

Capítulo 4. Angústia e segredo

1. O pai impossível ou de um pai morto

O problema ressaltado na discussão do caso *Pequeno Hans* consiste na dificuldade em localizar um ponto desprovido de sentido, de ausência de resposta, ou então, da impossibilidade diante da indagação de *Hans* a respeito das questões concernentes à diferença entre os sexos, visto que seus pais caracterizavam-se por serem ávidos em lhe fornecer toda sorte de respostas.

Partimos do pressuposto de que é necessário que *Hans* localize um ponto que inclua a impossibilidade que, em outras palavras, consiste em uma ausência de representação em termos significantes.

De acordo com Lacan, esta operação está estreitamente ligada à função do pai e é atribuída a ele em termos simbólicos. Ou seja, este pai institui algo impossível de ser representado, independentemente de sua presença. Optamos, então, por iniciar nossa investigação a respeito da impossibilidade de articulação significativa, a partir da abordagem do pai, este que sob a designação e sob a função do pai simbólico representa a lei, instaurando uma impossibilidade. Dito de outra forma, a impossibilidade deriva do pai em sua função interditora.

A primeira operação concernente ao pai consiste em tornar a mãe interdita para o filho. No entanto, sabemos não se tratar de uma mera separação entre corpos, pois o que se produz tem um caráter bem mais amplo. Esta interdição resulta na “interiorização” de uma lei advinda da proibição, que pressupõe algo que jamais poderá ser alcançado. Só assim é produzido um intervalo “interiorizado”, impossibilitando um encontro complementar entre mãe e filho.

Lacan se refere ao pai simbólico como pai impossível, já que ele não é representável, nem apreensível. Sua “existência” está ligada à função de fazer valer a lei que inclui, necessariamente, um ponto de ausência.

[...], o que lhes quero indicar aqui é que o pai simbólico é, falando propriamente, impensável. O pai simbólico não está em parte alguma (Lacan, 1956:215).

Este pai não existe, tanto pelo fato de não ser e nunca ter sido encarnado, quanto pelo fato de que seu acesso só é possível através de uma significação que sempre estará aquém de representá-lo.

De acordo com Regnault, Lacan se refere em “Função e campo da palavra e da linguagem na psicanálise” (1953) ao pai, cuja função é suportar o símbolo e erigir a ordem simbólica.

O homem é constituído por essa ordem: “*O homem fala, pois, mas porque o símbolo o fez homem.*” (*Écrits*, 65). Seguindo Lévi-Strauss, que fornece a Lacan as leis formais e estruturais das relações – uma ordem simbólica constituída em torno de uma espécie de vácuo, que é a proibição do incesto – Lacan observa: *é no Nome-do-Pai que devemos reconhecer o suporte da função simbólica que, desde o início da história, identificou sua pessoa com a figura da lei.* [...] (Regnault, 1997 a: 81).

A lei, sustentada pela função do pai, comporta um vácuo, como observa Regnault. Tal condição define-se justamente por ser um espaço não ocupado por coisa alguma, um vazio, um vão (Hollanda, 1985:488). O vácuo contém nada.

Onde se localiza, então, para *Hans*, tal ponto vazio? As respostas advindas de seus solícitos pais, pareciam poder anular a possibilidade de instituir a diferença como vácuo. Desta forma, isto que denominamos com Regnault de vácuo, ou também, de vazio - outros nomes para a impossibilidade - ficavam ameaçados ao serem praticamente obturados com respostas que lhe conferiam um possível sentido. Em conseqüência disso, *Hans* angustiava-se, pois como vimos, a angústia é definida por Lacan como a “falta da falta”.

De acordo com o que Freud elaborara em “Inibição, sintoma e angústia” (1925[1926]), a angústia produz o sintoma como resposta. Devido ao excesso de angústia reconhecido no caso *Hans*, produziu-se a fobia. No entanto, a relação entre fobia e sintoma é bastante delicada, pois *Hans* escolheu uma solução paralela, uma alternativa para dar um rumo à angústia.

Por meio da escolha do cavalo, ele encontrou uma forma de manter tal objeto afastado, localizando nele, algo que viesse encarnar uma impossibilidade. Mas é possível afirmar também, que *Hans* havia erigido uma solução que, no

entanto, o mantinha refém da condição de ter que se manter constantemente atento para permanecer afastado do objeto presente na realidade.

Concluimos, portanto, que *Hans* pôde, à sua maneira, localizar, e delimitar uma impossibilidade, mesmo que ela estivesse, a princípio, ligada ao cavalo.

1.1 A morte necessária de *Don Juan*

Don Juan, personagem espanhol, cuja fama é atribuída por conquistar todas as mulheres que desejava, aproxima-se do que Freud definiu como pai mítico, o pai de “Totem e Tabu” (Freud, 1913 [1912-13]). Como o pai mítico é um pai impensável e impossível, também *Don Juan* não poderia ter outra saída, que não aquela de se submeter a alguma inscrição da lei, ou seja, não poderia continuar infinitamente conquistando todas as mulheres.

Este é o ponto de partida da análise do autor Otto Rank a respeito da história de *Don Juan* (em “*Die Don Juan Gestalt*” – 1924 b), constata-se uma dupla relação entre o próprio *Don Juan* e *Leporello*, duas faces indissociáveis.

[...] não podemos imaginar *Don Juan* dissociado de seu vassalo e ajudante *Leporello*, não está ligado à dependência racional entre eles, como expressa a trama, não é mais precisamente uma noção de dependência da ordem dos sentimentos de seu pertencimento psicológico como produto poético (Rank, 1924 b: 16; tradução da autora).

Segundo Rank, Shakespeare muitas vezes separou um único caráter em duas pessoas (personagens). Cada uma parece incompleta enquanto não se juntar com a outra metade.¹

Trata-se de uma divisão ou de uma cisão específica de um ser (*Gestalt*) em duas figuras que juntas resultam em um caráter completo. *Don Juan* e *Leporello* aparecem sempre juntos na narrativa e isto teria uma função importante.

Don Juan não teme a morte nem o diabo e, segundo Lacan, ele “é um homem a quem nada falta” (1962-63:212).

¹ Segundo o autor, isto estaria presente também nas grandes obras como as de Cervantes, Balzac, Goethe, Dostojewski, até a literatura moderna. (1924 b: 17)

Em contrapartida, *Leporello* representa o outro lado que consiste na crítica, no medo e na consciência, encarnando a função de castração e de proibição deste personagem sem limites e não submetido à lei. Segundo Rank, a função de *Leporello* é censurar e criticar, além de ser responsável pelo recalque de desejos proibidos. Ele é o “órgão de controle” de *Don Juan* (1924 b: 18-19).

Este se apossa do corpo de inúmeras mulheres de forma ilimitada, desconhece as razões ideais e não tem sentimentalismos nem, tampouco, racionalizações. Rank afirma que o caráter heróico de *Don Juan* somente é mantido, por estar sozinho, ou seja, porque não compartilha desta posição com nenhum outro homem. Encontra-se sozinho diante de um mundo de inimigos e de um submundo repleto de perigos. No entanto, seu caráter heróico não se sustenta. *Don Juan* está identificado com aquele que deve cair, e é perseguido até o fim.

A morte de *Don Juan* é o desfecho necessário para este homem que tudo pode, pois a lei só adquire seu valor com a interdição desta potência máxima que encarna, para a qual tudo seria permitido.

Transpondo esta breve articulação a respeito da necessidade de interdição de *Don Juan*, à discussão anterior sobre a lei, referida ao pai simbólico, - e inexistente -, veremos que é a partir dela que se constitui, e que se instaura uma impossibilidade “internalizada”.

Vale ressaltar que *Leporello*, como duplo de *Don Juan* se assemelha à função do cavalo no caso *Hans* como meio de fazer valer alguma interdição, criando algumas proibições e impossibilidades.

Mas, como vimos, as ameaças encarnadas tanto por *Leporello* quanto pelo cavalo, objeto temido por *Hans*, não valem como leis universais. Neste sentido, *Leporello* não encarna o pai. Eles vêm, externamente, criar um impedimento, como alternativa para o pai.

Com Lacan acrescentamos que o pai da lei é um pai mítico.

Totem e Tabu é feito para nos dizer que, para que os pais subsistam, é preciso que o verdadeiro pai, o pai singular, o pai único, esteja antes do surgimento da história, e que seja o pai morto. Mais ainda: que seja assassinado. E, realmente, como isso poderia ser pensado fora do valor mítico? (Lacan, 1956:215).

Não é possível alcançá-lo, senão através da crença em sua existência. Este pai sustenta a premissa que alguém, em algum lugar, sabe, saber que, no entanto,

não poderá ser alcançável em sua totalidade. O saber limita-se à impossibilidade de “toda significação”.

2. Das Unheimliche e objeto a

2.1 Do corpo ortopédico ao corpo estranho

Em 1949, ao escrever o texto “O estádio do espelho como formador da função do eu”, Lacan formula que a imagem vista e refletida no espelho depende do reconhecimento pela mãe como Outro², constituindo desta forma uma aparente unidade que permite a cada um reconhecer-se diante do espelho e dizer “este sou eu”.

O estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica [...] (Lacan, 1949: 100).

A razão pela qual Lacan chama a imagem do corpo de ortopédica demonstra que somente desta forma, o corpo pode ser considerado limitado, definível por seu contorno, compondo um corpo “inteiro”.

A imagem que supomos nos constituir, necessariamente passa pelo Outro, aquele que ratifica, que olha. Essa ratificação é a presença de um vazio na imagem, algo fora dela, e inapreensível. A essência da linguagem e do simbólico também se define por esta concepção de há algo ali, que é o furo.

[...] a relação especular vem [...] depender do fato de que o sujeito se constitui no lugar do Outro, e de que sua marca se constitui na relação com o significante. Na simples imagenzinha exemplar da qual partiu a demonstração do estádio do espelho – o chamado momento jubilatório em que a criança vindo captar-se na experiência inaugural do reconhecimento no espelho, assume-se como totalidade que funciona como tal em sua imagem especular [...] a criança se volta, [...], para aquele que a segura, [...], através desse movimento de virada da cabeça, [...], ela parece pedir a quem a carrega, e que representa aqui o grande Outro, que ratifique o valor dessa imagem (Lacan, 1962-63: 41).

² Ver nota de rodapé, p. 30.

Em 1962-63, acrescenta então, que existe algo do corpo que não é investido libidinalmente, que sobra como um resto, que conseqüentemente, não é refletido na imagem especular. Isto justifica a existência de um hiato tanto na imagem especular quanto no significante, pois nenhum significante nomeia ou designa este resto que não é apenas não representável, e que é ao mesmo tempo, tão particular e inapreensível, quanto concreto.

A mudança fundamental entre a concepção do objeto na época em que Lacan proferia o seu quarto seminário “A relação de objeto” (1956) e, mais tarde, no seminário 10, “A angústia” (1962-63), consiste no seu esvaziamento significante, e sua concomitante incrementação real.

Segundo Lacan, a notação algébrica a tem a função específica de identificar o objeto “externo a qualquer definição possível da objetividade” (1962-63:98-99).

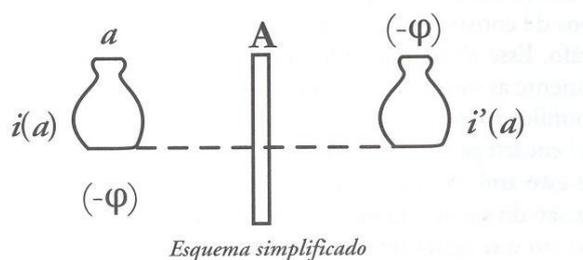
Enquanto no primeiro momento tratava-se de um objeto possível de ser designado, - o cavalo – aquele que portava a angústia; em 1962-63, Lacan se refere ao objeto destituído de qualquer representação. O objeto “é um resto que escapa ao estatuto do objeto derivado da imagem especular” (1962-63:50)

Sobre o objeto a , Lacan escreve:

Seu status é tão difícil de articular, que foi por aí que entraram todas as confusões na teoria analítica. Esse objeto a , do qual só fizemos esboçar as características constitutivas, e que hoje pomos aqui na ordem do dia, é sempre dele que se trata quando Freud fala de objeto a propósito da angústia. A ambigüidade decorre de não podermos fazer outra coisa senão imagina-lo no registro especular. Aqui, trata-se precisamente de instituir uma outra forma de imaginarização, se assim posso dizer, na qual se defina esse objeto (Lacan, 1962-63:50).

Lacan apresenta um “esquema simplificado”³ (1962-63:54), que auxilia a localização da relação do objeto a com a imagem refletida no espelho.

³ $i(a)$: imagem real; $i'(a)$: imagem virtual; a :objeto; A : Outro, $-\phi$: falo.



Neste esquema Lacan desenha do lado esquerdo a imagem real (da realidade) – $i(a)$, e do lado direito a imagem refletida (imagem virtual) $-i'(a)$. Ao se espelhar, o objeto a , por não ser representável, aparece sob o signo $-\phi$, uma “reserva imaginariamente imperceptível” (1962-63:49).

O objeto a , como resto caído da imagem real (da realidade) resulta no reflexo do espelho (imagem virtual) escrevendo-se sob o signo $-\phi$. O falo “não é visível nem presentificável, porque não entra no imaginário” (Lacan, 1962-63:50). Ele vem sob a forma de uma falta. Vejamos que a imagem refletida necessariamente passa pelo Outro, daquele que provém o investimento libidinal. Como o Outro é marcado por uma falta, e a imagem se constitui em relação a tal alteridade, ela também portará uma falta.

Se nem todo corpo é investido, a imagem refletida comportará sob a forma não-ortopédica, algo que na própria imagem se mostra como uma profunda ausência de representação, que é impossível ser descrita e posta em termos significantes.

2.2 O objeto como *unheimlich*: algo que não pertence à imagem

A imagem de um corpo, refletida no espelho, pode parecer estranha em alguns momentos. Há algo nela que não parece pertencer àquele que se vê no espelho. Trata-se de um desconhecimento naquilo que se acredita ser o mais próprio, a imagem do corpo. Este fenômeno do estranhamento, que nomeia o texto

de Freud “*Das Unheimliche*” (1919), comporta esta dupla face: a marca da estranheza, de um desconhecimento de si, naquilo que nos é mais familiar.

Freud relata a situação na qual se depara com um homem estranho, ao qual denomina de intruso e, em seguida, descobre que este homem não passa de sua própria imagem refletida. Este é o próprio fenômeno do *unheimlich*, do desconhecimento de si mesmo, do estranho-familiar.

Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no carro-leito, quando um solavanco do trem, mais violento do que o habitual, fez girar a porta do toailete anexo, e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que ao deixar o toailete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência. [...] Não é possível, entretanto, que o desagrado que provocaram em nós fosse um vestígio da reação arcaica que sente o duplo como algo estranho? (Freud, 1919:265).

Mas nem sempre a experiência de se ver de forma espelhada, causa este estranhamento, pois tal fenômeno não ocorre no exemplo do personagem *Don Juan*, que não é marcado pela falta.

Além disso, Lacan diz que a angústia surge nas circunstâncias nas quais o estranhamento se apossa do sujeito, ou seja, quando surge “um mecanismo [que] faz aparecer alguma coisa no lugar que chamarei [...] $-\phi$, que corresponde do lado direito [imagem virtual], ao lugar ocupado, do lado esquerdo [imagem real], pelo a do objeto do desejo (Lacan, 1962-63:51). Neste caso, a falta ($-\phi$) é obturada pelo aparecimento do objeto *a*, causando um profundo estranhamento.

Em $i(a)$, o objeto está contido na imagem, podendo-se presentificar, saltar aos olhos, e este é o encontro que angustia. Chegar perto demais do objeto *a*, causa problemas, pois sua presença superpõe-se à falta. Lacan formula a famosa referência à angústia no Seminário 10, qual seja, que esta surge quando a “falta falta” (1962-63:52), e que nos norteou na análise do caso *Hans*.

A imagem serve, pois, para camuflá-lo, pois seria impossível e insuportável viver com a presença deste objeto particular. A luva na música “Cor de cinza” de Noel Rosa serve de exemplo para algo que reveste um resto que

serve de documento “*com que provo meu esquecimento*”. A luva faz o resto se inscrever, mas como faltoso.⁴

Desta forma introduzimos que o objeto *a* é o que resta de não-simbolizável, impossível de ser compreendido em palavras. Seu aparecimento produz um desconcerto, um mal-estar naquele que, por exemplo, se depara com sua própria imagem e não a reconhece como identidade.

É justamente este estranhamento que traz à cena, no interior da constituição de um limite, a saber, o corpo, algo do que é inapreensível, ou seja, o objeto *a*, uma não representação. Assim, também o fenômeno do estranhamento inerente à presença deste objeto, escapa ao sentido.

2.3 O estranho na literatura fantástica

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições fantasmagóricas, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época (Calvino, 2004 b: 9).

Com Ítalo Calvino, ressaltamos que a surpresa por aparições fantasmagóricas diz respeito a algo da ordem do estranhamento, e ao que é impossível de ser dito em termos significantes. Trata-se da presença do objeto *a* impossível de ser materializado sem grandes perturbações no enquadre quotidiano da realidade.

Segundo Calvino, a produção de contos fantásticos é característica do século XIX e nasce de uma especulação filosófica cujo “tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda” (2004:9).

⁴ Esta música faz parte do programa da aula de graduação de Marcus André Vieira na PUC-Rio, no item sobre “objeto *a*” (abril de 2005). Noel Rosa “Cor de cinza”. Com seu aparecimento/ Todo o céu ficou cinzento/ E São Pedro zangado/ Depois, um carro de praça/ Partiu e fez fumaça/ Com destino ignorado/ Não durou muito a chuva/ E eu achei uma luva/ Depois que ela desceu/ A luva é um documento/ Com que provo meu esquecimento/Daquela que me esqueceu/Ao ver um carro cinzento/ Com a cruz do sofrimento/ Bem vermelha na porta/ Fugi impressionado/ Sem ter perguntado/ Se ela estava viva ou morta.
A poeira cinzenta/ Da dúvida atormenta/ Não sei se ela morreu/ a luva é um documento/ De pelica e bem cinzento/ Que lembra quem me esquece.

Portanto são dois os elementos que compõe o fantástico: o conhecido e o impossível de ser compreendido.

O conto “O Homem de Areia” originalmente *Der Sandmann*, escrito por E.T.A Hoffmann, data do início do século XIX (1817), e é classificado como um conto fantástico por apresentar uma narrativa que inclui elementos de ficção que remetem à certas relações humanas irracionais.

Para Calvino, o que definimos por estranho se relacionaria, a princípio, com estas chamadas relações humanas irracionais, ou seja, sem explicação. O que veremos é que isso que escapa à compreensão é ao mesmo tempo extremamente próprio aos fenômenos humanos e à particularidade de cada sujeito.

Segundo Todorov, em “Introdução à literatura fantástica” (1939), o fantástico mantém sempre uma dupla relação de realidade e de não-realidade. Segundo o autor há sempre um conflito (representado pela não-realidade) no conto fantástico.

A ambigüidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Somos assim transpostos no âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não poderia ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. (Todorov, 1939: 30).

Segundo Todorov, o leitor deve optar se, no conto fantástico, se trata de uma ilusão dos sentidos ou de um acontecimento real. No caso da escolha por esta última opção, a realidade será “[...] regida por leis desconhecidas para nós”. (1939: 30). Ou seja, haverá a dupla coexistência da realidade e a impossibilidade de reconhecê-la como tal.

É a isto que Freud se refere no texto “*Das Unheimliche*” (1919), substantivo de origem alemã, à qual se atribui uma significação que se desdobra em estranho e familiar.

Consideramos que o termo freudiano “*unheimlich*” representa de forma exemplar esta dupla face inseparável. O estranho é aquilo que assusta, aquilo que se apossa do sujeito, e ao mesmo tempo, é o que aponta para o mais familiar. A elaboração de Freud do estranho-familiar remete à coexistência de duas faces.

Para Lacan o estranhamento tem o nome de uma letra. É o objeto *a*, cuja presença angustia, mas cuja materialização é impossível.

Exploramos no conto “O Homem de Areia”, de Hoffmann, justamente o que caracteriza esta ambigüidade coexistente no conto fantástico. Neste conto, o leitor confunde-se ao longo da narrativa com alguns elementos que comportam tanto a dimensão da realidade, quanto a da fantasia, - isto que comporta a dimensão do que é inapreensível ou impossível de ser significado - com a importante particularidade que esta se torna tão poderosa chegando a, às vezes, “toma conta” do personagem principal, *Natanael*. Seu tormento origina-se da presença do “Homem de Areia”.

2.3 “O Homem de Areia”

O conto “Homem de Areia” retrata a história de *Natanael*, um jovem homem atormentado por uma idéia que tem início na sua infância e que perdura até sua fase adulta.

Desde pequeno ouvia sua mãe lhe contar que o “Homem de Areia” estaria chegando em sua casa, o que significava que deveria ir dormir. *Natanael*, que pouco via seu pai durante o dia, era impedido de continuar na presença dele, nos dias em que o “Homem de Areia” apareceria.

Este, ao chegar, fazia as crianças ficarem com tanto sono que não conseguiriam manter os olhos abertos, como se neles tivesse jogado areia. Esta forma aparentemente ingênua da mãe de *Natanael* lhe fazer dormir se agrava por dois motivos importantes.

O primeiro: nas noites específicas em que o “Homem de Areia” apareceria para jogar-lhe areia nos olhos, seu pai, que vivia ocupado com negócios, e quem pouco via seus filhos, recebia a visita do amigo advogado *Coppelius*. Ao aproximar-se da hora desta visita, *Natanael* ficava impedido de permanecer mais tempo com seu pai. Notemos a particular descrição desta cena:

Depois do jantar, habitualmente servido às sete horas, todos, inclusive mamãe, íamos para o escritório de meu pai e nos sentávamos em torno da mesa redonda. Ele se punha a fumar e tomava um copo enorme de cerveja. Muitas vezes, contava-nos histórias maravilhosas e se entusiasmava de tal modo com elas que o cachimbo sempre se apagava; eu me encarregava de acendê-lo com a chama de um pedaço de papel, coisa que, para mim, era uma grande diversão. Mas também,

com muita frequência, papai nos dava livros ilustrados para folhear e punha-se muito calado e imóvel na poltrona, soltando baforadas tão densas que todos acabávamos envoltos em uma neblina de fumaça. Nessas noites, mamãe ficava muito triste e, assim que o relógio dava nove horas, dizia: “Vamos, meninos! Para a cama! Para a cama! O *homem de Areia* está chegando, eu sei. Nestas ocasiões, eu sempre ouvia barulho lá fora, passos lentos e pesados subindo a escada: só podia ser o *Homem de Areia* (Hoffmann, 1817: 51).

Vale notar que Hoffmann preocupa-se em descrever o aparecimento do *Homem de Areia* com elementos sombrios, justificando e embasando o que mais tarde atormentará o jovem *Natanael*.

O segundo motivo importante: a história contada pela ama-seca de sua irmã caçula. *Natanael*, curioso em desvendar o mistério do *Homem de Areia* e não satisfeito com a resposta de sua mãe, que dizia que o este não existia, perguntara à ama, quem seria o misterioso *Homem de Areia*. Esta lhe diz:

Ora Nataelzinho, então não sabes? É um homem mau que aparece para as crianças que não querem ir para a cama e joga um punhal de areia em seus olhos até que estes saltem das órbitas, cobertos de sangue; então, ele os guarda em um saco e os leva para a Lua, onde seus filhos os comem; é lá que eles moram, em um ninho, têm bico adunco e o usam para arrancar os olhos das crianças travessas (Hoffmann, 1817:51).

Apontemos uma consideração importante contida neste conto, que ilustra esta dupla dimensão. O *Homem de Areia* é, a princípio, uma figura de linguagem utilizada pela mãe de *Natanael*, a fim de fazer as crianças dormirem. Mas para *Natanael*, esta figura adquire um assombroso caráter, uma presença extremamente desconcertante.

O medo pelo “Homem de Areia” iniciou-se a partir desta nova versão por ele escutada. Tal descrição o assustaria, e o faria ficar atormentado até o final de sua vida. *Natanael* forma uma imagem terrível e assustadora deste homem e o associa ao homem que visitava seu pai nestas noites, o amigo *Coppelius*. Ainda criança, e tomado pela curiosidade que intimamente se ligava ao medo terrível do “Homem de Areia”, *Natanael* se dispôs a desvendar o enigma em torno deste homem. Em uma determinada noite, resolve esconder-se no escritório do pai, aguardando a chegada da tão temida visita.

Chama-nos atenção a incontrolável curiosidade de *Natanael* em ver o “Homem de Areia”, acrescido do ambivalente terror em torno desta figura. Ao

mesmo tempo em que precisava se proteger deste homem, mantendo-se afastado e escondido, havia também uma necessidade incontrolável de se aproximar e de conhecê-lo.

Dentro do escritório do pai, ele se esconde atrás da cortina de um armário aberto. Conseguia ouvir os passos do temido homem se aproximarem, estes que se tornavam cada vez mais próximos, “acompanhados de estranhos pigarros, tosses e resmungos” (Hoffmann, 1817: 53). *Natanael* era tomado por intenso medo.

Finalmente, ao ver o homem entrar no escritório de seu pai espanta-se com o fato do “Homem de Areia” ser o advogado *Coppelius*, amigo de seu pai que costumava freqüentar a casa.

Natanael descreve *Coppelius* com algumas características repugnantes: vestia um casaco cinzento, tinha uma cabeça exageradamente grande, sobrancelhas grisalhas, olhos penetrantes, nariz comprido, sorriso maligno. A descrição ainda mais minuciosa retrata um homem feio e que causava repulsa. Acrescenta-se que também a mãe de *Natanael* parecia não gostar da presença deste homem, pois *Natanael* contava que ela sempre ficava triste nos momentos em que ele visitava seu marido.

[...] bastava ele chegar para que sua alegria [da mãe], seu temperamento risonho e doce, se transformasse em uma triste e sombria sisudez. Papai o tratava como se ele fosse um ser superior, cujos péssimos modos tinham de ser tolerados, e não se devia poupar esforço para lhe conservar o bom humor (Hoffmann, 1817: 54).

Portanto, a presença de *Coppelius* o afetou demasiadamente. Voltemos, agora, à cena do encontro de *Natanael* com *Coppelius*.

Coppelius entrava no escritório, e *Natanael* observava com afinco o que acontecia naquela sala. Para seu espanto, seu pai abria as portas de um armário, atrás das quais aparecia um nicho escuro no qual havia um fogareiro. Ao chegar perto do fogo, o rosto do pai desfigurava-se e se tornava parecido com *Coppelius*. Ele brincava com a fumaça e *Natanael* parecia “ver rostos humanos à sua volta, rostos sem olhos: no lugar deles havia medonhos buracos negros”.(Hoffmann, 1817: 54).

Coppelius exclamava: “Que venham os olhos! Que venham os olhos!” e *Natanael* assustado e apavorado, deixa-se perceber no seu esconderijo, apavorado. Ao ser notado por *Coppelius*, este diz: “Agora, sim, nós temos olhos, olhos, um

belo par de olhos de menino” (Hoffmann: 1817: 55), referindo-se aos olhos de *Natanael*. Seu temor de ter os olhos retirados por aquele homem aterrorizante é aplacado pela intervenção de seu pai que pede a *Coppelius* que deixe seu filho ter os olhos para chorar a sua sina pelo mundo afora.

Porém, devemos atentar para o fato de que não é pela ameaça de ter os olhos retirados que *Natanael* se aterroriza. De acordo com Freud

a ameaça de ser castrado excita de modo especial uma emoção particularmente violenta e obscura e que é essa emoção que dá, antes de mais nada, intenso colorido à idéia de perder outros órgãos (Freud, 1919:249).

Mas, ao contrário desta afirmação que atribui a angústia em relação aos próprios olhos e o medo de ficar cego, ao temor de ser castrado (Freud, 1919: 249), para Lacan a angústia é o efeito da presença dos olhos na cena. São os olhos retirados do corpo que configuram a possibilidade de obturar a falta com este objeto. A castração em si não é uma ameaça. Pelo contrário, ela estaria ameaçada, caso a falta fosse complementada.

Seria o mesmo que dizer que os olhos como objeto *a* viessem no lugar da falta.

Na cultura alemã, o Homem de Areia, denominado *das Sandmännchen*⁵, diminutivo de *der Sandmann*, é um personagem baseado na figura literária de Hoffmann. Compõe um mito folclórico presente no imaginário infantil, e é inofensivo, fazendo as crianças adormecerem, jogando-lhes alguns grãos de areia nos olhos à noite para que durmam. Ele aparece tanto nas histórias contadas pelos pais para as crianças, quanto em programas na TV, ao entardecer.

É curioso pensarmos nesta forma tão apaziguadora do Homem de Areia após a leitura do conto datado de 1817 e do texto “O estranho” (1919) de Freud, cuja ênfase recai sobre o aspecto sombrio e assombroso deste homem.

No entanto, *das Sandmännchen* existe há décadas como programa televisivo voltado para o público infantil. A fim de esclarecer esta contradição, basta ressaltarmos que, se os olhos permanecerem velados como objetos, não há porque temer a presença deste homenzinho. Os olhos no conto de Hoffmann surgem de forma a angustiar Natanael, justamente por aparecerem no lugar, e por evidenciarem o apagamento da falta.

⁵ Ver anexo 1.

2.5 O olho e o objeto *a*

Constatamos que em um primeiro momento, *Natanael* amedronta-se com a história que lhe contam sobre o “Homem de Areia”. O menino poderia ter mantido um certo distanciamento em relação a este homem, caso não demonstrasse tamanha curiosidade em encontrá-lo. No entanto, a cena a seguir definirá uma série de cenas subseqüentes, nas quais veremos a impressão de um terror em torno dos olhos.

A angústia surge de forma avassaladora quando *Natanael* tira a prova da existência do *Homem de Areia* e, de fato, o encontra. Depara-se com *Coppelius*, no lugar onde esperava encontrar o temível e ameaçador homem que ameaça retirar os olhos daqueles que não vão dormir. Para seu espanto, *Coppelius* também encarna a semelhante figura ameaçadora, o que faria *Natanael* confirmar a possibilidade angustiante de ver os olhos nas mãos deste terrível homem.

A história do “Homem de Areia” traz para *Natanael* o olho como um objeto que não pode ser evidenciado, pois sua presença o angustia. Trata-se do olho como o objeto *a*.

Neste sentido, o olho encarna aquilo que apresentamos como objeto *a*, um objeto caído da imagem, um resto, esse “algo” sem representação. A angústia que recaía sobre *Natanael* decorria da possibilidade de ver seus próprios olhos como objeto *a*, trazidos à luz e presentes na cena.

Existem, então, mais duas situações, nas quais *Natanael* se defronta com o objeto “olho”. Quando encontra Giuseppe *Coppola* um vendedor de barômetros que lhe diz: “Também tenho ótimos olhos!” (Freud, 1919:247). O jovem se angustia por achar que este vendedor oferece olhos como mercadoria. *Coppola* vendia óculos.

Segundo o editor da edição alemã do “Homem de Areia”, Rudolf Drux, os dois nomes *Coppelius* (latim) e *Coppola* (italiano) têm o radical *cop*, que em italiano significa tanto copo quanto cavidade ocular. Isto justifica o pavor de *Natanael* em relação à presença destes homens, pois eles remetem a algo concernente ao objeto *a* – neste caso, apresentada como olho.

Mais tarde, um acontecimento ainda mais grave ocorre, fazendo com que *Natanael* sucumba a um ataque de loucura. Costumava observar da janela de seu

quarto, uma boneca chamada *Olímpia*, por qual se apaixona, chegando a atribuir-lhe características humanas. Hoffmann descreve a visão de *Natanael*: “Vi uma mulher alta e magra, esplendorosamente vestida, sentada a uma mesinha, na qual pousara os braços e as mãos entrelaçadas” (Hoffmann, 1817: 60).

Certo dia descobre que *Olímpia* fora feita por Spalanzani, seu professor, e que os olhos dela haviam sido colocados por *Coppola*, o vendedor de barômetros.

Natanael já havia manifestado mal-estar em relação a tal autômato, pois *Olímpia* parecia não enxergá-lo. “Era como se estivesse dormindo de olhos abertos” (Hoffmann, 2004: 60). Ou seja, essa boneca, a quem o personagem atribuía vida, trazia nos olhos a marca do estranhamento. Os olhos não eram vivos.

A loucura decorre do momento em que Spalanzani apanha os olhos sangrentos de *Olímpia* e os arremessa ao peito de *Natanael*, dizendo que *Coppola* os havia roubado do estudante (Freud, 1919: 247).

Então *Natanael* avistou o sangrento par de olhos jogados no chão, olhando fixamente para ele; Spallanzani os pegou com a mão ilesa e jogou-os na sua direção, atingindo-o no peito. Foi nesse momento que a demência arrebatou o pobre *Natanael* com garras de fogo e, penetrando-lhe o espírito, destruiu-lhe o juízo e a razão (Hoffmann, 1817: 77).

Novamente os olhos aparecem na cena. Disso decorre a loucura, ou seja, quando os olhos como objeto *a* aparecem.

A loucura seria o estado extremo de angústia que, como diz Lacan, é um afeto que não comporta a dúvida. Pelo contrário, a certeza na angústia, lança o sujeito a um estado mortífero, de apagamento.

Recortamos a precisa descrição de Hoffmann da reação de *Natanael* ao se deparar com o objeto. “[...] tudo escureceu à minha volta, uma espécie de convulsão me percorreu os nervos e os ossos; depois não senti mais nada” (Hoffmann, 1817: 55).

Após recuperar-se de sua loucura, *Natanael* passeia com sua noiva, Clara.

Lá estavam os dois amantes de braços dados, na galeria mais alta da torre, apreciando os perfumados bosques, atrás dos quais se erguiam as colinas azuladas como uma cidade de gigantes. “Oh! Veja aquele pequeno arbusto cinzento. Que esquisito, parece estar vindo para cá!” disse Clara. Em um gesto instintivo, *Natanael* pôs a mão no bolso e, achando uma luneta de *Coppola*, apontou-a na

direção indicada. – Clara estava na frente das lentes! Ele sentiu um tremor convulsivo agitar-lhe o pulso e as veias; empalidecendo, fixou os olhos em Clara, mas estes não tardavam a se revirar e lampejar e faiscar numa torrente de fogo; qual um bicho acuado, *Natanael* soltou um berro de pavor; a seguir, pôs-se a saltar no ar, e em meio a horrendas gargalhadas, gritou com voz esganiçada: “Gira bonequinha de pau...! Bonequinha de pau, gira!” (Hoffmann, 1817: 79-80).

Natanael enlouquece novamente ao ver os olhos de Clara ressaltados na lente de sua luneta. Por fim, avista *Coppelius* na multidão que se aglomerava na rua e desta vez, atira-se sobre o parapeito da torre. *Natanael* morre.

3. Um lugar para o segredo

3.1 Segredo e *unheimlich*

Em 1919 Freud escreve o texto “O estranho”, termo traduzido da palavra alemã *das Unheimliche*. No início do texto, apresenta uma longa pesquisa do termo e nos utilizamos dela para decantar o *unheimlich*. Em alemão, *das Unheimliche* é um substantivo e *unheimlich/ heimlich*, adjetivos

A princípio, *unheimlich* remete ao que há de aterrorizante, misterioso, estranho e assombroso. Usa-se muito esta palavra em livros de histórias mal-assombradas, nas quais algo pode surgir como uma assustadora surpresa vindo do desconhecimento de um lugar obscuro.

Porém, a palavra *heimlich* contida no *unheimlich*, confere em si uma outra conotação. Vejamos que *heimlich* diz respeito ao lar, à casa, e também àquilo que se diz por debaixo dos panos, sem que os outros percebam.

Heimlich, sendo familiar é também extremamente particular, único, incompartilhável com os demais.

Na cultura alemã, a casa é denominada de duas formas: *das Haus* ou *das Heim*. A primeira remete ao espaço físico, e a segunda ao lar, ao conforto e também ao lugar que se mantém de certa forma preservado. Ou seja, não se abre as portas para qualquer visita. Há algo em *das Heim* que localiza um lugar seguro no qual existe um segredo preservado.

Este segredo, ao contrário do que se pode imaginar no senso comum, não é possível ser revelado, pois não possui conteúdo algum. Seu acesso é impossível já que não consiste senão como alguma coisa localizada em *das Heim*, um ponto que não se traduz e que não pode ser dito.

No entanto, o segredo pode manifestar-se nos ditos fenômenos de *das Unheimliche*, como descrevemos no exemplo que Freud relata a respeito de sua própria experiência no trem. O segredo manifesta-se sob a forma de um mal-estar e de um profundo estranhamento de si mesmo quando aparece na cena daquele que se vê refletido.

Freud, ao desenvolver o *unheimlich*, não encontra nenhum sinônimo que designe o caráter de espanto intrínseco a este fenômeno, ou seja, a experiência do estranhamento traz a dimensão de algo que é muito próprio e ao mesmo tempo inacessível ao sujeito. Não nos espantamos com esta dificuldade, pois é de uma impossibilidade que se trata, de um segredo vazio trazido à cena no fenômeno *unheimlich*.

Segundo Freud “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1919:238).

Estas são palavras de Freud que podem ser interpretadas da seguinte forma. Há algo na imagem que aparece sob a forma do estranhamento, causando um mal-estar.

No entanto, isto que surge gerando um não-reconhecimento de si mesmo é o que é mais familiar por remeter à singularidade mais particular de cada sujeito, o que Freud conceitualizou de inconsciente. O *heimlich* evidencia-se na cena, trazendo à tona o paradoxo de estranhar-se na própria imagem.

O segredo (*heimlich*) como evidência do impossível de ser significado aproxima-nos à definição do objeto *a*, que resta como aquilo que nunca fizera parte da imagem do corpo.

Neste sentido, o segredo vela e desvela ao mesmo tempo, o objeto *a*. Uma vez desvelado, este se presentifica na cena, e causa um mal-estar naquele que vê a própria imagem e não a reconhece, pois o segredo que, em *das Heim* está preservado (ou velado), aparece diante do olhar.

Ou seja, no estranhamento diante da imagem, há algo muito particular que aparece diante do olhar como um ponto vazio, contido na própria imagem.

3.2 A mancha e o segredo

Percebemos então que a função da mancha e do olhar é ali ao mesmo tempo o que o comanda mais secretamente e o que escapa sempre à apreensão dessa forma da visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência (Lacan, 1964: 74).

O segredo não contém um conteúdo possível de ser dito ou mesmo revelado. Ele se define por uma ausência de significação, de nomes que o designariam. Assim, encarna algo que não tem forma ou contorno. É impossível sabê-lo ou mesmo vê-lo. Sua manifestação resume-se ao mal-estar e à angústia por desvelar o inominável.

Afirmamos no ponto anterior que *das Heim* remete ao conforto do lar. Por este ponto de vista, a casa torna-se tão íntima, justamente por guardar o segredo. É em torno dele que os móveis serão organizados, atribuindo à casa uma identidade singular. Tomemos a casa (*das Heim*) como um quadro e o segredo como uma mancha no quadro. A mancha localizará no quadro, algo que configura uma certa presença, mas sem cores, sem forma, sem desenho e contorno.

Cabe a ela ocupar um lugar preciso dentro da moldura do quadro, pois não deve estar no primeiro plano, aquele que se vê ao olhar para o quadro.

Caso ela salte ao olhar, a pintura desenhada por formas definidas, contornos e cores, desaparece.

Vejamos o quadro de Hans Holbein, de 1533, intitulado de “*Os Embaixadores*”.⁶

Ao olharmos o quadro reconhecemos dois embaixadores, uma mesa e outros objetos que compõem os elementos desta imagem. No plano inferior é possível reconhecer alguma coisa que não se pode definir bem o que é.

Ora, no quadro dos *Embaixadores* – [...] o que é que vocês vêem? O que é esse objeto estranho, suspenso, oblíquo, no primeiro plano, à frente desses dois personagens? Os dois personagens estão hirtos, duros dentro de seus ornamentos de ostentação. Entre eles, toda uma série de objetos que figuram, na pintura da época, os símbolos do *vanitas*. [...] Agora, o que é então, diante dessa ostentação de domínio de aparência em suas formas mais fascinantes, o que é então esse objeto aqui voando, aqui inclinado? Vocês não podem saber – pois vocês vão

⁶ Este quadro exposto na “*National Gallery*” em Londres, figura a capa da edição do Seminário 11 de Lacan: “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Ver anexo 2.

embora, escapando às fascinações do quadro. Comecem a sair da sala onde sem dúvida ele os cativou por longo tempo. É então que, virando-se, de saída – [...] – vocês percebem naquela forma, o quê? – um crânio de caveira. Não é de modo algum assim que ela se apresenta primeiro, essa figura [...] (Lacan, 1964:87).

Voltamos à questão concernente ao objeto *a*, objeto este que ao se presentificar, desfigura e altera a imagem. Podemos afirmar que a caveira é uma mancha no quadro que ali pode permanecer despercebida. Ao ser colocada em primeiro plano, ela toma uma forma assustadora, podendo anular o que Lacan chamou de formas fascinantes no quadro.

Existe, então, a necessidade de um distanciamento do objeto. Chegar perto demais do objeto *a* causa problemas. A imagem do quadro comporta perfeitamente a mancha. Mas se ela salta ao primeiro plano, é aí que reside o perigo. Ela apaga a imagem mesmo que “fascinante”.

3.3 Que segredo para a fobia?

No decorrer da análise e da longa discussão de Lacan a respeito da solução fóbica no caso *Hans* (Seminário 4- “A relação de objeto”, 1956), encontramos uma dificuldade em localizar o que chamamos de segredo, ou seja, um ponto de ausência de significação.

Talvez somente após a formalização do conceito do objeto *a*, iniciada alguns anos depois por Lacan, em 1962-63 (Seminário 10- “A angústia”), cujo estatuto distancia-o do objeto fóbico – objeto imaginário, seja possível articular o segredo com a fobia. No entanto, a aproximação que pretendemos estabelecer consiste na introdução de um questionamento, de uma hipótese.

Hans localizava no cavalo (objeto fóbico) a angústia. O medo, por sua vez, mantinha-o afastado do objeto temido. Esta solução aparentemente simples, de fato já solucionava boa parte de sua angústia que, contida sob a forma do temor, poderia ser evitada.

Mas e o objeto *a*? Onde podemos encontrá-lo na construção do caso *Hans*? A princípio, uma fala do próprio menino nos oferece uma pista para uma possível localização do objeto *a*, do segredo, da mancha.

Hans dizia: “Tenho mais medo dos cavalos que têm uma coisa na boca” [...] “Eles têm uma coisa preta na boca. [...]”, “Uma coisa preta” (Freud, 1909: 50-51).

Em resposta à insistência de seu pai em precisar o objeto do medo, *Hans* repete três vezes “coisa preta”. Não era capaz de defini-la. Chama-nos atenção o fato de *Hans* demonstrar um temor maior, justamente pela presença e pelo encontro com tais cavalos, com a “coisa preta” (Na edição alemã “Gesammelte Werke”: *Etwas Schwarzes*).

De acordo com o nosso desenvolvimento acerca do quadro, que contém a mancha, e o segredo, contido em *das Heim*, a “coisa preta” no cavalo parece também configurar um ponto de ausência, algo não-representável em termos significantes. Mas há uma particularidade importante a ser ressaltada na “coisa preta” no cavalo.

Tanto a mancha, quanto o segredo, podem ser “protegidos” em *i(a)*. Se a mancha do quadro salta aos olhos, ou se o segredo for ameaçado em seu lar, constata-se a irrupção da angústia. Ou seja, o objeto *a* aparece na cena, sem proteção.

No exemplo da “coisa preta” no cavalo de *Hans*, ela está presente, diante dos olhos: a coisa é vista. Ela parece não ter um lugar específico, no qual sua presença possa manter-se de forma velada. A coisa está lá, sempre e é, então, neste encontro a olho nu, que *Hans* mais teme os cavalos, pois neles há um resto de angústia que o cavalo não porta. Algo escapa.

Segundo Barros,

O medo se estrutura em torno de uma representação formal do objeto, mas é ao mesmo tempo mobilizado pelo resto de angústia. Ou seja, se o medo anuncia um objeto ameaçador, a angústia, por sua vez, que “não é sem objeto”, é mobilizada pelo que há de indeterminado ou de estranho no objeto do medo (Barros, 2004 a: 58).

Concluimos, portanto, com a seguinte questão: é possível falar do segredo na fobia? Parece que o objeto *a*, como resíduo, encontra-se constantemente diante dos olhos de *Hans*, ao deparar-se com os cavalos. Assim, costuramos esta

conclusão com a observação tão ressaltada por Freud: a fobia é essencialmente marcada pela angústia; além do fato da fobia mostrar-se uma solução paralela à angústia.