

## Melancolia e sublimação – um corpo que cai<sup>1</sup>

*Heloisa Caldas*

Provocada pela mistério da proximidade entre sublimação e melancolia, parto do comentário de Lacan sobre as duas vertentes da sublimação: uma se relaciona à idealização do objeto, ao passo que a outra “liga-se essencialmente ao destino, ao avatar, à *Schicksal* das pulsões”, como Lacan diz, explicitando: “alguma coisa se satisfaz com a pulsão”<sup>2</sup>.

Na atualidade, a queda dos ideais não deixa muita margem para a idealização do objeto. O ritmo apressado do *marketing* constrói ídolos a cada instante, mas acaba por torná-los efêmeros. O objeto descartável domina a cena. Na arte, uma estética do lixo vem apontando um trabalho de sublimação mais ao lado da queda do objeto.

Lacan se vale da clínica da perversão para demonstrar como o objeto pode ser colocado no campo do Outro e como “a sublimação devia ser interrogada em sua relação com o papel nela desempenhado pelo objeto *a*”<sup>3</sup>. Com a clínica da perversão, ele demonstra a estrutura de borda do objeto, que conjuga o íntimo com a exterioridade radical. O objeto se situa em *extimidade*, tanto em relação ao sujeito como ao campo do Outro. A perversão ilustra o percurso da pulsão e a estratégia em relação ao objeto de gozo cuja função sustenta a crença no Outro completo de gozo. Com essa obturação no campo do Outro, o sujeito pretende se salvar de um gozo, experimentado como alheio, em seu corpo. A estratégia da fantasia é a de conseguir, por sua repetição, que o gozo se torne Outro tentando apagar o furo pelo qual ele passa. Já o artista, ao contrário, mostra que pode se valer do furo sem negá-lo. No ponto em que na perversão o

objeto é repetitivo, fetiche condensador de gozo, na sublimação ele é invenção e esvaziamento de gozo.

Na arte, por princípio, qualquer objeto ocupa o lugar furado da representação sem mentir que falta representação. Ele será sempre uma representação da falta de representação - *Vorstellungrepräsentant*. O circuito pulsional da sublimação é semelhante ao da perversão: propor no campo do Outro, no seu ponto de furo, um objeto. Porém, como esse objeto pousa sobre um ponto reconhecidamente furado, ele se faz valer mais pela queda do que pela obturação. O objeto de arte não só cai. Ele recai.

Tomo o filme *Melancholia* de Lars von Trier<sup>4</sup>, cineasta conhecido pela acidez com que trabalha temas e paradoxos atuais. Valendo-me de uma das leituras possíveis, escolho destacar o objeto voz. O filme exigiria todo um outro trabalho para pensar também como o olhar se articula à voz. Afinal trata-se de cinema e nesse filme as imagens são belíssimas, idealizadas. A voz narrativa, no entanto, transforma-as em lixo e as deixa cair como fantoches sem libido. Vou também me restringir à voz para destacar o sofrimento, que chama atenção nos filmes desse cineasta.

Lacan destacou a importância do objeto voz no circuito sádico masoquista<sup>5</sup>. Freud não destaca esse importante detalhe, embora tenha tratado, no texto de 1915 sobre as pulsões<sup>6</sup>, as vozes gramaticais, dentre elas a reflexiva, responsável pela autotortura, que podemos articular à voz do supereu. Ainda assim, em Freud a voz é tratada em termos de sintaxe. Com Lacan, a voz ganha novo estatuto, situa-se no plano discursivo entre sujeito e Outro, como objeto fora do discurso, portanto fora do regime de trocas - objeto a que cai marcando uma perda, tanto no corpo enquanto carne, como no corpo do Outro simbólico enquanto falha significante.

São essas as perdas que a fantasia deve, ao mesmo tempo, alienar e separar e que podem, devido à ferocidade

do supereu, levar ao risco de produzir não apenas a queda do objeto, mas a queda do corpo humano através da janela da fantasia quando, pela fusão do sujeito com o objeto, esta já não funciona como tela de proteção. Diferentemente do luto, na melancolia, em que a voz do supereu tem um papel relevante, para que o objeto caia é preciso que o melancólico atravesse sua própria imagem narcisista,  $i(a)$ , para nela atingir o objeto  $a$ <sup>7</sup>. Essa queda do objeto, encapado pelo narcisismo, o arrasta para a precipitação suicida. Nesse sentido vemos como pode ser relevante a extração do objeto, sua separação do corpo, o que parece ser alcançado pela arte, para que o sujeito e o Outro se salvem pelos dejetos<sup>8</sup>.

Não parece ser por acaso que sublimação e melancolia andam frequentemente juntas em biografias e histórias sobre a vida dos artistas. O melancólico parece ensinar, com a sublimação, como opera sua extração do objeto, no ponto em que para ele o luto comum do neurótico não funciona, e com isso consegue evitar, na medida do possível, o suicídio. Para esses artistas sublimar não se trata de opção, mas de escolha forçada.

### **A voz nos confins do simbólico**

Os roteiros de Lars von Trier<sup>9</sup> costumam tratar de situações absurdas, cujo sofrimento intenso serve para ilustrar a precariedade do sujeito contemporâneo diante dos imperativos do Outro. Tive a oportunidade de publicar dois textos sobre um dos seus filmes, *Dogville*, e em um deles dei relevo ao circuito da voz e do olhar, em relação ao insensato da dor<sup>10</sup>. Na sua arte, a voz certamente importa pelo que diz, mas seu valor predominante reside na sua presença, na ressonância e no espanto que ela provoca sobre o que não se pode dizer. A voz como letra do real situa-se nos confins do simbólico.

Em suas lições sobre a voz, Lacan aponta que apenas a voz, dentre os outros objetos, toca bordas, no plural. Ela está na borda da fonação e na da audição. Dá-se pela jaculação - cuja forma mais primitiva é o grito<sup>11</sup> - e toca em outra borda onde se introduz para produzir gozo pela ressonância no corpo. O exemplo de Lacan é o de "cócegas no ouvido"<sup>12</sup>. Se emparelhamos esse comentário com a conhecida frase lacaniana - "que se diga resta esquecido por trás do que se disse no que se ouviu"<sup>13</sup> - podemos pensar nos dois pontos de real que a voz como objeto faz semblante: o silêncio e a surdez. Esses pontos situam a voz como letra do real e equivalem à mancha, apontada por Lacan como o ponto cego do objeto olhar<sup>14</sup>.

Se não fosse sublimação, a voz do filme diria apenas que os humanos são míseros corpos que caem na poeira do universo. O que não deixa de ser uma verdade banal. Compartilhamos, sem grandes dificuldades, da crença, em parte religiosa, de que somos pó. A voz também canta que sofrer é humano. É impossível eliminar a dor de existir. No entanto, o que a torna arte advém da requintada forma como o diretor usa o material mais cotidiano para mostrar sua Outra face. No ponto em que o gozo apregoadado pelo capitalismo atinge seu ápice, o enredo o revira em crítica ao consumismo da época e à crise dos ideais, em cuja esteira surge a depressão generalizada. Em vez de dizer simplesmente 'depressão', como tanto se faz atualmente, sem o cuidado de distinguir os casos de luto das experiências de uma perda irre recuperável, o filme traz o nome de *Melancholia*, o que não promete, de saída, um *happy end*.

Que remédio para essa dor de existir tão feminina que escapa ao saber da ciência? Como fazer com seu gozo que não cessa de não se escrever, no pano de fundo de toda vida humana? Essas parecem ser algumas das questões do filme e o diretor escolhe abordá-las em duas perspectivas. Na primeira parte do filme, os ideais de uma personagem caem e

desnudam sua melancolia absurda para os que se apoiam na crença dos sentidos. Na segunda parte, um planeta desconhecido que se escondia atrás do sol, chamado *Melancholia*, muda sua rota e se dirige à Terra, ameaçando destruí-la. A queda do planeta nos ensina, então, diferentes formas de lidar com ela.

A primeira parte permite pensar que a melancolia da miséria banal, como a da personagem principal, está relacionada à nossa época. Em tempos de aspiração ao feminino e empuxo ao mais-de-gozar, não surpreende tanta devastação e, no fim da linha, um surto melancólico. Isso permite pensar a melancolia como uma versão contemporânea do enigma da mulher: sem um significante que a defina, seu gozo a transborda nas formas do amor, das paixões erotomaniacas de excesso que podem levar, por exemplo, ao ato de Medeia, à destruição de todo valor, arrastando na devastação do corpo seu entorno. Para a personagem melancólica do filme, no entanto, não há mais amor nem ódio que possam libidinizar seu corpo. Se o astro *Melancholia* virá ou não a destruir a terra, o fim do mundo parece que pouco importa para ela, pois já vaga sem rumo por um terreno devastado.

O cineasta joga com o fim do mundo do melancólico, sua última posição de sujeito prestes a se fundir ao objeto, deixando cair corpo e vestes narcisistas, com a pretensão de estender seu caos singular à lei universal. Assim, no surto melancólico, em uma correspondência narcisista, tanto Justine como a Terra se arrebatam com o choque do astro *Melancholia*.

### **Três modalidades de gozo**

Além de Justine há duas outras personagens. Sua irmã Claire e seu marido John. As três personagens parecem desdobrar seus gozos segundo as três modalidades que Lacan propõe em "RSI"<sup>15</sup>: Claire se vale dos semblantes e sustenta

um gozo do sentido; John crê na eficiência das tecnologias e do dinheiro sustentando um gozo fálico; Justine se esvai no excesso de um gozo Outro.

O casamento de Justine em cenário suntuoso põe em questão todos os clichês sobre encontros felizes. Ela é linda, inteligente, nascida entre ricos, bem sucedida em seu trabalho. Mas não consegue investir "nada" no casamento perfeito que está prestes a realizar. O vestido, a limusine, o noivo bonito e apaixonado, o castelo, o banquete, tudo pretende atender ao ideal consumista de um casamento tipificado em formas vazias de sentido. Constata-se que a relação sexual não existe e Justine não consegue dar um passo. Enrolada no véu e nos tapetes de tanto luxo *fake*, ela cai em um mutismo alimentado pela pulsão de morte sem conseguir manejar semblante algum.

Sua irmã, Claire, tenta retirá-la dessa negação total. Assim como o gozo e a verdade se irmanam, Claire quer fazer uma causa de vida que valha como verdadeira para Justine, submetida ao infinito do gozo feminino que ultrapassa toda e qualquer confecção de verdade. Ainda assim o casamento perfeito desanda, a cada momento. A festa se arrasta atrasada pelas ausências recorrentes da noiva. Sua carreira na criação de *marketing* é glorificada pelos convidados, entre eles seu chefe, mas ela se recusa a nutrir os lucros desse *boss*. Nenhuma palavra interessante para a próxima campanha publicitária pode ser extraída de sua fala. Na contramão disso, John mal tolera a melancolia de Justine e lhe atira na cara as altas cifras monetárias gastas nos esforços de sua mulher para tirar a irmã da crise.

A voz que atormenta Justine é silenciosa e afônica, inferida apenas nos avessos dos *slogans* de felicidade. Ela mergulha "em um mundo de falsidade" no qual "nada é como se diz, tudo é falso, não há palavra que console, nenhuma ilusão é possível e as mentiras inocentes caem num vazio"<sup>16</sup>. Ela sofre pela exigência insensata de

significantes do supereu que, por serem significantes, não deixam de se reger pela lógica fálica.

Em relação à ordem simbólica, Justine, ao recusar os significantes pela negação, os entrona. Tanto faz dizer sim ou não, já nos ensinou Freud. No entanto, ao dizer *não* fica mais fácil ela se perder no terreno do gozo sem limites, alimentando indefinidamente o "nada" com a pulsão de morte feminina. É interessante pensar que sua melancolia tanto referenda a colocação freudiana de que as mulheres não são dóceis ao supereu paterno<sup>17</sup>, como contempla o que Lacan destacou da força do trauma original que permite pensar o supereu originalmente feminino<sup>18</sup>. Como estrutura significante, o supereu se constitui do lado fálico, mas por outro lado, sua vinculação à pulsão pode avançar de forma a transbordar o gozo que o falo convencionava, bebendo da fonte de gozo feminino e empurrando em direção à pulsão de morte. Quanto a isso, o supereu que se nutre do feminino pode ser deveras mais feroz do que aquele atrelado à fantasia fálica. Justine recusa a ordem simbólica paterna, a que não cessaria de escrever seu sintoma por alguma via significante. Em compensação, essa mesma recusa não cessa de não escrever o gozo sem fim.

Impossibilitada de se deixar amar pelo noivo, ela sai vagando pelo jardim e transa com outro homem. É ela quem conduz o ato e a transgressão. O gozo fálico, no entanto, não pode contê-la. Seu corpo tende muito mais ao gozo Outro banhado pela lua, mergulhada como morta, em um riacho, coberta de flores - Ofélia hipermoderna. Seu corpo acéfalo, feminino, goza nas bodas que quase celebra com a morte. Presa ao silêncio do que possa dizer quando nenhum sentido lhe convém, Justine afinal não se casa e, abrigada pela irmã, se isola em mutismo. A surdez e o silêncio da voz se apoderam dela.

Claire nos traz outra forma de lidar com o mais-de-gozar, selecionando o que vale a pena, descartando ou

buscando as informações necessárias, importantes. Ela se apoia nos cenários, ingênua protagonista feminina do faz-de-conta do mundo, regida e protegida pelo marido. Sua resposta ao gozo feminino é a clássica mascarada: não pode encará-lo de frente. Diante da aproximação do planeta *Melancholia* e da pergunta se ele vai ou não acabar com tudo, ela hesita entre querer e não querer saber. Desdobrada entre o falo e *nãotoda*, alguma fantasia a sustenta, ainda que seja a tola suposição no saber do marido e nos valores de seu mundo.

O marido a dissuade de investigar a questão, ao mesmo tempo em que se mune de equipamentos, provisões de água e alimentos, telescópios, recursos práticos e tecnológicos para sobreviver. Ele recorre ao saber, esconde sua impotência, mente para si mesmo e para a família. Fiel ao Outro da ciência, precisa denegar o feminino, fazer de conta que ele não existe.

No decorrer da trama, quando a colisão e o final tornam-se irrefutáveis, cada uma dessas três personagens mostra como pode fazer com o furo. As respostas não correspondem às esperadas pelo que a prática clínica nos tem ensinado, mas como são personagens, isso pouco importa.

John que se mostrava tão fiado no gozo fálico e nas cifras, cuja recusa ao feminino era a mais forte, curiosamente é o primeiro a desesperar. A queda do corpo simbólico que o sustentava o precipita no ato suicida.

Claire persevera em seu apoio nos semblantes. Ela se sustenta, apesar de traída pelo saber do marido e pela forma como ele se mata, roubando dela o sedativo que ela reservara, aparentemente, para fazer o mesmo. Talvez seu lugar de mãe junto ao filho contribua para isso. Ainda que bastante abalada, ela propõe à irmã um cenário padrão: que tomem vinho na varanda esperando a catástrofe, como se fosse uma noite de ano novo, em que se brinda final e

renascimento. Sua neurose não lhe permite sublimação alguma.

Justine, a que melhor conhece o real do furo, sai da paralisia melancólica para acalmar a irmã e o sobrinho com a invenção de uma fábula que permite viverem o final. Ela promove uma ficção furada justamente no ponto em que toda e qualquer ficção é, inexoravelmente, furada. Somente ela, para quem a queda do astro coincide com uma queda real do corpo objeto, pode fazer do que cai um arremedo de salvação.

O abrigo é uma cabana vazada, uma invenção que mantém ela, a irmã e o sobrinho ocupados nas horas que antecedem à catástrofe. Seria isso o bastante, um mínimo, para alguma satisfação no circuito da pulsão?

A história não tem *happy end*. Mas não se pode deixar de dizer que a forma como cada um se propõe a terminá-la demonstra que o sujeito é sempre feliz<sup>19</sup>. Dentre elas, é Justine, a melancólica, que mostra seu saber fazer com o real e nisso ensina algo sobre a sublimação.

---

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em *Latusa - Revista da EBP-Rio: Sublimação: o corpo que cai*, n. 17, outubro de 2012.

<sup>2</sup> LACAN, J. (2008[1968-1969]). *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 215.

<sup>3</sup> IDEM. *Ibid.*, p. 239.

<sup>4</sup> Cf. o site do filme: <http://www.melancholiathemovie.com/#welcome>.

<sup>5</sup> LACAN, J. (2008[1968-1969]). *Op. cit.*, p. 248.

<sup>6</sup> FREUD, S. (1986[1915]). "As pulsões e suas vicissitudes". In: *Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora.

<sup>7</sup> LACAN, J. (2005[1962-1963]). *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p.364.

<sup>8</sup> MILLER, J.-A. (2010). "A salvação pelos dejetos". In: *Correio - Revista da Escola Brasileira de Psicanálise*, n. 67. São Paulo: EBP.

<sup>9</sup> Proponho passar ao largo de fatos que possam conectar o filme ao que veio a público, recentemente, sobre a vida do diretor. Restrinjo-me exclusivamente ao fato de que seu filme demonstra um saber sobre a maquinaria infernal da voz mortífera, cujos efeitos podemos encontrar nas manifestações erotomaniacas de todas as guerras pessoais ou coletivas. Assim, me ateno ao roteiro desenvolvido pelo diretor no que ele ensina sobre o amódio no mundo atual em sua prolixa e cansativa consumição.

- 
- <sup>10</sup> CALDAS, H. (2004). "Que cidade é essa? - *Dogville*". In: *Latusa - Revista digital da EBP-Rio*, (10). Disponível em: <[http://www.latusa.com.br/latusa\\_revista\\_digital\\_10.html](http://www.latusa.com.br/latusa_revista_digital_10.html)>. Ver também: CALDAS, H. (2009) "O objeto a na Arte: a voz e o olhar no filme *Dogville*". In: *Saber fazer com o real. Diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio e Janeiro: Cia de Freud.
- <sup>11</sup> LACAN, J. (2005[1962-1963]). *Op. cit.*, p.354.
- <sup>12</sup> IDEM. (2008[1968-1969]). *Op. cit.*, p. 226.
- <sup>13</sup> IDEM. (2003[1972]). "O aturdido". In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 448.
- <sup>14</sup> IDEM. (1988[1964]). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 75.
- <sup>15</sup> IDEM. ([1974-1975]). "RSI". Seminário inédito.
- <sup>16</sup> GLAZE, A. (2011). "Melancolia". In: *Scilicet - A ordem simbólica no século XXI*. Belo Horizonte: Scriptum, p. 254.
- <sup>17</sup> FREUD, S. (1986[1924]). "A dissolução do complexo de Édipo". In: *Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIX. *Op. cit.*, p. 223.
- <sup>18</sup> LACAN, J. (2003[1972]). *Op. cit.*, p. 465.
- <sup>19</sup> IDEM. (2003[1973]). "Televisão". In: *Outros escritos*. *Op. cit.*, p. 525.