo do desenvolvimento psíquico infantil pelo *princípio da realidade*.

Esta contemplação do plano da realidade não deixaria tanto de almejar o prazer como instância final. Exigiria, sim, que se prestasse ao adiamento dessa satisfação, tolerando temporariamente o desprazer, com o propósito último, mesmo que se constituísse um processo mais longo e indirecto, de chegar ao prazer. A predominância de cada um destes princípios tornar-se-ia intermitente, o princípio do prazer insistiria através das pulsões sexuais – menos passíveis de serem “educadas” –, cabendo então ao Ego a cedência a tais pulsões em detrimento da preservação do organismo como um todo.

Porém, ao longo da vida, existem pulsões individuais ou parciais que logram satisfações directas ou substitutivas, algo que pode ser sentido com desprazer pelo Ego, intrinsecamente ligado à realidade, configurando a angústia neurótica: «o prazer que não pode ser sentido como tal» (p.230).

No segundo capítulo de *Além do Princípio do Prazer*, Freud considera os fenómenos traumáticos que deixam presumir a acção de uma tendência para a repetição de experiências que causam desprazer, reproduzindo-os. Existiria, então, uma compensação individual do fenómeno traumático, uma reevocação do conflito, até à tomada de controle dele e à sua almejada resolução. O indivíduo passaria a ter a ilusão de papel *activo*, algo inerente «a uma *pulsão de dominação* que agiria, independentemente de se tratar de uma recordação agradável ou desagradável em si própria» (p.235). O impulso para trabalhar, na mente, uma qualquer experiência subjugante de modo a

dominá-la pode encontrar expressão como acontecimento primário e independente do princípio do prazer. Reviver uma tragédia poderia provar-se, neste sentido, algo inclusivamente gratificante, pois existiria, idealmente, um trabalho de elaboração mental que estaria, esse sim, além do princípio do prazer.

É comum ocorrerem repetições do material recalcado como se fosse uma experiência contemporânea para o indivíduo, ao invés de a recordar como algo pertencendo ao passado. Essas reproduções que emergem com tão indesejada exactidão têm sempre como assunto, segundo Freud, uma qualquer porção da vida sexual infantil, isto é, do Complexo de Édipo e seus derivados, sendo invariavelmente actuadas na esfera da transferência. Estes tipo de *compulsão à repetição*, convém referir, não irrompe a partir do inconsciente, mas sim das resistências interpostas às descargas de material recalcado que dele se originam, por parte do Ego. Ademais, grande parte do que é revivido sob a acção compulsiva da repetição pode causar desprazer ao Ego, mas traz luz a actividades pulsionais recalcadas, o que provoca desprazer num sistema (aquele assente no real) e satisfação no outro (pelo alívio do recalcado).

Passa a ser nas relações privilegiadas (como a amorosa) onde mais facilmente o sujeito pode assistir à revivência de situações indesejadas e emoções dolorosas, levando frequentemente o outro a falar-lhe «(...) com severidade e a tratá-lo com frieza, descobrindo objectos apropriados para o seu ciúme» (p.241). Este mecanismo é ainda passível de ser constatado, entre outros exemplos, pelo «homem cujos casos de amor passam sempre pelas mesmas fases e chegam à mesma conclusão» (p.241). Esta recorrência, que se pode perpetuar, não provoca qualquer espanto se pensarmos que está relacionada com o comportamento não só *activo* mas também *passivo*, por parte do sujeito em causa. Assim é sobretudo quando é possível discernir um traço essencial de carácter, que permanece invariável, e que é compelido a exprimir-se por repetição das mesmas experiências, que se pode constatar com alguma admiração, no caso da passividade, o quanto a repetição acorrenta o princípio do prazer.

A principal característica desta compulsão à repetição é o sua elevada componente pulsional, sobretudo quando age justamente em oposição ao princípio do prazer, conferindo ao sujeito uma ideia de joguete de si próprio, um títere sob o comando de algo superior. Este agente superior obscuro, presente na acção pulsional, «é um impulso

inerente à vida orgânica para restaurar um anterior estado de coisas que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas; ou seja, é uma espécie de elasticidade orgânica ou, por outras palavras, a expressão da inércia inerente à vida orgânica» (pp.253-254).

Estaríamos então perante uma componente contrária àquele que procura a modificação e conseqüente estimulação do psiquismo, esta com um *propósito conservador* da substância viva. Freud crê, nesta altura, na compulsão repetitiva como algo ligado às pulsões autoconservantes, que procuram restaurar uma dimensão antecedente, a elementaridade mais livre de tensão possível. Qualquer modificação que seria imposta sobre o curso da vida do organismo é acatada pelo instinto conservador e armazenada para futura repetição. Ou seja, mesmo que, em sentido contrário, a entidade viva se afaste de um estado inicial, ela aspirará ao regresso a esse ponto, procurando inclusivamente morrer, internamente. Daí que «o alvo de toda a vida é a morte» (p.255). Consequentemente, qualquer tensão que pudesse surgir à substância inicial, procuraria ser neutralizada e passaria assim a constituir o primeiro instinto: o regresso a um estado inanimado.

Freud faz também questão de esclarecer a eventual confusão o propósito da pulsão autoconservante e aquela que provoca a morte, olhando a primeira como estando sob acção de uma «função que procura assegurar que o organismo siga o seu próprio caminho até à morte, e evitar quaisquer modos possíveis de retorno à existência inorgânica, além daquele imanescentes ao próprio organismo» (p.256), aludindo à ideia de que o organismo procuraria morrer à sua própria maneira.

É aqui que Freud inaugura uma nova direcção para o dualismo pulsional, separando as pulsões de autoconservação, até aqui sempre opostas às sexuais – mais habitualmente associadas à dimensão vital. Assim, estabelece-se uma reorganização do dualismo pulsional – das pulsões de autoconservação e das pulsões sexuais, avançando a hipótese da existência de uma pulsão que exprime a “necessidade de restabelecimento de um estado precoce. Mas isto não quer dizer que o princípio do prazer ou que todo o funcionamento psíquico esteja absolutamente agrilhado a esta acção de repetição mortífera. O prazer resiste como a tendência fundamental do psiquismo inconsciente, mas

esta tendência é posta ao serviço de uma função, que procura manter o aparelho psíquico no nível mais baixo de excitação possível. São duas modalidades do mesmo propósito, a que tende para o prazer (abolindo, pela autoconservação, as tensões) e a que procura o retorno ao nulo – a Pulsão de Morte (Mijolla & Mijolla-Mellor, 2002).

Permaneça, porém, a explicação para o conflito inconsciente na sua essência, ou seja, está em falta uma definição mais clara do outro membro do par das “*pulsões fundamentais*”. Se as primeiras, já descritas por Freud, procuram conduzir à morte o que é vivo, as outras, as pulsões sexuais, procuram perpetuamente um recomeço da vida, na procura até de uma imortalidade potencial, mesmo que isso possa não significar mais do que um prolongamento do caminho até à morte.

Assim, as pulsões que vigiam o organismo e o protegem do mundo externo, constituem o grupo das pulsões sexuais. São conservadoras na medida em que recuperam estados anteriores, protegendo a vida e resistindo às influências externas, procurando prolongar a vida por um período comparativamente longo e almejando um desenvolvimento mais elevado. Ambas vão retrocedendo e recomeçando de novo, fundidas numa liga mista, alimentando ora um sistema, ora outro, prolongando a caminhada.

Podemos ver também que o objecto das pulsões sexuais é originalmente fixado pelas pulsões de autoconservação. Assim, entre umas e outras existe uma relação de apoio, também designada de relação anaclítica.

Neste âmbito, e segundo a leitura de Mijolla & Mijolla-Mellor (2002), podemos perceber que a referência que Freud faz no que concerne à noção de vida é revestida de alguma dificuldade de compreensão mais imediata, embora seja claro o seu papel central no dualismo pulsional. Freud não fala de “vida” propriamente dita, mas de pulsões em que a vida é a sua referência e o objecto, pulsões que não são qualificáveis a não ser pela função contrária à da classe de pulsões opostas. Assim, *Eros*, mais do que designar as pulsões sexuais, é o termo utilizado para assumir a caracterização fundamental das pulsões de vida. Só neste esquema metapsicológico revisto, portanto, é que as pulsões de vida puderam surgir como um *negativo* das pulsões de morte.

Eros, então, mais do que ilustrar a força da sexualidade e congregar as forças que tendem para a vida, assume os traços distintivos do princípio da vida, ou seja, a conservação ou manutenção da forma viva, quando até aqui as pulsões de conservação e as pulsões sexuais estariam em altercação. A sua manifestação assentaria na sua própria extensão, i.e, a criação de formas novas – autoconservação e reprodução. Eros passa a ser tido como a energia de *ligação* com o objecto e o real, promovendo um exercício edificante do sujeito enquanto ser-no-mundo. Este movimento estaria sempre temperado, de forma tendencialmente equilibrada, com o exercício inversamente oposto: a destruição do existente.

Devido a estarmos sensíveis à possibilidade desta ser uma linha de raciocínio que tende a encerrar-se numa circularidade, isso será algo que procuremos que aqui não suceda. Não obstante, é importante compreender que a função das pulsões de vida – a autoconservação e a reprodução – é ela também perturbadora da paz e constante fonte de tensões cuja descarga é sentida como fonte de prazer, podendo, em contrapartida, as pulsões de morte cumprir o seu trabalho sem dar nas vistas. Por tal, *o princípio do prazer parece servir, na realidade, as pulsões de morte*.

Assente nesta dialéctica pulsional entre a morte e a vida estaria o próprio amor objectal, sendo este, para Freud, alvo de uma polaridade semelhante: o amor pela afeição e o ódio pela agressividade seriam representantes de cada um dos movimentos pulsionais opostos. A sua *intricação* seria constatada pela presença de um componente sádico na pulsão sexual, podendo essa componente tornar-se independente, sob a forma de perversão e dominar toda a actividade sexual de um indivíduo. A pulsão sádica, cujo alvo consistiria em causar danos no objecto, seria neste caso fruto de uma deflexão da Pulsão de Morte e que, sob a influência da libido narcísica, seria forçosamente afastada do Ego, emergindo em consequência disso apenas em relação ao objecto, ao serviço da função sexual. Este movimento é típico da fase oral da organização da libido, onde o domínio erótico sobre o objecto coincide com a destruição do mesmo. Porém, aquando da primazia genital, esta pulsão sádica infiltra-se na função de dominar o objecto sexual na medida necessária para levar a cabo o acto sexual. O sadismo forçado a sair do Ego, mostra assim o caminho aos componentes libidinais da pulsão sexual, que o seguem até

ao objecto. Nos casos onde o sadismo original não sofreu qualquer enfraquecimento ou mistura, encontram-se a ambivalência conhecida do amor e ódio na vida erótica.

As consequências práticas desta revisitação teórica tendo em vista o nosso trabalho são dignas de nota, embora cremos que não seja ainda adequado aplicá-las em um só turno, permitindo-nos o exercício dessa tarefa um pouco mais tarde neste trabalho. No entanto, e voltando ao esquema teórico apresentado, podemos compreender melhor como se configura a economia masoquista no sujeito, um resíduo de uma fase de formação em que ocorre uma particular união entre Eros e a Pulsão de Morte.

2.2 A ECONOMIA MASOQUISTA E A DINÂMICA DA CULPA

Usando esta noção de intricação pulsional, poderemos almejar a compreensão do funcionamento masoquista. Em *O Problema Económico do Masoquismo* de 1924, Freud mostra que ao provocar a punição, fazendo o desaconselhável, agindo contra os próprios interesses, arruinando as perspectivas de uma boa vida e, talvez mesmo, destruindo-a, o sujeito corrobora a teoria já elaborada no artigo que aqui explorámos anteriormente. Assim, é sugerido que tais comportamentos teriam origem numa volta do sadismo contra o Ego e que ocorreriam regularmente quando uma supressão cultural dos instintos impedisse que grande parte dos componentes dos instintos destrutivos do indivíduo fosse exercida na vida. Assim, a impossibilidade de exercício desse ímpeto destrutivo (originada pela Pulsão de Morte) pode reconduzi-lo ao Ego como uma pulsão masoquista, fomentada pelo Superego. Aqui, devido ao facto da pulsão ter uma componente erótica, esse retorno para dentro pode realizar-se acompanhado de uma sensação prazerosa.

Poder-se-á introduzir aqui um elemento providencial nesta ordem de ideias, a *culpa*. Freud, no seu texto *O Ego e o Id* (1923), refere que «A tensão entre as exigências da consciência e os actos afectivos do Ego é experimentada pelo sujeito como um sentimento de culpa» (2001, p.38). A culpa, assim sendo, dever-se-ia à assunção de um desequilíbrio entre o valor atribuído ao princípio da realidade e ao princípio do prazer e teria, claramente, uma componente sádica, algo que Freud sugere como sendo um exemplo clássico de uma fusão útil de pulsões (ao contrário do sadismo que se tornou independente como perversão, como já foi referido). Deve ter-se também em conta que

«para propósitos de descarga, a pulsão de destruição é habitualmente posta ao serviço de Eros» (p.43).

Continuando nesta linha de pensamento, Freud sugere que a energia libidinal oriunda do amor-próprio do ego surge indiferente, neutra em si própria e deslocável, podendo ser acrescentada a um impulso erótico ou destrutivo, apenas qualitativamente diferenciados. Essa libido deslocável é empregue ao serviço do princípio do prazer, para evitar algum tipo de resistências e facilitar a descarga. É neste aspecto que se torna fácil observar uma certa indiferença quanto à via através da qual se faz a descarga.

Segundo os postulados de *O Ego e o Id*, salienta-se que a transformação da libido erótica em libido do ego implica um abandono de alvos sexuais, uma dessexualização. Por outras palavras, como inicialmente a libido estava acumulada no Id, dado que o ego estava ainda em processo de formação, o Id expelle parte desta libido para investimentos objectais eróticos. O ego, agora mais forte e constituído, apodera-se dessa libido objectal e impõe-se ao Id como objecto de amor, ao serviço das moções pulsionais opostas, como na culpa. A luta contra Eros parte então da necessidade de contrariar as tensões eróticas, obedecendo ao princípio do prazer – o redutor de tensões – e *descendo* em direcção à morte. Porém, e devido à acção da procura do prazer por parte do Id, as exigências da libido não dessexualizada devem ser necessariamente satisfeitas através de tendências directamente sexuais. É procurada então uma forma de satisfação que congregue todas as exigências componentes, pela descarga de substâncias sexuais que são como que veículos saturados de tensões eróticas. Desta forma, torna-se possível detectar um forte sentimento de culpa existente antes do crime e que, portanto, é o motivo desse crime, e não o seu resultado. Isto dá azo a um alívio, «aliar esse sentimento de culpa inconsciente a algo de real e imediato» (Freud, 1924/2001, p.55).

2.3 O LUGAR DO NARCISISMO

É altura de, necessariamente, fazermos um pequeno retrocesso cronológico na nossa exposição teórica, de modo a melhor enquadrarmos o surgimento, a importância e consequência do narcisismo na metapsicologia de Freud e em toda a teoria psicanalítica. Assumimos logo inicialmente a pretensão de começar a estudar as linhas de raciocínio de Freud depois de 1920, mas julgamos também que um bom entendimento deste conceito

será fundamental para uma boa compreensão da associação existente entre este e a própria Pulsão de Morte, como preconizada até aqui.

Assim, é em 1914, com *Sobre o Narcisismo: Uma Introdução*, que Freud contribui para uma melhor compreensão do desenvolvimento psíquico humano, com a tese de um “narcisismo primário e normal”. Assim, retirando o foco de investimento energético atribuído aos objectos pela libido, Freud viria introduzir uma modificação importante na forma como concebia até então a dinâmica da própria libido. Esta já não se definiria exclusivamente pelo seu conteúdo – e propósito – objectal, mas sobretudo pelo seu investimento no *Ego*, a instância narcísica por defeito. As catexias – ou investimentos libidinais – do objecto passariam a possuir um revestimento de “paixão” que o sujeito já atribuía a si próprio inicialmente, antes da renúncia sob a pressão da realidade. Se procurássemos situar o narcisismo no espectro cronológico do desenvolvimento psíquico, e evocando as explanações já formadas com a ajuda de Laplanche sobre a origem do prazer, fá-lo-íamos «entre o auto-erotismo e a descoberta do objecto» (Mijolla & Mijolla-Mellor, 2002, p.314). Da mesma forma, este investimento narcísico do Ego é assinalado sobretudo pelo conseqüente empobrecimento da relação objectal. O narcisismo passaria a ser um «eros do Ego» (Op. Cit. p.314), que recolheria os investimentos dos objectos para si. Aliás, é no final do artigo que Freud integra o narcisismo no edifício teórico do Ego já elaborado, colocando-o como o seu amor-próprio, instaurando a necessidade de recalçamento. Este mecanismo procuraria abolir um determinado desejo que considere inadmissível, permanecendo indiferente a um outro, fomentando, deste modo, a constituição de um ideal. Este “*Ego Ideal*” «procede do narcisismo primitivo que goza das prerrogativas do *Ego*-prazer da infância» (Mijolla & Mijolla-Mellor, 2002, p.315). Com esta instância idealizada, foi mais fácil compreender as funções de censura que o Superego viria a instituir mais tarde.

Esta formulação teórica acabaria por ter conseqüências, a vários níveis: no entendimento não só do já referido desenvolvimento psíquico, mas também da psicopatologia e até da vida amorosa posteriormente constituída. É verdadeiramente notável a identificação de elementos narcísicos na escolha do objecto quando «amamos aquilo que nós próprios somos, aquilo que fomos, aquilo que gostaríamos de ter sido ou a pessoa que é uma parte de nós», passando o próprio narcisismo a ser uma razão de amar,

criando elementos de fascínio «(...) por interpostas pessoas, que comemora o narcisismo primitivo» (Op. Cit. p.314).

Incluimos agora outro texto de Freud, aparentemente pouco sintónico com as elaborações até aqui transpostas, mas que, estamos em crer, se revelará de alguma importância aquando da compreensão das nossas últimas reflexões sobre o personagem em estudo. Sabbath, como já procurámos introduzir, é uma personagem cujo sentido de humor parece desempenhar um papel um pouco maior do que apenas uma parte integrante e viva da sua personalidade. Assim, sentimos ser importante a inclusão deste texto antes de progredirmos com o estudo de outros autores.

2.4 A UTILIDADE DO HUMOR

A incursão de Freud pelos meandros da dinâmica psíquica subjacente ao humor começou cedo, em 1905, quando publicou um longo ensaio sobre como a forma como a piada se relacionava com o aparelho inconsciente. Porém, seria já em 1927 que o autor viria a prestar um contributo teórico que, julgamos nós, ser de algum interesse para a tese que aqui propomos, pelo que recolhemos desse último texto alguns elementos-chave.

Segundo Freud, o humor tem algo de libertador a seu respeito, além de elementos de grandeza e elevação, sentimentos todos eles de índole prazenteira. O sentimento de grandeza, em particular, residiria no triunfo narcísico da afirmação vitoriosa pelo qual o ego se mostraria invulnerável. Invulnerável sobretudo aos propósitos da realidade, que tantas vezes o circunscreve e o conduz ao sofrimento, fazendo valer a ideia de que tais propósitos são inclusive meios através dos quais o sujeito pode alcançar prazer, uma proeza absolutamente notável, essencial do humor.

O sujeito humorista revela sabedoria e um bom contacto com a realidade, mas revela também uma dose significativa de rebeldia e inconformismo, o que permite que o princípio do prazer tenha ele próprio a sua descarga, no caso, «contra a crueldade das circunstâncias reais». A lógica aqui presente continua a inscrever-se na pulsão do controlo e do domínio já referida aquando da elaboração sobre a compulsão à repetição, mas agora com contornos mais intelectualizados, como é o exemplo do *cinismo* e da *ironia*. Freud estabelece, a respeito destas características do humor – «a rejeição das

reivindicações da realidade e a efectivação do princípio do prazer (...)» – uma relação com uma «(...) extensa série de métodos que a mente humana construiu a fim de fugir à compulsão para sofrer – uma série que começa com a neurose e culmina na loucura, incluindo a *intoxicação, a auto-absorção e o êxtase*. Graças a essa vinculação, o humor possui uma *dignidade* (...)» (Freud, 1927/1994, p.166, o itálico é nosso). Nós acrescentaríamos ainda, se tal nos é permitido, a existência ainda de um sentimento de redenção no mesmo emissor, o humorista. Esta atitude poderia permitir ao humorista algum alívio na sustentação do princípio do prazer, sem ultrapassar os limites da saúde mental.

Este contacto com a realidade é também sinal de uma ligação estreita com a instância superegóica, muitas vezes punitiva, que mantém o ego em estrita dependência. Os desejos do ego seriam considerados meramente triviais e mesmo insignificantes (ainda que ao mesmo tempo o proteja do sofrimento), conferindo ao superego uma propriedade para castigar, sem no entanto enredar pelo caminho da culpa, um rumo verdadeiramente instigador de tensões internas.

Encerrando aqui a exposição dos aspectos teóricos da metapsicologia freudiana que achámos pertinente utilizar neste exercício, Freud continuará, não obstante, vivamente presente nas próximas propostas aqui enunciadas. Jean Laplanche e André Green, autores da escola francesa, mantiveram-se assumidamente próximos do edifício metapsicológico de Freud nas suas próprias formulações, algo que se mostrará invariavelmente visível ao longo das teorias dos autores que aqui exploramos e expomos. Começando por Laplanche, que faz uma revisão e quase “arrumação” de como ficou a teoria metapsicológica do aparelho psíquico com o advento da Pulsão de Morte. Passando ao largo de alguma redundância, tendo em conta o que já foi dito, achamos contudo importante evocar Laplanche pelo mérito do seu método na organização desta teoria.

2.5 A ARTICULAÇÃO DA VIDA E DA MORTE EM LAPLANCHE

i. a consequência do masoquismo primário e da anáclise na origem do prazer

Voltando aos temas primeiros deste capítulo (e deste trabalho), Laplanche refere a evidência de duas intenções coincidentes na afirmação do conceito da Pulsão de Morte, conforme surge em *Além do Princípio do Prazer*:

- A reafirmação do princípio económico fundamental da psicanálise, e da forma mais radical: a tendência para zero;
- Conferir um estatuto metapsicológico, dentro da teoria das pulsões, às crescentemente numerosas e impressionantes descobertas feitas pela reflexão psicanalítica no que respeita à *agressividade* ou *destrutividade*, começando por este último tema.

No seio do pensamento freudiano, até mesmo antes de 1920, é fácil encontrar e observar elaborações sobre estas “manifestações agressivas”, através do Complexo de Édipo, nas suas componentes negativa e positiva; na ambivalência amor-ódio, em particular na neurose obsessiva; em manifestações negativas na terapia como a transferência negativa, a resistência, etc.; na perversão sadomasoquista; e em aspectos sádicos em níveis pré-genitais, etc.

Porém, e segundo Laplanche, Freud parece ter subvalorizado tais fenómenos devido a, fundamentalmente, dois aspectos: a ausência de qualquer reconhecimento teórico de uma pulsão agressiva, além da incapacidade de reconhecer a primazia da autoagressão sobre a heteroagressão. Ainda assim, a dimensão essencial da afirmação da Pulsão de Morte não assenta nem na descoberta da agressividade, nem na sua teorização, nem mesmo no facto de ser tratada distintamente como uma tendência biológica ou universalidade metafísica. É a ideia de que a agressividade é, antes de mais, direccionada para o sujeito, permanecendo estanque, antes de ser deflectida para o exterior que aqui surge como “sujeito” entendido sobretudo na sua individualidade biológica e na sua vida psíquica. É esta a tese do *Masochismo Primário* persistente até 1920, e que segundo Laplanche desvenda uma cobertura dupla: *o uso da noção de anáclise na teoria do sadomasoquismo* e a *prioridade do momento masoquista* na génese da pulsão sadomasoquista como uma pulsão verdadeiramente sexual.

Convém, no entanto, procurar aferir a distinção entre sexual e não-sexual, algo efectuado por Freud em vários artigos, sendo que, em boa verdade, a oposição parece não estar realmente estabilizada numa distinção terminológica. Talvez por isso *sadismo* e

masoquismo sejam ocasionalmente usados, ora para designar violência não-sexual, ora para abordar actividades associadas de forma mais ou menos próxima com o prazer sexual. Esta confusão é entretanto desfeita por Freud quando este esclarece a questão subjacente à génese da pulsão sexual – o *movimento de anáclise*. O que não invalida a existência, porém, e como Laplanche sublinha, de uma agressividade não-sexual, e, inversamente, não desacredita a proposição de que o comportamento comumente designado de “sádico” possa, de facto, originar-se de componentes instintivos não-sexuais.

Laplanche refere ainda que, se formos considerar a teoria freudiana da anáclise como o esquema norteador na compreensão do problema do sadomasoquismo, é importante contemplar dois aspectos maiores dessa teoria: a génese marginal da sexualidade e a origem da sexualidade num momento de *transformação no contrário*. Por um lado, de facto, a anáclise implica que a sexualidade – a pulsão, no caso – assoma do não-sexual, das actividades instintivas: prazer no órgão advindo de prazer funcional. Qualquer actividade, modificação ou perturbação do organismo, é capaz de se tornar a fonte de um efeito marginal, que é precisamente a excitação sexual no ponto em que a perturbação é produzida. A anáclise é assim essa tendência sexual emergente a partir de actividades não sexuais, mesmo que a emergência efectiva da sexualidade ainda não se tenha dado. Ela surge como uma pulsão que pode ser isolada e observada apenas no momento em que a actividade não-sexual, a função vital, se desliga do seu objecto natural ou o perde. Para a sexualidade, é o momento reflexivo que é constitutivo: o momento de um *retorno ao self*, um *autoerotismo* em que o objecto é substituído por uma fantasia, por um *objecto reflectido dentro do sujeito*.

Se a teoria da anáclise foi entretanto relegada por um lado, toda a teoria pulsional que se desenvolveu por outro contemplou as implicações dos efeitos das pulsões, e em particular a sua dialéctica. No que respeita ao sadismo e ao masoquismo, existem duas vicissitudes contíguas que viriam a ter uma importância fundamental quando se pensa a pulsão: a *transformação no contrário* e o *retorno sobre si próprio*. A transformação no contrário, por exemplo, seria a mudança numa pulsão de activa para passiva – ou vice-versa – o que leva à concepção de uma certa complementaridade entre as duas posições, da mesma forma que, como Laplanche refere, se pode modificar gramaticalmente uma

oração de activa para passiva através de uma simples e reversível “transformação”. O retorno sobre si próprio, por seu turno, diz respeito ao objecto da pulsão, um objecto que pode ser trocado e – ainda que inicialmente externo – tornar-se um objecto interno: o próprio *Ego*. Como já vimos também, Freud refere que durante a transição de sadismo para masoquismo, as duas vicissitudes estão intimamente interconectadas e só podem ser distinguidas de forma abstracta.

Após 1920, o estágio inicial do psiquismo, além de constituir um momento reflexivo, passaria então a ser sublinhado como masoquista no propósito de imprimir sofrimento no próprio ou mesmo destruí-lo. É a partir deste masoquismo primário que – através do retorno sobre si próprio – tanto o sadismo como o masoquismo derivariam: encontrar mais alguém capaz de fazer o próprio sofrer. De referir que antes de 1920, pelo contrário, seria a actividade dirigida directamente contra um objecto externo – sadismo – que seria o estágio inicial (destruir o outro, fazê-lo sofrer), ao passo que o masoquismo seria apenas uma oposição dessa atitude inicial, uma oposição que é, além disso, facilmente compreensível em termos de obstáculos encontrados no mundo externo e, acima de tudo, devido à culpa causada pela agressão.

Este retorno sobre si próprio não nos é desconhecido da sexualidade de um modo geral, já que é apenas um processo que constitui a transição para o auto-erotismo. Mas sabemos que no seio desse retorno autoerótico existe uma espécie de hiato cujo resultado mostra que a actividade que provoca o efeito do retorno sobre si próprio não seja a mesma que foi dirigida para o mundo externo, mas sim uma derivação desta. Ou seja, a actividade sexual liberta-se enquanto se modifica, passando a uma actividade não-sexual dirigida para um objecto vital. Se então convergíssemos a teoria da anáclise com a teoria do sadomasoquismo, poderíamos então referir:

- (a) que a primeira fase activa, dirigida para um objecto externo, é designada por Freud como sádica de um modo que só pode ser considerado impróprio, e sendo que o que está em causa é um estágio não-sexual, devendo ser antes considerado agressiva ou destrutiva;
- (b) que a sexualidade emerge apenas com o retorno sobre si próprio – com o verdadeiro surgimento do primeiro objecto –, e consequentemente, com o

masoquismo, sendo que, dentro do campo da sexualidade, o masoquismo é já considerado como primário.

Esta explicação sobre o surgimento do primeiro objecto é-nos importante para compreendermos melhor a dinâmica daquilo que é a dualidade inerente ao prazer – o frenesim e a satisfação do alívio. Isto permite-nos perceber o alcance da fruição enquanto prazer sexual objectal mas também como, em última análise, a procura de um efeito paradoxal de redução de tensão.

ii. porquê a Pulsão de Morte? – o paradoxo do masoquismo

Se for aceite a definição “o prazer do desprazer”, o paradoxo inerente ao masoquismo reside justamente na contradição desses termos. Laplanche procurou resolver a questão, situando cada um dos termos num lugar diferente na topografia do sujeito, de acordo com a fórmula de Freud: “o que é prazer para um sistema é desprazer para outro”. Assim, assumindo que um dos agentes (o superego) deriva o seu prazer do próprio facto de infligir desprazer noutra agente (o ego), este autor encontra compatibilidade com o que é tido como senso comum, para o qual o prazer do sadismo não precisaria de particular explicação, sendo perfeitamente “compreensível”. Se, num cenário de sadismo, o prazer está no sujeito e o desprazer no objecto, a introjecção deste último e a sua integração no ego iria resultar na internalização de toda a cena, assim contribuindo com despesa mínima para o paradoxo do masoquismo; o masoquista atingiria prazer apenas através da sua identificação fantasmática com o pólo oposto de toda a cena.

Esta solução, que é compreendida assim que é admitido que cada indivíduo se divide entre as facções dele próprio e contra ele próprio, nunca foi proposta por Freud. No entanto, este sempre considerou que o prazer de causar sofrimento era mais enigmático e necessitava de uma explicação mais complexa que o prazer de sofrer – o que é o mesmo que dizer que a mera invocação do “prazer superegótico” não pode, de forma alguma, servir como um axioma irredutível e inquestionável. Mas acima de tudo, devemos recordar que a coexistência intraindividual de prazer e desprazer, relacionados um com o outro mas signatários de duas instâncias diferentes, é já uma representação

psicanalítica fundamental. No caso de qualquer sujeito em análise – independentemente da psicopatologia em causa e/ou da sua estrutura de personalidade – encontramos uma certa dose de sofrimento, e o movimento terapêutico consiste em mostrar que esse sofrimento é provocado pelo próprio indivíduo, em nome da procura de prazer noutra sítio. Deste modo, caracterizar tal conjunção de masoquismo ou masoquismo moral em qualquer indivíduo, é equivalente a diluir a própria noção de masoquismo e talvez até privá-la de qualquer significado. Isto tendo ciente que um potencial masoquista, preparado para ser despertado e reforçar qualquer sofrimento de origem, não exista em qualquer ser humano. Porém, Laplanche refere que o sujeito é masoquista apenas enquanto sofre de um lado de modo a obter prazer de outro, como se de uma função aritmética ou algébrica do prazer se tratasse, advogando uma formulação alternativa a este cenário: «*o sujeito sofreria de modo a gozar prazer e não apenas de modo a poder gozar prazer (como se pagasse um imposto pelo prazer)*» (1970/1985, p.104, o itálico é nosso).

Olhando a inquietante equação *prazer = desprazer*, Laplanche considerou a existência de um hiato que seria introduzido simultaneamente no seio dos domínios do prazer e do desprazer, de forma a compreendê-los e a defini-los de melhor forma. Assim, se por razões de conveniência são designados os dois membros da equação como pólos, um positivo e outro negativo, podemos continuar a afirmar que positivo = negativo apenas se o positivo não é exactamente positivo e o negativo exactamente negativo – ou ainda, o negativo não é bem o negativo do positivo que se lhe opõe.

Do lado negativo, primeiramente, a noção de sofrimento ou, ainda mais interessante, o fenómeno da *dor* – como um arrombamento do limite e uma emergência de energia não condicionada por este limite – pode ser substituída pela noção de desprazer. Do lado positivo, da mesma forma, as distinções que são propostas não facilitam a compreensão através da terminologia estabelecida, e em particular pelo termo alemão *Lust*, tradicionalmente traduzida como “prazer” ou ocasionalmente por “gozo”, mas incluindo também o significado de “desejo de luxúria”. Devemos introduzir, além do mais, a noção de *satisfação*, que se refere ao apaziguamento ligado à redução de tensão e está, assim, situado inteiramente do lado do registo considerado “vital”. Mas nesse caso, dentro do pólo positivo, o prazer parece dividir-se em duas direcções: numa o gozo no

sentido duplo de prazer frenético e de luxúria, e por outro lado, a satisfação, compreendida em termos da redução de tensões vitais. Dentro dessa oposição, o termo “prazer” pode ser usado, segundo Freud, para fazer referência a um pólo ou ao outro seu oposto fundamental: ou está situado na oposição à satisfação funcional (e nesse caso o que está a ser referido é o prazer pulsional, o que Freud chama de *prazer do órgão*), ou está em oposição ao “gozo” frenético (e nesse caso o prazer estaria situado no lado da constância homeostática).

Laplanche faz uso dos resultados reflexivos até aqui atingidos através da interpretação e do reposicionamento das teses de Freud, sintetizando-os:

- Dois níveis devem ser escrupulosamente distinguidos: a série ou escala quantitativa – prazer (funcional) – desprazer (funcional); e o nível da luxúria e do gozo.
- Seria neste segundo nível, luxúria ou gozo, que se situaria a teoria do masoquismo primário e pode ser formulado como “a luxúria pelo gozo da dor”. Está intimamente ligado à noção de fantasia como uma entidade interna estranha e com a pulsão como um ataque interno, sendo que o paradoxo do masoquismo, longe de merecer ser circunscrito como uma perversão específica, deve ser generalizado, ligado que está à *natureza essencialmente traumática da sexualidade humana*.
- Permanece a questão levantada pela fórmula luxúria e/ou gozo, cujos termos estão postulados numa relação complexa de conjunção e disjunção (união e desunião). Freud refere que o sujeito colhe gozo da excitação, talvez expondo assim todo o problema da pulsão sexual, referindo também que os conceitos de “excitação sexual” e “satisfação”, podem largamente ser usados sem distinção. Laplanche adianta que a expressão “provir gozo da excitação” situa Freud numa linha de pensamento que o persegue pois aponta que “o homem prefere a caça à própria presa”. Mas será então que a caça também está pressuposta na fantasia da captura? A fantasia que origina prazer derivaria, deste modo, de uma complexa série de desajustes ou deslocamentos em redor do processo e do alvo. Esta seria, em termos muito gerais, a relação entre luxúria e satisfação.

iii. considerações económicas sobre a Pulsão de Morte

Sublinhando a viragem tremenda que a divulgação das ideias do texto *Além do Princípio do Prazer* representou, Laplanche salienta ainda dois aspectos preponderantes desse texto: a investigação sobre a compulsão para a repetição, uma qualidade essencial das pulsões; e a tendência do indivíduo humano para reproduzir os seus estados e objectos mais precoces, uma universalidade que transcenderia a psicologia e a própria vida. Esta última tendência, caracteristicamente tácita, imperaria como uma força cósmica que faria regredir formas mais organizadas para um plano de menor organização, diferenças de nível para uma igualdade geral, e o animado para o inanimado. Em causa está, então, um esforço para “agarrar” o que é mais *emergente* na pulsão – a ataraxia, o nirvana como a abolição de qualquer pulsão – e o que é mais vigoroso no âmbito da biologia – a morte, designada explicitamente como o “objectivo final” da vida. Qualquer ser vivo aspira a morrer em virtude da sua mais fundamental tendência interna, e a diversidade da vida, observável em múltiplas formas, não faz mais do que reproduzir uma série de transformações determinadas no curso da evolução, uma série de desvios extrínsecos provocados por um qualquer número de traumas ou obstáculos suplementares: o organismo não quer apenas morrer, mas *morrer à sua própria maneira*.

Em oposição a esta universalidade da Morte, e não obstante ser difícil imaginar o que quer que fosse que a pudesse restringir, um segundo princípio é necessariamente postulado: a pulsão de vida ou Eros, uma tendência que contém em si a medida do optimismo que advém da ideologia do progresso e da evolução. Eros é o congregante e procura formar-se perpetuamente mais rico e mais complexo nas suas unidades, inicialmente a um nível biológico, depois ao nível psicológico e sociológico. Finalmente, em oposição ao princípio da energia-entropia, que tem sido comparado à Pulsão de Morte, Eros tende a manter e elevar o nível de energia da configuração cujos limites preciosos ele forma. Eros é uma força interna, inerente ao indivíduo e é no seio dessa entidade indivisível que a dialéctica, ou por outro lado, a titânica luta entre as duas forças primordiais se desvenda; secundariamente, uma parte da destrutividade fundamental é deflectida para o mundo exterior, dando azo à manifestação que é identificada como agressividade. Assim, o que é aqui afirmado é a primazia da autoagressividade sobre a heteroagressividade, sendo essa autoagressividade apenas a consequência da absoluta

primazia dentro do próprio indivíduo da tendência para o zero, considerada como a forma mais radical do princípio do prazer – o *alívio absoluto*.

Laplanche assume que o que é postulado como primário no interior do psiquismo individual, sob uma rubrica comum, é a redução de tensões ao zero (nirvana), a tendência para a morte, autoagressividade, a busca pelo sofrimento ou desprazer. De um ponto de vista económico, a maior contradição consiste em atribuir a uma simples pulsão a tendência para a maior e mais radical eliminação de toda a tensão, a suprema forma do princípio do prazer, e a busca masoquista pelo desprazer, que logicamente só poderia ser interpretado como um aumento da tensão.

Com isto em mente, e recorrendo a Daniel Lagache, Laplanche refere o conceito da Pulsão de Morte como uma «unidade formal de várias ideias que estão relacionadas mas não são idênticas» (Lagache, 1961, citado por Laplanche, 1970/1985, p.108), senão vejamos:

1. A tendência de uma transição do orgânico para o inorgânico é o aspecto mais especulativo e atraente no argumento de Freud. Ele encontra uma possível aplicação para o conceito a um nível puramente descritivo da prática clínica: de forma a designar uma espécie de concretização do assunto na qual o rotina e a esclerose substituiriam, de forma duradoura ou mesmo definitiva, a renovação e a criatividade.
2. A tendência para a “redução de tensões” é uma noção que Lagache aceita, *desde que não extremada ao nível do absurdo*, ou seja, *como uma redução de toda a tensão*. Quando assim restringida, constitui para o autor citado um dos pólos da actividade humana, em oposição à tendência para a “realização de possibilidades”: dois princípios da vida psíquica que alternam entre si, se fundem em compromissos mais ou menos harmoniosos, ou se opõem um ao outro mediante o tipo de conflito ou a fase da vida.
3. Finalmente, o masoquismo primário, o estado inicial da criança, totalmente dependente do outro para a sua satisfação. Este masoquismo primário encontraria o seu lugar na “posição narcísica masoquista”, na qual a noção de masoquismo é relacionada com a passividade e a dependência.

Partindo ainda do texto do Freud referido inicialmente, Laplanche isolou alguns elementos dos quais evidenciamos dois a partir dos quais, segundo o mesmo, o conceito de Pulsão de Morte terá emergido.

Assim, o primeiro elemento é a *prioridade do self*, a *fase reflexiva*. Presente na teoria do autoerotismo, e do narcisismo primário, é um estado concebido como um recolhimento sobre si próprio. Eros teria aqui o papel de manter a unidade e coesão narcísica ao longo desse retorno a um estado anterior. A prioridade da fase do self como questão faz apenas constatar que, independentemente do assunto ser autoerotismo, fantasia ou masoquismo, o que está a ser discutido é nada mais do que a posição do carácter originário do momento reflexivo na constituição da sexualidade humana. A tese que afirma a fantasia como um elemento primário, a conflitualização originária do conflito e do irreconciliável como que funda a psicanálise. Neste sentido, a Pulsão de Morte, um conceito que surge muito pouco dialéctico, está presente nas formulações de Freud mais do que como um elemento em conflito: o conflito em si próprio consubstanciado, um princípio de intensa desagregação.

O segundo elemento de exigência da Pulsão de Morte enunciado por Laplanche e que resolvemos salientar é a *primazia do zero sobre a constância*. A dualidade do prazer já elaborada mais acima e que encerra o prazer funcional e a satisfação calma *versus* o prazer no órgão e o gozo frenético é redescoberta a nível económico. Isso é patente nas formulações do princípio da constância enunciado no texto de Freud, que dão a impressão de mascarar a sua duplicidade através de uma tendência não só para a redução, constância ou remoção da excitação interna, como para a estrutura psíquica manter ao nível mais baixo possível a quantidade de excitação presente no seu seio, ou pelo menos de modo a mantê-lo a um nível constante. Assim, os termos *zero* e *constância*, que poderíamos separar, são frequentemente apresentados como situados num contínuo, seja por serem estabelecidos numa sinonímia vaga ou apresentando a tendência para a constância como um substituto algo ineficaz para a ideia de redução absoluta de tensões. É por este juízo que, independentemente de estas serem efectivamente noções próximas, a morte é sobretudo descoberta no inconsciente como o mais radical princípio da sua lógica.

2.6 A FUNÇÃO DESOJECTALIZANTE DA PULSÃO DE MORTE

Green, no seu *Trabalho do Negativo* (1988/1999), complementa esta reflexão sobre a Pulsão de Morte de Laplanche, recolocando o centro da questão no dualismo pulsional através de duas preposições.

Assim, é deste modo que Green refere, inicialmente, o quão impossível é afirmar seja o que for sobre a Pulsão de Morte sem referir a Pulsão de Vida, que juntas formam um par conceptual indissociável. Este axioma tem o corolário de que, caso se procure ganhar uma ideia mais precisa da Pulsão de Morte, vemo-nos obrigados a ir mais longe na teoria do dualismo pulsional que inicialmente possamos ter imaginado.

Em segundo lugar, o mesmo autor relembra o facto de que a teoria pulsional pertence à ordem dos conceitos e não é, deste modo, verdadeiramente verificável através da experiência. Estes conceitos foram desenhados de modo a elucidá-la e não podem ser dissociados desse propósito. Isto leva-nos a dizer que, mesmo que as pulsões sejam consideradas entidades básicas, primeiras, ou seja, primárias, devemos no entanto assumir que é o objecto que revela as pulsões. Não as cria, mas é a condição da sua existência; é pelo seu efeito que elas emergem, mesmo que já lá estejam à partida.

Com estes comentários em mente, Green foca a ideia de Freud de que os maiores mecanismo descritos por ele como sendo característicos das pulsões de vida e de morte são o vínculo e o desligamento. Ainda que a Pulsão de Vida integre ambos os mecanismos, a Pulsão de Morte só envolve o desligamento. Quando Green faz alusão a estas movimentos, parte do propósito essencial de que a Pulsão de Vida é a garantia de uma função *objectalizante*. Tal não significa apenas que o seu papel é formar uma relação com o objecto, mesmo quando o objecto já não se encontra directamente envolvido, ou seja não está limitado às suas transformações. Pode, sobretudo, promover ao estatuto de objecto aquilo que não possui tais qualidades, características e atributos, no fundo designando um investimento significativo de uma dada realidade.

Pelo contrário, o propósito da Pulsão de Morte é desempenhar, tanto quanto possível, uma função *desobjectalizante* através do desligamento. Esta qualificação permite-nos compreender que não é apenas a relação de objecto que se encontra a si própria atacada, como tudo aquilo que substitui – o ego, por exemplo, e o próprio investimento na medida em que passaram pelo processo de objectalização. A constatação

de Green aponta para o funcionamento concorrente das actividades relacionadas com estes dois grupos de pulsões, embora a manifestação característica da destrutividade da Pulsão de Morte seja a retirada do investimento. Indo mais longe e procurando ser mais claro, é curioso ver como esta função desobjectalizante pode ser confundida com o luto, sendo antes a forma mais extrema de prevenir o trabalho de luto que está no centro do processo de transformação característico da função objectalizante. Seria esta, de resto na medida de Green, a explicação lógica da teoria freudiana para a construção teórica final que opõe libido objectal e libido narcísica na teoria final das pulsões, i.e. Eros e as pulsões destrutivas. Fixar-se-ia aqui o postulado de narcisismo negativo que aspira ao nível zero de tensões, a expressão de uma função desobjectalizante que não se contenta com o foco nos objectos ou nos seus substitutos, focando-se em última análise no próprio processo objectalizante. Veremos, mais para o final desta tese, a importância absolutamente fundamental que esta função desobjectalizante terá no seu corpo de trabalho.

A pequena introdução feito anteriormente ao conceito do narcisismo dá-nos agora a oportunidade de dispor o palco para a entrada em cena daquela que será, porventura, e de todas as aqui evocados, a contribuição teórica passível de uma maior aplicabilidade nesta nossa tese: *o Complexo da Mãe Morta*, como preconizado por André Green na sua obra *Narcisismo de Vida, Narcisismo de Morte* (1988/1999).

Todavia, sentimos a necessidade de percorrer um sinuoso caminho para que possamos prestar-nos a ser compreendidos na medida da utilidade desta configuração teórica no trabalho corrente. Assim, procuraremos deslindar alguns aspectos centrais da teoria de Green sobre o narcisismo, com particular atenção à sua ligação com a Pulsão de Morte, percorrendo a obra já citada no eixo central das suas propostas.

2.7 LIGAÇÕES À MORTE: A TEORIA DE ANDRÉ GREEN SOBRE O NARCISISMO

i. a Pulsão de Morte na sua relação com o narcisismo

A marca da Pulsão de Morte passa, como já vimos, pela redução da tensão para o nível zero e pela supressão imediata de toda a diferença causadora de conflito, abolindo no limite a presença do objecto. Estes são os principais aspectos sublinhados no templo

da auto-suficiência. A impressão que isto é deixa é indelével e irá persistir se não a cada momento da vida, pelo menos ao longo de todo o espectro existencial. Mas e em relação ao desejo, que lugar tem nesta configuração?

Que o mito de Andrógino é pontuado e sentido de forma diferente do mito de Narciso, supomos que seja um dado adquirido, porém, em ambos subsiste uma ilusão de unidade. Andrógino seria membro de uma casta de seres absolutos que congregariam ambos os sexos em si, ao passo que Narciso, enamorado de si próprio, fechar-se-ia na circularidade do amor por si próprio, numa auto-suficiência verdadeiramente singular, e mais importante, próxima da morte.

O lugar que o desejo ocupa em cada um destes mitos é particular e, quanto a nós, Green ilustra particularmente bem esta questão. Para este autor, o desejo seria consequente ao movimento através do qual o sujeito se sentiria *descentrado*. Assim, a demanda pelo objecto satisfatório, o objecto em falta, provocado no sujeito adviria do sentimento de que o seu centro não está mais em si próprio – o mito de Andrógino. Neste caso, o que está em falta encontra-se no exterior, num objecto do qual estamos separados, mas com o qual desejamos voltar a reunir-nos de modo a reconstituir o centro através da unidade – a identidade redescoberta – o bem-estar subsequente à experiência de satisfação.

Contudo, a experiência de estar “descentrado” – e desde logo, em conflito, tenso – pode levar o sujeito ao ressentimento, ódio e desespero pelo que abdicar da unidade, da fusão do ego com um objecto idealizado pode tornar-se impossível. O que passa então a ser activamente procurado não é então a unidade, mas o empreendimento pelo nada, ou seja, uma redução imediata de tensões até ao nível zero, equivalente à morte psíquica. Narciso cria neste contexto a oportunidade de mimetizar o desejo que Andrógino sente, através de uma solução que torna possível o evitamento do sentimento de descentração, e que compele o ego a investir no objecto. Esse objecto, constituído relíquia, permitiria o acesso à harmonia. Porém, na solução narcísica, o ego adquiriria um certo grau de independência pela transferência do desejo pelo outro para o desejo pelo próprio. Este mimetismo anula as condicionantes do modelo do desejo quando a satisfação unitária do narcisismo está em falta. Torna-se então uma replicação do não-desejo, do desejo pelo não-desejo, e a demanda pelo centro é abandonada através da sua supressão, patenteando

até a ideia de que o está em jogo não é de todo o desejo, e muito menos até, o outro. Assim, o centro, objectivo de plenitude, torna-se vazio, uma *ausência*. A demanda pelo bem-estar, ou plenitude, continua para além de qualquer forma de satisfação, como se já tivesse sido até obtido através do abandono pela sua busca, e é aqui que a morte assume o seu ímpeto totalitário de alívio de todo o desejo.

Esta descrição corresponderia, segundo Green, à existência de um narcisismo negativo, um duplo obscuro de Eros, de cujos investimentos egóicos procurariam a regressão em direcção ao ponto zero de existência. Desta forma, o narcisismo negativo seria diferente do masoquismo pois este prima por ser um estado doloroso que encara a dor e a sua continuação como a única forma de existência possível – uma vida sensível, e que inclui, verdadeiramente, um outro. Em contrapartida, o narcisismo negativo tenderia para a não existência, caracterizada pela anestesia, pelo vazio branco de afecto, de representações ou de pensamentos.

Contudo, de que forma se configura o outro, nesta lógica?

Green refere, secundando Freud, que o amor envolve um empobrecimento narcísico, mas o estado apaixonado também exulta o narcisismo. É ainda Freud que defende a ideia de que, na vida erótica, amar é preferido a ser amado, ainda que se pudesse esperar o contrário. Uma explicação para isto, porém, pode passar pela recusa de ser dependente do amor do objecto e pelo desejo de preservar uma liberdade de manobra no que respeita à mobilidade dos investimentos libinais. Assim, as catexias narcísicas são facilmente caracterizáveis: a projecção no outro da imagem do sujeito – como foi no passado, como gostaria de ser, ou uma imagem das figuras parentais idealizadas. As descrições variam entre investimentos libidinais fusionais, de uma auto-imagem empobrecida, catexias especulares ou solipsísticas (oriunda da reflexão filosófica que advoga a ideia de que apenas o sujeito existe), com a função do objecto neste propósito a servir apenas como mediador, uma transacção com o objecto. Green sugere que o objecto e o investimento nele, mesmo que de forma sublimada, seriam movimentos trans-narcísicos, e mesmo quando de um domínio criativo, outros objectos podem ser creditados com a mesma função como as drogas, o álcool, ou mais significativamente, o *fetiché*, dado que, em última análise, o falo é a *Causa*: a mãe de todas as motivações para viver, o pai das esperanças e o filho redentor do mundo.

ii. a dor psíquica

Green procura sistematizar a ideia de dor psíquica inerente ao narcisismo numa constelação organizada. Assim, e segundo o mesmo, a dor seria causada por uma desilusão experienciada num estado incauto, com implicações mais próximas do trauma do que da frustração ou privação. Do mesmo modo, dizer que é algo apenas ligado à perda de objecto seria errado, pelo que é algo menos importante do que a despreparação do sujeito no momento de ocorrência do fenómeno, devido à escotomização e à negação dos sinais da mudança no objecto, ao ponto em que negação não pode mais ser mantida. Esta mudança surgiria de forma perfeitamente inusitada, assumindo-se como intolerável e obrigaria o ego a mudar, de acordo com esta.

Green sustenta que a dor resultaria do sequestro do objecto psíquico, com o ego a enquistar-se a si próprio com o objecto, mantendo uma unidade dolorosa, na procura de o prender. Ademais, proviria da luta do objecto interno para se libertar, enquanto o ego o caça e é ferido no contacto com ele. Em última análise, o ego apenas se fere a si próprio já que o objecto sequestrado já não existe; não é mais do que a sombra de um objecto, o que ali subsiste. Ao contrário da melancolia, porém, não há sentimento de inutilidade e auto-flagelação, mas um sentimento de ingratidão e de injustiça.

O sequestro do objecto e a vergonha consequente são postos contra uma tormenta interna incessante. A relação objectal é marcada pela idealização, assim como pela negação e pela clivagem das pulsões no estado mais primitivo. A sensibilidade narcísica refina-se, ao passo que a sensibilidade objectal sai embrutecida. Nestes cenários, erguem-se defesas pela movimentação, contrariando os limites espaciais – o sujeito *vagueia*, *viaja*. O deslocamento é posto em actividade, numa demanda por um espaço desconhecido, enquanto o deslocamento interno é impossível dado que o espaço psíquico é tomado pela dor do fantasma da ausência.

Em analogia, regredir ao passado assume uma forma paradoxal pelo facto do tempo ser negado, e a antecipação ser agora uma necessidade fundamental. A intolerabilidade à mudança instala-se como a principal característica da dor psíquica, pois iria contra a permanência e continuidade da organização unitária narcísica, no espaço assim como no tempo.

Confrontado com os perigos provocados pela mudança no objecto, são feitas tentativas de modo a controlá-lo. A contradição reside na questão de controlar o objecto e ser controlado por ele, o cenário mais receado e, diríamos, quase inevitável. Dito de outra forma, o sujeito aprisiona o objecto tornando-se ele próprio prisioneiro do objecto. O objectivo deste sequestro, que pode ser acompanhado de identificação projectiva, é reconstituir a unidade perdida com o objecto através da criação de uma complementaridade interna. O resultado deste feito é, não obstante um funcionamento superficialmente adaptado, a vivência de uma enfermidade interna, com o ego a tornar-se um receptáculo para objectos traumáticos que o vampirizam.

Green refere que o sujeito narcísico não pode nunca correr o risco de investir o objecto inteiramente, sob pena de se abandonar, em abnegação. Este tipo de abandono implica que o ego faça uma boa avaliação do que envolve uma declaração de amor ao objecto, ou seja, que tenha confiança, o que é incomportável. O objecto pode aparentemente ser amado, mas as condições em que o sujeito narcísico se abre ao objecto são invariavelmente frustrantes para o objecto que, na eventualidade de procurar um terceiro objecto, pode ocasionar um surto de raiva narcísica no ego e sentimentos homossexuais para com o rival. O corolário deste tipo de amor é a retirada narcísica e a consequente dor psíquica.

iii. o estilo de discurso narcísico

A reclusão narcísica e a sua inacessibilidade mostram-se patentes no discurso, segundo Green, através dos elementos constituintes do conceito da *Heterogeneidade do Significante*, sendo eles estados corporais, afectos, apresentação de coisas e palavras, além de actos. O interesse destas distinções reside na sua interacção económica, topográfica e dinâmica. Ainda que diferenças possam ser encontradas em qualquer discurso, seja em que forma for, elas contrabalançam-se de uma forma notável no discurso narcísico.

Assim, as elocuições num todo constituiriam uma cobertura narcísica, um “escudo-protector” que protege o corpo. Este escudo é ao mesmo tempo estético e moral: o discurso cumpre o requerimento de formar uma totalidade atractiva. Seria esta a função do discurso narrativo-recitativo que ligaria os elementos de funcionamento mental,

formando um ecrã entre os interlocutores, com o discurso e o silêncio a desempenhar a mesma tarefa. O silêncio seria denso e pesado, criando um sentimento de opacidade e impenetrabilidade, sem uma racha. A teia associativa é mascarada pelo desenvolvimento discursivo da cadeia de palavras, conferindo a ideia de um filme do qual só podemos apenas constituir-nos como espectadores.

Noutras formas, o discurso narrativo-recitativo não age apenas como um ecrã. À resistência passiva, uma função activa é adicionada: o discurso empurra – talvez reprima – a presença do outro, sobretudo quando é percebido como sendo intrusivo. O movimento narcísico faz mais do que apenas resistir à escuta; securiza as fronteiras do sujeito. Ele presta-se a experienciar a vida, mas ela diz-lhe respeito apenas a ele – algo se pode passar com ele e, independentemente de quão desagradáveis possam ser as invasões à esfera do self, elas podem também ser aparentemente toleradas desde que não sejam percebidas como efeitos do objecto. Este tipo de discurso patenteia diferentes formas de resistência, ligadas à realidade externa e ao papel desempenhado pelo meio social, sendo usadas para mostrar a tonalidade extremamente narcísica da percepção da realidade, em particular a realidade social. O objecto é colocado, “arranjado” de forma a ocupar o estatuto que o sujeito decide atribuir-lhe, ou seja, uma testemunha, uma imagem, reflexão ou um ponto de fuga.; mas em todo o caso, sem ter qualquer existência concreta – um estatuto que é menos fantasmático que fantasmagórico, uma sombra do objecto.

iv. a mãe morta e suas vicissitudes

O conceito da *mãe morta* é talvez aquele mais conhecido de André Green como eminente autor psicanalítico e aquele em que explora melhor o seu conhecimento da fragilidade narcísica. A sua proposta conjuga aspectos clínicos e teóricos, formando um corpo reflexivo sólido sobre a relação da díade interactiva mãe-bebé com implicações que se estendem muito além do tratamento da depressão materna. Justamente por sentirmos que nos será útil como instrumento *para pensar* o nosso trabalho, procuraremos aqui descrevê-lo e ilustrá-lo de forma concisa mas justa.

A eventualidade de uma depressão materna traz, invariavelmente, consequências para a constituição da imago constituída na mente da criança, a representação primária do

objecto maternal. Esta alteração na imago releva da transformação brutal no objecto vivo, uma fonte de vitalidade para a criança, na figura distante, atónica e praticamente inanimada que compõe a depressão. Esta transformação impregna profundamente os investimentos libinais do aparelho psíquico do sujeito, com sequelas pesadas no destino da sua libido objectal e no seu futuro narcísico. A mãe morta, segundo Green, e ao contrário do que se possa pensar, é uma mãe que permanece viva mas está, por assim dizer, psiquicamente morta aos olhos da criança que a olha e se presta ao seu cuidado.

Com a perda do objecto como um momento fundamental na estruturação da mente humana, uma nova relação com a realidade é introduzida. A mente passa a ser governada pelo princípio definidor do real, que passa a ter precedência sobre o princípio do prazer, que, contudo, também protege. Não obstante a importância do lugar da perda como aspecto estruturante do desenvolvimento do psiquismo, a configuração da mãe morta evita a vivência efectiva desse período de transição e formativo na organização da mente.

Ao contrário das angústias mais ligadas à castração, associadas a uma subtracção de uma parte (mesmo que simbolicamente) destacável do corpo num acto sangrento, a perda do seio ou do objecto em particular ou a todos sentimentos de abandono em geral, não envolve um contexto fenomenológico sangrento. Em boa verdade, todas as formas de angústia são acompanhadas de destrutividade; no caso da castração a “ferida” é o resultado óbvio de uma destruição, porém a destrutividade *per se* não tem nada a ver com uma mutilação sangrenta, podendo empenhar as cores do luto: Green sustenta a hipótese de que sinistralidade “negra” da depressão está relacionada com o ódio típico dos deprimidos, porém mais como uma causa de uma angústia “branca”, que traduz a perda sofrida ao nível narcísico.

O *complexo da mãe morta* é, segundo Green, uma revelação da transferência, sendo os sintomas essencialmente de outra ordem que não do tipo depressivo. Na grande parte das vezes, estes sintomas reflectem o fracasso de uma vida afectiva e/ou amorosa e/ou profissional, subentendendo conflitos com objectos próximos. São histórias pessoais que induzem a ideia de que, em determinado momento, deveria ou poder-se-ia ter dado uma depressão infantil que o sujeito não menciona. Qualquer constelação neurótica seria uma construção secundária, sem a chave para o conflito. Em contrapartida, a

problemática narcísica está em primeiro plano, com as exigências do Ideal do Ego em sinergia ou em oposição ao Superego. O sentimento de impotência é claro, impotência para sair de uma situação conflituosa, impotência para amar, para tirar partido dos seus talentos, para multiplicar as suas aquisições, ou, quando isto de facto toma lugar, o resultado tende ser sempre profundamente insatisfatório.

Esta não é uma depressão por perda real do objecto, ou seja, não está em questão o problema de uma separação real do objecto, que teria abandonado o sujeito, o que tem implicações psíquicas. A característica essencial desta depressão é a de que se dá em presença de um objecto, ele mesmo absorto num luto. A mãe, por uma razão ou outra, deprimiu, com uma variedade de factores desencadeantes consideravelmente grande, como a perda de um filho, parente ou amigo próximo, um objecto fortemente investido por esta. Em quaisquer dos casos, a tristeza da mãe e a diminuição do interesse pela criança estão em primeiro plano.

O que acontece nesse momento seria uma mudança brutal, verdadeiramente modificadora da referida imago materna, com a vitalidade da mesma a sofrer uma brusca interrupção, permanecendo bloqueada nesse ponto uma relação rica e feliz – idealizada – formada com a mãe. A alegria inicial desaparece e cede o lugar a um núcleo *frio*, que posteriormente será superado mas que deixa uma marca indelével nos investimentos eróticos destes sujeitos.

Esta transformação psíquica brutal é sentida como uma catástrofe para o filho: o amor foi repentinamente perdido e com ele levou a sensação de *sentido*. Ademais, constituindo-se como o centro do universo materno, ele interpreta esta decepção como consequência sua e da sua eventual *insuficiência*. Assim, depois da criança ter tentado uma vã recuperação da mãe absorta no seu luto, o que lhe fez sentir também a medida da sua impotência; depois de ter vivido a perda do amor da mãe e a ameaça da perda da própria mãe; e ainda de ter lutado contra a angústia através de diversas maneiras mais imediatas, o ego vai pôr em acção uma série de defesas de outra natureza.

A primeira e a mais importante será um movimento único com duas vertentes: o desinvestimento do objecto materno e a identificação inconsciente com a mãe morta. O desinvestimento, sobretudo afectivo, mas também representativo, constitui um homicídio psíquico do objecto, realizado sem ódio. Compreende-se que a aflição materna interdite

toda a emergência de qualquer contingente de ódio susceptível de prejudicar ainda mais a imago materno. Outra face deste desinvestimento é a identificação segundo um modo primitivo com o objecto. Esta identificação *em espelho* é quase pressionada de forma obrigatória, já que as reacções de complementaridade – ou que a procuram – como a alegria artificial, agitação, etc., falharam. Esta simetria reactiva seria a única forma de estabelecer uma reunião com a mãe, que no entanto falha invariavelmente no que respeita a uma reparação efectiva. Cria sim um mimetismo, com o objectivo de continuar a possuir o objecto, fundindo-se inclusivamente com ele. Esta forma de identificação, condição para conseguir renunciar ao objecto, e ao mesmo tempo retê-lo de uma forma canibalística, é inconsciente logo desde o início, daí a sua característica alienante.

O segundo aspecto, segundo Green, é a *perda de sentido*, dado que a construção do seio decorrente até então e a qual seria um manancial de prazer e validação existencial, e que é a sua causa, o objectivo e o fiador, colapsou de uma só vez, sem razão. Independentemente da direcção da responsabilidade atribuída, seja ela de uma megalomania negativa autoagressiva, seja uma heteroagressividade destrutiva, esta perda de sentido leva à edificação de um tridente defensivo: a *libertação de ódio secundário*, que não sendo primário ou fundamental, acarreta desejos regressivos de incorporação, mas também características anais que são coloridas com sadismo maníaco na forma de domínio, sujidade, vingança sobre o objecto, etc.; o *estabelecimento de uma excitação auto-erótica* que procura um prazer puramente sexual, no limite oriundo no órgão, sem afecto ou complacência, reticente em amar o objecto, um agente funcional, gerador de gozo isolado mas totalitário; finalmente, a busca de um sentido perdido compõe o *desenvolvimento precoce das capacidades fantasmáticas e intelectuais do Ego*. Na criança, o desenvolvimento de uma actividade frenética de jogo não surge no âmbito da liberdade para brincar, mas de uma obrigação de imaginar, assim como o desenvolvimento intelectual se inscreve na obrigação de pensar. Desempenho e auto-reparação unem-se para concorrerem à mesma finalidade – a perseveração no intento de superar o desespero da perda do seio pela criação de um seio remendado, pedaço de tecido cognitivo destinado a mascarar o buraco do desinvestimento, quanto o ódio secundário e a excitação erótica formigam na borda do abismo.

A unidade comprometida do Ego, a partir daqui já esburacado, realiza-se quer no plano da fantasia, podendo dar lugar à criação artística, quer no plano do conhecimento com uma intelectualização muito rica. Estas construções são tentativas de domínio da situação traumática, mas é um domínio fadado ao fracasso. As sublimações revelarão a sua incapacidade de desempenhar um papel equilibrador na economia psíquica, pois o sujeito permanecerá vulnerável num ponto particular, o da sua vida amorosa. Neste campo, a ferida despertará uma dor psíquica e assistiremos a uma ressurreição da mãe morta que dissolverá o espaço psíquico, uma crise que gerará o retorno para o centro da cena, bloqueando todas as aquisições sublimatórias do sujeito que, de algum modo, o podem pôr em contacto com o outro.

Assim, com a partilha interdita, a solidão instala-se. Esta solidão pode provar-se aparentemente profícua para o sujeito, dado que sem objecto, este aninha-se e torna-se a sua própria mãe, prisioneiro de uma economia de sobrevivência e sem tensão. Do mesmo modo, a mãe morta, aparentemente afastada, só assim permanecerá se o objecto assim estiver também. Enquanto não houver candidato à sucessão, pode deixar o seu filho sobreviver, mas, como não podemos passar sem amar, a inevitável repetição dos conflitos levarão de novo o sujeito ao fracasso e à impossibilidade do amor, preso que está à mãe morta. Green sustenta que uma regressão à analidade seria uma saída inevitável, dado que permite ao sujeito proteger-se, pelo obstáculo anal, de uma regressão oral à qual a mãe morta sempre remete: o complexo da mãe morta e a perda metafórica do seio reverberam entre si. Encontraremos também uma defesa pela realidade, como se o sujeito experimentasse a necessidade de se agarrar à presença do percebido conforme real como algo isento de qualquer projecção. Porém, isto é consequência da indistinção entre fantasia e realidade que o sujeito se empenha em manter clivadas: a aparente negação da realidade psíquica é na verdade a única realidade em que o sujeito vive. Esta confusão gera uma enorme angústia, com o *subjecto* e o objecto misturados a ameaçar o sujeito de uma eminência psicótica. A ordem deve por isso ser mantida a qualquer preço através de uma recorrência à analidade estruturante que permite continuar a fazer funcionar a clivagem e, sobretudo, afastar o sujeito do que ele descobriu no seu inconsciente. Por tal, é-lhe muito mais fácil compreender os outros que a si mesmo.

v. revisitações da cena primária: a breve ilusão do contacto com o amor

Qualquer ressurgimento da fantasia da cena primária constitui uma actualização projectiva que livra não apenas o sujeito das suas tensões internas, projectando-as no objecto, mas constitui sobretudo uma revivescência – e não uma reminiscência. Porém, isto vai permitir ao sujeito adquirir a medida da distância intransponível que o separa da mãe. Esta distância faz com que sinta a raiva impotente por não conseguir estabelecer o contacto, no sentido mais estrito, com o objecto. O sujeito sente-se incapaz de acordar esta mãe morta, de animá-la e torná-la viva. E, desta vez, ao invés do objecto que monopolizava a mãe morta ser o rival na prossecução do luto, ela torna-se, pelo contrário, o objecto terceiro que surge, diferente, e capaz de devolver-lhe a vida e proporcionar-lhe o acesso ao gozo e ao amor.

Aqui jaz a situação revoltante que reactiva a perda da onipotência narcísica e desperta o sentimento de uma enfermidade libidinal incomensurável.

2.8 A FRUIÇÃO E A SEXUALIZAÇÃO DE CONFLITOS NÃO LIBIDINAIS

O lugar do prazer, assim como o seu acesso, foi já abordado ao longo desta exposição teórica de várias formas, inclusive na medida em que poderia estar sob o âmbito da morte. Porém, a necessidade de *fruir*, de conceber esse prazer possui invariavelmente uma origem, e é com o ênfase posto no radical da *falta* que Green destaca a importância da compreensão da *fruição* como uma condensação de várias ideias num alcance final mais global.

A linguagem começar por mostrar-nos o caminho a que este vocábulo conduz: «(...) uma satisfação plena e inteira, mais particularmente, ainda, quando se trata de volúpia, e a que designa a possibilidade de poder obter de um objecto os prazeres ou as vantagens que ele pode proporcionar, por vezes, mesmo, após ter adquirido o direito que autoriza esse usufruto. Estas várias situações mostram perfeitamente que, afinal, o facto de se alcançar uma satisfação sem reservas, um prazer sem limites, é o alvo pretendido» (Green, 1997/2000, p.55). Desta forma, a fruição estabelecer-se-ia como o acesso a uma dimensão de prazer sem limites, um absoluto orgasmo que implica o anterior varrimento de qualquer impedimento ao seu acesso. É importante notar aqui que, nesta ordem de ideias, o objecto encontra-se à plena disposição do sujeito, aqui tornado mestre.

Mas esta não é uma questão linear na medida em que o alcance da satisfação e do prazer, como procura mostrar a psicanálise, é talvez um dos objectos de estudo mais complexos de empreender, encerrando diversos paradoxos, como de resto já foi exposto neste trabalho. A sua relação com a dor, em particular, é uma característica notável e a sua inerência é facilmente constatável na exacerbação do masoquismo teorizada por Freud.

Lacan, por seu turno, dispõe o acesso à fruição em oposição à castração. Seria este fantasma onnipotente, o agente por trás da castração, o Superego, que se constituiria como «interditador de uma fruição completa. Mesmo a relação com o seio, idealizado como só o objecto primário o é e será, inevitavelmente encontrará o contacto com o real e a sua assunção de direito. Aí entrará a mediação e o sacrifício para a manutenção de um acesso à fruição, como o faz o escravo ou o discípulo, e, afinal, permite o estabelecimento de uma relação sujeito-objecto. Mas várias críticas terão sido feitas a Lacan por circunscrever o acesso a uma dimensão tão fundamental como esta apenas por meio da castração.

Como foi referido inicialmente, a falta é, notoriamente, «uma categoria ainda mais globalizante, que impede que se coloquem questões relativas à castração nas suas relações com as outras manifestações que impedem o desenvolvimento da psique (...)» (Op.Cit., p.58) tais como, aqui mais em concreto, a dor e o luto, ou a desintegração num pólo mais extremo. Mais uma vez, contudo, retornamos à lógica de Freud constante nesta exposição teórica e que procura ir mais longe nas matérias da compreensão das pulsões, já que o que se configura é de novo um par difícil de desfazer: a dor e a fruição. Mais uma vez é a questão do masoquismo que se nos afigura, a fazer-nos olhar para o sujeito como eterno fruidor do seu sofrimento na medida em que este sofrimento é sempre consequência de um prazer inconsciente. Será muitas vezes necessária a passagem pela dimensão mais sexual que, de inicialmente opaca, nos poderá trazer melhor compreensão sobre a dinâmica da fruição. Esta conclusão remete-nos para a necessidade de constatação de que alguns conflitos onde a libido estava aparentemente ausente mostram no entanto «uma inter-relação entre fixações pregenitais e uma problemática narcísica» (Op.Cit., p.157).

Esta hipótese relevaria de uma passagem para o campo da libido objectal aquilo que, originalmente, era substância do narcisismo. Seria necessário compreender então o lugar do objecto que, nesta hipótese, não poderia ser verdadeiramente encarado como tal, mas antes como uma existência presente, pouco objectalizada na medida do investimento libidinal. Isto atesta sobretudo o tipo de modalidade libidinal que está em causa neste casos, a de autoerotismo, dado que o objecto não é investido na sua singularidade. Nesses casos, «ao mínimo conflito, uma reacção quase instintiva leva à ruptura do vínculo com o objecto, de modo a prevenir um extravasamento que veria nascer uma tentação, para além mesmo do ódio, de destruição» (Op.Cit., p.158).

Nestes casos, a análise da relação sexual provar-se-ia um indicador fundamental das capacidades objectais do sujeito. São relações em que o contacto afectivo e até efectivo são relegados ao indispensável, ariscas a quaisquer sentimentos de frustração, tornando-as um reflexo de uma acção por parte do Ego de um processo de sexualização face a uma problemática inerentemente narcísica. A alteridade é aqui uma dimensão inatingível, mesmo que o sexo surja como veículo de manifestação patológica, dado que é a fragilidade do sujeito e o seu amor-próprio que estão aqui em causa. Esta fragilidade narcísica comprova-se então pela edificação de uma protecção face à ameaça de intrusão, pelo não envolvimento face ao medo de um abandono e do estabelecimento de uma relação de dependência – a distância é fundamental. Paradoxalmente, no exercício da actividade sexual, plateau da relação autêntica e da partilha por definição, «torna-se exercício autoerótico, extensão masturbatória com um objecto funcional» (Op.Cit., p.158). Não é criado espaço para recolher a reciprocidade do objecto e o sexo torna-se uma actividade destituída de afecto.

Este cenário não invalida algum contacto com o prazer, dado que este tipo de relação sexual pode revelar-se satisfatória. O sujeito encerra-se numa dimensão afectiva sem eventualidades imprevistas e estabelecida de forma segura para o sujeito, logo à partida, e uma vez que não está envolvido na relação, não pode ser sentido como ausente. É uma relação sem ganho, inclusivamente até narcísico, porque *mantém* – diríamos – meramente a tensão a um nível reduzido e afasta o fantasma da dor psíquica. Uma relação sem aproximação ou ligação ao outro, mas antes com um simulacro deste, oriundo do próprio sujeito, *duplicado*.

2.9 O TEMA DO DUPLO COMO UM SENTIMENTO AMEAÇADORAMENTE ESTRANHO E A EROTIZAÇÃO DA AUSÊNCIA EM DON JUAN

Pegando no ponto deixado ainda pelo último texto, existem aspectos da relação com este *duplo* que consideramos úteis para a formação dos procedimentos de análise da nossa personagem em estudo.

Começando por Freud, é com o seu artigo de singular importância para qualquer interessado pela arte e pela estética, *O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho* de 1919), ou *Unheimlich* na língua mãe alemã de Freud.

Freud recorre a um trabalho desenvolvido por Otto Rank sobre o tema do duplo e onde aquele autor se presta a traçar as relações existentes entre o referido tema e a imagem no espelho ou a sombra, os espíritos protectores, as teorias sobre a alma e, finalmente, com o *medo da morte*. O duplo começou por ser considerado um elemento protector contra a destruição do ego, contrariando o alcance da morte, sendo a ideia de alma imortal o primeiro duplo do corpo. Esta defesa contra o receio de destruição encontra eco na representação onírica, sendo comum, segundo Freud, encontrar a expressão da castração na duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. Estas representações emulam, de certo modo, o sentimento de amor sem limites do narcisismo primário que domina a vida psíquica da criança. Numa fase posterior, todavia, esta associação é ultrapassada por outra, contrária à inicial (protecção), ou seja, o duplo torna-se n' «o arauto estranhamento ameaçador da morte» (p.223).

Este novo conteúdo atribuído ao duplo deriva, segundo Freud, do normal desenvolvimento do ego e de uma instância específica que se lhe opõe, servindo «a *auto-observação* e a *auto-crítica*, que realiza o trabalho de censura psíquica e que é conhecida da nossa consciência enquanto “senso moral”» (devemos lembrar que a formulação, definição e designação desta instância, o Superego, seria feita num momento posterior a este texto). Em casos extremos de patologia, essa instância como que se separaria do ego, tratando-o como se fosse um objecto. Esse duplo, então, seria composto por várias coisas, material porventura recalcado, mas acima de tudo seria tido como um elemento exclusivamente crítico do ego. Freud adverte também que o sentimento de algo ameaçadoramente estranho proviria do recalçamento de algo íntimo, gerando um fantasma provocador de incerteza e dúvida.

Jean Rousset (1979/1988), num ensaio profundamente lúcido sobre a importância da ausência no mito de Don Juan, alerta para alguns aspectos associados ao fenómeno da duplicação presentes neste mito, mas sobretudo focando o quão – de forma aparente – paradoxalmente erotizada pode ser a ausência. Don Juan, o eterno sedutor, eterno porque nunca encontra, embora sempre deseje. E o desejo é sempre desejo do outro, já dizia Barthes, mas o outro em Don Juan, é o si mesmo, dado que é a ausência que se torna *investida* e até erotizada.

Machado (1979/1988) refere em relação ao donjuanismo que este é expressão de um desejo que procura prolongar o instante definitivo de morte. Este instante é símbolo «de tensão extrema entre pulsão de vida e Pulsão de Morte, desejo de êxtase mortal» (Op.Cit., p.21), um «êxtase erótico relacionado com a morte» (Op.Cit., p.22). É um êxtase que se procura prolongar pela insistência obsessiva do desejo, muito mais que mera caça calculista, quase como uma *necessidade de querer para poder ser*. É por isto que é possível constatar no discurso de Don Juan o uso que este faz da palavra, um instrumento de persuasão mas para a si mesmo se persuadir, iludindo para si mesmo se iludir, deseja para desejar, «num jogo erótico de infundável ausência. Ou melhor, de multiformes ausências» (Op.Cit., p.25), levando-o para lá da negação de verdades e de idolatrias, de mero inconformista. O que Don Juan procura estaria para lá de tais trivialidades, pois é o encontro consigo mesmo, algo, diríamos, só possível no momento da morte. O outro afigura-se antes um horizonte impossível do seu desejo, encarnando apenas num ser e durante um instante, aquele da «impaciência febril da sua união» (Pfeiffer, 1979/1988, p.64). um breve momento de exaltação. É o que Don Juan tem de tão intrinsecamente trágico, «aquilo que deseja captar só o pode encontrar na sua profundidade mais íntima ao passo que ele se obstina em arrancá-la a outros que não ele (...)» (Vogelweith, 1979/1988, p.68).

Esta demanda faz com que Don Juan perca qualquer possibilidade de contacto com o tempo e o espaço, através da família, da moral ou da sociedade, torna-o um inconstante, pertencente à mobilidade, sempre um fugitivo, dissimulado, um «teórico da hipocrisia» (Rousset, 1979/1988, p.32). Esta demanda, que é de amor (não se julgue outra coisa) determina a condição que encerra a punição de Don Juan, a «impossibilidade que determina que o desejo não possa ser vivido senão sob a forma de uma *carência* ou, por

outras palavras, de uma paixão. E como toda a paixão traz em si a morte, apenas se poderá cumprir (se assim se pode dizer) na morte» (Pfeiffer, 1979/1988, p.63).

É curioso, por tudo isto, que Don Juan pereça como o faz, aniquilado pela sua própria acção destrutiva devolvida a si mesmo, como se de um duplo seu se tratasse. É curioso pelo facto deste mito, enquanto tal, encerrar-se na circularidade daquilo que não tem fim, até porque «se o desejo é essencialmente a expressão de uma carência, a multiplicação desse desejo nunca permite senão constatar uma carência cada vez maior, de novo e mais uma vez, a ideia de *falta* fundamental (...)» (Didier, 1979/1988, p.93).

3. SÍNTESE INTEGRATIVA

Neste patamar que antecede a concretização da proposta de trabalho, faremos uma reflexão sobre aquilo que foi realizado até este ponto. Ao longo da exploração teórica, procurámos conhecer o conceito da Pulsão de Morte como foi introduzido por Freud em *Além do Princípio do Prazer* e posteriormente explorado em *O Problema Económico do Masoquismo*, em *O Ego e o Id*. Este conceito, inserido num modelo teórico do aparelho psíquico já bastante trabalhado até então, viria a instituir aquela que seria a teoria final das pulsões. Daí resultaram reflexões fundamentais como a constatação de uma tendência conducente a um nível de tensão nulo, a busca do prazer como estando ao serviço dessa tendência, a compulsão à repetição e a intricação pulsional, cujo contributo se mostrou fundamental para a compreensão de fenómenos como o masoquismo ou a culpa. Por outro lado, percebemos também que a Pulsão de Morte não pode ser evocada sem a sua contraparte positiva, na forma de Eros. Explorámos ainda a introdução do estudo ao narcisismo e as contribuições de Freud para a compreensão.

Em seguida, constatámos como Laplanche viria a aprofundar a teorização freudiana, salientando a importância do princípio económico da tendência para zero, a descoberta do objecto como produto dessa tendência e da busca do prazer, e finalmente a dinâmica pulsional que lhes é inerente através da ligação entre a dor e o prazer. Green (1988/1999), ainda sobre esta matéria, reforça a importância do dualismo pulsional pelos seus efeitos de vinculação e desligamento ao objecto.

Nesta altura, e devido à necessidade sentida por um maior esclarecimento do conceito do Narcisismo como descrito por Freud, compreendemos a verdadeira importância que o investimento libidinal no Ego possui, afigurando-se como um aspecto fundamental no desenvolvimento mental. Este investimento – sob a forma de possível retirada –, não obstante ser vital no percurso do desenvolvimento, estaria invariavelmente ligado à Pulsão de Morte – como viria a sugerir André Green – através da abolição da ausência do objecto como efeito da procura de redução da tensão, almejando a auto-suficiência.

A partir desta teorização, propusemo-nos explorar o contributo desenvolvido por Green sobre o Narcisismo, no seu contacto não só com a metapsicologia freudiana, mas

também, e mais em particular, através da sua elaboração teórica sobre a *Mãe Morta*. Este complexo resultaria na formação de um núcleo de ausência em reacção a uma depressão materna em tenra idade do sujeito e organizar-se-ia com o propósito capital de manter vivo o Ego através do ódio ao objecto e reanimar esta imago materna desfalecida.

A proposta ideológica da Pulsão de Morte, tal como sugerida por Freud, foi pouco desenvolvida pelos autores e correntes que lhe sucederam e que viriam a contribuir para a construção e maior solidificação da psicanálise como edifício teórico. A pouca receptividade alcançada por este conceito pode dever-se a múltiplos factores, entre os quais a sua origem numa premissa biológica e a eventual obstinação, por parte de alguns autores, em reconhecê-la como uma teoria *pessimista*. É igualmente tentadora a ideia de nos deixarmos levar por uma teoria absolutista como ameaça ser esta concepção final do dualismo pulsional. Ainda assim, não é difícil encontrar esse abandono misturado com um sentimento de fascínio perante esta proposta arrojada de Freud. A ideia de uma força superior que nos trilha o caminho até à meta de uma morte natural e que, paradoxalmente, num movimento conservador, ajudaria a evitar quaisquer tensões originadas por perigos externos para que possamos morrer de forma “natural”, é verdadeiramente notável. Devemos ainda reconhecer como, nesta teoria, o papel do amor está tão perto da morte (a *ligação do desligamento*), duas dimensões emparelhadas desde há séculos na arte e em particular, na literatura, áreas em que Freud sempre assumiu ser um grande interessado. Porém, o verdadeiro desafio prende-se com a identificação da acção destas forças, através do escrutínio do comportamento humano nas suas diversas variantes. A nossa proposta de trabalho, como já foi aflorado na introdução, passa por aqui.

4. PROPÓSITOS DO TRABALHO

O principal objectivo do nosso trabalho releva, de novo lembramos, da preocupação da Psicologia Clínica em concretizar a sua finura na análise de casos clínicos. Nesta tese investigaremos que tipo de organização psíquica podemos encontrar na personagem principal da obra, e comprovar a acção da Pulsão de Morte e a sua função desobjectalizante ao longo de vários excertos de uma narrativa ficcional – aqui instituída como *o caso em estudo*. Iremos fazê-lo tendo em conta não apenas o discurso directo do personagem, como os movimentos do próprio narrador. Para tal, e considerando a necessidade de dotar a acção da Psicologia Clínica de um instrumento de análise deste fenómeno complexo, recorreremos a uma grelha de análise interpretativa que possa dar conta do conflito psíquico em causa, num grupo de trechos narrativos colhidos a partir da obra em estudo.

Orientados por uma preocupação metodológica que valide o exercício aqui sugerido, e com vista à construção desta grelha de análise interpretativa funcional – o nosso instrumento de análise –, iremos necessitar de uma conjugação articulada de vários elementos.

Em primeiro lugar, iremos proceder à inscrição desse instrumento no âmbito de um paradigma epistemológico que possa compreender o objecto de estudo aqui estabelecido e de que modo este está relacionado com a prática da Psicologia Clínica. Em seguida, procuraremos então erguer uma grelha de análise que comporte os principais procedimentos existentes num instrumento usado na avaliação de narrativas, o método T.A.T. Com tal intento em vista, torna-se vital descrever que técnica é esta, em que espécie de metodologia está ela inscrita, qual o seu propósito e sob que teorias se encontra assente. Posteriormente, iremos relacionar este instrumento com a organização teórica patente no segundo capítulo e perceber quais os movimentos e conflitos em jogo.

Concluiremos com uma análise e uma interpretação, sumariando no último capítulo os principais objectivos traçados e quais as principais dificuldades sentidas.

5. INSCRIÇÃO METODOLÓGICA

No que concerne às ciências sociais e humanas, existem paradigmas já estabelecidos no tempo corrente. À imagem da Sociologia ou da Antropologia, a Psicologia, mais concretamente a Psicologia Clínica actual, utiliza fundamentalmente dois tipos de métodos de investigação: a investigação através do método quantitativo e o método qualitativo. Assim, a escolha de uma metodologia deve, antes de mais e sobretudo, estar subjacente ao tipo de trabalho que se procura produzir, pelo que «se procuramos relações comuns entre casos, contemplamos muitos casos», se por outro lado, procuramos «compreender como um caso individual procede, examinamos espécimes individualmente» (Stake, 1995, p.36).

A metodologia quantitativa procura investigar a relação entre duas ou mais variáveis, as suas associações (ou correlações) para daí confirmar ou infirmar uma hipótese inicial. O investigador assume uma postura absolutamente neutra, responsabilizando-se apenas pelo tratamento e análise estatísticas dos resultados.

É justamente por este trabalho se basear na necessária imissão entre o investigador-leitor e objecto de estudo-narrativa que a opção estava desde logo definida. Deste modo, a metodologia *qualitativa* é uma abordagem que é consequente com a proposta de trabalho aqui em jogo, e integra a participação do investigador como um elemento não só presente, como inclusivamente participante. Implica o reconhecimento de uma flexibilidade na interpretação dos dados, mas sem nunca descurar a consubstanciação desse trabalho por parte de uma estrutura teórica enquadrante bem definida (Silverman, 2001).

Esta é uma posição que cultiva a compreensão, como referido pelo filósofo Georg von Wright, que possui uma dimensão psicológica que a «explicação não tem. (...) é uma forma de *empatia* ou re-criação na mente do aluno [ou interlocutor] da atmosfera mental, os pensamentos e sensações e motivações, do objecto do seu estudo... Compreensão está também relacionada com *intencionalidade* de uma forma que a explicação não está. Compreende-se os objectivos e propósitos de um agente, o significado de um sinal ou símbolo, e a significância de uma instituição social ou rito religioso» (1971, citado por Stake, 1995, pp.37-38, os parêntesis rectos são nossos). A reflexão deste autor ergue

alguns elementos fundamentais para que possamos inscrever a metodologia deste trabalho numa índole mais qualitativa. Ao usar conceitos como *empatia*, precisamente um dos conceitos-chave da Psicologia Clínica, Wright ilustra bem onde pensamos poder inscrever este trabalho. A ideia de uma imersão na “atmosfera mental” viva e vivida passo a passo nesta narrativa, na pessoa de Sabbath, é o nosso alvo, sobretudo para que possamos procurar caminhar ao seu lado e não olhá-lo da posição pretensamente privilegiada e assumidamente passiva de apenas um mero observador.

Por tudo isto, e tendo em conta o carácter linguístico dos dados qualitativos, a preocupação com a substancialidade do objecto de estudo surge como um elemento premente. Assim, muita da nossa investigação depende da interpretação. Ora, como já aludiu Green numa citação anterior, é impossível empreender um projecto como este sem o leitor ter *sentido* algo aquando do seu confronto inicial com aquele que será o seu objecto de estudo, o “conjunto de dados” se quisermos. O desenho do modelo qualitativo convoca como responsável o indivíduo que procede às interpretações, exercendo um juízo subjectivo, analisando e sintetizando, enquanto realiza a sua própria consciência do trabalho. Neste modelo são as propostas de trabalho que levam à formulação do caso e à constatação de fenómenos, procurando padrões de relações não antecipados, como por exemplo, procurar apurar o que aconteceu a uma dada relação existente entre duas personagens ou de que forma isso se repete ou repercute.

A centralidade da interpretação é hoje considerada uma característica fundamental da investigação qualitativa. As conclusões tornam-se elas próprias sugestões individuais de análise, dado que o investigador acaba, invariavelmente, por consagrar uma perspectiva pessoal na investigação que conduz, conferindo ao trabalho que desempenha alguma qualidade subjectiva. Assim, um intérprete é colocado a observar o desenvolvimento do sujeito do caso, registando-o objectiva e subjectivamente. Fá-lo-á examinando para lá do factual o seu significado e redireccionando a observação de modo a refinar ou conferir maior substância a esses significados. Com base nessas observações e estabelecimentos de significados, apuram-se teses, consideradas como o passo final do processo interpretativo. Para se chegar à elaboração de uma tese através do processo interpretativo, deve existir um conjunto de regras formais ou lógicas, conferidas por um sistema teórico, descrito mais à frente no trabalho.

Procurando concluir, o alvo do investigador que usa o método qualitativo passa por catalizar o movimento reflexivo em quem o lê e, conseqüentemente, otimizar a oportunidade para aprender e pensar. A função deste tipo de pesquisa, em última análise, deixa de estar apegado à ideia do mapeamento e conquista do mundo, procurando antes sofisticar a contemplação do mesmo (Stake, 1995).

Como foi sendo definido, sobretudo ao longo da exposição teórica, a acepção usada por nós enquanto investigadores parte da teoria psicanalítica, que institui uma lógica de procura do significado, enquanto dimensão interpretável das produções do sujeito, aqui no caso de uma narrativa. É sobretudo devido à contemplação da subjectividade profundamente inerente a todo este exercício que só uma metodologia qualitativa, investida na análise atenta e profunda de dimensões tão singulares, se pode mostrar válida e adequada aos nossos fins.

6. FUNDAMENTAÇÃO DO INSTRUMENTO

Procuraremos agora firmar o nosso instrumento de análise para este trabalho, partindo de uma plataforma já existente e da qual iremos extrair as suas principais bases de trabalho. Este é um trabalho de alguma sensibilidade, dada a nossa admitida preocupação em não desvirtuar qualquer pressuposto teórico já existente ou sequer subvertê-lo para um propósito inadequado.

O instrumento em causa é o T.A.T., *Thematic Apperception Test*. Construído por H. Murray em 1935, foi alvo de diversas reflexões teóricas e prática ao longo do tempo, não só nos Estados Unidos de onde é originário, mas sobretudo em França, onde recolheu uma boa aceitação no seio da comunidade de psicólogos clínicos e psicanalistas. Será de resto junto desta perspectiva teórica da escola francesa, seguindo sobretudo as elaborações conseguidas por Vica Shentoub e seus colaboradores, que procuraremos desenvolver este trabalho.

Devemos mencionar que o T.A.T. é hoje considerado um instrumento fundamental, ao lado do Rorschach, como uma forma de acesso à organização psíquica, no âmbito da metodologia projectiva. São instrumentos particularmente utilizados na elaboração de diagnósticos, embora o seu alcance seja um pouco mais largo, dado que com uma cobertura teórica adequada, são *finos* o bastante para nos darem a conhecer os eixos definidores do funcionamento mental de um sujeito.

O T.A.T. é originalmente composto por trinta e uma imagens, embora na prática sejam utilizadas sensivelmente entre quinze e dezasseis delas por cada aplicação. São imagens que «representam personagens de idades e sexos diferentes, colocadas em situações relativamente indeterminadas mas que deixam também lugar a interpretações, ou ainda paisagens relativamente pouco estruturadas» (Shentoub et al., 1990/1999, p.27). Perante estes cartões, e segundo Murray, «o sujeito seria convidado a imaginar uma história tão rica e dramática quanto possível, que desse conta do presente, passado e futuro, bem como dos sentimentos das personagens postas em cena» (Op.Cit., p.27).

Surge agora a hora de fazer um aviso à navegação que nos lê pelo facto de irmos trilhar um caminho que, assumimos, não é o mesmo que seria caso prosseguíssemos com a utilização desta prova da forma como ela surge até aqui descrita. A tese que aqui se

pretende edificar não utiliza quaisquer cartões como parte da sua utilização, e sem eles fica ausente também a utilização de um objecto *mediador*, um *significamte* entre o aparelho psíquico e suas representações, e a linguagem oral, na forma de uma narrativa. Está necessariamente ausente também a atmosfera, digamos, invariavelmente *relacional*, existente quando um clínico e um sujeito se encontram, mediados pelo objecto já referido que é a imagem do cartão. Questões como a escuta, a transferência e a contra-transferência estarão por isso ausentes deste processo, o que não inibe, no entanto, que a participação do fantasma seja excluída na procura de compreensão do texto. Da mesma forma, a instrução – o convite à situação T.A.T. – que se inclui para que as representações tomem a forma da narrativa não surge aqui, uma vez até que a narrativa é preexistente. A relação, por isso, continua a existir, mas é, como já tivemos oportunidade de referir mais atrás, de uma índole diferente – parte sempre do leitor. Esta aproximação ao método-T.A.T. irá produzir algumas consequências na formulação do nosso instrumento, que será assim, *próximo* do original mas, invariavelmente, *diferente*.

Concretizando, o que aqui procuraremos analisar serão excertos da narrativa em estudo, seleccionados utilizando o critério específico de momento de definição da narrativa, embora esta questão vá ser elaborada mais à frente, aquando da apresentação e análise dos mesmos excertos. Esta é uma diferença relevante e que deve ser tida em conta nesta altura. Todavia, estamos em crer, não nos impedirá ou inibirá de empreender este esforço de elaboração de um conjunto de procedimentos de análise vizinho do próprio T.A.T., e passamos a explicar porquê desta nossa convicção.

O T.A.T., em particular após as investigações conduzidas pela já referida escola francesa, passou a centrar a sua atenção «sobre a *forma dos relatos*, quer dizer, sobre as diversas modalidades do discurso (...)\», com a análise a procurar considerar «(...) a maneira como o tema é construído» tendo em conta «uma história» (Op.Cit., pp.37-38, em itálico no original).

Mas, acima de tudo, o T.A.T. obedece ao «*corpus metapsicológico freudiano*» tomado no seu todo», sendo «necessário ter em conta tanto a *primeira* como a *segunda tópica* (...) e os três pontos de vista clássicos sobre o conflito: dinâmico, económico e tópico (...)\» (Op.Cit., p.38, em itálico no original), um corpo teórico do qual nós próprios procurámos partir, em particular a sua última elaboração. De referir ainda a necessária

menção à problemática edipiana, dimensão absolutamente central no estudo da narrativa T.A.T. e aqui igualmente contemplada. É aqui premente a atenção à modulação afectiva presente no conflito interpessoal e o reconhecimento da diferença, sexual e geracional. Se na situação-TAT estas temáticas são como que “convidadas a entrar” na narrativa pelas situações evocadas pelas imagens presentes nos cartões, neste exercício elas procurarão ser analisadas ao longo do próprio discurso do personagem e do narrador.

6.1 A PEDRA-DE-TOQUE FREUDIANA

No que respeita à construção da metapsicologia, o nosso capítulo de fundamentação teórica dedica-se sobretudo à forma e ao conteúdo que este sistema teórico assumiu depois de, em 1920, Freud lhe ter adicionado o conceito da Pulsão de Morte, fazendo emergir a segunda tópica do aparelho psíquico. Esta noção veio redefinir a construção da dialéctica pulsional, conferindo-lhe um aspecto muito mais diferenciado do que aquele que Freud começou por desenhar na primeira tópica.

No período das primeiras formulações freudianas, seria a gestão do Ego dos processos internos inconscientes e a realidade do consciente, na alucinação do objecto e o próprio objecto, que iriam ser o centro da primeira tópica metapsicológica de Freud. O inconsciente manifestar-se-ia pela necessidade de «descarga imediata» e de «repetição de antigas experiências de satisfação». O papel mediador do Ego passaria pela necessidade de inibição do investimento na representação mnésica, fonte de prazer, para que esta não se sobrepusesse à realidade exterior da percepção do objecto vivo e extrínseco. Assim, prevaleceria idealmente o princípio da realidade, associado ao *processo secundário*, «modo de funcionamento das estruturas conscientes» sobre o *processo primário*, este regido sobre a égide do *princípio do prazer* e da *lógica de funcionamento das estruturas inconscientes* (Op.Cit., 1990/1997, p.39).

Impõe-se uma caracterização mais substancial de ambos estes processos: o processo primário evidencia-se pela demanda de descarga das urgências inconscientes que procuram um alívio imediato, dando azo a uma passagem de uma representação imediata para outra, «segundo os mecanismos de deslocamento e/ou condensação, alucinação e a satisfação primitiva», *fundamental*. É notória a forma como a sua acção é pautada pela ausência de coerência ou de relações lógicas, inibindo a capacidade de

referência temporal, em absoluto desconhecimento do princípio da realidade. A sua manifestação mais concreta é a compulsão de repetição, em busca do objecto primário, tornado *reliquia*, fonte exclusiva, necessária para a satisfação do desejo. Em contrapartida, o processo secundário surge diametralmente oposto ao processo primário, procurando moderar e modular a expressão deste, inculcando-lhe o princípio da realidade, lógico e coerente. O pensamento é, neste âmbito, uma actividade autónoma, introduzindo a *capacidade simbólica e significante* de relação com o objecto, e com ela um processo contrário ao da lógica primária que segue o princípio da identidade da percepção (do objecto primário).

Freud, contemplando um possível índice de economia psíquica, sugeriu que a acumulação de material inconsciente, fantasmático – que surge em torno do desejo pelo objecto primário – iria coagir a percepção consciente do objecto. Deste modo, quanto mais elevada fosse a pressão fantasmática, mais a percepção consciente seria *carregada* de antigos elementos mnésicos, representações e afectos, o que iria ter consequência na resposta ao objecto-alvo *actual*. O corolário deste processo é o sobreinvestimento desta imagem real, tornada «*significante*» em excesso», constringendo o Ego que procura «obedecer ao princípio da realidade (...)» e discriminar o estímulo perceptivo da imagem alucinada (Op.Cit., p.40).

Na elaboração de uma história, estes fundamentos estarão sempre presentes, deste modo e no seu inverso, já que a fantasia inconsciente não se encontra nunca suprimida, revelando apenas o trabalho de gestão do Ego. A actividade consciente encontrar-se-á, assim, inexoravelmente preenchida de elementos fantasmáticos oriundos do património existencial de cada sujeito, com a sua manifestação a poder variar da simples riqueza interior ao aprisionamento no seio de uma fantasia.

Através desta configuração, podemos perceber como Freud estabeleceu a dialéctica conflitual entre os dois princípios contrários em torno do objecto-alvo, com a realidade a dever impor-se ao prazer através da secundarização. As representações devem estar *ligadas* aos afectos, mas não devem ser sobrecarregadas por eles.

No respeitante à segunda tónica, as partes até aqui consideradas como intervenientes passam a ser consideradas como agentes participantes nesse conflito que, não obstante, continua com o Ego como unidade integrativa. A ele, que congrega no seu

interior o contacto com a consciência e pré-consciência, juntam-se o agente representante dos interditos, o Superego e o Id, a matriz pulsional inconsciente. Não há, portanto, uma extinção dos pressupostos anteriores mas antes uma elaboração dos mesmos.

É ao Ego, personagem central desta configuração revista do psiquismo, que cabe o controlo da percepção e da mobilidade, a inscrição no real e a ordenação temporal, assim como o pensamento lógico, corrente e racional. As representações, expressas pela linguagem, são também processadas por esta, exercendo uma das principais funções egóicas: o acesso ao simbólico. No entanto, o território do Ego estende-se até terrenos preenchidos por material inconsciente, que vêm repercutir no desempenho das funções do Ego. Assim, o Ego torna-se o agente do recalçamento e do seu levantamento, passível de se adoecer e de se curar, enquanto resiste às descargas pulsionais, tantas vezes culpadas da repetição. O acesso e integração da mudança, de forma mais evidente agora, é um aspecto preponderante da acção do Ego que, através da racionalização e do *insight*, exerce o controlo da realidade, assim como da defesa contra essa mesma realidade.

Por tudo isto, e segundo a leitura de Shentoub e os seus colaboradores da teoria freudiana, o Ego é tido como um agente da mudança, da mudança possível, ou seja, uma que procure a diminuição da angústia através dos mecanismos de defesa. Mudança essa que é promovida em directa proporção ao crescimento da autonomia do Ego perante o Id e o Superego e as suas próprias operações defensivas. Seria inclusivamente a partir do Id que o Ego progressivamente se diferenciaria, através de um manuseio cada vez melhor da pressão interior no confronto com a realidade exterior. Isto proceder-se-ia através «de um jogo de identificações estabelecidas ao longo da evolução, no seio de relações intersubjectivas com os objectos privilegiados» (Op.Cit., p.42).

Shentoub intromete ainda, nas suas elaborações sobre a questão metapsicológica, um aspecto fundamental para que o instrumento deste trabalho se possa realmente realizar. A autora relembra que para seguir os passos de Freud, e dada a origem genética no Id, a energia deslocada pelo Ego é invariavelmente pulsional, na sua dupla modalidade: libidinal ou agressiva. Nesta ordem de ideias, quando assistimos a uma derivação no alvo, ou seja, quando este deixar de ser necessariamente sexual, poderemos dizer que estamos perante um movimento de sublimação.

6.2 AS PERSPECTIVAS CLÁSSICAS DO CONFLITO

Procurámos perceber até este ponto o paradigma no qual Freud se baseou para construir uma ideia de aparelho psíquico. Julgamos por isso que, nesta altura, é já facilmente admissível o lugar central que a noção de conflito ocupa nesta ideia. Freud, devemos mencionar ainda, construiu em redor desta noção fundamental de conflito psíquico três formas de o olhar: o ponto de vista *dinâmico*, *económico* e *tópico*.

A primeira perspectiva sobre o conflito coloca-o na oposição entre o desejo – na demanda do prazer – e a defesa – protegendo o ego no confronto com a realidade. Podemos ver esta forma de conflito presente no sujeito através da qualidade do compromisso que este alcança entre o «controlo consciente e a pressão fantasmática inconsciente» (Op.Cit., p.42).

A economia psíquica envolvida no conflito psíquico pode ser avaliada através da distribuição da energia, investida nas funções egóicas ou consumida pelas defesas perante ideias e afectos desagradáveis emergentes. É seguindo esta avaliação, sempre segundo Shentoub e colaboradores, que chegamos à noção de «investimento com *boa distância*» (Op.Cit., p.43), fundamental para equilibrar a ligação entre afectos e representações, num mecanismo que faça ressoar o fantasma de modo adequado no percurso de acesso à preciosa criatividade. Inversamente, a incapacidade de estabelecer uma distância adequada entre afectos e representações faz com que se estabeleça um sobreinvestimento fantasmático do objecto, desencadeando consequentemente o ergo/erguer de defesas à custa de mais energia psíquica. Esta perspectiva permite-nos ainda inferir, através da qualidade das defesas erguidas, um índice energético que estaria a ser dispendido para manter o aparelho psíquico *compensado*. Deste modo, a capacidade criativa, perante o cenário de um aparelho defensivo reduzido a modalidades arcaicas e massivas, encontra-se seriamente comprometido.

O ponto de vista tópico diz respeito ao equilíbrio dos processos referidos essencialmente por Freud na primeira tópica, o primário e o secundário. Através da análise dos movimentos progredientes e regredientes, tanto ao nível do conteúdo latente do discurso relatado como a forma como este é estruturado – algo passível de ser visto num texto literário –, pode apreciar-se a qualidade do funcionamento psíquico. É por isso aceitável que mesmo mecanismos mais estreitos ao processo primário, como sejam o caso

de deslocamentos, condensações e simbolizações possam ser encontrados em funcionamentos secundarizados, dependendo é certo da quantidade de energia que fazem deslocar (um esforço demasiado assinalável contraria tal pressuposto). O equilíbrio neste ponto, ou seja, «um relato “bem sucedido”» fundamenta-se na articulação entre uma secundarização bem sucedida e a admissão de uma ressonância fantasmática - «*uma história só pode ser criada se os dois processos se conjugam*» (Op.Cit., p.43, o itálico é nosso).

Uma sinergia destas três perspectivas deve ser conseguida para que a análise do discurso possa ser bem conduzida, no seu conjunto. Da mesma forma que um protocolo T.A.T. descerra a procura de um compromisso, este é um aspecto sempre posto em causa pelo conflito que é inerente a qualquer elaboração discursiva, inclusive a literária.

6.3 A MANIFESTAÇÃO PULSIONAL: OS AFECTOS E AS REPRESENTAÇÕES

Se por um lado, e como já foi sugerido, no centro da teoria metapsicológica está a noção de conflito, por outro este é apenas sustentado pela pulsão. Porém, esta não pode é referida enquanto tal, mas antes através dos seus mandatários, o *afecto* e a *representação*.

Ligados pela fantasia inconsciente (ou fantasma), podemos pressentir a presença destes mandatários da pulsão naquilo que Shentoub considera o *conteúdo latente do relato*, mesmo que à superfície – no *conteúdo manifesto* do discurso – esteja apenas patente a ideia consciente, que traduz a forma que as representações e os afectos inconscientes foram elaborados pelo Ego, através da linguagem.

Convém referir que o *afecto é inseparável da representação*, muito devido à forma como a pulsão é concebida por Freud, que a configura como a origem daquele. É o catalizador da representação que, reciprocamente, o desperta, numa dinâmica compreendida mediante uma qualidade e uma quantidade. Não se podem constituir um sem o outro, ainda que possam ser clivados pela mente.

Ainda nesta ordem de ideias, seria impossível não aproximar o afecto da dinâmica pulsional que envolve a vivência do prazer e do desprazer, vivências de resto inseparáveis uma da outra. O afecto, como a pulsão de onde ele deriva, convém explicitar, encerra em si esta dualidade e contradição, pelo que o surgimento da defesa é mote não apenas de

uma representação mas sobretudo do «afecto que a acompanha e cujo retorno pode ser temido» (Op.Cit., p.45).

Mais uma vez, é o Ego que é convocado para administrar esta questão, e é sobretudo ele que é posto em causa quando os afectos evocados são intrínseca e violentamente intensos, podendo levar à perdição, na forma da despersonalização. Caber-lhe-á assim a ele e do seu potencial organizador ultrapassar o conflito já elaborado entre a irrupção do prazer-desprazer e a necessária aproximação à realidade, indispensável à autoconservação.

6.4 A COISA E A PALAVRA

Fundamental não à constituição mas em particular à fundamentação destes procedimentos de análise aqui propostos, é a relação entre a *coisa* e a *palavra*.

A coisa emerge de uma memória convocada, na forma de uma representação essencialmente visual, e parte sempre do inconsciente para se juntar depois à representação acústica da palavra no caminho do pré-consciente até ao consciente. Shentoub ajuíza: «a representação da coisa liga a verbalização à consciência» (Op.Cit., p.46).

A compreensão desta passagem é absolutamente elementar para qualquer análise de um texto narrativo dado que distingue a linguagem como o organizador psíquico que, essencialmente, é. Qualquer instabilidade de linguagem, ou discordância entre o significado e o significante podem exhibir fronteiras de contacto com o processo primário e ser consequência do insucesso, passageiro ou não, da acção egóica. Se fugir ao simbolismo próprio ou hermético, a palavra mostra poder conjurar toda a construção ou esforço de elaboração psíquica que é o processo secundário, na transição do «mundo “privado” ao mundo “comum”» (Op.Cit., p.47). Ao contrário do T.A.T., que imprime a necessidade de ligação ao real através da instrução, no discurso narrativo da ficção o nosso exercício propõe-se mais essencial: será necessariamente a conjugação adequada da palavra, primeiro sintáctica e semântica para chegar à frase, e depois estabilizada e consistente para chegar à história, que atestará em primeira instância a qualidade, em cada momento, do acordo entre o fantasma e o movimento inexorável da vida (em ambos nos referimos ao personagem da narrativa).

Mais uma vez, devido ao facto do nosso objecto de estudo ser um discurso narrativo ficcionado, produto da mente de um escritor, ao contrário de um protocolo T.A.T., será sempre expectável o alcance de uma ressonância fantasmática profunda. Não obstante, a composição da vivência do personagem – aqui tornado objecto de análise *real* – congrega representações e afectos dispostos pela sua própria carga fantasmática, o que permite, sem grande polémica, a sua análise. Esta análise basear-se-á na organização de um material por definição inorganizado, com ênfase na expressão da fantasia e a defesa contra esta fantasia, no fundo sempre atentando à formação do compromisso entre os imperativos conscientes e inconscientes. Será neste ponto, julgamos, que se estabelece a nossa maior aproximação ao método T.A.T., pois, após a recolha dos princípios fundamentais dos procedimentos, poderemos *descrever* (e não *avaliar*) «o modo de organização do sujeito» pelas suas «passagens das representações/afectos inconscientes (...) ao texto manifesto do seu discurso, isto é, à história» (Op.Cit., pp.47-48). Outra forma de elaborar o procedimento de análise é aferir a qualidade da *ligação* entre os afectos e as representações, mostrando-nos atentos às transformações quantitativas e qualitativas ao nível dos afectos. A eficácia da modulação dos afectos é um aspecto preponderante desta análise, constituindo um indicador do controlo existente da intensidade afectiva e da preponderância do sistema inconsciente no que é dito. Quando forças brutas, maciças de afecto assomam à superfície, assolando os limites da intersubjectividade e traduzindo-se em discursos confusos, inadequados, crus e arbitrários, elas devem ser trabalhadas, separadas pelo pensamento para se tornarem operantes. Porém – e este contrabalanceamento é constante – o exercício deste trabalho, no seu investimento energético, não pode oprimir (ser muito superior) a expressão afectiva (também ela energética) sob pena do resultado ser um *despojamento* da fantasia – o *isolamento*.

Agora que supomos ter acabado a descrição do que vamos fazer neste trabalho, e antes de passarmos à definição da grelha de análise interpretativa final (os procedimentos de *como* o faremos), estamos em crer que há apenas mais um princípio importante a reter.

Assim, encontramos ser necessário mostrar quão analógicos podem ser os processos da criação, por exemplo, de uma obra literária e a elaboração de um protocolo

através do processo T.A.T.. Shentoub (1981; 1990/1997) destaca a operação *regressiva* inerente a estes processos, «a apreensão das representações penetradas no pré-consciente (ao proteger-se com a ajuda de mecanismos de defesa privilegiados), e de simbolizar estas imagens através da linguagem» (Anzieu, 1974, 1981, citado por Shentoub, 1990/1997, p.53). É esta *plasticidade*, a liberdade de movimentos não só regredientes como progredientes que, posta ao serviço do impulso criativo, parece fundar o impulso para a criação mental. E ainda que seja certo que nem todos os Homens o fazem com igual mestria, esta plasticidade encontra-se em qualquer um que consiga com mais ou menos sucesso a manutenção da sua homeostasia psíquica. Devemos aqui confessar o quão notável julgamos ser a proposta de pensamento aqui estabelecida, pois ela encerra particularmente bem, julgamos nós, a forma como a noção de riqueza psíquica é vista pela teoria psicanalítica. Uma riqueza que parece ser mais abundante em quem se coloca *além* da autoconservação, colocando no mundo um produto daquilo que será a sua facilidade de transportação para dentro e fora de si próprio, no contacto com o próximo e com o distante.

Será, assim, nesta qualidade de tripulantes, com a ajuda deste campo teórico, que procuraremos o foco deste jogo intra-inter-individual, ao longo dos seus sistemas consciente e inconsciente, almejando a descrição do funcionamento psíquico desta personagem, não mais que fictícia, mas não menos do que humana.

7. OS PROCEDIMENTOS E A DEFINIÇÃO DA GRELHA DE ANÁLISE INTERPRETATIVA

Partindo da premissa metodológica e conceptual de refinamento de um campo conceptual, tanto teórico – através da exploração do efeito da Pulsão de Morte – como prático – o método T.A.T. – o núcleo procedimental desta tese serão os seus procedimentos de análise. Remetendo a utilização do conteúdo teórico para a interpretação e validação teórica finais, existem algumas advertências inerentes à utilização do T.A.T. como procedência principal para a constituição desta grelha de análise.

São sobretudo duas as grandes dimensões problemáticas solicitadas, não só pelos cartões do T.A.T. como por todas as provas projectivas, que não deixarão de ser aqui igualmente participantes: *A identidade, a identificação e a relação de objecto.*

Em primeiro lugar, no respeitante à identidade e à identificação e ainda à relação de objecto, usaremos as definições incluídas por Shentoub no seu Manual de Utilização do TAT (1997/1999, pp.62-63):

O termo **identidade** designa o conjunto dos processos psíquicos fundamentais, pelos quais o indivíduo acede a uma representação da sua continuidade de existir (no tempo e no espaço).

A construção da identidade apoia-se numa imagem do corpo relativamente sólida e na eficiência dos processos de individuação e de diferenciação em relação ao outro ou ao meio.

O termo **identificação** (secundária) é tomado no sentido do: «Processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, sobre o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações» (Laplanche e Pontalis, 1967, p.187, citados por Shentoub, 1997/1999, p.63).

A constituição das referências identificatórias supõe, uma vez atingido o acesso à identidade, **o reconhecimento da diferença de sexos e de gerações, correlativo do Édipo** [o negrito é nosso].

O termo **relação de objecto** designa «o modo de relação do sujeito com o seu mundo, relação que é o resultado complexo e total de uma determinada organização da

personalidade, de uma apreensão mais ou menos fantasmática dos objectos e de certos tipos privilegiados de defesa.

Falar-se-á de relação de objecto de um determinado sujeito, mas também de tipo de relação de objecto, que se referem a momentos evolutivos do sujeito (por exemplo, relação de objecto oral) ou à psicopatologia (por exemplo, relação de objecto melancólica)» (Laplanche e Pontalis, 1967, p.404, citados por Shentoub, 1997/1999, p.63)

Partindo destes pressupostos, existem questões fundamentais na aplicação do T.A.T. cuja pertinência para este trabalho se afigura como total, pelo que procuraremos adaptá-las à tarefa entre mãos.

Em relação à identidade e à identificação, serão investigado vários aspectos: *a existência de estabilidade da identidade (ou o quão estável é a unidade identitária), se as personagens se encontram diferenciadas umas em relação às outras e finalmente se existe adequação na colocação das identificações e na expressão das referências sexuais.*

No que concerne à problemática da relação objectal, e atentando à *forma como as relações são representadas e pensadas, a questão fundamental prende-se com a «representação de si, de acordo com os eixos identidade e identificação, e representação de relações»* (Shentoub, 1990/1997, p.63).

Com isto em conta, durante a análise deveremos ter sempre presente a comparência de afectos e representações, os dois registos da expressão pulsional. No plano psíquico, torna-se mais claro se considerarmos os emparelhamentos *representante-representação*, definido como «representação ou grupo de representações às quais a pulsão se fixa no curso da história do sujeito e por intermédio das quais ela se inscreve no psiquismo (Laplanche e Pontalis, 1967, p.412, citados por Shentoub, 1997/1999, p.64), e *representante-afecto*, que é a «expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional e das suas variações» (Laplanche e Pontalis, 1967, p.12, citados por Shentoub, 1997/1999, p.64).

Devido ao efeito potencial do recalçamento, o primeiro par referido pode surgir menos presente no consciente do sujeito, mas dado que os afectos e as representações tendem a ficar ligados, as ligações entre estas representações e os movimentos afectivos permitem a análise do acesso à ambivalência. Isto vem permitir a compreensão da forma

como o sujeito *encerra* o objecto, ou seja, se lhe consegue atribuir amor e ódio ao mesmo tempo, sem que a identidade de um ou de outro seja posta em causa. Consequentemente, podemos vir a perceber de que forma o sujeito se situa perante um objecto que o faz sentir igualmente bom e mau. Este acesso à ambivalência é entendida por Shentoub como a ligação de movimentos libidinais e agressivos, seguindo as teorizações kleinianas que o apontam como o primeiro instante fantasmático. É aqui que decorre o jogo entre o real e a fantasia, agido pelo fantasma da destruição e da reparação maternas, sendo este conflito intrapsíquico o mecanismo que permite conferir tridimensionalidade ao objecto, ligando afecto e representação.

Esta *intricação pulsional*, também já descrita no segundo capítulo, é uma noção preponderante na boa organização psíquica do sujeito, permitindo-lhe a continuidade do objecto e a subsistência narcísica, e *deve ser investigada*. De modo inverso, mas igualmente importante, o desligamento – aspecto também já elaborado anteriormente, e central no nosso trabalho – mostra a necessidade de «uma brusca libertação de energia que tende, de modo incoercível, para a descarga, sob a forma de um excedente de excitações» (Shentoub, 1997/1999, p.64). É este desligamento que mostra o objectivo das pulsões de morte, a destruição de laços e a *desintricação pulsional*, e é a este movimento que procuraremos estar mais atentos em cada momento de cada análise de cada trecho narrativo.

Não devemos esquecer, contudo, que ambas as expressões do dualismo pulsional são recorrentemente mobilizadas no sistema psíquico e a sua expressão será presente em cada momento, com o predomínio de uma ou de outra a determinar cada configuração psíquica de forma diferente. Assim, e sendo este um sistema gradativo, se as ligações são efectuadas de modo proporcionado, o funcionamento psíquico será flexível e a sua conflitualidade viva será bem gerida. Por outro lado, se os processos de ligação se revelam ineficazes, as modalidades de funcionamento serão frágeis e o pensamento estará comprometido.

A análise do texto deve portanto passar sempre pelo ponto de vista económico, levando-nos a «*apreciar as quantidades de energia pulsional mobilizadas e a sua qualidade libidinal e/ou agressiva*» (Op.Cit., p.65, o itálico é nosso). Iremos por isso *estar atentos aos movimentos libidinais e agressivos, procurando aferir se são*

referenciáveis, se é possível a existência de uma ligação entre eles ou, se por outro lado, são os processos de desligamento que prevalecem. Na mesma toada, será fundamental perceber se as representações das relações traduzem um conflito de ambivalência ou se evidenciam, pelo contrário, uma tendência, mais ou menos importante, para a desintração pulsional.

7.1 SOLICITAÇÕES LATENTES NOS CARTÕES TAT: AS PROBLEMÁTICAS

Não iremos, agora, voltar a referir a importância sobretudo *relacional* dos cartões no processo-T.A.T., mas iremos sim salientar, um pouco *en passant*, quais as principais solicitações latentes dos mesmos. Propomo-nos a este exercício por um motivo específico: as situações que os cartões descrevem, apesar de indeterminadas e ambíguas, remetem para conflitos considerados universais – «situações humanas clássicas», no dizer de Murray (citado por Shentoub, 1997/1990, p.49) – para qualquer um de nós, pelo que uma exposição destas solicitações evocadas pelos cartões pode ajudar-nos, sugerindo direcções a seguir aquando da análise final do nosso texto. Poderemos, com base nelas, inscrever os principais registos conflituais do sujeito em análise.

Não iremos fazer menção ao material manifesto, i.e. a imagem “objectivamente” traçada, focando-nos mais nas reactivações inconscientes que este material evoca. Deste modo, procuraremos elencar quais as principais solicitações latentes dos cartões 1, 2, 3BM, 4, 5, 6BM, 7BM, 8BM, 10, 11, 13B, 13MF, e 19. Escolhemos estes cartões pelo facto de, à excepção do cartão 16 (que dispõe uma imagem em branco), serem estes os indicados para a aplicação desta prova em homens adultos, como é o caso de Sabbath, a nossa personagem principal e objecto de estudo.

Assinalamos desde logo a questão da gestão da *capacidade* ou *incapacidade* de sucesso, perante uma tarefa que se pode afigurar como difícil ou mesmo impossível, o que também permite aferir o nível de maturidade e de avaliação das dificuldades que o real impõe ao sujeito – remetendo para uma eventual vivência da *angústia de castração*. Esta questão está ainda intimamente ligada à constituição sólida da identidade, a capacidade do sujeito de se situar *inteiro* face a um objecto inteiro. Deve ser investigada não apenas no seu valor da potência ou impotência (tê-la ou não a ter), mas sobretudo como

plataforma de acesso à fruição e ao prazer, integrando o objecto de desejo e a forma como é investido.

Quando a crispação narcísica e a luta antidepressiva sobressaem nos movimentos do sujeito, elas podem revelar de um evitamento da angústia de castração na afirmação de uma posição de onipotência. O princípio do prazer expressa-se de forma megalomaniaca, negando em absoluto quaisquer sentimentos de imaturidade e impotência. Num sentido inverso, a mesma problemática pode estar patente em sentimentos de insuficiência do investimento de si, com os afectos depressivos a mostrarem a sua cara.

Ademais, a importância *da investigação do conflito edipiano é basilar*, com a questão da *estabilidade da identidade na sua diferenciação com os outros* a ser a mais premente dentro deste conflito, nas componentes de *sexo* e de *geração*. O conflito deve desenrolar-se em termos triangulares, com a presença de relações exclusivamente duais a merecerem particular atenção devido à suscitação de *relações de dependência*, que configuram entidades relacionais únicas. Se os processos identitários não estiverem suficientemente bem constituídos, pode surgir uma pseudotriangulação, seja através da confusão dos papéis (telescopagem) ou da *clivagem* entre um bom e um mau objecto que vem substituir-se à diferença de sexos..

De referir a necessidade de conduzir a investigação da forma a aferir como o sujeito vive o conflito pulsional no seio da relação heterossexual adulta, em particular quando os membros manifestam movimentos diferentes – *agressivos e/ou libidinais*. Este duplo movimento funda a *ambivalência* já referida mais acima, com a ligação entre ambas as pulsões a dever ser possível, com espaço para o terceiro elemento ser integrado.

Para que isto suceda, é necessária a referida *boa integração dos laços afectivos*, com o *conflito inerente aos mesmos a desenhar-se entre desejos e defesas*. Num duplo movimento pulsional, o desejo libidinal pelo sexo oposto e a rivalidade com o objecto homossexual devem estar presentes, assim como algumas evocações depressivas que se devem ao peso dos interditos, sobretudo aqueles ligados ao incesto. Quando as evocações depressivas são mais manifestas, estas podem dever-se a *dificuldades na revivência da perda, na expressão da renúncia dos primeiros objecto de amor*. Isto terá consequências ao nível do manejo pulsional, com os investimentos libidinais a serem escassos e vividos

de forma dolorosa, e com a gestão da agressividade a ser mal efectuada. No limite psicótico, os fantasmas da cena primitiva provar-se-iam absolutamente destrutivos e mortíferos, e a aproximação mãe/filho geraria grande angústia, patente em temas de destruição e morte.

A problemática da *perda de objecto* e a *elaboração depressiva* são, de resto, factores centrais na investigação para a compreensão do funcionamento psíquico de qualquer sujeito. Nesta investigação, como no T.A.T., deve se ter em conta a representação narcísica de si próprio, assim como os movimentos identificatórios, dado que o reconhecimento em si mesmo de afectos depressivos será um bom indicador para a compreensão do lugar desta problemática no sujeito – a recusa da depressão pode organizar uma defesa maior de tipo maníaco.

Devemos ainda procurar desvelar a forma como o sujeito reage perante esta perda. Precisamos ver se ele imerge na depressão para depois se libertar através de um *luto*, ou se, noutra sentida, constatamos que a *perda do objecto traz consigo o fantasma já instalado* que sinaliza a progressão impossível. Esta primeira possibilidade aponta a modalidade neurótica, que integra a ambivalência do laço de amor ainda estabelecido com a representação do objecto, com o desejo do mesmo ainda presente, e o mandato da realidade que o superego impõe, como o fez aquando do Édipo. Em contrapartida, num funcionamento de tipo narcísico, é um ideal do Ego que parece imperar, com a perda do objecto a ser sentida como uma ferida narcísica. A depressão não é sentida com culpa, como na modalidade neurótica, mas com *vergonha* e *inferioridade*. O objecto, constata-se, é antes investido como duplo narcísico, “*alimento*” para o amor-próprio do sujeito, e não como *alteridade*. Perfilando este caminho, o sujeito psicótico não enfrenta a depressão como tal, mas antes como uma falha na própria representação unitária da sua identidade. Isto pode surgir num texto como percepção de deformações corporais na forma como uma personagem concebe o outro, com temas de destruição – quando a agressividade é heterodirigida – e paranóia – quando é autodirigida – a mostrarem-se presentes.

Prosseguindo, a investigação do texto deve contar com a compreensão do lugar que a imagem materna ocupa no discurso do sujeito. Podendo ser vivenciada como uma instância superegógica, esta imagem tende a suscitar manifestações agressivas e libidinais

menos moduladas, pelo que o grau desta modulação deve ser investigado. Em registos mais arcaicos, e na ausência de uma consistência superegóica a pautar o funcionamento psíquico do sujeito, esta imago materna pode ser vivida de uma forma persecutória e mesmo intrusiva. Mais uma vez, a economia pulsional, nos seus índices agressivo e libidinal face a esta representação constitui um indicador precioso. Devemos estar por isso atentos a projecções arbitrárias e massivas de afectos agressivos, mas também libidinais.

O indicador principal da problemática edipiana, a diferenciação de sexos e gerações, será sempre fundamental nestas contemplanções. Quando esta problemática surge adequadamente estruturada, este discernimento é claro e a relação com a imagem materna não evoca fantasmas incestuosos, ou origina estados de grande excitação ou desorganização parcial.

No respeitante à elaboração da relação pai-filho, a proximidade deverá estar presente em termos de ternura e de oposição, ou seja, mais uma vez, de forma *ambivalente*. A energia pulsional deve surgir intrincada, mas é comum a configuração de cenários em que a agressividade e a rivalidade são mais manifestas, ainda que integradas. Em contrapartida, quando o investimento libidinal é mais expresso, a relação pode resultar erotizada, no entanto, este movimento libidinal é o responsável pela superação do conflito edipiano e pelo acesso à mesma ambivalência. Em suma, numa dimensão adequada, «o pai pode ser um rival, mas o amor de que ele é objecto permite ligar a agressividade sentida por ele» (Shentoub, 1997/1990, p.72).

É para uma maior compreensão do lugar do sujeito nesta relação com a representação paterna que devemos procurar apreciar a eventual existência de uma angústia de castração ou maior agressividade relacionada com a dita representação. Este lugar irá privilegiar uma posição de um em relação a outro, activa ou passiva, com a agressividade de um lado e o amor do outro. A desintração pulsional configura-se como uma via possível de compreensão quando há uma clara tomada de posição perante o sujeito. Neste plano, a agressividade deixa de ser atenuada, e pode inscrever-se num sistema de funcionamento pré-genital, onde dominam representações e afectos maciços.

Alguns cartões remetem, como foi já referido, para a problemática da perda de objecto, mas existe ainda um em particular – 13B – que procura colocar o sujeito perante

a solidão. A solidão pode levar ao aparecimento de associações com cargas fantasmáticas mais ou menos intensas, por vezes da cena primitiva mas mais geralmente é o abandono na relação mãe/criança o tema subjacente mais intensamente solicitado. Com a angústia de separação e de perda de objecto à cabeça, será natural encontrar em situações destas, ou seja, em que o sujeito se sente ou percebe como estando *só*, afectos depressivos. Daqui, é natural assistir à construção de defesas de índole maníaca, sinal de uma luta antidepressiva.

Num contexto em que o sujeito represente de forma arcaica a imagem materna, o simbolismo materno e tudo o que o envolve terá uma atmosfera de precariedade ou deterioração, que pode surgir associada ou não a tendências reparativas. Na eventualidade destes movimentos reparativos não se encontrarem efectivamente presentes, testemunhando uma significativa desintração pulsional, será de esperar que os fantasmas persecutórios e/ou destrutivos assolem o discurso do sujeito.

Finalmente, a questão da organização egóica no que respeita à separação entre o dentro e fora, pela evocação de um continente e um meio que permitam a projecção do bom e do mau. A consistência do funcionamento psíquico do sujeito é passível de ser investigada através da forma como este admite o bom no seu interior e consegue expulsar o mau. Ademais, esta realidade externa é outro indicador fundamental, com a nossa investigação a dever incidir no uso que o sujeito faz dela: é suporte (anaclítica), é *afiada* (crispação narcísica), ou é assumidamente *diferente* (na sua alteridade). É nesta dinâmica como que “membranosa” que se funda o pensamento, e está patente na carga fantasmática imposta à linguagem.

Em jeito de conclusão da síntese de problemáticas a partir das quais elaborámos os últimos parágrafos, registamos aqui os principais temas que os cartões T.A.T. abordam: o cartão 1 perscruta a sensibilidade à castração, o 2 a capacidade de autonomia, o 3BM investiga a depressibilidade, 4, 10 e 13MF a relação do casal (com este último a ser particularmente sensível à capacidade de gestão da intrincação pulsional), o cartão 7BM permite uma maior atenção à relação homossexual e o 8BM contempla a agressividade dirigida ao pai, com os cartões 11 e 19 a remeterem para angústias mais arcaicas.

Posto isto, referimos as principais questões nos quais a nossa investigação irá incidir:

- como está configurado o conflito edipiano, na sua componente de diferenciação perante os outros, no sexo e na geração?
- a intricação ou desintricação pulsional: o afecto existe? é expresso de forma manifestamente erótica ou agressiva? ou a sua expressão é integrada na ambivalência?
- que gestão é feita da capacidade ou incapacidade do alcance do sucesso, na relação com a angústia de castração, e na possibilidade de acesso à fruição e ao prazer?
- a perda do objecto é renunciada e este é reevocado, sentido como intrusivo e impossibilitando a progressão psíquica ou a elaboração depressiva do luto está instalada como será visível pela ambivalência?
- o objecto é investido na sua unidade *alteritária*, é sentido como abandonico e por tal alimento para o amor próprio do sujeito (anáclise) ou mostra ainda ser a sombra de um fantasma, de um objecto arcaico, primário, causa de uma profunda ferida narcísica que origina vergonha e inferioridade (crispação narcísica)?

7.2 DEFINIÇÃO DA GRELHA DE ANÁLISE INTERPRETATIVA

Da matriz conceptual do T.A.T. que foi até aqui ilustrada, ergueremos agora a grelha que servirá de análise aos trechos da narrativa que compõe a obra em análise, *O Teatro de Sabbath*.

Para a compormos, utilizaremos os aspectos centrais de cada série da *folha de decomposição* do T.A.T. Ainda que para isso precisemos aqui explorá-la, aquilo que há de mais importante a reter deste exercício é o facto de que, após o fazermos, poderemos salientar aqueles que serão as *modalidades de tratamento dos conflitos patentes no material evocado*. Esta análise do trabalho psíquico que é, afinal, a elaboração do discurso, irá ter em conta a natureza, a variedade, o peso dos principais procedimentos utilizados pelo sujeito, mas também a sua articulação com outros tipos de procedimentos, inclusivamente de outro registo. A atenção a estes movimentos irá permitir a apreciação da «qualidade do processo associativo, ao ter em conta as relações entre representações,

afectos e mecanismos de defesa (do ponto de vista tópico, económicos e dinâmico» (Shentoub, 1997/1999, p.82). E será só após este trabalho que – esperamos – conseguiremos aferir com maior perspicácia o tipo de problemática abordada a cada momento em particular, e finalmente no cômputo geral da obra.

Será este trabalho de análise, procedido pela acção reflexiva da interpretação que comportará em si, necessariamente, as hipóteses referentes à organização psíquica do sujeito, que constituirá o verdadeiro corpo e mérito do trabalho.

Ainda antes de iniciarmos então a definição da grelha, uma palavra só para a visibilidade dos mecanismos de defesa na elaboração do discurso. Com Shentoub a evocar a definição de Widlöcher, fazemo-lo também, compreendendo que vai de encontro ao nosso propósito de parcimónia: «um conjunto de operações cuja finalidade é reduzir um conflito intrapsíquico ao tornar inacessível à experiência consciente um dos elementos do conflito. Os mecanismos de defesa serão os diferentes tipos de operações nos quais se pode especificar a defesa, isto é, as formas clínicas destas operações defensivas» (1971-72, p.14, citado por Shentoub, 1997/1999, p.86). É depois a própria Shentoub que refere que «a actividade defensiva existe em qualquer organização psíquica, que ela seja normal ou patológica» (Shentoub, 1997/1999, p.86). O discurso, como já anteriormente foi elaborado, não obstante ser um produto do inconsciente, alicerça-se nas suas trocas com o inconsciente, ao longo de movimentos regredientes e progredientes, colhendo e sendo reflexo dos conflitos que formam o *tema* principal patente no discurso do sujeito. Segundo esta ordem de ideias, a análise destes mecanismos de defesa, mais do que de constituir um bom indicador diagnóstico, instam à criação de um esquema de organização psíquica específica do sujeito discursivo.

A designação de “grelha” segundo o dicionário português, numa das possíveis traduções do seu significado, passa por «esquema no qual a informação é disposta e organizada em linhas e colunas». Assim, e à imagem da folha de decomposição original do T.A.T., usaremos esta grelha essencialmente como um *instrumento de trabalho* que possa ser sensível ao espectro das modalidades de funcionamento numa dada organização psíquica e que, basicamente, as possa organizar e ajudar a pensar. Por isso, e à imagem do que temos feito até aqui com a nossa apropriação deste método projectivo, iremos

percorrer as várias categorias de procedimentos existentes na dita folha de decomposição, acentuando os seus elementos definidores, como o preconizaram Shentoub e os seus colaboradores. Iremos primeiramente introduzir de modo muito breve o núcleo de cada uma destas séries para, de seguida, estabeleceremos então o alcance de cada uma delas. Estaremos sempre cientes de que todos estes movimentos podem estar pontualmente presentes em qualquer modalidade de organização psíquica, com a maior incidência de algum deles a dever merecer um estudo mais atento.

Pelo facto das duas primeiras categorias remeterem para processos de elaboração do discurso que sublinham um registo defensivo neurótico – com o grande ênfase no recalçamento – e uma conflitualização marcadamente intrapsíquica, podemos apontar, nestes casos, a existência segura de um espaço interno constituído e bem diferenciado do mundo exterior. Porém, a série **A** exhibe um conflito onde o pensamento é portador do desejo e da defesa, ao passo que a **B** transmite uma ideia de encenação das relações interpessoais, com a labilidade a colorir o confronto entre as instâncias, e com o corpo a ser o palco do conflito, usado como instrumento de sedução.

Através da série **C** podemos observar a forma como o sujeito pode delinear um estratégia de evitamento do conflito, com a distinção em relação às duas categorias anteriores de que esta se divide em cinco séries (a **C/C** é inerente à aplicação do teste, pelo que é abordada apenas nalguns pontos chave): a série **C/Fo** arruma os movimentos discursivos de arranjo fóbico, nos quais dominam o evitamento e a fuga, com as narrativas a manter uma certa espessura simbólica, ou seja, ressonância fantasmática. Esta premissa não invalida, ainda assim, que estes procedimentos possam estar associados a outros tipos de modalidade de funcionamento psíquico que não a neurótica; a série **C/N** engloba os procedimentos mais associados às modalidades narcísicas do funcionamento psíquico e, em concreto, para o sobreinvestimento da polaridade narcísica do fantasma, com um especial acento na expressão corporal. Podem, no entanto, ser espaços de conflito dramatizado mas elaborado secundariamente, ou de retracção libidinal narcísica ao invés do conflito pulsional; a série **C/M** patenteia os mecanismos antidepressivos de tipo maníaco, despejando representações e afectos melancólicos ou, em sentido inverso, sobreinvestido-os num apelo ao outro; a série **C/C** é aqui apenas abordada na sua face mais ligada à tendência para a descarga e diminuição da excitação e

tensão; e finalmente a série **C/Fa**, agrupa os procedimentos do registo factual, com ênfase no exterior que compensa um mundo interno empobrecido, realçando, quando existe uma maior evidência deste tipo de procedimento, um tipo de personalidade operatória, desprovida de capacidade fantasmática “ressoante”, se assim podemos dizer.

É na última categoria de procedimentos, a **E**, onde residem aqueles movimentos catalizados por erupções ou disrupções fantasmáticas sem aparente controlo ou mediação. São modalidades de pensamento saturadas em processo primário, e quando recorrentes, podem conjugar um funcionamento assumidamente patológico, no limite psicótico. A tradução da utilização exclusiva deste tipo de procedimentos ilustra falhas graves na ancoragem na realidade externa e, desde logo, na capacidade de *ligar* afectos e representações, e infere absolutas limitações no acesso ao simbólico e à consequente capacidade de comunicar.

Mas há uma ressalva no que respeita à modalidade de organização psíquica que pode utilizar, fortuitamente, este tipo de procedimentos. Um aparelho psíquico que seja capaz, flexível no contacto com os seus fantasmas e afectos mais primitivos, que autorize a visitação e a circulação dos mesmos sem que se desorganize, é também capaz do derradeiro acto de *criar*.

i. a série A

Como já foi referido, o sujeito procura, através destes procedimentos, a elaboração do conflito intrapessoal. O seu discurso é banal, por vezes demasiado articulado ou intelectualizado, utiliza recursos a referências literárias, culturais e mesmo oníricas. Quando este tipo de discurso é usado, podemos ver o conflito ser reduzido a um quadro socialmente permitido e ao senso comum, permitindo um *distanciamento* dos afectos e representações inerentes, buscando aí uma solução. Ressalva-se um aspecto importante: «se ò recurso às referências sociais, culturais, etc. não se acompanha **de uma ressonância fantasmática e da elaboração do conflito**, não se está mais no registo “A” mas num registo “C”, em que a inibição revelará um modo de funcionamento dito “factual”» (Shentoub, 1997/1990, p.92), em forma de uma “colagem”. Esta referência ao senso comum, deve ainda dizer-se, permite o encontro de um compromisso entre o princípio da realidade e os próprios desejos.

Esta tendência para o distanciamento das inerências afectivas do conflito pode surgir de múltiplas formas e através de variadas estratégias. Quando o sujeito é descrito como investindo um quadro perceptivo, o deslocamento de atenção para o pormenor que lhe é intrínseco pode encobrir o isolamento de afectos ligados ao conflito pulsional. No entanto, é preciso aferir se este tipo de movimento remete efectivamente para o controlo do conflito ou se, por outro lado, evidencia uma inibição em elaborá-lo (registo “factual”). Também as precauções verbais como “talvez”, “diríamos que”, “podemos imaginar que”, “tenho a impressão de que” permitem que o sujeito se escuse de certo modo à problemática, não se comprometendo com a afirmação directa, um movimento análogo à insistência num relato fictício. Este procedimento pode relevar de uma interpretação de uma fantasia, mas mesmo tendo em conta as precauções verbais, é o sucesso ou insucesso da expressão pulsional que deve ser averiguado.

Outros mecanismo comuns, na senda da lógica dos já referidos, podem ter outros contornos. A formulação frásica que evidencia a procura de um afastamento têmporo-espacial mais ou menos longo, permite ao sujeito que se aparte de situações em que exista dificuldade de elaboração. Este movimento surge no relato manifesto, assim como a aparente necessidade de precisão no emprego de datas ou idades, etc. travando manifestações de afecto como a depressiva, por exemplo. Outros procedimento mais subliminares, como a hesitação entre interpretações diferentes perante a resolução de um dado tema, ou o vai e vem entre a expressão pulsional – principalmente a agressiva – e a defesa – sob a forma mais usual do isolamento, denegação, anulação ou deslocamento – num podem também ser utilizados no âmbito desta categoria de procedimentos. Ainda a ruminação dos conteúdos que bloqueia a progressão do relato, a anulação da evocação conflitual, os elementos de tipo formação reactiva (limpeza, ordem, ajuda, dever, economia, etc.), a intelectualização e a mudança brusca de direcção no curso do discurso são todos procedimentos que obedecem ao distanciamento e isolamento do conflito. O que importa é que o afecto seja expressado de forma limitada (*a mínima*).

ii. a série B

Quando o discurso é produto de uma criação mais pessoal, com inclusão da esfera da fantasia e/ou de referências a personagens ausentes, com identificações flexíveis e

difundidas e ainda com a presença de expressões verbalizadas de afectos variados, este pode tornar-se *cénico*. Este tipo de modalidade de discurso permite ao sujeito o exercício do *jogo de associações* entre representações e afectos, fantasmas e personagens reais, atribuindo-lhes diversas posições mas sendo capaz de manter uma identidade estável enquanto descreve sentimentos e atitudes. Isto é prova de *flexibilidade psíquica* e capacidade de modulação dos afectos, marcas do processo secundário.

Por outro lado, esta categoria de procedimentos inclui também outros movimentos que prosseguem a mesma lógica, mas onde o acesso à elaboração consciente está mais comprometido, e a fantasia “deambula” mais liberta, ainda que nem sempre integrada. A precipitação no discurso, uma das marcas desta categoria de procedimentos, pode servir o *recalcamento* de representações ou afectos inconscientes mais carregados. Do mesmo modo, um discurso excessivamente fabulado (ainda que não no extremo do hermetismo) pode atestar uma erupção pulsional mais intensa, consequência de um tema mais reverberante para o sujeito.

Um dos aspectos mais importantes a reter sobre esta série é – ao contrário da série A com a sua maior incidência no intrapsiquismo – o acento inscrito nas relações interpessoais. É a ambivalência entre o desejo do outro e a defesa que se obstrui entre ambos que mais facilmente é notada nestes registos. Com esta ambivalência, vem igualmente uma exacerbação do afecto através do linguagem, que se torna facilmente *dramatizada*, devido à alternância entre estados emocionais opostos e o vai e vem entre desejos contraditórios, com a solução a responder, grosso modo, ao princípio do prazer (omnipotência do desejo) em detrimento da realidade. O uso de exclamações, comentários, digressões e apreciações pessoais são todas marcas deste desejo mal contido pelo objecto de amor, assim como do estabelecimento de rivalidades, o que instaura a revivência do conflito edipiano. Tal cenário pode mesmo chegar a uma erotização exacerbada das relações, com uma evidente invasão da temática sexual ou de um simbolismo transparente. Ainda pegando nesta reaparição do Édipo, questões como a insistência nos pormenores narcísicos, ainda que com uma valência relacional, mostram o propósito principal de sedução no discurso do sujeito, que muitas vezes pode ainda usar um *agir corporal* com essa agenda. Porém, este objecto de amor, no que toca ao sexo e

idade das personagens, pode surgir algo instável, relevando de dificuldades identificatórias.

iii. a série C

Como já foi afluado mais acima, a série C dispõe um conjunto de subcategorias, por assim dizer, que mostram sob diferentes luzes a estratégia de evitamento do conflito como eixo central.

Assim, começando pela série C/Fo, esta mostra-nos que silêncios importantes ao longo do mesmo discurso, assim como uma tendência geral à restrição na abordagem ao conflito, dão conta de uma expressão *banalizada*, mas sobretudo *fugidia* dos afectos – o sujeito está como que inibido. Encontram-se também nesta série a tendência para não revestir com maior densidade os relatos de outros personagens. No fundo, conferir-lhes estatuto familiar ou social ou qualquer aspecto que possa evocar representações de relações demasiado precisas, pois estas encontram-se demasiado carregadas no plano pulsional (libidinal e/ou agressivo). Este toada vaga e anódina, mais do que provar incapacidade de encarar o conflito, realça as dificuldade de referência identitária, com o sujeito a apresentar uma *sentida* dificuldade em precisar o motivo dos actos ou mesmo as próprias relações entre si e as personagens.

Este elenco prossegue com a série C/N, que evidencia problemáticas acentuadas no que concerne à inevitável contenda entre o sujeito e o outro, e no *acesso* a este outro. Este é um discurso cuja maior marca é a ênfase na experiência subjectiva *na sua dimensão não-relacional* (não confundir, portanto, com os movimentos da série B), com o sujeito da história a colocar o foco maior de investimento energético em *si*. As descrições de pensamentos, emoções – vivências –, características físicas ocupam todo o seu linguajar, com a presença do outro a surgir de modo algo anónimo e em busca – ou a servir – de *apoio*. Este outro, objecto, como que *serve um propósito*, um desígnio *funcional* para o sujeito e, desacreditado, unidimensional, teria essa como sua única e derradeira missão, a da ser *ajudado* (ou *ajudar*, a destriça é menor do que à partida seria fácil de supor) por este sujeito. As referências pessoais ou autobiográficas sucedem-se neste tipo de discurso, com as descrições não apenas das suas façanhas – tendencialmente exacerbadas – mas da sua própria existência a comporem o ritmo. A linguagem é

autocentrada, menos censora que encomiástica, e os pormenores que qualificam o objecto têm como função assegurar as referências identitárias na relação com o si-próprio, idealmente bom, potente, belo, mas também o contrário. Ademais, o afecto está presente, mas o sujeito como que «coloca-o em exergo, erige-o e mostra-o (...)» (Op.Cit., p. 121), inundando até a dimensão do outro, que *talvez não o seja* ou *chegue a ser*. É este próprio afecto que chega a *moldar* a postura corporal do sujeito, com as qualidades sensoriais a assomarem à dimensão linguística, tão próximas que estão do consciente, do *toque da pele*. As sensações de *calor* e de *frio* deixam de ser apenas metáforas, metonímias, para desenharem a sensação fenomenológica, o real subjectivo (passe a contradição) – frágil, sente-se. A insistência é de resto feita sobre toda a dimensão definidora dos limites e dos contornos: «curvas, pele, véus, superfícies, etc. É a fronteira dentro/fora que é invertida» (Op.Cit., p. 123).

Com este objecto a perfilar-se unidimensionalmente, o sujeito tende a evocá-lo como uma cópia simétrica, estabelecendo uma *relação especular* que não se dá à confusão identitária, mas cujos elementos são *idênticos*. Unidimensional tenderá a ser igualmente o tempo, imóvel, sem o alcance do devir existencial e histórico, que permite a suspensão do trabalho activo de construir um percurso cronológico pessoal que *integre* as inevitabilidades.

Numa linha muito próxima a esta última (talvez sejam apenas *modalidades* de um mesmo tipo de procedimentos), surge a série C/M. Com um maior enfoque no desenho do objecto, e sobretudo na sua *falta*, é frequente este definir-se essencialmente através da sua função de *anáclise* e de suporte, inevitavelmente idealizado, positiva ou negativamente, colmatando a falha do sujeito. Também a troça, a piada ou o humor integrado no discurso, desde que integrados na narrativa, permitem ao sujeito a fuga ao afecto depressivo através de uma defesa maníaca.

A série C/C, abordada apenas na perspectiva de alguns dos seus procedimentos, surge assim retratada pelo facto de ser conjugar muitos aspectos inerente ao próprio teste. Assim, sublinhamos apenas nesta categoria de procedimentos a utilização da ironia e escárnio, que tenda a ridicularizar, a diminuir a importância da situação em que o sujeito está inserido, transpondo para o exterior a responsabilidade da modalidade do discurso e do mal-estar que o sujeito sente.

Ainda dentro deste leque próximo de procedimento que privilegiam o evitamento do conflito, surge a série C/Fa que enfatiza o mundo exterior, o real factual. As circunstâncias deste discurso estão envoltas na restrição e na fuga, na necessidade de permanecer num estado conflitual. A emergência pulsional é, pois, rejeitada, e a acção narrada pelo sujeito está inscrita no quotidiano, no actual e no concreto, cerceando qualquer hipótese de conflito. Ao contrário de outras séries, em particular a A e a B, há uma importante luta contra a eventual erotização das relações e a dramatização é inexistente. A vida encontra-se «*empacotada* em esquemas estereotipados da vida quotidiana, ficando presa na rede uma realidade externa que vem amordaçar qualquer expressão dos afectos e ocultar qualquer desejo libidinal». Descreve-se então o *fazer* procedimental, que obedece à «ordem de um Superego exterior, a um “alguém”, ou a um “Ideal de Ego”. O interdito não emana de um Superego interiorizado, e o desejo do sujeito não é tido em conta» (Op.Cit., p.129), mas antes a *convenção*, que serve como saída mediante a necessidade de envolvimento pessoal. Os afectos são, neste registo, de absoluto acordo com o que é habitual e que bem parece.

iv. a série E

A última série descrita por Shentoub descreve os movimentos do discurso em que está presente a emergência do processo primário. É um discurso muitas vezes bizarro, desadequado, dado que salta por cima de problemáticas que podem assolam directamente o sujeito. O conflito é muitas vezes deslocado, reaparecendo numa actividade substitutiva menos intensa, com o afecto ou até qualquer vínculo objectal a ser perfeitamente negado. O sujeito como que “descobre” elementos raros ou mesmo falsos na realidade externa ou noutras personagens, um mecanismo frequentemente à ordem da anulação da representação ligada à morte e à destruição que o outro e o conflito com o outro lhe evoca. Estas ligações bizarras são muitas vezes justificadas de forma aparentemente arbitrária, uma lógica muito ligada à condensação inerente ao funcionamento em processo primário. A fragilidade sensorial descrita na série C/N é aqui vivida de forma quase ou mesmo catastrófica, com o sujeito a ser «reenviado, de forma maciça, a uma realidade à qual adere fortemente, sem que uma tal interpretação seja sugerida (...). Esta realidade, sentida e vivenciada como perigosa, mesmo persecutória, manifesta-se por um ataque ao nível dos sentidos, que provoca um verdadeiro mal-estar, num movimento em

que “objecto” e “sujeito”, “realidade interna” e “realidade externa” se encontram confundidos» (Op.Cit., p. 135). Isto dá azo a relatos delirantes, infiltrados por alucinações auditivas imprimidas pelo fantasma, que pode até surgir sob a forma de um anomalia ou doença percebida em si ou nas personagens descritas. Os objectos resultam degenerados, deteriorados, partidos, estragados, em suma, ilustrando um fenómeno possivelmente descrito por fragmentação. Estes movimentos mostram ainda a forma *carregada* como o sujeito percebe a realidade, carregada do fantasma que é colocado, *projectado* no objecto, o que pode resultar em fabulações extravagantes e absolutamente inadequadas. O discurso é de um simbolismo abstracto e hermético, mas muitas vezes também pejado de um expressionismo *cru*, ligado a uma temática sexual ou agressiva com cenários de assassinatos, violações, incesto e onde o afecto está ausente ou surge de forma subjugante, *inintegrável*.

Nesta última modalidade, as representações surgem maciças, ligadas a qualquer problemática com a incapacidade, o fim, o sucesso megalómano, o medo, a morte, a destruição e a perseguição a serem os temas mais recorrentes. Não existe distância no contacto com a realidade exterior e interior e a identificação projectiva é a lei estabelecida. Do mesmo modo, a perseveração de quaisquer temas maiores é um movimento facilmente constatável em qualquer discurso, impondo-se apesar das variações de estímulo. Os temas mais explorados pela perseveração são os da ordem da culpabilidade e da castração num registo neurótico, da ordem da perda no registo narcísico e da ordem da destruição no registo da psicose.

Também a confusão de identidades ou *telescopagem de papeis* integra este grupo de procedimentos. Quando lemos o discurso narrado e as personagens aí descritas surgem confundidas, mesmo amalgamadas numa única representação e se torna praticamente impossível distinguir quem é “ele” ou “ela”, quem é quem, quem faz o quê. Aqui podemos inferir que está patente uma dificuldade identitária mais do que uma mera confusão gramatical, ainda que a confusão entre unidade e pluralidade seja passível de ser encontrada. Os objectos descritos parecem *instáveis*, investidos afectivamente sem a procura de qualquer modulação: «são bons desde que dêem suporte, tornam-se maus quando não constituem mais um apoio» (Op.Cit., p.142). No limite psicótico, a *maldade* atribuída ao objecto pode conferir-lhe um estatuto de *perseguidor*, configurando lógicas

de uma paranóia persecutória. Contudo, e em última análise, quando assistimos à «oscilação extrema e repetida entre representações de objectos totalmente “bons” e outros totalmente “maus” (...)», isto terá «(...) como consequência a possibilidade de um desses objectos passar completa e brutalmente de um a outro desses extremos» (Op.Cit., p.144). Este *shift* entre bom e mau objecto pode advir de uma procura arbitrária de intencionalidade no outro, através da sua fisionomia ou atitude.

A falha na constituição de uma historicidade é passível de ser encontrada nesta conjunção, mas de um modo mais dramático do que na série C/N, com a desorganização a imperar. O relato, nestes casos, atesta a verdadeira confusão mental e a descrição singular da acção presente, passada e futura é nebulosa. Do mesmo modo, as associações entre ideias e fenómenos é feita por contiguidade, consonância ou por simples disparate, compondo frases de duas ou mais ideias desprovidas de ligações lógicas entre elas, como se faltassem as cadeias associativas entre elas. A sensação deixada por este tipo de discurso é de marcada indeterminação.

7.3 ALGUNS ASPECTOS FINAIS NA ANÁLISE DO TEXTO E A LEGIBILIDADE

Dado que não usaremos uma folha de decomposição como é sugerido aquando da aplicação do T.A.T., o agrupamento dos procedimentos psíquicos será feito directamente, ou seja, ao longo da análise do trecho narrativo. Assim, tendo em conta toda a elaboração prévia sobre estes mesmos procedimentos, procuraremos lançar a nossa apreciação da organização defensiva no seio do funcionamento psíquico. Mais ainda do que a aplicação mais costumeira do T.A.T. poderá fazer prever, a exploração que, de seguida, iremos empreender nesta tese não poderá apenas consistir numa simples enumeração dos procedimentos presentes no texto. Ela exigirá, como procura sempre fazer o psicólogo, a definição de um possível *sentido*, neste caso atribuído ao texto como o seria junto de um indivíduo num contexto especificamente clínico.

Não deixaremos nunca de ter em conta dois critérios capitais sublinhados por Shentoub para que a análise seja bem conduzida: a *frequência* com que surgem os procedimentos psíquicos e/ou o *seu peso no processo associativo*. Pesaremos a massividade dos movimentos defensivos, pensando-os na sua carga e especificidade psicopatológica e no seu contacto com a Pulsão de Morte.

Será, indubitavelmente, o *sentir* do conjunto de procedimentos evidenciados pelo sujeito do texto, «a sua natureza, bem como a sua articulação com procedimentos da mesma série ou de outra série» (Shentoub, 1997/1999, p.151), que nos irá verdadeiramente permitir aceder ao leque defensivo usado pelo sujeito. Será nesta variedade de procedimentos do discurso que procuraremos um estilo predominante e as condutas psíquicas que lhe são subjacentes, de modo a interpretá-lo, mais do que em termos psicopatológicos, de modo a formar uma hipótese de organização psíquica. Este sentir que referimos vai, conforme estamos em crer, muito de encontro à qualidade da *legibilidade* como definida por Shentoub.

Esta noção de legibilidade é destacada a partir dos escritos de André Green, «que, ao servir-se da metáfora da escrita para dar conta do movimento de uma sessão de análise, escreve: «Em suma, o critério de êxito reside aqui, não tanto na construção do conteúdo do texto, mas na construção do próprio texto, nas formações dos traços da sua escrita»» (Green, 1973, p.206, citado por Shentoub, 1997/1999, p.153).

Será também a partir desta premissa, em analogia ao que fez Shentoub com o T.A.T., que iremos então apreciar a qualidade e os efeitos dos procedimentos do discurso, com especial atenção ao arranjo e à expressão das representações e à mobilização dos afectos. Estes movimentos serão o mecanismo mais próximo que teremos para atentar à ligação entre os imperativos conscientes e a fantasmática, dado que se inscrevem no trabalho de elaboração do relato e possuem um certo valor de *desimpedimento*. A relação que está em causa é a de comunicabilidade entre o sujeito e o seu mundo interno, assim como o sujeito e o outro.

Porém, quando pudermos perceber que existe um sobrepeso numa dada categoria de procedimentos, e atestarmos que este demonstra uma luta entre a irrupção fantasmática não elaborável e as modalidades defensivas, é provável que nos estejamos a acercar de um núcleo importante da organização psíquica do sujeito. Comprovamo-lo através do estudo da energia investida neste tipo de defesa mais específica que parece, efectivamente, baixar o limiar da angústia – ficando evidente o valor económico da defesa. A defesa pode, deste modo, «encontrar-se mais ou menos subtraída aos processos secundários, ou até mesmo à fantasmática» (Shentoub, 1997/1999, p.153). O relato torna-se, subsequentemente, empobrecido, *entrecortado* pelos mecanismos defensivos e

até desorganizado, momentânea ou definitivamente. A legibilidade permite-nos dar conta de eventuais alterações, transitórias ou efectivas, na relação de comunicabilidade do sujeito com o seu mundo interno e/ou com o outro.

Quando o sujeito demonstra uma maior especificidade na escolha dos procedimentos, ou quando aparenta se “escoar” de uma forma estabelecida, associado a uma inibição importante, a construção da sua resposta estará condicionada pelos riscos de invasão pelos processos primários. Será através da legibilidade que iremos aferir a existência de perturbações eventualmente graves na relação de comunicabilidade do sujeito consigo próprio e com o outro.

Shentoub e seus colaboradores, no *Manual de Utilização do TAT*, a nossa principal referência para a construção deste trabalho, sintetiza os principais valores da legibilidade:

A legibilidade é sinónima de um trabalho de ligação quando:

- (...)
- os procedimentos em acção estão presentes de um modo flexível, variado e são suficientemente sólidos para participar na elaboração do relato;
- os afectos ligados às representações aparecem modulados em função das variações do estímulo;
- a ressonância fantasmática está em relação com as solicitações latentes da imagem.

Num *continuum* regrediente, a legibilidade altera-se e, no limite, deteriora-se: um impacte fantasmático muito forte (...) precipita defesas igualmente maciças, o que perturba e, eventualmente, desorganiza o curso do pensamento. A natureza dos procedimentos em acção, o seu valor económico e dinâmico e, sobretudo, as suas constelações, são outros tantos testemunhos das modalidades do funcionamento psíquico.

A legibilidade é igualmente considerada alterada se as histórias, aparentemente construídas, se revelam desprovidas de qualquer ressonância fantasmática (1997/1999, p.154).

Não devemos deixar de referir que a legibilidade pode oscilar ao longo da obra, da mesma forma que faz ao longo de todo o protocolo quando estamos no T.A.T.. Porém, é indispensável que estejamos atentos ao estabelecimento de *retomas associativas* quando,

de facto, movimentos de inibição ou de aparente desorganização do pensamento urgem do discurso (Op.Cit., p.154).

Neste caso, Shentoub postula então a presença de uma «*organização susceptível de mudança*», mostrando a verdadeira função plástica da organização psíquica – o exercício de abertura à variedade associado à mobilidade dos mecanismos de defesa.

7.4 HIPÓTESES RELATIVAS À ORGANIZAÇÃO PSÍQUICA

A elaboração desta hipótese irá repercutir as preocupações já manifestadas nos capítulos anteriores e no presente capítulo, que definiu a construção desta grelha de análise. Esta suposição irá resultar da análise dos elementos presentes nos excertos da narrativa apresentados, da apreciação da legibilidade do conjunto do texto e «da integração dos conteúdos dos sucessivos relatos face aos seguintes elementos diferenciais: qualidade dos processos associativos, repartição dos investimentos narcísicos e objectais, capacidade de elaboração de conflitos» (Op.Cit., p.155).

Esta hipótese procurará consubstanciar-se nas ilustrações teóricas do segundo capítulo, procurando observar a acção subterrânea da Pulsão de Morte no seu alcance medular que é – mesmo que aparentemente paradoxal – a vivência da *vida* por parte do sujeito.

Mas não só.

Como já foi referido, este trabalho não procura proceder ao fabrico de um diagnóstico do sujeito em estudo, mas antes a elaboração de uma hipótese de organização e funcionamento psíquico da personagem literária de Mickey Sabbath. Contudo, é impossível fugir ao facto de que possuímos em mãos um instrumento que privilegia a utilização de uma nosografia específica, a psicanalítica. A utilização desta nosografia acarreta uma série de constructos psicopatológicos elaborados à sua moda, numa distinta tentativa de *classificação* se não de um propósito diagnóstico, certamente da suprarreferida organização psíquica. A circunstância que aqui queremos apontar é a de que a utilidade desta nosografia como quadro de referência é incontestável, dado que ultrapassa a indicação de sintomas isolados ou aos conteúdos dos conflitos, assentado o seu imenso alcance na compreensão dos arranjos que compõem esta organização psíquica.

Esta evidência faz com que a complexidade envolvida neste exercício de compreensão nos permita olhar um sujeito – mesmo literário – e reconhecer nele a coexistência de estruturas parciais no seio de uma mesma organização – psicopatológica ou não. Esta perspectiva conduz à consciencialização do lugar relativo que estas estruturas parciais ocupam na economia geral do funcionamento psíquico, e é mesmo pela apreciação destes arranjos psíquicos que poderemos aceder ao produto final da sua heterogeneidade, a possibilidade de *criação*.

Se Sabbath encerra ou não esse ímpeto criativo, de que forma o faz e à custa do quê, é algo que iremos já de seguida investigar.

8. APLICAÇÃO DOS PRESSUPOSTOS

Iremos agora exibir a transcrição de diversos excertos da narrativa em estudo, *O Teatro de Sabbath*. Estes trechos foram seleccionados usando o simples (mas não simplista) critério do momento de transição na narrativa. São momentos que sentimos ultrapassarem a cadência simples da leitura, aprofundando a *trama*, e sobretudo aumentando o sentimento dramático advindo da obra de Roth. Torna-se claro, também, que procurámos identificar as passagens da obra que mais se adequassem aos níveis de análise que procurámos investigar, i.e. momentos em que pudéssemos assistir à acção da pulsão de morte, aos fantasmas que dela se originam e ao rompimento e desobjectualização que ela impõe.

A seguir à apresentação de cada um dos excertos, analisaremos os procedimentos utilizados e a problemática evidenciada. Esta apresentação será conduzida ao ritmo da própria leitura, procurando agregar cada momento seleccionado, articulando-o no momento em que surge na narrativa. Fazemos aqui uma ressalva: nem sempre é fácil, ao longo da obra, uma completa destriça entre a voz do narrador e a intervenção do pensamento do próprio Sabbath, pelo que ambas serão contempladas em simultâneo, excepto quando a diferenciação é absolutamente clara. No entanto, desde cedo percebemos, quando esta tese foi idealizada, que seria sobretudo nos diálogos que encontraríamos a expressão mais pura da personalidade da Mickey Sabbath. Assim, grande parte dos pequenos textos incluem diálogos, diálogos que se vêm a tornar definidores ao longo de toda a narrativa, estando condensadas neles todas as principais problemáticas do personagem principal. A interpretação final será conduzida no nono capítulo.

...

A acção decorre no ano de 1994 e o texto inicia-se de modo algo abrupto, com um pedido feito num tom exasperado, por parte de Drenka, a amante croata de Mickey Sabbath, o marinheiro-fantochinho e personagem principal deste livro, para que não se envolva mais com outras mulheres. Sabbath recusa, muito embora sinta que já não consiga de facto prestar-se a tal coisa, não só por amor à amante, como também por

alguma impotência, fruto dos seus sessenta e quatro anos. As personagens são descritas de modo a serem apresentadas ao leitor, com Drenka a ser sugerida como uma «mulher pujante, de constituição sólida, na fronteira tentadora do simples excesso de peso (...)» (Roth, 1995/2000, p.17) de ar italiano e de estatura baixa. Fugira do seu país aos vinte e dois anos com o seu marido, Matija, durante o regime comunista de Tito, tendo-se instalado em Madamaska Falls, no estado de Nova Inglaterra, a norte de Nova Iorque. Sabbath é pouco mais alto que Drenka, um homem «entroncado de barba branca, perturbadores olhos verdes e dedos dolorosamente atrosados» (Roth, 1995/2000, p.17) consequência das suas lides profissionais não apenas no desempenho do seu trabalho como marinheiro mas principalmente pela sua actividade como fantocheiro. Enquanto Drenka lhe roga por uma “fidelidade infiel” dado ambos serem casados, Sabbath mergulha numa reflexão profunda, onde evoca memórias e sentimentos em cadeia, um movimento que percorre toda a obra. O elemento mais evocado é a sua mãe, mas também toda uma plêiade de imagens da sua infância:

EXCERTO 1 (PP.25-29)

(...)

Há pouco tempo, quando chupava os úberes seios de Drenka – úbere, radical de exuberante, palavra ela própria composta por ex mais uberare, ser fecundo, transbordar como Juno deitada na tela de Tintoretto em que a Via Láctea lhe sai da mama – com um furor implacável que a levou a inclinar extasiadamente a cabeça para trás e a gemer (como a própria Juno talvez tenha outrora gemido), «Sinto-o bem fundo, na minha cona», sentiu-se trespassado pela mais lancinante saudade da sua falecida mãezinha. A primazia dela era quase tão absoluta como fora na primeira incomparável década que tinham vivido juntos. Sabbath sentia algo parecido com veneração por aquela percepção natural de um destino que ela desfrutara e, também – numa mulher com uma vida tão física como a de um cavalo –, pela alma contida em toda aquela vibrante energia, uma alma tão inequivocamente presente como os odorosos bolos a cozer no forno depois da escola. Atearam-se nele emoções que não experimentava desde os tempos em que tinha oito e nove anos e ela tivera o prazer dos prazeres em cuidar dos seus dois rapazes. Sim, esse tinha sido o ápice da vida da mãe, criar Morty e Mickey. Como a sua memória, o seu significado, alastrou em Sabbath ao recordar a alacridade com que ela prepara, todas as primaveras, a Páscoa Judaica, todo o trabalho de guardar os pratos de uso correntes, dois serviços, e depois carregar, da garagem, as caixas com os pratos de vidro da Páscoa, lavá-los e arrumá-los nas prateleiras – em menos de um dia, no tempo que decorria entre a ida dele e

de Morty para a escola e o seu regresso a meio da tarde, ela despejava a copa de tralha e limpava e esfregava a cozinha de acordo com todas as normas recomendadas para a celebração. Era difícil determinar pelo modo como atacava essas tarefas se era ela que servia a necessidade ou a necessidade que a servia a ela. Mulher franzina, de nariz grande e cabelo escuro encaracolado, saltitava e corria de um lado para o outro como um pássaro numa moita de framboesas, gorjeando e chilreando uma série de notas tão cristalinamente luminosas como o canto de um pássaro cardeal, uma melodia que soltava com a mesma naturalidade com que limpava o pó, passava a ferro, remendava, encerava e costurava. A dobrar coisas, a endireitar coisas, a arrumar coisas, a empilhar coisas, a acondicionar coisas, a escolher coisas, a desdobrar coisas, a separar coisas, a entrouxar coisas, nem os seus dedos ágeis nem o seu assobiar pararam, nunca, durante toda a infância dele. Isso mostrava como se sentia satisfeita, absorvida por tudo o que tinha de ser feito para manter as contas do marido em ordem, viver em paz com a velha sogra, atender às necessidades quotidianas dos dois rapazes, fazer com que, mesmo nos piores momentos da Depressão e por muito pouco dinheiro que o negócio da manteiga e dos ovos rendesse, o orçamento que administrava não interferisse no desenvolvimento feliz dos filhos e que, por exemplo, o que passava de Morty para Mickey, e que na prática era quase tudo quanto este usava, estivesse impecavelmente remendado, tivesse sido muito bem arejado e se encontrasse imaculadamente limpo. O marido gabava-se com orgulho aos clientes de que a sua mulher tinha olhos na nuca e dois pares de mãos.

Depois Morty foi para a guerra e nada voltou a ser como dantes. Tinham sempre feito tudo como uma família. Nunca se tinham separado. Nunca tinham sido tão pobres que precisassem de alugar a casa no Verão e, como metade dos vizinhos que moravam tão perto da praia como os Sabbath, de se mudar para um pequeno apartamento pelintra por cima da garagem, mas nem por isso deixavam de ser uma família pobre pelos padrões americanos e nenhum deles fora nunca a lado algum. Mas depois Morty partiu e pela primeira vez na sua vida Mickey dormiu sozinho no quarto que tinha sido de ambos. Uma vez, foram ver o irmão quando ele estava a treinar em Oswego, estado de Nova Iorque. Treinou durante seis meses em Atlantic City e aos domingos iam lá vê-lo, na camioneta. E quando ele esteve numa escola de pilotos na Carolina do Norte, fizeram a viagem toda para sul, apesar de o pai ter de deixar a camioneta a um vizinho, a quem pagou para fazer as entregas nos dias em que estiveram ausentes. Morty não tinha uma pele boa nem devia muito à beleza, não era muito bom aluno – um estudante médio em tudo, excepto oficina e ginásio – e nunca tivera muito êxito com raparigas, e no entanto toda a gente sabia que, com a sua força física e o seu carácter forte, seria capaz de cuidar de si mesmo, fossem quais fossem as dificuldades que a vida lhe reservava. Tocava clarinete numa banda de baile da escola secundária. Era uma estrela na pista de atletismo e um nadador extraordinário. Ajudava o pai no negócio. Ajudava a mãe em casa. Era espantoso a trabalhar com as mãos, mas esse era um dom que todos eles possuíam: a delicadeza do seu

possante pai a examinar os ovos à transparência com a ajuda de uma vela, a destreza exigente e minuciosa da mãe nos arranjos da casa – o virtuosismo digital sabbathiano que Mickey também mostraria um dia no mundo. Toda a independência da família estava nas suas mãos. Morty sabia reparar canalizações, aparelhagem eléctrica, tudo. Entreguem ao Morty, costumava a mãe dizer, e ele arranja. E não exagerava ao afirmar que ele era o melhor irmão mais velho do mundo. Alistou-se na Unidade Aérea do Exército aos dezoito anos, era então um miúdo acabado de sair da Escola Secundária de Asbury, em vez de esperar que o recrutassem. Alistou-se aos dezoito anos e aos vinte estava morto. Abatido sobre as Filipinas em 12 de Dezembro de 1944.

Durante quase um ano a mãe de Sabbath não se levantou da cama. Não podia. Nunca mais foi referida como uma mulher que tinha olhos na nuca. Às vezes procedia, até, como se nem os tivesse na cara e, tanto quanto o filho sobrevivente ainda conseguia lembrar-se enquanto ofegava e arquejava como se fosse deixar Drenka seca, nunca mais a ouviram assobiar a sua canção de marca. Agora o chalé à beira-mar estava mergulhado em silêncio quando ele subia o caminho arenoso depois da escola, e não saberia sequer dizer, antes de entrar, se ela estava em casa. Nenhum bolo de mel, nenhum pão de tâmaras e nozes, nenhuns bolos de xícara, nada, nunca mais, a cozer no forno depois da escola. Quando o tempo estava bonito, a mãe sentava-se no banco do passeio de tábuas sobranceiro à praia, para onde costumara correr com os rapazes, ao nascer do dia, para comprar solhas aos barcos de pesca por metade do preço que custavam na loja. Depois da guerra, quando toda a gente voltou para casa, ela ia lá falar com Mort. Com o passar das décadas, foi falando cada vez mais com ele, e não menos, como seria de imaginar, até que, no lar em Long Branch onde Sabbath teve de a internar aos noventa anos, só falava com Morty. Não fazia a mínima ideia de quem Sabbath era quando ele percorria as quatro horas e meia de carro para a visitar, nos dois últimos anos da sua vida. Deixou de reconhecer o filho vivo. Mas isso tinha começado a acontecer muito antes, em 1944.

Agora Sabbath falava com ela. E isso era uma coisa que não tinha esperado. Ao pai, que nunca abandonou Mickey por muito que a morte de Morty também o tivesse destruído, que inicialmente ficou ao seu lado por muito incompreensível que se tivesse tornado para si a vida do filho quando ele foi para o mar depois de concluir a escola secundária ou começou a trabalhar com fantoches nas ruas de Nova Iorque, ao seu pai, homem simples e sem instrução que, ao contrário da mulher, nascera no outro lado, viera sozinho para a América aos treze anos e, passados sete, juntara dinheiro suficiente para mandar vir os pais e os dois irmãos mais novos, a ele Sabbath nunca tinha dito uma palavra desde que o vendedor reformado de manteiga e ovos morrera durante o sono, aos oitenta e um anos, já lá iam catorze. Nunca sentira a sombra da presença do pai a pairar perto de si. Isso acontecia não apenas porque o pai sempre fora o menos falador da família, mas também porque jamais indício algum persuadira Sabbath de que os mortos fossem qualquer outra coisa além de mortos. Falar com eles era, reconhecidamente, entregar-se à mais defensável das actividades humanas irracionais, mas nem por isso deixava

de ser estranho para ele. Sabbath era realista, tão ferozmente realista que aos sessenta e quatro anos desistira praticamente de estabelecer contacto com os vivos, quanto mais de discutir os seus problemas com os mortos.

No entanto, era precisamente isso que fazia agora, diariamente. A mãe estava ali todos os dias e ele falava com ela e ela comunicava com ele. Exactamente em que medida está presente, mãe? Está apenas aqui ou está em todo o lado? Teria o seu aspecto se tivesse possibilidade de a ver? A imagem que conservo está sempre a mudar. Sabe apenas o que sabia quando estava viva, sabe tudo ou «saber» deixou de ter importância? Qual é a história? Continua tão angustiadamente triste? A melhor de todas as notícias seria saber que era de novo a mulher assobiadora de antigamente, por o Morty estar consigo. Ele está? O pai está? E se os três existem, porque não Deus, também? Ou é uma existência imaterial como tudo o resto, na natureza das coisas, e Deus não é mais necessário aí do que é aqui? Ou não se interroga mais a respeito de estar morta do que se interrogava a respeito de estar viva? Estar morta é apenas uma coisa que faz da mesma maneira que governava a casa?

Sobrenatural, incompreensível, ridícula – a visitação podia ser tudo isso, mas não deixava por esse facto de ser real: por muito que a explica a si mesmo, não conseguia fazer com que a mãe se fosse embora. Sabia que ela se encontrava ali da mesma maneira que sabia quando estava ao sol ou à sombra. Havia algo de excessivamente natural na sua percepção da mãe para que essa percepção se evaporasse perante a sua resistência trocista. Ela não aparecia apenas quando estava desesperado, isso não acontecia apenas no meio da noite quando acordava com uma necessidade avassaladora de um substituto para tudo o que ia desaparecendo: a mãe estava lá em cima, na mata, lá em cima, na Gruta, como ele e Drenka, pairando sobre os seus corpos seminus como aquele helicóptero. Talvez o helicóptero tivesse sido a sua mãe. A sua defunta mãe estava com ele, observando-o, cercando-o em todo o lado. Fora solta, lançada sobre ele. Regressara para o conduzir à morte.

(...)

Procedimentos: O discurso do narrador confunde-se, neste excerto, com a vivência de Sabbath, e ergue-se numa clara referência sexual da relação com Drenka, polvilhada com referências culturais e uma intelectualização geral. Iniciando-se com a descrição de uma postura significativa de afectos, nota-se uma passagem rápida entre evocações de personagens diferentes – num movimento que poderíamos descrever como sendo de associação curta –, ainda que os objectos se apresentem diferenciados. A personagem então evocada, a mãe de Sabbath, é caracterizada de forma idealizada, mas numa valência relacional. As referências passam por evocações de memórias antigas

através de um afastamento têmporo-espacial, distantes do momento em que se encontra, e acompanha-as com referências, digressões e comentários pessoais carregadas de afecto modulado, mas sempre numa toada eminentemente sensorial.

Entretanto, o relato mostra uma alteração da direcção tomada até ali, a representação verbalizada da sua infância altera-se, assim como o estado emocional patente. O relato restringe-se mais à sua vivência subjectiva, com o sujeito a reflectir em conjunto com uma personagem que já não existe, insistindo no seu questionamento, dele próprio e do objecto, que de resto não obtém resposta – porque não há resposta possível na impossibilidade de a acolher.

A predominância na utilização de procedimentos mostra uma ênfase no conflito interpessoal (série B), embora o conflito intrapessoal esteja também patente (série A). Existe ainda algum evitamento do conflito quando o sujeito vira o seu discurso para a vivência subjectiva, apenas relacional na medida dos seus fantasmas interiores (série C/N).

Problemáticas: Apesar das identidades estarem bem definidas, a idealização do objecto materno é evidente, e a sua proximidade com o objecto sexual/amoroso é intensa, com o afecto a unir ambas as representações. Os assomos pulsionais são intensos e bem patentes no discurso sobretudo numa manifestação proeminentemente agressiva, com o sexual a verbalizar-se de forma crua, ainda que relativamente adaptada. O acesso ao prazer surge de modo funcional, com a vivência do orgasmo sexual a ser muito dramatizada.

Está, depois, patente um enquistamento na relação com o objecto materno, que parece exercer grande pressão no acesso à fruição na vida. Este enquistamento remete para uma problemática de perda do objecto, que parece ser sentido como abandonico e mesmo intrusivo por demasiado presente. A elaboração depressiva surge pouco instalada e menos ainda redentora, o que pode configurar algum receio no contacto com o objecto.

...

Mais à frente, Sabbath procura fazer Drenka compreender os motivos inerentes à sua lógica.

EXCERTO 2 (PP.37-39)

(...)

– *Porque quero que me digas, ao fim de treze anos: «Drenka, amo-te, és a única mulher que eu quero.» Chegou a altura de me dizeres isso!*

– *Chegou a altura porquê? Aconteceu alguma coisa que me tenha escapado?*

Ela estava a chorar, quando respondeu:

– *Às vezes tenho a impressão de que te escapa tudo.*

– *Não, estás enganada. Discordo. Não creio realmente que me escape coisa alguma. Não me escapou o facto de te assustar a ideia de deixares o Matija, mesmo quando as coisas não podiam estar piores, porque se o deixasses ficarias a ver navios, sem a tua parte na estalagem. Tinhas medo de o deixar porque ele fala a tua língua e te liga ao teu passado. Tinhas medo de o deixar porque ele é, sem dúvida, um homem gentil, forte e responsável. Mas, acima de tudo, o Matija significa dinheiro. Apesar de todo esse amor que tens por mim nunca sugeriste que deixássemos os nossos companheiros e fugíssemos juntos, pela simples razão de que eu não tenho puto vintém e ele é rico. Não queres ser a mulher de um pobretana, embora não veja nada de mal em ser a namorada de um pobretana, sobretudo podendo, com o encorajamento do dito cujo, ir fodendo quem quiseres, à margem.*

Isto fez Drenka sorrir – mesmo na sua angústia, deixou escapar o sorriso ladino que poucos, além de Sabbath, tinham tido a possibilidade de admirar.

– *Ah, sim? E se eu tivesse anunciado que ia deixar o Matija, teria fugido comigo? Estúpida como sou? Terias? Com a desgraçada pronúncia que tenho? Sem toda a vida a que estou presa? Claro que és tu que tornas o casamento com o Matija possível, mas é ele que faz com que as coisas funcionem para ti.*

– *Queres com isso dizer que estás com o Matija para me fazer feliz.*

– *Tanto como tudo o mais... sim!*

– *E isso também explica os outros homens.*

– *Evidentemente!*

– *E a Christa?*

– *Claro que foi por ti. Sabes que foi por ti. Para te agradar, para te excitar, para te dar o que querias, para te dar a mulher que nunca tiveste! Eu amo-te, Mike. Gosto de ser indecente por ti, de fazer tudo por ti. Seria capaz de te dar tudo, mas não posso continuar a suportar que tenhas outras mulheres. Magoa-me demais. A dor é simplesmente demasiado grande!*

Na realidade, desde que engata Christa alguns anos atrás, ele não tinha realmente sido o libertino aventureiro que Drenka afirmava não poder continuar a suportar e, conseqüentemente, ela já tinha o homem monógamo que queria, mesmo sem o saber. Nesta altura do campeonato Sabbath era, para outras mulheres, além dela, completamente desprovido de atractivos, não apenas por ser absurdamente barbudo e obstinadamente peculiar e com

excesso de peso, e estar a envelhecer em todos os aspectos óbvios, mas também porque, no rescaldo do escândalo de quatro anos atrás com Kathy Goolsbee, se empenhara mais a fundo do que nunca em despertar a antipatia de praticamente toda a gente, como se na realidade estivesse a batalhar pelos seus direitos. O que continuava a dizer a Drenka, e em que ela continuava a acreditar, eram mentiras; e, contudo, iludi-la a respeito da sua capacidade de sedução era tão simples que o assombrava, e se não deixava de o fazer não era para se iludir também a si mesmo nem para se pavonear aos olhos dela, mas sim porque a situação era irresistível: a crédula Drenka a suplicar ardentemente: «O que aconteceu? Conta-me tudo. Não escondas nada», mesmo quando ele entrava nela do modo que, na polaróide, Nera fingia penetrar em Silvija. Drenka lembrava-se do mais ínfimo pormenor das duas excitantes histórias muito tempo depois de ele ter esquecido até os contornos mais gerais, mas pelo seu lado Sabbath sentia-se, com igual ingenuidade, pasmado com as histórias dela: a diferença residia no facto de as dela serem acerca de pessoas reais, que existiam. Ele sabia que eram reais porque, depois de cada nova ligação estar em progresso, ele escutava pela extensão enquanto, a seu lado na cama, com o telefone portátil numa das mãos e a erecção dele na outra, ela enlouquecia o amante recente com as palavras que nunca deixavam de produzir o efeito desejado. E depois cada um desses tipos saciados dizia-lhe a ela exactamente a mesma coisa: o electricista de rabo de cavalo com quem tomava banho, no apartamento dele; o psiquiatra rigidamente convencional com quem costumava encontrar-se quinta-feira sim, quinta-feira não, num motel do outro lado da fronteira estadual; o jovem músico que num Verão tinha tocado piano jazz na estalagem; o anónimo desconhecido de meia-idade e sorriso à JFK com quem se encontrava no elevador do Ritz-Carlton... cada um deles dizia, depois de recuperar o fôlego – e Sabbath ouvia-os dizê-lo, ansiava por que o dissessem, exultava quando o diziam, sabia por experiência própria que era uma das poucas verdades inequívocas maravilhosamente inquestionáveis em que um homem podia confiar –, cada um deles afirmava a Drenka: «Não há nenhuma como tu.»

(...)

Procedimentos: Há um acento nas relações interpessoais, com a expressão de afectos fortes como amor e felicidade, ciúme e luxúria a desenharem o conflito, que se centra na relação entre a personagem principal e o seu objecto amoroso, embora outras personagens sejam evocadas. A relação é claramente erotizada, com a temática sexual a ser proeminente num discurso de uma crueza intensa. Há uma clara assimetria relacional entre o sujeito e o objecto, embora seja absolutamente claro que ambos colhem ganhos narcísicos da relação – o que não deixa de evidenciar uma relação de objecto anaclítica, se não mesmo em espelho. O desejo do objecto é claro, mas este é contraposto pela

imposição do sujeito, num vai e vem contraditório, num jogo de contrários imposto pelo sujeito.

Os procedimentos aqui patentes são sobretudo de série B, embora os das séries C/N e C/M sejam aqueles aparentemente mais intensos e definidores.

Problemáticas: Há uma clara introdução de um terceiro na relação, seja ele outra personagem ou o acordo proposto. O desejo do sujeito pelo objecto inclui uma condição desprazerosa para este último, embora o prazer seja sempre a moeda de troca, num jogo sadomasoquista. O outro é controlado, idealizado, mesmo hiperbolizado, mas sempre submetido, pouco alteritário, talvez até igual. O sujeito expressa uma demanda absoluta pelo prazer, mas a condição imposta garante-lhes não só ganhos narcísicos como uma evidente redução de possíveis tensões evocadas pela situação (Drenka pede-lhe uma relação exclusiva, ou seja, uma aparente perda de autonomia e livre-arbítrio).

...

Chegam então ao ponto em que Sabbath apresenta uma contraproposta, ela própria subversiva:

EXCERTO 3 (PP.44-45)

– Sabes o que te digo? – toda a doçura da bondade humana na inflexão da sua voz. – *Façamos um acordo. Estou disposto a fazer o sacrifício que me pedes. Desisto de todas as mulheres, menos de ti. Estou disposto a dizer, «Drenka, só a ti amo e farei qualquer juramento que quiseres, especificando tudo o que estou proibido de o fazer». Mas em troca farás também um sacrifício».*

– *Eu faço!* – *Levantou-se excitadamente.* – *Quero fazer. Outro homem, nunca mais! Só tu! Até ao fim!*

– *Não* – *aproximou-se dela com os braços estendidos* –, *não, não, não é a isso que me refiro. Isso que disseste não constitui nenhum sacrifício. O que peço é algo que ponha à prova o teu estoicismo, que ponha à prova a tua sinceridade como estarás a pôr à prova os meus, uma coisa tão repugnante para ti como quebrar o sacramento da infidelidade é para mim.*

Agora estava a envolvê-la nos braços, as suas mãos apertavam-lhe as nádegas roliças por cima dos jeans. Gostas quando me viro e podes ver-me o rabo. Todos os homens gostam disso. Mas só tu o enfiás lá, só tu, Mickey, podes ir lá! Não era verdade, mas era um bonito sentimento.

– *Eu abduco de todas as outras mulheres. Em troca, deves chupar o teu marido duas vezes por semana.*

– *Brr!*

– *Isso, Brr. Exactamente. Já te estás a engasgar. «Brr, nunca seria capaz de fazer isso.» Queres saber se não encontro nada mais agradável? Não.*

Ela soltou-se dos seus braços, soluçando e suplicou:

– *Fala a sério... isto é sério!*

– *Estou a falar a sério. Até que ponto pode ser odioso? Trata-se apenas de monogamia no seu aspecto mais desumano. Faz de conta que é outro qualquer. É isso que todas as boas mulheres fazem. Faz de conta que é o electricista. Faz de conta que é o magnata dos cartões de crédito. De qualquer maneira o Matija vem-se em dois segundos. Tudo isso em apenas quatro segundos por semana. E imagina como me excitará. A coisa mais promíscua que alguma vez fizeste. Chupar o teu marido para agradares ao teu amante. Queres sentir-te como uma verdadeira puta? Com isso deves consegui-lo.*

– *Pára!* – *gritou Drenka, tapando a boca com as mãos. – Estou cancerosa, Mickey! Pára! As dores têm sido por causa do cancro! Não consigo acreditar! Não acredito! Posso morrer!*

Precisamente neste momento aconteceu uma coisa muitíssimo curiosa. Pela segunda vez um ano, um helicóptero voou sobre as árvores, deu a volta e pairou mesmo por cima deles. Desta vez só podia ser a mãe dele.

– *Oh meu Deus – disse Drenka e, com os braços a envolvê-lo, apertou-o tanto que todo o peso desse gesto o fez dobrar os joelhos – ou talvez eles se fossem dobrar de qualquer maneira.*

Mãe, pensou, isto não pode ser. Primeiro o Morty, depois a mãe, depois a Nikki e agora a Drenka. Nada no mundo cumpre a sua promessa.

– *Oh, eu desejava, oh! – exclamava Drenka, quanto a energia do helicóptero rugia por cima deles, uma força dinâmica a ampliar a monstruosa solidão, uma parede de ruído a desmoronar-se sobre eles, todo o seu edifício carnal a aluir. – Desejava que o dissesses sem saber, que o fizesses por tua iniciativa – e nesse ponto lamentou-se, soltou o lamento que autentica o último acto de uma tragédia clássica. – Posso morrer! Se eles não o conseguirem controlar, daqui a um ano estarei morta, meu amor!*

(...)

Procedimentos: O diálogo é intenso nas emoções que transmite, dominando toda a toada do discurso, cujo registo, mais uma vez, é partilhado. Estão em causa desejos – o amor por Drenka – e defesas – o livre arbítrio de Sabbath. Quando o anúncio dramático da doença de Drenka é feito, Sabbath encerra-se momentaneamente nos seus próprios

conflitos, nos seus fantasmas, que são projectados inclusivamente nos elementos circundantes, num movimento de aparente procura arbitrária de intencionalidade – o helicóptero como uma acção da mãe. O conflito é vivido para além da sua circunstância, reverberando na já atormentada existência de Sabbath e encerrando uma sensação de recorrência na sua vida. É um relato que mostra particularmente bem o registo constante dos movimentos entre o dentro e fora que Sabbath preconiza, com os fantasmas a legislarem de forma aparentemente livre sobre a vida real: o anúncio da doença é feito ao som do helicóptero, que produz vento (impacto sensorial), criando uma imagem geral de catástrofe. Está presente o mau objecto, que surge persecutório, projectado no exterior.

Este é um excerto de texto que recorre a vários procedimentos. Inicialmente, parece focar-se mais intensamente na conflitualização interpessoal (série B), inclusivamente com a evocação de personagens que não constam no “*plateau*”, mas que servem outros propósito – uns mais regressivos. As referências pessoais e a sensorialidade remetem para afectos da série C/N, mas estão ainda presentes alguns assomos fantasmáticos no desespero de Sabbath, com a percepção do mau objecto, a sensação de catástrofe e a procura arbitrária de intencionalidade nos eventos a patentear a emergência em processo secundário – série E.

Problemáticas: Não se pode falar de conflito edipiano neste trecho da narrativa, dado que a personagem mostra uma fragilidade narcísica manifesta, sentida próxima do limite psíquico, uma ferida aberta e hemorrágica que atesta a verdadeira insuperação da perda do objecto. Este é mantido, aprisionado, não obstante ser intrusivo. Aquele objecto real é comparado, igualado a todos os outros desde o primário, mostrando a sombra do objecto que assola o sujeito. O vínculo afectivo é sôfrego, ainda que negado inicialmente, sendo vivido de forma ambitendente, em vez de ambivalente. O processo de identificação do sujeito aparenta estar assente numa construção precária do ego, que leva a que a relação de objecto seja repetida, uma e outra vez mais, dando também ela uma sensação de perseguição.

...

Esta notícia afecta Sabbath, que passa a ter dificuldades em dormir e se vê enredado em múltiplos pensamentos que o faziam sentir vítima de uma teia de acontecimentos absolutamente catastróficos, que o levavam a frequentes indisposições e sensações de náusea. Pensa em Drenka e a ideia da sua morte assola-o, a morte da mulher que se tinha revelado a sua verdadeira companheira. Passa a sentir ciúmes de todos os homens com quem esta tinha ido para a cama, mesmo quando antes recolhia um intenso prazer dos relatos que esta fazia dos seus encontros. Passa a odiar cada um desses relatos, até mesmo os fugazes episódios com o marido de Drenka, Matija. Sente que a conspiravam. Não obstante, procura-o e interpela-o, conduzindo um pequeno diálogo em que lhe apresenta o seu pesar pela morte na família e procura inteirar-se do seu estado de espírito, assim como da família sobrevivente. Não apenas por solidariedade, mas também por algum sentimento de sadismo.

EXCERTO 4 (PP.63-64)

Cinco meses depois da morte, numa húmida e quente noite de Abril, com a lua cheia a autocanonizar-se acima da linha do arvoredor, flutuando passivamente – luminosamente abençoada – na direcção do trono de Deus, Sabbath estendeu-se no solo que cobria o caixão dela e disse: «Oh, indecente, maravilhosa cadela, minha Drenka! Casa comigo! Casa comigo!» E, com a barba branca rojando a terra – a sepultura ainda não tinha relva nem uma laje – visionou a sua Drenka: havia luz dentro do caixão e ela parecia exactamente o que tinha sido antes de o cancro a ter despido da pujança das suas atraentes formas arredondadas: madura, copiosa, pronta para o contacto. Esta noite vestia o dirndl de Silvija. E ria-se dele.

– Com que então, agora queres-me só para ti. Agora – dizia – que não precisas de me ter só a mim, de viver só comigo e de te enfastiar só de mim, agora achas-me à altura de ser tua mulher.

– Casa comigo!

Ela respondeu, sorrindo tentadoramente:

– Primeiro terás de morrer – e levantou o vestido de Silvija, mostrando que estava sem cuecas: tinha meias escuras e um cinto de ligas, mas não tinha cuecas. Mesmo morta, provocou-lhe uma erecção: viva ou morta, Drenka fazia-o ter de novo vinte anos. Mesmo com temperaturas abaixo de zero, ele entumescia sempre que, do seu caixão, ela o provocara assim. Sabbath aprendera a colocar-se de costas para norte, para evitar que o vento gelado lhe soprasse directamente para o pénis, mas apesar disso tinha de descalçar uma das luvas para se masturbar como devia ser e, às vezes, a mão nua ficava tão fria que tinha de calçar de novo essa luva e usar a outra mão. Vinha-se na sepultura dela muitas noites.

(...)

Procedimentos: Com o luto a afigurar-se impossível e a configurar-se de forma patológica, Sabbath desespera, e o funcionamento em processo primário instala-se (série E). Talvez não possamos dizer que o comportamento seja absolutamente errático, mas ele é certamente herdeiro de uma lógica de equação simbólica, absolutamente inadequado, neste assomo de necrofilia. Mesmo morta, Drenka surge-lhe como um estímulo sexual, e é vivida na sua forma reminiscente, fantasmática, é a Drenka inconsciente de Sabbath.

Problemáticas: A busca pela satisfação sexual, aqui ao serviço da lógica mortificante da redução de tensão, procura fazer face à angústia da perda do objecto, manancial de incomensurável sofrimento. O sujeito encontra-se mais do que afastado, *desligado* do real.

...

O turbilhão emocional continua a devastá-lo, e o sua recorrente contacto com a sua falecida mãe perdura, ela sempre em silêncio e Sabbath, agora e cada vez mais, perdido e só no mundo. É neste encadeamento que continua a recordar Drenka e os seus episódios com ela, sobretudo as épicas aventuras sexuais de ambos que, ocasionalmente, incluíam outros elementos como Christa. Christa é uma jovem alemã de vinte anos que fora viver para os Estados Unidos, inicialmente para Nova Iorque. Após uma série de relacionamentos que lhe provocaram outras tantas desilusões, decidiu ir viver para Madamaska Falls, onde conhece Sabbath, que a alicia a participar numa pequena orgia organizada por Sabbath, algo que viria a acontecer de forma recorrente, durante alguns meses.

Sempre que Sabbath evoca a sua relação com Drenka, fá-lo num crescente sofrimento, em razão proporcional à falta que sente dela e ao reconhecimento que lhe vem atribuir:

EXCERTO 5 (P.79)

(...)

Agora que ela desaparecera para sempre parecia-lhe incrível que, nem mesmo quanto tinha sido o amante muito louco e enrabichado, antes de Drenka se ter tornado um absorvente passatempo para se divertir com ela, foder com ela, conspirar com ela e tramar com ela, parecia-lhe incrível que nem mesmo então tivesse pensado em trocar a torturante chatice de uma Roseanna alcoólica e assexuada para casar com alguém cuja afinidade com ele não tinha paralelo com a de qualquer outra que conheceria fora de um bordel. Uma mulher convencional capaz de fazer tudo. Uma mulher respeitável suficientemente guerreira para contrapor à dele a sua audácia. Não havia com certeza cem mulheres como ela no país inteiro. Não devia haver cinquenta em toda a América. E ele nunca fizera a mínima ideia disso. Nunca, em treze anos, se cansara de olhar pela sua blusa abaixo ou pela sua saia acima, e mesmo assim nunca fizera a mínima ideia!

(...)

Procedimentos: É bastante lúcido, neste excerto, o tipo de relação que Sabbath enceta com Drenka: uma relação eminentemente funcional, mesmo anaclítica, reflexo de uma estrutura narcísica. O sujeito está idealizado, como também está o objecto, e o acesso à alteridade não é sequer desejado. Os procedimentos predominantes são claramente da série C/N

Problemáticas: A selecção deste excerto mostra, mais uma vez, a unidireccionalidade da relação de objecto deste sujeito, com Sabbath a encerrar-se numa circularidade intrapsíquica, mas fora de um controlo secundarizado. O seu discurso vive um compromisso, entre a idealização inevitável de quem ama e uma potencial retirada narcísica.

...

Nesta altura, Mickey passa a frequentar o cemitério onde Drenka se encontra enterrada, alternando entre prantos exasperantes e reminiscências do tempo que passou com a sua amante e que o levam quase invariavelmente a masturbar-se defronte da sepultura, ejaculando finalmente para cima dela. Recorda os vários relatos do extenso leque de homens com quem Drenka se relacionou sexualmente e que outrora tanto o excitaram. Numa noite perdida entre as muitas que provieram do sofrimento pelo falecimento de Drenka, e enquanto Sabbath conduzia o seu ritual masturbatório, foi

interrompido pela aproximação de um automóvel, uma limusina àquele local onde se encontrava. De dentro dele surgiu Scott Lewis, um dos homens com quem Drenka tinha partilhado o leito, um dos seus favoritos, como a própria Drenka viria a confessar a Sabbath, e de quem inclusivamente viria a desenhar um esboço na tentativa de transmitir a Sabbath a ideia do formato do seu pénis. Sabbath encontrou refúgio por detrás de uma árvore, de onde assistiu a uma cena que o comprometeu. Lewis, na mesma posição onde o próprio Sabbath se tinha erguido até momentos antes, como que emulou o seu antecedente, masturbando-se ao ritmo que vociferava. Viria a ejacular para cima do enorme ramo de flores que o próprio ali tinha colocado quando chegou. Sabbath, desesperado, desenterra e lança-lhe uma pedra que o afugenta, permitindo a Sabbath que se volte a aproximar do túmulo.

EXCERTO 6 (P. 92)

(...)

Depois de chegar ao carro, Sabbath percorreu mais uns dez metros pelo caminho de peões que levava à floresta e atirou o ramo de flores para a massa negra do arvoredo. Depois fez uma coisa estranha, estranha até para um homem como ele, que se considerava habituado às ilimitadas contradições que nos cercam na vida. Havia muita gente que não o suportava precisamente por causa dessa sua estranheza. Imagem, então, se alguém o surpreendesse naquela noite, na floresta quase quinhentos metros abaixo do cemitério, a lamber o esperma de Lewis dos dedos e a entoar em voz alta, sob a lua cheia: «Eu sou Drenka! Eu sou Drenka!».

(...)

Procedimentos: Num pico de ciúme e de “desautorização”, Sabbath *confunde-se* – “telescopando-se” – com o objecto amado, perdido, atingindo o pico da descompensação, do funcionamento em processo primário (série E).

Problemáticas: Ainda que aparentemente temporário e ainda de forma reactiva, este funcionamento numa lógica de processo primário atesta a fragilidade egóica de Sabbath. A demanda pelo prazer é substituída pelo contacto com o estímulo concreto, como ele é – no caso aqui, o esperma. Como Drenka, Sabbath lambe o esperma do outro homem de modo a alcançá-la, a tocar o seu fantasma.

Sabbath seria contactado alguns dias depois por Norman Cowan, um velho amigo seu, que produziu – junto com Lincoln Gelman – uma companhia de teatro dirigida por Sabbath nos anos 50 e 60. O telefonema servia o propósito de informar Sabbath do suicídio de Linc, que sofria desde há sete anos de uma profunda depressão que o tinha levado a isolar-se da mulher e dos amigos. O próprio Norman confessa-lhe a sua toma de fármacos antidepressivos, ele próprio angustiado sem razão aparente. Sabbath, viria a questioná-lo sobre a possibilidade de motivos alternativos para o suicídio de Linc:

EXCERTO 7 (PP.95-96)

(...)

– Não poderá ter sido qualquer outra coisa, além de simples depressão?

– Simples depressão é o suficiente.

Mas Sabbath não precisava que lho dissessem. A sua mãe não fora ao extremo de tirar a vida, mas também, durante cinquenta anos depois de perder Morty, não tivera vida nenhuma para tirar. Quando em 1946, aos dezasseis anos, em vez de esperar um ano para ser recrutado, Sabbath foi para o mar poucas semanas depois de terminar a escola secundária, fê-lo motivado tanto pela necessidade de fugir à despótica tristeza da mãe – e à patética prostração do pai –, como por uma ânsia insatisfeita que começara a ganhar força nele desde que a masturbação tomara praticamente conta da sua vida, um sonho que transbordava em enredos de perversidade e excesso mas que agora, vestido de marinheiro, iria encontrar coxa-com-coxa-, boca-com-boca, rosto-com-rosto-: o imenso mundo do putedo, as dezenas de milhares de putas que trabalhavam nas docas e nas tabernas das zonas portuárias onde quer que ancorassem barcos, carne de todas as pigmentações para proporcionar todos os prazeres imagináveis, putas que no seu português, francês e espanhol incorrectos falavam o vernáculo escatológico da sarjeta.

(...)

Procedimentos: Num diálogo que decorre da morte de um amigo, Sabbath vê-se novamente enredado na sua própria vivência da perda. Evoca mais uma vez a sua relação familiar para conferir sentido ao real e mostra como durante muito tempo precisou de correr o mundo, fugir a esta atmosfera. O uso de uma temática sexual e agressiva no discurso está patente na reflexão transcrita pelo narrador, enquanto nos introduz às experiências sexuais de Sabbath enquanto adolescente, com objectos demarcadamente anónimos.

Dominado pela subjectividade inerente à série C/N, podemos também ver a acção da série B, sobretudo na evidência demonstrada pelo apelo à acção, e da série C/Fo aquando do anonimato marcado das personagens.

Problemáticas: Não obstante ser a insuperabilidade da perda a principal problemática evidenciada, Sabbath aflora outras questões. A demissão da figura paterna atesta a vivência do conflito edipiano como insuficiente na sua acção estruturante da autoridade superegóica. A ênfase na acção pode ilustrar ainda uma incapacidade de elaborar o compromisso simbólico com a realidade e com o crescimento que acarreta consigo o confronto com a perda, com a insuficiência e a castração, construindo uma acção antidepressiva. A demanda pelo prazer torna-se crucial porque escoadora dos conflitos pulsionais não elaborados, com objectos que servem apenas essa função, dado que são anónimos, iguais porque indistinguíveis. A necessidade de redução da tensão mostra mais uma vez a sua cara, desta feita através de um registo anal da vivência da sexualidade.

...

Norman viria a inteirá-lo de mais alguns detalhes dos últimos dias Linc e convidar Sabbath a comparecer na cerimónia fúnebre do velho amigo. Sabbath desculpa-se, e afirma que não pode ir, antes de desligar o telefone.

Sabbath é casado com Roseanna, uma mulher que conheceu ainda jovem, já enquanto encenador de uma companhia de teatro. Roseanna é descrita como uma mulher algo assexuada, com um ar de maria-rapaz, mas quando Sabbath a conheceu, o que encontrou foi uma jovem magra e alta, de configuração escultural, vibrante. Pouco tempo após se terem mudado para Nova Inglaterra, a relação entre ambos deteriorou-se, com Sabbath a sobreviver dos rendimentos de Roseanna como professor do liceu local. Roseanna viria a tornar-se alcoólica em consequência do relacionamento com Sabbath, e seria preciso um internamento para uma desintoxicação e a sua militância nos Alcoólicos Anónimos para que deixasse com sucesso de beber. A atmosfera da sua relação é de uma simples mas notável podridão, com um sentimento claro e mútuo de ódio.

Quando falam, os diálogos patenteiam esta atmosfera de paz podre, e tornam-se realmente ricos não só no aprofundamento na compreensão da relação do casal marital, mas também para o entendimento de cada um dos membros do casal.

EXCERTO 8 (PP.98-110)

(...)

O que Roseanna odiava mais em Sabbath? O que Sabbath odiava mais em Roseanna? Bem, os motivos foram mudando com os anos. Durante muito tempo, ela odiou-o por ele se recusar a considerar, sequer, terem um filho, e ele odiou-o por ele passar a vida a lamentar-se ao telefone, com a irmã, Ella, acerca do seu «relógio biológico». Por fim, ele arrancava-lhe o telefone da mão para comunicar pessoal e directamente à cunhada até que ponto achava a conversa deles ofensiva. «Com certeza», disse-lhe, «Jeová não se deu ao trabalho de me dotar com esta grande picha para acalmar uma preocupação tão insignificante como a da tua irmã!» Quando os seus anos de poder ter filhos ficaram para trás, Roseanna pôde apontar com mais precisão o seu ódio e desprezá-lo pelo simples facto de existir. Além disso, havia a questão previsível do pão com manteiga: ela odiava a falta de consideração com que ele sacudia as migalhas para o chão depois de limpar a mesa da cozinha, e ele odiava o chato humor goy dela. Roseanna odiava o amontoado de excedentes da marinha e do exército que ele usava como vestuário desde a escola secundária, e Sabbath odiava o facto de, desde que a conhecia, ela nunca ter tido a cortesia de engolir o seu esperma, nem mesmo durante a fase adúltera de glorioso abandono. Ela odiava que ele não lhe tocasse na cama há dez anos, ele odiava o sereno tom monocórdico com que ela falava ao telefone com os seus amigos locais – e odiava os amigos, santimoniais fanáticos bem-comportadinhos do ambiente ou ex-bêbados dos AA. (...) Ela despreza a inesgotável amargurado do marido a respeito da sua carreira, do mesmo modo que ele desprezara o vício de beber da mulher – a maneira como se embebedava e tornava irascível em lugares públicos e, quer em casa quer fora, falava numa voz agressivamente alta e insultuosa. E agora que ela estava sóbria, odiava os seus slogans dos AA e a maneira de falar que aprendera nas reuniões dos AA ou com o seu grupo de mulheres vítimas de maus tratos, onde a pobre Roseanna era a única que nunca fora espancada por um marido. Às vezes, quando se zangavam e se sentia encurralada, Roseanna acusava-o de estar a agredi-la «verbalmente», mas isso não tinha grande peso junto do seu grupo de mulheres rústicas, predominantemente incultas, que cujas cabeças tinham sido partidas cadeiras e que tinham sido queimadas nas nádegas e nos seios com pontas de cigarros. Ah, e as palavras que ela usava! «E depois houve um debate e partilhámos a esse respeito daquele passo específico...» «Ainda não partilhei isso muitas vezes...» «Muitas pessoas partilharam a noite passada...» O que ele odiava, do mesmo modo que a gente boa odeia foder, era partilhar. Não tinha uma arma, mesmo ali nos

montes ermos onde viviam, porque não queria ter uma arma numa casa onde a sua mulher falava diariamente de «partilhar». Ela odiava o facto dele disparar constantemente pela porta fora sem uma explicação, de sair a todas as horas do dia e da noite, e ele odiava aquela sua gargalhada artificial, que escondia simultaneamente tanto e tão pouco, aquela gargalhada que umas vezes soava como um zurro, outras como um uivo e outras como um cacarejo, mas que nunca, nunca por nunca ser, tinha o timbre de prazer genuíno. Ela odiava o egocentrismo dele e as suas explosões contra as articulações artrosadas que tinham destruído a carreira, e odiava-o, claro, por causa do escândalo com Kathy Goolsbee, apesar de saber que, se não fosse o colapso provocado por essa vergonha, nunca teria sido hospitalizada e iniciado a sua recuperação. E detestava que, por causa da artrite, por causa do escândalo, por causa de ser o falhado impossível e arrogante que era, ele não ganhasse um tusto e ela tivesse de angariar sozinha o pão de cada dia – mas ele também detestava isso e esse era um dos poucos pontos que tinham em comum. Ambos achavam repulsivo um vislumbre, que fosse, do outro despido: ela detestava a largura crescente do bojo dele, o seu escroto descaído, os seus simiescos ombros peludos e a sua estúpida barba branca bíblica, e ele detestava a tábua de lavar de corredora escanzelada que era o corpo dela – costelas, pelve, tudo aquilo que em Drenka era tão maciamente arredondado e acolchoado, era nela esqueletizado como numa vítima da fome. Tinham permanecido juntos na mesma casa porque, durante todos aqueles anos, ela andara tão atarefada a beber que não sabia o que se estava a passar, e também porque ele tinha conhecido Drenka. Isso contribuíra para uma união muito sólida.

(...)

«Parte do princípio de recuperação», dizia a Sabbath, que ele estivesse disposto a ouvi-la quer não, «consiste em tentarmos tornar-nos honesto connosco próprios. Esta noite falámos muito a esse respeito. Para descobrirmos o que se sente confortável dentro de nós». A palavra confortável era também um dos motivos por que ele não tinha uma arma.

– Não é chato sentires-te tão «confortável»? Não sentes falta de todos os desconfortos de casa?

– Ainda não dei por isso. Há sem dúvida «bebedodialogos» que dão sono. Mas o que acontece com o formato da história – continuou, alheia não apenas ao sarcasmo dele, mas também ao seu olhar, que parecia o de alguém que tomara demasiados sedativos – é que podemos identificar-nos. «Eu posso identificar-me com aquilo.» Posso identificar-me com a mulher que não bebia em bares, mas bebia às escondidas em casa, à noite, e tinha tipos de sofrimento similares, e isso é um género de sensação muito confortável para mim. demonstra que não sou única, que há mais alguém que compreende de onde venho. Pessoas com histórias de longa sobriedade, que possuem uma aura de paz e espiritualidade interiores que as torna atraentes. O simples facto de estar ali com elas é importante. Parecem em paz com a vida. Isso é estimulante. Dá-nos esperança.

– Desculpa – resmungou Sabbath, esperando aplicar um golpe fatal ao «sobriediálogo» dela –, mas não me identifico.

– Sabemos isso – prosseguiu Roseanna, intrépida, agora que deixara de ser a bêbada dele. – Nas reuniões ouvimos pessoas dizer repetidamente que é a sua família que agrava tudo. Nos AA temos uma família mais neutra que, paradoxalmente, é mais afectuosa, mais compreensiva e menos reprovadora do que a nossa própria família. E não nos interrompemos uns aos outros, o que também é diferente do que acontece em casa. Chamamos a isso conversa cruzada. Nós não usamos conversa cruzada. E não desligamos. Uma pessoa fala e toda a gente a escuta até ela acabar. Temos de aprender não apenas a compreender os nossos problemas, mas também a ouvir e prestar atenção.

– E a única maneira de largar os copos é aprender a falar como um miúdo do segundo ciclo?

– Como alcoólica activa, empenhei-me horrivelmente em esconder o álcool, esconder a doença, esconder o comportamento. Temos de começar tudo do princípio, sim. Se pareço uma miúda do segundo ciclo, acho óptimo. Uma pessoa é tão doente como os seus segredos.

Não era a primeira vez que ele ouvia esta máxima sem sentido, superficial e estúpida.

– Errado – respondeu, como se realmente lhe importasse o que ela, ele ou fossem quem fosse dissesse, como se com as suas sentenças qualquer deles se aproximasse sequer da fronteira da verdade –, uma pessoa é tão temerária como os seus segredos, tão execrável como os seus segredos, tão solitária como os seus segredos, tão sedutora como os seus segredos, tão vazia como os seus segredos, tão perdida como os seus segredos; uma pessoa é tão humana...

– Não. Uma pessoa é tão desumana, inumana e doente. São os segredos que nos impedem de encarar o nosso ser interior. Não podemos ter segredos – disse com firmeza a Sabbath – e alcançar a paz interior.

– Bem, como fabricar segredos é a principal indústria da espécie humana, isso encarrega-se da paz interior.

Já menos serena do que gostaria de estar, fulminando o seu monstro com um olhar cheio do entranhado e antigo ódio, ela foi mergulhar na leitura de um dos seus panfletos dos AA, enquanto ele voltava para o seu escritório para ler mais um livro sobre morte.

(...)

– Eu compreendo o teu sofrimento. Eu sinto simpatia. Eu sinto empatia. Eu aceito.

– Ah, está bem, às vezes perguntas como correu a reunião, é verdade. Mas eu não posso falar contigo, Mickey. Tu não compreenderias, tu não poderias compreender. Estás longe, muito longe de poder compreender visceralmente e por isso a conversa torna-se maçadora e estúpida para ti. Mais uma coisa para satirizares.

– A minha sátira é a minha doença.

– Penso que gostavas mais quando eu era uma bêbada activa. Agradava-te a superioridade. Como se já não fosses suficientemente superior, podias também olhar-me de alto por causa disso. Eu podia ser a causadora de todas as tuas decepções. A tua vida tinha sido arruinada por esta porra desta nojenta bêbada decadente. Uma noite destas, um tipo estava a contar como o alcoolismo o tinha degradado. Vivia então em Troy, Nova Iorque. Nas ruas. Eles, os outros bêbados, tinham-no metido num contentor do lixo e ele não conseguira sair. Tinha lá ficado horas, enquanto as pessoas passavam, nas ruas, e não se importavam com aquele ser humano que estava ali enfiado num contentor do lixo, com as pernas apertadas viradas para cima e incapaz de sair de lá. Eu era isso para ti quando bebia. Estava num contentor de lixo.

– Posso identificar-me com isso – disse Sabbath.

Agora que saíra há quatro anos do contentor de lixo, por que continuava com ele? Sabbath admirava-se com o tempo que Barbara, a terapeuta do vale, estava a demorar para convencer Roseanna a encontrar a força necessária para seguir em frente sozinha como as mulheres competentes, dotadas e seguras de si de Cambridge que a cumulavam com tanta simpatia pelo seu sofrimento. Sucedia, porém, que o problema dela com Sabbath, a «escravidão», derivava, segundo Barbara, da sua desastrosa história com uma mãe emocionalmente irresponsável e um violento pai alcoólico, de ambos os quais Sabbath era o sádico doppelgänger. (...)

Estas ligações – entre a mãe, o pai e ele – eram muito mais claras para Barbara do que para Sabbath: se, como ela gostava de dizer, havia um «padrão» em tudo aquilo, esse padrão escapava por completo ao marido.

– E o padrão que há na tua vida – perguntou Roseanna, irritadamente –, também te escapa? Nega até ficares roxo, mas que ele existe, existe.

– Nega-o. O verbo é transitivo, ou costumava ser, antes de eloquência dos cretinos ser largada à solta sobre a terra. Quanto ao «padrão» orientador de uma vida, diz à Barbara que se lhe dá normalmente o nome de «caos».

– A Nikki era uma criança desamparada que tu podias dominar e eu era uma bêbada à procura de um salvador, que medrava na degradação. Isto não é um padrão?

– Um padrão é uma coisa estampada num tecido. Nós não somos tecido.

– Mas eu procurava um salvador e medrava na degradação. Pensava que a merecia. Tudo na minha vida era delírio, barulho e confusão. Três raparigas de Bennington a viverem juntas em Nova Iorque, com roupa interior preta estendida a secar por todo o lado. Visitas constantes de namorados a toda a gente. Visitas de homens. De homens mais velhos. Um poeta casa qualquer, nu no quarto de alguém. A casa, uma balbúrdia. Refeições, nunca. Uma eterna telenovela de amantes furiosos e pais escandalizados. Até que um dia, na rua, vi o teu espectáculo do dedo maroto, conhecemo-nos e convidaste-me para ir tomar uma bebida na tua oficina. Esquina da Avenue B com a 9th Street, perto o parque. Quinto andar e uma minúscula

sala branca, absolutamente silenciosa, com trapeiras e tudo no seu lugar. Julguei-me na Europa. Todos os fantoches bem arrumados numa fila. A tua bancada de trabalho, todas as ferramentas penduradas como devia ser, tudo arrumado, limpo, organizado, nos seus lugares. O teu armário de arquivo. Não podia acreditar. Tanta calma, racionalidade e aparente estabilidade e, contudo, na rua, em exibição, atrás daquele biombo podia estar um louco. A tua sobriedade. Nem sequer me ofereceste uma bebida.

– Os judeus nunca oferecem.

– Eu não sabia. Tudo quanto sabia era que tinhas a tua arte louca e que a única coisa que te interessava no mundo era a tua arte louca, e que eu tinha ido para Nova Iorque por causa da minha arte, para tentar pintar e esculpir, e em vez disso a única coisa que conseguira fora uma vida louca. Tu eras tão centrado. Tão intenso. Os olhos verdes. Eras muito bonito.

– Aos trinta anos toda a gente é bonita. Que estás a fazer comigo agora, Roseanna?

– Por que continuaste comigo quando eu era uma bêbada?

Teria chegado o momento de lhe falar de Drenka? Algum momento chegara. Algum momento estivera a chegar há meses, desde a manhã em que soubera que Drenka tinha morrido. Passara anos à deriva, sem qualquer noção de que alguma coisa estava iminente, e agora não só o momento galopava na sua direcção, como ele próprio corria ao encontro do momento, afastando-se de tudo o que vivera.

– Porquê? – insistiu Roseanna.

Tinham acabado de jantar e ela ia sair para uma reunião e, depois de ela sair, sairia ele para o cemitério. Ela já vestira o seu casaco de ganga, mas, em virtude de já não temer os «confrontos» a que anteriormente se esquivara com a ajuda do branco seco, não sairia de casa enquanto não o obrigasse, de uma vez, a levar a sério a miserável história de ambos.

– Estou farta da tua superioridade jocosa. Estou farta do teu sarcasmo e dos teus eternos gracejos. Responde-me. Por que continuaste comigo?

– O teu ordenado. Continuei para ser mantido.

Ela pareceu quase a chorar e mordeu o lábio, em vez de falar.

– Deixa-te de fitas, Rosie. A Barbara não te deu a novidade hoje.

– Mas é difícil acreditar.

– Duvidas da Barbara? Por esse andar, qualquer dia dás contigo a duvidar de Deus. Quantas pessoas restam no mundo, para não dizer aqui, em Madamaska Falls, com um conhecimento pleno do que se passa? Foi sempre uma premissa da minha vida a convicção de que não resta nenhuma pessoa assim e que eu sou o chefe delas. Mas encontrar alguém, como a Barbara, com uma percepção clara do que está a acontecer, descobrir aqui, neste fim do mundo, alguém com uma ideia razoavelmente completa de tudo, um ser humano na mais lata acepção da palavra, cuja opinião assenta no conhecimento da vida que adquiriu na faculdade estudando Psicologia... em que outro negro mistério te ajudou a Barbara a penetrar?

– Ora, não é assim um mistério tão grande.

– Mas diz-me, mesmo assim.

– Que podes sentir verdadeiro prazer em me observares enquanto me destruo a mim própria. Como observaste a Nikki enquanto ela se destruía. Esse podia ter sido outro incentivo para ficares.

– Duas mulheres minhas a cuja destruição tive o prazer de assistir. O padrão! Mas não exigirá agora o padrão que eu saboreie tanto o teu desaparecimento como saboreei o da Nikki? Não exigirá o padrão que tu desapareças, também?

– Exige; exigiu. Era exactamente nessa direcção que eu seguia, há quatro anos. Cheguei tão perto da morte quanto podia chegar. Não desejava esperar pelo Inverno. Só queria estar debaixo do gelo do lago. Tu esperavas que a Kathy Goolsbee lá me pusesse, mas em vez disso ela salvou-me. A putinha da tua estudante masoquista salvou-me a vida.

– E por que motivo aprecio eu tanto a desgraça das minhas mulheres? Aposto que é porque as odeio.

– Tu odeias todas as mulheres.

– Não se pode esconder nada à Barbara.

– A tua mãe, Mickey, a tua mãe.

– A culpa é dela? Da minha mãezinha que morreu meio fora do seu juízo?

– A «culpa» não é dela. Ela era o que era. Foi a primeira a desaparecer. Quando o teu irmão foi morto, ela desapareceu da tua vida. Abandonou-te.

– E segundo a lógica da Barbara, é por isso que eu te acho uma porra de uma chata tão grande?

– Mais cedo ou mais tarde, acabar por achar qualquer mulher chata.

A Drenka não. A Drenka nunca.

– Sendo assim, quando é que a Barbara tenciona mandar-te pôr-me fora?

Estava a ir mais longe, no confronto, do que Roseanna planeava, por enquanto, avançar.

(...) Sim, a questão relacionada com o pontapé no cu a Sabbath só deveria ser levantada quando ela se sentisse um pouco mais bem preparada para ficar sozinha.

– Então – insistiu ele –, qual é a data estabelecida para me pões fora?

Viu-a chegar à decisão de abandonar a data preestabelecida e dizer-lhe «Já.» Isso exigiu que se sentasse e apoiasse o rosto nas mãos, com as chaves do carro ainda suspensas de um dedo. Quando levantou de novo a cabeça, corriam-lhe lágrimas pelas faces – ainda naquela manhã a ouvira dizer a alguém pelo telefone, talvez à própria Barbara: «Quero viver. Farei tudo o que for preciso para ficar bem, tudo. Sinto-me forte e capaz de me entregar completamente ao meu trabalho. Saio para trabalhar e adoro cada instante.»

E agora as lágrimas caíam-lhe.

– Não era assim que eu queria que acontecesse.

– Quando planeavas a Barbara que pusesse fora?
– Por favor. Por favor. Estás a falar de trinta e dois anos da minha vida. Isto não é nada fácil.
– Digamos que eu facilito as coisas. Põe-me fora esta noite – sugeriu Sabbath. – Vejamos se tens a sobriedade necessária para isso. Manda-me embora, Roseanna. Diz-me que vá e nunca mais volte.
– Não estás a ser justo – protestou, a chorar histericamente, como não a via chorar há anos. – Depois do meu pai, depois de tudo isso, por favor, não digas «põe-me fora». Não posso ouvir isso.
– Diz-me que, se eu não for, ligas para a Polícia. Provavelmente eles são todos compinchas teus, dos AA. Liga para a polícia estadual, o filho do estalajadeiro, o rapaz dos Balich, diz-lhe que nos AA tens uma família mais afectuosa, mais compreensiva e menos reprovadora do que o teu marido e queres que ele seja posto fora. Quem escreveu os Doze passos? Thomas Jefferson? Bem, liga-lhe, partilha com ele, diz-lhe que o teu marido odeia mulheres e tem de posto foora! Liga à Barbara, à minha Barbara. Eu ligo-lhe. quero perguntar-lhe há quanto tempo vocês, duas mulheres inocentes e irrepreensíveis, andam a planear o meu despejo. Somos tão doentes quanto os nossos segredos? Pois então há quanto tempo alijar o Morris é o teu pequeno segredo, querida?
– Não posso suportar isto! Não mereço isto! Tu não sabes o que é a ansiedade da reincidência – vives numa reincidência permanente! –, mas eu sei! Recuperei-me com grande esforço e enorme sofrimento, Mickey. Recuperei de uma doença horrendamente devastadora e potencialmente mortal. E não me venhas com caretas! Se eu não te contasse as minhas dificuldades, nunca saberias. (...)

Procedimentos: O acento desta passagem está claramente inscrito na relação interpessoal de Sabbath e Roseanna, sobretudo na forma como é composto o seu diálogo. É clara a alternância entre vários estados emocionais opostos entre ambos os personagens, com Sabbath inicialmente algo indiferente mas rapidamente tornando-se excitado por ser posto em causa, e Roseanna a mostrar-se serena no começo e acabando a chorar copiosamente. A dramatização é clara, presente no discurso de ambas as personagens, com os afectos a surgirem expressos de forma carregada. Não obstante a utilização de todos estes procedimentos da série B, a um nível mais profundo, encontramos outros tipos de procedimentos. Sabbath assume uma posição dominante (série C/N), utilizando largamente a ironia e o escárnio (série C/C), com os seus afectos expressos apenas a mínima e utilizando uma linguagem por vezes intelectualizada (série

A) no seu discurso, embora sendo contínua e manifestamente agressivo (série E) quando procura o limite de ruptura de Roseanna, um objecto absolutamente *odioso*, o que exhibe a sua clivagem..

Problemáticas: Não obstante a quantidade imensa de ocasiões em que foi conjugado o verbo odiar nas primeiras páginas deste excerto, e aplicado de parte a parte, é no diálogo que a expressão das problemáticas ganha mais consistência. A violência com que Sabbath carrega as suas afirmações de ironia e escárnio, mais do que mostrar uma idealização de si, parecem relevar da sua própria fragilidade. O constante exercício de evocação, por parte de Roseanna, não só das perdas de que Sabbath foi alvo ao longo da sua vida, como dos *insucessos*, atingem-no a um nível profundo. Como em poucos momentos ao longo da obra, percebemos que os fracassos de Sabbath são verdadeiramente vividos como perdas, como está patente no seu sofrimento pelo facto dos seus dedos se terem tornado inviáveis para prosseguir o seu trabalho. Aquilo que poderia porventura configurar-se como uma angústia de castração, mais do que pôr em causa o sujeito em termos da sua *capacidade*, questiona mesmo o seu lugar na relação com o outro, que acaba por impor a sua ausência.

Consideramos ainda curiosa a forma como Sabbath se dispõe a contemplar Roseanna: em extremos. Ou o objecto válido enquanto sexual, ou parece apenas poder ser alvo da sua frustração e agressividade.

...

Sabbath decide então seguir caminho para Nova Iorque, para assistir ao funeral de Linc Gelman, percurso durante o qual decide ainda fazer uma última visita a Drenka e sente o pensamento de novo divergir da sua condução para outros locais no tempo. Pensa na discussão com Roseanna, no quão aparentemente fácil poderia ser reverter a situação, relembra a forma como a conheceu, de como a ensinou a construir fantoches. Recordar-se também das viagens pelo mar e pelos portos latino-americanos, onde frequentou os mais infames bordéis e onde se deitou com as mais diversas prostitutas, aos dezassete anos.

Quando chega ao cemitério, encontra um veículo de outro homem com quem Drenka se tinha relacionado. Quando já se preparava para lhe lançar uma pedra, um

polícia estadual – o filho de Drenka, Matthew – agride o homem com a sua lanterna, levando-o a perder os sentidos.

Sabbath recorda-se mais uma vez da sua mãe, que lhe sugere sempre que ponha fim à sua vida, mas lembra-se igualmente de Nikki, a sua primeira mulher. Lembra-se do quão fragilmente perturbada e talentosa era e ainda das circunstâncias nas quais a conheceu e a perdeu. Nikki vivia sozinha em Nova Iorque depois de ter deixado a sua mãe em Londres, com quem vivera enquanto frequentava o curso de representação numa escola de arte dramática londrina. Após a conclusão do curso veio então para os Estados Unidos, onde conheceu Sabbath, com quem trabalhou na sua companhia de teatro e com quem viria a casar. Quando a mãe de Nikki morre, esta viaja para Londres para velá-la, seguida por Sabbath pouco tempo depois, a convite de uns amigos de Nikki e da mãe, preocupados que estão com a forma como a mulher de Sabbath está a lidar com o óbito materno. Nikki recusa-se terminantemente abandonar o velório da mãe, e é necessário um grande apoio e insistência por parte de Sabbath para que esta consiga levar a cabo o processo funerário e volte mais uma vez para os Estados Unidos. Tudo isto deixara mazelas graves em Nikki.

Assim que Sabbath chega a Nova Iorque, todos os estímulos da metrópole parecem conduzi-lo à época em que trabalhou por trás do biombo como fantocheiro e sobretudo conduzem-no a Nikki, à vida que tiveram, e às condições em que desapareceu. Sabbath não só não se tinha mantido em contacto com os amigos, como com qualquer actualidade noticiosa do mundo, pois não era capaz de o fazer sem procurar qualquer informação sobre Nikki. Tinha-a pesquisado obsessivamente e essa busca tinha-lhe apenas trazido ainda mais sofrimento, dado que era acompanhada da necessidade de acreditar que ainda estava viva, quando nada apontava nesse sentido. Nikki tinha começado a trabalhar com ele na sua companhia de teatro, ele como encenador e ela como actriz e haviam tido um relativo sucesso nessa altura. Nikki era uma excelente actriz, mas era também a acção de Sabbath que a colocava no limite da representação. Quando Nikki regressou de Londres, devastada, foi a actriz que Sabbath tentou salvar, dado que, como mulher, ela começara a enfadá-lo com toda a carga que o interminável luto pela mãe imprimia na relação. Já nem a excitação sexual, tremenda no início da sua relação o desconcertava nessa altura, embora Sabbath o adorasse rememorar:

EXCERTO 9 (PP.146-148)

(...)

«És um abutre, aí parado», dizia-lhe ela. «Isso horroriza-te?» «Sim», respondia. Ficaram ambos surpreendidos com o que estavam a fazer juntos, a primeira vez que ele lhe bateu no rabo com o cinto. Nikki, que era tiranizada por quase toda a gente, não manifestou verdadeiro medo por ser um pouco flagelada. «Com muita força, não», pedia, mas a esfoladura da correia, ao princípio ao de leve e depois nem tanto, no corpo prestativamente deitado de bruços, punha-a num estado de exaltação. «É, é...» «Diz-me o que é!» «É ternura... que se torna selvagem!» Impossível dizer quem estava a impor a sua vontade a quem: somente Nikki a submeter-se uma vez mais, ou aquilo era o pasto do desejo dela?

Claro que também havia um lado absurdo, e mais de uma vez, desprendido do drama pela sua dimensão cómica, Sabbath saltava para a cama para o representar. «Oh, não leves a sério», dizia Nikki, rindo; «há outras coisas que doem mais do que isso.» «O quê, por exemplo?» «Levantar-me de manhã.» «Gosto tanto das tuas qualidades básicas, Nikoleta.» «Só desejava ter mais para te dar.» «Terás.» Sorrindo e franzindo a testa ao mesmo tempo, ela disse tristemente: «Penso que não.» «Verás», garantiu o triunfante fantocheiro, erguido como uma estátua acima dela, com a erecção numa das mãos e a faixa de seda para a prender à cabeceira da cama na outra.

Foi Nikki que acabou por ter razão. Com o tempo, peça a peça, todo o arsenal foi desaparecendo da mesa-de-cabeceira: o cinto, a faixa, a mordaga, a venda, o óleo para bebé levemente aquecido num pires, no calorífero. Passado algum tempo, ele só sentia prazer em fodê-la quanto tinham fumado um charro juntos, e depois deixou até de ser necessário que fosse Nikki quem estava ali, ela ou qualquer coisa humana.

Até os orgasmos que tanto o fascinavam começaram a enfadá-lo. Os clímaxes acometiam-na aparentemente a partir do exterior, abatiam-se sobre ela como um capricho, uma saraivada de granizo que explodia extravagantemente no meio de um dia de Agosto. Tudo quanto acontecera antes do orgasmo era para ela uma espécie de agressão que não fazia nada para rechaçar mas que, por muito penosa que fosse, era capaz de absorver interminavelmente e a que sobrevivia com facilidade. No entanto, o furor do seu clímax, a agitação, o lamuriar, o gemer alto, os olhos opacos fixamente revirados, as unhas a cravarem no couro cabeludo dele, tudo isso parecia uma experiência dificilmente suportável e da qual nunca poderia se refazer. O orgasmo de Nikki era como uma convulsão, o corpo a empinar-se, querendo saltar para fora da pele.

O de Roseanna, por contraste, exigia que lhe galopassem atrás como à raposa na caçada, com ela no papel de caçadora cruel. O orgasmo de Roseanna exigia muito dela, uma insistência, um incitamento que empolgava observar (até ele se enfiar de observar isso). Roseanna tinha de lutar contra qualquer coisa que lhe resistia e estava inteiramente empenhada

noutra causa – o orgasmo não era uma evolução natural, mas sim uma singularidade tão rara que tinha de ser laboriosamente arrancado a ferros. Havia uma dimensão heróica, plena de expectativa, no atingir de um clímax por ela. Um tipo nunca sabia, até ao momento final, se ela ia conseguir ou não ou se ele próprio podia aguentar-se no balanço sem sofrer um enfarte. Começou a perguntar-se se não haveria uma faceta exagerada e falsa na luta que ela travava, como há quando um adulto joga às damas com uma criança e finge ficar muito atrapalhado a cada jogada do miúdo. Alguma coisa estava errada, gravemente errada. Mas depois, quando ele já quase abandonara a esperança, ela conseguia, estava pronta para matar, montada nele como todo o seu ser, condensado na cona. Com o tempo. Sabbath começou a ter a impressão de que não precisava de estar ali. Era como se fosse um daqueles fantoches antigos com uma grande picha de madeira. Não precisava de estar ali – e por isso não estava.

Com Drenka era como lançar um seixo a um lago. Entrava e o ondular desenrolava-se, espriava-se sinuosamente a partir do ponto central para fora, até o lago inteiro ficar encrespado e palpitante de luz. Quando tinham de encerrar o expediente do dia ou da noite, não era por Sabbath ter chegado ao fim da sua resistência, mas por a ter excedido perigosamente para um cinquentenário gordo. «Vires-te é uma indústria para ti», dizia-lhe; «és uma fábrica.» «Veterano», respondia-lhe ela, usando uma palavra que ele lhe ensinara, enquanto Sabbath se esforçava para recuperar o fôlego, «sabes o que quero da próxima vez que tiveres uma tusa?» «Não faço ideia em que mês isso será. Se me disseres agora, nunca mais me lembrarei.» «Bem, quero que o enfies todo, até acima.» «E depois?» «Depois vira-me do avesso sobre o teu pau. Como quem descalça uma luva.»

(...)

Procedimentos: O tipo de conflitualização mais patente nesta passagem é a interpessoal, com o acento inscrito na relação entre Sabbath e Nikki. A temática é inevitavelmente sexual, e as qualidades sensoriais do texto parecem assomar ao leitor enquanto este percorre o texto. Também o tipo de relação parece ser polvilhada de funcionalidade, anaclítica numa certa compreensão do termo em relação aos primeiros dois relatos, com Drenka a surgir mais uma vez idealizada, porque *igual* (especular), tão perversa quanto Sabbath. Predomina a série B com a utilização de elementos da série C/N e C/M.

Problemáticas: A selecção deste excerto prende-se com uma sensação que tivemos enquanto o percorremos na nossa primeira leitura. Ao elencar as três mulheres que fizeram viver uma aproximação ao amor e à forma como atingem e vivem os seus

orgasmos, ainda que de modos díspares, não podemos deixar de salientar a forma repetitiva como Sabbath as contempla. Inicialmente muito estimulantes, de registo sadomasoquista (sobretudo com Nikki), as relações que Sabbath enceta com aquelas que viriam a ser as suas esposas parecem decair no tempo, levando-o a procurar outro objecto que o possa acender ainda mais. O afecto parece simplesmente desaparecer, se é que chegou a estar presente. A demanda pelo prazer maior leva-o a envolver-se com outra mulher, invariavelmente configurando triângulos amorosos, numa revivência edipiana em que possa sair vencedor pelo prazer. Mesmo a própria relação com Drenka, sentida como uma parceira de Sabbath na sua perversidade, é traçada em redor do adultério. Isto configura uma espécie de cenário inescapável, independentemente das personagens poderem mudar. A alteridade inerente a cada uma não atinge Sabbath, que não consegue incluir verdadeiramente em si o outro. A incapacidade de aceder à unidade alteritária leva à circularidade, e a já referida demanda pelo prazer sexual não está ao serviço da verdadeira fruição, mas sim à redução de tensões.

Concluindo, o afecto é invariavelmente expresso sobre a forma de erotismo, num discurso que é cruamente agressivo, na sua forma, atestando uma desintração pulsional: a incapacidade de acesso à ambivalência. Mais uma vez, o objecto parece ser apenas útil enquanto alvo de carga erótica, caso contrário o sujeito projecta nele todo mau objecto que transporta, através de um discurso agressivo.

...

Sabbath praticamente enlouquece a procurar Nikki. Mesmo antes de ela desaparecer, a relação extraconjugal com Roseanna já tinha começado e foi com ela que continuou durante e depois de ter desistido da sua busca. No entanto, este foi um processo que parece tê-lo levado ao limite de si próprio:

EXCERTO 10 (P.151)

(...)

Na casa de banho, Sabbath pôs-se de joelhos no chão de mosaicos e disse a si mesmo: «Não podes continuar a fazer isto, se não quem endoidece és tu. A Roseanna endoidece. Ficas doído para o resto da vida. Nunca mais posso chorar por causa disto. Oh, Deus, não me deixes voltar a fazer isto, nunca mais!»

Não pela primeira vez, pensou na sua mãe sentada na passadeira de tábuas da praia, à espera que Morty voltasse da guerra. Ela também nunca tinha acreditado que ele estava morto. A única coisa que não podemos pensar é que eles estão mortos. Eles têm outra vida. Damos a nós mesmos toda a espécie de razões que expliquem porque não voltaram. Alinhamos na boataria. Alguém jurara ter visto Nikki representar, com outro nome, num teatro de Verão, na Virgínia. A polícia comunicava que alguém localizara uma mulher louca, que correspondia à descrição da desaparecida, na fronteira canadiana. Só Linc, quando estavam só os dois, tinha a coragem de lhe dizer: «Mick, não sabes realmente que ela está morta?» E a resposta era sempre a mesma: «Onde está o corpo?» Não, a ferida nunca fecha, a ferida permanece viva e aberta até ao fim, como acontecera com a mãe dele. Ela parara quando Morty foi morto, tinha ficado imobilizada, impedida de ir para a frente, e toda a lógica desertou da sua vida. A mãe, como toda a gente, queria que a vida fosse lógica a linear, tão ordenada e arrumada como ela mantinha a casa, a sua cozinha e as gavetas da escrivaninha dos rapazes. Trabalhara tão árdua e afincadamente para controlar o destino de uma família! Durante toda a sua vida esperara não só por Morty, mas também pela explicação do que acontecera ao filho: porquê? A pergunta atormentava Sabbath. Porquê? Porquê? Se ao menos alguém nos explicasse porquê talvez pudessemos aceitar. Por que morreste? Para onde foste? Por muito que me possas ter odiado, por que não voltas para podermos continuar a nossa vida linear e lógica como todos os casais cujos membros se odeiam um ao outro?

(...)

E a errância de Sabbath torna-se cada vez mais clara, na sua nebulosidade:

EXCERTO 11 (PP.154-155)

(...)

Sim, ao fugir para Nova Iorque naquela noite acreditava que o fazia para ver o cadáver de Linc, mas era no corpo da sua primeira mulher que nunca conseguia deixar de pensar, no corpo dela, vivo, para o qual pudesse, finalmente, ser guiado. Não interessava que a ideia não tivesse lógica nenhuma. Os seus sessenta e quatro anos há muito que o haviam liberado da falsidade da lógica. Seria caso para pensar que isso o ensinaria a lidar melhor com a perda do que lidava. O que serve apenas para demonstrar o que, mais cedo ou mais tarde, todos nós aprendemos a respeito da perda: a ausência de uma presença pode esmagar as pessoas mais fortes.

– Mas para quê pensar nisso? – rosou à mãe. – Porquê Nikki, Nikki, Nikki, quando eu próprio estou perto da morte!

E ela falou, finalmente, a sua mãezinha deu-lhe a resposta na esquina da Central Park West com a West 74th Street como nunca ousara fazê-lo em vida, quando ele tinha doze anos e era já musculoso e beligerantemente adulto:

– Essa é a coisa que melhores conheces – disse-lhe –, em que mais tens pensado, e sobre a qual não sabes nada.

Procedimentos: No primeiro excerto, o afastamento têmporo-espacial, produto da reflexão de Sabbath, leva-os a erguer memórias autobiográficas, mais uma vez relacionadas com a mãe. Este é um elemento claramente ansiogénico, embora Sabbath pareça evocá-lo através de um quadro, ou uma fotografia de um cenário que reteve da sua infância. Este tipo de associações curtas faz valer uma sensação de que existe alguma confusão de identidades, embora estas aparentem alguma definição à superfície. É traçado um afecto-título – a perda, que parece ser vivido de uma forma incompreendida, tamanha a intensidade do questionamento final.

Surgem predominantes os procedimento da série do evitamento do conflito, ainda que sem sucesso, permitindo alguma precipitação – mesmo que apenas a florada – do processo primário, através de algumas associações curtas.

No segundo excerto, a lógica do processo primário parece instalar-se e Sabbath fala e ouve falar a sua falecida mãe, produto de falsas percepções, e que o leva a confrontar-se com a perda como a derradeira problemática, o absoluto desconhecido, em última análise, a morte. Estão aqui patentes vários procedimentos da série E.

Problemáticas: A perda do objecto é reevocada, revivida como se da perda original se tratasse. O objecto é sentido como abandonónico, restando apenas o seu fantasma persecutório.

No segundo excerto, está em causa um vislumbre da fragmentação, aqui sob a forma da morte.

...

Sabbath vai então ao encontro de Norman, com quem tem uma conversa e se abre, procurando um registo que inspire pena, mas que acaba por lhe inspirar pena a si próprio.

Sabbath parece alcançar o paroxismo do seu próprio ensandecimento no momento em que Norman lhe pergunta pela actual mulher, questionando se o pranto em que entretanto entra não será antes absolutamente autêntico ou o ponto alto do teatro em que ele é, simultaneamente, actor e plateia.

Norman, perante a mostra de sofrimento do velho amigo, disponibiliza-se então para acolher Sabbath durante um período de tempo necessário até este se recompor. Permite-lhe o usufruto do quarto da filha mais nova, Deborah, que se encontra fora, a estudar na faculdade. Sabbath encontra-se na casa de banho contígua ao quarto, preparado para tomar um banho:

EXCERTO 12 (PP.168-171)

Enquanto a água corria para a banheira da casa de banho cor-de-rosa e branca, e menineiramente bonita, contígua ao quarto de Deborah, Sabbath interessou-se pelo conteúdo desarrumado das duas gavetas de baixo do lavatório: as loções, os cremes, os comprimidos, os pós, os boiões da Body Shop, o líquido de limpar as lentes de contacto, os tampões, o verniz de unhas, a acetona para tirar o verniz... Ao bisbilhotar na confusão do fundo de cada gaveta não encontrou uma única fotografia (...). O único objecto susceptível de causar alguma excitação, além dos tampões, era um tubo de creme lubrificante vaginal, todo enrolado sobre si mesmo e quase vazio. Destapou-o, para espremer uma gota da substância ambarina na palma da mão, e esfregou-a entre o polegar e o dedo médio, lembrando-se de coisas enquanto movimentava os dedos, de coisas de toda a espécie a respeito de Drenka. Tapou o tubo e colocou-o no balcão de azulejo do lavatório, para posterior experimentação.

Depois de se despir no quarto de Deborah olhara para todas as fotografias, em molduras de plástico transparentes, que se encontravam em cima da cómoda e da secretária. Mais tarde veria as gavetas e os armários. Ela era uma rapariga de cabelos escuros e sorriso sério e simpático, um sorriso inteligente (...) Apesar da inocência juvenil que tão abundantemente oferecia à câmara, parecia ter uma certa determinação, até mesmo finura de espírito, e uns lábios cuja protuberância era o seu maior tesouro, uma boca ávida e sedutora no rosto mais isento de depravação possível de imaginar. Pelo menos foi assim que Sabbath a interpretou, cerca das duas horas da manhã. Esperava encontrar uma rapariga mais provocante, mas teria de se contentar com a boca e a juventude. Antes de entrar na banheira, voltou em pêlo ao quarto e tirou de cima da secretária a maior fotografia dela que encontrou, uma fotografia em que Deborah estava aninhada contra o ombro musculoso de um ruivo corpulento, mais ou menos da sua idade, que aparecia ao lado dela praticamente em todas as fotografias. O temível namorado.

De momento, limitou-se a entrar e mergulhar na maravilhosa água quente, na banheira da casa de banho de azulejos cor-de-rosa e brancos, e a observar a fotografia como se o seu olhar tivesse o poder de transportar Deborah para casa e para a sua banheira. Estendendo um braço para a sanita cor-de-rosa, levantou a tampa e começou a passar a mão, à volta e à volta, pelo assento acetinado. Começava a ficar tumescente quando bateram ao de leve à porta.

– Está tudo bem? – perguntou Norman, e empurrou a porta, para ter a certeza de que ele não se estava a afogar.

– Ótimo – Conseguiu afastar rapidamente a mão do assento da sanita, mas tinha a fotografia na outra mão e o tubo enrolado de creme vaginal estava em cima do balcão do lavatório. Estendeu a fotografia, para Norman poder ver qual era. – Deborah – disse.

– Sim, é a Deborah.

– Adorável.

– Por que estás com a fotografia na banheira?

– Para a ver.

O silêncio era indecifrável – Sabbath não podia imaginar o que significava ou vaticinava. A única coisa de que tinha a certeza era de que Norman estava mais assustado com ele do que ele com Norman. Estar nu também pareceu outorgar-lhe uma vantagem em relação a uma consciência tão apurada como a de Norman: a vantagem da aparente vulnerabilidade de quem se encontra indefeso. Norman não estava à altura de igualar o talento de Sabbath para esta espécie de cena: o talento de um homem arruinado para a temeridade, de um sabotador para a subversão, até mesmo o talento de um demente – ou demente simulado – para intimidar e horrorizar pessoas comuns. Sabbath possuía, e sabia-o, o poder de ser ninguém e ter muito pouco a perder.

Norman parecia não ter reparado no creme vaginal.

Qual de nós está mais só neste momento, interrogou-se Sabbath. E em que está ele a pensar? «Entra o nosso terrorista. Eu devia afogá-lo.» Mas Norman precisava de admiração de maneiras que Sabbath nunca precisara e era mais do que provável que não o fizesse.

– Seria uma pena – disse por fim Norman – se se molhasse.

Sabbath não acreditava que tivesse uma ereção, mas notou uma ambiguidade nas palavras de Norman que lhe deu que pensar. Em vez de olhar para ver, fez uma pergunta absolutamente inocente:

– Quem é o felizardo?

– É o namorado do ano de caloiira, Roberta – respondeu Norman, com a mão estendida para a fotografia. – Recentemente substituído por Will.

Sabbath inclinou-se para a frente na banheira e entregou a fotografia, notando – hélas! – ao fazê-lo, que a sua gaita apontava obliquamente para cima, na água.

– Estás a sentir-te de novo tu mesmo – comentou Norman, fitando-o nos olhos.

- Estou, obrigado. Sinto-me muito melhor.
- Nunca foi fácil dizer o que realmente és, Mickey.
- Ora, falhado serve.
- Mas em quê?
- Falhado em falhar, por exemplo.
- Resististe sempre a ser um ser humano, desde o princípio.
- Pelo contrário. A ser um ser humano, sempre disse: «Venha daí.»

Nesta altura, Norman tirou o tubo de creme vaginal do balcão do lavatório, abriu a gaveta do fundo e atirou-o lá para dentro. Pareceu surpreender-se, mais do que a Sabbath, com a força com que depois a fechou.

– Deixei um copo de leite na mesa-de-cabeceira – avisou. – Podes precisar. Leite quente às vezes ajuda-me a serenar.

- Ótimo. Boa noite. Dorme bem.

Quando ia a sair, Norman lançou um olhar à sanita. Nunca adivinharia por que estava a tampa levantada. E, no entanto, o último olhar que deitou a Sabbath sugeria o contrário

Depois de Norman sair, Sabbath levantou-se da banheira e, a escorrer água, foi buscar a fotografia onde ela a repusera, em cima da secretária de Deborah.

De novo na casa de banho, abriu a gaveta, tirou o creme vaginal e levou o tubo aos lábios. Espremeu uma gota do tamanho de uma ervilha para a língua e rolou-a pelo céu da boca e contra os dentes. Deixou um travo vagamente parecido com vaselina. Mais nada. Mas no fim de contas o que esperava ele? O travo da própria Deborah?

De novo na banheira com a fotografia, recomeçou no ponto em que fora interrompido.

Procedimentos: A descrição inicial encontra-se bastante apegada aos pormenores (série A), embora alguns detalhes raros sejam evocados, subsidiários da agenda de Sabbath (série E). Ainda que os produtos de limpeza, a atmosfera pura de casa de banho de uma adolescente possam remeter para uma ideia de formação reactiva (série A), ela é rapidamente desconstruída pela invasão da temática sexual (série B). A descrição de alguns dos elementos do quarto de Deborah levam, previsivelmente, Sabbath a associar de forma algo redutora (série E) toda aquela atmosfera de feminilidade a Drenka, o seu paradigma derradeiro no que respeita ao dito feminino (série C/M). O diálogo encetado com Norman é contido, apegado ao evidente e circunstancial (série C/Fa), mas pejado de tensão. Está presente a eminência da catástrofe (série B), embora ela nunca seja realmente admitida (série C/Fo).

Problemáticas: Num clima que poderia sugerir alguma pureza, com a casa de banho de Deborah a figurar certamente como um pequeno Eliseu da feminilidade, Sabbath subverte essa atmosfera, parecendo catalizar a sua perversão nela. Anulando a diferença geracional em persecução da representação de Drenka (fonte de prazer), Sabbath imprime uma imensa carga sexual num quadro quase infantil, que passa a ser edipiano não só quando identifica o namorado de Deborah na foto, mas sobretudo quando Norman entra e se depara com o amigo na banheira, com uma erecção. Esta erecção, a insistência na sexualidade em objectos que são, neste quadro, aparentemente assexuados, é signatária do ímpeto perverso de Sabbath, além de desafiante da autoridade do homem da casa que é Norman. O comportamento de Sabbath parece estar recorrentemente carregado de conteúdos eróticos que buscam a redução de tensão pelo orgasmo e que, quando obstados ou desafiados, ganham um cariz agressivo, mais ou menos subliminar.

Em última análise, esta corrupção de praticamente todos os vínculos relacionais parece advir de uma tendência desobjectalizante. O objecto, quando não partilha os mesmos propósitos do sujeito, torna-se um obstáculo frustrante à realização das suas pulsões.

...

O tempo que Sabbath passa em Nova Iorque não é pacífico. Torna-se rapidamente claro para Norman e a mulher que não poderiam dar guarida a Sabbath por muito mais tempo sob pena de se comprometerem a si próprios, pelo que acaba sendo expulso. O funeral é também, em si mesmo, um episódio catalizador de memórias e conflitos interiores. Sabbath é invadido por assomos de diversa natureza, quase sempre relacionados com a reprovação por parte da mãe pela forma como o filho conduziu e conduz a sua vida e com o desaparecimento de Nikki. Sabbath rememora vários trechos da sua vida de jovem adulto, o convívio com as prostitutas latino-americanas, a manipulação de uma aluna sua – Katherine Goolsbee – durante um período em que deu aulas de representação dramática numa faculdade próxima de Madamaska Falls, e que tinha gerado um enorme escândalo. Sabbath havia tido diálogos sexuais com a dita aluna pelo telefone que foram divulgados, e acabara por renunciar à possibilidade de estar com

ela. Não obstante, nesta altura Sabbath iria ainda explorar os limites da sua capacidade cardíaca com Drenka.

O escândalo de Kathy Goolsbee foi a momento disruptivo de Roseanna. Depois de se refugiar no álcool por não encontrar saída não apenas da relação com Sabbath mas de si própria, a vergonha que sentiu levou-a ao internamento num hospital psiquiátrico, onde ficou durante quatro semanas. Sensivelmente a meio desse período, Sabbath foi convocado por Roseanna, via postal, para um jantar. No dia em que estava marcado o encontro, Roseanna liga-lhe mesmo antes de Sabbath sair de casa pedindo-lhe um arquivo onde a mulher guardava, entre outras coisas, as cartas do seu pai. Durante a sua visita, Roseanna mostra-se verdadeiramente fragilizada e sôfrega do arquivo pois necessitava para uma tarefa encomendada a todos os membros do grupo terapêutico em que estava inserida. Sabbath aproveita o interlúdio entre o jantar e a apresentação de Roseanna ao grupo para passear pelo hospital, onde conhece algumas enfermeiras e mesmo pacientes internos. Em conversa com elas e com um paciente que acabara de conhecer, Sabbath disserta sobre a forma como contempla a religião e, conseqüentemente, a forma como vê Deus, sempre devidamente consubstanciado, é claro:

EXCERTO 13 (PP.301-302)

(...) Com os diabos, Donald, vocês, judeus, deviam orgulhar-se disso. Todas as religiões antigas eram obscenas. Sabe como imaginavam os egípcios a origem do Universo? Qualquer miúdo pode ler isso na sua enciclopédia. Deus masturbou-se. E o jorro do seu esperma criou o Universo.

As enfermeiras não pareciam satisfeitas com a volta dada à conversa por Sabbath, e por isso o fantocheiro resolver dirigir-se directamente a elas.

– O facto de Deus se masturbar assusta-as? Bem, é próprio dos deuses assustarem, pequenas. É um deus que nos manda cortar o prepúcio. É um deus que nos manda sacrificar o nosso primogénito. É um deus que nos manda deixar pai e mãe e ir para o deserto. É um deus que nos manda para a escravatura. É um deus que destrói – é o espírito de um deus que desce para destruir –, e no entanto é um deus que dá vida. O que há em toda a Criação que seja mais detestável e forte do que este deus que dá vida? O Deus da Tora personifica o mundo em todo o seu horror. E em toda a sua verdade. Temos de fazer essa justiça aos Judeus. Uma sinceridade verdadeiramente rara e admirável. Que mito nacional de outro povo revela a conduta atroz do seu Deus e dele próprio? Leiam a Bíblia, está lá tudo, os judeus relapsos, idólatras e sanguinários e a esquizofrenia desses deuses antigos. Qual é a história arquetípica da Bíblia?

Uma história de deslealdade. De traição. Um logro atrás de outro, mais nada. E qual é a voz mais poderosa da Bíblia? A de Isaías. O desejo louco de destruir tudo! O desejo louco de salvar tudo! A voz mais poderosa da Bíblia é a voz de alguém que perdeu o juízo! E a esse Deus, a esse Deus hebraico, não há como escapar! O que choca não são os Seus traços monstruosos – não faltam deuses monstruosos, isso quase parece ter sido uma condição prévia –, mas sim o facto de não haver recurso d'Ele. Nenhum poder superior ao Seu. A característica mais monstruosa de Deus, meus amigos, é o totalitarismo. Esse fervente Deus vingativo, esse sacana instituidor de castigos, é supremo! Importa-se que tome uma Pepsi? – perguntou a Donald. (...)

Procedimentos: Num discurso intelectualizado (série A), onde utiliza expressões cruas ligadas a temáticas sexuais e agressivas (série E), prenhe de escárnio (série C/C), são detectados movimentos persecutórios e de clivagem do objecto (série E).

Problemáticas: O aspecto mais merecedor de ser retido neste discurso de Sabbath é o desamparo. Se Deus é maligno, impositor, destruidor, sanguinário, enlouquecedor e inescapável, então não há lugar nenhum onde nos possamos esconder. É este o lugar impossível de Sabbath, o seu interior polvilhado de fantasmas eles próprios malignos, impositores, destruidores, sanguinários, enlouquecedores e inescapáveis. Para um crente, como é Sabbath, um mundo onde Deus nos abandona (como a sua mãe) é um mundo onde não se pode viver. Estas são as chagas de Sabbath: a condição de andar no mundo onde feridas abertas, onde todos o rebaixam e ninguém *cumpre*.

Há a reter alguns aspectos do último diálogo que Sabbath tem com Norman, antes deste o expulsar de sua casa. Na noite anterior, Sabbath procurou seduzir a mulher de Norman, Michelle, quando esta lhe foi entregar alguns comprimidos (Michelle é médica) e pedir a roupa suja para lavar. Na manhã seguinte, Norman confronta-o não só pela sua conduta, mas sobretudo por ter descoberto um par de cuecas da sua filha no bolso das calças de Sabbath.

...

EXCERTO 14 (P.364, 367 E 370)

(...)

– *E isto. Nas tuas calças.*

O pai tinha na mão as cuequinhas floridas da filha. Quando, ao certo, durante todas as excitações e dificuldades do dia, se esquecera Sabbath de que tinha as cuequinhas na algibeira? Lembrava-se claramente de, no funeral, lhes ter mexido no bolso durante as duas horas de elogios fúnebres. Quem não o faria? Casa a abarrotar. Gente da Broadway e de Hollywood – os amigos mais famosos de Linc – recordando um de cada vez o cadáver. A torrente previsível de conversa de chacha. Os dois filhos falaram, e a filha – o arquitecto, o advogado, a assistente social psiquiátrica. Eu não conhecia ninguém e ninguém me conhecia.

(...)

– Como pudeste tirar a roupa interior da Debby? – perguntou Norman.

– Como podia não tirar, essa é a questão.

– Foi irresistível para ti.

– Que estranho modo de dizer as coisas. Que tem a resistência que ver com o assunto? Estamos a falar de termodinâmica. Calor como uma forma de energia e o seu efeito nas moléculas da matéria. Eu tenho sessenta e quatro anos, ela tem dezanove. É apenas natural.

(...)

– Que raio aconteceu à tua cabeça? – perguntou Norman. – Isto é pavoroso.

– O que é que é pavoroso? As cuecas da miúda enroladas na minha gaita, para me ajudarem a passar a noite depois do dia porque tinha passado? É uma coisa assim tão pavorosa? Deixa-te de fitas, Norm. Cuequinhas na minha algibeira num funeral? Isso é esperança.

(...)

Procedimentos: O relato inicial mostra uma certa tendência fóbica, ao descrever as circunstâncias da cerimónia fúnebre e os convidados que eram, aparentemente, figuras notáveis, o narrador parece evocar elementos ansiógenos para Sabbath (série C/Fo). O diálogo de seguida iniciado por Norman com Sabbath mostra uma representação de estados emocionais opostos e apreciações pessoais (série B) que, no entanto, roçam o escárnio por parte de Sabbath (série C/C). O seu comportamento é perfeitamente inadequado dado o tema que serve como estímulo, tendendo a sexualizar o conflito inerente (série B). Norman apercebe-se então do dramatismo da situação, e Sabbath como que racionaliza o seu comportamento desapropriado com referências intelectuais (série A) que depressa se conjugam num movimento de racionalização absurdo e que tenta justificar a sua conduta.

Problemáticas: Embora possamos assistir uma vez mais à já recorrente tendência para sexualizar os conflitos, o elemento mais trágico deste episódio é a atribuição do simbolismo da esperança a um objecto concreto, que ganha um valor que não é o seu, originalmente. O objecto em causa, parcial, umas cuecas da filha de Deborah, parecem acalantar o coração esmagado de Sabbath. Ganham um significado que não é o seu, tornando-se um símbolo diferente, que produz um poder mágico que lhe permite, mesmo na ausência de um outro objecto, afirmar uma presença – a do objecto primário – para além delas mesmas. As cuecas atestam o apego de Sabbath ao sexual confundido com o amor, e procuram contornar a ameaça da castração.

...

Deste ponto, transpomo-nos para o último dia da vida de Drenka, no hospital, uma das mais vivas e penosas memórias de Sabbath. Mickey conseguira a facilidade de entrar fora dos horários de visita assim que as enfermeiras compreenderam o que ali estava em jogo. Durante esse período, assistira à degradação física e mental de Drenka e acostumara-se a ela, à visão dela primeiro enferma e depois já moribunda, ao seu novo cheiro e, acima de tudo o resto, ao seu sofrimento. Viveu o sofrimento de Drenka ao seu lado, ao lado da sua cama.

EXCERTO 15

(...)

– São as dores? Estás com dores?

Os seus olhos abriram-se, trémulos.

– Estou bem. – Não tinha sido dor, mas terror. Ele, no entanto, também se habituara a isso. Se ao menos ela pudesse fazer o mesmo. (...) sem a morfina ela sentia-se como se estivesse a ser despedaçada viva, como se um bando de pássaros pretos, pássaros enormes, dizia, estivessem a andar em cima da sua cama e do seu corpo, a enfiar os bicos dentro do seu ventre e a puxar violentamente. E a sensação, costumava dizer-lhe... sim, ela também gostava de dizer, de contar... a sensação de te vires dentro de mim. Não sinto realmente o esguicho, não posso, mas a pulsação da picha, e as minhas contracções ao mesmo tempo, e tudo tão completamente molhado, nunca sei se é o meu próprio líquido ou o teu, e fico a pingar da rata, e fico a pingar do cu, e sinto os pingos escorrer pelas minhas pernas abaixo, oh, Mickey, tanto sumo, Mickey, por todo o lado, tanto molho... Mas perdidos agora para ela o molho, a pulsação,

as contracções; perdidas agora as viagens que nunca fizemos, perdido para ela tudo aquilo, os seus excessos, a sua vontade, a sua astúcia, o seu arrojo, a sua meiguice, a sua impulsividade, a sua divisão, a sua auto-entrega – o sardónico e satírico cancro transformando em carniça o corpo feminino que para Sabbath fora de todos o mais inebriante. A ânsia de continuar infinitamente a ser Drenka, de continuar, continuar sempre a ser lasciva, saudável e ela própria, tudo quanto era banal e tudo quanto era maravilhoso consumido agora, órgão a órgão, célula a célula, devorado pelos famintos pássaros pretos. Só o fragmento da história agora, e os fragmentos do seu inglês, só pedaços do caroço da maçã que foi Drenka – só isso restava. O líquido que corria dela era agora amarelo, ressumava dela amarelo para os pensos, era amarelo-amarelo, amarelo concentrado, no saco de drenagem.

Havia um sorriso no seu rosto depois do reforço de morfina. Meu Deus, este bocadinho que restava dela parecia quase sexy! Espantoso. E queria fazer uma pergunta.

– Faz.

– Porque estou quase bloqueada a esse respeito. Hoje não consegui lembrar-me. Talvez tenhas dito: «Sim, quero mijar em cima de ti, Drenka», e não sei se eu realmente queria, não creio que tenha pensado muito nisso, como seria, mas dizia-te que sim, que podias, para te excitar e te fazer feliz, para fazer coisas de que gostavas, ou assim...

Imediatamente após a morfina, nunca era fácil acompanhar os seus pensamentos.

– E qual é a pergunta?

– Quem começou? Foste tu que tiraste a gaita e disseste: «Eu quero mijar em cima de ti, Drenka. Posso? Quero mijar em cima de ti, Drenka»? Foi assim que começou?

– O estilo pareceu o meu.

– E depois eu pensei: «Ora, esta transgressão, por que não? A vida é tão louca, de qualquer maneira.»

– E por que foi que estiveste a pensar nisso hoje?

– Não sei. Estavam a mudar a roupa da minha cama. A ideia de provar o mijo de outra pessoa.

– Foi penoso?

– O quê, a ideia? Foi penoso e ao mesmo tempo a ideia foi excitante. Por isso depois lembrei-me de ti ali parado, Mickey. No ribeiro. Na mata. E eu estava no ribeiro, em cima das rochas. Estavas parado sobre mim e tiveste muita dificuldade em começar, até que por fim caiu um pingo. Ohhh! – disse ela, recordando aquele pingo.

– Ohhh – murmurou ele, apertando-lhe a mão com mais força. (...) Nunca tinha feito aquilo antes. Não esperava fazê-lo com mais ninguém, e hoje estive a pensar que nunca farei. Mas para mim foi realmente um pacto contigo. Foi como se com aquilo estivéssemos unidos para sempre.

– Estávamos. Estamos.

Agora choravam ambos.

– E mijares em mim? – perguntou ele.

– Foi divertido. Eu estava insegura. Não ao ponto de não o querer fazer. Mas por minha iniciativa, percebes... gostarias do meu mijo... a ideia de me abandonar a ti dessa maneira... porque eu estava meio... não que não quisesse, mas como reagirias tu, o meu mijo na tua cara? Tinha medo de que não gostasses do sabor, ou que te ofendesse. Por isso ao princípio sentia-me acanhada a esse respeito. Mas quando comecei, e compreendi que não havia problema, que não tinha necessidade de estar assustada, e vi a tua reacção... até bebeste alguma... e... e... eu gosto. E tinha de estar parada em cima de ti, o que me fazia sentir que podia fazer tudo, tudo o que quisesse contigo, e tudo seria bom. Estamos nisto juntos, podemos fazer seja o que for juntos, fazer tudo juntos, e foi maravilhoso, Mickey.

– Tenho de fazer uma confissão.

– Sim? Esta noite? O que é?

– Não fiquei muito encantado por beber.

Saiu uma gargalhada daquele rosto mirrado, uma gargalhada muito maior do que o rosto.

– Eu queria. – disse Sabbath – E quando começou a sair de ti, foi num fiozinho. Aí não houve problema. Mas depois, quando começou a sair a toda a mecha...

(...)

– O calor. Fiquei surpreendido.

– Exactamente. Mas é muito agradável que seja quente.

– E ali estava eu, entre as tuas pernas, e tinha de recebê-lo na boca. Drenka, não tinha a certeza de querer.

Ela acenou com a cabeça.

– Sim, sim.

– Percebeste?

– Percebi. Sim, amor.

– Excitava-me sobretudo porque via que te estava a excitar a ti.

– E estava mesmo. Estava.

– Eu percebia isso. E foi o suficiente para mim. Mas não era capaz de me abandonar a beber como tinhas feito.

– Tu. Que estranho. Fala-me a esse respeito.

– Suponho que também tenho idiosincrasias.

– Que gosto achaste? Era doce? Porque o teu era muito doce. Cerveja e doce ao mesmo tempo.

– Sabes o que disseste, Drenka? Quando acabaste, a primeira vez?

– Não.

– Não te lembras? Quando acabaste de mijar em cima de mim?

– Tu lembras-te?

– Poderia esquecer-me? Estavas radiosa. Resplandecente. Disseste, triunfante: «Fiz! Fiz!» Isso levou-me a pensar: «Sim, a Roseanna bebeu toda a mistela errada.»

– Sim – disse, a rir –, sim, acho que talvez tenha dito. Estás a ver, isso bate certo com o que te disse, que me sentia muito acanhada. Exactamente. Foi como se tivesse passado num exame. Não, passado num exame não. Como se...

– Como se quê?

– Talvez o que me preocupava fosse o receio de que me arrependesse. Muitas vezes temos ideias para fazer coisas, ou talvez sejamos levados a fazer alguma coisa, e depois ficamos com uma sensação de vergonha. E eu não tinha a certeza: ficaria envergonhada? Isso é que foi tão incrível no caso. E agora até gosto de falar do assunto contigo. Foi um sentimento lascivo... e também um sentimento de dádiva. De uma maneira que não poderia fazer com mais ninguém.

– Mijar em mim?

– Sim. E permitir que mijasses em mim. Sinto que, senti que... estavas inteiramente comigo nessa ocasião. Em todos os sentidos, enquanto estava ali deitada depois no ribeiro, contigo, agarrando-te, em todos os sentidos, não apenas como meu amante, como meu amigo, como alguém, sabes, assim, como quando estás doente e posso ajudar-te, e como meu total irmão de sangue. Compreendes, foi um rito, a passagem de um rito ou coisa parecida.

– Um rito de passagem.

– Sim. Rito de passagem. Definitivamente. É verdade. É tão proibido e no entanto tem o significado mais inocente de todos.

– Sim – disse ele, a vê-la morrer –, tão inocente.

(...)

Procedimentos: Os principais procedimentos desta passagem são de categoria B: o acento inscrito na relação entre Sabbath e Drenka, o discurso dramatizado, com comentários e digressões pessoais, a expressão verbalizada de afectos fortes e ainda a erotização clara da relação. As divagações sobre as experiências relatadas são feitas numa toada que apela significativamente à sensorialidade, numa postura significativa de afectos, ambos procedimentos da série C/N. Finalmente, além da inadequação de um significado ao seu significante, é notório o sentimento de aproximação ao fim nas palavras de Sabbath (ambos procedimentos da série E), à medida que o próprio diálogo termina, encerrando as sentenças, e o amor, até chegar ao encontro final com a morte.

Problemáticas: É desde logo certa a existência de um código, de um simbolismo atribuído a um acto excretório que não é de todo o mais habitual, um pouco à imagem do que Sabbath já havia feito com a roupa interior de Deborah. Este acto, aqui fetichizado, e de todo algo muito fácil ou imediato para qualquer um deles, evidencia um movimento de entrega ao outro, de absoluta tolerância para o receber, inclusivamente os aspectos menores ou intoleráveis.

Sabbath, que como pudemos ir constatando, se encontra demasiado enquistado em si mesmo e nas suas próprias problemáticas que o parecem encerrar num comportamento errático e circular; que parece fazer questão de destruir os seus elos com as pessoas que o rodeiam, mostra aqui algo apenas a florado em alguns momentos da obra. Sabbath, perante a maior perda da sua vida adulta, mostra a força do seu amor, ainda que de forma tão desapropriada como urinando para cima de Drenka ou recebendo a urina desta. É certo que esta lógica se liga a todas as condutas transgressivas que Sabbath se apropriou ao longo da sua vida, mas o impacto das suas palavras e dos seus gestos não deve passar em claro. Este momento consiste numa prova de afecto que encerra a expressão do desejo erótico e agressivo, primeiro sádico – quando é ele a urinar – e depois masoquista – quando é ele o objecto passivo da cena. E por isto, embora a cena pareça patentear uma relação de objecto especular, ela vai além disso, ultrapassando os limites do decoro, da capacidade e da incapacidade, na persecução do prazer com o outro, e não simplesmente através dele. Por tudo isto, sentimos que esta dramática perda final se revela o fenómeno derradeiro que antecede a gradual descompensação no seio da mente do sujeito.

...

Roth compôs, estamos em crer, O Teatro de Sabbath num ritmo semelhante, ou como podemos imaginar que será a forma como vivemos a experiência do tempo. O tempo mental, não obstante o seu assento no real cronológico, não se fina apenas aí. O tempo mental é uma dimensão nebulosa, que permite o alcance do passado e a projecção no futuro, sempre no lugar do presente. Ao lermos, ao sermos Sabbath, viajamos com ele. Viajamos através dos seus momentos de prolepse, onde procura alguma resolução, impedida pelo peso caótico do aparente acaso; o presente é desencorajado pelo passado intrusivo, a morte é adiada pela teimosia e insistência da vida.

Não obstante a sua passagem pela última morada dos seus pais e irmão, onde comprou um lugar próximo deles (nem após a sua morte lhe é permitido a quentura do amor parental), Sabbath dirige-se a casa de um primo, Fish, contemporâneo dos seus pais, que também teimosa e insistentemente continua a viver. Em casa de Fish encontra uma caixa, dentro de uma gaveta, lá deixada pela sua mãe, com as últimas concretudes de Morty, o seu irmão. Depois de retirar a bandeira dos Estados Unidos, embrulhada de “forma oficial” como é expectável encontrar a cobrir os caixões de soldados mortos em acção, se ter enrolado nela e desfeito num pranto e ainda ter posto o quipa do seu irmão, Sabbath senta-se a ler as últimas cartas de Morty à família. Nesse momento, decidiu voltar para casa, para o último resquício de um conceito semelhante ao de casa. Aí, encontrou a mulher, Rosie, acompanhada de outra mulher, uma mulher do seu passado, Christa – com quem passou bons pedaços de tempo, observando-a e a Drenka. Depois de uma manifestação de ira, que horrorizou ambas as mulheres, seguiu para o único sítio onde poderia ir, para à beira de Drenka, declarar-lhe o seu amor, da forma mais exclusiva que certamente lhe poderia ocorrer: urinando. Mas aquele regaço não era apenas seu, e acaba sendo surpreendido por Matthew, filho de Drenka, e pelo estagiário policial que este auxiliava na sua formação. Matthew fica horrorizado com o acto de Sabbath e leva-o sob sua custódia para dentro do carro-patrolha, enquanto lhe diz ter tomado conhecimento das suas práticas com Drenka através de um diário que esta mantinha.

EXCERTO 16 (PP.476-483)

(...)

Vai-me matar. Vai fazer isso. Livrar-me da vida. Está finalmente a acontecer.

– E para onde vamos? – perguntou Sabbath.

– Vamos levá-lo para a esquadra – respondeu o estagiário.

– Posso perguntar quais são as acusações?

– As acusações? – explodiu Matthew. – As acusações?

– Respira fundo, Matt – disse o outro. – Respira como me ensinaste.

– Se me é permitido dizê-lo – observou Sabbath com uma precisão exagerada, num tom que sabia ter enlouquecido pelo menos Roseanna –, a sua noção de insulto baseia-se num equívoco fundamental...

– Esteja calado – aconselhou o estagiário.

– Só quero dizer que estava a acontecer uma coisa que ele não pode compreender. Não existe nenhuma maneira de avaliar o lado sério da questão.

– O lado sério! – gritou Matthew; e bateu com o punho no painel de instrumentos.

– Vamos levá-lo para a esquadra, Matt, e acabou-se. É esse o nosso trabalho, façamo-lo.

– Não estou a empregar palavras para confundir ninguém. Não estou a exagerar – declarou Sabbath. – Não digo correcto ou agradável. Não digo decente ou sequer natural. Digo sério. Sensacionalmente sério. Indizivelmente sério. Solenemente, temerariamente, jubilosamente sério.

– É imprudente da sua parte continuar a falar assim.

– Eu sou um tipo imprudente. É inexplicável, também para mim. A imprudência ocupou praticamente tudo o mais na minha vida. Parece ser o único objectivo da minha existência.

– E é por isso que o vamos levar para a esquadra.

– Pensava que me estavam a levar para eu poder dizer ao juiz como corrompi a mãe de Matthew.

– Ouça, causou muito sofrimento ao meu companheiro – disse o estagiário, numa voz ainda surpreendentemente controlada. – Causou muito sofrimento à família dele. E agora, devo avisá-lo, está a dizer coisas que me estão a causar muito sofrimento.

– Sim. Há pessoas que estão sempre a dizer-me isso, as pessoas dizem-me constantemente que a grande coisa que nasci para fazer na vida foi causar sofrimento. O mundo anda por aí a girar livre de sofrimento – a humanidade feliz e despreocupada numas longas férias de isentas de sofrimento – e depois o Sabbath aparece e, da noite para o dia, fica tudo transformado num manicómio de lágrima. Por que será? Alguém é capaz de me explicar isso?

– Pára! – gritou Matthew. – Pára o carro!

– Matt, leva o pulha para a choça.

– Pára o cabrão do carro, Billy! Não vamos levá-lo para a choça coisa nenhuma!

Sabbath inclinou-se de imediato para a frente no lugar – foi arremessado para a frente sem poder servir-se das mãos para se firmar.

– Leve-me para a esquadra, Billy. Não dê ouvidos ao Matty, ele não está a ser objectivo, está a deixar-se envolver pessoalmente. Leve-me para eu me poder purificar publicamente dos meus crimes e aceitar o castigo que mereço.

Havia matas cerradas de ambos os lados da estrada, por onde o carro da polícia seguia devagar. Billy parou e apagou os faróis.

De novo o domínio negro daquela noite. E agora, pensou Sabbath, a atracção principal. A coisa que mais importa, o auge imprevisito pelo qual lutara toda a sua vida. Não tivera consciência de há quanto tempo ansiava por que o matassem. Não se suicidara porque estava à espera de ser assassinado.

Matthew saltou do carro e deu a volta para a parte de trás, abriu a porta e puxou Sabbath para fora. Depois tirou-lhe as algemas. E mais nada. Tirou-lhe as algemas e disse:

– Se você, seu pulha, seu aleijão doente, se você alguma vez mencionar o nome da minha mãe a alguém, ou disser alguma coisa a respeito da minha mãe a alguém – seja a quem for, quando for ou onde for –, terá de se haver comigo! – Recomeçou a chorar, com os olhos a poucos centímetros apenas dos de Sabbath. – Ouviu-me, velho? Ouviu-me?

– Mas para quê esperar se pode ter a sua satisfação agora? Eu dirijo-me para a mata e você dispara. Tentativa de fuga. Aqui o Billy confirmará. Não é verdade, Billy? «Deixámos o velho sair para mijar e ele tentou fugir.»

– Seu sacana doente! – berrou Matthew. – Seu nojento filho da puta doente! – E, abrindo de repelão a porta da frente do lado do passageiro, atirou-se violentamente para dentro do carro.

– Mas assim eu fico impune e livre! Chafurdei naquela coisa revoltante uma vez mais do que a conta! E fico impune e livre! Sou um ghoul! Sou um ghoul! Depois de causar todo este sofrimento, o ghoul fica livre! Matthew!

Mas o carro-patrolha arrancara, deixando-o enterrado até aos tornozelos na papa de lama da Primavera, cegamente tragado pelas hostis matas interiores, pelas árvores produtoras de chuva e pelos rochedos lavados pela chuva – e sem ninguém para o matar a não ser ele próprio.

E não era capaz de o fazer. Não podia morrer, porra. Como podia partir? Como podia ir-se embora? Tudo quanto odiava estava ali.

Procedimentos: Toda a cena é profundamente dramática, tensa e envolve uma explosão de afectos por parte de todas as personagens. Sabbath, claramente perturbado, justifica-se de modo aparentemente desadequado e usando um discurso indeterminado, em que se critica e vitimiza a si mesmo (série C/N), provocando Matthew, o parceiro e com eles o mundo (série C/C), permanecendo focado em levá-los à realização final do seu homicídio, provando um funcionamento em processo primário (série E).

Problemáticas: Finalmente, no término da própria obra, assistimos à construção do momento do clímax, à aparente descompensação de Mickey Sabbath. A angústia da perda do objecto parece ser apenas uma questão mais superficial, dado que é a sua própria extinção a motivação primordial de Sabbath, fruto da insustentabilidade que é hoje viver a sua vida. Esta aparente desordem de conduta de Sabbath, cobrindo-se com a bandeira dos Estados Unidos ou o quipa judeu do seu irmão, parece resultar de uma

condensação de símbolos, mas também de um escárnio, um movimento irónico, de desvalorização da realidade e da inversão do poder do símbolo. Em consequência disso, podemos ver na notável composição do último parágrafo do livro: quando Matthew e o colega o abandonam no meio da mata, Sabbath percebe que não consegue empreender o acto do suicídio, não consegue mesmo morrer, alegando uma justificação aparentemente paradoxal e certamente enigmática: a de que «tudo quando odiava estava ali» (Roth, 1995/2000, p.483). Deixaremos a nossa interpretação, não só desta afirmação como um pouco de toda a obra, para o capítulo seguinte.

9. ANÁLISE, INTERPRETAÇÃO E DISCUSSÃO DOS ARGUMENTOS PROPOSTOS

Se me destruo é porque não há nenhum outro lugar para mim, nem mesmo na morte. A imagem do outro – à qual me colava, da qual vivia – já não existe; ora é uma catástrofe (fútil) que parece afastá-la para sempre, ora é uma felicidade excessiva que me faz reencontrá-la; de qualquer modo, separado ou dissolvido, não estou em parte alguma; em frente, nem eu, nem tu, nem a morte, nada há a quem falar.

Barthes.

Nada é mais inabitável do que um lugar onde se foi feliz.

Cesare Pavese

9.1 RELATÓRIO DOS PROCEDIMENTOS

Talvez um dos aspectos mais notáveis, interessantes e ricos para quem lê *O Teatro de Sabbath* é assistir à força atroz do fantasma, na sua campanha opositora, sempre latente à experiência decorrente. Sabbath é profícuo nestes movimentos, e de nada lhe parece valer a sua imensa eloquência, intelectualidade e conhecimento cultural, religioso ou literário que lhe compõem a ironia. Mesmo no seu subterfúgio da tendência para a erotização e sexualização crua, por entre os buracos da sua loquacidade articulada, podemos assistir, no seio das suas apreciações pessoais, à intensa conflitualidade latente. Aliás, a sua lucidez sobre tantos assuntos, incluindo a morte, é talvez uma das suas maiores armadilhas e um dos paradoxos mais atraentes do romance. O facto de, como a alucinação da sua mãe lhe diz, «Essa é a coisa que melhor conheces – disse-lhe –, em que mais tens pensado, e sobre a qual não sabes nada.» (Roth, 1995/2000, p.155, em itálico no original).

Esta questão é relativamente visível nos procedimentos usados por Sabbath (e pelo narrador que, efectivamente, se confunde com ele mais do que uma vez). Existe uma intensa utilização de procedimentos da série B na elaboração do discurso, com a conflitualização interpessoal a acender uma espécie de fogo-fátuo onde prolifera a labilidade – signatária da tendência para a manipulação afectiva. Os procedimentos mais representados desta série são o acento inscrito nas relações interpessoais, a expressão verbalizada de afectos fortes ou exagerados, a dramatização e em particular a erotização

das relações, com a invasão da temática sexual por todo o seu discurso. O discurso de Sabbath procura *atingir* o outro, utilizando para isso vários estratagemas que privilegiam a manipulação dos afectos, mas também a satisfação das suas emergências pulsionais. O trabalho das defesas psíquicas desta série, parece ser, aqui, a satisfação da tensão pulsional constante, normalmente encontrada através do orgasmo sexual consequente dos jogos sádicos que o sujeito empreende. Esta forma de expressão pulsional aparenta ser penosa, dado que a tensão não cessa, contribuindo para uma maior frustração e agressividade que surge seguidamente no seu discurso (pondo-se em contacto com os mecanismos de série E).

Porque os procedimentos em B se revelam ineficazes, mesmo na sua plasticidade, e porque aqueles que surgem em A não se mostram suficientemente contentores do pulsional, podemos afirmar que os procedimentos mais definidores estão claramente ligados ao evitamento do conflito, sobretudo os da série C/N, de registo narcísico ou *anobjectal*. Estes procedimentos são extensamente explorados, com os mais representativos a serem a tendência para a vivência subjectiva, as referências pessoais ou autobiográficas, a postura significativa de afectos, a sensorialidade e a idealização de si (ou imposição narcísica). Estes procedimentos parecem ser partidários de um enclausuramento em si, numa forma de estar no mundo circular, retirada. A dispersão errante de que fomos falando ao longo da introdução é aqui visível, não sendo mais do que a imposição do fantasma, com a sua sombra a ganhar vida. Sem que o sujeito consiga ter sucesso a contrariá-los, são os afectos que o dominam, sentidos à *flor da pele* como mostra o acento posto nas qualidades sensoriais. Outros procedimentos marcantes desta série são os de tipo C/M, nomeadamente o sobreinvestimento da função de anáclise do objecto e a sua idealização. Eles vêm reforçar ainda mais estas impressões, com a anáclise a ser uma modalidade de relação de objecto eminentemente narcísica, procurando trazer ganhos ao sujeito. Por seu turno, o objecto surge frequentemente idealizado, de valência positiva no caso de Drenka, negativa no caso de Roseanna – e do resto do mundo diríamos nós (com a clivagem do objecto aqui a surgir mais patente). A sombra do objecto primário, a mãe, surge nesta linha a ser percebido como mau objecto e originando temas de perseguição sempre que assoma ao sujeito. Além disso, esta emergência em processo primário, a série E, está presente no discurso de Sabbath e

vai-se tornando cada vez mais notória conforme caminhamos para o final do texto. A maior prova desta retirada progressiva surge na expressão cada vez maior da inadequação do tema ao estímulo, com Sabbath a encerrar-se como que num diálogo consigo próprio. Estão patentes diversos momentos de afastamento têmico-espacial que, pela sua frequência, parecem mostrar a tendência para uma certa desorganização das sequências temporais, encadeando-se através de associações curtas. Sabbath só aparenta encontrar escoamento através da procura desmedida e indiferente por satisfação sexual; caso contrário, devido à frustração do desamparo, o seu discurso torna-se *carregado* com agressividade, e a ironia e o escárnio mostram a sua cara.

Este sentimento de desamparo e desnordeio parece ainda levar a que quaisquer estímulos não passíveis de serem controlados se mostrem ansiogénicos e conduzam o sujeito a questionar-se, a questionar Deus, a questionar a mãe. O fora é mau, mas o dentro não é melhor, e muito embora o Sabbath adolescente tenha conseguido fugir – expressando uma tentativa de fuga à depressão – com o correr do tempo e da vida, essa deixa de ser uma opção viável.

9.2 AS PROBLEMÁTICAS EVIDENCIADAS

Contemplando as problemáticas evidenciadas ao longo da análise dos dezasseis excertos seleccionados, são várias os indicadores que podemos recolher.

A primeira tendência no discurso de Sabbath, parece-nos claro, é a procura de satisfação pulsional através do controlo do outro, usando mecanismos lábeis num discurso fortemente erotizado. Sabbath procura dominar, manipular o objecto de forma a que este sirva o propósito funcional de o satisfazer narcisicamente. O objecto maternal, profundamente idealizado, exerce uma pressão intensa sobre a vivência relacional, estando muito próximo do prazer, mas ainda mais do desprazer. Parece ser, aliás, esta “alucinação materna” aquilo que norteia a personagem em direcção ao seu término. Porém, acima de tudo, há uma clara resistência em abdicar do objecto, o que parece levar o sujeito a mantê-lo por perto, mesmo quando esta proximidade se torna um veículo fácil para o indivíduo se colocar numa posição dependente. Na mesma linha, o objecto maternal é vivido como abandonónico tanto quanto intrusivo, por estar demasiado presente.

Este é o cenário fantasmático ideal para desenhar uma angústia permanente de perda do objecto, originando uma dificuldade séria em gerir a acção deste mesmo objecto e em saber quando amá-lo e/ou atacá-lo, embora a idealização de si pareça, a pedaço, minorar a angústia. Esta imprevisibilidade evidencia a existência de uma clivagem do objecto, com o sujeito a mostrar-se incapaz de aceder à ambivalência, ou seja, encerrar a valência positiva e negativa, o investimento erótico e a descarga agressiva num só objecto, sob pena de o perder.

É também notável a insistência no prazer sexual como a única modalidade de relação com o objecto, com o sujeito a mover-se fundamentalmente nessa modalidade relacional pelo facto de facilitar o objectivo da satisfação pulsional. Será, de resto, essa a sua moeda de troca na relação com o outro, que surge apenas com um propósito funcional, recorrendo para isso muitas vezes a chantagens ou inclusões de um terceiro elemento, demarcando-se dessa forma de um compromisso com o objecto total. Mesmo quando em situações em que o sujeito é confrontado com um objecto rival, podemos ver a forma como o primeiro se distancia do conflito e coloca o objecto de desejo ao mesmo nível do objecto primário, insistindo nesse conflito edipiano. Vemos também que os afectos que o objecto evoca estão presentes no discurso do sujeito, mas o desejo por este é ambivalente, com o sujeito a sentir-se sôfrego mas igualmente receoso de abandono.

De resto, a relação com a autoridade ou representantes desta é rapidamente demitida, com o Superego a desenhar-se como uma instância alvo de escárnio e desdém na perseguição de uma dignidade egóica. Isto parece ter implicações graves no compromisso com a realidade e, conseqüentemente, na vivência da castração. A fragilidade resultante de uma insuficiente estruturação egóica leva-o a viver o sofrimento decorrente do insucesso de uma forma intensa e profunda, inclusivamente até, como uma nova perda. Ainda pelo facto de uma resolução edipiana insuficiente, podemos assistir à insensibilidade ou anulação da diferença geracional no sujeito, investindo em objectos sexuais de forma indiscriminada.

Perante este cenário de crescente exasperação, o sujeito empreende condutas que o levem à satisfação imediata dos seus assomos aparentemente massivos de tensão pulsional. O orgasmo é então visado como a via mais imediata para a redução de tais tensões catalizadas pela própria angústia da perda, o que leva a encerrar-se numa

circularidade aparentemente impossível de resolver. Dado que o afecto é invariavelmente expresso sobre a forma de erotismo, perante o evento da frustração, o discurso rapidamente se torna cruamente agressivo, atestando mais uma vez a desintração pulsional: a incapacidade de acesso à ambivalência. O objecto é apenas útil enquanto alvo de carga sexual, caso contrário o sujeito projecta nele todo o mau objecto que transporta, destruindo o vínculo relacional e levando a que seja, quase invariavelmente, ele próprio finalmente abandonado, reiterando uma tendência desobjectalizante.

Este aspecto parece ser perceptível nos momentos em que Sabbath reflecte sobre as suas relações amorosas ou privilegiadas, ao longo do tempo, negando-se a contemplar o outro na sua alteridade. Não podemos ignorar a sensação que fica de que apenas a designação da personagem e as suas idiossincrasias físicas as separam: a personagem pode ser diferente, mudar, mas o cenário e, sobretudo, o enredo permanecem os mesmos, numa constante recorrência.

E é neste cenário, um panorama desolador em que a ambiência interna é insuportável e ameaça fazer desmoronar os limites da coesão egóica e o fantasma é maligno e persecutório, que Sabbath gradualmente se enrola. Nestas circunstâncias, em que o conflito se aparenta especificamente insuperável, o sujeito parece distanciar-se gradualmente do real. Este distanciamento ganha contornos dramáticos quando novas perdas de objectos significativo são vividas, ou por outro lado, a perda *original* é *revivida*, ocasionando inundações fantasmáticas e perdas de contacto com a realidade. Nesta altura, o sujeito tende a *agarrar-se* a objectos e representações parciais, objectos fetichizados, de modo a evitar a castração.

Não devemos deixar de referir que, ao longo de toda a obra, o humor vai desempenhando um papel de contra-investimento no confronto com o objecto e o si-próprio. Este humor, quando não na forma de escárnio agressivo, derivante das já referidas eloquência, inteligência e articulação do sujeito, parece ser a sua chave para construir, criar, reflectir e, acima de tudo, estar atento à vida. Durante muito tempo, a fuga e este ímpeto criador parecem ter mantido Sabbath longe dos conflitos existentes no seu subterrâneo, mas a fuga de nós próprios não se afigura uma tarefa fácil.

9.3 UMA POSSÍVEL INTERPRETAÇÃO À LUZ DAS TEORIAS PROPOSTAS

Dizer que *O Teatro de Sabbath* tem um **tema** seria, quanto a nós, demasiado redutor, mas cremos existirem motes dominantes neste livro. Assim, no âmbito da nossa proposta de trabalho que, como convém lembrar, foi procurar estudar o tipo de funcionamento mental do seu personagem principal, reflectamos sobre a forma como este se organiza, acompanhando o elenco de propostas teóricas presente no segundo capítulo. Fá-lo-emos procurando organizar o percurso cronológico de e com Sabbath, na perseguição de um *sentido* que procurará constituir a chave da nossa interpretação.

Comecemos então pelas referências ou memórias mais longínquas às quais Sabbath, muitas vezes através da voz do narrador, nos faz recuar. O nosso personagem em estudo cresceu em Asbury Park, Nova Jersey na costa leste dos Estados Unidos, no seio de uma família judia de classe média-baixa composta por si, pelos seus pais e pelo irmão mais velho, numa casa plantada à beira-mar. Ao longo das analepses, a infância de Mickey é descrita como um lugar confortável, polvilhado de cheiros culinários e brincadeiras com o irmão mais velho, Mortimer. Mortimer, ou Morty, é descrito de forma profundamente idealizada (como se supõe que se faça dos irmãos mais velhos), com a humildade e o empreendedorismo a surgirem como os seus traços mais predominantes. A 13 de Dezembro de 1944, durante a Segunda Guerra Mundial, o irmão de Sabbath é morto quando o seu avião caça é abatido em território japonês. Mortimer tinha vinte anos, Mickey apenas quinze. De imediato podemos ver a forma como Sabbath olhava o seu irmão, carregando-o de todos os traços que fariam um bom homem, um homem decente, um *Ideal* perante si (Freud, 1914/2002). A sua perda foi sentida com grande dor, como se supõe, mas a verdadeira catástrofe, como nos vamos apercebendo à medida que vamos calçando os sapatos de Sabbath, passa inclusivamente mais pelo que decorre do óbito do seu irmão. Quando Green (1988/1999) refere, a propósito da construção teórica da *mãe morta*, que este fenómeno não parece ser uma depressão por perda real do objecto, mas antes resultante de um abandono real ao sujeito, parece-nos quase impossível não pensar na mãe de Sabbath. Como vimos no texto (e como pudemos rever no primeiro excerto seleccionado), a sua mãe, efectivamente, *deixou de ser* após a morte do filho primogénito. A perda de Morty transforma Yetta Sabbath, uma mulher jovem e vibrante, numa reclusa autocomiserativa, que recusa viver no mundo real e comunicar com os seus habitantes. A

gravidade do seu luto patológico não se queda apenas pelo seu próprio sofrimento, estendendo-se aos objectos que a acompanham e sobretudo aos que, de alguma forma, ainda dependem dela. O objecto vivo, manancial de conforto, contenção e, enfim, vida para o filho, torna-se dramaticamente *ausente*, levando Sabbath a olhar a realidade, a mesma vida, de uma forma necessariamente diferente. O investimento no real parece passar então a tomar precedência sobre o prazer, com o acesso a este, no entanto, a ser cautelosamente resguardado. É apenas talvez o início do seu cinismo, mas configura-se seguramente como um momento catastroficamente definidor da sua vida.

A relação com a mãe e a sua própria vivência subjectiva aparentam permanecer bloqueadas, com o objecto maternal a figurar profundamente cristalizado na idealização – Sabbath, ao longo de toda a obra, nem sequer se acerca da possibilidade de abdicar da verdade que aquele fantasma sugere – e a sua própria vivência do real a inscrever-se num registo tipicamente adolescentil – os assomos pulsionais, a clivagem do objecto, a absoluta desconfiança do outro. Green refere que, em tais casos, o sujeito vê a sua alegria natural desaparecer e no seu lugar surgir um núcleo frio que imporá, ao longo da sua vida, uma cicatriz definida por este abandono e que assomará a cada hipótese de investimento objectal mais intenso.

Com a perda efectiva do irmão e afectiva da mãe, embora ambas tão reais quanto ele próprio, podemos ver Sabbath como que a conduzir-se perante uma absoluta nebulosidade, tamanha é a sensação de perda de sentido. As principais fontes de amor e investimento narcísico foram perdidas e não se parecem vislumbrar quaisquer elementos estruturantes ou minimamente redentores desse sofrimento: Sabbath, por um motivo que nunca é realmente esclarecido ao longo do texto, não parece investir ou encarregar o pai de si; podemos apenas conjecturar a possibilidade da idealização do irmão mais velho ser tão totalitária que a figura já de si ausente do pai cai para segundo plano.

Aos dezassete anos, após o confronto durante dois anos com o lugar impossível que é a sua casa – já o dizia Cesare Pavese, na sua infinita capacidade de traçar válidos aforismos – e terminar o liceu, Sabbath consegue o seu lugar num barco norueguês que percorre rotas mercantis em vários portos da América Latina. Mickey, ainda inexperiente nas práticas sexuais, observa os outros marinheiros enquanto estes percorrem a infinda plêiade de bordeis das cidades que compunham a denominada “Rota Romântica”: Santos,

Monte, Rio e Buenos Aires, mas também outras como Baía ou Havana. Durante o ainda significativo período de tempo em que foi marinheiro (é descrito e sentido como alguns anos, embora não seja muito claro quanto tempo exactamente Sabbath assumiu tal vida), o ainda jovem irmão de Mortimer Sabbath deita-se com uma quantidade imensa de prostitutas, que nas suas línguas quentes o parecem ajudar a expiar outras planície emocionais. Green (1988/1999), a propósito da gestão do sequestro do objecto, marca estes indicadores de uma tormenta incessante.

Com a sensibilidade objectal reduzida à sua boçal funcionalidade, os sujeitos com fragilidades narcísicas, como aquela que parece fazer parte da constituição psíquica de Sabbath por força das suas catástrofes particulares, parecem vaguear em cenários diversos embora ancorados ao seu próprio deserto gelado. Na procura de sermos mais claros, segundo o autor francês, estes sujeitos erguem defesas que parecem demonstrar uma inquietude, procurando uma movimentação concreta, muitas vezes materializada por fugas, mas sobretudo contrariando os limites espaciais através de viagens. Sabbath procura um espaço desconhecido, mas o seu deslocamento interno é impossível. No seu espaço psíquico, o enredo parece já estar escrito, revisto e preparado para entrar em peça, independentemente do cenário. Este aspecto foi inclusivamente sublinhado aquando da análise dos procedimentos da série B do TAT, ligados às temáticas dos verbos em movimento (ir, correr, dizer, fugir, etc.).

A forma como Sabbath funda a relação e a satisfação sexual parece-nos importante. O desejo, segundo Green (Op.Cit.) fruto de uma descentração, revela-se uma verdadeira fonte de inquietação para Sabbath. Porventura em consequência da sua precoce perda, o sujeito parece patentear uma intensa experiência de sentimentos como o rancor, o ódio e o desespero. Nesta lógica, novamente de acordo com Green e as suas teorizações sobre a problemática narcísica, o sujeito procura o outro não numa lógica interpenetrativa, sensível à dimensão alteritária e signatária de um bom acesso à genitalidade psicosexual, mas antes como ferramenta no apaziguamento das suas tensões internas. Com a fusão com o objecto idealizado (constituído dessa forma após o abandono da mãe) a revelar-se impossível, resta ao sujeito o domínio do outro para colmatar a sua aridez interna. Desta forma, não parece ser o desejo do outro aquilo que está em causa aqui, mas sim a supressão de um vazio, do lugar de *ausência* deixada pelo

objecto primário. Não obstante a importância de uma boa compreensão destas questões, Sabbath é, nesta altura, um adolescente a caminhar para a vida adulta. Assim, deixaremos que o peso da reincidência nos confira propriedade para que possamos prosseguir com as nossas ideias.

Mais uma vez avançando através das inúmeras referências pessoais e autobiográficas, que nos permitem vaguear na mente intemporal do nosso sujeito em estudo, não podemos deixar de estar sensíveis às descrições ocasionais e à toada geral de solidão. Durante esta aparente fuga, encontramos-lo fundamentalmente a frequentar prostitutas (será que alguém acredita no estabelecimento de uma relação num bordel?), e inclusivamente a ler, aquele que acreditamos ser o acto solitário por excelência. Como foi levemente abordado no parágrafo anterior, a ausência nuclear de Sabbath impõe-lhe um gradual e subterrâneo empobrecimento narcísico. Tais imposições parecem resultar de uma recusa de dependência do outro, o que o traz não só a impossibilidade de não ir muito além do investimento especular no outro, como a tal investimento não passar de um movimento transnarcísico, no dizer de Green. Estes movimentos privilegiam o apaziguamento dessa solidão com ímpetos compensatórios como o consumo de drogas, álcool ou sexo, mas também muitas vezes sublimatórios. Esta sublimação é quiçá produto do desenvolvimento precoce das capacidades fantasmáticas do Ego, numa tentativa de domínio da situação traumática. No entanto, estes movimentos estão muitas vezes fadados ao insucesso, com as sublimações a revelarem a incapacidade de desempenhar situações de compromisso na economia psíquica, e com o sujeito a permanecer vulnerável em aspectos cruciais como a relação amorosa com o objecto de desejo.

Sabbath começa então a estudar fantochismo em Itália, e não nos parece meramente accidental a escolha desta arte. Kelleter (1998), numa brilhante análise literária sobre a obra em estudo, sublinha o facto das marionetas «(...) habitarem um estado de existência aflitivamente suspenso entre ser e não-ser: elas emulam a vida, mas não como o fazem os vivos quando procuram transcender a sua finitude procurando uma existência significante. (...) a imitação da vida decorrente do teatro de marionetas provoca um impacto intenso precisamente porque é atingida através de uma impressão inevitável de mortalidade, provando-se livre das constrições dolorosas da consciência humana. (...) As marionetas são melhores dançarinos dado que não mostram qualquer “inibição”. Como os

seus movimentos não são governados pela necessidade de reflexão – pois o conhecimento não toma parte na sua fisicalidade – não possuem vergonha.» (p.263). Esta representação das marionetas como seres habitantes de um limbo aconflitual reconduz-nos a Freud (1920/2001) e à direcção imposta pela Pulsão de Morte, a da diminuição ou mesmo extinção de tensões. Elas são representadas no teatro, existem, mas estão apartadas do conflito por estarem ausentes do mundo; o barulho ou a fricção que possam provocar estão distantes, como um som ininteligível do outro lado da parede.

Talvez tenha sido por esta altura que Sabbath granjeou mais um meio de escapar à forma como a ausência e os seus fantasmas o assolavam, rígidos nas suas idealizações. O fantochismo (ou talvez mesmo a arte, em sentido lato), como o sexo na sua relação com o prazer, inscreve-se numa lógica além da transgressão, os seus mecanismos orientadores são alheios àqueles que deliberam não só a vida em sociedade, como o próprio norteio no seio da realidade, da qual a mesma vida social depende. Eles fazem parte do que *existe*, mas permanecem marginais ao que *tem de ser*. O sentimento do orgasmo, como o mundo que habita o fantoche, é um mundo extinto, nulo, um processo que uma vez iniciado, parecer varrer qualquer impedimento à sua consumação. Ao projectar (ou espelhar) a sua própria mortalidade essencial, Sabbath havia possivelmente encontrado uma aparente liberdade no/do mundo, algo que não parecia ter conseguido obter em relação à sua própria interioridade. Ademais, e voltando à questão introduzida há pouco, agora de acordo com Kelleter (Op.Cit.), a vergonha humana faz-se acompanhar do «(...) nascimento do “desejo” (o anseio de *reconquistar*, principalmente através da *possessão ou criação de um objecto externo, o que foi perdido ou é sentido como estando ausente*), mas inaugura também a dolorosa certeza de que o objecto de desejo, independentemente de o vermos como sujeito ou objecto, é finito (e a demanda pela transcendência física, portanto, infinita)» (pp.263-264, os itálicos são nossos). Temos então aqui a essência do movimento transnarcísico, como o preconiza Green.

Não obstante, é o próprio narrador que consubstancia esta nossa leitura, no seu registo muito próprio, enquanto discute a diferença entre fantoches e marionetas:

(...) Os fantoches conseguem voar, levitar e rodopiar, mas só as pessoas e as marionetas estão limitadas a correr e andar. Era por isso que as marionetas sempre o tinham enfadado: todo aquele caminhar constante de um lado para o outro do palco

minúsculo como se, além de ser o tema de todos os espectáculos de marionetas, andar fosse também o principal tema da vida. E aqueles cordéis – demasiado visíveis, excessivos, clamorosamente metafóricos de mais. E imitando sempre servilmente o teatro humano. Ao passo que os fantoches... Enfiar a mão por um fantoche acima e esconder o rosto atrás de um biombo! Não existia nada que se parecesse com isso no reino animal! Desde Petrushka que valeu tudo, quanto mais louco e feio melhor. Como o fantoche canibal de Sabbath galardoado com o primeiro premio pelo Mastro, em Roma. Comia os inimigos no palco. Despedaçava-os e não parava de falar deles enquanto eram mastigados e engolidos. O erro está em pensar alguma vez que representar e falar é a esfera natural de qualquer outro que não seja um fantoche. A satisfação reside em ser mãos e uma voz – pretender ser mais, caros alunos, é loucura. Se Nikki tivesse sido um fantoche talvez ainda estivesse viva.

(...) (Roth, 1995/2000, pp.266-267)

Aliás, Sabbath radicaliza a própria questão:

(...) E tudo quanto lhe era pedido que fizesse, Nikki fazia-o com perfeição... mas ele nunca achava inteiramente satisfatório porque, fosse o que fosse que ela representasse e por muito bem que o representasse, continuava a ser também Nikki. Este “também” que caracteriza os actores acabou por o fazer regressar aos fantoches, que nunca tinham de fingir, que nunca representavam. O facto de ser ele o gerador dos seus movimentos e de dar uma voz a cada um nunca comprometia a realidade deles para Sabbath, como acontecia com a fresca e impaciente Nikki com todo aquele talento, que lhe parecia sempre menos do que convincente por ser uma pessoa real. Com fantoches nunca era preciso banir o actor do papel. Não havia nada de falso nem de artificial nos fantoches, que tão-pouco eram “metáforas” de seres humanos. Eles eram o que eram, e ninguém tinha de se preocupar com a possibilidade de um fantoche desaparecer, como Nikki desaparecera, da face da Terra. (...)

(Roth, 1995/2000, pp.33-34)

Os objectos criados têm o condão de não desaparecer, como fazem aqueles que realmente vivem. Esta escolha de profissão será, como veremos, pouco fortuita e talvez mesmo motivada por razões idênticas ao modo como Sabbath selecciona e se relaciona da forma como o faz, com os seus objectos mais próximos. Aliás, o emprego do próprio apelido “Sabbath” por Roth para designar a sua personagem é curioso. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o termo *sabat* diz respeito a «1 descanso

religioso que os judeus, segundo a lei de Moisés, devem observar no sétimo dia da semana, consagrado a Jeová, 2 assembleia nocturna de feiticeiros e feiticeiras que, segundo uma superstição popular, se reunia no sábado à meia-noite, sob a direcção de Satanás» e teria a sua origem etimológica no hebraico *xabbât*, (dia de) repouso» que viria a originar posteriormente o corrente vocábulo “sábado” em português (Houaiss & Salles, 2001, p.3220). No *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, *Sabbath* seria originário do «hebraico *shabbâth*, do verbo *Shâbath*, “desistir”, pois assim se designava qualquer época sagrada em que se deixava de trabalhar (...)» (Machado, 1993, p.1288). Mas é O *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant que melhor elabora estes significados, estando nele presente o seguinte esclarecimento sobre o Sábado (Sabat), e sobre o qual pedimos particular atenção:

O sábado designa um tempo sagrado em oposição ao tempo profano. O repouso é santificado pelo pensamento da criação. (...) o termo hebraico que significa repouso é o verbo **chabot**, repousar, que tem, literalmente, o sentido de “fazer freve”. Este repouso é também **hinnafèch**, que significa “retomar a sua alma”. Se o homem que observa o sábado se lembrar da criação, evocará também a lembrança da saída do Egipto, pois só os *homens livres descansam*. Não se trata só de pôr de lado qualquer trabalho, mas de banir do seu espírito a angústia e as opressões interiores: um **repouso libertador da alma**.

A chegada do sábado é um motivo de alegria. Segundo a liturgia da escola de Safed (séc.XV), o homem deve preparar-se para o sábado como um noivo se prepara para receber a sua noiva; é um dia de festa.

Mas o “sabat” não teve sempre este significado religioso. As imprecações dos profetas Isaías e Oseias contra os sabats e as festas ligada aos ciclos lunares, às neoménias, *parecem mostrar que havia na altura traços de uma antiga tradição da época nómada, segundo a qual o “sabat”, ligado a um culto lunar, era celebrado como uma festa alegre (...)*, que nada tinha em comum com o dia do Senhor. O sabat seria a festa da Lua Cheia (*shabater* = parar, a Lua **pára** de crescer); depois, a festa ter-se-ia estendido a cada uma das quatro fases do ciclo lunar, juntando-se, assim, à festa do sétimo dia. É a esta tradição antiga, mais do que ao texto bíblico do *Génesis*, que está ligado o sabat das feiticeiras. Segundo a lenda, elas saíam a cavalo nas suas vassouras e reuniam-se numa clareira onde faziam um grande tumulto e se entregavam a cenas delirantes e pavorosas. É este o aspecto nocturno do símbolo do sétimo dia: quando Deus descansa, os demónios agitam-se (Chevalier & Gheerbrant, 1994, pp.579-580, os negritos e os itálicos como no original).

Como o seu próprio nome parece assim sugerir, Sabbath torna-se activo quando os outros descansam, moldando objectos – e mesmo pessoas, em última análise – à sua própria imagem, como bonecos, tornando-os as suas criaturas enfeitçadas, num piscar de olhos ao poder divino de Deus. Deus, o único que está para além de morte, que pode impedir o seu ímpeto, o único que trapaceia e a quem não podem trapacear. Contudo, esta

é uma lógica impossível de suster e tem na sua base um sofrimento impossível: a necessidade de controlar para não ser controlado. Ergue-se a defesa paranóide e percebemos que quanto mais Sabbath procura viver o que não é a vida e amar o que não é amor, mais claro se torna que todas as suas veleidades se originam paradoxalmente na sua própria impossibilidade: a impossibilidade de fugir à morte, nem tanto a sua, mas sobretudo à daqueles que ama. São absolutamente notáveis e variados os desígnios que encontramos dentro de nós e que nos levam a *criar*.

Algum tempo depois de regressar aos Estados Unidos e de ter montado o seu “teatro indecente” de fantoches, Sabbath conhece Nikki. Quando se envolvem, Sabbath e Nikki vivem um estado *retirado* de busca de prazer, através de jogos sexuais de índole sadomasoquista. Com Nikki a assumir uma posição de absoluta submissão, garantindo-se a si como uma dádiva de amor a Sabbath, podemos ver como opera um dos aspectos fundamentais da teoria de Green sobre a *mãe morta*. Segundo o autor, é devido à perda de sentido consequente ao colapso do seio primário, que o sujeito reage através da libertação de um ódio secundário com características anais. Este ódio, na relação amorosa, toma a forma de um sadomasoquismo que usa o objecto com o propósito de se vingar, procurando um prazer cruamente sexual, sem a inclusão de afecto. Este tipo de relação, contudo, conduz Sabbath a uma rápida saturação do objecto, precisando inclusivamente de se colocar sobre o efeito de drogas para que pudesse conduzir-se a si e Nikki ao sexo. Nenhum objecto, externo e consequentemente interno dura, se não for regado, alimentado na diferença. Pouco tempo depois, pouca diferença faz que seja Nikki ou qualquer objecto remotamente humano a estar *ali*, o que importa é o alcance da satisfação sexual.

O desaparecimento de Nikki, depois da morte da sua própria mãe (que levou Sabbath a outro tipo de sofrimento, revelando uma verdadeira fragilidade perante experiências de luto), e numa altura em que Sabbath já se tinha envolvido com a sua futura segunda mulher, parece ser o único acto de verdadeiro poder exercido pela primeira, colocando aquele que a vitimava a ela, no papel de vítima. Sabbath praticamente enlouquece, indo à polícia, procurando-a por todo o país, colocando anúncios nos jornais e atentando obsessivamente a qualquer bloco noticioso que pudesse dar alguma informação sobre o paradeiro de Nikki. O seu comportamento perante este sumiço sugere uma verdadeira *revivência* de um conflito anterior, despertando

sentimentos profundos de absoluto desamparo. Cremos que se evidencia o estado incauto de Sabbath, que se recusou a assistir ao sinais de mudança em Nikki e de se atribuir responsabilidade neles, até ao momento em que a negação não é mais possível de ser mantida. E esta despreparação é terreno fértil para a tragédia. Segundo Green, numa organização psíquica com fragilidades narcísicas como acreditamos que seja a deste personagem, o ego parece enquistar-se a si próprio com o objecto – Sabbath recusa a possibilidade de Nikki estar morta e *segura* a crença de que a encontrará –, mantendo uma unidade dolorosa com este. Na luta entre o objecto interno que procura libertar-se e o Ego que o caça, torna-se claro que apenas este último sairá ferido. A perda é revivida como se fosse a original, a da mãe de Sabbath, e a tormenta torna-se verdadeiramente incessante. Sabbath transforma-se ele próprio em prisioneiro de si mesmo, e a vivência aguda desta enfermidade interna leva a que o Ego se torne ainda mais passível de ser dilacerado pelos objectos internos traumáticos que o assolam. Outrora seus elementos constituintes por direito, que lhe permitiram a sua continuidade, a perda destes objectos na morte privam-no de si próprio. É curioso que Sabbath venha, nesta altura, dizer a amigos seus que foi ele que matou Nikki. É bem possível que o tenha feito, através do exercício recorrente de imposição, na tentativa de a transformar no seu próprio fantoche, mas não devemos excluir o fantasma do homicídio que está presente nesta obra. Por duas ocasiões, com Christa e Kathy Goolsbee, Sabbath fantasia sobre conduzi-las a ambas a e estrangulá-las no topo de Battle Mountain. No entanto, parece ser apenas a fantasia o limite de Sabbath perante o seu ódio.

Pouco tempo depois, começa a receber visitas da sua mãe, de uma forma alucinada, inicialmente em silêncio, e sempre presente em momentos chave no seu sofrimento. Através dela, e após o desaparecimento de Nikki, Sabbath percebe pela primeira vez o que significa *morrer* enquanto ainda se está vivo. Pela primeira vez desde que tinha saído de Asbury para navegar as prostitutas no seu périplo pela América Central e do Sul, Sabbath vê-se obrigado a *sentir* o seu interior e a confrontar os seus fantasmas.

Com a ira decorrente da frustração de *nada cumprir aquilo que promete* (ou não fosse esse o título do primeiro capítulo), Sabbath encerra-se ainda mais no seu claustro narcísico. Ficamos com a sensação de que, até então, em altura alguma o seu estilo de

discurso foi tão pejado de ironia e escárnio, patenteando uma ideia de absoluta impenetrabilidade. A sua linguagem, sempre eloquente e articulada – embora muitas vezes brejeira – torna-se verdadeira e agressivamente sardónica, encerrando uma impressão de escudo ao mesmo tempo estético e (i)moral. Green aponta como principal função deste tipo de discurso a de formar um ecrã entre os interlocutores, com o papel de quem ouve a poder apenas ser isso mesmo, um espectador. Mas, noutras formas, este discurso estende-se para além de um mero ecrã, tornando-se não apenas activo como mesmo *abrasivo*, varrendo a presença e a unidade do outro. Nesta configuração, o objecto é colocado onde o sujeito assim deseja – ou *precisa* – que este esteja. Roseanna, esposa de Sabbath depois de ambos terem abandonado Nova Iorque em direcção a Madamaska Falls, Nova Inglaterra, por Sabbath não suportar a possibilidade de olhar em seu redor e não procurar Nikki, começa a beber e rapidamente se torna alcoólica. É o próprio Sabbath a dizê-lo: «A minha sátira é a minha doença» (Roth, 1995/2000, p.104), mas ninguém é louco sozinho, e muitas vezes aquele que enlouquece não é quem mais esperávamos que o fizesse.

O efeito deste estilo de discurso é simplesmente devastante, não só pelo que vemos acontecer a outras personagens em sua consequência; sobretudo para quem lê, a experiência ameaça tornar-se realmente penosa. A noção de legibilidade usada na análise do TAT permite-nos afirmá-lo com alguma segurança, e é claro que ninguém fica facilmente assente nos seus próprios pés enquanto assiste ao impacto do fantasma, à forma como os afectos vão moldando o discurso cínico e desamparante de Sabbath. Por ocasião de uma visita a Roseanna no hospital psiquiátrico onde fora internada após o conhecimento público de uma relação de índole sexual entre Sabbath – que entretanto começara a leccionar numa faculdade de artes dramáticas – e uma aluna e que assolou Madamaska Falls, Sabbath mostra toda a descrença que lhe constitui o espírito (ver excerto 13).

Todavia, há uma personagem que parece sobreviver ao efeito destrutivo do discurso de Sabbath. Drenka Balich, a esposa servo-croata de um estalajadeiro da cidade, não só não se sente excluída da lógica de Sabbath, como se apaixona por ele e assume-se como sua aluna num curso prático em artes, diríamos nós, tipicamente “sadeanas”. Porém, ao contrário das mulheres que encontramos em Sade, Drenka está apaixonada e

Sabbath enceta o gesto de a seduzir (Didier, 1979/1988). Contudo, em muitos sentidos, Drenka é menos a amante de Sabbath do que o seu alter-ego feminino. Aliás, a voz do discurso de Drenka é, quanto a nós, inerentemente masculina, com as suas fantasias sexuais cruas que rivalizam com a tendência manipuladora de Sabbath: «Dentro daquela mulher havia alguém que pensava como um homem. E o homem como o qual ela pensava era Sabbath. Ela era, segundo as suas próprias palavras, a sua parceira» (Roth, 1995/2000, p.21). A pulsão voyeurística, a ênfase taxinómica nas dimensões, cores e ângulos dos corpos e genitália das pessoas com quem se deita, é quase uma espécie de arquétipo do discurso masculino. Sabbath, pela primeira vez na sua vida, encontra alguém *à sua altura*, à altura da sua perversão, um *igual* com quem viver a sua *pornutopia* privada (Kelleter, 1998). Mas é interessante notar também que é Drenka que abre inclusivamente o texto do nosso romance com o seu imperativo monogâmico perante o seu amante. Vemos em Drenka logo de início aquilo que vamos aprendendo a constatar em Sabbath, ao longo de todas as suas recorrências: a necessidade de forçar a *permanência* daquilo que é aparentemente transitivo. Tanto Sabbath como Drenka desejam criar *no outro* um objecto para ser *possuído*, e ambos parecem ganhar uma *identidade* no seu jogo de dádivas e recebimentos, nada menos do que uma promessa de constância e sobretudo de *mesmice*. Noutras palavras, a fantasia de uma casa, um lar que lhes permita o sentimento de pertença que, afinal, os libertará.

É Green que nos diz que o sujeito no qual se podem detectar sinais da presença de uma *mãe morta* é primeiramente marcado pela identificação consciente com este objecto interno frio, fazendo dele o seu núcleo essencial. A identificação com o objecto, quando sucede, assume uma modalidade primitiva, em *espelho*, algo que fomos constatando ao longo das interacções entre Sabbath e Drenka (ver excertos 1, 2, 3, 4 e 15). Este tipo de identificação é forçada dado que as anteriores relações onde existiram complementaridade – e desde logo, imprevisibilidade – falharam e trouxeram sofrimento. Esta tendência para a simetria seria a única forma de reavivar a relação com mãe (com que o ego se encontra identificado), mas falha, invariavelmente, no que respeita a uma reparação efectiva. O sujeito logra, isso sim, o encetamento mimético de uma relação especular, que faz perdurar o objecto *guardado* e sublinha a recorrente tentativa de fusão

canibalística com ele (algo que após a morte de Drenka, Sabbath parece conseguir, senão vejamos o excerto 6).

A teorização existente no capítulo 2 sobre o duplo assoma-nos nesta fase, mas parece evidenciar-se de formas distintas ao contemplarmos Drenka ou a mãe de Sabbath. Segundo Freud, precedido por Rank, o duplo seria inicialmente considerado como um elemento protector face à ameaça da morte, como esperamos que a representação da mãe seja. O nosso sujeito, como já vimos, aparenta procurar manter uma relação de fusão com esse objecto primário, de forma a que possa estar protegido contra esta ameaça. A sua relação com Drenka permite-lhe novo reforço inconsciente dessa defesa contra a destruição, através da constituição de uma dimensão de contenção e entendimento. Porém, como Freud vem a referir, a associação ao duplo modifica-se, impondo-se a contrária aquela inicial, ou seja, o duplo torna-se a própria morte. Freud sugere que, em casos de patologia, o duplo tornar-se-ia um objecto de pleno direito, carregado de material recalçado. O fantasma da mãe de Sabbath parece conjugar tais representações, com o seu discurso crítico sobre as escolhas de Sabbath na sua vida, censurando-o, assumindo-se como uma projecção da sua culpa e, no limite, sugerindo-lhe o suicídio como a única saída, a única dimensão em que este poderia ainda triunfar.

Não obstante, a relação com Drenka é o momento em que vemos, sentimos Sabbath mais próximo do acesso ao amor. Com Drenka, Sabbath parece iludir-se e sentir-se capaz de acordar esta mãe morta e torná-la viva. Mas com o amor, vem a possibilidade da perda, e ao contrário do que quer sugerir um circunstancial optimismo de Thoreau, *amar mais* não parece ser uma solução admissível para Sabbath. Para amar, é consensualmente necessário que o sujeito se abandone ao outro, mas o sujeito narcísico paga cara a factura da abnegação, pois a frustração da sua motivação pode levá-lo a experienciar verdadeiras deflagrações de raiva narcísica no ego. Mas, como Don Juan, o narcisismo de Sabbath não é a da «auto-contemplação obsessiva (...)», sendo antes como temos vindo a reafirmar, mais um narcisismo da *falta*, «(...) a infindável procura mítica de um eu monstruoso e obscuro, presa constante de um desejo que o instante consagra através da mulher (...)». Com Drenka, a voracidade interior é apaziguada através deste mesmo instante em que o desejo e a sedução – pela força deste desejo – se encontram e se imisquem; Sabbath encontra o amor em Drenka pela anulação da conflitualidade

entranhada, e logo, do próprio tempo: «E porque o eu se tenta fixar plenamente nesse instante de sedução provocada pelo desejo é que ele se confunde com a eternidade (...)» (Machado, 1979/1988, p.17).

Drenka morre. E com o óbito do seu duplo sexual, Sabbath sente aquilo que descreve como sendo uma *pura e monstruosa* dor. Sabbath inicia então uma série de visitas ao cemitério onde descansam os restos mortais de Drenka, e onde podemos assistir a um exercício necrofílico, onde lógicas de funcionamento em processo primário dominam o sujeito e o levam a excitar-se junto da campa da amante. Tal fenómeno dá ideia de uma falha do processo simbólico, como se não fosse necessário um corpo que inscreva a relação sexual no real físico. As cenas de masturbação enojam tanto quanto enternecem o leitor, que é confrontado com aquela absoluta solidão: é a erotização da ausência *donjuanesca*.

A perda de Drenka leva Sabbath ainda mais longe na sua espiral descendente do que levou o desaparecimento de Nikki, conduzindo-o verdadeiramente ao confronto com a sua interioridade: uma viagem ao domínio da morte, uma odisseia infernal que toma lugar em Nova Iorque. Com o ódio e o ressentimento a agravarem-se no seu interior e encontrando apenas alguma espécie de escoamento no seu discurso, as lógicas do funcionamento de Sabbath continuam as mesmas à excepção de um elemento novo.

Norman, um velho amigo, recebe Sabbath em sua casa sob o propósito de o acolher numa altura em que Lincoln, um amigo comum de ambos, havia falecido apenas alguns dias antes, ocasionando mais uma perda. Sabbath, que fica hospedado no quarto da filha mais nova de Norman, Deborah, deleita-se a perscrutar as gavetas de roupa interior à sua disposição, na concretização de uma fantasia voyeurística. Após ser interrompido na casa de banho por Norman, enquanto se preparava para se masturbar usando uma foto da filha deste último, Sabbath resgata um par de cuecas e leva-o consigo enquanto assiste à cerimónia fúnebre.

Conferindo-lhe o valor de *esperança*, a utilização que Sabbath parece dar às cuecas de Deborah inscreve-se numa lógica não muito distante daquela que procurámos introduzir aquando da procura de sentido para o ímpeto criativo desta personagem. As cuecas, objecto fetichizado, torna-se assim um objecto transnarcísico (Green), na procura de evitar uma maior angústia que aquela que atravessa, rompendo de vez o já precário

equilíbrio que parece manter. Desligando-se parcialmente do seu contacto com o real, o ego divide-se (Freud) e o sujeito parece deslocar o poder do falo – um mágico poder protector e redentor – para as cuecas femininas.

Procuraremos agora ultimar ideias.

Por muito que se enfatize a solidão de quem morre, esta não nos parece ser maior do que a solidão de quem sobrevive. Ao não permitir que a perda se consume, tornando-se parte do real, Sabbath parece querer contrariar um mundo que se lhe afigura desencantado, e parece-nos ser essa negação que o vai impedindo de se abandonar ao exercício da masturbação necrofílica, pelo menos enquanto isso parece sustentável. Para Sabbath, como pudemos acompanhar, não existe a possibilidade de um luto são. Em cada perda, desde o mais pequeno insucesso, à perda do seu irmão, da sua mãe ou perante a da sua única possibilidade de viver o amor, em cada privação antecipada ou experienciada, existe a origem de um lar, uma ideologia, uma redenção e uma pertença. Perder algo para Sabbath, por mais insignificante que seja, é equivalente a perder tão-só aquilo que o constitui.

Em analogia, a forma como se configura o desejo pelo sexo oposto dentro deste sujeito está ligada a uma tentativa de *apropriação* que, consecutivamente, está de mãos dadas com o sentimento de ódio. A capacidade de alcançar a fruição, ou uma noção de plenitude, surge barrada pela imposição de uma falta sem limites que origina a demanda impossível de uma satisfação *total*. A compreensão da sua vivência da sexualidade deve contemplar este aspecto, com Green (2000) a sugerir que alguns conflitos onde a libido aparenta estar ausente encontram na relação sexual uma forma privilegiada de expressão. Concretizando, esta significação seria fruto de uma passagem para o campo da libido objectal aquilo que, originalmente, era matéria conflitual originária do narcisismo. Como já vimos também neste tipo de cenário, o lugar do objecto é pouco existente, pelo menos na sua dimensão alteritária, e a consumação da relação sexual visa exclusivamente a redução das tensões e o afastamento da dor psíquica forçada pelo fantasma.

É Green (1988/1999) que refere também que é o objecto que revela a acção das pulsões. Entendemos a acção das pulsões como tem sido feito até aqui, ou seja, com a ênfase nas propriedades da ligação e desligamento, ambos integrados pela Pulsão de Vida, ao passo que a Pulsão de Morte encontra a sua expressão pelo desligamento, pela

acção desobjectalizante. O sofrimento de Sabbath é cunhado pela acção da Pulsão de Morte no momento em que este se confronta com a inexistência afectiva da sua mãe. Erguendo esse troféu gelado ao ponto de o tornar a sua própria prerrogativa, assistimos à devastadora acção inconsciente do desligamento a cada momento em que Sabbath enceta o gesto de procurar a gestão da sua interioridade. A acusação de pilhagem emocional da qual é alvo é tão justa quanto essa ser a única forma de se manter vivo enquanto se evade da morte que o consome por dentro.

Deste modo, começando pelo efeito da ironia e do escárnio, que atestam o papel do ódio como o seu eixo central de existência, passando pelo seu ímpeto manipulador, não só de fantoches e actores como de pessoas reais, e terminando na demanda incessante por um orgasmo que se quer cada vez mais grandioso, Sabbath inscreve a lógica de funcionamento na necessidade da redução absoluta de tensões, independentemente do objecto. Mesmo o próprio humor que, como refere Freud (1927/1994), possui uma “dignidade”, parece menos ao serviço de um compromisso entre o atender ao real e as necessidades de satisfação, para assumir um propósito mais defensivo: o evitamento (enquanto possível) do resvalar para a loucura. Ainda que a relação que o sujeito enceta com o objecto – parcial ou total, mas sempre insatisfatória – aparente estar condenada a um conflito desequilibrado que tende para a solidão, Sabbath *ri e faz rir*, reduzindo o dramatismo da sua existência. A espaços, o seu discurso é apenas suportável pelo gracejo que muitas vezes o pontua; os episódios sucedem-se tão perturbantes quanto enternecedores ou hilariantes; e, mais marginalmente, o humor encerra em si mesmo um instrumento de contacto com o interlocutor – o leitor –, criando uma verdadeira *aliança* de si para si, mas *contra* o outro, em busca do *trunfo*. Frequentes são as ocasiões em que Sabbath parecer saber da espiral descendente que percorre, através da imensa lucidez da sua consciência veiculadas através do seu *wit*, passe o estrangeirismo. Assim, embora percebamos que a ilusão de controlo que o humor veicula depressa se esvanece, ficamos *ligados* ao sentir de Sabbath muito graças a ele.

Porém, a que se deverão tais agressões ao objecto, tendo em conta que a origem do seu sofrimento passa justamente pela intolerabilidade da perda? Como já vimos, Green sugere que o Ego do sujeito narcísico se fecha sobre si mesmo impossibilitando a sua retirada, mas um dos aspectos que define a propriedade objectalizante das Pulsões de

Vida é justamente a capacidade de elaboração do luto do objecto perdido. Com o sujeito em causa, devido à sua incapacidade de elaboração depressiva, a frustração cria o mote para o acumular de ódio que encontra apenas alvos no exterior. Estes ataques ao objecto, paradoxalmente, levam o sujeito a experimentar novas sensações de perda, que o conduzem de novo ao ponto de partida original, já de si intolerável. Se a vida, contraparte da morte, se encarrega de contribuir na disposição das primeiras leis, o sujeito muitas vezes parece encerrar-se a si próprio na *repetição* de fenómenos tão traumáticos quanto fundadores de um registo de conduta. Se pensarmos, com Freud (1920/2001), que estamos condenados a resolver os nossos próprios enigmas, que pensar do caso de Sabbath, cuja perda original foi apenas o primeiro empurrão, ou um vulgar efeito da gravidade, na primeira peça de dominó da interminável fila que a procede? Perante a morte, é difícil assumir um papel activo, de domínio. A dada altura do texto, num momento de particular lucidez depois de ejacular para cima da campa de Drenka, Sabbath parece finalmente perceber a ingratidão da sua acusação perante a insistência de Nikki em fazer aquele velório desapropriado tão junto do corpo da mãe. Ingrato pela ideia de que tinha sido Nikki a passar os limites, e não a própria morte. Mais uma vez, conforme lemos Freud (1920/2001) teorizar sobre a compulsão à repetição, percebemos também que, muito embora Sabbath se possa inscrever na lógica que enuncia, a nossa personagem alcança o mérito de estar tão submetido, ser tão vítima quanto vitimizador; Sabbath não se encontra fixado a mais nada do que a si mesmo, com qualquer possibilidade de âncora existencial – temporal ou espacial – a ser abolida: não existe família, moral ou sociedade que o firme ao real, à vida.

De tanto negar a morte, de tanto estudá-la, Sabbath parece acabar percorrendo os seus trilhos, obcecando-se por ela. Ao resistir à perda, Sabbath resiste também ao impulso renovador da morte, quedando-se – passe a redundância fortuita – pela verdadeira decadência. E aqui, mais uma vez à imagem de Don Juan, percebemos como o ímpeto triunfante do narcisismo é mero fogo-fátuo, e «o próprio desejo de morte deixa de ser, como era no romantismo, desejo de redenção, de salvação eterna, torna[ndo]-se desejo de prolongar o instante definitivo da morte (...). Desejo do *in-extremis*, do momento de tensão extrema entre a pulsão de vida e pulsão de morte, desejo de êxtase mortal (...)». Sabbath revela-se donjuanesco na medida deste sentimento hermafrodita, «na sua

capacidade de êxtase erótico relacionado com a morte» (Machado, 1979/1988, pp.21-22, os parêntesis rectos são nossos). E no fim, quando vemos que Sabbath tudo perdeu, percebemos a circularidade que a fórmula da ausência e do desejo impõe em Sabbath, como o fez com Don Juan. A Pulsão de Morte parece resultar vencedora, através do seu efeito de desligamento, quando seria a dialética pulsional a definir a humanidade, e não qualquer uma destas agências (Shapiro, 1997).

Não conseguimos deixar de evocar a citação de Barthes que abre este capítulo. Nela encontramos um sentido, se não para o percurso de Sabbath, pelo menos para a última frase deste, que é também a última frase do romance: No fim, Sabbath volta a estar como esteve ao longo de toda a sua vida, desde o dia em que recebeu o telegrama com a notícia da morte do seu irmão – *sozinho*.

10. COMENTÁRIOS FINAIS

Ao longo dos vários meses em que compusemos esta tese, muitas foram as ocasiões em que a sentimos como uma empresa na fronteira do impossível. Procurando integrar um compromisso entre a exequibilidade num tema sempre tão impenetrável e infinitamente elaborável quanto é uma obra literária e o compromisso de o realizar num período de tempo útil, as dificuldades afiguravam-se de forma múltipla.

Porém, a ideia de utilizar uma grelha de análise adaptada a partir de uma matriz já existente veio facilitar o nosso trabalho, assim como conferir consistência à proposta, mas não deixa de existir uma grande dose de desnorte quando, ainda assim, procuramos ser finos e concisos na nossa análise. Por tanto, sentimos que fazer uma interpretação de um romance, em particular de um por vezes tão hermético e perturbante como é o *Teatro de Sabbath* seria uma tarefa delicada e a necessitar de alguma circunscrição. Julgámos então que a proposta de atribuir um sentido às veleidades apenas da sua personagem principal, não seria algo menos digno do que pensar uma avaliação psicológica de um sujeito real.

Existiram, ao longo deste tempo, aspectos técnicos que se nos obstaram e que se revelaram enigmas difíceis de resolver. A começar pela análise da personagem, seria irresponsável – além de dificultar a tarefa – não estar atento às relações que Sabbath enceta, o que implica o abarcar de outras questões e variáveis no nosso pensar. Por outro lado, deparámo-nos com a confusão entre narrador e a personagem, com a voz de Roth a mesclar-se intensamente como as notas reflexivas de Sabbath – momentos há na obra em que o escritor inicia um parágrafo na terceira pessoa para vir a terminá-lo na primeira. Depois, os procedimentos de análise do TAT foram criados para narrativas que possam surgir ao sujeito em avaliação através da utilização de um objecto *mediador*, e este acabou sendo outro aspecto que também procurámos contornar, dado que Sabbath não se encontrava à nossa frente, a olhar para cartões com imagens que sugerem situações aparentemente ambíguas. Complementarmente, as várias categorias de procedimentos incluíam não só alguns constructos inaplicáveis não só devido ao facto desta ser uma narrativa demasiado extensa, como pelo facto de não nos termos proposto, decididamente, a pensar sobre o funcionamento psíquico do autor da obra, Philip Roth.

Creemos, hoje, que ao nível da análise proposta, o trabalho consegue *cumprir* (neste momento, uma palavra que em força do nosso objecto de estudo, nos parece no momento reconduzir a desígnios tão maiores) o objectivo traçado, embora de todo os diversos temas em análise nesta tese se possam prestar a ser encarados como acabados. Oitenta e nove anos depois e a proposta teórica de Freud sobre a Pulsão de Morte continua a fascinar técnicos, académicos, alunos ou simples interessados nas mais diversas áreas de estudo, algumas delas absolutamente distantes dos propósitos da Psicanálise, como sejam a Biologia, a História, a Filosofia ou a Teoria Literária. Do mesmo modo, Roth não verá (caso visse) nesta tese uma interpretação derradeira àquela que é, na nossa modesta opinião, a sua maior obra. Sabbath, em toda a sua complexidade, não obstante a personagem de ficção que é, não poderia também ver aqui reunido todos os elementos constituintes do seu psiquismo, pelo menos nem tanto quanto um individuo sujeito a uma avaliação usando o método-TAT veria.

Poder-nos-ão perguntar, então, qual o propósito desta tese e que função desempenha. Argumentar-vos-emos, humildemente, que esta tese procura ser uma extensão de um exercício metodológico – o TAT – que visa a aplicação de um campo conceptual já existente – a Pulsão de Morte freudiana – estendido através de outras elaborações teóricas, como sejam o caso do Complexo da Mãe Morta por André Green. E, embora procure ser também, afinal, um exercício académico, reflexivo, almeja no entanto provar a aplicabilidade do edifício teórico psicanalítico perante um objecto artístico, neste caso literário.

Procura, ainda, funcionar como um exercício final de preparação do seu autor na área da Psicologia Clínica e na avaliação psicológica e, de caminho, na apreciação de boa literatura.

11. BIBLIOGRAFIA

- Brazil, H. V. (1992). *Dois Ensaio entre Psicanálise e Literatura*. Imago Ed.
- Chevalier, J & Gheerbrant, A. (1994). *O Dicionário dos Símbolos*. Editorial Teorema.
- Dider, B. (1988). Sade e Don Juan. In Rousset, J. (Ed.), *O Mito de Don Juan* (pp.85-94). Lisboa: Veja. (Obra original publicada em 1979)
- Freud, S. (1995). *Gradiva*. Gradiva Publicações, Lda. (Obra original publicada em 1912)
- Freud, S. (1994). O Humor. In Castro, F.L. (Ed.), *Textos Essenciais Sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Publicações Europa-América. (Obra original publicada em 1927). (Obra original publicada em 1927)
- Freud, S. (1919). O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho. In Castro, F.L. (Ed.), *Textos Essenciais Sobre Literatura, Arte e Psicanálise*. Publicações Europa-América. (Obra original publicada em 1927)
- Freud, S. (1961). The Economic Problem of Masochism. In J. Strachey (Ed. and Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol.XIX, pp. 157-172). London: Hogarth Press. (Original work published 1924)
- Freud, S. (2001). O Ego e o Id. In Castro, F.L. (Ed.), *Textos Essenciais da Psicanálise Vol.III*. (2ª Ed.). Publicações Europa-América. (Obra original publicada em 1923)
- Freud, S. (2001). Além do Princípio do Prazer. In Castro, F.L. (Ed.), *Textos Essenciais da Psicanálise Vol.I*. (3ª Ed.). Publicações Europa-América. (Obra original publicada em 1920)
- Green, A. (2000). *As Cadeias de Eros*. Climepsi Editores. (Obra original publicada em 1997)
- Green, A. (1994). *O Desligamento*. Imago Ed. (Obra original publicada em 1992)
- Green, A. (1999). *The Work of the Negative*. Free Association Books. (Obra original publicada em 1988)
- Green, A. (2001). *Life Narcissism, Death Narcissism*. Free Association Books. (Obra original publicada em 1988)
- Houaiss & Salles, (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Temas e Debates

- Kelleter, F. (1998). "Portrait of the Sexist as a Dying Man: Death, Ideology, and the Erotic in Philip Roth's "Sabbath's Theater". *Contemporary Literature*, 39 (2), Summer 262-302. University of Wisconsin Press.
- Lagache, D. (1988). *A Unidade da Psicologia*. Lisboa: Edições 70. (Obra publicada em 1949)
- Laplanche, J. (1985). *Life & Death in Psychoanalysis*. The John Hopkins University Press. (Obra original publicada em 1970)
- Machado, A. (1988). O Mito de Don Juan ou A Erótica da Ausência. In Rousset, J. (Ed.), *O Mito de Don Juan* (pp.7-26). Lisboa: Veja. (Obra original publicada em 1979)
- Machado, J. P. (1993). *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Livros Horizonte.
- Marques, M. E. (1999). *A Psicologia Clínica e o Rorschach*. Climepsi Editores.
- Mijolla, A & Mijolla-Mellor, S. (2002). *Psicanálise*. Climepsi Editores. (Obra original publicada em 1999)
- Pfeiffer, J. (1988). Sob o signo do desejo. In Rousset, J. (Ed.), *O Mito de Don Juan* (pp.61-66). Lisboa: Veja. (Obra original publicada em 1979)
- Roth, P. (2000). *O Teatro de Sabbath*. Publicações Dom Quixote. (Obra original publicada em 1995)
- Rousset, A. (1988). Don Juan ou As metamorfoses de uma estrutura. In Rousset, J. (Ed.), *O Mito de Don Juan* (pp.27-40). Lisboa: Veja. (Obra original publicada em 1979)
- Safer, E. (2006). *Mocking the Age – The Later Novels of Philip Roth*. State University of New York Press.
- Shapiro, T. (1997). "Sabbath's Theater". *International Journal of Psycho-Analysis*, 78, pp.401-404.
- Shentoub, V. Et al (1999). *Manual de utilização do TAT. interpretação psicanalítica*, Climepsi Editores (1ª edição publicada em 1990)
- Silverman, D. (2001). *Interpreting Qualitative Data – Methods for Analysing Talk, Text and Interaction* (2nd Edition). Sage Publications.
- Stake, R.E. (1995). *The Art of Case Study Research*. Sage Publications.
- Vogelweith, G. (1988). Don Juan e Narciso. In Rousset, J. (Ed.), *O Mito de Don Juan* (pp.67-84). Lisboa: Veja. (Obra original publicada em 1979)

