

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA
&
UNIVERSITÉ PARIS 7 – DENIS DIDEROT
UFR DE SCIENCES HUMAINES CLINIQUES
ÉCOLE DOCTORALE RECHERCHES EN PSYCHANALYSE**

TESE EM CO-TUTELA

NOMES DE FAUSTO

Traços de *Sinthome* na Forja do Pactário

**ORIENTADORES: SERGIO MEDEIROS (UFSC) /
MARIE-CLAUDE LAMBOTTE (PARIS 7)**

DOUTORANDO: PEDRO HELIODORO DE MORAES BRANCO TAVARES

FLORIANÓPOLIS, DEZEMBRO DE 2007.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA
&
UNIVERSITÉ PARIS 7 – DENIS DIDEROT
UFR DE SCIENCES HUMAINES CLINIQUES
ÉCOLE DOCTORALE RECHERCHES EN PSYCHANALYSE**

TESE EM CO-TUTELA

NOMES DE FAUSTO

Traços de *Sinthome* na Forja do Pactário

Tese apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Doutor.

**ORIENTADORES: SERGIO MEDEIROS (UFSC) /
MARIE-CLAUDE LAMBOTTE (PARIS 7)**

DOUTORANDO: PEDRO HELIODORO DE MORAES BRANCO TAVARES

FLORIANÓPOLIS, DEZEMBRO DE 2007.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente tese é o resultado de um trabalho de pesquisa dirigido em co-tutela segundo os princípios estabelecidos no *Acordo de Co-Tutela Internacional de Tese entre a Université Paris 7 - Denis Diderot (França) e a Universidade Federal de Santa Catarina* e seu respectivo *Anexo Técnico*. Estes documentos estão aqui dispostos em anexo.

Trata-se de uma investigação de interface entre a Literatura e a Psicanálise. É por isso que, após sua graduação em Psicologia (UFSC), Mestrado em Literatura (UFSC) e uma Especialização em Psicanálise (FES-SC), seu autor optou por um trabalho em co-tutela. Para a orientação de suas pesquisas referentes ao presente trabalho, o autor contou com a colaboração do Professor Sérgio Medeiros na Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina e da Professora Marie-Claude Lambotte da equipe de pesquisa Interações da Psicanálise na *École Doctorale Recherches en Psychanalyse da Université Paris 7 – Denis Diderot* (França).

De acordo com o dispositivo da Co-tutela (cf. Anexo Técnico), a tese foi redigida em língua portuguesa, mas sua redação foi acrescida de um *Resumo Substancial em Língua Francesa* apresentado aqui após a *o Texto Integral*. A elaboração deste resumo foi realizada capítulo por capítulo para facilitar a orientação por parte da equipe francesa. O objetivo foi o de condensar o essencial das reflexões e conclusões em detrimento de uma fluência do texto.

Segundo o acordo, as normas de apresentação da tese são aquelas aplicáveis em um ou outro dos países envolvidos. Como a o texto original foi redigido em língua portuguesa, as normas do Brasil foram privilegiadas.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos de forma especial a CAPES (*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*), órgão do *Ministério da Educação* do Brasil pelo financiamento da bolsa de pesquisa no exterior concedida entre dezembro de 2006 e novembro de 2007, sem a qual a consecução deste projeto não seria possível.

Da mesma forma agradecemos aos professores-orientadores, Prof. Sérgio Medeiros e Prof.a Marie-Claude Lambotte, bem como a todos os professores, colegas e funcionários das universidades envolvidas por todo o auxílio e incentivo.

Para Michelle

“...den, der vil arbejde, han føder sin egen Fader.”

Søren KIERKEGAARD

Frygt og Bæven

Resumo

A presente tese resulta de um estudo de interface entre a Literatura e a Psicanálise no que concerne a obras literárias sobre o mito de Fausto escritas por Johann W. Goethe, Thomas Mann e Fernando Pessoa. Pretende-se observar os ecos destas produções nas inovações teóricas da psicanálise propostas nos últimos Seminários de Jacques Lacan, em particular no 23º, *Le Sinthome*. A partir da investigação de questões tais como as construções “*biográfico-ficcionais*”, *repetição* e *nominações* referentes a Fausto, pretendemos demonstrar, a partir do processo do pacto, a transformação do conceito psicanalítico de *sintoma* na categoria de *sinthome*, o qual poderia ser compreendido como uma espécie de *saber-fazer*, ou seja, uma nova e “herética” maneira de articular os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário (RSI). Trata-se, nesta nova abordagem, de uma rearticulação com o que estava na origem do sofrimento, transformando um legado de falta e interdição em algo de própria e singular *invenção*.

Palavras-Chave: Fausto; *Sinthome*; RSI; Goethe; Mann; Pessoa.

Résumé

La présente thèse est le résultat d'une étude sur l'interface entre Psychanalyse et Littérature. Les innovations théoriques de la psychanalyse proposées dans les derniers séminaires de Jacques Lacan, particulièrement dans le 23^{ème} : *Le Sinthome*, font échos aux d'œuvres littéraires sur le mythe de Faust - de Johann W. Goethe, Thomas Mann et Fernando Pessoa. En soulevant des questions tel que les constructions « *fictive-biographiques* », la *répétition* et les *nominations* à propos de Faust, nous essayons de démontrer, à partir du processus du pacte, la transformation du concept psychanalytique de symptôme dans la catégorie du *Sinthome*. Ceci pourrait être compris comme un genre de *savoir-faire* - une nouvelle et « hérétique » façon d'articuler les registres du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire (RSI) - avec ce qui était à l'origine de la souffrance, en tournant le symptôme - compris comme un héritage de manque et d'interdiction - en quelque chose de propre et de singulière *invention*.

Mots-Clefs : Faust ; *Sinthome* ; RSI ; Goethe ; Mann ; Pessoa.

Abstract

The present thesis is the result of a study on the interface between Psychoanalysis and Literature concerning literary works pertaining to the myth of Faust, written by Johann W. Goethe, Thomas Mann and Fernando Pessoa. It specifically addresses psychoanalytical theoretical innovations proposed in the last Seminars by Jacques Lacan, in particular the 23rd, *Le Sinthome*. Through an investigation of questions such as the “*fictional-biographical*” constructions, *repetition* and *nominations* concerning Faust, we intend to demonstrate, from the process of the pact, the transformation of the psychoanalytical concept of *symptom* into the category of the *sinthome*, which may be understood as a type of *savoir-faire* - a new and “heretical” way of articulating the registers of the Real, the Symbolic and the Imaginary (RSI). The essence of this new vision lies in a reconceptualization of the origin of the suffering, turning the symptom, comprehended as a legacy of lack and interdiction, into something of one’s own and singular *invention*.

Key-Words: Faust; *Sinthome*; RSI; Goethe; Mann; Pessoa.

SUMÁRIO

PRIMEIRA PARTE – Texto integral em Língua Portuguesa	13
(Texte intégral en Langue Portugaise)	
1. Entre Literatura e Psicanálise	14
2. A Ficção Biográfica	39
2.1. O Homem de Knittlingen	43
2.2. Os Doutores do Espírito	54
2.3. Sigmund Faust	59
3. O <i>Sinthome</i> ou a pia heresia	77
3.1. A Heresia de Lacan	77
3.2. O Demônio como Resto do Pai.....	94
3.3. O <i>Fausto</i> de Joyce.....	100
4. Forjando Faustos: Mito e repetição	112
4.1. Entre o Mito e a Literatura.....	112
4.2. Os Pré-Faustos.....	124
4.3. <i>Vaterland, Muttersprache</i>	144
5. Os Nomes e as Nomações	160
5.1. A Quarta Consistência	160

5.2. <i>Nomen Fausti Omen est?</i>	169
5.3. Do Nome do Sintoma às Nomações do <i>Sinthome</i>	187
5.4. Mefisto como um Nome do Real	201
6. A Verdade, o Real e o Artificio	219
6.1. Do único Deus trino ao diabo a quarto.....	219
6.2. São Fausto.....	225
6.3. A verdade da religião e o real da análise	240
6.4. <i>Poiesis</i> : tocando o Real	253
6.5. Da Inibição Melancólica a um Saber-Fazer	264
7. A Plêiade	287
7.1. Spies	296
7.2. Marlowe	307
7.3. Goethe	315
7.4. Mann	333
7.5. Pessoa	356
8. A Ética do <i>Sinthome</i>	384
8.1. <i>A Faunétique</i>	384
8.2. Do <i>Daemon</i> ao <i>Daímon</i>	395
8.3. Três tempos de um fazer	411
9. Prosperidade de Fausto	424
SEGUNDA PARTE – Resumo Substancial em Língua Francesa	442
(Résumé Substantiel en Langue Française)	
Chapitre 1 - Entre Psychanalyse et Littérature	443
Chapitre 2 - La Fiction Biographique	452

Chapitre 3 - Le <i>Sinthome</i> ou la pieuse hérésie	463
Chapitre 4 - En Forgeant des Fausts : Mythe et répétition	484
Chapitre 5 - Les Noms et les Nominations	500
Chapitre 6 - La Vérité, le Réel e l'Artifice	519
Chapitre 7 - Auteurs de Faust	540
Chapitre 8 - L'Éthique du <i>Sinthome</i>	559
Chapitre 9 - Prospérité de Faust	572
Referências	583
Anexos	596
<i>Acordo de Co-tutela</i>	597
<i>Anexo Técnico</i>	601

PRIMEIRA PARTE

TEXTO INTEGRAL EM LÍNGUA PORTUGUESA

(Texte intégral en Langue Portugaise)

1. Entre Literatura e Psicanálise

On a tant écrit sur moi que je ne sais plus qui je suis.
Certes, je n'ai pas tout lu de ces nombreux ouvrages,
et il en est plus d'un, sans doute,
dont l'existence même ne m'a pas été signalée.
Mais ceux dont j'ai eu connaissance suffisent à me
donner à moi même, de ma propre destinée,
une idée singulièrement riche et multiple.

Paul Valéry, Mon Faust

Por que retornar a um dos temas mais exaustivamente trabalhados da literatura bem como da tradição crítica literária? Por que retomar um mito cujas interpretações e leituras abarrotam bibliotecas mundo afora? Haveria, ainda, algo de *não-dito* acerca da lenda alemã?

Tais indagações provavelmente surgem quando nos deparamos com mais um trabalho destinado a tratar das aventuras e desventuras do doutor nigromante. Tanta produção explicaria possivelmente uma certa ausência momentânea, em nossos tempos, no que se refere a trabalhos desenvolvidos nessa linha.

Cabe ressaltar que muitos dos mais recentes trabalhos buscavam inclusive contabilizar, calcular realmente, de quantas obras e edições ter-se-ia conhecimento quando se trata do referido herói; sejam elas as em que ele figura na qualidade de personagem ficcional, ou na qualidade de alicerce para obras interpretativas de cunhos mais variados.

Tal expediente, em si, não é de caráter inovador; já em 1885 é publicada em Darmstadt, Alemanha, a obra *Bibliotheca Faustiana – Zusammenstellung der Faust-Schriften von 16. Jahrhundert bis Mitte 1884*,¹ de autoria de Karl Friedrich Leonard Engel. Essa obra já vem registrar e relacionar a existência de nada menos que 2.714 títulos (WATT, p. 275), número certamente impressionante. Poderíamos parar por aí, deixando muito claro nosso argumento, mas seria talvez omissão não nos referirmos à contemporânea *Faust-Bibliografie*, do também alemão Hans Henning, que nos apresenta, em uma obra de magnífico fôlego investigativo, disposta em quatro volumes, a relação de 13.211 entradas, entre títulos, edições e traduções de escritos em língua alemã e em outras línguas, surgidos entre o período reformista e o ano de 1975 (idem, p.276).

Mas, é aqui que começamos a nos aproximar da verdadeira questão que norteia nosso trabalho. Não se trata de um trabalho que busque se somar a esses tantos outros. Tampouco pretende este repetir o feito de Engel ou Henning, ingressando numa semelhante pesquisa por novos e insuspeitos títulos. Nossa pergunta inicial é justamente pela *repetição*; pelo fenômeno da constante retomada dessa temática em tantos autores e por tantos vieses.

Poderíamos, sem dúvida, questionar, antes de números, a popularidade do mito ou da personagem. Popularidade evidentemente iniludível. Mas, se formos pensar nas grandes personagens da literatura universal, chegaríamos talvez a cerca uma dezena delas que poderiam ser consideradas como mais populares. *Dom Quixote* ou *Hamlet* são muito mais conhecidos e lidos, no entanto, o fidalgo espanhol e o príncipe dinamarquês não chegariam nem perto do sábio alemão quando o critério se torna a profusão de versões disponíveis sobre seus feitos, caracteres e vicissitudes.

Outro aspecto - e aqui passamos a estabelecer melhor o que buscamos - é o da imediata ligação dessas outras célebres personagens com um respectivo e também célebre autor. Apesar de encontrarmos, dentre tantos autores, alguns poucos de indubitável popularidade, os autores de Fausto são inúmeros. Se Leopold Bloom nos remete a Joyce, Falstaff nos remete a Shakespeare ou Gregor Samsa, a

¹ *Bibliotheca Faustiana - Uma classificação dos escritos sobre Fausto do século XVI a meados de 1884.*

Kafka, o doutor alemão nos traz uma plêiade de grandes escritores à mente. Muitos pensariam em Goethe, outros em Mann, Pessoa, Marlowe, Valéry, Jarry ou em Spies, editor inaugural. Poderíamos ir além, se aí incluíssemos obras de enredo ou estrutura semelhante ainda que com protagonista de nome diverso; mas o fato é que o *nome* Fausto, enquanto elemento de repetição, não deve ser digno de pouca atenção. Esse nome nos remete a autores-nomes da literatura, para os quais tal protagonista não ocupa um lugar qualquer em suas criações. São escritores que *fazem-se nomes* pelo nome ou, talvez, em nome de Fausto.

Fausto, junto a essas outras personagens de semelhante grau de notoriedade, é também distinto em outro aspecto fundamental: o apoio em uma existência documentada ou, como alguns prefeririam designar, numa “existência factual”. À diferença de todos esses entes criados que constituem em nosso imaginário uma existência tão pregnante, podemos remontar, no caso de Fausto, a uma personagem primeva, uma *Urperson* que nos turva o entendimento entre o referido e o referente ou nos convida a questionar os limites entre o ficcional e o biográfico. Se há quem diga que o mito se distingue da biografia por ser o primeiro uma série de mentiras que dão conta de uma verdade, enquanto a segunda seria uma séria de verdades que dão conta de uma mentira, o tema de Fausto vem, de maneira muito singular, trazer à tona esses limites para borrá-los: com Fausto poderemos ver o quanto a ficção esposa a realidade na acepção de verdade que nos interessa.

Mas, certamente sua existência documentada não constitui uma exclusividade. Essas personagens-mito costumam ganhar força pelo apoio em uma existência biográfica. Basta lembrar, saindo um pouco do cânone mais tradicional, um dos entes mais difundidos em nosso imaginário a partir da literatura, teatro e cinema de horror. Drácula, que passa a ganhar uma existência literária a partir do romance homônimo do irlandês Bram Stoker, publicado em 1897, tem conhecida reputação biográfica relacionada às lendas em torno do príncipe romeno Vlad Tepes (1431-1477). A designação *Draculea* teria origem no título dado a seu pai Vlad Dracul (Dragão) sendo *Draculea* o filho-do-dragão (KELSCHEBACH, 1991).

Curiosamente, o termo ganhou, no romeno coloquial, o sentido de tirano sanguinário, como era acusado em praça pública o presidente Ceausescu na década de 80. A partir do sadismo imputado ao voivoda sanguinário, cria-se a lenda

de um Vampiro, entre Deus e o Demônio, o sublime e o grotesco. É simultaneamente celebrado como o libertador da Valáquia cristã da ameaça dos turco-otomanos (muçulmanos hereges) e odiosamente temido por seus hábitos de torturas e empalação. Produz a ambivalência do pai primevo, cuja clivagem se faz entre o tirano devastador (animal devorador) e o herói libertador (pai celestial).

Mas, eis que aí nos vem a questão: Não seriam as personagens inspiradas também nesse Drácula uma releitura da lenda de Fausto? Certamente que com uma diferença fundamental: Drácula não somente pactua com o demônio, ele torna-se demônio. Não é condenado a ser levado para o inferno após um prazo determinado. Seu pacto de sangue não se inscreve em um documento, mas traz o inferno até o sangue agora transubstanciado. Torna-se um *undead* (nem morto, nem vivo). Em suma, no Drácula, Mefisto, o demônio animalesco, e Fausto, o favorecido e principesco doutor, fundem-se em um só corpo, ainda que não se trate de uma fusão perfeita. Como bem sabemos, o sofredor Drácula oscila em seu poder entre o dia e a noite. É atormentado por sua constante transformação de semicadáver em algo sobre-humano.²

Serve-nos, portanto, esse exemplo, que nos aponta como, mesmo com diversos nomes, baseado em diferentes biografias, para demonstrar algo que tende a retornar desde os mitos antigos e canônicos até as mais modernas e populares produções da indústria cultural (literatura de entretenimento, cinema, quadrinhos).³ Não são poucas as personagens que - sejam divididas em par protagonista *versus* antagonista ou que, como Drácula, apontando a cisão num mesmo corpo - manifestam a polaridade grotesco X sublime na sua ânsia pela superação dos limites humanos: Frankenstein e a criatura sem nome, Dr. Jekyll (o médico) e Mr Hyde (o monstro), Batman (o homem-morcego), Hulk (o cientista-monstro), Hannibal Lecter (o intelectual-canibal) entre outros.

Repetição, nominação e caráter biográfico-ficcional; eis os pontos de partida de nossas reflexões que terão como alvo e objeto de interesse a subjetividade e

² Eis porque não nos pareceu esta personagem como a mais apropriada para dar conta da nossa aproximação entre o tema literário e a ética do sinthome.

³ A hipótese de uma consubstanciação entre Fausto e Mefisto aqui aludida na personagem de Drácula adianta a proposta de um certo itinerário nesse trabalho. Pela identificação ou transformação relacionada com o conceito de Sinthome ulteriormente apresentado, teremos oportunidade de explorar essa ligação como o que marca o que é próprio de Fausto.

suas respectivas construções na e pela linguagem, ou pela escritura no sentido da própria ânsia fáustica de superação ou supleção, como dirá Lacan. Aqui, podemos começar a esclarecer o caráter desse trabalho, que não visa a somar-se à *fortuna crítica* de alguma obra específica. Visa este antes a tomar de Fausto e de obras e nomes a ele associados, elementos que nos demonstram aspectos relacionados a processos subjetivos diante do saber, da invenção, da criação e da produção.

Uma vez que chegamos a esses aspectos que procuraremos investigar, surge talvez a pergunta por uma filiação de nosso discurso. Desde onde ou para onde dirigimos nossas análises? Teoria da narrativa, da tradução, filosofia, análise de discurso, literatura alemã, mitologia, ou, talvez, crítica da modernidade? Nessa lista, vemos relacionados aspectos importantes do que aqui será tratado, mas não concordamos que qualquer das áreas relacionadas delimite de forma apropriada o que pretendemos tratar. Mas o fato de não assumirmos dentre tais uma filiação ou destino de inclusão, não significa contraposição com qualquer destas ou falta de comprometimento epistemológico ou de intencionalidade investigativa.

Trata-se de um trabalho acadêmico que por sua própria inscrição peculiar, como resultado de um estudo entre os domínios da Literatura e da Psicanálise, se inscreve necessariamente em um interdiscurso, podendo resultar em avanços para a compreensão inclusive de outras áreas que são próximas a estes domínios, mas que visa justamente resgatar os pontos de intersecção no que concerne às preocupações da psicanálise e da teoria literária em suas abordagens do que sói chamar-se o subjetivo face à cultura.

Mas, afinal, seria este um trabalho de Psicanálise sobre produções literárias ou, numa via inversa, um trabalho de crítica literária aplicável à psicanálise? Aqui caberia esclarecer que não se trataria de mais um trabalho que diga respeito à conhecida *angewandte Psychoanalyse* (Psicanálise aplicada), nem daqueles que visam tão somente ao enriquecimento da teoria psicanalítica através de outros referenciais culturais, ainda que esta segunda modalidade de aproximação nos seja muito mais cara e próxima.

Sabemos o quanto a matriz literária foi importante para o desenvolvimento do pensamento de Freud, que nela buscava exemplos, modelos e inspirações, assim como nos é claro o quão profundo foi o impacto da leitura psicanalítica, não só de obras literárias, mas da própria leitura e concepção da natureza psíquica humana,

que faz com que a aproximação que hoje temos do literário já não mais passe por ela incólume. Concordando ou não com as leituras e interpretações psicanalíticas parece difícil, senão impossível, ler-se hoje um texto literário de maior profundidade sem levar em consideração a Psicanálise como interdiscurso.

De Villari (2002 p.17-21), a propósito, trazemos a constatação de que Freud é quem inaugura essas duas, acima aludidas, vertentes de diálogo entre a Literatura e a Psicanálise. Uma vertente *aditiva*, que procura “acrescentar sentidos ao texto literário a partir da investigação psicanalítica”, como se dá em escritos como *Dostojewiskij und die Vätertötung* (1927)⁴ ou *Der Wahn und die Träume in W. Jensens “Gradiva”* (1906)⁵, e outra vertente, que seria, por caráter, *extrativa*, já que lhe interessa “resgatar do texto literário a particularidade que pudesse nutrir a Psicanálise”. É o caso, nessa segunda vertente, das referências a *Édipo Rei* de Sófocles e a *Hamlet* de Shakespeare.

O primeiro modo, que consideraríamos inócuo e inapropriado, é aquele que desde a aurora da Psicanálise gerou muita crítica e ainda hoje faz se criar reservas quanto a qualquer trabalho multidisciplinar que envolva a Psicanálise, uma vez que esta procuraria esclarecer conteúdos até então obscuros à Literatura, assim como às artes plásticas, à Antropologia ou à Política. Atitude que só poderia incorrer em insucesso, cujo maior exemplo seria talvez o da “análise póstuma”, elaborada em *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910)⁶ onde, apesar de paralelamente se desenvolverem articulações interessantes à teoria psicanalítica, testemunhamos falhas graves de argumentação histórico-biográfica. É aqui o caso das famigeradas psicanálises de autores ou obras, que acabam por configurar uma verdadeira “filosofia de almanaque” sem qualquer interesse ou credibilidade, uma vez que só pode fazer uso do recurso conhecido como “psicanálise selvagem” ou extra-divã.

Já o segundo modo de aproximação, cuja prática se tornou cada vez mais corriqueira, é aquele pelo qual a Psicanálise busca na cultura, em suas diversas manifestações e referenciais epistêmicos, o substrato que sustenta e dá corpo às

⁴ *Dostojewski e o Parricídio*

⁵ *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen.*

⁶ *Uma Lembrança infantil de Leonardo da Vinci*

suas elaborações conceituais. Manifestações tais como a religião, as expressões artísticas e folclóricas, as diversas modalidades teórico-científicas, entre as quais se destaca a Literatura. E há que se fazer justiça que, por mais que se tenha difundido a idéia de uma “arrogância” psicanalítica em querer “ensinar” como ler determinadas obras literárias, é inegavelmente mais presente nesse diálogo, desde Freud, a busca de uma *aliança* com a literatura para dela se servir e nela se inspirar, tenha-se como finalidade a clínica ou a teoria da psicanálise.

Essa segunda modalidade de aproximação, a *extrativa*, verificamos ser bastante apropriada e fecunda. Podemos testemunhar o quanto os estudos psicanalíticos avançaram a partir da extração de reflexões e instrumentos de origem heterodoxa. Se isso foi inaugurado por Freud, é Lacan, a partir da Lingüística, da Lógica e da Topologia entre outras matrizes, quem vem revolucionar o estatuto conceitual e estrutural da Psicanálise. Talvez seja essa postura que nos servirá aqui de modelo, ainda que nossa exportação de conceitos tome, por vezes, a via inversa, ou seja, não tão somente para a Psicanálise e seus fins clínicos, mas também da Psicanálise e com fins reflexivos, a saber, não como uma psicanálise aplicada a autores, mas se *apoiando* (anlehnen) nas reflexões psicanalíticas para discutir aspectos concernentes à relação de processos subjetivos com suas produções culturais através da linguagem e pela via da literatura.

Certamente, não se pretende nem se deveria ignorar o fato de que nossas inquietações têm um itinerário, em termos de autoria, que *vem da Psicanálise em busca da Literatura*, mas justamente nessa perspectiva de aliança à qual Freud faz alusão em seu *Der Wahn und die Träume in W. Jensens “Gradiva”* (1906)⁷ é que pretendemos operar. Intentamos uma leitura cruzada entre Literatura e Psicanálise, de cuja aliança os frutos possam ser colhidos independentemente do foco do leitor.

Mas, uma vez que a mencionamos, aproveitemos para resgatar como esta possibilidade de aliança foi proposta⁸:

⁷ *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen.*

⁸ Devido à importância que daremos à materialidade do texto quando se trata dos autores de análise aqui mencionados, apresentaremos seus textos sempre no original, acompanhado de uma tradução livre, via de regra, por nós elaborada.

Wertvolle Bundesgenossen sind die Dichter, und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nicht träumen lässt. In der Seelenkunde gar sind sie uns Alltagsmenschen weit voraus, weil sie aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben.⁹ (FREUD, 1907 p.14 grifo nosso).

Parafraseando Hamlet, Freud atesta algo de fáustico que alia a Psicanálise à Literatura, que teremos oportunidade de melhor demonstrar na seção *A Ficção Biográfica*. Não por acaso, Fausto foi nosso tema de eleição. Tomando ao modo lacaniano a equivocidade do termo *fausto* como substantivo comum na língua portuguesa, este denota a “ostentação”. Ostentação de um desejo de ultrapassar o saber comum (científico-filosófico). Aí, Freud, de fato, atribui uma “arrogância” nada pejorativa ou recriminatória, uma verdadeira *hybris*, ao escritor imaginativo (Dichter), que *ousa* romper com os limites do cânone da ciência positiva. Ousadia essa que nunca se mostrou em Freud como livre de conflito, como bem atesta a confissão que ele faz ao *Doktor-Dichter*¹⁰ Arthur Schnitzler.

Ao congratulá-lo pelos seus 60 anos, ele expressa seu *Doppelgängerscheu* (temor ao duplo) ao perceber, na obra do romancista e dramaturgo,

Hinter deren poetischen Schein die nämlichen Voraussetzungen, Interessen und Ergebnisse zu finden geglaubt, die mir als die eigenen bekannt waren.¹¹ (FREUD, 1922 *apud* SCHEIBLE, 1976).

⁹ “Os escritores criativos são *aliados* muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa “sabedoria escolar” (Schulweisheit) ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.”

¹⁰ Schnitzler guardava uma série de semelhanças com Freud que foram abordadas em de nosso trabalho de mestrado: Com seis anos de diferença de idade, eram ambos vienenses de origem judaica, ambos estudam Medicina (sendo alunos de Meynert) e a partir deste domínio científico vêm se aproximar da histeria, o mal que assombrava a sociedade e abalava os pilares referenciais da Medicina anátomo-patológica. Mas, ao passo que Schnitzler rompe com o discurso da ciência médica, Freud toma como uma verdadeira cruzada fazer da Psicanálise uma ciência baseada nas construções do discurso, no irracional, no desejo, e, ao mesmo tempo, em consonância com a racionalidade da Medicina.

¹¹ “...sob a aura poética, as mesmas suposições antecipadas, os interesses e conclusões que reconhecia como meus próprios.”

Diz ainda tocar-lhe com uma “familiaridade estranha” (*unheimliche Vertrautheit*)

Ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewußten, von der Triebnatur des Menschen, Ihre Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, das Haften Ihrer Gedanken an der Polarität von Lieben und Sterben...¹² (idem).

Paul-Laurent Assoun (1996), nesse sentido, defende a idéia de que o que aproximou e fascinou Freud pela Literatura como aliada seria justamente a capacidade, mais que criativa, efetivamente criadora. Assoun, a partir do dicionário de Störig¹³, resgata o termo alemão *Schöpfung* como dando conta justamente tanto da “criação (Erschaffung) do mundo por Deus” como da “obra de arte (Kunstwerk) criada pelo homem”. É o principio do artesão ou do alquimista que transubstancia o comum em algo sublime, o modelo de construir, pela(s) letra(s), feitos como as asas de Ícaro, a torre de Babel, o labirinto de Dédalo.

“*Erschaffen, Schaffen*, trata-se de fazer nascer algo, engendrá-lo, com a noção de *fundar (gründen)*, de trazer à vida (*ins Leben rufen*). Mas, em contraste com a criação *ex-nihilo*, a idéia de *schaffen* comporta a noção de um *trabalho*, de uma elaboração – ação levada a cabo e que consiste em dar forma a um objeto”. “É no plano do *criar* que se deve retomar a questão do literário na Psicanálise, sendo esta o ato de produção que põe o *fantasma-fantasia* em comunicação com a obra¹⁴” (1996, p. 5).

¹² “sua profunda apreensão das verdades do inconsciente, da natureza pulsional do homem, a ruptura das certezas convencionais-culturais, o apego de seus pensamentos sobre a polaridade do amor e da morte...”.

¹³ *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Parkland Verlag, 1990.

¹⁴ “*Erschaffen, Schaffen*, c’est faire naître quelque chose, l’engendrer, avec l’idée de fonder (*gründen*), d’amener à la vie (*ins Leben rufen*). Mais, en contraste avec la création *ex-nihilo*, l’idée de *schaffen* comporte la notion d’un *travail*, d’une élaboration – action menée à bon fin et consistant à donner forme à un objet”. “C’est au plan du *créer* qu’il faut donc reprendre la question du littéraire en psychanalyse, soit celle de l’acte de production qui embraye du *fantasme* à l’*œuvre*.”

Mas, se Freud inaugura o diálogo entre a Literatura e a Psicanálise Lacan também terá a literatura como importante aliada. Evidentemente, em um momento lógico e cronológico bastante distinto de Freud, terá preocupações e articulações bastante distintas das do precursor vienense. Por exemplo, diante da extrema vulgarização que vinha distorcendo as proposições freudianas, do Freud que via com bons olhos uma divulgação da psicanálise, Lacan tem grande preocupação em tomar o que serve dos outros domínios do conhecimento, mas alerta para os perigos de se pensar uma reciprocidade, a da já mencionada análise aplicada.

«Quanto à Psicanálise estar pendurada no Édipo, em nada se habilita a se orientar no texto de Sófocles»¹⁵ (LACAN, 1971 p.12). Com isso, ele quer dizer que, mais do que buscar no *background* da obra de literatura, nas análises de intenções do autor serve esta aliança antes a partir do *fazer* literário. Lacan abre os *Escritos* com o texto baseado e argumentado a partir do conto de Poe. Ainda que reconheça que existe ali uma mensagem do autor, nesta carta recusa-se ao papel da “psicobiografia”. Esta, no tocante ao deciframento da mensagem, “mais faria ser obstruída por isso”. Já no seminário da Carta Roubada, em plena fase estruturalista, Lacan faz uso do estrutural da narrativa para dar conta de um matema.

Mas, a presença da literatura em Lacan é imensa e fundamental. Além de *Le Séminaire sur ‘La Lettre Volée’*¹⁶ de Edgar Allan Poe, temos a vanguarda de Joyce, dos surrealistas, Cazotte e *Le Diable Amoureux* (O Diabo Enamorado) (1772), obra com uma série de traços de Fausto da literatura francesa e que mereceria grande atenção em nossos estudos, *Jeunesse de Gide ou La Lettre et le Désir*¹⁷, *Kant avec Sade*¹⁸, O Hamlet de Shakespeare¹⁹ entre tantos outros. Mas, mais do que autores e obras, vemos que em Lacan aparece a importância da literatura num sentido mais

¹⁵ « Pour la psychanalyse, qu'elle soit appendue à l'Œdipe, ne la qualifie en rien pour s'y retrouver dans le texte de Sophocle »

¹⁶ Seminário sobre “A Carta Roubada”

¹⁷ Juventude de Gide ou A Letra e o Desejo (1958)

¹⁸ Kant com Sade (1963)

¹⁹ Abordado no Seminário 6 – O Desejo e sua Interpretação (1958-59)

amplo “em problemas ligados à letra: problemas do arquivo, do gosto, da retórica, do texto poético, do texto teatral, da língua do texto teórico”²⁰ (MARTY, 2005 p. 13).

Se os *Écrits*, publicados em 1966 tiveram, por vontade da Lacan, a abertura com o texto que remete ao conto de Poe, intencionalmente ou não, seus *Autres Écrits*, publicados postumamente (2001) pelos seus herdeiros, iniciariam com *Literaterre* (1971), texto que faz menção não só ao *Séminaire sur ‘La Lettre Volée’*, mas também às fronteiras entre os saberes e os domínios psicanalítico e literário. Ali, o título já dá mostras de como Lacan propõe o uso da Literatura: “Não é letra... *littoral*, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros a ponto de não serem recíprocos?”²¹ (LACAN, 1971 p.14) Este *Littoral* (litter) lacaniano não se confunde com a terra (terre), mas, pela proximidade, pode se deixar invadir em *Lituraterre*.

Se tomamos o famoso ditado italiano : *Tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare*²², Lacan propõe a tomada do fazer literário para alcançar um discurso que deixe de ser analógico e metafórico para, a partir da vanguarda literária, lograr tocar algo do real, para além das explicações, demonstrações e comparações. Em resposta ao texto de Barthes *Império dos Signos*, que poderia ter chamado *Império dos Semblantes*, o psicanalista dirá “Nada é mais distinto do vazio escavado pela escritura do que o semblante”²³ (ibidem, p.29). “o que evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que, no real, se apresenta como o ravinamento das águas. É pelo mesmo efeito que a escrita é, no real, o ravinamento do significado”²⁴ (ibidem, p.17).

Mesmo não havendo metalinguagem, o escrito a partir dela elaborado poderia abrir as vias para novas formulações “Será possível, do *littoral*, constituir um

²⁰ « problèmes liés à la lettre : problèmes de l'archive, du goût, de la rhétorique, du texte poétique, du texte théâtral, de la langue du texte théorique ».

²¹ « La lettre, n'est elle pas... littorale plus proprement, soit figurant qu'un domaine tout entier fait pour l'autre frontière, de ce qu'ils sont étrangers, jusqu'à n'être pas reciproques ? »

²² “Há um mar entre o dizer e o fazer”.

²³ « Car rien n'est plus distinct du vide creusé par l'écriture que le semblant »

²⁴ « Ce que de jouissance s'évoque à ce que se rompe un semblant, voilà ce qui le réel se présente comme ravinement »

discurso tal que se caracterize por não ser emitido pelo semblante?”²⁵ Questão que se coloca como tema para o seminário XVIII²⁶ “É essa pergunta que só se propõe pela chamada literatura de vanguarda, a qual, por sua vez, é fato de *littoral*: e portanto não se sustenta no semblante, mas nem por isso prova nada senão a quebra, que somente um discurso pode produzir, com efeito de produção”²⁷ (ibidem, p.18)

Entre o dito e o feito-artifício literário, Fausto conhecerá um série de versões de vanguarda no sentido mais contemporâneo, tais como a de Jarry, Valéry, Guimarães Rosa. Não será propriamente com esta que trabalharemos, mas com o sentido de vanguarda que as obras dedicadas ao tema de Fausto vão trazendo ao longo das épocas, num fazer que sempre assinala uma ruptura com os prévios, onde, pelo semblante ou não, procura dar conta daquilo que o semblante não alcança.

Para Millot (2005), existe, na tomada lacaniana da literatura e dos escritores, uma atitude transgressiva. Tal idéia já estaria em Freud quando, em seu texto escrito a propósito do recebimento do Premio Goethe, teria dito que, ao desvelar as questões do inconsciente em uma obra literária, aproxima de nós o autor e, portanto, os rebaixa, esses “monstros sagrados”. Outra transgressão seria a de analisar o texto literário não como um fim, mas como um meio de colocar a literatura a serviço da psicanálise. “Há uma dimensão, de certo modo, sacrílega neste processo de subordinação, de servir-se da arte, uma vez que a arte é tudo que nos resta de sagrado”²⁸ (MILLOT, 2005 p.16) . Além de defender que a literatura teria servido a Lacan para emancipar a Psicanálise da Psicologia, essa autora releva que “A literatura serve a Lacan para ler seus matemas, para dar-lhes uma tradução, como se procede na passagem de uma escritura à outra, de sua escritura de matemas à

²⁵ « Est-il possible du littoral de constituer tel discours qui ne se caractérise de ne pas s'émettre du semblant ? ».

²⁶ Este seminário, ou o precedente, pode ser considerado o início do período do ensinamento de Lacan que aqui privilegiamos, um Lacan que privilegia o real entre os registros.

²⁷ « Là est la question qui ne se propose que de la littérature de dite d'avant-garde, laquelle est, elle-même fait de littoral : et donc ne se soutient pas du semblant, mais pour autant ne prouve rien que la cassure, que seul un discours peut produire, avec effet de production ».

²⁸ “Il y a une dimension en quelque sorte sacrilège dans cette démarche de subordination, d'asservissement de l'art, pour autant que l'art est tout ce que nous reste de sacré ».

escritura literária, e inversamente, ou seja, que ele faz com que uma atue em relação à outra”²⁹ (idem p.17).

Porge (2005) pensará, quanto a Lacan e suas relações com a literatura, como ele diz, não tanto as questões *da psicanálise e da literatura*, mas antes da *psicanálise como literatura*. Afirma isso ao apontar em Lacan no “estilo” questões que abordaremos, numa aproximação do que representa a personagem de Mefistófeles em Fausto, como o elemento “demoníaco”³⁰ no capítulo 6. “A referência à ficção permanece um ponto de ligação, mas ela se distancia da forma literária do romance para se aproximar da forma da poesia e por aí se centrar mais precisamente nas *questões de estilo* »³¹ (p.65).

Tomar a Literatura na Psicanálise ou a *Psicanálise como Literatura* seria o recurso necessário para lidar com o problema da adequação entre aquilo de que falo e a maneira de falar disso, fazendo do estilo o instrumento para vencer o obstáculo do dizer de uma verdade, ao mesmo tempo em que se sabe do impossível de comunicar o verdadeiro sobre o verdadeiro e de que o dito é, essencialmente, da ordem da mentira. Teremos a oportunidade de retornar a estes pontos aparentemente confusos (Capítulo 6).

Para dar a Lacan diretamente a palavra em *La Psychanalyse et son Enseignement*³²:

Cette voie du retour à Freud, par où la vérité la plus cachée se manifeste dans les révolutions de la culture est la seule formation que nous puissions prétendre à transmettre à ceux qui nous suivent. Elle s'appelle un style³³ (1957 p.458)

²⁹ « La littérature sert à Lacan à lire ses mathèmes, à en donner une traduction, comme s'il procédait au passage d'une écriture à une autre, de son écriture des mathèmes à l'écriture littéraire, et inversement, c'est-à-dire qu'il fait jouer l'une par rapport à l'autre.»

³⁰ Analogia feito pelo Mefistófeles de *Mon Faust* de Varéry: *Le style, c'est le diable*.

³¹ “La référence à la fiction demeure un point d'attache mais elle s'éloigne de la forme littéraire du roman pour se rapprocher de la forme de la poésie et par là se centrer plus précisément sur *les questions de style* »

³² *A Psicanálise e seu Ensino*

³³ “Esta via de retorno a Freud por onde se manifesta a mais escondida das verdades nas revoluções da cultura é a única que poderíamos pretender transmitir àqueles que nos seguem. Ela se chama: um estilo”

A questão do estilo, que o Mefisto de Valéry aponta como o elemento demoníaco em seu Fausto é, aliás, posta na abertura que Lacan propõe aos seus *Écrits*. Ali, porém, Lacan parodia o dito de Buffon, para quem “O estilo é o homem”.

À la place qui marquait l’homme pour Buffon, nous appelons la chute de cet objet, révélant de ce qu’elle isole, à la fois comme la cause du désir, où le sujet s’éclipse, et comme soutenant le sujet entre vérité et savoir.³⁴

Haroldo de Campos, literato que manifestava profundo interesse pelo estilo Lacaniano, formula em seu *O Afreudisíaco Lacan na Galáxia de Lalíngua* (1994) que, partindo da fórmula de Buffon e passando pela idéia lacaniana de que “Na língua, nossa mensagem vem do Outro” propõe:

Le style c’est l’homme (Buffon)

Le style c’est l’Autre (Lacan)

Le stylo c’est l’Âne

O interessante jogo poético-teórico de Haroldo de Campos envolve na última sentença o *Stylo* como a caneta o *estilográfico* que afinal deriva do mesmo étimo latino (*stilus*) que *estilo*, ou seja, do instrumento pontudo em metal ou osso usado para grafar, gravar. O Asno (âne), estaria aí como abreviação de analista a partir também de um jogo lacaniano *Âne-à-liste*³⁵ e fazendo referência a proposição de Lacan em seu *Fonction e Champ de la Parole e du Langage em Psychanalyse*³⁶(1953):

³⁴ “No lugar que para Bufon se marcaria o homem, nós apontamos a queda deste objeto, relevante disto que ela isola, ao mesmo tempo me que é causa do desejo, onde o sujeito se funde e como sustentando o sujeito entre verdade e saber”

³⁵ Aqui estaria tanto a referência à alegoria de Apuleio em seu *Asinus Aureus* (O Asno de Ouro), quanto, segundo Roudinesco o ataque de Lacan as listas de didatas e sua polêmica com a IPA.

³⁶ Função e Campo da Fala e da Linguagem na Psicanálise

Nous jouons un rôle d'enregistrement... Témoins pris à partie de la sincérité du sujet, dépositaire du procès verbal de son discours, référence de son exactitude, garant de sa droiture, gardien de son testament, tabellions de ses codicilles, l'analiste participe du scribe »³⁷ (p.313) (grifos nossos)

Para Lacan, essa apropriação do fazer literário, tomar o *stilus* nas mãos é um processo fundamental de prometeico roubo do fogo dos literatos. Deixando mais clara sua comparação do fazer analítico com o processo literário, no *Seminário 6, O Desejo e sua Interpretação* aparecerá a seguinte comparação:

L'analyse n'est pas une simple reconstitution du passé, l'analyse n'est pas non plus une rééducation à des normes préformées, l'analyse n'est pas un *epos*, l'analyse n'est pas un *ethos*. Si on la comparait à quelque chose c'est à un récit qui serait tel que le récit lui-même soit le lieu de la rancontre dont il s'agit dans la récit.³⁸

Este será um ponto fundamental do qual trataremos nos capítulos 6 e 7. Mas, para retomarmos os primórdios freudianos do diálogo da Psicanálise com a Literatura e com outras positivities, cabe mencionarmos que, se esses movimentos não eram livres de hesitação ou de confessa (a Schnitzler) angústia por parte de Freud, este soube fazer uso da evocada *ousadia* de discorrer sobre temas alheios ao extremo; atitude que serviu tanto para enriquecer as reflexões psicanalíticas e popularizá-las (distorcendo-a em seus princípios, é bem verdade, na maioria das vezes) quanto para provocar a ira daqueles que se sentiam *invadidos* em seus domínios profissionais e/ou epistêmicos. Essa característica proposta de diálogo interdisciplinar concernente à Psicanálise historicamente foi e é provocadora de considerável celeuma.

³⁷ “Fazemos um papel de gravação... Testemunhos tomados à parte da sinceridade do sujeito, depositário do processo verbal de seu discurso, referência de sua exatidão, fiador de sua justeza, guardião de seu testamento, tabelião de seus codicilos, o analista toma parte do escriba”

³⁸ “A análise não é uma simples reconstituição do passado, tampouco é a análise uma redução à normas pré-estabelecidas, a análise não é um *epos*, a análise não é um *ethos*. Se a compararmos a alguma coisa, seria á uma narrativa que seja a narrativa propriamente dita ou o lugar do encontro do qual se trata na narrativa”

Assim como os antropólogos, previamente intrigados ou fascinados se desiludiam com as proposições freudianas de *Totem e Tabu*, ao constatarem não serem, estas, úteis ou válidas em seu campo de experiência e discurso na forma como eram ali elaboradas, algo semelhante ocorreu quando os lingüistas procuraram saber o que Lacan “teria a lhes ensinar” (o que nunca foi sua proposta). Também estes últimos tiveram a impressão de logro ou impostura quando percebiam que seus conceitos haviam sido distorcidos na apropriação consumada pelo psicanalista.

Se lermos os relatos desses desiludidos e incomodados, teremos impressão semelhante à causada em fundamentalistas religiosos auto-aclamados ortodoxos, denunciando casos de heresia pela apropriação indevida de sua doutrina para a pregação de idéias heterodoxas, tal qual é acusado Fausto, o nosso personagem-tema. Constatação, esta, que não seria nada ingênua. Fausto é nosso tema, mas também espécie de “referente” metodológico ao ousar fundir em sua forja ou caldeirão alquímico saberes, senão díspares, ao menos distintos em sua origem; algo muito caro áqueles que estão na origem do saber psicanalítico, a saber, Freud e Lacan.

O que aqui propomos, em termos metodológicos, de análise e produção, é, ao mesmo tempo, o modelo de Lacan e, simultânea e paradoxalmente, seu oposto; algo de fáustico posto em ato. A partir de seu célebre aforismo “Faça como eu, não me imitem” (1974), procuraremos desenvolver algo análogo às suas apropriações heréticas com um fim diverso da sua aplicação. Nossa postura frente a Lacan será a de tomá-lo por seu inverso para, talvez para incômodo e desilusão de psicanalistas, heretizar ou infernizar seus seguidores e postulados por eles defendidos. Inverso, pois não iremos de modelos literários à formulação de conceitos concernentes somente à clínica psicanalítica tão somente, mas também, ao fazermos uso desses conceitos, observaremos seus ecos ou consonâncias em produções literárias, relativas ao mito fáustico, podendo assim pensarmos nossas questões num sentido mais amplo.³⁹

³⁹ Talvez nem sempre tenhamos êxito nesta proposta e acabemos oscilando entre o psicanalista que se interessa pela literatura e estudioso de literatura que visa a aproximar esta categoria do fazer e do saber analíticos, mas se conseguirmos em alguns lampejos “(com-)fundir” o leitor com nossa proposta, talvez nos aproximemos de nosso objetivo que visa mais a desfazer fronteiras epistemológicas do que erigi-las.

O referido incômodo que se poderia causar nos psicanalistas, que por certo o chamariam de *mal-estar* (Unbehagen), há que ser dito, não encontrará aqui seu início. Esse *mal-estar* foi inaugurado pelo próprio Lacan ou, melhor dizendo, pelo Lacan herético que aqui nos servirá: o dos últimos anos de seu ensino.

Nesse ponto, se seguirmos na metáfora religiosa que tanto o aprazia, poderíamos considerá-lo como o Lacan *apócrifo* do lacanismo. As idéias que nos servirão de base são expostas em seminários até hoje afastados do cânone lacaniano. Trata-se de um afastamento por vezes discreto, por vezes gritante, dos “evangelhos” que contradizem uma “pregação” unívoca. Em seus últimos seminários, sobretudo no vigésimo terceiro, há propostas que avançam em relação a Freud, revêem dogmas, retorcem as bases, vão além do admissível, infernizam os apóstolos fixados nos evangelhos que já começam a professar.

É da psicanálise sim, mas, sobretudo dessa última psicanálise do ensino lacaniano que partiremos para tratar, nas produções literárias sobre Fausto, no que elas tocam questões como nominação, repetição - temas-conceito fundamentais no universo analítico – além da construção-desconstrução de realidade biográfica a partir do enredo/mito fáustico.

Cabe, portanto, esclarecer que a costumeira diferenciação entre autores ou obras de caráter analítico e ficcional será aqui muitas vezes suspensa. Se, em nosso trabalho de mestrado⁴⁰, intentamos algo semelhante no que toca à aproximação entre literatura e psicanálise, ali fazíamos uso das categorias analíticas de Michel Foucault e da escola pecheutiana de Análise de Discurso para aproximarmos as obras de Freud e Schnitzler, buscando antes suas características enquanto autores do que suas filiações discursivas. Agora, no entanto, uma vez que nossa aproximação com a Psicanálise passa mais abertamente por Lacan, que, ao final do trabalho acima referido (mestrado), apontávamos como uma perspectiva de dissolução das categorias *autor-tema* e *autor-analítico*, autorizamos-nos a pensar que também em termos metodológicos a distinção destas categorias deixa de se fazer necessária.

Contrariamente ao expediente de aplicar as leituras de *autores analíticos* às obras de *autores ficcionais*, tais como de Blanchot à obra de Rilke, de Foucault à de

⁴⁰ “Sujeito ao Olhar : O Sujeito no Discurso do Sonho em Freud e Schnitzler”

Gide ou de Barthes à de Kafka, veremos que essas distinções serão previamente turvadas, senão muitas vezes abolidas. Cabe lembrar que tomaremos como base analítica elementos de Lacan, autor costumeiramente tido por teórico, desenvolvidos a partir das revoluções da linguagem provocadas por Joyce, autor costumeiramente tido por ficcional, ou seja, de um Lacan joyciano. Isso não significa que não serão aqui úteis e bem vindas, as leituras de autores considerados mais canônicos quando se trata de Teoria Literária, Lingüística ou Filosofia, tais como Lacoue-Labarthe, Blanchot, Bloom e Barthes.

Entretanto, se nossas reflexões estarão pautadas pelas idéias de Lacan, ou do Lacan joyciano, recorreremos a autores que aqui privilegiaremos considerando como os principais nomes por trás da difusão do tema fáustico no universo literário. Teremos neles o apoio para verificar o que e o quanto esse tema tem e produz de subjetivo, singular e universal da experiência humana, o que se faz notar pela sua constante produção enquanto obra de uma vida ou para uma vida naqueles que dedicam parte considerável de sua existência à produção e profusão de Fausto em nosso imaginário.

Não é de se menosprezar o quanto, nesses casos, ao longo da vida, o livro vai se constituindo como aquilo que Lacan teoriza a partir do trabalho de James Joyce sobre seu *Finnegans Wake*, como um *work in progress*⁴¹. Essa expressão era o que, aliás, Joyce utilizava para denominar seu livro, cuja elaboração se entendeu por dezesseis anos, de 1923 a 1939, vindo a se constituir o trabalho derradeiro do escritor que morre dois anos após sua *conclusão* (se é que este seria o termo mais adequado para uma obra que questiona os limites da narrativa).

Não muito diferente ocorreu com o *Doktor Faustus* (maio de 1943 a janeiro de 1947) de Thomas Mann, que já em 1905 registra sua primeira nota para o romance. Já nessa época, havia decidido utilizar a doença como analogia para o pacto. Mann aguarda a maturidade, até à beira do inexorável⁴², para fazer deste o seu último romance, planejado ao longo de toda a vida para se concretizar ao fim de sua vida ou da vida de sua nação ameaçada pela guerra. Restando-lhe ainda fôlego legou-

⁴¹ Trabalho em progresso / em decurso

⁴² Thomas Mann tinha a forte crença de que morreria aos 70 anos.

nos o metarromance *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949),⁴³ que escreve padecendo de males que crê serem os últimos. Mesmo restando-lhe ainda tempo para a produção de um último romance, *Der Erwählte* (O Eleito), de 1951, espécie de traço metonímico do romance anterior no qual a história é aludida.

Mas a ninguém cabe melhor a ligação da noção de *work in progress* com o estabelecimento de seu Fausto do que a Johann Wolfgang Goethe, que começa a escrever seu *Urfaust*⁴⁴, a primeira versão, aos 21 anos de idade. O *Urfaust* só terá publicação póstuma, em 1887, mas a primeira versão publicada em vida é *Faust: Ein Fragment*, que vem a lume em 1790. Dezoito anos mais tarde, em 1808, aparece a versão modificada com o nome *Faust: eine Tragödie*. Já a versão definitiva, dividida em duas partes bastante distintas, ele termina meses antes de sua morte em 1831, mas o mundo só a conhecerá, de acordo com sua vontade, após seu falecimento.

E o que dizer então do Fausto de Fernando Pessoa ? O máximo do fragmentário, cujos versos, raramente datados, registram datas entre 1908 e 1933, ou seja, mais da metade da breve existência desse poeta. As versões de seu Fausto, que ele idealizou em três partes, não viriam sequer a lume, a não ser pelo esforço de compilação e recriação de seu espólio através de estudiosos e difusores da obra póstuma do poeta.

Conforme advertido, não pretendemos aqui deitar esses autores sobre um divã ideal ou resgatar de suas produções seus ecos de questões que igualem sujeito e persona, ou algo do gênero. Tomamo-los como apoio para tratar do que faz esse nome, o de Fausto, em suas obras ou através destas e de suas questões. A referência aos autores em seus dados auto ou heterobiográficos, há que se apreendê-la como elemento ficcional de apoio ao que pretendemos explorar, quando concordamos com Lacan (1956-7) ao afirmar que “A verdade tem uma estrutura de ficção”.

Não intentamos uma investigação de particularidades pessoais dos construtores de Fausto, mas antes demonstrar como, na *repetição* da temática, que conforme diz Lacan, é “sempre com diferenças”, esses deixam novas marcas, essas sim singulares, que se somam às anteriores, transformando-as e fazendo de Fausto

⁴³ *A Gênese do Doutor Fausto*

⁴⁴ *O Fausto primevo*. O prefixo alemão *Ur* – serve para denotar anterioridade cronológica.

um novo e diferente nome a cada nova versão. Eis onde se cruzam o que abordaremos com o *Sinthome*, conceito fundamental de Lacan que pautará nossas investigações: tomar o que nos lega a cultura e acrescentar-lhe a marca da singularidade, transformando assim a nós mesmos e a própria cultura através de seu principal instrumento de disseminação: a linguagem em seu registro escrito.

Com isso, nos aproximamos, finalmente, do que, tanto num sentido amplo quanto mais restrito, delimita nossa tese que poderá ser mais bem compreendida a partir da exposição deste conceito lacaniano: o *Sinthome*.

Num sentido mais amplo, pretendemos demonstrar como o tema de Fausto se aproxima da Psicanálise de diversas maneiras: desde a construção da empresa freudiana compreendida à luz da influência do fausto goethiano; passando pelos objetos e conceitos referentes à clínica psicanalítica em sua relação com a construção biográfico-ficcional, pela repetição e pela nominação; o drama da identificação ante o pai cindido (Deus X diabo); a relação do sujeito fáustico com o sujeito psicanalítico na busca por um saber que espouse a verdade, pela produção estética da beleza e pela transubstanciação subjetiva; etc.

Porém, num sentido mais restrito, nosso objetivo é demonstrar as consonâncias das produções de Fausto ou sobre Fausto com as articulações desenvolvidas no *Seminário 23* de Lacan à luz da obra de James Joyce. Pretendemos apontar a analogia do pacto de Fausto com a re-ligação concebida por Lacan a partir de sua cadeia borromeana. Tendo por pressuposto as leituras de Harari sobre o referido seminário, que enfatizam uma transformação da relação ao pai enquanto sintoma, veremos o quanto Fausto nos aponta justamente a passagem da relação a este *pai-sintoma* para um *saber-fazer* com o Nome do Pai (da ordem do *Sinthome*), que ao mesmo tempo demonstra um *prescindir* e uma *utilização*. Afinal, como explicitamente coloca Lacan,

Supposer de Nom-du-Père, certes, c'est Dieu. C'est en cela que la psychanalyse, en réussissant, prouve que le Nom-du-Père, on peut aussi bien s'en passer. On peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir.⁴⁵ (LACAN, 1975-6 p.136)

Compreendendo-se o sintoma analítico como produto da falta, de uma falha inscrita no psiquismo, a noção de *sinthome* virá delimitar não uma busca de tamponamento ou substituição metafórica, mas aquilo que Lacan chamará de *supleção*, noção anteriormente atrelada à ausência paterna enquanto inscrição na psicose, mas que vem merecer um estatuto especial a partir da aproximação da obra joyceana diante da qual Lacan se questiona:

Son désir d'être un artiste qui occuperait tout le monde, le plus de monde possible en tout cas, n'est-ce pas exactement le compensatoire de ce fait que, disons, son père n'a jamais été pour lui un père ? Que non seulement il ne lui a rien appris, mais qu'il a négligé à peu près toutes choses, sauf à s'en reposer sur les bons pères jésuites, l'Église diplomatique ?⁴⁶ (idem, p.88)

É o que se processa na passagem de um fantasma capturado no romance familiar, que, uma vez processado e transfigurado em algo público, desprende-se tal qual na noção de objeto *a*, desse sujeito. É nesse sentido que, quando tomarmos os nomes de Fausto, entendam-se estes como os dos autores ou das personagens a partir deles engendradas, intentaremos evidenciar como estes acabam fazendo *do nome próprio*, legado do pai do Nome, *um nome comum* a ser legado a cultura enquanto obra.

N'y a-t-il pas quelque chose comme une compensation de cette démission paternelle, de cette *Verwerfung* de fait, dans le fait que Joyce se soit senti impérieusement appelé ? C'est mot qui résulte d'un tas de choses dans ce qu'il a écrit. C'est là le

⁴⁵ “Por certo que supor o Nome-do-Pai é Deus. É por isso que a psicanálise, ao ser bem-sucedida, prova que podemos prescindir do Nome-do-Pai, à condição de nos servirmos dele”

⁴⁶ (Seu desejo de ser um artista que ocupasse a todos, ou ao maior número de pessoas possíveis em todo caso, a compensação deste fato, digamos, de seu pai jamais ter sido para ele um pai? Que não somente não lhe tenha ensinado nada, mas que negligenciou quase tudo a não ser da aproximação dos bons pais (padres) jesuítas, a Igreja diplomática ?

ressort propre par quoi le nom propre est chez lui quelque chose qui est étrange. (...) Le nom qui lui est propre, c'est cela que Joyce valorise aux dépens du père. C'est à ce nom qu'il a voulu que soit rendu l'hommage que lui-même a refusé à quiconque⁴⁷ (LACAN, ibidem p.89).

Como afirma Nietzsche (apud BLOOM, 1973 p. 104), "Quando não se teve um bom pai, é necessário inventar um". E é justamente o que procuramos demonstrar como aquilo que se processa pelas escrituras dos Faustos: o engendrar ou *parir o próprio pai* para nos aproximarmos da noção kirkegaardiana que serve de epígrafe a este trabalho. Mesmo que possa parecer uma constatação supérflua, evidentemente que não se trata aqui do pai biológico tão somente, mas de tudo que esta categoria traz em seu ventre: a cultura (filiação clânica) a pátria (terra-pai - *Vaterland*), a religião (Deus-pai). Do servir ao pai em sua (dele) maneira, passa-se ao servir-se do pai á sua (do filho) maneira própria, a partir de uma nova aliança que subverte a servidão voluntária ao pai absoluto.

Isso é o que se verifica como traço de repetição nos vários Faustos (da literatura, da música, do folclore, da mitologia...): o pacto. Fausto abandona a via comum da ligação ao pai enquanto sintoma, ou seja, ao Deus-Pai em sua prévia organização trinitária (*Pai - Filho - Espírito Santo*, sendo este último o elo sintomático), tal qual a dissolução que Lacan demonstra em Joyce entre os três registros da experiência psíquica (Real-Simbólico-Imaginário), para, a partir do que Mefisto representa, refazer esta ligação ao seu próprio modo. Eis o que implica o quarto elemento, ou quarta atadura: o sinthome lacaniano ou o pacto fáustico com Mefistófeles.

Visaremos demonstrar nossa hipótese não só das consonâncias entre os temas como também das suas ressonâncias em diversas produções de diferentes épocas, mitos, produções e autores a partir do Nome Fausto. Essas ressonâncias certamente se fazem em relação à teoria da *Influência* de Harold Bloom (1973) no

⁴⁷ Não haveria aí algo como uma compensação dessa demissão paternal, deste Verwerfung efetiva no fato de Joyce se sentir imperiosamente chamado ? Essa palavra que resulta de um tanto de coisas nisso que ele escreveu. Aí está o motivo próprio pelo qual o nome é nele algo de estranho [...] O nome que lhe é próprio, é isso que ele valoriza às custas do pai. É a esse nome que ele quis que fosse feita a honra que ele mesmo recusou a quem quer que seja.

que tange á produção literária, teoria que - ainda que não a venhamos a abordar centralmente - cai-nos como uma luva para aliar o psicanalítico ao literário.

Eis a tese central de Bloom no que concerne a influência poética:

A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá uma leitura distorcida do poema anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna não poderia existir. (p.80)

Joyce, o modelo lacaniano, apesar da forte influência deixada pela formação católica em sua formação e manifesta em sua produção, sobretudo no biográfico *A Portrait of the Artist as a Young Man*⁴⁸, não procurou ser o redentor (redeemer) do pai, mas antes fez sua “caricatura auto-salvadora”. Se num plano que ultrapassa o do *pater familias*, Lacan aponta a supleção em relação a este pai insuficiente, que melhor exemplo poderíamos apontar de uma “caricatura auto-salvadora” que aquilo que se celebrizou como o maior romance do século XX: sua releitura da Odisséia, seu *Ulysses*?

Aquilo que Bloom, o crítico literário, e não a personagem de Joyce, chama de uma *correção criativa*, guarda perfeita consonância com a noção de supleção lacaniana. Trata-se de uma disciplinada perversidade, de uma *apropriação* que sempre envolve uma *distorção*. A “Apropriação [seria] de fato um fazer errado (e compreender errado)” (BLOOM, 1973 p. 131) Porém, esse *errar*, há que se compreendê-lo em sua equivocidade. Não como um engano ignorado do incauto (dupe), mas com o que etimologicamente o significante *errar* traz de “apartar-se do caminho”, donde o vaguear errante, que se atribui não só a Joyce, mas também ao *vagabundo* Fausto histórico. Pela mesma via da equivocidade, Lacan aponta este fazer *errante* com o(s) Nome(s)-do-Pai (Nom[s]-du-Père) como legado, transformando-o em *os não-incautos erram* (les non-dupes errant).

⁴⁸ *Retrato do Artista quando Jovem*

No registro dos significantes ou da letra, a recorrência às etimologias será, neste trabalho, uma *disciplinada perversidade* que a própria *etimologia* do termo *ἔτυμολογία*, traz em si. A esperança da etimologia, de recuperar o “verdadeiro sentido” perdido pelo desvio dos usos, somente aponta a instabilidade do signo, a deriva dos significantes na cultura. A apropriação deste “sentido perdido”, no entanto, serve-nos para recuperar a matéria-prima de uma significação e apontar que outros caminhos poderiam dali serem abertos e trilhados.

Essa mesma etimologia mostra-nos a proximidade do *sinthome* com a psicose que faz Lacan colocar em questão uma eventual loucura em Joyce. Se o que caracteriza a psicose é fenomenologicamente, de modo paradigmático, o *delírio*, este está diretamente colado ao *erro*.

antepositivo, do v.lat. *deliro, as, ávi, átum, áre* 'apartar-se do sulco da charrua; sair da linha reta, p.ext. perder a razão, delirar, desvariar, tresvariar, devanear', der. de *líra* 'sulco aberto pela charrua'; donde *delirium, ii* 'delírio, alienação por enfermidade', *deliratio, ónis* 'ação de sair do sulco da charrua; desatino, loucura' e *deliramenta, órum* 'loucuras, desvarios, extravagâncias'; ocorre em voc. atestados do sXVIII para cá: *deliração, delirado, delirador, deliramento, delirante, delirar, delirável, delirifaciente, delírio, delirioso, delirium tremens* (lat.), *deliroso* (HOUAISS & VILLAR, 2001)

Veremos essa relação com a loucura do protagonista de *Doktor Faustus* de Thomas Mann como o seu mal criativo, que faz com que ele crie uma nova via musical para trilhar seu caminho. A diferença, porém, do delírio da psicose para a errância do *sinthome*, ou desta apropriação errante/errática, é que no delírio a ligação entre o trilho na terra e o ponto de partida está borrada, expulsando o sujeito de qualquer direção ou obra (work in progress) possível, ao passo que o erro ou errância no *sinthome*, não é simplesmente imposto e inculcado por uma voz aniquiladora e desterradora, mas aponta para uma possibilidade de um fazer implicado da singularidade, ainda que, veremos, desabonado do inconsciente.

É com isso que pretendemos chegar ao modelo de ética do *sinthome* apontado por Lacan em Sócrates. Este, agindo de acordo com o seu *Daimon* (voz singular que ressoava em seu pensamento) foi acusado e julgado por se afastar dos princípios regentes do Estado ateniense, não prestando homenagem aos deuses

que o Estado cultuava e assim corrompendo a juventude (os filhos de Atenas) com suas “extravagâncias demoníacas”.

Semelhante destino sabemos ter vivido o Fausto histórico que foi condenado ao exílio. Como atesta Dabezies “o astrólogo, qualificado de ‘sodomita e necromante’ foi expulso de Inglostadt em 1528 e proibido de permanecer em Nurembergue pelas autoridades responsáveis pela ordem pública” (1972 p.9). A Sócrates também fora dada a “opção” do exílio, de vaguear, de errar. Mas eis o ponto onde este teria sido mais fáustico que o Fausto de Knittlingen⁴⁹, (ao menos na imagem legada pelo testemunho de seus opositores contemporâneos): estando certo da *verdade de seu “erro”*, deste não se desviou (não delirou).

⁴⁹ Cidade natal de Johann Jörg Faust (1480-1540).

2. A Ficção Biográfica

Trataremos aqui do Fausto histórico, da vida de quem o engendra ou de quem faz uso de Fausto para por ele elaborar um pacto biográfico ou autobiográfico?

Antes de procurarmos responder de forma simplista a um tal questionamento, parece importante tecermos aqui alguns comentários acerca deste gênero de escritura tão próximo da literatura quanto da Psicanálise, sem ser exatamente nenhum dos dois casos. Falamos da *Biografia*. Talvez o que seria menos arriscado dizer é que, quando alguém procura fazer de uma psicanálise uma biografia, o que alcança é, inadvertidamente, uma literatura. Mas o que neste caso se processa, mesmo que intangível do ponto de vista analítico, são construções a partir de uma posição de analisante.

Freud inaugurou o intento psicobiográfico com ninguém menos que Leonardo da Vinci, e sabemos da face de sucesso deste malogro: uma ingênua argumentação historiográfica onde nitidamente se recria o Leonardo de Freud, mas também a possibilidade de uma produção ficcional de grandes contribuições teóricas a partir deste substrato referencial.

O intento biográfico é, desde então, visto na Psicanálise de forma muito mais advertida, sobretudo ao se ter em mente a questão dos limites interpenetrantes entre o sujeito do enunciado e da enunciação. A velha história do “Quando João me fala de José, fico sabendo muito mais de João do que de José”. Esse intento, portanto, talvez alcance sua melhor tradução quando assumido por um psicanalista e literato que se dispõe a elaborar uma biografia de Freud. Falamos de Emílio Rodrigué em seu “*Sigmund Freud: o Século da Psicanálise*”, onde procura resumir a aludida problemática:

O objetivo biográfico é recriar o universo-síntese desse homem, desse sistema, desse sintoma cultural. O ideal seria entrar em sintonia filosófica, filológica, poética, histórica e retórica, como quem afina um instrumento para além da simbiose. É um ideal alquímico, eu sei. Mas, pensem bem, à diferença da História, a biografia é um empreendimento essencialmente identificatório.

Com efeito, a biografia é a arte de ser o outro. Isso, aprimorar a cópula — consubstanciar-se, ser o outro, com a antecipação da sombra. Essa identificação fascinada e fascinante não se encontra assim, no acaso de uma noite. Provém de uma larga caminhada e, às vezes, penso tratar-se de uma iniciação, da qual a idéia de possessão não se ausenta. A biografia como a possessão sublimada em escrita. (1995, p.35)

A “profissão” de biógrafo poderia facilmente ser incluída como uma quarta entre as consideradas impossíveis pela Psicanálise, a saber: analisar, educar, e governar. É da ordem do impossível por que toca a um real, não a realidade do vivido pelo biografado, mas o real desta pluridimensionalidade a ser representada e a unidimensionalidade da representação. Sendo da ordem deste real, é feito impossível e por isso requer algo do próprio elemento fáustico, como aparece no vocabulário de Rodrigué (universo-síntese, ideal alquímico, consubstanciar-se, possessão sublimada).

De fato, autores tais como Philippe Lejeune compararão o processo biográfico com a idéia do pacto (*Le pacte autobiographique*) (1975. p. 37) “Como um texto pode ‘representar’ uma vida, é uma questão que os biógrafos questionam-se raramente e que supõem sempre resolvida implicitamente.” Sendo, de fato, algo da ordem do impossível, só pode se processar a partir de uma re-criação. Como aponta Villari em sua tese, que nos auxilia justamente a investigar as possibilidades representacionais da biografia como modalidade literária e suas contribuições para a Psicanálise, “O leitor de biografias procura encontrar, sob a forma de ficção, a verdade do acontecido; não se trata de ingenuidade, mas de um pacto de leitura implícito. Desse pacto, surge o recurso à Literatura como campo privilegiado de representação” (VILLARI, 2001).

A modalidade biográfica é, sem sombra de dúvida, uma forma privilegiada de demonstração do que formula Lacan quanto à estreita complementaridade, mais que oposição, entre o ficcional e a verdade, além da multiplicidade de facetas desta última (verdade). Dante Moreira Leire (apud VILLARI, 2001), em seu *Ficção, Biografia e Autobiografia*, sustenta que, “*Toda biografia é trabalho de interpretação e, portanto, de imaginação criadora.*” e que “[...] por isso, nenhuma biografia é definitiva, e sempre será possível refazê-la, a partir de dados basicamente iguais, pois todo biógrafo faz viver o biografado, mais ou menos como o ficcionista faz viver as personagens de sua imaginação.”

Esta constatação parecia já presente no maior autor de Fausto, naquele que sabe que tanto não se pode deixar de ser biográfico quando se é ficcionista - e aqui começamos a responder o que pensamos sobre a possibilidade do biográfico ao se tratar do tema de Fausto – quanto não se pode fugir às construções ficcionais e inventivas quando o que se almeja é simplesmente a autobiografia. Falamos obviamente de Goethe, e a prova da presença desta constatação é o sugestivo título que escolhe para a sua auto-biografia, a saber *Dichtung und Wahrheit*, ou seja, *Poesia* (no sentido inventivo-imaginativo) e *Verdade*.

Pareceria haver aí, a um leitor desavisado, uma prevenção sobre uma possível invenção, falseamento, mas pelo contrário, Freud irá resgatar uma verdade superior à questão da realidade operatória e sua representação. Trata-se, tanto para Goethe quanto para Freud, que parece colocar-se como seu discípulo, de resgatar a primazia da representação da realidade fantasmática como sendo aquela que realmente importa. Freud, este que estabelece um certo diálogo entre dois dos autores de Fausto que nos servem de referência (Goethe e Mann), irá escrever a Thomas Mann “*Die Worte des Dichters sind ja Taten*” (apud ASSOUN 1996 p.109), ou seja, algo como “As palavras de um escritor, são seus feitos”. E cabe aqui, para mencionar o terceiro de nossos autores, Fernando Pessoa, o que dirá Octavio Paz (p.7) à guisa de abertura para um ensaio biográfico sobre o poeta português: “Os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia. Pessoa, que duvidou sempre da realidade deste mundo, aprovaria sem vacilar que se fosse diretamente aos seus poemas, esquecendo os incidentes e acidentes de sua existência terrestre”

Assoun chama a atenção para o ato falho de Freud quando, no relatório sobre o Homem dos Ratos, intitula a autobiografia de Goethe *Poesia e Ficção* em vez de *Poesia e Verdade*. Se, como diz Lacan, todo ato falho é bem sucedido e este o é na medida em que expõe a posição freudiana frente à questão: “A *Dichtung* é esta ficção que, desviada da realidade e em tensão com a verdade, produz, no entanto, uma verdade mais « elevada », uma realidade “mais verdadeira que a natureza”⁵⁰ (ASSOUN, 1996 p.110). “ Dito de outro modo, a concepção freudiana da literatura é tudo menos ‘Ficcionalista’: Entendamos que ela em momento algum concebe a criação literária como um ‘jogo de imaginação’, nisso que o termo comporta de arbitrário. É uma *outra posição de verdade*”⁵¹ (idem).

A questão, portanto, do biográfico que parte do pressuposto de um substrato dos fatos documentados, presenciados, datados, tem aí sua importância menor em relação ao próprio fato da escrita que reduplica e refaz esta existência supostamente narrada. Toda biografia é, portanto, ficcional, e quando Freud afirma que as palavras do escritor são atos quer dizer que toda ficção é intrinsecamente realização, coroamento de uma posição de verdade. “A Criação literária (*Dichtung*) é, por natureza e radicalmente, uma ‘ficção’ escrita (*Dichtung*) que nos permite trazer a expressão de uma verdade (*Wahrheit*), que sem estas ficções permaneceria improferível.”⁵² (idem)

⁵⁰ La *Dichtung*, c’est cette fiction qui, en écart avec la réalité et en tension avec la vérité, produit néanmoins une vérité plus “haute”, voire une réalité “plus vraie que nature” »

⁵¹ « Autrement dit, la conception Freudienne de la littérature est tout sauf « fictionnaliste » : Entendons qu’elle ne conçoit nullement la création littéraire comme un « jeu d’imagination », avec ce que le terme comporte d’arbitraire. C’est une *autre position de la vérité* »

⁵² “La création littéraire (*Dichtung*) est foncièrement et radicalement une ‘fiction’ écrite (*Dichtung*), qui permet de porter a l’expression une “vérité” (*Wahrheit*) qui, sans cette fictions fût restée improférable »

2.1 O Homem de Knittlingen

Johann Georg Faust – Autor desconhecido⁵³

Acredita-se que o Johannes Georg Faust, a “personagem” histórica, tenha nascido na cidade de Knittlingen na região de Wüttemberg, Alemanha, por volta de 1480 e que tenha morrido na mesma região, na cidade de Freiburg por volta de 1540. Segundo Phillip Melanchton (1497-1560), o teólogo protestante, oriundo de uma cidade muito próxima a sua, Fausto teria estudado em Cracóvia, onde a magia era então matéria curricular (apud DABEZIES, 1972 p.331). Diz-se que ele teria feito

⁵³ Não é raro utilizar-se a metáfora da biografia como um “retrato narrativo” de uma vida, de uma existência. Nesse sentido, parece interessante começarmos esta sessão com este apelo um tanto provocativo: o retrato do “verdadeiro Fausto” como por muito tempo fez-se valer. Assim como as evidências documentais escritas, as representações pictóricas de Johann Georg Faust são bastante questionáveis em sua verossimilhança. O retrato que aqui expomos, posteriormente veio descobrir-se, tem origem bastante curiosa. Para representar José em seu quadro, utilizou a imagem do próprio pai, o moleiro-mestre de Leiden Harmen van Rijn. Deste retrato, derivou o “Busto de um ancião cabisbaixo” (1632), de seu aprendiz Jan Joris van Vliet e a partir deste é que um pintor chamado H. David teria pintado pela primeira vez, entre 1633 e 1647, o primeiro retrato de Faust, portando semelhantes feições. Tais imagens e informações estão hoje expostas no *Faust-Museum* da cidade de Knittlingen.

uma conferência em Worms, em 1539, na qual "muitas pessoas se deixaram iludir". Também consta que muitas famílias de destaque o acolhiam e algumas o elegiam para preceptor de seus filhos. Quando ele morreu, em 1540, em Staufen, não faltou quem jurasse ter sido por obra do diabo, que lhe viera esganar. O próprio Melanchton teria admitido em seus sermões a hipótese de tratar-se de morte sobrenatural. (WATT, 1996).

Construção de uma imagem ou dados biográficos oriundos de arquivos dão conta de que em 1507 teria sido nomeado mestre-escola em Kreuznach "um homem muito douto e místico", chamado Georgius Sabellicus Faust Junior, que, de acordo com uma carta de Tritheim, "abusou dos alunos e fugiu". (DABEZIES, 1972, 330) Em 15 de janeiro de 1509, teria colado grau de bacharel em Teologia, na universidade de Heidelberg, um certo Johannes Faust. Conrad Mutianus Rufus, da paróquia de St. Marien em Gotha, conta que um tal Georg Faust blasfemava soberbamente em Erfurt, em setembro de 1513. Em 1520, o bispo de Bamberg manda pagar dez florins a Fausto para que ele trace seu horóscopo. Em Münster, o doutor Faust, em 25 de junho de 1535, teria predito a capitulação da cidade pelo bispo, como depois ocorreria. Em pouco tempo, outros mitos e lendas que envolviam personagens como Simão, o Mago, Cipriano e Teófilo, episódios bíblicos e medievais, burlas e fábulas começaram a compor uma tão considerável tradição oral e apócrifa acerca desse Fausto, que ele acabou por tornar-se a figura literária que ora abordamos.

Os registros de seus convivas descrevem-no de forma ambivalente, ora como um sábio ilustrado, aquele que domina o ignorado (pelo homem comum) ou o desconhecido (por ser de ordem sobre-humana), ora como um charlatão covarde e astucioso, um pulha que engana as multidões, extorquindo seus espectadores e clientes com seu carisma teatral e seus truques baratos. Entre os que o teriam conhecido, temos o testemunho de Conrad Mutianus que, em 1513, afirma que "Esse Georg Faust que se afirma um semideus não passa de uma fanfarrão e louco (ein blosser Prahler und Narr)" (apud DABEZIES, 1972 p. 10). Em 1539, o médico Philippe Bergardi manifesta-se contrariamente a este que "pretende exercer a Medicina, quiromancia, necromancia, fisiognomia, cristalomancia, etc. e apresenta-

se modestamente como o filósofo entre os filósofos, ainda que seja antes um charlatão pouco escrupuloso” (idem).

Se recorremos aqui ao *histórico* Jörg Faust, é necessário também pensarmos historicamente e contextualizarmos a função social e os possíveis posicionamentos da Alemanha reformista diante de um *mágico errante, erudito obstinado, cosmopolita individualista*, tal parecendo ser-lhe algumas designações possíveis. Cabe inclusive ressaltar que, ainda que em regiões diferentes e muito antes da unificação alemã, foi coetâneo quase exato de ninguém menos que Martinho Lutero e tem seus feitos e lendas a ele atribuídas muito em virtude do próprio movimento protestante nascente nessa mesma Alemanha.

A virada do século XV para o XVI é a época de grande conturbação, mudanças e transformações, cujo ponto alto de reviravolta é aquele relativo à própria concepção de saber e/ou conhecimento. É a época da revolução copernicana, primeira grande chaga na vaidade humana, retirando nossa morada do epicentro da criação. É época das grandes navegações, que põem o mundo europeu em contato com realidades tão distintas e díspares. É um tempo que desafia qualquer contextualização histórica uma vez que, enquanto os Iberos queimavam seus hereges nas fogueiras da Santa Inquisição, Florença oferecia ao mundo Da Vinci, Michelangelo, Botticelli, Maquiavel entre outros.

Tantos acontecimentos coincidindo com a transposição de um século, trazendo consigo novos sistemas econômicos, administrativos, religiosos e epistemológicos, fazem com que os historiadores sejam unânimes ao assumirem este como o período que marca a saída do mundo medieval e a entrada para a Era Moderna, a partir da qual os historiadores e críticos da história passam a manifestar suas divergências. Trata-se de um período de rupturas, de afrouxamento ou desenlace dos nós que mantém atados os elementos fundadores do *status quo*. Tanta ambivalência em torno deste homem-personagem pode ser compreendida diante de um novo universo, ainda carente de significações e novos sentidos.

Nesse lusco-fusco europeu, entre as historicamente aludidas “trevas medievais” e as “luzes do Renascimento”⁵⁴, onde se encontra a Alemanha de Fausto? Alheia às navegações e com seu comércio exterior dificultado por sua posição geográfica desfavorável, por outro lado os alemães assumem maior autonomia diante da Roma dos Além-Alpes. A reforma protestante, que tem na terra de Lutero seu maior expoente, é ao mesmo tempo a responsável por uma nova situação econômica e religiosa que marca também uma maior autonomia possível, e isso tanto no âmbito nacional quanto no individual.

Esse fenômeno que, como adiante veremos, é o responsável pelo início da tradição literária do mito de Fausto⁵⁵, ainda que através dele procure expressar uma posição desfavorável em relação ao seu protagonista, é também o que nos faz entender como a atitude ligada a essa personagem tanto se adequou ao espírito nacional germânico.

Jörg Faust, conforme aludido, era designado como um sábio errante, o que já faz dele figura controversa. Numa época na qual os valores medievais estão gastos, mas ainda não se encontrou outros que lhes viessem fazer frente, a atenção inevitavelmente recai sobre o que é alheio, diverso, estranho, estrangeiro. Nisso, afinal, os registros sobre a personagem histórica parecem ser unânimes: Faust era o portador-difusor de um saber estranho, esotérico. Se em terras ou tempos não muito distantes esse doutor-mago teria sido imediatamente perseguido, condenado e punido, nesse momento e nesse local, dar-se-lhe-iam ouvidos curiosos e ávidos, desconfiados e atenciosos.

Como voz que se atribuíam um saber-fazer ou saber-poder especial, Jörg Faust não estava sozinho e encontrou nessas terras concorrência, inveja e difamação de opositores. Dentre os que buscavam “desmascará-lo”, encontrava-se, à frente das acusações, o abade beneditino Johannes Tritheim de Würzburg. É Tritheim quem se refere a Faust como um “vagabundo, falastrão e patife” que “se apresenta como um louco e não como um filósofo” (apud WATT, 1996, p. 20). Nas palavras do opositor,

⁵⁴ Cabe aqui essa metáfora Luzes *versus* Trevas, não na defesa de que o conhecimento (luzes), tenha sido interrompido ao longo da Idade Média. Mas, cabe aqui mencionar o caráter de clandestinidade e velamento que o mesmo implicava.

⁵⁵ Referência ao Faustbuch do protestante Spies

porém, nosso herói se apresentaria como “o Fausto mais jovem, o líder dos nigromantes, astrólogo, o segundo Mago, salmista e adivinho” (idem).

Num mundo pré-científico e pós-medieval, é manifesta, tanto por parte dos eruditos quanto pelos iletrados, a crença em forças invisíveis que só poderiam ser analisadas, decifradas e julgadas por iniciados, e era como tal que se apresentavam e julgavam esses adivinhos. Não olvidemos ser esta também a época de Michel de Notredame, o Nostradamus, médico, astrólogo e profeta. Com atributos auto-referidos de adivinho ou profeta, hoje talvez inimagináveis na personalidade de um médico, o Fausto histórico conseguiu alguns sucessos e clientes bastante satisfeitos (tais como Philipp von Hutten) com a acuidade de seus prognósticos. Já como médico ou curandeiro, apesar de um certo sucesso em alguns casos, acabou por ser banido de cidades como Ingolstadt e de Nurembergue e, além de ter sido considerado charlatão e impostor, pesou-lhe a fama de sodomita corruptor de menores.

Cabe aqui fazer menção ao semelhante destino difamatório sofrido por tantos médicos, curandeiros e feiticeiras ao longo da História, até que a modernidade venha a separar os domínios clínicos e eclesiásticos. Os cuidados sobre o espírito e sobre o corpo, quando concentrados nas mãos de um mesmo agente parecem não mais serem aceitos no mundo moderno. Tal separação, já mencionamos como tendo em Descartes seu aval, mas, ainda nessa época, na virada para o século dezesseis, surge com Philippus Aureolus Theophrastus Paracelsus, o Paracelso, o enfoque *iatroquímico* das patologias. É uma época penosa para os que ousam tais vôos. A Medicina começa a dar-se conta da contigüidade dos agentes químico-biológicos sobre o adoecimento, mas ainda está longe do conhecimento de uma farmacologia eficiente (PESSOTTI, 1995).

O médico ocupa uma incômoda posição, na qual pode ser louvado por méritos que não possui ou por curas executadas às cegas ou execrado por infortúnios ocorridos em suas mãos impotentes. As ciências naturais, no entanto, a partir de nomes como Copérnico e Galileu, avançam no estudo dos astros. A Astrologia, hoje relegada do plano das ciências, não se distinguia tão claramente da Astronomia, que a ela deve sua existência. Diante do insucesso dos fármacos, não parecia mau negócio recorrer à influência dos corpos celestes na busca de respostas para os enigmas e achaques terrestres.

Para citar novamente o Fausto de Goethe, cabe lembrar que os últimos recursos epistêmicos que vem a abandonar são os relativos às doutrinas iniciáticas e herméticas da Astrologia e da Alquimia. Além disso, testemunhamos o quão penoso lhe é exercer o ofício da Medicina em sua comunidade, sabendo que os medicamentos de que dispõe tendem muito mais a serem prejudiciais aos seus pacientes do que a salvá-los. É, aliás, com uma dessas poções que ao início do drama, ele planeja seu suicídio. Mais adiante, assistimos ao desconforto com que se depara diante da grata saudação proferida por antigos pacientes seus e de seu pai, de quem, à boa tradição medieval, herda a profissão. Cercado pelo povo de sua aldeia, Fausto ouve da boca de um velho camponês:

Fürwahr, es ist sehr wohl getan,
Dass ihr am frohen Tag erscheint;
Habt ihr es vormals doch mit uns
An bösen Tagen gut gemeint!
Gar mancher steht lebendig hier,
Den Euer Vater noch zuletzt
Der heißen Fieberwat entriß,
Als er der Seuche Ziel gesetzt.
Auch damals ihr, ein junger Mann,
Ihr gingt in jades Kranken Haus;
Gar manche Leiche trug man fort,
Ihr aber kamt gesund heraus,
Bestandet manche harte Proben
Dem Helfer half der Hekfer Droben (993-1006)

*(Deveras, como nos apraz,
Que apareça aqui em dia alegre;
O senhor que a nós vinha outrora
Em dias de infortúnio!
Muitos que aqui estão a viver,*

*Vosso pai livrou da febre ardente
Pondo fim à peste.
Também o senhor outrora jovem,
Visitava a casa de todos os doentes
Das quais tantos mortos se recolham
Mas, o senhor sempre saía com boa saúde
Pôs-se a muitas duras provas;
E o Salvador ao senhor salvou.)*

Ao invés de sincera gratidão e sentimentos de onipotência, diante do poder divino de vencer a morte, Fausto reage com comiseração e sentimentos de culpa. Wagner, seu aprendiz, vibra com a fama do mestre, percebendo a adoração que a comunidade lhe devota. Está surpreso diante do desânimo de Fausto que lhe esclarece:

O könntest du in meinem Innern lesen
Wie wenig Vater und Sohn
Solch eines Ruhmes wert gewesen!
Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann
Der über die Natur und ihre hiel'gen Kreise,
In Redlichkeit, jedoch auf seine Weise,
Mit grillenhafter Mühe sann,
Der in Gesellschaft von Adepten
Sich in die Schwarze Küche schloß
Und nach unendlichen Rezepten
Das Widrige zusammengoß.
(...)
Hier war die Arznei, die Patienten starben,
Und niemand fragte: wer genas?
So haben wir mit höllischen Latwergen

In diesen Tälern, diesen Bergen
Weit schlimmer als die Pest getobt.
Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben;
Sie welkten hin, ich muß erleben,
Dass man die frechen Mörder lobt. (1031-1055)

*(Ah, se pudesses em meu íntimo ver
Quão pouco pai e filho
Dignos são de fama tal!
Meu pai, homem honrado e obscuro,
Que sobre a Natureza e seu santo domínio errava,
Com proibidade, porém ao seu modo
Laborava com seus caprichos,
Na companhia de adeptos
Revolvia o adverso
trancado em sua negra cozinha
com sua infindas receitas [...]
Novos medicamentos criavam-se, morriam os pacientes
E ninguém indagava: “quem curou-se?”
E, assim, com drogas infernais.
Por esses vales e montes
Mais rápido chegávamos do que podiam se alastrar as pestes
Eu mesmo dei o veneno a milhares.
Eles se foram e eu devo presenciar
Como louvam os insolentes assassinos.)*

Digno de nota voltarmos para um Fausto ficcional quando intentamos alcançar o histórico. Do Fausto histórico, até onde alcançam seus registros biográficos, parece que está convencido de ser o detentor do saber que lhe atribuem seus seguidores. Esse saber-poder que lhe conferem seus pacientes-seguidores,

que tanto incômodo traz aos seus adversários do clero e da academia, vem se repetindo em épocas mais recentes, vindo até hoje a se colocar no que toca aos questionamentos sobre a validade epistemológica da Psicanálise. Basta lembrar o recente *Livro Negro da Psicanálise*.

Semelhante repercussão, digna de tanta ambivalência, fama e infâmia, teve o Doutor Faust. Sua fama vinha de um saber que era atestado em suas palestras, inclusive por seus opositores que aproveitavam para dali acusar o modo como delas fazia uso para exercer um poder sugestivo graças a seu dom teatral. Esse saber que ele difundia era perigoso e almejado, era aquele que os santos sábios (Agostinho e Tomás de Aquino) procuravam digerir para os fiéis e ele trazia em estado puro, ou seja, o saber dos filósofos gregos (sobretudo Platão e Aristóteles). A “ressurreição” desta inquietude de espírito que caracterizava a Grécia clássica na ânsia pelo conhecimento é um dos perigos que a figura do Fausto histórico vem representar:

De fato, a emergência da figura de Fausto vem simbolizar ou representar todo um período de subversão e renovação de valores e da relação do homem com a verdade e o saber:

O homem ocidental, influenciado pelo Cristianismo e a pela tradição de grandes culturas moralistas, foi submetido por séculos a uma aparente hibernação. Pois eis que ele se acorda por si. De um sujeito estático, eis que se torna um homem dinâmico, que deseja inquietantemente (*strebt*) seguir adiante sem qualquer contenção. Peter Bamm chama a curiosidade de “o mais grego de todos os infortúnios – o homem ocidental está possuído por um ímpeto independente pelo saber e deseja (*strebt*) o re-conhecimento. Assim se coloca a oposição entre o *homo christianus*, o fiel filho de uma igreja e o *homo faber*, o homem que produz a si próprio por um nova concepção espiritual.⁵⁶(LEHMANN, 2006 p.39)

⁵⁶ Der abendländische Mensch, geprägt durch Christentum und die Tradition großer, ehrwürdiger Kulturen, wurde jahrhundertlang zu scheinbarer Ruhe gezwungen. Nun erwacht er sich selbst. Aus dem statischen wird ein dynamisch geprägter Mensch, der unaufhaltsam vorwärts strebt. Peter Bamm nennt die Neugier “das griechischste aller Laster” – der abendländische Mensch ist von unabhängigen Wissensdrang beseelt, er strebt nach Erkenntnis. So erhebt sich der Gegensatz zwischen dem *homo christianus*, dem getreuen Sohn einer Kirche, die um ihre Autorität in zunehmendem Maße bangen musste, und dem *homo faber*, dem auf sich selbst gestellten Menschen neuer geistiger Mündigkeit.

Numa época de profundas e crucias renovações, é certo que es,a figura se presta a um papel de caráter bastante ambíguo. Sendo o futuro herói representante deste ímpeto humano por sua superação, é também o contra-exemplo perfeito para aqueles que a tais renovações se opunham, fazendo-lhe recair um destino trágico de merecido castigo. Esses procuravam “prevenir” os leigos dos perigos do conhecimento oculto. “Aquele que se prestasse a tais pesquisas, deve-se deduzir, deveria se aliar-compactuar aos perigosos espíritos e seus poderes. Dessa forma, colocava-se – ao menos para o leigo – a magia e a rigorosa ciência como nascidas de uma mesma origem” (idem, p 40.)

Mas, claro que aqui falamos muito mais do Fausto “histórico” como provável investigador, alquimista, livre-pensador. Não tanto do Fausto que, pela construção da lenda e, a partir dela, do literário, irá se aliar ao demônio numa busca gorada de aliar religião e uma *tekne* pagã.

Se o *Homo faber* foi contraposto ao *Homo chistianus*, é necessário assumir que esta se trata de uma contraposição consciente, dolorosamente consciente ao homem do século XV. Assim, aparece Fausto aos seus contemporâneos como o homem que (necessariamente sem sucesso, assim estava na natureza do ocorrido) procura unir a independência do espírito com a religiosidade. Nesse caso, não podemos esquecer que aquele que se liga ao diabo, de uma forma ainda que negativa, segue acreditando em Deus⁵⁷ (ibidem, p.40)

Mas, retornando ao Fausto histórico, este, mais do que evocar demônios, parece que evocava os espíritos esquecidos da antiguidade clássica, antropocêntrica e racionalista. Nas palavras de Tritheimius, seu “fiel opositor”, difundia-se que “se todos os livros de Platão e Aristóteles, juntamente com a filosofia

⁵⁷ Wenn oben der *homo faber* dem *homo christianus* entgegengestellt wurde, so muss erwähnt werden, dass es sich hierbei um einen Gegensatz handelt, der dem Menschen des 15. Jahrhunderts bewusst, schmerzlich bewusst war. So erscheint Faust seinen Zeitgenossen als der Mann, der (notwendig erfolglos, das lag in der Natur des Unterfangens) in ketzerischer Kühnheit versucht, beides, Religiosität und geistige Selbständigkeit, miteinander zu verbinden. Dabei dürfen wir nicht übersehen, dass, wer sich mit dem Teufel verbindet, auf eine sozusagen negative Weise auch immer noch an Gott glaubt.

de ambos, fossem varridos da memória dos homens, ele com seu gênio, como se fosse outro Ezra, o Hebreu, seria capaz de restabelecê-los por inteiro e ainda com maior beleza” (apud WATT, 1996 p.23). Lembremos-nos aqui da obstinada busca de *filtragem* desse saber por parte da Igreja, tão bem retratada em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco. Fausto representaria a ameaça de apresentá-lo em estado perigosamente bruto.

Recordemos também que, se a Igreja buscava acolher os seguidores de Sócrates, esse teve fim bastante próximo ao de Fausto, banido de Ingolstadt e Nurembergue ao ser acusado de corruptor de menores. Segundo Sickingen, outro de seus opositores, Fausto teria começado a “praticar as mais vis impudicícias com os garotos, e, sendo descoberto, fugiu para evitar o castigo” (idem, p. 26). Fausto ficara entre o banimento e a fogueira, assim como Sócrates, entre o banimento e a cicuta. Diferiram, é certo, na opção.

Sócrates, como pretendemos mostrar ulteriormente, acusado de ir contra os deuses do Olímpio, fazia menção ao *Daimon* ou *Daimonion*, uma espécie de gênio interior bom ou mau, ou, antes, não-maniqueísta, ao qual se deveria dar ouvidos atentos. Sócrates, diferentemente de Fausto, opta pela cicuta. Voltaremos a esse tema, mas cabe aqui marcar a diferença da apreensão desse *Daimon*, que agora, traduzido para o ideário cristão, transformou-se no Demônio enquanto expressão máxima do mal e da corrupção, sendo seus asseclas os magos e bruxas destinados ao fogo purificador.

Ainda que a Alemanha não fosse, da Europa, a terra onde a perseguição aos hereges se mostrasse mais implacável, Fausto viveu no tempo em que, naquelas terras, era lançado o *Malleus Maleficarum*, ou o *Martelo da Feiticeira*, tratado demonológico escrito por Kramer e Sprenger em 1484, com várias edições póstumas, fazia parte de uma série de escritos que visavam a identificar e combater as manifestações de possessão e comércio diabólico. A literal *caça às bruxas* via na Simonia uma das faltas mais graves e só pode ser esta a responsável por se ter feito a ligação póstuma dessa personagem histórica com os poderes demoníacos.

2.2 Doutores do espírito

Se aqui procuramos estabelecer a concepção da *imago* moderna de Fausto entre o Fausto Histórico e aquele que fundamente o saber que nos serve de modelo analítico, não podemos deixar de apontar uma determinada linhagem, até aqui insuspeita. Se o homem de Knittlingen, com seus conhecimentos de Astrologia, Medicina e Teologia, era procurado e perseguido por propor alívio à dor de existir, outros célebres *doutores do espírito* parecem preparar o terreno para a emergência do que hoje chamamos uma psico-análise.

Estes, que terão no austríaco Mesmer um dos possíveis pontos de partida, criarão uma tradição francesa, que passará por Chastenet de Puységur (1751 - 1825), Jean Philippe Deleuze (1753-1835) e Eugéne Azam (1822 - 1899) e culminarão na figura de Jean Martin Charcot, o mestre das histéricas. Essas faces fáusticas da história da Medicina recente receberem destino e fama muito diversas. Enquanto o mais recente, ainda que com certas ressalvas, foi imortalizado como o grande mestre e ídolo de Freud, o *Napoleão das Histéricas* e um dos grandes vultos da Neurologia e da Psiquiatria moderna, o primeiro, Mesmer, tal qual o Fausto histórico, foi condenado ao exílio, tido por obscurantista e tendo seu nome associado à prática do charlatanismo.

Ponto de partida para entendermos fins tão diversos poderia ser a procedência de cada um deles. Enquanto Mesmer desenvolveu suas excêntricas teorias sobre o magnetismo na germânica Viena de uma cientificidade sóbria e austera, vindo a encontrar melhor acolhida na extravagante e sensual França, Charcot, que era francês, dispôs do principal centro de estudos que seu país podia lhe oferecer: a Salpêtrière. Outro ponto digno de menção são os anos que os separam: Charcot nasce dez anos depois da morte de Mesmer.

O pioneiro no magnetismo, como chamava a prática terapêutica da hipnose, desbravara caminhos antes insondáveis às respeitáveis e luminosas ciências. Mas, como afirma Zweig (1960, p. 21), “Mesmer chega com um século de antecipação ou com dois séculos de atraso” Dois séculos antes, “aquela universal onisciência de Fausto teria considerado as experiências de Mesmer, sem receios, de coração aberto, interessado e integrado, e a ciência moderna não teria considerado embuste

nem maravilha a maioria das felizes experiências psicotécnicas deste primeiro hipnotizador” (idem).

Franz Anton Mesmer (1734 - 1815), originário do sul da Alemanha, mas radicado e graduado médico em Viena, foi amigo do célebre Wolfgang Amadeus Mozart com quem discutia os poderes sugestivos da música. Foi, ao mesmo tempo, freqüentador de sociedades iniciáticas e de círculos iluministas. Sua fama veio a confundir-se com a do prestidigitador Joseph Balsamo, vulgo Cagliostro, que se apresentava como “fazedor” de ouro e invocador de fantasmas. Ainda que com certas características em comum,

Mesmer era autenticamente médico da Faculdade de Viena e conhecedor de Física, da Filosofia e da Teologia do seu tempo. Acrescentara aos seus conhecimentos ciências proibidas, como a Astrologia e a Química. Como Fausto, sabia coisas demais, e não tinha gênio suficiente para tirar delas um sistema coerente e aceitável pelos sábios que conheciam as descobertas de Newton” (AMADOU, apud ROUDINESCO & PLON, p. 509).

Ironicamente, Amadou faz a relação do conhecimento de Mesmer, não só com o de Fausto, mas também com o de Newton, que, apesar de ser considerado um dos mais sóbrios pais da ciência moderna, era também um praticante das ciências ocultas. Mas, à diferença de Newton, não soube dar nomeações e interpretações suficientemente convincentes a sua descoberta – *A cura pelo espírito* (1960) – como seu biógrafo Stefan Zweig denominou – encontrou a perseguição, a maledicência e o banimento. “Mesmer pressentiu unicamente a direção, mas ignorou o caminho” (ZWEIG, 1960 p.23).

Isso talvez tenha lhe custado a danação do banimento de sua terra de origem e, mais tarde, após os sete (e não vinte e quatro) anos de glória parisiense, foi novamente expulso por uma comissão real do rei Luís XVI, que o condenava não somente pondo em dúvida a validade de suas técnicas, mas condenando seu caráter demasiado lascivo (apud RODRIGUÉ, 1995, p.218). Pobre, velho e incógnito, encontrou na Suíça exílio para seus dias finais.

Freud, que é aproximado por Zweig na tradição dessa cura pelo espírito afirma em carta a este último “Penso como você, que a verdadeira natureza de sua

descoberta, isto é, a sugestão, ainda não está identificada”. (FREUD in ZWEIG, 1960, p. 23). Apesar da aura mística que envolve sua concepção de cura pelo magnetismo animal, seu grande mérito, como precursor da revolução psicanalítica, teria sido o de introduzir o princípio da Psicoterapia no lugar até então ocupado pelo exorcismo.

E é aí que podemos estabelecer a ponte tão claramente apontada por Charcot entre as bruxas da Idade Média e as histéricas suas contemporâneas. Charcot, no entanto, já pode ser uma espécie de Fausto afortunado, não tendo que pagar pela sua *hybris*, uma vez que seu discurso, à diferença do de seus predecessores, teve, em seu local e época de profusão, excelente acolhida. Se era execrado na Áustria de Freud e Mesmer, teve na França, a sua disposição, saber e poder delegados e reconhecidos. Trouxe a herética técnica da hipnose à instituição que comandava e ao seio da ciência oficial. Técnica que re-importada por Freud coloca-o em lugar tão próximo do precursor concidadão (Mesmer).

E aproximando o nome de Fausto do fundador da Psicanálise, após termos inserido este numa linhagem, não poderíamos, *last but not least*, olvidar o privilegiado heréu-herético, o henrique⁵⁸ da Psicanálise: Jung é, sem dúvida, alguém diretamente relacionado às nossas questões. Indo pela construção do biográfico, uma vez que iniciamos este recurso pela ascendência intelectual de Johann Wolfgang Goethe sobre Freud, e de como um equívoco é mencionado por ele como decisivo por sua opção pela medicina, o que dizer de Carl Gustav Jung, que cresceu tendo como certo o fato de ser bisneto ilegítimo do escritor?

Em entrevista concedida para sua biografia oficial afirma que

A segunda mulher de [seu] bisavô Franz Ignaz Jung, Sophie Ziegler, freqüentava, com a irmã, o círculo do Teatro de Mannheim e entre suas relações havia muitos poetas. Pretende-se que Sophie Ziegler teria tido um filho ilegítimo de Goethe; seu filho seria meu avô, Carl Gustav Jung (JUNG, 1961, p.342).

⁵⁸ Forma como, no Fausto de Goethe, Gretchen se refere a seu amado, como o “jovem príncipe”. Lembrando aqui também as peculiaridades de o nome Jung significar “Jovem” além se sua ascendência não comprovada em relação a Goethe.

O avô, de quem porta exatamente o mesmo nome, tinha a história por certa e propalava ser filho de Goethe a quem se assemelhava fisicamente (STEVENS, 1990, p.17). Este vem a tornar-se uma espécie de Fausto, vindo a ser o prestigiado e revolucionário Professor-Doktor de Química e Medicina e reitor da faculdade da Basileia, além de Grão-Mestre da Maçonaria suíça. Por acaso ou não, dá ao filho primogênito, pai de Jung, o mesmo nome de batismo de Goethe (Johann).

Pouco importando-nos a veracidade ou a exatidão dos fatos e decorrentes especulações sensacionalistas, cabe perceber o quanto, na construção da mitologia psicanalítica, o jovem (Jung), de genealogia que reúne a desonra da ilegitimidade e a honra do vínculo ancestral com o grande herói da cultura alemã, não passa incólume nem para Jung, que vê no Fausto uma ligação direta com o n ° 2 de sua personalidade cindida, nem para Freud, que o *legítima* enquanto filho intelectual e príncipe herdeiro da Psicanálise.

Jung, em seus tempos de estudos e introspecção teoriza para si a cisão (função do diabo) de sua personalidade em n ° 1 e n ° 2. Algo próximo daquilo que, anos mais tarde Freud teorizaria como o Eu e o Isso. Compara o n ° 1 a uma personalidade consciente e sociável ao passo que o n ° 2 seria uma espécie de *alter-ego* noturno ou um *Subjektinterne Fremde*⁵⁹. Mas, é a partir de Fausto e de seu autor que ele pensará uma aplicabilidade dessa cisão interna à humanidade como um todo:

O n ° 2 (...) sentia-se num secreto acordo com a Idade Média personificada por Fausto e o peso do passado que obviamente levou Goethe à grande profundidade. Para esse último (e isto era um consolo para mim), o número dois também fora uma realidade. Eu pressentia com horror que Fausto significava para mim mais do que o Evangelho de São João que eu tanto amava. Em Fausto, vivia algo que eu podia sentir de modo imediato (...) Fausto era um equivalente vivo do n ° 2; e eu estava persuadido de que ele representava a resposta dada por Goethe à questão de seu tempo. Essa compreensão, além de consoladora, aumentava a minha segurança íntima, dando-me a certeza de que eu fazia parte da natureza humana. Não era mais o único, sem uma simples curiosidade, um *ludus* da natureza cruel. Meu padrinho e mentor era o grande Goethe (JUNG, 1961 p. 85).

⁵⁹ Estranho que habita o interior da subjetividade.

Estranho que o Fausto de Goethe possa realmente trazer alívio, sensação de pertencimento e consolo a alguém. Menos estranho se esse alguém é Jung, que faz de sua vida e carreira intelectual uma busca da completude e da realização plena dos potenciais. Algo que o coloca tão longe da Psicanálise freudiana com suas noções de impedimento/frustração (*Versagung*) e castração e, com Lacan, do caráter fragmentário do Real, como do desiludido Fausto que inicia seus lamentos diante da *constatação da incompletude* inerente à condição humana.

Freud, que buscou e acreditou ser mentor de Jung, teria desejado que aquele que não tem arte e ciência, ao menos tivesse religião. Mas, para Jung a religião não se coloca nesse segundo ou terceiro plano, o que faz com que suas idéias sejam colocadas, sobretudo por psicanalistas, também em planos secundários. O que ele teria ignorado é o fato de que *teve arte* e poderia aí ter se bastado. Sua inventividade e criatividade manifestam-se em seus escritos e estudos sobre os símbolos e transformações a partir da Alquimia, das religiões, dos mitos. Sua produção teria sido de muito maior validade se compreendesse que o que entendia como universal, coletivo e totalizador eram suas articulações singulares com esses referenciais; fruto do fragmentário.

Jung empreendeu estudos semelhantes aos dos Faustos, sobretudo o de Goethe, se aproximou do místico e do teológico pretendendo fazer ciência universal ou gnosticismo, mas alcançou realmente identificar o potencial criativo da psicose⁶⁰ e suas buscas intrínsecas de cura no delírio, além de resgatar no incansável e controverso estudo da alquimia (como Fausto) a busca da transubstanciação tão próxima do *sinthome*; êxito de Joyce.

Jung e Joyce, aliás, terão suas vidas cruzadas diante de um episódio bastante importante na formulação do conceito lacaniano a partir da vida e da obra do escritor irlandês. Trata-se do momento em que ele leva sua filha Lucia para se consultar com o eminente psiquiatra suíço. Joyce resistia a considerar a filha doente

⁶⁰ Diferentemente de Freud, Jung que trabalhou com Eugen Bleuler no famoso hospital Burghölzli próximo a Zurique, teve amplo trânsito e experiência com a psicose, sobretudo com a chamada Demência Precoce que, a partir de seu mestre Bleuler, passa a ser conhecida como Esquizofrenia.

e, como abordaremos ulteriormente, atribuía-lhe um saber especial, uma clarividência. Afirma a Jung que ela escreve assim como ele, ao que Jung intervém com inegável perspicácia e: “Só que onde o senhor nada ela se afoga” (apud PIGLIA, 1997).

Tratamos até aqui de aspectos biográficos que muito aproximam a figura de Freud e sua “linhagem” com a do Fausto mítico. Sem dúvida muito se poderia dizer e insistir sobre as analogias entre essas personagens de nomes etimologicamente cruzados⁶¹, no entanto as questões que abordaremos certamente as transcendem. Mas, se até aqui privilegiávamos o psicanalista, uma vez que é nas consonâncias do mito com sua invenção que se desenrolarão nossas investigações, faz-se mister pensarmos o que haveria de paradigmático na personagem histórica da qual se toma o nome para designar de forma mítica o que qualifica e identifica o homem moderno.

Cabe, não sem estar advertido de que os registros históricos são também *produções* (no que o termo preserva de parentesco etimológico com o ficcional) que nos servem como formas de aproximação dos processos subjetivos que pretendemos investigar.

2.3 Sigmund Faust

Du gleichst dem Geist, dem Du begreifst, nicht mir.

Goethe, Faust

Certamente, o que acabamos de expor, recorrendo às construções pelo biográfico e visando à máxima concisão, requer maiores esclarecimentos, que são objetivados com o decorrer da exposição. Porém, antes de tratarmos diretamente do *Sinthome*, parece interessante remontarmos às relações do mito de Fausto com a

⁶¹ *Faustus*, que do latim quer dizer *afortunado, feliz*, enquanto *Freud(e)* significa *alegria*.

Psicanálise desde a sua origem na *construção da imagem biográfica* de seu fundador ou inventor. Até mesmo por parecer cabível a afirmação de que a Psicanálise tenha sido justamente o *Sinthome* de Freud. Na aproximação entre o mito de Fausto e a Psicanálise, procuraremos apontar como, por traços metonímicos, formam-se elos em uma cadeia que une o homem de Knittlingen, Freud, Joyce-o-Sintoma, os autores de Fausto, e o Sócrates *eudaimônico*. Isso num percurso que vai da concepção da psicanálise freudiana à revolução do Lacan do real.

Para começarmos, trabalhar o mito de Fausto como tema literário é, em si, tarefa digna do que sói caracterizar-se pelo adjetivo *fáustico*. Sobremodo, assim faz-se pensar, num estudo como esse, que não procura restringir-se a um só dos inúmeros autores que tiveram nesse mito inspiração para criar tantas obras tais como poesias dramáticas, romances, novelas, peças musicais, tratados filosóficos, ensaios, manifestos políticos, sermões, dramas, filmes entre outros.

Ainda que façamos aqui um recorte que privilegie, dentre tantas, algumas poucas e mais difundidas produções, sobretudo no campo literário, que se desenvolvem apoiadas no mito alemão, procuraremos, antes de nos decidirmos por uma leitura unívoca, a partir de um só autor, apreciar os elementos que se repetem (certamente, com diferenças) quando está em jogo a lenda do doutor nigromante. Lenda, essa, que é baseada em personagem histórica, ainda que muitos a ignorem ou acabem por dela olvidar-se.

O fato de ter apoio numa personalidade histórica, cuja pregnância vem se apagando ao longo dos séculos e cedendo maior espaço às personagens dela derivadas já nos traz a evidência de que a força de verdade provocada pela criação literária pode e tende muitas vezes a superar as construções de apoio histórico-biográfico. Constatação que nos é útil inclusive para pôr em cheque o fantasma da divisão entre fato e ficção, história e estória. Se há quem diga que a biografia é uma reunião de verdades para se produzir uma mentira, cabe aqui também lembrar a assertiva “Uma biografia é o conjunto de mal-entendidos em torno de um *nome*”. Mas afinal, o *nome*, no caso de Fausto, quem o portou?

Os diversos Faustos de que dispomos, desde a aparição deste homem entre os séculos XV e XVI, tendem a exceder o *histórico* Jörg Faust ou Georgius Faustus (designação latina) na medida em que seu enredo e caracteres estruturais lhe são anteriores e já aparecem, se assim pensarmos, desde as narrativas bíblicas ou ainda em Sócrates, o mais pio dos hereges. Mesmo assim, não deixa de constituir fato interessante ser, dentre tantas personagens componentes do imaginário moderno, talvez a única, à diferença de Dom Quixote, Hamlet ou Dom Juan, cuja existência física é atestada e documentada como já fizemos menção.

A atitude de tomar a(s) personagem(s) de Fausto é certamente nada inovadora nem original em si, uma vez que o mito que se desdobrou em tantas produções de cunho artístico e ficcional foi também difundido e utilizado, conforme posto, fora desse âmbito como base para estudos teórico-críticos e/ou sociológico-políticos, discussões e pregações teológicas e como *mito-princeps* do espírito nacional germânico.

Talvez a versatilidade anaclítica envolvendo o mito em tantas entidades culturais ou, usando uma terminologia foucaultiana, tantas *Sociedades de Discurso*, se faça mais compreensível se concordarmos com Berman (1998) que a *biografia* de Fausto confunde-se com a do homem moderno e que, especialmente mas não unicamente, “na versão goethiana do tema de Fausto, o sujeito e o objeto da transformação não é apenas o herói, mas o mundo inteiro” (p. 40).

Ainda que tantas sendas previamente abertas nos servirão, vez ou outra, de referenciais cartográficos num interessante e temerário labirinto dedáleo de informações, apreciações e interpretações, *não será aqui objetivada uma hermenêutica do mito*. Arriscamo-nos, já de início, a afirmar que um dos princípios que instigaria tanta produção e múltiplas interpretações é o caráter de desilusão da personagem diante das atribuições de sentido e princípios de verdade diante da existência humana. A busca do saber-poder gnóstico é invariavelmente para Fausto o ponto de sua desesperança ou fracasso. É a partir de um *saber que falha* que surge ou se insurge o *Doutor*. É de uma *impossibilidade* que ele é gerado.

Eis um ponto fundamental no saber de Fausto que esposa a advertida-ignorância socrática (sei que nada sei) e a castração freudiana (o limite, a impossibilidade). A dor de Fausto dá-se diante da constatação de uma impossibilidade, de uma falta, porém sua atitude é diversa tanto da denegação

perversa, quanto da resignação neurótica ou da forclusão psicótica deste dado. O que aí poderia ser o fim, “deparar-se com a rocha viva da castração”, é para este herói o início do drama.

A partir dessa constatação, da falta, do limite, é que podemos entender como se dará nossa articulação com o mito. Não se tratará de interpretá-lo, em primeiro lugar, mas sim de observar suas ressonâncias e consonâncias com a problemática de uma manifestação cultural que lhe é posterior e, acreditamos, até certo ponto, nele inspirada no que toca principalmente ao seu fundador-idealizador. Uma instituição de tamanha repercussão cultural que acaba por reorganizar a concepção que fazemos do humano⁶², mas que, conforme entendemos, já se articulava em toda essa gama de produções sob a égide do doutor pactário. Falamos da Psicanálise enquanto uma prática e uma teoria que surgem, também, diante de *um saber que falhou: o saber da Medicina sobre as histéricas*.

O corpo das histéricas era o palco de uma paradoxal ruptura entre as noções de verdade e ficção, da insuficiência científica que separava o mundo das afecções da carne do mundo do sofrimento psíquico. Quanto a esses fenômenos, os doutos médicos necessitavam resignar-se, pois o escopo de sua arte perante eles ou vacilava ou sequer os alcançava.

⁶² Aludimos aqui ao papel que a Psicanálise representa diante da crise do humanismo. Contrapondo-se à idéia de que o saber de si seria objeto de curiosidade e mais velho problema da humanidade ao longo de sua história, Foucault vem afirmar que “O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo” (1966). Essa recente data coincidiria com a constatação nietzscheana da morte de Deus. Ao morrer Deus – na passagem para a modernidade –, o Homem advém (com seus dias contados). Não que tenha sido Nietzsche o pai da modernidade ao “matar Deus”; outros fatores assinalam esta emergência: “A filosofia de Kant e seu projeto de estabelecer os limites do conhecimento humano, a ciência positiva e sua independência da teologia, e Revolução Francesa e suas “idéias modernas” de igualdade, liberdade e fraternidade, a arte romântica e sua simpatia pelo que é doentio” (MACHADO, 2000, p. 85). Do paradigma da essência, do absoluto e da representação, ao fim do século XVIII e início do século XIX, Foucault assinala um corte epistemológico, onde o homem passa a ser, a um só tempo, *sujeito* do pensar e *objeto* do conhecimento: “O que mudou, na curva do século, e sofreu uma alteração irreparável foi o próprio saber como modo de ser prévio e indiviso entre o sujeito que conhece e o objeto do conhecimento (...)” (FOUCAULT, 1966, p.346). Aqui, pode se retornar a idéia de que, ao nascer o Homem enquanto objeto de estudos, esse corte epistemológico marca concomitantemente sua morte. A análise empírica das ciências da vida ira situá-lo entre os animais, as ciências do trabalho e sua negociação observam o Homem como meio de produção e as ciências da linguagem irão concluir a dependência dele sobre o uso da língua. Diante deste saber posto em cheque, a Psicanálise surge como uma teoria inovadora que abala as bases de um humanismo calcado no sujeito indiviso e senhor de sua consciência.

Conforme a pia doutrina cartesiana, que, amparada na premissa divina (*res infinita*), separa o espírito/mente (*res cogitans*) do corpo físico (*res extensa*), ficava, portanto, selado o pacto divisório entre os domínios das ciências e da religião. Pois a Psicanálise vem resgatar o *malin génie* que Descartes tão precocemente silenciou, denunciando a incongruência do cogito com a existência. Com o advento do Inconsciente, a máxima cartesiana *cogito, ergo sum* é invertida e passa, com Lacan, leitor de Freud, a ser assim proferida: “Penso onde não sou, logo sou ou onde não penso”.

Talvez daí constatem as apreciações biográficas, das quais não excluiríamos a autobiográfica⁶³, que tanto aproximam o pai da Psicanálise da figura do lendário Doutor Fausto, que busca nas vias mais heterodoxas, condenáveis ou ignominiosas um saber que perscrute a inconfessa e enigmática condição humana. Condição crente de ser mundano concebido à imagem divina. De ser civilizado com traços originais de natureza selvagem. De caído do paraíso a partir do contato com o fruto envenenado da árvore do conhecimento, fruto a ser doravante evitado e temido.

É no seu *Selbstdarstellung* (1925), que recebeu em português o título *Um Estudo Autobiográfico*, que Freud admite a importância que teve em sua formação o autor do mais célebre dos Faustos. Atribui a ele o encontro com sua *vocação*, seu chamado ao exercício profissional. *Evoca-o*, digamos assim, para justificar sua opção pela Medicina a partir do fascínio e impacto que lhe teria causado a leitura pública do ensaio *Fragment über die Natur* (Ensaio Sobre a Natureza), proferida por Carl Bernhard Brühl, anatomista e conferencista da Universidade de Viena (GAY,1988).

O referido ensaio de autoria do escritor suíço G. C. Tobler teria sido indevidamente atribuído a Johann Wolfgang von Goethe que, além de autor da mais importante obra da literatura alemã, era também um notável *Naturforscher*, investigador da natureza. Goethe, ao lado do também herético Charles Darwin, figurava, à época, como o herói do saber, fosse no campo do espírito, fosse no campo da natureza, como se apresentava e talvez ainda se apresente a tradicional

⁶³Referência à *Selbstdarstellung* de Sigmund Freud.

dicotomia epistêmica alemã das *Geisteswissenschaften* e das *Naturwissenschaften*.⁶⁴

Ainda que no mesmo ensaio Freud use o Mefistófeles de Goethe para declarar um aparente conformismo diante de uma limitação humana em relação ao saber, não parece ser ele, nem tampouco seu herói Goethe, um exemplo vivo de vida intelectual constituída a partir de tal constatação. Segundo Mefistófeles, citado por Freud:

“Vergebens, dass ihr wissenschaftlich schweift,
Ein jeder lernt nur, was er lernen kann.” (2015-6)
*(Em vão vagueais pelas ciências,
pois cada qual só aprende o que pode)*

As opções do jovem Sigismund em nada parecem ter a ver com um conformismo diante do conhecimento oculto. Isso já se vislumbrava nas linhas anteriores, onde comenta suas “inclinações infanto-juvenis” para outras áreas do conhecimento, tais como os estudos da história da *Bíblia* israelita de Phillipson e do *Direito* antes da opção pela *Medicina*. Isso sem falar nos estudos de *Filosofia* que tomou com Franz Brentano. Não parece forçosa, diante disso, a identificação desse depoimento com a difundida fala que resume a desilusão do Fausto de Goethe, olhando em retrospecto para os seus anos de ávida juventude diante de tudo aquilo que com tanto afinco e em vão estudou. Em seu gabinete-biblioteca-laboratório, cercado de seus livros, pergaminhos, instrumentos alquímicos e astronômicos e tantos outros baluartes do conhecimento humano, imaginamos Fausto proferindo suas primeiras palavras no drama:

Habe nun ach! *Philosophie*,
Juristerei und *Medizin*

⁶⁴ Respectivamente as *Ciências do Espírito* (as que chamamos de *Humanas*) e as *Ciências da Natureza*.

Und leider auch *Theologie*
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor; (grifos nossos) (354-9)
(*Pois com grande esmero estudei ora Filosofia,*
Direito, Medicina
e infelizmente até Teologia.
E cá estou, eu, pobre tolo !.
Tão sábio como dantes.)

O corpo teórico psicanalítico muito se confunde com a história de vida daquele que a concebeu e nela deu seus passos inaugurais. É provável que isso se deva também a uma exagerada idolatria por parte de seus fervorosos seguidores a um pensador de destaque ou por uma curiosidade popular gerada sobre a vida daquele que tanto ousou teorizar sobre os secretos jardins da alma humana. Mas o que mais ajuda a entender a imensa profusão de obras biográficas a seu respeito é o fato *sui generis* de empregar e submeter a sua própria existência aos seus estudos e experimentos analisando seus próprios sonhos, parapraxias e outras manifestações de desejos - sua sexualidade, em última análise – aspectos de sua vida que, de outra forma, permaneceriam ocultos e insuspeitos.

É bem certo que limitar aos pensamentos, vivências e técnicas de seu fundador um estudo que de alguma forma envolva a Psicanálise poderia ser considerado um empobrecimento injustificável, e realmente não é a intenção que se esboça ao início de nossas reflexões que tangenciarão e se aprofundarão pelas obras de outros autores, sobretudo Jacques Lacan. Por outro lado, não poderíamos deixar de pensar, inclusive a partir das concepções lacanianas de *fazer-se um nome*, a partir da qual posteriormente trabalharemos, a importância do resgate de aspectos do mito fáustico, com o *mito da personalidade de Freud*. Ambos, digno de nota, personagens históricas que, após tantas tentativas de reproduções biográficas mais ou menos comprometidas com os acontecimentos registrados, passam a constituir existência autônoma e difusa no imaginário universal.

Antes de causarmos maior estranheza nalgum leitor menos familiarizado com a literatura psicanalítica quanto a esta aproximação que fazemos da vida e da teoria de Freud com o mito de Fausto, cabe fazer menção à epígrafe da obra que pode ser considerada a pedra angular da Psicanálise e que tanto corrobora tal afirmação. A *Traumdeutung* (1900), texto fundamental e fundador da Psicanálise, é uma obra dedicada à interpretação dos fenômenos oníricos, mas também o livro instaurador da estrutura e noção de *Inconsciente* enquanto sistema psíquico, bem como a da sexualidade regulada pelo *Complexo de Édipo*, conceitos que bem poderiam resumir a problemática desse saber e prática.

Tal obra é precedida da seguinte frase:

Flectere si neque superos, acheronta movebo.

A frase que assim aparece, enigmática quanto a sua origem e língua de expressão, bem poderia, quanto a sua forma de aparição, introduzir o leitor no mundo enigmático que o livro lhe promete. Cabe mencionar que o livro já pronto para vir a lume no ano anterior teve seu lançamento adiado para o ano da virada secular também como artifício provável de introduzir nos seus leitores uma viragem a partir de um enigma que lhes seria *revelado*.⁶⁵

A frase em latim é extraída de um texto literário clássico. Não do *Édipo Rei*, de Sófocles, tampouco do *Fausto*, de Goethe, mas sim da *Eneida*, de Virgílio. Trata-se de uma fala de Juno, que se poderia traduzir por: “Se não posso dobrar os poderes superiores, moverei o Aqueronte”. O que aí está expresso muito bem poderia sair da boca de qualquer um dos Faustos da literatura. Há que se fazer menção, a obra literária mais citada por Freud ao longo de sua obra é indubitavelmente o Fausto de Goethe.

⁶⁵ Com essa idéia de que a descoberta ou teoria freudiana quanto à natureza dos sonhos teria um caráter de *revelação* colabora a indagação que se faz em carta a Wilhelm Flies quando comenta o sonho-chave da referida obra, o *Sonho da Injeção de Irma*: “Você acredita que algum dia será colocada, nesta casa, uma placa de mármore com a seguinte inscrição? - Nesta casa, em 24 de julho de 1895, o segredo dos sonhos foi revelado ao doutor Sigmund Freud” (apud GARCIA-ROZA, 1993, p.21)

O Fausto, que nos é apresentado com uma série de facetas, interpretações, configurações, profissões, idades, preserva – como de início nos referíamos – um aspecto comum ou algo que lhe é atributo constitutivo: o comércio com o demoníaco, com o infernal, movido por alguma forma ou expressão de soberba ou, dito de outra forma, a manifestação da *hybris* na busca da realização plena do humano ou do sobre-humano a partir de uma aliança com um poder transcendente ainda que não com a deidade absoluta. Nesse sentido, a frase de Virgílio expressa uma ruptura com os poderes celestiais, mas também poderíamos entendê-la, contextualizando-a como epígrafe, como a frustração e o abandono dos *hautes études* (*altos-estudos*), tais como o Direito, a Medicina e a Teologia, em prol de um envolvimento com o Aqueronte, o rio avernal, a via sinistra de um saber oprobrioso face às ciências luminosas que procuravam elevar o homem e seu espírito. Para seguirmos na metáfora luzes X trevas, já se tornou lugar-comum designar a empresa freudiana como um *aportar a luz* (luciferianamente) aos recônditos sombrios, ou iluminar o Aqueronte humano, entenda-se aí a sexualidade ou o inconsciente.

Estas perigosas metáforas, que de fato apraziam a Freud, são talvez as responsáveis pela qualificação da Psicanálise como uma *Tiefpsychologie*, ou uma psicologia profunda (das profundezas). O que fez se confundir o inconsciente com um “subconsciente”, ao qual o psicanalista acederia (ou desceria) tal qual um arqueólogo-ontológico. A região infernal, porém, à qual Freud se refere é a “do desejo repellido pelas instâncias mentais *superiores*, e que forma o mundo subterrâneo do desejo inconsciente” (GARCIA ROZA, 1993, p. 19) (grifo nosso). A investigação e conseqüente busca de transformação subjetiva que constitui a empresa de Freud, ele mesmo insiste em representá-la como um pacto funesto cujo preço a ser pago é comparável a de uma danação em vida.

Lembremos que o único registro da voz de Freud – uma declaração à Radio BBC concedida no último ano de sua vida, no exílio em Londres - seu legado acústico que marcará sua existência face ao fim eminente, será marcada justamente pelo alto preço que teve que pagar por sua “fortuna fáustica”, a descoberta da Psicanálise:

I started my professional activity as a neurologist, trying to bring relief to my neurotic patients. Under the influence of an older friend and by my own efforts I discovered

some new and important facts about the unconscious in psychic life (...) Out of these findings grew a new science, Psycho-analysis (...). People did not believe my facts and thought my theories unsavoury. Resistance was strong and unrelenting. I had to pay heavily for this bit of good luck. My name is Sigmund Freud.⁶⁶ (1938, por nós transcrito)

Essa danação, quando se toma a figura biográfica de Freud, apresentar-se-ia nas inúmeras perseguições e execrações públicas que teria sofrido por parte de mestres, colegas e até mesmo da população leiga quanto às suas teorias. Não ficara livre de represálias e injúrias após tratar de temas tais como sexualidade infantil, histeria masculina, condição humana perverso-polimorfa, impulsos parricidas e incestuosos, psicopatologia da vida cotidiana (ou do homem comum), enfim, em relação a toda a ênfase de suas teorias que retiram o caráter doente, degenerado e imoral do ser humano de um monstro alheio e distante – a ser enclausurado ou embarcado numa *Nau dos Loucos*, rumo ao exílio, tal qual o costume que dá origem à expressão Bode Expiatório – para apontá-lo em seus mais comuns e “respeitáveis” convivas.

Mas, seus biógrafos vão além e, como é o caso de Emilio Rodrigué (1999), apoiado na hipótese de José Schávelzon, chegam a aludir a uma *danação fáustica* paga com o sofrimento físico de sua complexa, torturante e devastadora doença. O mal provocado pelo uso exagerado do charuto e agravado por uma série de irresponsabilidades, descasos ou trapalhadas de seus médicos, não só abreviou sua existência, como trouxe-lhe décadas de agonia provocadas pelas cirurgias que lhe cerravam o palato e a face, desconforto imenso com as próteses, além da dor lancinante e do fétido odor da morte em vida que sua boca exalava, culminando por afastar de si até mesmo seu estimado cão.

⁶⁶ Eu comecei minha atividade profissional como um neurologista, tentando trazer alívio a meus pacientes neuróticos. Sob influência de um amigo mais velho e por meus próprios esforços eu descobri alguns fatos novos e importantes sobre o inconsciente e a vida psíquica (...) Destes achados surgiu uma ciência nova, Psico-análise (...) As pessoas não acreditaram em meus fatos e consideraram minhas teorias um dissabor (unsavoury). A resistência foi forte e inflexível. Eu tive que pagar caro por este bocadinho de sorte. Meu nome é Sigmund Freud.

A conexão estabelecida por Rodrigué é cabal na construção da imagem fáustica dessa personagem que, se não teve fim mais trágico que do protagonista do famoso *Faustbuch* de Spies, foi certamente de maior agonia e sofrimento. Quando se comparam as imagens apresentadas na boca de sua paciente *Irma* em seu sonho inaugural e paradigmático (o sonho que serve de base e modelo para toda a sua teoria), com as notas do Dr. Hans Pichler, o derradeiro cirurgião de Freud, não podemos deixar de nos impressionar. Inequívoca a relação entre a boca de Irmã, a boca de Freud.

Trecho da descrição do sonho da Injeção de Irma:

Traum vom 23/24. Juli 1895 (...) Ich erschrecke und sehe sie an. Sie sieht bleich und gedunsen aus; ich denke, am Ende übersehe ich da doch etwas Organisches. Ich nehme sie zum Fenster und schaue ihr in den Hals. Dabei zeigt sie etwas Sträuben wie die Frauen, die ein künstliches Gebiß tragen. Ich denke mir, sie hat es doch nicht nötig. - Der Mund geht dann auch gut auf, und ich finde rechts einen großen Fleck, und anderwärts sehe ich an merkwürdigen krausen Gebilden, die offenbar den Nasenmuscheln nachgebildet sind, ausgedehnte weißgraue Schorfe⁶⁷ (FREUD, 1900, p.111-112).

Uma das notas de Hans Pichler:

26.09.1923: Consulta com o Dr. Hajek. Na primavera desse ano procedeu-se a ressecção radical de leucoplaquia proliferativa, no arco palatino anterior direito. O procedimento, a princípio, com mero propósito diagnóstico, foi estendido bem além do tecido comprometido (...)

“Uma espécie de curto-circuito faustiano ligava a placa branca a seu destino de morte” (RODRIGUÉ, 1995, p. 85) A prótese-dentadura, as formações

⁶⁷ (Sonho de 23/24 de julho de 1895 (...)) Fico amedrontado e olho para ela. Ela parece pálida e inchada. Penso: afinal, deixei então escapar alguma coisa orgânica. Levo-a até à janela e examino-lhe a garganta. Ela se mostra um tanto resistente, como as mulheres que usam dentadura postiça. Penso comigo mesmo: no entanto, ela não precisa disso. Então ela abre bem a boca e descobro, à direita, uma grande mancha branca, e em outro lugar avisto extensas crostas cinza-esbranquiçadas sobre notáveis estruturas crespas que evidentemente são modeladas nos cornetos do nariz.)

esbranquiçadas no interior da cavidade bucal, o descaso ou erro médico somados à constatação do próprio autor da teoria e método para interpretação de sonhos de que o sonhador é sempre, além do protagonista, também as personagens coadjuvantes ali apresentadas, tudo isso colabora para o assombro dos que se deixam levar por tais caminhos. Ou seja, Rodrigué assinala aí que, no momento em que Freud é *afortunado*, em que graças aos poderes movidos do Aqueronte, dali começa a marcar-se o tempo para a sua danação. No sonho pacto está sua glória e sua desgraça futura.

Grande é também a semelhança entre o descaso de Freud ao procurar um médico de reputação medíocre e a ocultação de sua doença em relação a seus familiares com a experiência de Adrian Leverkühn, o *Fausto* de Thomas Mann em relação a sua doença. Com Freud, ocorre ainda a atrapalhada ocultação, por parte de seu primeiro médico, a diagnosticar o mal. “Felix Deutsch foi o primeiro em ver o sinal na boca de Freud. Nesse momento, além de seu médico pessoal, era seu paciente. Freud nunca lhe perdoou ter-lhe ocultado a verdade sobre seu possível diagnóstico de câncer.” (Villari 2001) Também Adrian, O Fausto de Mann, teve o “azar” de não ter acesso aos dois primeiros médicos que buscou, o que vem posteriormente designar como intervenção demoníaca, mas deu-se aí por satisfeito e acabou por “cultivar sua doença”, que simboliza ao mesmo tempo o pacto e o preço a ser pago em holocausto ao demoníaco.

Assim como nos Faustos, desde Spies ao Leverkühn de Thomas Mann, Freud teve seus anos de criação magistralmente iluminados e conseqüentes anos de danação. Se quisermos ser mais exatos, os anos de inspiração concedidos às personagens, desde o *Faustbuch* de Spies, primeira obra sobre Fausto, foram em número de vinte e quatro. Pois aproximadamente vinte e quatro após a Interpretação dos Sonhos, antes do início de seu martírio (em 1922, ano da viagem à Roma), que durará até sua morte, que Freud curiosamente escreve em carta

No meu caso, o trabalho e as atividades lucrativas coincidem, transformando-me inteiramente em carcinoma. [...] Hoje penso em ir ao teatro, mas é ridículo – é como tentar fazer um enxerto em um carcinoma. Nada pode aderir, e assim, de agora em diante, a duração de minha vida será a da neoplasia (apud RODRIGUÉ, 1995, p. 85).

Como falamos, esta hipótese não é só de Emilio Rodrigué. O psicanalista, literato e biógrafo de Freud lamenta-se de tê-la encontrado publicada por José Schávelzon em seu *Freud, Um Paciente com Câncer*.

Grande foi a minha agridoce surpresa — mais agra do que doce — quando descobri que José Schávelzon havia feito esta ligação. Eu pretendia ser o primeiro. Em 1970, escrevi uma novela, *Heroína*, onde o protagonista, um analista japonês, dissertava em Bariloche sobre o sonho de Irma. Lá eu faço um personagem dizer:

— Então Irma é Freud.

O que é uma boa aproximação, mas não basta para merecer minha placa de mármore! (RODRIGUÉ apud VILLARI, p. 2001)

No entender de Rodrigué, o sonho de Irma apresentaria o primeiro sinal da doença no corpo de Freud. “O sonho-sintoma teria então um período de incubação de cerca de 20 anos. A cena com Deutsch seria então uma atuação do sonho, na vigília de um colossal resto de sonho ele modela o câncer e faz nascer a Psicanálise.” (VILLARI, 2001). Rodrigué não vai tão longe a ponto de dizer que o sonho gera o câncer, mas que, com o sonho, se inicia um processo que, com a ativa colaboração de Freud, fará deste câncer uma conseqüência funesta e provocada. “A tese então é a seguinte: o sonho de Irma não profetiza o câncer: ele o modela. Não é premonitório, mas pré-figurativo. O resto de sonho, segundo a forte expressão de Nasio, ‘penetra no corpo, arranca um pedaço e retorna na boca de um outro...’, que é a de Freud, em 1923.” (RODRIGUÉ apud VILLARI, 2001 p.176).

Afinal o primeiro diagnóstico não teria sido do câncer propriamente dito mas de uma “papilomatose florida oral ou carcinoma verrugoso de Ackerman agravado por fatores neoplásicos como tabaco, fibrose cicatricial, etc.” Disso teria evoluído, retificação do pacto, para a doença fatal. “A conclusão, e talvez seja este o final proposto por E. Rodrigué, é que somente no final da vida, e pelo mau tratamento, a lesão transformou-se num câncer maligno. De alguma forma, todo o entorno, incluindo o próprio Freud, teriam contribuído para o final fatal e, de alguma maneira, contribuindo a honrar o pacto.” (VILLARI, 2001 p.177)

Quanto ao que segue neste segundo capítulo, hesitamos entre desenvolver neste momento ou no capítulo quinto da tese. A decisão acabou sendo por adiantarmos para esta posição por se tratar de questões envolvendo o *sinthome*, a nomação e o fazer-se um nome em Sigmund Freud no que estes aspectos se aproximam dos elementos do mito de Fausto. É bem certo que a exposição poderia ficar aqui um pouco prejudicada uma vez que explicitaremos muitos dos principais conceitos no capítulo 5, e por isso pretendemos ir adiantando estas questões teóricas assim que o contexto o exigir.

Tratando da produção de Freud enquanto um nome, veremos os cruzamentos disso no quinto capítulo, com a idéia de *fazer-se um nome*, com a “invenção” de um espaço na cultura, na troca simbólica, e isso passa, em muitos casos, pelo que envolve o real da letra. Em Freud, esta parece ser uma questão central, a firmação de seu nome no mundo a partir de seu fazer. Seu legado torna-se seu nome. Quanto ao mencionado pronunciamento à rádio BBC, Freud o sela com a afirmação do mesmo (do nome) a partir de uma língua que já lhe é (duplamente) estrangeira: “My name is Sigmund Freud”. Seu nome passa a ser um significante que circula. Deixa de ser um nome próprio e particular, para se tornar um nome comum. Mas Freud não simplesmente recebeu este nome, ele também o fez.

Certamente que falamos aqui da sua fama e reconhecimento, mas também do processo de apropriação de seu nome no momento em que deixa de assinar *Sigismund* e passa a assinar *Sigmund*. Nesta mudança, na retirada das duas letras: “trata-se da letra e não do significante; da inscrição diferencial e não do semântico. (HARARI, 2003b p.66). Lacan em no Seminário 12 “Problemas cruciais para a Psicanálise” (aula de 06/01/65) dará ao caso a devida relevância e investigará aí a relação com o exemplo paradigmático da grande obra de Freud que vêm a lume na seqüência da *Traumdeutung*.

Falamos de *Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901) e do caso do esquecimento do nome *Signorelli*. Ali estaria não só o elemento *Signor* ligado ao *Herr*, à morte (der Tod⁶⁸) na qualidade do “o senhor implacável”, o mesmo que faz

⁶⁸ Cabe lembrar que *a Morte*, é em alemão substantivo masculino *der Tod* e é tradicionalmente representada pela personificação de um homem.

as vezes de Mefisto em *Jedermann*⁶⁹. Lacan (1964-5) ressalta ali, em *Signor-elli*, também a presença do *Sig* início e apelido de Sig(is)mund:

O que designo, senão o lugar no qual o Herr concerne a Freud ? O que Freud não diz, em sua primeira aproximação, porque a noção ainda não havia emergido plenamente na teoria psicanalítica. Ele não vê que o desconcerto está essencialmente ligado à identificação. Este Herr do qual se trata, que conserva todo o seu horror, que não quer deixar ir mais longe na confiança, é ele identificado a esse personagem médico. O que é que ele perde ? Ele perde algo como a sua sombra, seu duplo, que não é de tal modo o Signor – isto é talvez ir longe demais – Eu estaria melhor assinalando que o O não este perdido. É o *Sig-signans-signatum-Sigmund Freud*, o lugar de seu desejo enquanto é o verdadeiro lugar de sua identificação, no ponto de escotoma, no ponto cego do olho?

Roberto Harari, que seguiu pelas trilhas abertas por Lacan no *Seminário 12*, envolvendo a questão do nome de Freud, bem ressalta o perigo que se corre em incorrer com isso numa psicanálise do mesmo “de um lado da senda um muro rochoso; do outro o abismo” (2001 p.80). Mas o que nos interessa é como esta anedota biográfica nos serve como preparação para um terreno, quando trataremos do nome de Fausto propriamente.

Freud, em sua “revolta” contra o nome outorgado pelo pai, retira o *is* de *Sigis*mund. O *is* que se encontra no nome de seu pai Jakob *Israel*. Aspecto curioso trazido pelo psicanalista argentino é a questão redundante presente neste nome duplo, pois, de acordo com a bíblia, Israel é o nome que Jakob recebe após lutar (inconscientemente) com Deus durante toda uma noite.

Deus teria dito: “De agora em diante, não te chamarás Jakob, mas Israel; por que foste forte contra Deus...”, ao que Jakob demandaria “Diga-me por favor, o teu nome”
“Para que perguntas por meu nome? Meu nome não importa por que na verdade

⁶⁹ *Jedermann* (Todo-Homem), é uma típica encenação germânica medieval que mereceu sua mais célebre versão literária do austríaco contemporâneo e concidadão de Freud Hugo von Hofmannstahl em 1911: *Jedermann Das Spiel Vom Sterben Des Reichen Mannes*. Com traços claros do drama de Fausto, neste o personagem epônimo se vê entre Deus, o Diabo e a Morte personificada e de sua impossibilidade face à finitude humana.

nossos dois nomes se unem em ti. E a partir de agora não te vais mais chamar Jakob, mas, pela forma como lutaste, vais ser Israel” (idem)

Afinal, Israel significa “Deus lutando com vigor”⁷⁰. Esta construção a partir do biográfico, que reduplica a superação e apropriação feita por Freud do Nome-do-Pai, ou antes, do Nome de seu pai (Jacob Israel) na passagem bíblica da apropriação que o próprio Jacob/Israel teria feito do seu ao lutar bravamente como o seu Pai celeste, é algo que enaltecemos como o elemento fáustico-prometeico ligado ao *sinthome*. “Efetivamente, no nome legado pelo pai, Freud traça um sulco próprio; feito isso, cabe afirmar que desenha uma estrita mudança heteronímica” (HARARI, 2001p. 82).

A heteronímia, por sua vez, é ponto que estará presente no autor de um dos Faustos que privilegiamos, o de Fernando Pessoa. O processo de se fazer outro pela nomeação do real é algo que se demonstra nesta operação. Freud se fará um nome por esta mesma operação heteronímica que rebatiza inclusive seu “narcisismo”⁷¹.

Mas, se até aqui falamos dessa operação heteronímica freudiana em sua relação ao pai, veremos no trabalho que o *sinthome* também está relacionado à questão d’*A Mulher* e no seu aspecto identificatório. Erik Porge (apud Harari, 2001 p.85), nesse sentido, propõe a criativa hipótese do IS sendo o elemento que se projeta especularmente pelo G em SIGIS:

s i (G) i s

Mas, o que tem isso aqui a ver com *A Mulher* ou com o que Lacan chamará de *femme-sinthome*? Aqui, novamente a construção pelo biográfico é essencial. Falamos daquela apresentada no artigo sobre as lembranças encobridoras: Gisela

⁷⁰ O elemento *Deus* não está em IS mas em EL como em Daniel, Rafael, Samuel, etc.

⁷¹ Curioso ponto quanto à terminologia: Freud, ao elaborar a sua teoria sobre o Narcisismo, também tira o IS de *Narzissismus* - forma mais habitual de referência ao mito grego na língua alemã - rebatizando o termo *Narzissmus* (idem p.83)

Fluss, a primeira paixão do jovem Sigismund. O que é proposto é que, com o corte com isso que está para além do espelho, identificado especularmente (como na escrita invertida de Da Vinci) com a primeira sílaba que resume o prenome de Freud, este supera, esquece sua primeira *femme-sinthome*, indo mais além na vida.

S I G I S
G I S ela

Assim, justamente, conseguiria ir adiante e não passaria sua existência sofrendo e lamentando um amor impossível, pelo contrário, ele “logra um deslizamento” referindo-se doravante a ela desta maneira em carta a Eduard Silberstein (de 28/08/1873): “Não é por que outra tenha ocupado o seu lugar, mas o lugar pode ficar vazio. Ou, como não existe lugar vazio na natureza, digamos que se encheu de outra coisa, como de ar”. (apud HARARI, 2001 p.86) Trata-se aí da chamada “separação *sinthomal*” Freud passaria, assim, “da alienação à separação, postergando o narcisismo (ou narcismo) inerente ao gozo da obediência à religião do pai” (idem) e a queda do nome é nele uma condição para passar desta alienação à separação.

E se podemos nos permitir seguir nesta trilha aberta por Lacan, Harari e Porge, ao observarem esta operação que Freud faz com seu nome, gostaríamos de propor também nossa observação. Com isso esperamos também justificar ao leitor por que optamos por apresentá-la neste capítulo. Assim o fizemos justamente, pois entendemos haver aí uma ligação nessa construção com hipótese do pacto fáustico de Freud, na passagem do Sonho de Irma para a doença fatal.

Propomos, portanto, uma ligação de algo que está no exemplo paradigmático de cada uma das duas grandes obras de Freud: *A Traumdeutung*, ou *A Interpretação de Sonho* (1900) e *Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901), que certamente foram em algum momento co-presentes no processo de escritura. Em ambos os casos, Freud toma a si como “cobaia” e “laboratório”, produzindo algo a ser difundido no comum do social, mas a partir do próprio do nome.

Explicamos: é que em seu nome, *Sig-Mund*, até o momento só se tratou da primeira sílaba *Sig*, mas parece estranho que ninguém se concentre na segunda: *Mund*, levando em consideração o seu significado como substantivo comum na língua alemã: *boca*. Sim, *Mund* denota *boca*, a mesma que no sonho de Irma se escancara para mostrar a maravilha da descoberta psicanalítica e o horror da doença e que se esburaca em Freud, em sua *boca*, alimentando seu vício masturbatório dos vinte charutos diários e torturando e matando-o lentamente pelo carcinoma e pelas trapalhadas médicas.

O interessante, ainda, é que em variações do idioma ou do nome Sigmund (Siegmund), Si(e)g também tem um claro significado, a saber, o de *vitória*. Cabe lembrar que o grito de guerra dos nazistas que expulsam Freud de sua Viena propalavam: *Sieg heil, sieg heil!* A questão é saber se o *Si(e)g-Mund* a “boca da vitória”, no fazer-se um nome, significou a vitória da morte (do Herr/Signor) ou a vitória sobre a mesma. Sua cura (Heilung) não tendo sido alcançada no nível do pessoal, deixou como vitória (Sieg) um revolucionário tratamento clínico (Heilbehandlung) que tirou do foco a atenção ao escópico da clínica médica anátomo-patológica, instaurando um tratamento pela fala, e portanto: oral (mündlich).

3. O *Sinthome* ou a pia heresia

“Todo ato é delito”

Goethe, *Faust*

3.1 A Heresia de Lacan

Jacques Lacan, em seu vigésimo terceiro seminário, propõe uma inovação em sua teoria, não só sobre o fim de análise, mas que vem reestruturar a concepção psicanalítica de sujeito e de cura. Se a Psicanálise será para nós um recurso metodológico-analítico e campo de reflexão, é necessário dizer que os conceitos do referido seminário estão longe de ser uma unanimidade inclusive no próprio meio psicanalítico. Nesse sentido, seria por alguns ditos analistas até mesmo questionável se o que abordaremos a partir dos últimos seminários e escritos de Lacan é representativo da Psicanálise enquanto referencial teórico-metodológico. Há os que digam se tratar aí mais de um Lacan literário que analítico.

Há, também, os que se embaraçam ao se referir a este “último Lacan”, dizendo que o estado senil lhe prejudicava o juízo, que sua insistência com os nós topológicos e com os jogos de palavras seriam anódinos, irritantes e que ali ele já não mais falaria pela Psicanálise. Certamente é forte, principalmente essa última afirmação ou negação. Afirmação de uma senilidade, quando facilmente se percebe a complexa e coerente lógica interna de seus seminários e negação de sua aderência ao discurso psicanalítico, quando o que é questionado é principalmente uma de suas mais presentes inquietações desde Freud: o fim (enquanto término e finalidade) de análise.

A negação a tais formulações evidencia-se inclusive na omissão que os herdeiros dos direitos de publicação de sua obra apresentam frente a essa sua última fase.⁷² Entretanto, se é exagero dizer que sua doutrina deixa de ser psicanalítica, não o seria afirmar que ali ele passa a se pronunciar desde um lugar diverso: deixa de ser tão somente um freudiano como poucos anos antes ter-se-ia afirmado⁷³, para desenvolver uma posição lacaniana⁷⁴, o que se mostra na reviravolta epistemológica da qual trataremos adiante, provocada pelo que traz o conceito que dá nome ao referido seminário: o *Sinthome*.

Nesse seminário, ao longo de suas exposições, de suas *mostrações* (como chamou as construções topológicas de suas postulações), o estatuto da palavra e da interpretação é também revolucionado pelo recurso às *palavras-valise*, *tropos*, *puns*, entre outros jogos fonético-morfológicos e translingüísticos; recursos que devem sua inspiração a um literato: o escritor James Joyce. As *palavras-valise* são aquelas palavras que se formam da fusão de significantes que se rompem, dando margem a diversas leituras. A exemplo dos processos lingüísticos examinados por Freud nos fenômenos lacunares (Sonhos, Chistes, Atos-falhos), como o paradigmático *familionär*⁷⁵ de Heine (espécie de chiste baseado num possível ato-falho), Joyce, seguindo a trilha aberta por Lewis Carroll, incorporava essas composições às suas produções.

⁷² Cabe aqui mencionar que, dos vinte e seis seminários proferidos por Jacques Lacan, se encontravam publicados na forma de livros, até o início deste trabalho, apenas dez, a saber: os de número 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 11, 17 e 20. No decurso do mesmo, vieram a lume, na França, os seminários 10, 16 e 23. Este último, que será aqui nossa principal referência a partir de versões extra-oficiais e também da oficial, surge diante da inegável importância atestada pela abundância crescente de trabalhos, congressos, livros e teses nele inspirados. No entanto, isso não enfraquece a nossa tese de que existe um movimento intencional de seleção quanto ao que é tornado oficial, a partir de sua publicação, em relação a Jacques Lacan. Se inegavelmente o seminário 23 é um dos mais representativos da última fase do ensino de Lacan, este é publicado com três décadas de atraso e isolado dos precedentes: 18, 19, 21 e 22, que vão gradativamente construindo as condições de sua emergência.

⁷³ Seminário de Caracas, última aula do *Séminaire 27 - Dissolution* (inédit) (12/07/1980)

⁷⁴ No seminário 22 – RSI, chega a colocar ironicamente em questão se Freud seria lacaniano. (VER REFERÊNCIA)

⁷⁵ Palavra inexistente no léxico alemão, formada pela junção dos termos *familiär* (familiar/familiarmente) e *millionär* (milionário). Conferir em *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (FREUD, 1905)

No próprio título do referido Seminário, *Le Sinthome*, está colocado em ato este recurso. Ali, podemos constatar a grafia francesa antiga para um termo bastante corriqueiro e de grande importância no vocabulário psicanalítico. Mas, lendo-o como *palavra-valise*, podemos dali obter, além de sintoma⁷⁶ (symptôme), também santo-homem (saint-homme), pecado-homem (*sin-thome*) e quase, como será sugerido, São Tomás de Aquino (Saint Thomas d’Aquin), autor que inspirou James Joyce e que também nos servirá ulteriormente de referência.

Um santo é evocado para tratar da *heresia* (RSI / hérésie) joyciana com a qual o psicanalista se identifica e lhe faz trazer o invento em questão. Esse ponto da *heresia* ser-nos-á fundamental como o do cruzamento das questões psicanalíticas e religiosas no tema e personagem em que nos apoiamos: o nigromante e soberbo Fausto, mas caberia aqui introduzir o outro aspecto do tropo, o R S I, a leitura da sigla em francês, faz o jogo homofônico com a *heresia*. Essa sigla dá conta de algo central no ensino de Lacan, o que ele chamou de os três registros da experiência psíquica: o real (R), o simbólico (S) e o imaginário (I). Essa seria a (santíssima) trindade do lacanismo, cujo próprio inventor vem retorcer ou *heretizar* ao fim de seu ensino para, contrariando a opinião de muito de seus ouvintes, re-inventar o que estava na base de seu ensino. Com Harari, cujas leituras do referido seminário deram origem ao ser *Como se Chama James Joyce? – A partir do Seminário Le Sinthome de J. Lacan*⁷⁷ (2003 p. 30), encontraríamos uma breve explanação, de como estariam colocadas as questões entre esses três registros que certamente só podem ser compreendidos de forma inter-remissiva:

De uma forma muito primária, poderíamos referir que, se o Simbólico alude ao lugar da palavra e da linguagem, o Imaginário é aquele que remete à experiência do espelho; vale dizer, ao reconhecer-se em uma imagem cativante e fascinante, frente à qual o eu fica capturado pelo fenômeno de uma equívoca “mesmidade”. Equívoca, porque essa “mesmidade” não é senão alienação no outro e pelo outro. Do Real, último dos registros levados em consideração por Lacan, e aquele do qual é com maior dificuldade que se pode dar uma aproximação, anotemos aqui que comporta o

⁷⁶ Ainda que com nuances diferenciais de pronúncia.

⁷⁷ Obra que será nossa principal referência para a compreensão do seminário 23.

localizado fora de toda lei. Não de uma lei jurídica, senão de qualquer regulação, de qualquer ordem determinada, manifesta ou latente.

O que vem ser alterado, com a reviravolta dos últimos anos de seu ensino, não é exatamente ou simplesmente a concepção sobre cada um desses registros, mas sim, a primazia dentre eles. Os três registros, ou antes, o arranjo entre eles, marcam coincidentemente fases no ensino de seu mentor-articulador.

O primeiro Lacan, já falando dos outros dois, privilegia o imaginário (IRS) através de seu escrito sobre o *Estádio do Espelho* (LACAN, 1949), onde apresenta o surgimento do *Eu* pela identificação imaginária a um *outro*, mesmo que a partir disso fique patente o engano provocado por essa identificação a essa *Urgestalt*. Lacan enfatiza ali ser esse o engano constituinte da concepção egóica que contribui para a crença na *comunicação*, no *intersubjetivo*. Este estágio, Lacan o caracteriza como

“un drame dont la poussée interne se precipite de l’insuffisance à l’anticipation – et qui pour le sujet, prise en leurre de l’identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d’une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de as totalité.”⁷⁸ (1949, p. 96).

O segundo Lacan, o mais popular e difundido, é o que dá maior importância ao Simbólico (SIR) em seu ensino. É o Lacan que recorre aos lingüistas (Saussure, Jakobson) e que dialoga com os estruturalistas (Lévi-Strauss, Foucault, etc), o Lacan da *metáfora* e da *metonímia* (mas que certamente privilegia a primeira das duas), do *Inconsciente estruturado como uma linguagem*, da primazia do *significante* em relação ao *significado*, etc. É o que dá conta do equívoco. “É do equívoco fundamental a este algo que se trata o termo do simbólico, no qual vocês sempre operam”⁷⁹ (1974-5). O brilhantismo e a genialidade dessa fase, a forma como ela

⁷⁸ Um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, os fantasmas que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica.

⁷⁹ C’est de l’équivoque fondamentale à ce quelque chose dont il s’agit sous le terme du symbolique que toujours vous operez.

propõe um retorno “estruturado” à obra de Freud como jamais se vira, fazem-nos compreensível a fixação de muitos e a aderência permanente desta fase ao nome de seu formulador, como espécie de verdade última. E isso, evidentemente, pelo que é próprio ao próprio registro do Simbólico: instaurar uma espécie de *vóμος* mesmo que para Lacan não fosse o caso propriamente de criar um cânone.

Mas o que está em cena no Seminário 23 é a primazia do Real (RSI) que Lacan, já começa a esboçar ao longo dos seminários anteriores. Esse Real, já não é o mesmo de quando concebe o nó Borromeu, é o que propõe como seu *invento*, uma vez que ele antes não existia conforme a sua concepção. Essa primazia, além do advento do *Sinthome*, que pretende rearticular os três registros, são as grandes novidades do seminário. “Poderíamos dizer que o real é estritamente o impensável”⁸⁰ (1974-5). Ele *ex-siste*, existe fora, como grafa Lacan. “Ele *siste*, talvez, mas não sabemos onde. Tudo o que podemos dizer é que isto que o consiste não nos é acessível”⁸¹ (idem). Isso, pois, como veremos, a consistência é do âmbito do imaginário.

Mas antes de prosseguirmos, cabe fazer menção à idéia de como se articulariam esses três registros antes desse seminário: como uma cadeia onde um está unido ao outro de tal forma que, ao se soltar qualquer deles, os outros dois também se liberariam, como o aponta Lacan no Seminário 22, que merece justamente o nome RSI.

⁸⁰ On pourrait dire que le Réel, c’est ce qui est strictement impensable.

⁸¹ Il *siste*, peut-être, mais on ne sais pas où. Tout ce qu’on peut dire, c’est que ce qui con-siste n’en donne nul témoignage.

Nó Borromeu: (R) Real, (S) Simbólico e (I) Imaginário.

É a partir da *mostração* do nó borromeu que parte a sua constatação de estrutura mínima em três. “Algo começa no três que inclui todos os números seguintes a serem enumerados”⁸² (ibidem). Tal constatação realmente faz-se notar, gera uma satisfação com a boa-forma da *Gestalt* imaginária por ele engendrada: “O nó borromeano, concebido suportando o número três é do registro do imaginário. É como o imaginário está enraizado nas três dimensões do espaço”⁸³ (ibidem).

A forma exposta, conhecida como nó Borromeu, mostra-nos como, a partir de uma leitura dextrogira, ou seja, da direita para a esquerda, se poderia iniciar sua leitura por cada um dos registros. O *Sinthome*, essa nova categoria que viria romper com a boa forma “tridimensional”, como uma quarta consistência, ao seu modo, diante de uma ruptura na cadeia, viria propor uma nova atadura. Deter-nos-emos mais precisamente sobre essas formulações à medida que o proposto assim o exigir, mas poderíamos adiantar que, no que diz respeito a essa organização-encadeamento de registros, trata-se de desatar e reatar de um novo modo, distinto

⁸² Quelque chose commence à 3 qui incluit tous les nombres aussi loin qu'ils soient dénombrables.

⁸³ Le noeud borromeen en tant qu'il supporte du nombre trois est du registre de l'Imaginaire. C'est en tant que l'imaginaire s'enracine des trois dimensions de l'espace.

de todo o proposto até então. Uma operação a cujo respeito, como tal, não se pode muito teorizar, *il faut le faire* (é preciso fazê-lo), insiste Lacan, ou, para adiantarmos o Fausto goethiano, *Im Anfang war die Tat*, (No início, era o ato), é necessário agir perante isso antes de produzir discurso, alusivamente, simbolicamente, a seu respeito.

O *Sinthome* como a quarta consistência,

que vem reatar o Real, o Simbólico e o Imaginário.

E aqui chegamos a algo fundamental acerca do *sinthome*, conceito mais próximo do ato do que do sentido e, portanto, de difícil esclarecimento teórico. O sintoma no contexto analítico, esse sim, é um conceito no qual o sujeito se vê pleno de sentido, amarrado e estruturado simbolicamente. Mas, é diante da emergência do sem-sentido, do sintoma pela irrupção de algo da ordem do real que o nó se desamarra e é pelo Ato, e não pelo Verbo (simbólico), que se produz a nova amarração, o *Sinthome*.

No caso de Fausto, podemos adiantar a analogia dessa religação (religare) no processo do pacto. Primeiro, é necessário que ele se depare com o sem sentido diante da sua teologia, ciência e filosofia; trindade que ele com tanto afincou estudou sem alcançar a fortuna espiritual, para que se compreenda o pacto como ato,

artifício da nova aliança com Mefisto, imagem destituída do lugar de ideal (Deus-Pai) com o qual se encontrava anteriormente ligado (pensando o que se preserva no sintoma analítico desta relação ao pai), para, enfim, passar do saber enquanto mero conhecimento para a categoria do saber enquanto artifício, o saber-fazer.

Mesmo que esse conselho lacaniano para a melhor compreensão do que ensina (*il faut le faire*) venha no que se refere aos aspectos topológicos do seminário, nosso uso dele será no que diz respeito a outro aspecto fundamental do mesmo: o da escritura ao modo joyceano. Com isso, é preciso deixar claro que a influência lacaniana, ou antes, joyceano-lacaniana, pretendemos abordar também no fazer com a escrita em relação ao tema de Fausto. Assim, deveremos também observar a escrita como algo mais que um instrumento de manifestação de discurso, como algo que lhe recobre ou lhe bordeja servindo-lhe como meio de comunicação. A escrita, assim como a fala, no registro da voz, é o próprio artifício e artefato da experiência que transcende o registro do simbólico. Se seus limites são explorados pela vanguarda joyceana, pretendemos apontar características deste fazer com a linguagem e com a escritura nas obras que aqui abordaremos.

Pois, ao tratar das produções literárias concernentes à personagem e às vicissitudes de Fausto, estaremos agindo em conformidade com o último Lacan em sua escritura. E mesmo que os escritores que aqui nos servirão de suporte analítico não tenham ainda a possibilidade da revolução joyceana da escrita, procuraremos demarcar como estes produzem avanços importantes nessa direção em relação a suas épocas de expressão, indo, muitas vezes, além dos limites canônicos do texto e da linguagem, e paradoxalmente contribuindo na formação de um novo cânone.

A heresia do *Sinthome*, que tem no sintoma sua matéria-prima na concepção da clínica, é aquela que busca um *savoir-faire* ali, com o sintoma, uma via diversa para a “verdade revelada” a ser seguida e incorporada, como é o caso da *claritas* de São Tomás, santo *padroeiro* de Joyce. Não se trata se seguir o *Saint-thomadaquin*, este *madaquin* como *manequin*, como modelo de conduta (*La splendeur de l'Être ne me frappe pas.*), mas servir-se dele na invenção de um *Saint-Home Rule*. Este novo termo, o *Home Rule* (Governo/Lei Doméstica), é a referência ao clamor dos nacionalistas irlandeses, conterrâneos de Joyce, que procuravam um governo próprio, livre da dominação britânica. Joyce não tomará nem a posição da revolta

denegatória desta lei do Outro nem a da servidão voluntária. Ai está sua heresia, a escolha, a invenção de uma nova via. “E é justamente no que Joyce faz falhar o *sinthome* em seu madaquismo e produz o que se chamarei o sint’home rule”⁸⁴ (1975-6p.14-15).

Isto implica

Être Hérétique de la bonne façon. La bonne façon est celle qui, d’avoir bien reconnu la nature du sinthome, ne se prive pas d’en user logiquement, c’est-à-dire d’en user jusqu’à atteindre son réel, au bout de quoi il n’a plus de soif⁸⁵. (LACAN, 1975-76 p. 15).

Avidez por quê? Por sentidos, através da primazia do real em relação ao simbólico e ao imaginário que, combinados, os produzem.

O sintoma, este efeito do simbólico no real (LACAN, 1974-5), não se pode afastá-lo com hermenêutica, impondo-lhe mais sentidos do que aqueles que ele em si já traz em excesso. Não, a operação parte do real, ao qual o simbólico poderá se rearranjar pela quebra ou torção de sentidos que as *palaras-valise* tão bem mostram. Mas o real, como articulá-lo pela fala, sendo esta essencialmente simbólica? Heretizando-a, indo contra a doutrina do simbólico, rompendo com suas leis, remontando à *alingua*⁸⁶, à fala primeira, despida das significações inertes e pretensamente inequívocas compartilhadas segundo uma lei ou código social preponderante.

⁸⁴ Et c’est bien en quoi Joyce fait déchoir le sinthome de son madaquisme [...] produit ce que j’appellerai le sint’home rule.

⁸⁵ “ser herege de uma boa maneira, aquela que por haver reconhecido bem a natureza do sintoma, não se priva de usá-lo logicamente, quer dizer, até alcançar seu real ao cabo do qual não há mais avidez”

⁸⁶ *Lalangue*, no original da proposta lacaniana, que procura por esse termo designar a língua primeira, estabelecida mais entre os registros imaginário e real do que pelo jogo de substituições e codificações do simbólico. É, em suma, algo referente a *lalação* estabelecida na relação dual mãe-criança.

O sintoma como avanço do simbólico sobre o real⁸⁷

Se pensarmos no herético à época do Fausto histórico (o homem de Knittlingen), esse se manifestava pela busca de incorporar à doutrina cristã vigente e mantenedora da verdade os valores e as idéias da Grécia clássica e pagã. Tal atitude é mais bem sucedida e tem melhor acolhida na Itália, onde, justamente e paradoxalmente, o catolicismo tem sua sede. Lá, a essa época, propõe-se uma forma de conciliação de valores que ganha o nome de Renascimento. Mas, anos antes, coube inclusive aos santos pensadores, Santo Agostinho e o nosso São Tomás de Aquino, sancionarem a conduta cristã frente a pensadores tais como Platão ou Aristóteles, decidindo e selecionando que aspectos e leituras de suas obras serviriam na aproximação do cristão em relação ao Deus inominável e todo poderoso e, por outro lado, quais o afastariam e o colocariam no caminho do mal.

Lacan resgata num católico, admirador do segundo desses santos e muito próximo da cultura italiana, a atitude de *helenizar* sua religião. É inclusive a tal atitude a que ele se refere ao abrir o Seminário 23, dizendo ser o que faz ao buscar (etimologicamente) o aspecto grego do sintoma, tal qual faz James Joyce em obras como *Ulysses* e em *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

⁸⁷ Bem como a Angústia, como avanço do real sobre o imaginário e a inibição, como avanço do imaginário sobre o simbólico.

Se os Faustos - histórico, lendários, míticos, poéticos - buscam injetar saberes heterodoxos nas doutrinas teológicas, essas *injeções* – é o termo que Lacan (1975-6 p.11) emprega – em Joyce aparecem de formas mais sutis e alusivas. Se em *Ulysses* ele traz a Grécia homérica para a Irlanda católica de seus tempos, no seu Stephen Dedalus, a helenização invade o nome da personagem-pseudônimo que alude tanto ao santo-mártir (Estevão), quanto à figura mítica (Dédalo) que criou suas asas para escapar do próprio labirinto em que se encerrara. Dédalo é inclusive genitor de um dos infaustos Faustos helênicos que terá aqui uma apreciação. Trata-se de seu filho Ícaro, que ignorou a advertência paterna e, fazendo mau uso da *tekhne* legada, ousou voar em direção ao astro-rei (alcançar o *deus-dies*), tendo com isso um trágico fim.

O *Sinthome*, a propósito, tem ligação direta com que fazemos com o legado paterno, a referência que nos introduz na realidade da cultura através da transmissão de suas insígnias; disso se trata no tão difundido conceito lacaniano de *Nome-do-Pai*. O nó Borromeu, curiosamente leva esse nome por ser uma *insígnia*, um brasão da família Borromeu que assim, pelos três círculos entrelaçados, se fez representar. O *Sinthome* é uma quarta consistência que vem *perverter* o estabelecido, desacomodando e desatando suas estruturas prévias para propor uma nova articulação. É aí que entra o jogo homofônico entre *perversion* (perversão) e *père-version* (pai-versão). Essa rearticulação é uma nova tomada de posição diante do pai enquanto sintoma.

Ce n'est pas que soient rompus le symbolique, l'imaginaire et le réel qui définit la perversion, c'est qu'ils sont déjà distincts, de sorte qu'il en faut supposer un quatrième, qui est en l'occasion le sinthome. Je dis qu'il faut supposer tétradique ce que fait le lien borroméen – que perversion ne veut dire que *version vers le père* – qu'en somme le père est un symptôme, ou un sinthome, comme vous voudrez. Poser lien énigmatique de l'imaginaire, du symbolique et du réel implique ou suppose l'existence du symptôme.⁸⁸ (LACAN, 1975-6 p.8)

⁸⁸ Não é que sejam rompidos o Simbólico o Imaginário e o Real que define a perversão, é que eles já são distintos, e devemos supor um quarto, que é o Sinthome na ocasião, que se deve supor tetrádico, o que faz a ligação borromeana, que perversão (*perversion* / *père-version*) só quer dizer versão em relação ao pai, e que, em suma, o pai é um sintoma (*symptôme*) ou um Sinthome, como vocês

Figura 3 – O *sinthome* (Σ) como quarta consistência do nó Borromeu.

O *sinthome* implica em tomar como diretriz a assertiva proferida no monólogo inaugural do *Fausto* de Goethe:

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwib es, um es zu besitzen. (682-3)

(O que de teus pais herdastes,
Conquista-o, para fazê-lo teu.)

Essa citação nada teria de estranho à Psicanálise. Celebrizou-se em seu seio por ter sido o último, dentre tantos extratos do *Fausto* de Goethe na obra de Freud. Ela aparece na *última página* da *última obra* do psicanalista – *Abriss der Psychoanalyse* (1938), uma obra que pretendia ser o apanhado geral, o compêndio,

quiserem. A ex-sistência do sintoma (symptôme) é o que está implicado pela própria posição, aquela que supõe esta ligação – do Imaginário, do Simbólico e do Real – enigmática.

de toda a sua criação de um modo que facilitasse a apropriação pela cultura; o que lhe auferia um caráter iniludível de *legado*.

Cabe destacar que o termo que traduzimos por *pais* não preserva a ambigüidade da língua portuguesa. *Eltern* teria o sentido de genitores de ambos os sexos (pai e mãe), mas o termo utilizado por Goethe é *Väter*, plural de *Vater* (pai). Mais do que uma questão sexista ou digna de estudos de gêneros, o que nos importa é uma característica que encontra eco naquilo que Lacan teoriza também no plural: *os nomes do pai*, e as nomações (plurais), versões dali possíveis. Outro aspecto desse pai plural faz eco com o que mais adiante introduziremos como a sua figura cindida, não tanto uma natureza dual ou de dupla consistência, mas antes a bipartição de uma *imago* fundamental.

Por certo, ao se tomar o jogo homonímico não se trata de induzir (o analisante, na experiência clínica à qual o termo originalmente se refere) à perversão enquanto estrutura (clínica). Isso seria, além de feito impossível, a heresia despropositada, a vã blasfêmia. Trata-se antes de tomar dessa estrutura o seu modo de negação em relação ao *Nome-do-Pai*. Eis que nos vemos novamente diante de aberturas pelas sendas da homofonia e da equívocidade.

Indubitável a origem religiosa via *in nomini patris...*, mas, tomando o termo pelo francês de Lacan, temos uma proximidade sonora, se não perfeita homofonia entre *nom* (nome) e *non* (não) que nada teria de casual. De fato, o ponto de encontro entre a religião e a Psicanálise dá-se no referente à interdição inerente e necessária ao estabelecimento de qualquer cultura ou inserção nela, interdição que se estabelece por uma renúncia negada. A renúncia à observação da falta (castração) no Outro. Mas se a religião aponta a necessidade dessa renúncia, é justamente, conforme teremos a possibilidade de observar, o que o *Sinthome* propõe superar ao seu modo nada denegatório.

O termo *estrutura* inclusive, em sua fase “estruturalista”, foi usado por Lacan para diferenciar as conseqüências da forma de interdição e a também conseqüente negação operantes na aquisição da linguagem. Nesse momento, ele busca diferenciar as três negativas encontradas no texto freudiano e suas relações com três respectivas estruturas clínicas.

Estrutura clínica	Forma de negação
Neurose	<i>Verdrängung</i> (requalque)
Psicose	<i>Verwerfung</i> (forclusão ou preclusão)
Perversão	<i>Verleugnung</i> (renegação ou desmentido)

Ao Lacan joyceano, ou o último Lacan, já não cabe mais se ater tanto às estruturas e suas regularidades, as três (tridimensionais) estruturas procuravam separar e articular o que ele visa agora *here-eticamente* a aproximar a partir de novas leituras. O *Sinthome* o faz repensar uma transformação do sintoma, fenômeno privilegiado como via de retorno do recalque, mecanismo próprio da neurose. Ele também re-elabora o estatuto da *Verwerfung* (forclusão), desvencilhando-a de uma mera ineficácia psicótica e, voltando à perversão, poderíamos inferir que procura resgatar da *Verleugnung* o seu movimento de dupla inscrição: de negação e afirmação, conforme procuraremos demonstrar.

O *sinthome* envolve uma atitude de escolha a partir do que é imposto, esse é seu caráter herético. Guarda-se aí um contra-senso, conotação figurativa da heresia⁸⁹, *escolher o que é imposto pela forma outra (heteros) de ser herdeiro (heréu)*. Nega a via canônica diante do pai, mas a assume, acrescentando a ela sua marca própria. Eis o movimento duplo e paradoxal próprio da denegação (*Verleugnung*). Procura a via alternativa que assim seria concebida diante de um Outro regulador que lhe faria frente, ainda que, eis a diferença básica em relação à

⁸⁹ Do gr. haíresis, 'escolha'; 'escola filosófica', 'seita religiosa', pelo lat. haeresis + -ia1. (HOUAISS & VILLAR, 2001)

perversão, este Outro não tem, no *Sinthome*, conforme veremos, a mesma consistência. Como coloca Lacan:

Mais il est en fait qu'il [Joyce] choisit, en quoi il est, comme moi, un hérétique. Car *haeresis*, c' est bien là ce qui spécifie l'hérétique. Il faut choisir la voie par où prendre la vérité. Ce d'autant plus que, le choix une fois fait, cela n'empêche personne de le soumettre à confirmation, c'est à dire d'être hérétique de la bonne façon. La bonne façon est celle qui, d'avoir bien reconnu la nature du *sinthome*, ne se prive pas d'en user logiquement, c'est-à-dire d'en user jusqu'à atteindre son réel, au bout de quoi il n'a plus de soif⁹⁰ » (LACAN, 1975-6 p. 15).

Parece, às vezes, discutível a forma como Lacan recorre ao biográfico em Joyce para ilustrar essa atitude, mas podemos entender como ela acaba por ser adequada em termos funcionais para o ilustrado. Nos vale tomar o biográfico, como de início proposto, enquanto construção verossímil de apoio às articulações conceituais, e como via de demonstração a partir de recursos imaginário-simbólicos do que analogamente é mostrado pelas vias da topologia.

O posicionamento de Joyce frente a *seu pai* é ponto constituinte de grande ambigüidade ou - para usarmos o conceito psicanalítico - de *ambivalência*. Seus escritos, sobretudo o indiscutivelmente autobiográfico *A Portrait of the Artist as a Young Man*, dão conta de uma atitude na qual, ao mesmo tempo que parece desmerecer e diminuir a importância desse pai, evoca tal importância por uma massiva presença. O livro começa com a voz paterna cantarolando uma canção ou improvisando uma estória bastante ridícula

⁹⁰ Mas é fato que ele escolhe. Em que ele é, como eu, um herético. Pois *haeresis*, é aí que bem se especifica a herética. Deve-se escolher a via por onde tomar a verdade. Isto, ainda mais que a escolha, uma vez feita, não impede ninguém de submetê-lo a confirmação, isto é, de ser herético da boa maneira; aquela que por ter bem reconhecido a natureza do *Sinthome* não se priva de usar disto logicamente, isto é, até atingir seu real, ao fim do que ele não tem mais sede.

Once upon a time and a very good time it was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo...⁹¹

O pai de Joyce, conforme se constata em biografias ou nos próprios trabalhos do escritor, é figura imponente e grandiosa, por um lado. Sabemos de seu orgulho quanto à linhagem familiar, seu engajamento na causa irlandesa, seu talento musical. Porém, paradoxalmente, seu pai (son père) soa (sonne) por vezes como um zé-ninguém (personne)⁹². Mas, é sua a voz que introduz o exposto (abertura de *A Portrait...*) e que o nomeia (baby tuckoo). Ele é evocado para dar sustentação ao discurso que funda a narrativa. Já ao final do livro, este mesmo pai aparecerá numa também paradoxal (prolífica e ridícula) “lista de ocupações” que visariam a dar-lhe, pela voz do filho, uma significação pela obra, pelo que faz ou produz. Tanto e simultaneamente quase nada:

A medical student, an oarsman, a tenor, an amateur actor, a shouting politician, a small landlord, a small investor, a drinker, a good fellow, a story teller, somebody's secretary, something in a distillery, a tax gatherer, a bankrupt and at present a praiser of his own past.⁹³

Atitude bastante ambivalente em que demonstra e afirma a importância por um lado (ainda que ridicularizando), e nega ao apresentá-lo tão depreciativamente como um bufo. Seu *Ulysses* reedita a questão colocando a busca do lado do pai. É

⁹¹ Era uma vez e uma vez muito boa mesmo uma vaquinha-mu que vinha andando pela estrada e a vaquinha-mu que vinha andando pela estrada encontrou um garotinho engraçadinho chamado bebê tuco.

⁹² Adiantamos aqui o termo-valise *Père-Sonnores*, cunhado por Roberto Harari a partir do seminário de Lacan. Termo que, sem dúvida, nos será de grande valia a partir do exposto.

⁹³ Um estudante de medicina, um remador, um tenor, um ator amador, um político gritão, um pequeno proprietário, um pequeno investidor, um beberrão, um bom camarada, um contador de histórias, secretário de alguém, algo em uma destilaria, um coletor de impostos, um falido e atualmente um enaltecido de seu passado.

um pai (Bloom) que busca um filho (Stephen) que não o aceita sem também o excluir. “*Ulysses* é o testemunho do por que Joyce fica enraizado em seu pai, ao mesmo tempo que o renega; e é bem isso que é seu sintoma.”⁹⁴ (p.70)

Segundo Lacan, é paradoxalmente essa *imago paterna* a responsável pela obra de Joyce. Filho, na interpretação lacaniana, de um *pobre-diabo*, de um *Fénian* - para dessa vez ser Lacan o irônico, usando da proximidade entre *Fénian* (feniano, pertencente ao movimento político irlandês contrário à dominação inglesa) e *fait-néant* (faz-nada, preguiçoso): “foi sua arte que compensou seu porte fálico”⁹⁵ (LACAN, 1975-6 p. 15). E, mais adiante, ele complementa “esse coitado (ce hère) é concebido como um herói (héros)”⁹⁶ (idem), produzindo o que, pela via aberta por Joyce e Lacan, poderíamos chamar de uma *hère-éthique* / *hérétique*⁹⁷.

O pai é, portanto, um Outro cindido, barrado, idéia que, em si, já remonta a Freud e suas noções de aparato psíquico e de *Ichspaltung* (cisão do eu). Mas é Lacan quem o aponta no Outro, e não qualquer outro, mas sim naquele que é causador do sujeito como Eu Ideal, que Lagache descreve como a identificação heróica (apud LAPLANCHE & PONTALIS, 2001 p.139). Não que essa noção não se aplique também à mãe, mas a ambivalência em relação ao pai tem suas peculiaridades que passam por questões tais como agressividade, temor, poder, honra, aspectos englobados em uma só noção: lei.

A falta (sin) de Joyce seria, nesse sentido, uma espécie de reedição do pecado de Cam, que apontou para seus irmãos a nudez e a embriaguez do pai. Falta que lhe rende a maldição rogada por pelo genitor que desperta: “Maldito seja Canaã⁹⁸! Que se torne o último dos escravos de seus irmãos.” (Gênesis Cap.9 Vers.25) E mesmo que essa fúria não apareça na boca de John Stanislaus (pai de

⁹⁴ *Ulysses*, c'est le témoignage de ce par quoi Joyce reste enraciné dans son père en le reniant. C'est bien ça qui est son symptôme.

⁹⁵ « c'est son art qui a supplée à sa tenue phallique. »

⁹⁶ « ce hère est conçu comme un héros. »

⁹⁷ Elemento que poderíamos associar a *faunéthique* que Lacan envolve no texto Joyce le Symptôme (1975), texto-exposição que lhe dá o ensejo para o tema do seminário 23.

⁹⁸ Povo que descenderia de Cam.

James Joyce), o medo da danação é uma constante no livro autobiográfico do escritor irlandês com suas exaustivamente detalhadas descrições do inferno e castigos para aqueles que, como ele, fizeram por merecê-lo (JOYCE, 1996).

O Pai em nome de quem se deve erigir a lei é o evocado nas ações do bom filho. E Noé, que é pego por seu filho Cam de “calças curtas”, ou antes, desprovido de calças e vestes, era, além do hedonista descobridor do vinho (e da embriaguez), o grande patriarca, construtor, provedor e redentor. Mas, nesse pai-homem, aparece a dupla natureza, que Cam percebe e ousa denunciar, fazendo-se, assim, talvez, o primeiro dos blasfemos.⁹⁹

Se a religião monoteísta toma a paternidade como a prerrogativa principal de seu Deus, questão que a Psicanálise desde Freud tão bem soube ler e articular, como poderia ser esse pai concebido sem mácula e falha? Esse pai fálico que, justamente no caso do Fausto pré-mefítico, busca-se alcançar a todo custo em sua perfeição, sabedoria, poder e gozo, se lhe vem parecer inatingível. É o modelo de uma identificação impossível. Mas, cabe aí remontarmos à forma como Freud apontaria a explicação para essa dupla natureza ou, antes, dupla inscrição.

3.2 O demônio como resto do pai

Se, em textos tais como *Totem und Tabu*¹⁰⁰ ou *Die Zukunft einer Illusion*¹⁰¹, Freud coloca, em sua concepção da natureza do sentimento religioso, a ligação de culpa-dívida (Schuld) com uma *imago* paterna onisciente e onipotente, o lugar para o

⁹⁹ Roland Barthes utiliza-se justamente desta passagem bíblica para tratar dessa ambivalente relação de prazer, de evidenciação-ocultamento para com o texto: “prazer edipiano (desnudar, saber, conhecer a origem e o fim), se é verdade que todo relato (toda revelação da verdade) é uma encenação do Pai (ausente, oculto, hipostasiado) – o que explicaria a solidariedade das formas narrativas, das estruturas familiares e das proibições de nudez, todas reunidas, entre nós, no mito de Noé coberto pelos filhos.” (2002, p. 16)

¹⁰⁰ *Totem e Tabu.*

¹⁰¹ *O Futuro de uma Ilusão*

pai-sintoma estará mais bem apresentado em seu breve *Eine Teufelsneurose im Siebzehnten Jahrhundert*¹⁰².

Deixando claro, já de início, as fortes influências do mestre de sua juventude, Jean Martin Charcot, que apontava nos casos medievais de bruxaria as manifestações da histeria em outros tempos, Freud seguirá semelhante caminho ao apontar uma leitura psicanalítica de um caso de possessão demoníaca. Eis, para irmos diretamente ao ponto, a concepção freudiana da dupla inscrição da imago paterna em sua forma religiosa:

Zunächst, dass Gott ein Vaterersatz ist oder richtiger: ein erhöhter Vater oder noch anders: ein Nachbild des vaters, wie man ihn in der Kindheit sah und erlebte, der Einzelne in seiner Kindheit und das Menschengeschlecht in seiner Vorzeit als Vater der primitiven Urhorde. Später sah der Einzelne seinen Vater anders und geringer, aber das kindliche Vorstellungsbild blieb erhalten und verschmolz mit der überlieferten Erinnerungsspur des Urvaters zur Gottesvorstellung des Einzelnen.¹⁰³
(Freud, 1922, p. 331)

Como ele já adianta nesse trecho, em algum ponto adviria não só uma sub-valorização, mas também a ambivalência.

Aus dem nicht zu Ende gekommenen Widerstreit von Vatersehnsucht einerseits, Angst uns Sohnestrotz andererseits haben wir uns wichtige Charaktere und entscheidende Schicksale der Religion erklärt. (...) Vom bösen Dämon wissen wir, dass er als Widerpart Gottes gedacht ist und doch seiner Natur sehr nahe steht. (...) Der bösen Dämon des christlichen Glaubens, der Teufel des Mittelalters, war nach der

¹⁰² *Uma Neurose Demoníaca no Século XVI*. (1922)

¹⁰³ (Para começar, [sabemos] que Deus é um substituto paterno ou, mais corretamente, que ele é um pai exaltado ou, ainda, que constitui a cópia de um pai tal como é visto e experimentado na infância – pelos indivíduos em sua própria infância, e pela humanidade em sua pré-história, como pai da horda primitiva e primeva. Posteriormente, na vida, o indivíduo vê seu pai como algo diferente e menor. Porém, a imagem ideativa que pertence à infância é preservada e se funde com os traços da memória herdados do pai primevo para formar a idéia que o indivíduo tem de Deus.)

christlichen Mythologie selbst ein gefallener Engel und gottgleicher Natur. Es braucht nicht viel analytischen Scharfsinns, um zu erraten, dass Gott und Teufel ursprünglich identisch waren, eine einzige Gestalt, die später in zwei mit entgegengesetzten Eigenschaften zerlegt wurde¹⁰⁴. (Freud, 1922, p. 331) (Grifo nosso)

Serve-nos aqui essa idéia do demônio-pai como o *caído* ou talvez, anterior à ascense sagrada que somente advém, no que se refere ao pai-totêmico, após seu assassinato e a instituição da lei unificadora. Um pai ainda-não ou não-mais sagrado, no que nos faz lembrar sua aparência pré-humana, identificada ao animal totêmico (chifres, cornos e cauda) e que na imagem de Haizmann, do qual se trata no texto de Freud, anterior à partilha dos sexos (demônio com pênis e mamas). Guarda-se aqui a chave para a *Unheimlichkeit*, ou estranheza familiar, que denota esta imagem do demoníaco, sobretudo na figuração híbrida (parte animal - parte humano) que lhe reserva o cristianismo medieval, com a definição que Freud (1919) empresta de Schelling: “*Unheimlich*” é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz’.

Teremos oportunidade de retomar a problemática do diabo como tento relação com um Nome-do-Pai destituído de um lugar ideal, mas cabe introduzirmos a idéia que Freud esboça em *Totem und Tabu* do pai da horda como um pai-diabo. Como coloca Luisa, se Urtubey em seu *Freud et le Diable* : "Ele não recalca suas pulsões (O diabo = a personificação da vida pulsional), ele tem traços animais (como o diabo com sua cauda e seus chifres) e, além do mais, seu narcisismo não seria, afinal, uma característica demoníaca (Lúcifer, a mais bela criatura) ?"¹⁰⁵ (1983, p.99)

¹⁰⁴ (O problema não solucionado entre o anseio pelo pai, por um lado, e, por outro, o medo dele e o desafio pelo filho, proporcionou-nos uma explicação de importantes características da religião e de decisivas vicissitudes nela. [...] Com respeito ao Demônio maligno, sabemos que ele é considerado como a antítese de Deus, e, contudo, está muito próximo dele em sua natureza. [...] O demônio mau da fé cristã – o diabo da Idade Média – foi, de acordo com a mitologia cristã, ele próprio um anjo caído e de natureza semelhante a Deus. Não é preciso muita perspicácia para adivinhar que Deus e o Demônio eram originalmente idênticos – uma figura única posteriormente cindida em duas figuras com atributos opostos.)

¹⁰⁵ « il ne refoule pas ses pulsions (le diable = la personnification de la vie pulsionnelle), il a des traits animaux (comme le diable avec sa queue et ses cornes) et de plus son narcisisme n'est-il pas une caractéristique démoniaque (Lucifer, la plus belle créature) ? »

No que trazemos deste resto do pai oculto (*heimlich*) nas trevas em contraposição ao pai Ideal, manifesta-se a noção de *Spaltung* freudiana concernente não ao Eu, mas sim àquele que lhe serve de ideal enquanto alicerce para a constituição subjetiva pelo campo do discurso, da figura que estaria na base da formação do supereu. A *boa heresia* atribuída por Lacan a Joyce teria a ver com a aceitação da imago paterna, porém não tão somente enquanto o ideal, lugar-comum e forma pasteurizada de conceber o evento. Joyce recorre ao pai fazendo-o figurar como sujeito titânico, exuberante, galante, encantador, mas também no que esse tem de ímpio, de *pobre-diabo*, para poder fazer com essa herança um artifício que lhe resulte proveitoso. Joyce se depara de maneira iniludível com a castração deste Outro (A /) desde sua inscrição, mas, ao invés de negá-la pelo delírio, pelo fetiche ou pelo recalque, faz uso disso em sua arte.

Trata-se de algo que deve ser conquistado a partir do que é imposto enquanto carência. Algo que apontaria para o essencial do mito fáustico no que preserva de estrutural em suas versões: o comércio com o demônio. Não do todo-poderoso Lúcifer, belo e magnífico portador da luz, mas do demônio bufo¹⁰⁶, rasteiro, vulgar e escarinho, tal qual se caracteriza na figura de Mefistófeles, *aquele que não ama a luz*. Cabe aqui lembrarmos a passagem em que Lacan aponta a o esplendor do Ser, relativo à *claritas* de São Tomás em relação às trevas e a superação desta

¹⁰⁶ Cabe aqui a menção de que é justamente na qualidade de bobo da corte que Mefisto faz a sua entrada dissimulada no *Fausto – Parte 2* de Goethe. Após assassinar o predecessor, Mefisto usurpa o posto de bobo para se aproximar do Kaiser. Isso nos remete ao início do drama, quando na abertura, *Prólogo no Teatro*, antecedendo a abertura original do *Prólogo no Céu*, vemos a tríade: Diretor, Escritor e Bufo. Essas pistas, se pensarmos a transposição da introdução metapoética para a tríade que se anunciará no prólogo celeste (Deus, Mefisto e Fausto) demonstram a divisão (*Spaltung*) do celestial e do mundano no que concerne a relação da produção, criação e do pai. A figura do bobo da corte como este pai mundano, mas vergonhoso, facilmente associa-se ao demoníaco na figura de Mefisto como veremos, mas pensando o quanto a influência shakespeariana é confessadamente presente na obra máxima de Goethe, temos aqui que lembrar do príncipe dinamarquês. Se o pai que assombra a alma de Hamlet é o rei que retorna como etéreo fantasma, o crânio que ele têm na mão ao proferir seus questionamentos, suas divisões, é o de Yorick. O afetuoso bobo da corte falecido, cuja ossada é desenterrada, traz a Hamlet a lembrança da idílica co-existência, a relação com o pai *im-mundo*, mundano, e ainda que afetuoso e, portanto, pré-edípico, é um homem: carnal, finito, falho. A parte dois, então, inicia-se colocando face a face o Bufo e o Imperial, assim como lá no início do drama estava a defrontação do inferior (inferno-inferos) e do celestial na aposta que selam Deus e o diabo pela alma de Fausto.

dicotomia *luzes-trevas* que aparece ao final do Seminário, quando Lacan trata do Real.¹⁰⁷

Segundo Thomas Mann (apud CAMPOS, 1981 p.81), o nome desse demônio teria algo que ver com “mefítico” (sulfuroso, pestilencial) “pois se trata de um tipo ignóbil, ignóbil em alto estilo, porém com um sentido de humor dominando a sua sujidade”. E é na escatologia que o humor de Mefistófeles de Marlowe (2003) ou Goethe se afinam com o de James Joyce, que dará a seu primeiro livro publicado o nome *Chamber Music* (1907), que alude tanto a sublime Música de câmara quanto à escatológica e grotesca “música de quarto”, o som da urina contra o urinol de metal (Chamber pot).

Eis aí também o que podemos adiantar como característico do que Lacan teoriza sobre a negação na psicose: suas buscas de união entre o escatológico e o sublime, a *Verwerfung* (forclusão ou foraclusão) e suas conseqüentes *supleções*. Termos que aqui se apresentam demandando tradução e contextualização. Conforme adiantávamos quando nos referíamos à perversão, Lacan propõe uma articulação com a negação também na psicose e essa teria uma característica distinta das outras duas estruturas no que tange aos três registros da experiência psíquica: o real, o simbólico e o imaginário.

O imaginário, sob certos aspectos, podemos supô-lo como prévio em relação ao simbólico, ainda que a emergência deste último venha a implicá-lo e restaurá-lo descaracterizando sua conformação inicial. O imaginário é próprio da relação especular e, portanto, dual. Envolve um duplo jogo de identificação e alienação da auto-imagem num outro que, como tal, como Outro, virá se figurar. O simbólico, o registro que surge como terceiro, não só no que concerne aos outros dois registros, mas possibilitando a mediação reguladora entre o Eu e o Outro, é o que funda o sujeito na e pela linguagem no que traz de limite, de lei e interdição.

Na neurose e na perversão, o significante *Nome do Pai*, o primeiro e inaugural, instala-se fundando o registro do simbólico e é nele, no jogo metafórico das substituições alusivas, que o negado retorna. É próprio do simbólico o artifício

¹⁰⁷ L'obscur n'est pas qu'une métaphore parce que si nous savions un bout de réel, nous saurions que la lumière n'est pas plus obscure que les ténèbres et inversement. (p.124)

da troca: de uma coisa pela palavra, de um símbolo por uma idéia, mas uma troca sempre inexata e ainda que bastante arbitrária em sua natureza, seguindo um código passível de ser compartilhado. Na neurose, modelo primeiro da Psicanálise, o que é negado é rechaçado (*verdrängt*) enquanto tal para retornar transformado em sintoma (em não em *sinthome*). Na perversão, em que, conforme visto, há uma dupla inscrição de concomitante afirmação e negação, o que é negado retorna, por exemplo, no *fetiche*.¹⁰⁸

Mas, na psicose, haveria algo de distinto e que justificaria a presente digressão, sobretudo pela pergunta Lacaniana por uma suposta loucura de Joyce. O retorno do negado dar-se-ia não no simbólico, mas sim no real. E isso não por outro motivo que a falha na própria inscrição desse significante, o *Nome do Pai*, a partir da metáfora paterna e conseqüente ascense ao simbólico. O termo adotado por Lacan é *forclusão*, conceito que em francês (*forclusion*) daria conta do que em termos jurídicos se traduziria como *preclusão*. No âmbito jurídico, usa-se esse termo para demonstrar algo como não incorporável a um processo, por exemplo, por o delito haver prescrito ou por se tratar de uma argumentação baseada em provas obtidas por meio ilícito.

Essa “lei” paterna, no caso da psicose, não se incorpora ao simbólico. “Sendo então foracluído o significante *Nome-do-Pai*, ele retorna no real sob a forma de um delírio contra Deus, encarnação de todas as imagens malditas da paternidade” (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 542). O *delírio* que seria entendido como busca de cura na psicose etimologicamente remete a uma tomada alternativa de caminho ou rumo preconcebido. Mas, o delírio de Joyce não é o alucinatório da possessão demoníaca, por exemplo, e sim o da sua arte, de seu artifício.

¹⁰⁸ Palavra que remete tanto ao sexual quanto ao mágico e cuja dupla remissão teria grande relevância quanto ao tema de Fausto. Além da conotação dada pela sexologia a partir de Binet (1887 apud ROUDINESCO & PLON, 1998, p.235) que constituiria em privilegiar uma parte do corpo do parceiro ou algum objeto relacionado a esse corpo o termo estaria etimologicamente ligado à idéia de *feitiço* e, portanto, de uma atribuição de encanto ou poder sobrenatural feita a determinado objeto. Segundo o Dicionário Aurélio, “*Objeto animado ou inanimado, feito pelo homem ou produzido pela natureza, ao qual se atribui poder sobrenatural e se presta culto; ídolo, manipanço.*” Algo que se ligaria tanto a atitude sexual, que se poderá ver nos Faustos encantados por suas Margaridas e Helenas, como da própria arte da magia e da alquimia, com seus encantamentos e sortilégios presentes tanto em Fausto quanto em Mefisto.

Semelhante caminho seguem autores que expressam, em seus Faustos, a ligação com esse pai às avessas, ainda que, mister faz-se adiantar, procurem antes apontar nas personagens uma tal atitude do que no próprio fazer com a escrita inaugurado por Joyce. Fausto abandona o Deus Ideal, *metáfora* substitutiva do pai, para entrar em contato com a figura chã de Mefistófeles e, a partir de um pacto, fazer uso de seus poderes incorporando-os à sua maneira, de acordo com seu desejo. O pai deixa de ser substituto e abre o caminho para as *supleções*, incorporando a esse poder a marca própria do “filho”, assinando com o próprio sangue o *próprio nome apropriado do pai*. Retomando a negação-afirmação, Fausto busca aquilo que Lacan indica em Joyce: “Do Nome-do-Pai se pode também prescindir... à condição de servir-se dele” (apud HARARI, 2003 p. 279).

3.3 O Fausto de Joyce

Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.

James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*

“Joyce em alemão é Freud”¹⁰⁹ (apud ELLMAN, 1982) costumara afirmar Joyce, mostrando-se, portanto, de alguma forma identificado com a Psicanálise e com seu fundador. Psicanálise cujo surgimento e consolidação na cultura ele pôde assistir. Como “artista e artífice” do Verbo, de nada indiferente às conseqüências da nomenclatura, percebe o que fala de Freud em seu nome *trans-vertido*. Mas, se, após seu retorno ao mestre alemão, Lacan volta-se ao irlandês de expressão, em princípio, inglesa, Freud parece jamais se posicionar em relação a Joyce e este último, se faz tal menção e chega a citá-lo em seus escritos, não parece se posicionar com entusiasmo em relação à Psicanálise.

¹⁰⁹ Ambos significando “alegria”, em inglês (Joy) e alemão (Freude), respectivamente.

Como até há pouco nos embrenhávamos pelos caminhos das ficções (produções) biográficas, não poderíamos nos furtar ao episódio que cruzou os caminhos de Joyce com o da Psicanálise na figura daquele que Freud escolheu como seu “príncipe herdeiro”: Carl Gustav Jung. O discípulo de Freud que, no momento em que Joyce o procura para o atendimento a sua filha Lucia, já não mais fala em nome da Psicanálise freudiana, mas a separação tão clara no meio psicanalítico não parece ser feita pelo escritor que os une em tom sarcástico em seu *Finnegans Wake* (1999 p.115)¹¹⁰.

Tema importante, pois, se até agora falamos da influência da paternidade sobre Joyce, restaria saber como ele a levou adiante, como *fez-se pai*. Levou adiante, pois, como coloca Lacan, ele leva seu sintoma em relação ao pai na direção de sua filha. Joyce teria, pelo artifício da *supleção* que operou em sua escrita, encontrado outro destino para a sua “loucura” que não a crise psicótica. Sua filha Lucia, no entanto, não teria encontrado semelhante caminho e, justamente após a morte do pai de Joyce, começa a apresentar um agravamento de sua loucura. Preço fáustico pago por Joyce?

Fato curioso é que Joyce não significa o sofrimento de sua filha enquanto loucura e, portanto, maldição, mas sim como um *dom* incompreendido que ele denomina *clarividência*. Atribuição que se cruza com o próprio ato “profético” da nomeação de sua filha. Profético, pois o nome que ela porta, Lucia, *lança luz* sobre a escolha de Joyce. Esse atribuí tal escolha, pelo nome, a Santa Luzia (Santa Lucia em italiano), a padroeira da visão.

Assim a ‘visão’ se impôs à filha de Joyce desde o nascimento e, no auge da sua loucura, essa imposição vai lhe retornar, veiculada novamente por seu pai, através da atribuição que ele, levando a sério o que ela dizia, começou a lhe fazer uma vidência, cuja clareza não estava menos inscrita no nome escolhido para a filha, pois Lucia em italiano difunde-se também como luz. (LAIA, 2001 p.4)

¹¹⁰ “Ser quem, adamais potencial? And so wider mas nós velhuscos Sycos gurisalhos que tivemos nossa parte no maravilhoso país das análices quando elas eram yungáveis e focialmente freudadas, na penumbra de uma sala de procura que compressão oracular tivemos que aplicarhes!” Trecho em que Joyce ironiza Freud e Jung em seu *Finnigans Wake*.

Vale-nos o biográfico no que ele recupera do mítico. E aqui alguns acontecimentos simultâneos parecem se encadear: a morte do pai de Joyce, o agravamento da loucura da filha e da cegueira do escritor que, após ter escrito o livro do dia, *Ulysses* – livro que transcorre em um único dia (e parte de uma noite), mas que é também de cunho diurno - começa a elaborar o *Finnegans Wake* – que apesar de (ou, por) trazer no título o despertar (wake) faz alusão ao noturno, com sua estrutura onírica e obscura. Não são poucos os paralelos desses fatos com o mito que Freud resgata da tragédia de Sófocles para encerrar a dinâmica da constituição do sujeito em seu livro também dedicado ao onírico, a *Traumdeutung*.

Édipo, ao saber-se assassino de seu pai após confrontar-se com o cego Tirésias, irá cegar-se e vagará pelo mundo (como no eterno exílio joyceano) não sem olhos que lhe guiem, mas com os de Antígona, sua filha e irmã. Lucia, filha de Joyce que se irmana de seu pai ao ser a extensão de seu sintoma, traz em sua fala o discurso onírico desperto. O que para ela são imagens de realidade Joyce transforma em palavras de real o que nos faz compreender a justa diferença entre os dois, entre o sintoma de *Lucia-a-Clarividente*, como Joyce a nomearia, e do *Sinthome* de Joyce. Diferença renegada por Joyce, que considerava a perturbação da filha ou uma conseqüência da vida nômade que a teria submetido a muitas línguas, ou do poder transcendente da clarividência, ao que Jung teria comentado: “ela e seu pai eram como duas pessoas descendo ao fundo de um rio, uma caindo, outra mergulhando” (apud ELLMANN, 1982 p. 837).

Ao deparar-se com a morte do pai, Joyce relata em carta que se sente invadido em seu corpo por sua fala: “parece-me que sua voz de algum modo, entrou em meu corpo e em minha garganta. Ultimamente mais do que nunca – especialmente quando suspiro” (apud LAIA, 2001 p. 5). Essa *entrada* é o que Lacan refere como o *parasitismo* da voz ou como as falas impostas (Seminário 23 Aula de 17 de fevereiro). E é nesse momento, no momento da *falha real* da morte, que o que Joyce não pode ver seria é *e-vide*-nciado por Lucia-Lúcifer, a bela portadora de sua luz.

Como diz Lacan, “Para defender, se é que se o pode dizer, sua filha, ele atribui-lhe algo que está no prolongamento daquilo que no momento chamarei de sintoma”¹¹¹ (1975-6p.96) Um *curto-circuito*, na sintomática joyceana parece, portanto, ligar o seu pai a sua filha, mas este exemplo biográfico-ficcional, veremos, serve esplendidamente para apontar um ponto central do que articulamos o cruzamento do Deus-Pai e *d’A Mulher* (que não *ex-siste*), no que concerne ao Sinthome. Questão que, em se tratando de Fausto, de um lado põe Deus-Mefisto e de outro Helena-Margarida.

A voz do pai invade Joyce no suspiro (*sigh*) e a filha, *femme inspiratrice* que deve lançar a luz (Lucia) para dar-lhe a visão (*sight*) que vem perdendo. Se o até aqui exposto faz pensar no *sinthome* (enquanto transformação do sintoma) como aquilo que tinha na base uma *père-version*, versão ao pai, na aula que Lacan dedica às falas impostas, ele a termina por relacioná-la “*a uma mulher*”:

Je me suis permis de dire que le sinthome, c’est très précisément le sexe auquel je n’appartiens pas, c’est-à-dire, une femme. Si une femme est un sinthome pour tout homme, il est tout à fait clair qu’il y a besoin de trouver un autre nom pour ce qu’il en est de l’homme pour une femme puisque le sinthome se caractérise justement de la non-équivalence¹¹².

A não-equivalência, certamente, aí está a menção à não-relação, no sentido de não-proporção sexual. É bem por isso que, ao início do seminário, Lacan associa *A-Mulher* que não existe a um nome de Deus, ambos como da ordem de um irrepresentável-impossível. Mas, a ligação entre o pai e uma mulher, já a conhecemos de outras histórias, entre as quais se destaca certamente o historial

¹¹¹ Pour défendre, si l’on peut dire, sa fille, il lui attribue quelque chose qui est dans le prolongement de ce que j’appellerais momentanément de son symptôme.

¹¹² Permito-me dizer que o sinthome, é precisamente o sexo ao qual eu não pertenço, quer dizer, uma mulher. Se uma mulher é um sinthome para todo homem, é certamente evidente haver necessidade de se encontrar um outro nome para aquilo que é um homem para uma mulher já que o sinthome se caracteriza justamente pela não-equivalência

clínico do Homem dos Ratos¹¹³ com seu sintagma cristalizado em idéia: “Se vejo uma mulher nua, meu pai deve morrer”. Idéia fixa que opera como força de verdade para além da realidade da morte empírica, uma vez que o pai já havia falecido antes da análise. Ernst Lanzer, personagem prototípica da neurose obsessiva no ideário analítico, em seus pensamentos obsessivos, sofria com a idéia de que sua falha, sua culpa, submetesse ao suplício dos ratos ambos, o pai e a sua amada.

Drama do homem (enquanto sexo e não espécie) por excelência, que o acesso ao gozo interdito, por ser pertencente ao Pai, à descoberta da mulher custar a morte do mesmo. Eis o que liga o sexo masculino a Neurose Obsessiva. Questão que remete tanto ao *sinthome* quanto ao legado paterno e ao interdito, como Lacan resgata em Freud:

La castration, c'est que le phallus, ça se transmet de père en fils, et ça comporte même quelque chose qui annule le phallus du père avant que le fils n'ait droit de le porter. Freud se réfère à l'idée de la castration essentiellement de cette façon, où la castration est une transmission manifestement symbolique¹¹⁴. (p.85)

A heresia do *Sinthome* traz este quarto elemento forcluído da trindade que bascula entre o Demônio (como o resto metonímico do pai ideal) e a Mulher. Se, no exemplo anaclítico de Joyce, Lacan os aponta em um pai caído (John Stalislus) e na filha Lucia, sabemos que esses elementos são também os historicamente associados para uma exclusão na tradição católica em que ambos Joyce e Lacan foram criados. Se Lilith, a primeira mulher, é excluída das escrituras por condensar o feminino e o demoníaco ao querer impor sua “posição” ao homem, Eva, a segunda primeira mulher, é a que faz a ligação do homem com o pecado. Ainda que retornemos a este tema no capítulo seguinte, quando trataremos dos mitos que pré-figuram o Fausto, cabe apontarmos que essas associações são nele, em Fausto,

¹¹³ *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurosen* (1907a)

¹¹⁴ A castração, trata-se de que o phallus se transmite de pai para filho e isso comporta a idéia mesmo de algo que anula o phallus do pai antes que o filho tenha o direito de usá-lo. Freud refere-se à idéia da castração como uma transmissão manifestamente simbólica

reeditadas. Afinal, Fausto busca se associar ao Deus ou ao diabo para ter acesso ao esplendor do feminino, seja na mundana e pura Margarida ou na sensual e semi-divina Helena.

Mas, se trouxemos o exemplo joyceano com sua cegueira no momento em que produz o esplendor de sua obra, cabe apontarmos o semelhante destino que tem o Fausto de Goethe, que, ao final da *Parte 2*, obtém sua redenção à custa de sua cegueira. Por certo o demônio que conduz Fausto, como tivemos oportunidade de mencionar, não é exatamente o Portador da Luz, mas antes um de seus subalternos¹¹⁵. Lúcifer, o portador da luz, o anjo caído, tem também a paradoxal designação de Príncipe das Trevas. Paradoxo que se relativiza se imaginarmos que a luz só é evocada por aqueles que estão nas trevas de alguma espécie de cegueira. Fausto, em sua empresa de transformação ou transcrição do mundo do qual pensa ter se assenhorado passa a ter, no infiel Mefistófeles, os seus olhos.

Quando do pacto com Mefistófeles, Fausto teria proferido:

Werd ich zum Augenblicke sagen:

Verweile doch! Du bist so schön!

Dann magst du mich in Fesseln schlagen,

Dann will ich gern zugrunde gehn!

(Quando eu disser ao instante presente:

Detém-te afinal, demora, és tão belo!

Então poderás prender-me à corrente,

Baixo disposto para o cemitério)

¹¹⁵ Teremos oportunidade de verificar a “pessoalidade” de Mefistófeles em relação a Fausto. Analogamente à idéia mística de que cada qual teria seu anjo-da-guarda, Mefisto é o demônio de Fausto ou *para* Fausto.

Pois é o que Fausto acaba repetindo, ainda que no modo condicional (*poderias*), quando, enfim, ludibriado por Mefistófeles, poderia sucumbir ao encontrar a plena satisfação ao achar que se está fazendo uma drenagem de terras pantanosas para o seu artifício, seu projeto civilizador-libertário, enquanto os lêmures cavam-lhe a sua própria cova. (CAMPOS, 1981 p. 120) É, portanto, absolvido pela intervenção do eterno feminino, pois não veria o que faz. Uma vez que a luz, da visão ou do entendimento já não lhe compete.

O engano pela privação da Luz estaria inclusive no nome de Mefistófeles. Segundo Haroldo de Campos (1981 p.81), este nome de significação pouco evidente poderia ter sua origem no hebraico como “aquele que arruína e engana” ou, se fossemos pela possível origem grega, haveriam as possibilidades de denotar “aquele que não ama a luz”, *me-photo-philes*, ou diretamente “aquele que não ama Fausto”, *me-phausto-files*.

Lucia, para Joyce, parece, nesse momento, ter de exercer a dupla função de Margarida e Mefistófeles, sendo a penitente redentora e guia desorientada. É ela que precisa dizer ao pai de seu equívoco: “Quem sabe o que o destino nos reserva? Apesar de que a vida pareça cheia de luz está noite aqui, (...) Ainda estou escrevendo coisas bobas, *você está vendo?*” (apud ELLMANN, 1982 p. 834, grifo do autor). Mas, Joyce não queria ver e procura inclusive convencer Jung do talento da filha. A interpretação de Jung, no entanto, era a seguinte:

Ela era sua “femme inspiratrice”, o que explica a sua obstinada relutância em permitir que ela fosse interdita. A alma dele, isto é, sua psique inconsciente, estava tão solidamente identificada com ela que interditá-la teria sido admitir que ele próprio tinha uma psicose latente. Por isso, é compreensível que ele não pudesse ceder. Seu estilo “psicológico” é, sem dúvida, esquizofrênico, com a diferença, porém, de que o paciente comum não consegue deixar de falar e pensar dessa maneira, enquanto Joyce controlava e, mais ainda, desenvolvia com todas as suas forças criativas, o que explica porque ele próprio não ultrapassava a linha. Mas, sua filha ultrapassou porque não era um gênio como o pai, mas uma vítima de sua doença. Em qualquer outra época do passado, a obra de Joyce não teria chegado às gráficas, mas, em nosso abençoado século XX, ela é uma mensagem embora ainda não compreendida.

Joyce, no que manifestava de católico, era um fascinado pela luz celeste e pelas trevas do inferno, mas curiosamente, buscava aproximar e entrelaçar o claro e o obscuro. Haja vista a sua insistência com o enigmático e com a estética da evidenciação. A frase que utiliza para convidar o leitor a ler *A Portrait of the Artist as a Young Man*, retirada de *Metamorfoses* de Ovídio é a seguinte: *Et ignotas animum dimittit in artes*. Algo como, “voltou seu espírito para o estudo de uma arte desconhecida, abrindo novas vias para a natureza”. E parece ser esse o grande elemento Fáustico posto em ato em Joyce: usar das palavras de tal modo que essas cruzem os limites do simbólico e, através de um outro modo irrompam com uma tal categoria de expressão mais próxima da idéia de uma revelação ou aparição. “No caso de Joyce, inconsciente e real, encadeamento de uma narrativa e impossibilidade de narrar (ou de simbolizar) se enlaçam de uma outra maneira” (LAIA, 2001 p.134). Trata-se da sua estética das chamadas *epifanias*.

Noção extraída do catolicismo, a epifania, que originalmente designaria uma “aparição”, manifestação do divino, articula-se, sim, com a dimensão no olhar, da evidenciação, mas não necessariamente com o campo da visão, do olho¹¹⁶. Eis o cerne do artifício de Joyce: através das palavras promover a evidenciação epifânica. Processo que conta com a doutrina estética do aludido *sinthome-madaquin*, com que joga Lacan. Trata-se de São Tomás de Aquino, aquele que serve de referência ao artista Joyce, *as a Young Man*, para quem

“Ad pulcritudinem tria requiruntur integritas, consonantia claritas.” (apud JOYCE, 1996 p.241)

(Três coisas são necessárias para a beleza: totalidade, harmonia e radiância.)

¹¹⁶ Cabe aqui mencionar a proposta lacaniana do olhar como objeto *a* como um dos possíveis objetos causa do desejo. Como algo que surpreende e descentra o sujeito muito mais do que uma de suas faculdades perceptivas. Olhar que prescinde do sentido da visão, podendo se manifestar, portanto pelo recurso do literário, da narrativa.

De São Tomás, vem a proposta de uma constituição trinitária específica requerida para a epifanização. Como nos apontara Joyce, ainda em seu *Stephen Hero* (REF, p.190): “primeiro nós reconhecemos que o objeto é uma coisa integral”, o que constitui o princípio *Integritas*, depois “reconhecemos que ele é uma estrutura composta organizada, uma coisa de fato”, o que demarca o princípio da *Consonantia*, para que enfim: “sua alma, o que lhe é próprio, saltar para nós das vestes de sua aparência” que constitui o campo da *Claritas*. Não se trata necessariamente de uma busca do esplendor do ser, mas da possibilidade de extrair da “coisa” o elemento que ela irradia, sua verdade. Marca que sela o pacto do Fausto de Goethe, condição a partir da qual sua alma está entregue:

Verweile doch! Du bist so schön!

(Detém-te afinal, demora, és tão belo!)

Tal artifício joyceano interessa a Lacan, pois marca uma outra postura da arte diante dos registros da experiência psíquica. Diferente da conhecida sublimação evidenciada por Freud (1915 p.90-1.) como destino pulsional no qual o sintoma pode metaforicamente transformar-se em arte pelo recurso do preponderante do simbólico, o fazer joyceano aponta a possibilidade de se alcançar, pela linguagem, pontas do real. Tal proposta não se restringe ao jovem Joyce, mas é o que está em cena na evolução de sua obra até o maduro *Ulysses* e o derradeiro *Finnegans Wake*. Testemunhamos uma escalada na consolidação de um fazer com a linguagem diversa da pura criação de histórias e sentidos. Joyce, que gradativamente se aproxima de uma escrita do *non-sense*, afasta-se da preocupação simbólico-imaginária de construção de sentidos, criando enigmas que desafiam e surpreendem o leitor na sua relação com a obra. O imaginário é também abalado, pois a relação do leitor com a obra não é a de uma busca por comunicação especular, mas antes a de um convite ao leitor para que participe de um processo ativo de engajamento com o texto.

Em relação à questão blanchotiana (apud HARARI, 2003a), se “Escrever seria chegar a ser legível para todos e indecifrável para si mesmo?”, parece-nos que Joyce responde em ato que é lançar os enigmas que inquietavam o autor, cessando-lhe este gozo que busca sentido e transformando-os em obra, a serem lida por outros. Os enigmas demonstram a preocupação de Joyce com o trabalho e o reconhecimento de sua obra, sobre a qual, segundo teria afirmado, os universitários deveriam se debruçar nos trezentos anos seguintes. O Enigma Lacan define, no Seminário em questão, como sendo “uma enunciação de tal forma que não lhe encontramos o enunciado”¹¹⁷ (1975-6 p.67). É a colocação em prática, na literatura, do que ele propunha como a primazia do significante em relação ao significado em *A Instância da Letra no Inconsciente ou A razão desde Freud* (1957).

A escrita joyceana instaura, de maneira fáustica, uma *hybris* criadora pela busca (e sucesso) em se tocar o real pela linguagem. O Real, não à toa, Lacan o refere como o impossível. É o inatingível em sua totalidade ou unidade justamente pelo fato de não ser uno. É o que forclui o sentido enquanto instaurador de uma congruência e inteligibilidade. No entanto, a relação com o real se dá na experiência da repetição e elaboração através do ato. Fausto anseia de início por um ato divino, semelhante ao ato creacionista. Mas, como especifica Lacan, “Não foi Deus que cometeu essa coisa que chamamos universo”¹¹⁸ (1975-6 p.64). A idéia original do Deus-Oleiro, que molda sua criação a partir do barro, mostra o quanto a concepção da obra de arte serve de metáfora para o entendimento da natureza enquanto *uma*. Já o fazer joyceano não é o que visa a uma totalidade, mas, comparativamente ao do oleiro, o que aponta um fazer singular, uma maneira não unificadora, mas única de imprimir sua marca na cultura. É esta a possibilidades de unidade de que fala Lacan com seu *Yad'lun, háaidoum*, (idem), neologismo que buscaria manifestar que *há ai do um* (de l'un) no sentido partitivo, mas não o totalizante, atribuível a um Deus como Outro do Outro.

¹¹⁷ « Une énigme, comme le nom l'indique, est une énonciation telle qu'on n'en trouve pas l'énoncé ».

¹¹⁸ “C'est pas Dieu qui a comit ce truc qu'on appelle l'Univers.

L'Autre de l'Autre réel, c'est-à-dire impossible, c'est l'idée qui nous avons de l'artifice, en tant qu'il est un faire, f-a-i-r-e ; n'écrivez pas comme ça f-e-r¹¹⁹. Un faire qui nous échappe, c'est à dire, qui déborde de beaucoup la jouissance que nous en pouvons avoir. Cette jouissance tout à fait mince, c'est ce que nous appelons l'esprit¹²⁰ (p.41)

Não deixa de ser curiosa aqui a preocupação de Lacan com a homofonia existente na língua francesa entre *faire* (fazer) e *fer* (ferro), quando lembramos a intenção central do artífice Joyce ao final de *A Portrait of the Artist as a Young Man*:

To forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.¹²¹ (JOYCE, 1996 p.288)

Advertidos de sua escrita enigmática¹²², diante da qual devemos sempre proceder com “desconfiança” de que se trate de uma comunicação inequívoca lembramos que, também no inglês, língua estrangeira a partir da qual o escritor irlandês se propõe uma tal missão, forjar (to forge) alude tanto ao processo de malhar o ferro moldando-o e dando-lhe uma nova e exclusiva forma, quanto ao sentido de um logro, uma ficção tal qual um simulacro utilizado para produzir um efeito que em princípio não lhe seria cabível.

Como procedem os Faustos, bruxos ou forjadores, alquimistas, na sua busca de transubstanciar o mais vil dos metais em ouro, contando, para tais artes, com o engenho do enganador, do “guia-forjador”, Joyce pretende forjar pelo rebotalho, pelo

¹¹⁹ Esclarecimento suprimido na versão publicada oficialmente em 2003.

¹²⁰ “O Outro do Outro real, isto é, o impossível, é a idéia que nós temos do artifício, enquanto que ele é um fazer (faire), f-a-i-r-e, não escrevam assim f-e-r (ferro). Um fazer que nos escapa. Isto é que transborda de muito o gozo que nós podemos ter disto. Este gozo bem limitado que é o que chamamos o espírito”

¹²¹ Forjar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça.

¹²² Não que Joyce se diferencie dos demais escritores por ter uma obra enigmática, mas por que faz do enigma o seu objeto e objetivo, almejando que o leitor se posicione ativamente na busca de suas soluções.

dejeto, a “consciência incriada de sua raça”, malhando o vil metal da língua inglesa injetando-lhe os sopros de helenismos com seu fole, batendo sobre a bigorna da tradição católica e com o martelo da mais fina ironia mefistofélica do humor gaélico.

4. Forjando Faustos: Mito e repetição

Apropriação, é de fato um fazer errado
(e compreender errado) o que os precursores fizeram,
mas o próprio “errado” tem aqui um sentido dialético.
(...)

Poesia é angústia de influência, é apropriação,
é uma disciplinada perversidade.

Poesia é compreensão distorcida,
interpretação distorcida, aliança distorcida.

(BLOOM, 1997 p. 131 - 143)

4.1 Entre o Mito e a Literatura

Buscar a origem de um mito parece um trabalho fadado ao insucesso. Não se trata de encontrar a origem do mito e sim de algo mais próximo do contrário, uma vez que o sentido ou a busca do mito é necessariamente pela origem ou, mais bem dito, não há mito, senão *mito de origem*.

Mitos envolvem a gênese de algo: do universo, das águas, do fogo, da terra, dos sexos, da culpa ou do próprio homem. Uma vez que podem versar sobre a origem do próprio humano, entre tantos outros fenômenos e substâncias que lhe são anteriores, não caberia ao homem a sua autoria. Os mitos dizem respeito às criações e peripécias divinas. Sendo da ordem do divino eles não requerem explicação não podem ser explicados pelos referentes humanos, cuja formulação de sentido exorbita o Real. “O mito é uma ‘janela para as sombras’, fresta para um além

que sempre se esquivava, vidraça aberta para a noite, onde ressoa o riso dos deuses” (BRICOUT, 2001 p.17).

De tal modo, o mito mantém uma curiosa relação entre a ordem e o caos. Busca aproximar o caos de sentidos inalcançáveis pela razão dando-lhe certa ordem, mas preserva em si faltas e lacunas que denunciam, na organização dos sentidos, uma articulação subjetiva inerentemente necessária àquele que dele visa se aproximar. No mito, está a equivocidade do *forjar*, da qual aqui fazemos uso e com a qual encerrávamos o capítulo anterior. No mito, está o ferro malhado e formatado, marcado por um caráter uno, mas também o engano, o fabuloso, que aponta a união, o sentido e, ao mesmo tempo, a denúncia de um sem-sentido como produto da ficção. Produção, essa, em constante movimento a partir da apropriação errática de cada nova *forja*, de cada autor que visa a imprimir-lhe sua marca.

E estaria o Fausto elevado a essa categoria? Não seria antes uma lenda, uma personagem histórica ou talvez uma simples temática? O que se funda ou se origina com Fausto, se todo mito é de origem?

Propomos que Fausto se enquadraria, sim, nessa categoria de mito, uma vez que, enquanto nome-matéria-prima, serve para toda uma gama de criações de alegorias do drama humano diante da cultura, da nação, da produção de sua marca singular, da superação ou confrontação com seus limites. Além disso, o nome Fausto serve como receptáculo para a *repetição* de temas e personagens míticos que lhe são anteriores e lhe dão alicerce, além de inspirar a forja de “lendas biográficas”, que compõem constelações de personagens-guia de imaginários nacionais e universais. No que tange ao Fausto, eis sua singularidade, os elementos míticos ou mitológicos que lhe precedem se acoplam a uma personalidade histórica e dela fazem *lenda*, a ponto de não restar desse “histórico” senão o nome. A lenda vira folclore, marcando a repetição dos folguedos de *farsas* e jogos de marionetes, nas feiras públicas, para pouco a pouco se tornar tema de repetição de outra categoria: a *literatura*, como hoje a entendemos.

Se abrimos este capítulo apontando que *o mito é sempre de origem*, parecer-nos que *Fausto está na gênese do Homem, do humanismo*. Ainda que sua primeira versão popular venha a lume pelas mãos de um editor vinculado à pregação religiosa, o tema que já ecoava em praça pública denuncia esta passagem de ênfase do divino para o humano, do medieval para o moderno, do teológico para o

científico e as suas conseqüências no social. Nas repetições, denunciavam-se o luto por um Deus, senão morto ao modo nietzscheano, moribundo e destituído do poder de outrora. O fascínio, nunca dissociado do medo, pelas maravilhas de um potencial humano inexplorado, por um lado, e a descrença no homem (charlatanismo, escroqueria) e em seu potencial científico, por outro, tornam-se questão em Fausto. Desacreditada do Deus, que se faz representar pela Igreja Romana, com suas corrupções e indulgências, e desconfiada de um saber mundano em construção (Alquimia, Astrologia, Medicina iatroquímica, renascimento do Helenismo), à sociedade que engendra Fausto só uma coisa é certa: a onipresença do *espírito enganador*.

É ele, ou a presença dele nos atos e aspirações humanas que está por trás deste mito que se desdobrará em literatura, fazer que tem também no engano ou no paradoxal o seu ponto de partida, mas com um *modus operandi*, assim pretendemos assinalar, diverso da tradição mítica. A passagem de um tema, do mito, enquanto tradição oral que encerra uma verdade, para a elaboração literária, que tem por princípio a ciência de uma *Phantasie*, faz da Literatura uma *Ars Diaboli* contraposta a *Ars Magna* do mito que exprime, conforme posto, o que é do divino, sendo o homem um mero e ineficiente veículo de sua difusão pela palavra. Na literatura, irrompe a ousadia prometeica de um autor que, por um instante, estanca o jorro oral da tradição mítica, apropriando-se dela para, dali, disso, fazer uma *obra*.

Para sintetizarmos as características do Mito e melhor compreendê-lo em extensão ou contraposição à Literatura, cabe apresentarmos uma síntese de como o concebe Mircea Eliade em seu *Aspectos do Mito* (apud BATISTA, 2003, p. 63-64):

- 1) Os mitos são histórias consideradas absolutamente verdadeiras (contrapostas às fábulas e ficções (num modo mais próximo ao literário moderno), no seio das sociedades nas quais o mito permanece *vivo*)
- 2) As histórias míticas falam dos *Entes Sobrenaturais*, seres fantásticos que com sua mágica intervenção puderam
- 3) Criar - o mundo ou qualquer outro algo - ou seja, tornar possível um *vir a ser* em um tempo próprio, das origens – O *tempo primordial* - sagrado e “apartado” do nosso tempo ordinário e profano;

- 4) As ações mágicas, nos tempos primevos, destes *Entes Sobrenaturais* têm um aspecto *modelar* para todas as atividades humanas, verdadeira conjuntura espiritual para as sociedades “primitivas”;
- 5) Conhecendo-se as origens das coisas, como elas foram constituídas pelos *Entes Sobrenaturais*, torna-se possível dominá-las e manipulá-las com os mais diferentes objetivos – por exemplo, fazer as plantas crescerem ou promover a cura de um enfermo – o que pode ser obtido pela
- 6) Rememoração das narrativas – com capital importância da memória -, vivendo-se o mito e tornando-se sagrado, capaz de, no contexto do ritual, tornar presente o *Tempo Primordial* e os *Entes Sobrenaturais*, mantendo-se contato com eles e vendo-os agir na formação das coisas; para este reviver mítico tem importância radical a
- 7) *Palavra*, cuja preeminência sobre a criação do mundo é inexorável, tanto no primo instante da geração – no qual a divindade e/ou o mundo podem ser o “objeto” de sua força criadora – quanto nas instâncias ritualísticas de recriação cósmica, levada a cabo pelos iniciados (pajés, xamãs e outros)

Há uma oposição clara de um mito enquanto tal, apresentado nas categorias acima dispostas, e o fazer literário a partir da modernidade. Fausto parece ser um exemplo patente disso em *forma* e *tema*.

Quanto à *forma*, temos a apropriação de algo que cabia ao divino pelo homem e a impressão nisto de uma *autoria*, ou da função-autor foucaultiana (FOUCAULT, 1969) da qual nos servimos; esta elaboração fica evidente a partir de uma *característica fundamental* da primeira aparição de uma obra escrita de um Fausto, a saber, O *Volksbuch* editado por Spies. A despeito da sua discutível qualidade literária, este livro se torna um *best-seller* que ultrapassa barreiras de línguas e fronteiras, é distinto dos demais que examinaremos pela ausência de uma *autoria*. Ponto de passagem, portanto, do mítico ao literário.

Reflexo do que traz o mítico em si ou uma nova morte¹²³ do mito enquanto verdade divina? Assim como qualquer escritura sagrada, que não possui autor, salvo na qualidade de um repetidor-narrador, o livro de Spies pode esconder uma

¹²³ Novamente aludimos às duas ondas racionalistas, a clássica (grega) e a moderna (renascentista).

intencionalidade ao não ser assinado. Como *Volksbuch* (livro popular - livro do povo) torna-se mais verdadeiro no que anuncia, uma vez que se faz valer do dito *vox populi, vox Dei*. O *Volksbuch*, se é bem sucedido em sua popularidade e divulgação, parece ter um efeito colateral de disseminar o *gérmen da autoria* (tão contrária ao mito), que terá no inglês Marlowe sua primeira fecundação perene.

É o que essencialmente está no próprio *tema* sobre o qual se passa a escrever. Se em Fausto temos os *Entes Sobrenaturais*, a relação não linear com o *Tempo*, e operação pela mágica da *Palavra Sagrado-Profana (Sacer)*, cateforisa eliadianas, essas categorias deixam de ser exclusividade do divino ou de seus representantes (xamãs, pagés e sacerdotes) para serem apropriadas e manipuladas pelo Homem em seus anseios e em seu próprio nome e benefício (ou malefício). É nisso que apoiamos nossa tese de que o fáustico assinala a passagem do mítico como escritura divina e universal para o literário enquanto uma escritura autoral singular e subjetiva em sua gênese, mas social em sua base e em seus destinos.

A literatura autoral, nesse sentido, diferencia-se tanto da escritura sagrada quando da poética do *aedo* que canta os feitos dos deuses e heróis inspirado pela musa, e, portanto por algo da ordem do divino. É nisso que ela se manifesta herética, pela *escolha* (*hairésis*) de um autor, por um tema, um *estilo* (Elemento diabólico¹²⁴ no entender do Mefisto de Valéry), os personagens e seus destinos. O

¹²⁴Faust

... Je veux que cet ouvrage soit écrit dans un style de mon invention, qui permette de passer et de repasser merveilleusement du bizarre au commun, de l'absolu de la fantaisie à la rigueur extreme, de la prose aux vers, de la plus plate vérité aux ideaux les plus... les plus fragiles

Méphistophélès

Ho ho... Il se voit que tu m'as fréquenté. Ce style-là me paraît tout méphistophélique, Monsieur l'Auteur!... En somme, le style... c'est le diable (VALÉRY Ref).

(Fausto)

Quero que esta obra seja escrita num estilo de minha invenção, que permita passar e repassar maravilhosamente do estranho ao comum, do absoluto da fantasia ao rigor extremo, da prosa ao verso, da mais rasa verdade aos ideais mais... mais frágeis...

[...]

Mefistófeles

que não quer dizer que este autor não se sirva, não se utilize da tradição mítica, muito pelo contrário. Mas o faz não como veículo divino e em nome do Outro, mas compreendendo esta tradição como uma produção ficcional que encerra verdades, as quais processa e articula em seu próprio nome. Ouvimos aqui nitidamente os ecos de nossa tese quanto à interpenetração de método (aproximação literatura e Psicanálise), tema (Fausto e o fáustico) e questão (*Sinthome* - o fazer em nome próprio a partir do legado) em nosso trabalho.

Mas eis a velha questão da oposição entre verdadeiro (*ἀληθής*) X falso (*ψευδής*) no que tange ao mito e sua relação com qualquer possibilidade de ciência, no que vínhamos expondo. Questão que já se colocava na *maiêutica* socrática. Na busca de dar conta de uma verdade inexpressível pela demonstração empírica ou pelo recurso racional, mesmo o Sócrates platônico da *República* (acusado por Nietzsche de conter o *élan* criativo dos jovens atenienses com seu elogio da racionalidade e que bane os artistas das representações imagético-ludibriadoras), parece apontar o *μῦθος* como o único ponto de partida possível para tratar do *verdadeiro*:

Sócrates – Não convém começarmos a sua educação pela música em lugar da ginástica?

Adimanto – Sem dúvida.

Sócrates – Tu admites que os discursos fazem parte da música ou não?

Adimanto – Admito.

Sócrates – E existem dois tipos de discursos, os verdadeiros e os falsos?

Adimanto – Sim, existem.

Sócrates – Ambos entrarão em nossa educação, ou começaremos pelos falsos?

Adimanto – Não estou entendendo.

Sócrates – Nós não começamos contando fábulas às crianças? Geralmente, são falsas embora encerrem algumas verdades. Utilizamos estas fábulas para a educação das crianças antes de levá-las ao ginásio.

Adimanto – É verdade. (A República – Livro II 376e-377a)

Ho, ho... Bem se vê que você me freqüentou. Esse estilo aí me parece bastante mefistofélico, Sr. Autor!... Em resumo, o estilo é o diabo!

Há uma diferença clara no que tange à relação com o mito nas sociedades teocêntricas, que por ele se orientam, e a partir de um antropocentrismo, seja o clássico (socrático-platônico) ou o humanismo moderno que nasce junto com Fausto: nessas últimas, manifestam-se a ciência de sua falsidade e insistência em usá-la em prol da verdade como produção ou efeito e não como revelação direta e inequívoca. Algo bastante diverso da relação pré-humana com o mito nas sociedades onde ele é vivo.

Se o canto do *aedo* igualava o *verdadeiro* (*ἀληθής*), uma operação inaugura-se quando um homérico passa a *gravar-escrever* (o que em grego não se diferencia) isso, congelando-o no tempo e num espaço e a essa operação associando um *nome*. Se Platão o baniria, o poeta de sua República, talvez não tenha percebido o valor desta operação, que viria ecoar metonimicamente de autor em autor até encontrar nosso Joyce e sua Odisséia renomeada *Ulysses*. Quanto ao Fausto, a partir do *Volksbuch* anônimo, que congela e transporta a palavra que ecoava nas feiras, nas tavernas, nos sermões e nas alcovas, também este inaugura uma série de apropriações que se dispõem numa cadeia: Marlowe, Widmann, Lessing, Goethe, Berlioz, Gounod, Heine, Spengler, Valéry, Mann, Guimarães Rosa, Jarry...

Aqui, chegamos a um ponto essencial. Vemos aqui uma *repetição*, que não concerne propriamente, no seu aspecto eminentemente subjetivo, àquela que Lacan hereticamente associa à pulsão, ao inconsciente e à transferência como sendo o quarto conceito fundamental da Psicanálise¹²⁵. Uma *repetição* que se manifesta num plano cultural. Não se tratando, tão somente, da *Wiederholungszwang* (compulsão à repetição) teorizada por Freud em seu *Jenseits des Lustprinzips*¹²⁶ (1920) que dará conta de toda a teoria lacaniana do gozo, da neurose obsessiva entre outras questões estritamente clínicas. Essa *repetição* que aqui observaremos no mito e em seus tratamentos interessa-nos, antes, naquilo que a categoria traz também de um aspecto que estaria na fronteira entre o sujeito e a cultura, numa remissão mútua de

¹²⁵ Seminário 11 - Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise.

¹²⁶ Além do princípio de Prazer.

transformação pela mediação e elaboração. Estaríamos aí talvez mais próximos da repetição de Kierkegaard em seu ensaio que leva o mesmo nome¹²⁷.

Kierkegaard antecede os psicanalistas ao afirmar que na repetição não se trata de um automatismo inócuo, da resignação inibitória, da compulsão sintomática ou da estagnação da angústia. É na repetição que está a possibilidade do avanço, da novidade: “A dialética da repetição é simples, pois aquilo que se repete existiu, caso contrário, não poderia ser repetido, mas é precisamente o fato de ter existido que dá à repetição o caráter de uma novidade”.¹²⁸ (2003, p.60)

A repetição aparece para a Psicanálise, num certo sentido, já no Freud pré-psicanalístico (1896) com a célebre constatação de que “as histéricas sofrem de reminiscências” sendo a “doença”, o sintoma, uma forma de atualização destas reminiscências. E é nesse sentido que em seus *Artigos sobre Técnica*, em *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1914)¹²⁹, Freud pensará em utilizar o que é repetido em análise, concebendo-o como uma atualização do recalado posto em cena pelo mecanismo da transferência, como a maneira de possibilitar ao analisante, apropriar-se e do que parecera anteriormente acaso, culpa, fraqueza, azar, injustiça alheia, ao deparar-se com “sem-sentido” de tais asserções. Eis onde reside o terceiro termo que intitula seu artigo: a *elaboração*.

Também Kierkegaard associa a repetição à reminiscência, apontando aí sua concepção clássica. “Quando os gregos diziam que todo conhecimento é reminiscência, eles entendiam por isso que tudo aquilo que *foi*, e quando se diz que a vida é uma repetição, isso significa que a vida que já foi se torna agora atual”¹³⁰, ao que ajunta: A reminiscência é a concepção pagã da vida, a repetição é a

¹²⁷ *Repetição* (Gjentagelsen), *Ensaio de Psicologia Experimental* publicada sob pseudônimo de Constantin Constantinus em 16 de outubro de 1843 juntamente com *Temor e Tremor*.

¹²⁸ La dialectique de la répétition est simple car ce qui est répété a existé, sinon il ne pourrait être répété; mais c'est précisément le fait d'avoir existé qui donne á la répétition le caractère d'une nouveauté.

¹²⁹ *Recordar, Repetir, Elaborar*

¹³⁰ « Quand les Grecs disaient que toute connaissance est réminiscence, ils entendaient par là que tout ce qui a été ; et quand on dit que la vie est une répétition, on signifié : la vie qui a déjà été devient maintenant actuelle »

moderna”¹³¹.(2003, p.61) Mas, haveria aí uma diferença fundamental entre a recordação e a repetição a ser colocada pelo filósofo dinamarquês :

A repetição e o relembrar representam o mesmo movimento, mas em sentidos opostos; pois isto de que nos lembramos é o que foi, é uma repetição a em retrospecto. Por outro lado, nós nos recordamos da verdadeira repetição indo na direção de um avanço. É por isso que, quando ela é possível, a repetição torna o homem feliz, ao passo que a recordação o torna infeliz... ¹³²(idem, p.30).

A repetição que nos interessa aqui é aquela que se processa em cada autor que toma o Fausto como tema de produção resgatando aí a ética do sinthome, sobre a qual tecemos breves comentários, mas que melhor explicitaremos no capítulo a ela dedicada. Trata-se de uma tomada de posição diversa de toda passividade perante a cultura. Como está também em Kierkegaard: “Aquele que se contenta em esperar é um frouxo, o que se contenta em relembrar é um voluptuoso, mas o que deseja a repetição, este é um homem”.¹³³ (ibidem).

E quando nos debruçamos sobre o tema de Fausto como o modo de fazer-se um nome (ou fazer-se um homem) pelos seus atos, o processo da repetição nos é essencial para seu entendimento. É onde fica difícil separarmos a tríade nominação, criação biográfico-ficcional e repetição, pois o que investigamos e pretendemos demonstrar de Fausto está no modo como cada autor se apropria desta temática mítica (logo, universal) e processa a partir disso algo que se dá em nome próprio (singular).

No Fausto, está em cena a prevalência da ação, mas a produção dos Faustos, porém, não a compreendemos como o *acting out*, tampouco passagem ao ato, como o que Freud lembra no artigo recém-evocado: “Quanto maior a resistência, mais extensivamente a atuação ([alemão] *agieren* -[inglês] *acting out*)

¹³¹ « La réminiscence est la conception païenne de la vie, la répétition en est la moderne »

¹³² La répétition et le ressouvenir represent le même mouvement, mais en sens opposés ; car ce dont on se souvient a été, c’est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l’avant. C’est pour quoi quand elle est possible, la répétition rend l’homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux...

¹³³ “Celui qui se contente d’espérer est un lâche, celui qui se contente du ressouvenir est un voluptueux; mais celui qui souhaite la répétition est un homme »

(repetição) substituirá o recordar”¹³⁴ (1914, p.211). Mas, na produção de cada Fausto, está uma elaboração de algo que vai além de uma recordação biográfica nos moldes de um diário. Quando um autor se dispõe a compor seu Fausto, ali ele se faz o personagem, assim o entendemos, no sentido de que esta escritura sela um certo pacto pela produção de algo. O que faz-nos lembrar o prefácio de Repetição quando seu autor refere-se ao próprio Kierkegaard: “Um destes que não pertence mais à comunidade das pessoas ordinárias, falando, no entanto, em seu nome – um excluído, um maldito: um poeta moderno.”¹³⁵ (2003, p. 20) E tal julgamento se justifica quando o próprio Kierkegaard, que abre mão de uma felicidade conjugal como o preço a pagar para sua realização como pensador-escritor, assim define a “missão do homem: tornar-se real, visível, entrar para a existência aqui e agora, realizar-se por si mesmo como esta possibilidade particular que se é. Tornar-se autêntico é a única maneira de permanecer autêntico, é justamente a repetição”¹³⁶ (apud POULSEN in KIEKEGAARD, 2003 p.31).

Trata-se de uma repetição que interroga, desfaz e refaz um cânone filosófico, literário e social. Trata-se da retomada singular que cada autor faz do mito para com ele alcançar uma verdade. Se, no entender de Lacan, “Dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro é uma mentira”¹³⁷ (LACAN, 1976-7 p.152). A repetição desse mito-cadeia a qual se ajunta um resto metonímico de singularidade a cada nova versão, também uma ponta de verdade aí se manifesta. “Sempre digo a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam palavras. É por esse impossível, inclusive, que a verdade tem a ver com o real.”¹³⁸

¹³⁴ “Je grösser der Widerstand ist, desto ausgiebiger wird das Erinnern durch das Agieren (Wiederholen) ersetzt sein”.

¹³⁵ « Un de ceux qui n'appartient plus á la communauté des gens ordinaires, parlent pourtant en leur nom – un exclus, un maudit: un poète moderne. « Un de ceux qui n'appartient plus á la communauté des gens ordinaires, parlent pourtant en leur nom – un exclus, un maudit: un poète moderne.

¹³⁶ “La tâche de l’homme: devenir réel, visible, entrer en existence ici et maintenant, se réaliser soi-même comme cette possibilité particulière que l’on est. Devenir authentique, et la seule manière de rester authentique, c’est justement la répétition. »

¹³⁷ “dire le vrai sur le vrai, c’est une mensonge »

¹³⁸ Je dis toujours la vérité: pas toute, parce que toute la dire, on n’y arrive pas. La dire toute, c’est impossible, matériellement : les mots y manquent. C’est même par cet impossible que la vérité tient au réel.

(LACAN, 1973 p.509) E é somente na repetição que o impossível do real se pode apenas apresentar.

Fernando Pessoa, o autor múltiplo, ou de vários nomes, autor que certamente incluímos neste rol dos Nomes de Fausto, mostra em ato (de escrita autoral) como o mito é caro ao literário e como pelo literário-poético dele podemos extrair sua função:

O mito é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo

No gênero literário, é sobretudo pela poética que (mais que a prosa e a narrativa) se igualam as potências da forma e do conteúdo, o gênero em que mais bem se cria, se produz ou se inventa a partir do mito, onde mais bem se trabalha com a palavra, *via sacra* do mítico, como pretendemos trabalhar na seção que à poesia dedicamos (capítulo 6). Na poesia, o paradoxo inverossímil denuncia contradições inerentes à verdade inefável senão pela chispa, numa fugacidade que quase nos escapa. Se o mito é *o nada que é tudo*, o verso é o *algo* que disso se produz.

Como este *corpo morto de Deus, o pai, a tradição* se revela ou se ilumina em cada autor, eis a influencia bloomiana, o fazer poético. Se a metáfora da castração (do intransponível, do inefável, do interdito) foi para Freud a *rocha-viva*, quem melhor a representa que o sol (a rocha incandescente, representação clássica), o princípio masculino e diurno da alquimia faustiana, primeira representação da divindade única, o astro-rei, astro-pai (Deus/Dies). Nisso Freud e Lacan souberam identificar a apropriação do mítico e do literário para o analítico.

Como apropriação do *Nome-do-Pai* (este *corpo morto, vivo e desnudo*) que retorna transfigurado no sintoma, na inibição, na angústia; nas produções e queixas de um sujeito em análise, dali depreendem-se construções que Freud

sugestivamente chamará de *Romance Familiar* e que Lacan aludirá como o *Mito individual do neurótico*.

Nesta última, conferência na qual Lacan visa cruzar uma leitura de Freud com Lévi-Straus e suas revolucionárias concepções estruturalistas acerca do mito, o psicanalista propõe a importância que o mesmo teria na compreensão de uma verdade:

Le mythe est ce qui donne une formule discursive à quelque chose qui ne peut pas être transmis dans la définition de la vérité, puis que la définition de la vérité ne peut s'appuyer que sur elle-même et que c'est en tant que la parole progresse qu'elle la constitue. La parole ne peut pas se saisir elle-même, ni saisir le mouvement d'accès à la vérité, comme une vérité objective. Elle ne peut que l'exprimer – et ce, d'une façon mythique.¹³⁹ (LACAN, 1979 p.292)

Para a Psicanálise, também existe o mito ou os mitos, sobretudo o da Horda Primeva e o de Édipo, cujas pertinências Lacan apontará do primeiro à neurose obsessiva e do segundo à histeria. Mas, cabe ao analisante escutar como o mito *literariamente* imprime este universal em uma singularidade sem disso se ter ciência.

Não que, conforme o “mito” que se difundiu sobre a Psicanálise, a cura adviria da decifração do próprio enigma, ainda que esta curiosidade epistemofílica tenha sido crucial como característica biográfica de seu idealizador. Mas não, a Psicanálise não seria uma cura pela hermenêutica, mas que, no entanto, passa pela *advertência*. Não que haja avanços por saber o sentido do que levava ao sofrimento, (até por que não é regra que sentido o tenha, mas que à problemática dos sentidos só o agrave), mas antes por saber o quanto este mesmo “sentido” é fruto de construção, de ficção. Eis a grande lição das históricas a Freud. Se estas sofreriam de reminiscências não quer dizer que de lembranças de um fato, um ocorrido, mas antes de um desejado efeito fantasia.

¹³⁹ (O mito é o que confere uma fórmula discursiva a qualquer coisa que não pode ser transmitida na definição de verdade, porque a definição da verdade não se pode apoiar senão em si mesma, e é enquanto a palavra progride que ela a constitui. A palavra não se pode apreender a si mesma, nem apreender o movimento de acesso à verdade, enquanto verdade objetiva. Ela apenas a pode exprimir – e isto, de um modo mítico)

A esse sujeito analítico que vive um enredo em que é o principal roteirista, ciente de sua face mítica, de produção com efeitos de verdade, mas não de uma realidade *uni-versal* e inevitável, caber-lhe-ia remalhar este ferro incandescente esta *rocha viva* para que ganhe uma *forma própria (Eigengestalt)* sem que se siga alienado á forma do Outro (na neurose de transferência).

4.2 Os Pré-Faustos

“Esses moços, pobres moços, (...) saibam que deixam o céu
Por ser escuro e vão ao inferno à procura de luz. “

Lupicínio Rodrigues, *Esses Moços*

Se apontamos que Fausto, num certo sentido, não se enquadraria propriamente na categoria de mito por que estes não têm origem, mas ao contrário, são o que as designam (as origens), cabe mencionar o que ele porta de mítico pelo *apoio/anáclise (Anlehnung)*, categoria freudiana) que percebemos de sua temática em determinados mitos pré-humanistas. Podemos certamente pensar quantos precedentes existem para a lenda do nigromante nas diversas tradições que fundamentam o nosso imaginário. Entendendo o aspecto central do Fausto como a *hybris*, em ruptura com os deuses ou o Deus-pai na busca de exceder os limites impostos, o mal da *soberba*, o doutor tem importantes antecessores, tantos na vertente judaico-cristã, quanto na helênica.

Associamos as categorias de mito e repetição e percebemos como estas categorias se conjugam na busca por uma *verdade*. E se esta verdade no sentido que víamos de *ἀλήθεια* quer dizer, literalmente, des-encobrimento. E como aponta Heidegger (2002 p.229) “des-cobrimento é o traço fundamental daquilo que já apareceu e deixou para trás o encobrimento.” Assim entendemos que nas re-edições, re-atualizações dos mitos está sempre em cena a desvelação de um quê,

de um traço desta *verdade* que Lacan afirma jamais ser alcançável ou pronunciada em sua totalidade.

São os vários mitos que enumeraremos a seguir, aqueles que se destacam, numa constante repetição elaborativa, des-encobridora e re-encobridora, apontando com uma máscara um rosto que se oculta, para a produção do essencial no tema de Fausto. A partir destes pré-faustos é que poderemos compreender a reedição de uma repetição que será a da autoria, repetição que passará pela re-apropriação. Mais do que estarmos cientes de um risco do digressivo, do fragmentário que em seu extremo se assemelharia as listagens *non-sense* da literatura de vanguarda (ao modo das listas de Joyce), assumimos que o fragmentário será condição para a busca da formação deste mosaico com os cacos míticos que se compõe o rosto um tanto disforme do doutor pactário.

Para iniciarmos, cabe lembrar a referência que aquele que chamamos de Fausto histórico fazia de si mesmo como o “Fausto Jovem” ou o segundo dos Faustos. Ou seja, o próprio Fausto, que poderíamos apressadamente chamar de “original”, acrescenta em seus epítetos essas referências que o colocam como o segundo de uma tradição.

Trata-se de *Simão, o Mago*, personagem bíblica que é apresentada como o primeiro dos blasfemos:

A figura de Fausto remonta às aparentes origens da heresia cristã no suposto primeiro gnóstico, Simon Mago de Samaria, que quando foi para Roma adotou o nome de Fausto, “o favorecido”. Antes, em sua carreira um tanto tempestuosa, Simão descobrira uma prostituta em Tiro, Helena, a quem proclamara o pensamento de Deus decaído e, numa de suas encarnações anteriores, Helena de Tróia. Esse escândalo herético é a origem distante do mito de Fausto, que depois foi ligada a um verdadeiro Georg ou Johann Faust, um charlatão e astrólogo errante do início do século 16, que morreu por volta de 1540 (BLOOM, 1995 p. 211).

A hipótese de Bloom é interessante e nos ajuda inclusive a entender como foi posteriormente associada a célebre Helena de Tróia ao personagem pós-medieval. Simão também pode ser reconhecido nos fins trágicos que os primeiros Faustos literários (Spies e Marlowe) mereceram. Na Bíblia, ele aparece querendo comprar

dos apóstolos o poder de aceder ao Espírito Santo¹⁴⁰. Simão, tal qual descrito no que concerniria ao Jörg (Georg ou Johann Faust), também dava demonstrações públicas de seus poderes, mas pela levitação. Em *Atos dos Apóstolos* (Capítulo 8) nos é brevemente apresentado:

“9 E estava ali um certo homem, chamado Simão, que anteriormente exercera naquela cidade a arte mágica, e tinha iludido o povo de Samaria, dizendo que era uma grande personagem; 10 Ao qual todos atendiam, desde o menor até ao maior, dizendo: Este é a grande virtude de Deus. 11 E atendiam-no, porque já desde muito tempo os havia iludido com artes mágicas.”

Sua morte, descrita em texto apócrifo¹⁴¹, teria ocorrido em virtude de uma aposta que fizera com o também Simão, rebatizado Pedro pelo Cristo, de que poderia voar. Neste momento, em que de fato o mago é bem sucedido em sua proeza, Pedro intercede junto aos poderes divinos ocasionando a queda de Simão.

O que mais se sabe do mesmo? Sendo-lhe atribuída a fama de ter sido o fundador do gnosticismo cristão, considerava o Deus do antigo testamento um demiurgo¹⁴², defendia a idéia da reencarnação e considerava o fogo o princípio elementar de todas as coisas, inclusive da alma. De seu nome derivará o pecado da Simonia que envolve o comércio de coisas sagradas ou temporais (profanas), ato no qual se enquadra nossa personagem-tema.

¹⁴⁰ *Atos dos Apóstolos* Capítulo 8 “18 E Simão, vendo que pela imposição das mãos dos apóstolos era dado o Espírito Santo, lhes ofereceu dinheiro, 19 Dizendo: Dai-me também a mim esse poder, para que aquele sobre quem eu puser as mãos receba o Espírito Santo.”

¹⁴¹ Este “duelo” em que os homônimos (Simão o apóstolo e o mago) procuram medir forças diante da multidão pode ter sido o responsável pela lenda gnóstica de que ambos, aquele que se rebatiza como Fausto (o favorecido, em latim) e aquele que o Cristo rebatiza de Pedro (A pedra angular de deveria construir a sua Igreja) seriam a mesma pessoa. Poder-se-ia aí estar se retratando a morte do Simão blasfemo para que viva o apóstolo, famoso por suas tentações e pela tripla negação no episódio da Paixão.

¹⁴² Segundo o filósofo grego Platão (428-348 a.C.), o artesão divino ou o princípio organizador do universo que, sem criar de fato a realidade, modela e organiza a matéria caótica preexistente através da imitação de modelos eternos e perfeitos, em seitas cristãs de inspiração platônica e no gnosticismo, o ser intermediário de Deus na criação do mundo, responsável pelo mal que não poderia ser atribuído ao Criador supremo. (Dicionário Houaiss).

Sem dúvida, os testemunhos que dele temos são principalmente de seus opositores, mas sabemos que, numa época em que imperava a fé cega e a resignação perante o divino, Simão-Fausto defendia a idéia de que o divino só se alcançava pelo conhecimento e ousou “pagar o preço” para tanto.

Trouxemos aqui Simão-Mago que ocupa uma posição intermediária entre o mítico e o biográfico. Mas, no que isso tem de *sinthomático*, de realtivo ao *Sinthome*, em relação aos mitos que preparam a emergência da personagem poderíamos seguir nossa *coterie*, pelos antecessores bíblicos, com o casal primordial aludido tanto por Lacan, logo no início da aula inaugural de seu seminário, como na abertura de *Finnegans Wake*.

Sabemos de Adão e Eva, que esses não resistiram em provar do fruto da árvore do conhecimento, não sem, é claro a mefistofélica intervenção da serpente tentadora. Essa passagem Lacan aponta como o que está engavetado na palavra *Sin-thome* a Falta, o primeiro pecado (o *sin*, da língua inglesa da qual Joyce faz uso). Poderíamos aí acrescentar o “resto” do termo, o *ptoma* grego que marca a *queda* (do paraíso). O primeiro delito humano seria então a busca em se apropriar do que é do pai criador. Este delito se liga diretamente ao saber almejado por Fausto, ou seja, aquele que esposa ciência e experiência. Porém, como coloca Honório Autun (apud AGAMBEN, 2005 p.38) “antes do pecado original, o homem conhecia o bem e o mal: o bem por experiência (*per experientiam*), o mal por ciência (*per scientiam*). Mas, após o pecado, o homem conhece o mal por experiência e o bem somente por ciência.”

Mas se só a Deus caberia este *saber-poder*, que poder conhecemos até aí como próprio do todo-poderoso? A própria *nominação criadora*. Ao ser proferido o “*Fiat lux*”, fez-se a luz, e assim foi com o firmamento, com o “elemento árido” e tal qual se seguiram as autogêneses proclamadas. Mas, se era Deus o grande responsável pela *poiésis* do universo o que significaria o poder cedido ao homem Adão, que “nomeou” os animais? Seria o Deus de Adão um Deus enganador, residindo antes nele a astúcia que na malfadada serpente? Esse curioso poder redundante de re-nomear (repetição no sentido kierkegaardiano ?) parece ser posto em dúvida por Joyce e Lacan quanto à capacidade criadora do verbo em Adão e, sobretudo, a sua preponderância sobre Eva, feita de sua costela, seu osso retorcido.

Joyce abre o *Finnegans Wake* fazendo menção à igreja *Adam and Eve*, às margens do rio Liffey em Dublin, com a inversão da chegada de Adão e de Eva:

Riverrun, past *Eve and Adam's*, from swerve of shore to bend of bay, bring us a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs¹⁴³. (JOYCE, 2003 P. 3, grifo meu)

Como comenta Donaldo Schüler (in JOYCE, 2003, p. 15), se formos começar pela *queda* (πτομα), tema do livro, a queda (não sem possibilidade de redenção pela estrutura circular que a obra apresenta¹⁴⁴) do pedreiro Tim Finnegan, de Lúcifer, de Roma, de Humpty Dumpty e tantas outras, cabe lembrar que foi Eva quem primeiro caiu em tentação, em pecado e do paraíso:

Eva antecede Adão. A história começa com ela: ela caiu primeiro. Embora ela tenha sido feita da costela de Adão, ela lhe deu origem. Sem ela, Adão não existiria, não como existiu a partir dela. O Adão andrógino ficou na pré-história. Em Eva e Adão, estão compreendidas a polaridade mulher-homem, a queda, a promessa de redenção” (SCHÜLER, 2003. p. 91).

Lacan, joyceanamente, fazendo uso de sua *élanguescência*, transcriba os nomes de Adão e Eva. Afirma que “Adão (Adam) era evidentemente uma madame (mADAME)”¹⁴⁵ (1975-6 p.13) uma vez que ele teria nomeado os bichos da língua dela, Evie, incorporando ao nome *vie*, vida em francês, uma vez que Eva significaria originalmente a mãe dos vivos¹⁴⁶. Afirma isso sustentando que “*Evida* teria

¹⁴³ Na tradução ou transcrição de Donaldo Schüler, temos: “rolarrioanna e passa por Nossenhora d’ Ohmen’s roçando a praia, beirando ABahia, reconduz-nos por cominhos de vico ao de Howth Castelo Earredores.” Ao invés de preservar o trocadilho envolvendo o nome da igreja dublinense, Schüler optou por uma ambientação brasileira fazendo alusão à Igreja de Nossa Senhora do Ó.

¹⁴⁴ A “frase” inicial, a abertura que temos com o “verbo” *riverrun*, pode ser compreendida como o final da frase incompleta que lemos na última página.

¹⁴⁵ « *Adam*, comme son nom prononcé à l’anglaise l’indique assez – était une *Madam*, selon le joke qu’en fait Joyce justement » .

¹⁴⁶ « J’ai bien le droit de l’appeler ainsi puisqu’en hébreu, si tant que l’hébreu soit une langue, son nom veut dire la *mère des vivants*. »

imediatamente e bem dominado esta língua, já que depois do suposto nomear por Adão, a primeira pessoa que dela se serve, é bem ela, para falar com a serpente.” (idem)¹⁴⁷

Eva, *Evie*, é a figura destacada por Lacan como aquela que foi além da criação do significante alongando-a pela nomenclatura, pelo *blá, blá, blá*. A Criação, sabemos ser da ordem do Divino, depois disso advém a nomenclatura, que abordaremos no capítulo seguinte.

Para dar conta desta nomenclatura de Eva, diz Harari “A tagarelice redobra – desviadamente – a Criação, mediante a invenção.” (2003, p.57). “A/ (ou seja, A barrado) mulher – poderíamos dizer com Lacan – fala, fala e fala, porque está buscando o que não têm, e continua falando porque não o consegue” (idem, p.58). Talvez por isso, e não por um machismo descabido, que justamente no Fausto que outorga ao feminino a salvação lemos:

Denn geht es zu des Bösen Haus,
Das Weib hat tausend Schritt voraus
(Rumo à morada do maligno,
A mulher está mil passos à frente) (3980-81)

Com o Fausto de Goethe, aprendemos que todo ato é delito e, nesse sentido, temos aí o primeiro ato humano, um ato de linguagem, na persuasão de Eva pela serpente e de Adão por Eva. Não esqueçamos a “emenda” goetheana:

Doch wie sie auch sich eilen kann,
Mit Einem Sprunge macht’s der Mann
(Mas, não importa com que pressa ela corra

¹⁴⁷ L’Evie l’avait tout de suite et bien pendue, cette langue, puisque après le supposé du nommer par Adam, la première personne qui s’en sert, c’est elle, pour parler au serpent

Mas, Lacan reserva a sua *Évie* um lugar especial entre as mulheres. O mesmo Lacan que repetidas vezes afirma categoricamente que A mulher não existe, reserva-lhe o lugar “d’A mulher mítica” inexistente, certo, mas operante como nome de Deus:

La-femme – mythique en ce sens que le mythe la fait singulière, il s’agit d’Eve, dont j’ai parlé tout à l’heure – à avoir goûté du fruit de l’arbre défendu, celui de la Science. (...) L’Évie, donc, n’est pas mortelle plus que Socrate. La femme don t’il s’agit est un autre nom de Dieu, et c’est en quoi elle n’existe pas, comme je l’ai dit maintes fois.¹⁴⁸
(LACAN, 1975-6 p.12-13)

Joyce teria feito como Eva através de sua “nomação”, e é como ele se manifesta na ética do *sinthome* “Fazendo as vezes de Eva, nominando, inventamos um novo conceito, suprimindo o ineludível defeito do Pai Criador.” (HARARI, 2003 p.60) A desobediência Evo-Faustiana não significa trocar de pai, de Deus pelo diabo. Afinal, como bem se lê num dos fragmentos do Fausto intentado por Lessing: “Saiba por mim afinal, disse ele ao demônio, que um homem deseja muito mais do que Deus e o diabo têm a lhe oferecer”¹⁴⁹ (apud DABEZIES, 1972 p. 57). Trata-se de colher algo e experimentá-lo por conta própria, movido talvez nem tanto pela avidez, no caso de Eva, ou pelo *Streben* faustiano, mas pela simples escolha.

Passando da gênese judaico-cristã para a (Cosmogonia e Teogonia) helênica, encontramos aquela que talvez seja a personagem mais próxima de nosso herói germânico. Falamos aqui de um deus que será condenado a expiar a culpa de ter favorecido não a si próprio, exatamente, mas aos humanos, suas amadas criaturas, a saber, Prometeu. Devido á arrogância e o orgulho excessivo que os “homens”

¹⁴⁸ *A-Mulher* – mítica, no sentido de que o mito a faz singular, trata-se de Eva, de que falei há pouco – por jamais ter sido incontestavelmente possuída, uma vez que pôde provar da árvore proibida, a árvore da Ciência.

Évie (Evida), portanto, não é mais mortal que Sócrates. *A-Mulher* da qual se trata é um outro nome de Deus, e é por este motivo que, conforme afirmi muitas vezes, ela não existe.

¹⁴⁹ « Apprends de moi, qu’un homme désire bien plus que Dieu et le diable ne peuvent lui donner »

sustentavam perante os deuses na Idade de Bronze, Zeus os teria privado da luz do sol e do fogo. É nesse momento que sorrateira e ardilosamente, segundo o mito, Prometeu irá tomar o fogo dos deuses em favor dos mortais, ato que não ficará sem conseqüências.

“Prometeu podia prever muitas coisas porque era filho de Têmis, a deusa com maior poder profético do Olimpo” (STEPHANIDES, 2004 p.50) Pôde, portanto, prever tanto sua punição, ordenada por Zeus, seu tormento ao ser amarrado ao Cáucaso em sua “eterna” condenação a ter o fígado devorado pelo pássaro, bem como a sua libertação por Hércules que vem romper-lhe os grilhões. Mas, lembremos sua divisa: “sem sacrifício não se consegue nada nobre ou belo”. Notemos também que, como Fausto, seu nome instiga-nos a pensar num dom. Chama-se *Προμηθεΰς*, seja “aquele que pensa/percebe (*μανθάνω*) antes ou por antecipação (*προ*)” Diferentemente de qualquer Fausto que tenha sido descrito ou escrito como advertência aos perigos de uma heresia movida pela inconseqüente soberba e quanto ao preço a ser pago, Prometeu é aquele que não cede em seu desejo, mesmo sabendo de antemão seu destino. Poderia entregar-se tão simplesmente á sua faculdade divinatória tirando vantagem do domínio sobre esse *daimon*, mas não o faz.

Prometeu realmente ajuda a forjar um homem divino, o homem-deus que, à época da emergência de Fausto, vem designar as portas do renascimento e do humanismo. Diferentemente do demiurgo judaico, é um deus que re-cria o homem, fazendo-o o possível artífice, *homo faber*. É ele quem cria esse homem-divino que ameaça o poderio de Zeus ao ensinar-lhes suas artes e ofícios. Conforme aprendemos com Ésquilo, o titã teria ensinado os homens a: “Atrelar os animais, conduzir os cavalos, navegar, misturar os bálsamos para afastar todas as doenças (...) em resumo, todas as artes humanas vêm de Prometeu (apud LECOURT p.48).

Existe, nesses ensinamentos que moldam o homem fabril e dominador das ciências e, portanto, da natureza, uma provocação contra Zeus. Seu ato de instrumentalizar seus humanos de poderes divinos o faz um deus-herexe. O mesmo Goethe que universaliza o tema de Fausto como aquele que tem a ânsia por dominar a natureza escreve em seu poema *Prometheus*:

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, weinen,
Genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich.

(Eis-me aqui. Formo homens
à minha imagem,
uma estirpe que a mim se assemelha,
para sofrer, para chorar,
para gozar e se alegrar.
E para não te respeitar
como eu).

Este homem prometeico, feito à imagem e semelhança de seu re-criador inventor é aquele que Dominique Lecourt (1996) irmana a Fausto em seu *Prométhée, Faust e Frankenstein* e é-nos apresentado como um dos pilares dos “fundamentos imaginários da ética” sob cujos auspícios vivemos em meio a revolução tecnológica, intervenções genéticas e confiantes nas utopias progressistas, alimentando a “vã esperança” de vencer a morte, espécie de dádiva duvidosa que o Prometeu de Ésquilo nos testemunha. Diante do coro das Ninfas, Prometeu se orgulha altivo de sua intervenção em defesa de nossa raça:

PROMETEU - Quanto aos mortais, porém, não só lhes recusou qualquer de seus dons, mas pensou em aniquilá-los, criando em seu lugar uma raça nova. Ninguém se opôs a tal projeto, exceto eu. Eu, tão somente, impedi que, destruídos pelo raio, eles fossem povoar o Hades..

(...)

CORO - Mas... nada mais fizeste, além disso?

PROMETEU - Graças a mim, os homens não mais desejam a morte.

O CORO - Que remédio lhes deste contra o desespero?

PROMETEU - Dei-lhes uma esperança infinita no futuro.

O CORO - Oh! que dom valioso fizeste aos mortais!

Talvez por isso Lecourt aponte o detalhe curioso de como, numa recente encíclica papal, nossa pagã personagem helênica aparecerá sob a pluma do pontífice João Paulo II, que condena a “atitude *prometeica* do homem que pretende se erigir senhor da vida e da morte, pois ele assim o decide, ainda que na realidade ele seja vencido e aniquilado por uma morte irremediavelmente fechada a toda perspectiva de sentido e a toda esperança”¹⁵⁰ (apud LECOURT, 1996 p.8) (grifo nosso).

Veremos que não se trata propriamente desse fascínio tecnológico o que nos interessa seja em Fausto, seja em Prometeu em relação àquilo que os procuramos aproximar de nossas análises. De sua atitude também não exaltamos o martírio ou o sacrifício que parece beirar um masoquismo, mas sim aquela já tratada ética do *sinthome* do “*tout, mais pas ça*” (tudo, mas não isso). Falamos desta disposição recriadora que pode conduzir não a um simples fazer fabril imitativo e serial, mas da necessária ousadia para romper com o caminho que simplesmente desvia das dificuldades, mas que aponta os desvios necessário para a elaboração de uma nova realidade. É nisso que, junto com o filósofo inglês Anthony Ashley Cooper de Shaftesbury, vemos “em Prometeu um escultor e um poeta que não se contenta tão somente em *imitar*, mas que tem a audácia de *criar*” (idem, p.66) (grifos nossos)

Afinal de contas: “O verdadeiro Prometeu moderno não seria aquele que ousaria retomar o caminho não somente pela natureza do mal, mas também pela perspectiva do bem ?¹⁵¹” (LECOURT, 1996 p.24) Seria aquele que, pela *boa heresia* aparta-se do caminho prévio recriando seu destino. Nisso é que ele é incompreendido por Hermes, seguidor cego do senhor olímpico, mas pôde ser

¹⁵⁰ Une sorte d'attitude prométhéenne de l'homme qui croit pouvoit ainsi s'ériger en maître de la vie et de la mort, parce qu'il en décide, tandis qu'en réalité il est vaincu et écrasé par une mort irrémédiablement fermée à toute perspective de sens et à toute espérance.

¹⁵¹ Le véritable Prométhée moderne ne serait-il pas celui qui oserait reprendre le chemin de l'interrogation non sur la seule nature du mal mais aussi sur la perspective du bien ?

escutado e compreendido por Hefesto, o deus artesão encarregado de fabricar seus grilhões.

Hefesto sofre em ter de obedecer ao mandado de Zeus e prender Prometeu e se revolta rebatendo o argumento de Violência de que ao senhor do Olimpo deveríamos a liberdade, mas reconhece que mesmo condenado, Prometeu sustenta a liberdade de seu “tudo, mas não isso”, não lançando mão de sua singularidade. Hefesto protesta: “Ele [Zeus] está livre para fazer o mal e nós para obedecer cegamente! É isso que você chama de liberdade? Mas, entre nós existe alguém com um espírito incomparavelmente intrépido e livre [referindo-se a Prometeu]; alguém que é mais livre do que o próprio Zeus mesmo estando agrilhado” (STEPHANIDES, 2004 p. 42).

Hefesto é lembrado com justiça por Roberto Harari em seu livro dedicado ao Seminário 23, onde aborda o caráter de artifício do Sinthome. Hefesto é o deus do fogo e é justamente a ele que Prometeu o rouba em favor dos humanos. É o deus do fogo que alimenta a forja das criações divinas. O fogo sabemos servir de metáfora prolífica. Aparece consumindo as almas heréticas, alimenta os caldeirões alquímicos de Fausto e seus semelhantes. Curioso ser o fogo o “elemento” que Lacan utilize como metáfora indicativa do que não pode ser metaforizado, o *real*:

La métaphore n'indique que ça, le rapport sexuel (...), c'est prendre une vessie pour une lanterne. Une vessie peut faire une lanterne à condition de mettre du feu dedans (...) D'ou vient le feu? Le feu c'est le réel. Ça met le feu à tout, le réel. Mais c'est un feu froid. Le feu qui brûle est un masque, si je peu dire, du réel. (...) le stigmaté du réel c'est de se relier à rien. (121)¹⁵²

É o fogo que alimenta a forja de Hefesto que Prometeu rouba para ceder aos homens. Harari menciona Hefesto por ser este o "patrono" ou pai de Dédalo. Nome do artífice mitológico que serve de epíteto ao Joyce autobiográfico, Stephen *Dedalus*

¹⁵² A metáfora nada indica além disso, a relação sexual (,,) é tomar uma bexiga por uma lanterna [expressão idiomática francesa próxima da nossa “comprar gato por lebre”]. De uma bexiga se pode fazer uma lanterna, com a condição que se coloque fogo dentro dela. (...) De onde vem este fogo? O fogo é o real. Isso toca fogo em tudo, o real. Mas, trata-se de um fogo frio. O fogo que queima é uma máscara, se assim posso dizer, do real. A marca (stigmaté) do real é de não se ligar a nada.

que se re-inventa em seu *Portrait of the Artist as a Young Man* e que será retomado em *Ulysses*. Harari sublinha entre Hefesto e Dédalo “uma linhagem muito interessante que pouco aponta para a figura do *Homo sapiens* e, no entanto, se liga, como dissemos, ao *Homo faber*.” (2003, p.62).

Não se trata do fazer fabril da revolução tecnológica, como há pouco mencionávamos, trata-se, em Dédalo, de como ele toma o fogo da forja de Hefesto para a invenção. Nisso, Harari é preciso: “o que é o artífice senão aquele que vai inventando as coisas *uma por uma*? É totalmente o contrário de quem produz objetos em série. Trata-se de inventar para a ocasião e para o destinatário.” (idem, p. 23). E é nesse sentido que a personagem é tão cara para referência ao saber-fazer do *sinthome*.

Dédalo, escultor e arquiteto, foi o inventor por excelência. Seu feito mais conhecido é certamente o labirinto criado para conter o Minotauro em Creta. São controversas as versões sobre o motivo de seu banimento de Atenas. Segundo Stephanides (2004), teria sido acusado injustamente por aqueles que o invejavam por seus dons criativos de ter matado seu sobrinho e aprendiz Talos, o filho de sua irmã Pérnix, que, vítima de um acidente, ter-se-ia precipitado de um desfiladeiro quando em companhia do tio. Outras versões do mito apontam-no como digno de tais acusações, sendo realmente o assassino movido pela inveja do sobrinho que começava a demonstrar a capacidade de superar seu mentor e mestre.

A segunda versão, de um Dédalo homicida, tem certamente maior eco nos Faustos moralizantes e o preço-danação a ser pago com a morte de seu filho Ícaro em tributo ao filho que subtraiu da irmã. Nesse sentido, Ícaro, tantas vezes tomado como o símbolo da *hybris* humana por excelência (e logo outro infausto pré-Fausto), por contrariar a advertência paterna e ousar voar ao encontro do astro supremo, pode também ser compreendido como o cordeiro-Isaac de Dédalo. “Ícaro, como se sabe, é aquele que aparentemente desobedece a seu pai..., porém, qual foi o cuidado dado por esse pai a seu filho? Pai que, no manifesto, fornece instruções, mas passíveis de serem lidas como um mandato desafiador denegado, no tocante a Ícaro.” (HARARI, 2003 p.62)

Das tantas referências à mitologia helênica no Fausto de Goethe, a apropriação-repetição do mito de Dédalo e Ícaro é a mais evidente. Justamente da

união de Fausto com a A-Mulher-Helena nasce o filho Euphorion, sob o claro destino cruzado com o de Ícaro. Euphorion já nasce saltitante e querendo ganhar altura:

Nackt ein Genius ohne Flügel, faunartig ohne Tierheit,
Springt er auf den festen Boden; doch der Boden gegenwirkend
Schnellt ihn zu der luft'gen Höhe, und im zweiten, dritten Sprunge
Rührt er das Hochgewölb (9603-6)
(Um gênio nu e sem asas, faunesco sem bestialidade,
Salta ele aqui sobre o chão firme, mas contra ele disposto
Apressa-se para as alturas aéreas
A as alcança no segundo, terceiro salto)

As primeiras palavras que lhe são dirigidas por seus pais são a reedição da advertência de Dédalo, no entanto, já demonstram um aparente pressentimento inquietante:

Ängstlich ruft die Mutter: Springe wiederholt und nach Belieben,
Aber hütte dir zu Fliegen, freier Luft ist Dir versagt
Und so mahnt der treue Vater: In der Erde liegt die Schnellkraft,
Die dich aufwärts treibt; berühre mit der Zehe nur den Boden,
Wie der Erdensohn Antäus bist du alsobald gestärkt (9607-11)
(Temendo, a mãe o chama: Salte o quanto te aprouer,
Mas, cuide de não voar, o ar livre te é interdito
E adverte o pai fiel: na terra está a força de impulso
Que te conduz às alturas; toque com teus artelhos o solo,
E como Anteus, o filho da terra, estarás novamente fortalecido)

Euphorion - tão próximo da concepção do *esteta* na *Lebensphilosophie*¹⁵³ de Søren Kierkegaard (fase inicial de qualquer processo), que vive tão simplesmente, para o momento - com seu nascimento, anuncia já um luto, uma passagem se o tomamos como extensão de seu pai. Nele, está concentrado o princípio dionisiaco do hedonismo absoluto. Este “gênio sem asas” “faunesco sem animalidade”, figura idealizada de um narcisismo arcaico, marca uma ousadia, mas também o luto deste “tudo querer” que não pode ser mais efêmero que um sopro. Se nele está clara a alusão a Ícaro, está também condensada (*Verdichtet*, no senso freudiano) a imagem do Pã com os atributos de que se apropria de todos (pan) os deuses, sendo somente absoluto à custa de não viver além de um fugaz instante:

So auch er, der behendeste,
Dass er Dieben und Schälken,
Vorteilsuchenden allen auch
Ewig günstiger Dämon sei.
Dies betätigt er alsbald
Durch gewandteste Küsnte.
Schnell des Meeres Beherscher stiehlt
Er den Trident, ja dem Ares selbst
Schlau das Schwert aus der Scheide;;
Bogen und Pfeil dem Phöbus auch,
Wie dem Haphästos die Zange;
Selber Zeus', des Vaters, Blitz
Nähm' er; schreckt' ihn das Feuer nicht;
Doch dem Eros siegt er ob
In beinstellendem Ringerspiel;
Raubt auch Cyprien, wie sie ihm kost,

¹⁵³ Concepção filosófica que compreende o processo da vida humana como composto de estádios sucessivos dos quais três destacar-se-iam, a saber: o estágio estático, o ético e o religioso. Intercalados a esses três estágios, haveria outros dois: o irônico, entre o estético e o ético, e o humorístico, entre o ético e o religioso. E, como bem expõe Frithjof Brandt, no prefácio a *Enten-Eller*, “Kierkegaard attache une importance spéciale à démontrer qu'on ne peut pas aller d'un stade à autre que par un 'saut'” (in KIERKEGAARD, 1943 p.XVII)

Noch vom Busen den Gürtel (9662-78)

(Assim ele, sempre o mais hábil,

Pois para os ladrões e malandros,

É para sempre propício o Daimon,

Logo o consegue com o recurso

De habilíssimas artes

O tridente do Rei dos Mares

Rouba e subtrai do próprio Marte

A espada de dentro da bainha.

De Febo também a arbaleta e o dardo.

De Hefesto rouba ele as tenazes.

Roubaria até de Zeus, o Pai,

O raio, se o fogo não temesse.

Triunfa de Eros, no entanto,

Ludibriando-o na luta livre.

Também de Afrodite que o afaga,

Do colo rouba o cinto de ouro)

Euphorion é a realização estética deste encontro do Fausto com a antiguidade clássica, passagem imprescindível, mas que não deixará que um resto precipitado para trás, simbolizado no traje, no manto e na lira que deixa após a sua queda e desvanecimento. O que se confirma com a subsequente morte-dissolução de Helena, que se entrega aos braços de Perséfone, deixando a Fausto também somente seus restos metonímicos (traje e véu). Suas últimas palavras, na breve sobrevida que têm ao lado do Pactário, são destinadas a seguinte constatação: “Dass Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint “ (Que fortuna e beleza não duram reunidas).

Mas, os ecos do trágico fim do filho-Ícaro que passam pelo filho Euphorion no Fausto de Goethe, irão também reaparecer no Doktor Faustus de Thomas Mann. Não no sentido do nascimento de algum *gênio desnudo* que venha realizar algum feito grandioso contrariando a advertência paterna. Mas, como uma criança que

assinala, ao mesmo tempo, a alegria por sua existência e a trágica constatação de sua efemeridade. Pouco após o “pacto”, vêm como uma espécie de prenúncio os versos de Blake de que Adrian Leverkühn se utilizar para compor alguns Lieder:

But an honest joy
Does itself destroy
For a harlot coy
(mas uma honesta alegria
Aniquila-se a si mesma
Por uma esquiva meretriz)

A alegria, a única verdadeira alegria e fugazmente apresentada a Adrian, o único amor que o protagonista parece nutrir por alguém, surgirá mais adiante com a vinda do doce sobrinho Nepomuk Schneidewein, que irá morar com o tio enquanto sua mãe se interna para um tratamento de saúde. O menino é apresentado como um pequeno anjo, um pequeno deus que seduz a todos com sua graça e meiguice, de tal magnitude que conseguirá o feito aparentemente impossível de enternecer e cativar o misantropo e reservado protagonista, o que dificilmente preservaria também o menos sensível dos leitores:

Nepomuk, oder “Nepo”, wie die Seinen ihn riefen, oder “Echo” wie er, schon seit zu lallen begonnen hatte, in Wunderlicher Verfehlung der Mitlaute such selber nannte, war sehr schlicht sommerlich und kaum st”adisch gekleidet (...) Trotzdem war einem bei seinem Anblick nicht anders, als sähe man ein Elfenprinschen, Die zierlich Vollendung der kleinen Gestalt (...) nicht einmal so sehr dies alles war es, was jenen Eindruck von Märchen hervorrief. ¹⁵⁴(p.616)

¹⁵⁴ Nepomuk – ou “Nepo” como o chamavam seus parentes, ou “Eco” como ele mesmo, desde que começara a balbuciar, intitulava-se, em virtude de uma curiosa traça de consoantes – ia vestido com uma simplicidade estival, de modo rústico. (...) Mas, quem o olhasse tinha mesmo a impressão de ver um príncipezinho dos elfos. A graciosa perfeição do minúsculo corpo (...), as feições que, por infantis que fossem, tinham qualquer coisa de definitivo, rematado, duradouro; (...) – Ora, não era apenas tudo isso o que originava a impressão de estarmos em pleno conto de fadas...

A grande afeição e a idéia de que a perda prematura desta criatura idealizada seria o preço a ser pago pelos serviços prestados pelo demônio aparecera na desconcertante confissão pública com que o romance se encerra:

Darauf ist Hyphialta schwangeren Leibs¹⁵⁵ geworden und hat mir ein Söhnchen gezeihlt, an dem meine ganze Seele hing, ein heilig Knaben, hlo d selig ausser aller Gewohnheit und wie von weiter und alter Landart hero. (...) So brachte Er es um ohn Erbarmen und bedient sich dazu meiner eigenen Augen. Denn ihr müsst wissen dass, wenn eine Seele heftig zur Schlechtigkeit bewegt worden, so ist ihr Blick giftig und natterisch, am meisten für Kinder. ¹⁵⁶(670)

A fascinação com esses “filhos” (Ícaro, Euphorion, Echo) e suas mortes de dolorosa e recriminatória experiência, dão conta de uma difícil superação naquilo que implica o *sinthome*. A superação de um amor narcísico-identificatório com a paternidade que se transmite. Mann, bastante sensível às descobertas e teorias freudianas, não parece ter nomeado a esmo essa santa criaturinha de *Echo*. Ainda que o *eco* traga maior menção a um reflexo pela sonoridade, é evidente o quanto o menino serve de identificação especular para Adrian. Da mesma forma que Euphorion e Ícaro, quase o mesmo ser, são o puro reflexo do desejo paterno de superação elevado a uma potência autodestrutiva.

Se o pecado do Pré-Fausto Dédalo teria sido a inveja, a *in-vidēa*¹⁵⁷, por se ter visto no sobrinho-aprendiz que com ele tão bem se identifica a ponto de ameaçar superá-lo, o “castigo” de perder o filho devido ao uso que este faz de sua *tekne* relança a questão da herança paterna, seus usos e seus perigos. Se no *sinthome*

¹⁵⁵ Referência à construção delirante que o protagonista faz sobre o seu “pacto” como a conjunção carnal com uma prostituta (Hyphialta) da qual resultou a contaminação luética que se recusa diagnosticar e tratar. Em sua construção, o sobrinho Echo aparece como o fruto dessa união.

¹⁵⁶ Em seguida Hyphialta ficou grávida e me deu um filhinho ao qual me apeguei com toda a minha alma, uma santa criatura que pareceria ter sua origem numa remota tradição. (...) Ele [referência clara ao demônio] o trucidou sem misericórdia e para isso serviu-se dos meus próprios olhos. Pois deveis saber que quando uma alma veementemente se inclinar à maldade, seu olhar se tornará venenoso e ofídico, ameaçando sobretudo as crianças. (p.696)

¹⁵⁷ Etimologia segundo o Dicionário Houaiss: “lat. *invidia*, ae 'id.', de *invidus*, a, um 'que tem ou lança mau-olhado, que tem inveja, invejoso', de *invidēre* 'olhar de modo malévolo, lançar mau-olhado, donde invejar'; ver *vid-*; f.hist. sXIII *enveja*, sXIV *ívega*”

está em cena o “fazer com o Nome-do-Pai”, isso envolve o luto em relação a este amor-narcísico relativo à identificação da (*Einführung*) com um pai pré-edípico. É necessária a dolorosa superação dessa alienação num amor eterno ao pai. Nisso estaria, sim, um preço fáustico, não no sentido moralizante, mas na superação, no abandono do ideal da infância para se tornar pai de si mesmo.

Concordando com Fernando Pessoa (2003, p.51), outro de nossos nomes de Fausto, que *Seeing will always be the best metaphor for knowing* (Ver será sempre a melhor metáfora para o saber) o Fausto, que em Goethe termina cego, tem que suportar a não-a, não-identificação com este Outro, sendo, portanto, seu olhar aniquilador, talvez não tão temível para quem é visto (como crê o Fausto auto-inquisidor de Mann, crente de ter matado o sobrinho com seu olhar), ao modo do olhar da Medusa analisada por Freud em breve ensaio, mas para aquele que vê.

E é justamente tratando do poder aniquilador deste olhar fáustico que chegamos ao fim de nossa série de mitos que entendemos “preparar” o surgimento de nossa personagem-tema. Certamente, um dos que mais traz características que reencontraremos. Falamos de Orfeu, ente mitológico muito mais lembrado por seu canto que por seu olhar. No entanto, é justamente *O Olhar de Orfeu* que é lembrado num interessante livro publicado em 2001 em Paris, organizado por Bernadette Bricout, a partir da poética constatação de Blanchot em *Le Space Littéraire* de que: “Escrever começa com o olhar de Orfeu” (apud FOUCAULT, 1969). Esse livro é-nos caríssimo, pois vem ao encontro da nossa idéia de como os mitos clássicos estão na base da invenção das personagens literárias modernas e de como ambos se traduzem no nosso cotidiano.

Orfeu também segue para o submundo avernal do reino de Hades em busca da realização de um feito impossível. Não exatamente pelo expediente do pacto, mas *encantando* os senhores das profundezas almeja ter de volta sua amada Eurídice. Obtém de Hades e Perséfone o consentimento para levar consigo sua amada sob a condição de jamais olhar para trás, para aquela que o segue antes que alcancem a saída para a superfície iluminada. Inquieto, porém, sem resistir em contemplá-la ou simplesmente para certificar-se de sua presença, Orfeu não resiste a tentação e vira-se para olhar, o que faz com que Eurídice de um golpe se desfaça em fumaça, sugada novamente para as profundezas.

Blanchot toma esta passagem para alusivamente dar conta do feito poético, do que estaria em cena na construção pela escritura a partir do mítico. Este “olhar” estaria para aquilo que consagra e ao mesmo tempo destrói o canto-conto enquanto que Eurídice seria “o ponto profundamente obscuro na direção do qual a arte, o desejo, a morte e a noite parecem dirigir-se” (1999, p. 225). E, portanto, para Bricout, que se apropria dessa mesma metáfora “a busca de Orfeu evoca aquela viagem perigosa que o artista empreende, correndo o risco de se perder, na direção da origem opaca e sempre incerta da criação” (2001, p.13)

Orfeu nos é essencial, pois conjuga aspectos do fáustico, irmanando-se aos demais pré-Faustos aqui enumerados, mas é também o pai mítico do poeta que canta e encanta os homens, os deuses, e a própria natureza, servindo de precursor também para os Nomes de autores que se dedicaram ao nosso tema com algum objetivo e sucesso numa produção que se articula com o Sinthome.

Em seu artigo incluído no acima aludido livro de Bernadette Bricout, Pierre Brunel, a quem coube tratar da personagem em questão, começa pelo equívoco título de seu trabalho: *As Vocações de Orfeu*, que no francês pode também ser compreendido como *A Evocação de Orfeu* (*Les Vocacions / l'évocation d'Orphée*). Orfeu é um talentoso *evocador* e é esta a base de sua principal *vocação*. “a primeira vocação de Orfeu é aquela de um mágico, de um advinho, e essa vocação é a mesma de sua voz, falante ou cantante, acompanhada ou não de um instrumento” (BRUNEL, 2001 p. 40).

Não são poucas as semelhanças com o nosso doutor nigromante. Também nele aparece a questão da herança paterna. Não segue simplesmente o que está nesse brasão. Ao invés de se tornar o príncipe guerreiro, para desgosto do pai, torna-se o bardo. O que não quer dizer que, à sua própria maneira, não foi à luta.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Tal é a versão do Mito contada por Vasquez (2005):

Para o velho Eagro, o temido e admirado rei da Trácia, amante da guerra, homem das armas, a música é barulho e a educação do filho caçula, um fracasso. Esse é o seu desgosto: não conseguira educar Orfeu para a guerra. Eagro sofre. É um rei, tem poder, mas perdera o próprio filho. Sua belicosa pedagogia não conseguira sensibilizar para a guerra o jovem com alma de artista. Quando o chama, tem entre os dedos a última e desesperada tentativa de cativar o neto de Ares, deus da guerra, para o mundo do guerreiro. O filho o acompanha à sala. Na parede: elmos, armaduras e armas.

Quero que receba de seu velho pai este presente. Nele está depositado o meu coração” diz ao jovem. Quando Orfeu abre a caixa vê diante de si um arco e um par de flechas, banhados a ouro.

Mago, com poder de encantar, era também um errante que embarcou com os argonautas em suas expedições. Acompanhou-os, pois sua lira tem poderes sobre as feras, as árvores, as pedras e as águas necessárias. Serviu-se dela, desse presente paterno¹⁵⁹, para salvar seus companheiros com seus poderes de encantador.

Mas o interessante é que Orfeu se destaca das demais figuras anteriormente enumeradas por caber-lhe a fama de ter sido o portador-fundador de um novo saber e de uma nova doutrina, o que o poria numa autêntica posição herética. Louis Moreri (apud Brunel, 2001 p.53), em seu *Grand Dictionnaire Historique* de 1774 afirma, baseado no aristotélico Vossius, que Orfeu seria uma palavra fenícia significando “homem sábio”, ou numa outra conjuntura, a partir do hebreu *rapha*, curar, “uma vez que se atribuía a Orfeu um grande conhecimento da Medicina, tanto quanto das outras ciências” (...) “É crível que tenha havido efetivamente na Grécia uma pessoa chamada por excelência Harofeu, Orfeu, o médico, e cujos encantamentos, fingidos ou verdadeiros, deram lugar à fábula que se construiu a respeito”.

A doutrina religiosa-filosófica que leva seu nome, o orfismo, teria sido por ele criada e difundida a partir de seu contato com o mundo dos mortos, para o qual se dirigiu motivado pela perda de sua amada. Esta doutrina, cuja existência é atestada por tantos, dentre os quais Platão. Trata-se de uma religião de mistérios no antigo mundo grego, difundido a partir dos séculos VII e VI Antes da Era Comum. Os órficos também reverenciam Perséfone (que descia ao Hades a cada inverno e voltava a cada primavera) e Dionísio ou Baco (que também desceu e voltou do Hades). Como os mistérios de Elêusis, os *mistérios órficos* prometiam vantagens no além-vida. Esses cultos de mistérios, que prometiam uma vida melhor após a morte,

Ao retesar a corda Orfeu produz um som encantador e repentinamente as coisas da sala parecem adquirir vida.

Cadeiras balançam, armas caem da parede. Tudo parece se movimentar. O som flutua no palácio, sensibilizando os empregados.

Eagro fica furioso. Seus olhos sangram, na voz palavras terríveis lançadas ao ar como chamas: - *Vá embora! Desapareça! Não o quero mais aqui! Eu não o queria assim, um ... um cantador... um artista...um...um...* - mal consegue pronunciar as palavras: - *"Você decepcionou seu pai". Eu o queria um guerreiro, um bravo, um amante das guerras, por isso vá embora!*

¹⁵⁹ Em outras versões do mito, seria filho de Apolo e sua lira seria presente do mesmo.

parecem ter influenciado o início do Cristianismo. “Orfeu é uma figura da civilização perante a barbárie, é o representante da harmonia perante a discórdia” (idem, p. 62).

Toda esta série de Pré-Faustos prepara, portanto, a emergência de uma figura que também saberá ceder seus traços a Neo-Faustos, mas agora a partir de uma autoria que implica o fazer o novo homem no caldeirão alquímico da escritura:

Aliás, como todos os heróis jovens e vigorosos, Fausto terá filhos, médicos como ele, quase tão gloriosos como o pai, nascidos eles também de um exercício literário, sob a pena de mentirosos profissionais, que não têm mais necessidade de um Ganesha, pois faz muito tempo que aprenderam a escrever e trazem, como que por divertimento verdades novas. (...) O primeiro filho de Fausto, devido a Mary Shelley, é o doutor Frankenstein, detentor de uma obsessão pela vida, fundador indiscutível da Biologia moderna, talvez o maior messias do próximo século, como tudo que nos leva a temer. O segundo filho é um médico inglês, Jekyll, também conhecido, sobretudo nos submundos, sob o duvidoso nome de Hyde. Seu inventor é Stevenson. Jekyll é o modelo definitivo, insuperável, do esquizofrênico ativo, ilustrado de forma prodigiosa no século XX.(...) Enfim, o terceiro filho de Fausto evidentemente é o doutor Mabuse, cujas aventuras, em diversas oportunidades foram apresentadas por Fritz Lang. (CARRIERE in BRICOUT 2001, p.32).

4.3 *Vaterland, Muttersprache*

“Minha pátria é a língua portuguesa”

Fernando Pessoa.

Ainda que seja sobretudo pelo literário que imaginamos a nossa relação com o mítico, a própria relação mito x literatura traz também seus complicadores. Barthes (2004 p. 76), que defendia a compreensão do texto literário como “antídoto do mito”, apontava em Marx a idéia de que o mito buscaria “*inverter* a cultura em natureza, ou pelo menos o social, o cultural, o ideológico, o histórico em ‘natural’”. Assertiva marxista que trás em si a pré-concepção, de que é a natureza o que produz a

cultura. Essa seria, afinal, a ideologia humboldtiana posta em ato: ler, decifrar, pela cultura o maravilhoso *livro da natureza*. Mas, é Barthes quem nos aponta que a concepção do mítico sofre uma reviravolta a partir da ciência do signo e de sua apropriação pela Psicanálise na França. Não mais buscaríamos o sentido oculto da natureza (significado), mas antes as possibilidades de tessitura de uma linguagem oriunda da própria impossibilidade (significante) desse desvelamento.

O mito deve ser tomado efetivamente numa teoria geral da linguagem, da escritura, do significante, e essa teoria, apoiada nas formulações da etnologia, da Psicanálise, da semiologia e da análise ideológica deve alargar seu objeto até a *frase*, ou melhor, até as *frases* (o plural de frase); quero dizer com isso que o mítico está presente em todo lugar onde *se façam frases*, onde *se contem histórias* (em todos os sentidos das expressões): da linguagem interior à conversação, do artigo de imprensa ao sermão político, do romance (se ainda existe) à imagem publicitária – toda fala que possa ser coberta pelo conceito de *Imaginário* lacaniano. (BARTHES, 2002 p. 80)

Mas, se aqui se menciona o conceito de *imaginário* de Lacan, poderíamos pensar sua relação com os outros dois registros da experiência: o *simbólico* e o *real*. O mito propõe-se o impossível, próprio do real. Visa ao desvelamento de uma verdade irrevelável, a enunciação de um enunciado indizível, a produção textual da verdade. Mas se a produção textual é tradicionalmente do simbólico e, portanto, metafórica, propondo um jogo de infinita remissão substitutiva, o mito tem que ao mesmo tempo, fazer remissão e estancar o jorro significante pelo paradoxo, pela intervenção inventiva: a mentira (certamente, do ponto de vista da verossimilhança). Nessa empresa manifesta-se o coletivo, o supra-individual a partir de uma tônica de discurso, ainda que sua elaboração se dê na forma como cada obra a repete, a retoma e a re-elabora, esta verdade universal, imprimindo-lhe a sua marca por sua própria tessitura.

Podemos apontar como essa tônica compreende “histórica e geograficamente, toda a civilização ocidental (greco-judeo-islamo-cristã) unificada sob uma mesma teologia (a essência, o *monoteísmo*) e identificada pelo mesmo *regime de sentido*” (BARTHES, 2002 p.79, grifo nosso). Em suma, o(s) mito(s) de Fausto só são identificáveis e possíveis num contexto político (de polis) específico, com determinados códigos preexistentes de divindade, humanidade e sentido. As

soluções sempre individuais, somente seriam possíveis neste *com-texto*. Barthes nos faz lembrar o parentesco de *texto* e *tecido* para que possamos aludir a uma *tessitura* do mito entre o singular e o coletivo.

Lacan, com sua cadeia borromeana, usa dessa atadura, ou tessitura, de fios entrelaçados para mostrar como se articulam o real, o simbólico e o imaginário. O coletivo, como tradição, já traz o desafio de uma tessitura com fios de naturezas muito diversas tais como a herança helênico-romana, o paganismo germânico e o judeu-cristianismo no que cabe ao nosso mito de Fausto. Para os gregos, os destinos eram tecidos pela trinitária união das parcas Cloto, Láquesis e Átropos. Outras tradições também souberam recorrer à tessitura como tradução de uma tradição tais como a escocesa, que porta o cruzamento dos clãs (dos patronímicos) no quadriculado dos *kilts*, ou a dos incas, que nos legaram sua tradição escrita pelo sistema de nós, por nós ainda hoje “desatados”.

Pois se, como sustenta a tradição oral da *Vox populi*, os deuses escrevem certo por linhas tortas, existe uma função incontestavelmente divina outorgada aos escritores (Dichter) que instalam (herstellen), representam (vorstellen) e apresentam (darstellen) nossa tradição, para tomarmos a apreensão de Lacoue-Labarthe (2000) no que tange à relação entre a *poiésis* grega e a *Ge-Stell* (instalação/composição) alemã, através de suas tessituras literárias.

Se os tomamos aqui, os escritores, como aqueles que de modo singular tecem esta tradição, cabe lembrarmos o esclarecimento de Walter Benjamin (1961, p.106) para reiterarmos nosso entendimento da relação vida-obra e nossa apreensão do biográfico: *Aber das Leben des Menschen, und sei es das des Schaffenden, ist niemals das des Schöpfers* (A vida do homem [Mensch], quer dizer a do realizador [Schaffender], nunca é a do criador [Schöpfer]). Essa forte tese benjaminiana é essencial para a compreensão de como a *função-autor* pode ser cara aos estudos psicanalíticos. Ou seja, na busca pela entidade construída do *criador-artesão* enquanto *função* supra-individual e não pelo *realizador* como *sujeito* ao modo de um potencial analisante. Nesse sentido, o escritor, assim como o analista, *paga com seu ser* (preço fáustico) na realização de sua obra para que um outro possa se capturar numa singularidade quando a lê.

No primeiro capítulo deste trabalho, aludíamos aos modos de aproximação entre a Psicanálise e a Literatura. Mencionamos as modalidades *aditiva* e *extrativa*

no entendimento de Villari, bem como apontamos, com Assoun, o interesse freudiano pela capacidade criadora (schöpferisch) da literatura. Mas, quando o foco da discussão se torna o biográfico e a produção, cabe mencionarmos a compreensão de Peter Dettmering sobre essas duas possíveis modalidades de aproximação interdiscursiva. Dettmering (1981) nos fala de uma aproximação *endopoética* (endopoetisch) e de uma *exopoética* (exopoetisch). Ou seja, no caso da exopoética, a aproximação da obra dar-se-ia *de fora*, numa busca de reconstrução da mesma por informações histórico-biográficas, ao passo que a *endopoética* se deteria nas fronteiras dispostas pela própria obra. Nas aproximações freudianas, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910), seria um exemplo da primeira, ao passo que *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* (1907), representaria a segunda vertente.

Se a vertente *endopoética* afirma-se de modo incontestado uma vez que “o interesse por uma obra de arte e pela biografia do auto *podem*, ainda que não *necessitem*, coincidir”, a vertente exopoética, por sua vez, oferece seus perigos: pelo viés literário “Elevando, pela biografia, a poesia (Dichtung) e o escritor (Dichter) à uma mesma potência, apresentando-o como um semideus (Halbgott) (grifo nosso)” ou, pelo viés analítico, “vale o perigo oposto: ‘rebaixar’ o literário (das Gedichtete) ao âmbito da biografia e tratá-lo como equivalente ao biográfico” (DETTMERING, 1981 p.8).

A maneira como Lacan apresenta detalhes biográficos de Joyce para a formulação de seu seminário e seu texto, que rebatiza Joyce como *Joyce-le-symptôme*, nos remete a esses perigos. De fato, Lacan o eleva à categoria de um *Santo-Homem* (Sinthome), já não se trata mais do homem Joyce. Fausto, o homem de Knittlingen que também se autoproclama, segundo registros, um *Hemi-theos*, um semideus, ajuntando o termo ao seu nome (Ver capítulo 5), deixa de ser homem como *Schaffender* para ser *semideus* ou *santo-homem* como *Schöpfer*. É nesse sentido que tomamos aqueles que cedem seu nome para a perpetuação do mito, os escritores de Fausto. Quando deles nos aproximamos *exopoeticamente*, é em torno do mito que em torno da existência se criou, fazendo com que estes deixem de ter um *nome próprio* para tê-lo em comum com a *tessitura* cultural que deste nome poderá se apropriar.

Fausto, conforme abrimos o presente trabalho, é mito e motivo universal. Ao mesmo tempo, poderíamos entendê-lo como a mais individual ou individualista das personagens ocidentais. Entretanto, observa-se a preocupação dos autores-criadores que tratam do tema com o que poderíamos associar ao *nacional*, ao *pertencimento*, à *filiação*. Germânico em sua origem e nome, dos autores alemães que aqui privilegiaremos vê-se uma preocupação com o nacional.

O Fausto de Spies (se não autor, do primeiro Fausto, seu editor) vem fundar a moral religiosa alemã (protestantismo luterano) com a concomitante oficialização de uma língua nacional escrita a partir da tradução da Bíblia de Lutero ao clandestino idioma vernáculo. O(s) Fausto(s) de Goethe, homem político, trazem no primeiro (*Faust I*) o *Stürmer*¹⁶⁰ perplexo diante dos rumos da nação e da herança cultural e, no segundo (*Faust II*), a ética alemã da *produção* de um país próprio em relação aos demais estados nacionais europeus. Já o de Thomas Mann, este vem retratar os desdobramentos da soberba nacional num país que marcha orgulhoso com suas esplêndidas fardas nazistas, rumo ao precipício da segunda guerra mundial.

Para o autor, porém, as “raízes do mal” estariam na Reforma e na sua decorrente “falsificadora” unificação nacional. “É a partir da época de Lutero que se desenrola, segundo Thomas Mann, um futuro da alma alemã que contém ao mesmo tempo, como não cessa de afirmar em seus diários, o melhor e o pior.¹⁶¹” (MASSON, 2003 p.186) Tratar-se-ia, portanto, de uma nação mal nascida, ou mal batizada, com uma falha em seu Nome-do-Pai pátrio. O que nos faz pensar realmente o fato de ser uma pátria de muitos nomes (Alemanha, Germany, Deutschland, Tyskland, Německo, etc.) sem um que, efetivamente, a unifique.

Neste sentido, parece-nos bastante interessante a analogia que o sociólogo Richard Miskolci (2003) faz do nazismo como um retorno de um reprimido na sociedade alemã, mas que pela falha da inscrição de um Nome-do-Pai fundador, poderíamos fazer uma melhor comparação com o delírio, que retorna no real:

¹⁶⁰ Participe do movimento romântico alemão *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto).

¹⁶¹ C'est à partir de l'époque de Luther que se joue, selon Thomas Mann, un devenir de l'âme allemande que contient à la fois, ne cesse-t-il de dire dans les essais et ses journaux, le meilleur et le pire.

Mann explica como, buscando proteção contra uma pressão interior, a sociedade alemã [teria] feito uso do perigoso mecanismo da projeção. Sem poder solucionar seu problema interno, ela projetou o problema para um suposto inimigo externo. No século XVI, regido pela Teologia, houve uma caça às bruxas, enquanto no século XX, marcado por um pseudocientificismo, a Biologia corrompida pelo racismo encontrou os judeus como bodes expiatórios. (p.88)

Segundo Jean-Yves Masson o romance que Mann escreve a este respeito, seu Fausto, visa a demonstrar esta “falsificação”, estabelecendo a correspondência entre a história presente e as “premissas sinistras” que ele discerne na época de Lutero. Para ele, talvez por isso, a única linguagem capaz de representá-la em obra seria a música dodecafônica do protagonista, ou seja, uma linguagem de estranha harmonia cacofônica, destituída da produção de sentidos.

Expressa-se, enfim, nos principais autores de Fausto, a preocupação, seja com a produção de um espírito nacional ou a desilusão com os rumos tomados por este mesmo. Assistimos, ora a uma intenção de produção, ora à ironia e a renegação da pátria. Atitude, essa tão própria daquele que mesmo nunca tendo se ocupado diretamente do tema de Fausto nos serve aqui de referência no que teve de fáustico posto em ato em sua obra e que é essencial para as articulações lacanianas das quais nos servimos: James Joyce.

Aquele que fez da Irlanda ou do irlandês o tema de uma vida, apesar de ter-se condenado ao permanente auto-exílio, é a representação inequívoca da ambivalência diante do sentimento patriótico. Conforme lemos em *Portrait of the Artist as a Young Man*:

“When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets.”¹⁶² (1996 p.231)

Metáfora bastante adequada àquele que toma do mítico Dédalo o nome com que se faz personagem. Joyce, em sua relação ambígua com a filiação à cultura

¹⁶² Quando a alma de um homem nasce nesse país, redes lhe são lançadas para impedi-lo de voar. Você fala em nacionalidade, língua, religião. Vou tentar escapar dessas redes.

irlandesa, precisa *criar asas*, para fugir de sua própria invenção, o labirinto das ruas da Dublin que reinventa e reproduz ao longo se sua obra composta no auto-imposto exílio. Tem como complicador, no desejo de forjar a sua “consciência incriada” da Irlanda, o fato de ter como suporte ou matéria-prima para tal feito uma língua que lhe é estranha e ao mesmo tempo familiar. Conforme constata Stephen em *A Portrait*, diante da conversa como o Padre inglês:

The language in which we were speaking is his before it is mine. How different are the words *home, Christ, ale, master*, on his lips and in mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language. ¹⁶³(JOYCE, 1996 p.215)

Diante da revolta ou inconformismo para com essa língua “madrasta” ou “padrasta”, como se apresenta o idioma inglês na Irlanda, toda uma geração, à época de Joyce, buscou resgatar ou ressuscitar o gaélico escrito, atitude diante da qual ele mesmo reclinou¹⁶⁴. Joyce propõe uma outra maneira de se apropriar do seu idioma de expressão que a simples submissão ou a estéril rebeldia. Retomando o seu fazer enquanto *sinthome*, ele propõe, uma nova ligação com essa linguagem, um novo pacto:

This race and this country and this life produced me, he said. I shall express myself as I am. (...) (p.230) My ancestors threw off their language and took another, Stephen said. They allowed a handful of foreigners to subject them. Do you fancy I am going to pay in my own life and person debts they made? What for?¹⁶⁵ (idem, p.231)

¹⁶³ O idioma no qual estamos falando é dele antes de ser meu. Como são diferentes as palavras *lar, Cristo, cerveja, mestre*, nos lábios dele e nos meus! Não posso falar ou escrever essas palavras sem inquietação de espírito. Seu idioma, tão familiar e tão estranho, será sempre para mim uma linguagem adquirida. Eu não fiz nem aceitei suas palavras. Minha voz as mantém acudadas. Minha alma se corrói à sombra de seu idioma.

¹⁶⁴ Cabe aqui mencionar que também outros buscaram soluções diversas, tal como Samuel Beckett ao escrever em francês.

¹⁶⁵ Esta raça e este país e esta vida me produziram, disse ele. Me expressarei, portanto, como sou. [...] Meus ancestrais livraram-se de seu idioma e tomaram outro, disse Stephen. Eles deixaram que um punhado de estrangeiros os subjugassem. Você acha que eu vou pagar suas dividas com minha própria vida e pessoa? Para quê ?

Aqui, vemos de forma explícita algo do mítico que se cruza na produção da subjetividade, numa filiação cultural submetida a uma linguagem e a uma pátria. Quando, referindo-se a seus ancestrais, certamente não se restringe a sua linhagem familiar, aos Joyces, mas sim a sua pátria, no que ela preserva etimologicamente de *Pater*, a terra-pai (*Vaterland*). Quanto à língua, essa que sói ser aludida como materna, é certamente pela mãe que chega ao *infans*, mas na medida em que essa se apresenta como a representante do locus paterno. Não parece, portanto, fora de contexto a representação da irlandesa Molly Bloom de *Ulysses* como a mulher que se deita com outros homens.

Mas, se a revolta dos filhos traídos pelas gerações “colaboracionistas” para com os estrangeiros usurpadores gerou, em tantos irlandeses, o ufanismo totêmico de retomar o idioma dos ancestrais, o caminho joyceano é diverso e talvez até mesmo, oposto. Propõe a importação de um saber de outras línguas para a expansão das possibilidades das línguas (*les langues*) por aquilo que Lacan chamará de elanguecências (*L'élangues*). De forma diversa da glossolalia psicótica, a *mania* joyceana, seu *élan* culmina numa tal transformação da língua inglesa, imprimindo-lhe o seu fazer, de tal forma que essa fica dessacralizada e descaracterizada enquanto tal. Se essa língua lhe é estrangeira, ao invés de retomar a imaginada língua paterna perdida (o gaélico), importa de outras línguas palavras e semantemas, criando algo totalmente novo, totalmente (ainda que, justamente, não totalitariamente) seu.

Joyce soube ser um patriota sem ser um ufanista nacionalista (armadilha fascista), no entendimento de Kujawski em seu *A Pátria Descoberta* (1992). Não faz da origem um ponto de alienação e isolamento, de uma “depressão coletiva ou derrotismo insidioso”, reconhece a produção a qual se prende, para a partir dela construir sua saída e não uma simples fuga.

Se, seguindo as preocupações com o estilo literário, formulava em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a distinção entre os estilos e a remissão narrativa¹⁶⁶,

¹⁶⁶ Relação entre a narrativa e os estilos: Lírica (em si), épica (em si com os outros) e dramática (direto aos outros), (JOYCE, 1916, p. 243)

Joyce alcança, em seu fazer com a escrita em *Finnegans Wake*, uma maneira de conjugar o *universal* dos mitos dos mais diversos povos (nórdicos, germânicos, romanos...) com as mais diversas línguas, na temática *nacional* (o gigante Finnegan, Finn Mac Cool, o Liffey) da sua irlandesa Dublin, ao seu modo *singular* de fazer com a(s) língua(s). Joyce foi bem sucedido em driblar a cisão entre experiência e ciência através da linguagem. Nem tão somente fez uso da linguagem do Outro, nem teve este Outro forcluído ao modo psicótico do delírio. Na sua articulação com o universal, lega e constrói algo de patriótico profundamente irlandês e seu.

É nisso que Giorgio Agamben em seu *Infância e História* reconhece o sucesso joyceano, primeiro pelo monólogo interior e em seguida pela translingüística do *Finnegans Wake* de uma expressão de algo do mítico sem tomá-lo meramente como a palavra sagrada de um Outro, invertendo a proposição dos enigmas, torna-se a própria esfinge:

Pois se pode, por certo, tentar substancializar uma *in-fância*, um “silêncio” do sujeito por meio da idéia de um “fluxo de consciência” inatingível e irrefreável como fenômeno psíquico originário; mas quando se quis dar realidade e captar esta corrente originária dos *Erlebnisse*, isto somente foi possível fazendo-a falar no “monólogo interior”, e a lucidez de Joyce consiste precisamente em ter compreendido que o fluxo de consciência não possui outra realidade senão a de “monólogo”, e obviamente, portanto, de linguagem: por isso em *Finnegans Wake*, o monólogo interior pode ceder o lugar a uma absolutização mítica da linguagem além de toda “experiência vivida” e de toda realidade psíquica que a preceda. Certamente é possível identificar esta infância do homem com o inconsciente de Freud, que ocupa a parte submersa da terra psíquica; mas, enquanto Es, enquanto terceira pessoa, ele é, na realidade, como mostra mais uma vez Benveniste, uma não-pessoa, um não-sujeito (*al-ya'iu*, aquele que está ausente, dizem os gramáticos árabes). (2005, p.58-9)

As conseqüências das formulações do último Lacan, a partir de Joyce, colocarão em cheque a categoria de sujeito, que certamente já não se igualava a de pessoa, e teremos a oportunidade de observar estas novas formulações mais adiante. Entretanto, ao associarmos o fazer literário com a herança de uma tradição nacional e lingüística, ou a necessidade de dar uma resposta a elas, não parece ser fortuito o fato de a personagem histórica de Fausto surgir justamente no contexto em

que, paralelamente à criação dos primeiros Estados modernos europeus, instaura-se a preocupação com a padronização da gramática e ortografia de uma linguagem nacional escrita, sobretudo em terras germânicas. Mas, se os iberos partem do solo à língua, em terras germânicas parece que o caminho é inverso, o que torna compreensível a necessidade da língua e da tradição literária como alicerce para a constituição de uma mitologia nacional. A isso retornaremos quando abordarmos o Fausto de Spies contemporâneo do advento do protestantismo e da insurreição germânica contra a Roma dos Papas.

Se esse fato contribuiria para percebermos um momento histórico-nacional para a elevação do Fausto biográfico à categoria de personagem histórica, percebemos como, na repetição da temática, nos mais diversos autores em distintas épocas e nações, o elemento da inserção do sujeito no contexto nacional-lingüístico faz questão naqueles que sobre esse tema se debruçam. Se aqui privilegiaremos alguns autores que de maneira muito especial deixam sua marca na cultura através de seus Faustos, vemos também através de um cotejo entre vida, ou construções biográficas, e obra o quanto esses elementos não lhe foram nada indiferentes.

Seguindo a via aberta por Lacan, em retomar a questão nacional joyceana para tratar de seus reflexos em sua obra, e portanto no *sinthome*, caberia - tendo em consideração os limites desse procedimento anteriormente aludido - verificar de que forma isso se manifesta nos autores que aqui constituem nossa *Plêiade* (capítulo 7).

A começar por Fernando Pessoa, talvez por sua maior proximidade com a vivência joyceana do idioma inglês poderíamos pensar as conseqüências dessa língua madrasta sobre sua produção. Seu “primeiro exílio”, porém, diferentemente do de Joyce, este não se deu de forma voluntária. Órfão de pai aos cinco anos, parte três anos mais tarde com a mãe (recém-casada com o cônsul português) para Durban, África do Sul. (BRÉCHON, 1999 p. 561-2). Cabe aqui mencionar que Durban era cidade Inglesa e que não parece ter passado incólume ao posterior ufanista, adepto do sebastianismo à confrontação com o poder do Império Britânico, sobrepujando o “adormecido” império lusitano, cuja língua oficial tem de aprender para ir viver e crescer com o “novo pai”.

Muito se fala sobre a divisão de Pessoa em seus heterônimos, mas pouca atenção se costuma dedicar a esse bilingüismo (ou trilingüismo, se considerarmos o francês aprendido em tenra infância) e sua influência na gênese da obra pessoana.

Notemos, neste sentido, que o próprio autor teria esboçado suas próprias teorias sobre o “Quinto Império” o *reino da cultura* e o uso das línguas: “utilizar-se-á o inglês como língua científica e geral, o português como língua literária e especial. Para aprender, ler-se-á em inglês; para sentir, em português. Para ensinar, falar-se-á o inglês, e português para se exprimir”.

Teóricos se dividem entre atribuições de determinados papéis ou funções de cada uma das línguas na formação pensamento e expressão do autor. É bastante paradigmática a afirmação, no poeta das navegações, de que sua *Pátria* seria a língua portuguesa. Dado, porém, bastante curioso é o fato de percebermos com o biógrafo Robert Bréchon (1999 p. 97), que a grande guinada ou invenção pessoana, “da busca ansiosa do ego à despersonalização sistemática, da fé cristã perdida ao paganismo reencontrado” se dê através de um heterônimo de expressão inglesa: Alexander Search. Poderíamos entender Search, como uma espécie de crisálida dos três maiores heterônimos: Reis, Caeiro e Campos.

É Search quem sela literalmente o pacto fáustico, de modo tão próximo ao que assinalamos com o artifício do Sinthome (ver Capítulo 7). Mas, ainda que com Search (*busca, procura*) Pessoa comece a encontrar o *sinthome*, é inegável que o pai siga por bom tempo fazendo questão no poeta português. Basta lembrar a sua devoção ao mito do sebastianismo. D. Sebastião, o rei “encoberto”, segundo a lenda, esperaria o momento de reaparecer, numa manhã de nevoeiro, no estuário do Tejo, para retomar as conquistas portuguesas e fundar “Quinto Império”¹⁶⁷.

Pois é em 1908, no mesmo ano que escreve o epitáfio de Search, que é assassinado o rei português D. Carlos, na Praça do Comércio, prenunciando o fim da cantada monarquia lusitana dois anos dali mais tarde. É, a propósito, também nesse ano, que começa a escrever seu *Fausto – Tragédia Subjectiva*, no qual trabalhará pelo resto de seus dias, sem jamais concluí-lo. A partir daí, segue-se em suas anotações uma profunda inquietação numa procura por explicações pelos acontecimentos, pela queda da monarquia, pelos rumos da pátria. Não é necessária muita imaginação para cogitar o retorno do mito da horda primeva: o assassinio do pai da nação em praça pública assinalando a metanóia pessoana.

¹⁶⁷ Curiosa relação com o mito britânico do Rei Arthur, para quem dividia entre os idiomas inglês e o português as faculdades de pensamento e expressão nesse império místico e redentor.

Todo este embate interno do autor que busca a produção de uma filiação e a constituição do nacional ou do universal pela experiência da linguagem parece se deparar com o malogro expresso por Barthes n’*O Prazer do Texto*: “Como criatura da linguagem, o escritor está sempre envolvido na guerra das ficções (dos falares), mas nunca é mais que um brinquedo, porque a linguagem que o constitui (a escritura) está sempre fora de lugar (atópica)”, daí a busca fáustica de uma produção de uma *Nationalliteratur* ou da, por Goethe almejada, *Weltliteratur* não obstante a sua impossibilidade já que, “pelo simples efeito da polissemia (estádio rudimentar da escritura), o engajamento guerreiro de uma fala literária é duvidoso desde a origem.” (BARTHES, 2004 p. 43) Portanto, “o texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao pai político.” (idem p. 63)

O que se observa como problemática língua X pátria e pertencimento X alheamento em Fernando Pessoa têm também suas conseqüências na obra de Thomas Mann, e diretamente em seu *Doutor Fausto*, escrito no exílio á época da guerra deflagrada pela sua Alemanha, agora sob jugo de Hitler. Para tratarmos deste assunto, valemo-nos da tese sociológico-biográfica de Richard Miskolci (2003 p.141) que nos apresenta uma questão interessante: “A origem brasileira de Mann é a determinante quer de sua autocompreensão como artista quer de sua temática, ambas fundadas na relação entre o discurso científico da época e sua condição de *Mischling* (mestiço) na sociedade alemã.”

Não obstante os já aludidos perigos de uma análise exopoética, a partir de construções exteriores à obra e a especulações biográficas, a tese de Miskolci serve-nos para ilustrar algo bastante endopoético: o pacto fáustico como a doença que o protagonista contrai ao se deitar com a prostituta, ou seja, a barganha da saúde pela obra. Sabe-se que Mann, sendo filho de uma brasileira, não poderia passar incólume por uma sociedade, mal-batizada, que na dificuldade de encontrar uma mitologia fundante e bem tecida, recorre à apocalíptica ideologia da raça pura.

Se no alemão é comum o eufemismo *Schmetterlingfrau* (mulher-borboleta) para se referir às prostitutas, que posam de flor em flor, eis o endopoético, “o codinome que Adrian atribui à prostituta, *Hetaera esmeralda*, é o mesmo de uma borboleta brasileira tão bela quanto venenosa”. Para irmos diretamente à obra, afirma o narrador:

Leverkühn não será o primeiro e nem será o último compositor a gostar de encerrar em sua produção certos segredos, servindo-se de fórmulas ou siglas, que manifestam a propensão inerente à Música por práticas e observâncias supersticiosas, ligadas à mística dos números e ao simbolismo de letras. Assim nos depara na trama sonora de meu amigo uma seqüência de cinco ou seis notas, a começar com *h* (si) e a terminar com *es* (mi bemol), havendo no meio alternativas de *e* (mi) e *a* (lá). Essa combinação aparece com surpreendente freqüência, qual arquétipo temático impregnado de singular melancolia; apresenta-se sob múltiplos disfarces harmônicos e rítmicos, confiada quer a uma, quer a outra voz, amiúde como em voz alterada como que girando em torno de seu eixo, de modo que os intervalos permanecem iguais e a sucessão de tons permanece modificada. (...) Refiro-me à Lamentação do dr. Fausto, escrita em Pfeiffering. (...) Ora, esta seqüência cifrada de tons – h-e-a-e-es – significa *Hetaera esmeralda*. (1984, p. 218-9 cap,xix)

A injeção das notas musicais¹⁶⁸ na obra como uma espécie de contaminação sífilítica, a impureza que corre em suas veias, é o pacto feito obra. *Hetaera*, diga-se de passagem, significa prostituta em grego (ἑταῖραι). A problemática do *parasitismo* torna-se evidente nestes autores (Joyce, Mann, Pessoa) que convivem com a problemática da difícil identidade lingüística e do afastamento da pátria. No entanto, se, por isso, neles estas questões ficam evidentes e aparentemente individuais, elas trazem à tona uma problemática universal, sem a qual eles não teriam leitores. Trata-se do *parasitismo da língua*.

É assim que Lacan refere o que diferencia o humano dos demais animais, que como animais, definem-se por se reproduzirem, mas o homem, o *parl'être* (falar) está “parasitado pelo Simbólico, pelo blá, blá” (RSI - Classe 7). Se nesses autores se apresenta o parasitismo que eleva essa condição, se isso neles é mais evidente, não quer dizer que seja distinto da condição humana de um modo geral.

Comment est-ce que nous ne sentons pas que tous que des paroles dont nous dépendons nous sont, en quelques sorte, imposés ? C'est bien en quoi ce que l'on appelle un homme malade va quelquefois plus loin que ce qu'on appelle un homme bien portant. La question est plutôt de savoir pourquoi un homme normal, ne

¹⁶⁸ Além da representação das notas musicais pelos nomes dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, existe o sistema de atribuir-lhes letras, sendo dó, C; ré, D, mi, E, etc. É o sistema utilizado na Alemanha. A transposição de *Hetaera* se dará pelas notas H-E-A-E-Es: H (si) – E (mi) – A (lá) – E (mi) – Es (mi-bemol).

s'aperçoit pas que la parole est un parasite, que la parole est un placage, que la parole est un forme de cancer dont l'être humain est affligé. Comment y en a-t-il qui vont jusqu'à sentir ? Il est certain que là-dessus Joyce nous donne un petit soupçon.¹⁶⁹ (LACAN, 1975-6 p. 95)

Incrustada, alojada no homem como um bacilo ou como um câncer, uma cultura anômala, é a linguagem que mediatiza toda vivência, e a *experiência* direta parece perdida. Ese é, aliás, um ponto que está na origem da insurreição faustiana, seu *Streben* pela experiência imediata. Segundo Dabiez (1972 p.77), “Fausto sabe tudo, ou quase, mas o saber (Wissen) não lhe pôs em contato com as coisas, já que ele gostaria de conhecer pela experiência (erfahren) e viver ele mesmo o segredo dos seres, a verdade, a natureza, o mistério divino.¹⁷⁰”

É o que está em questão no célebre ensaio de Agamben, do qual há pouco nos servíamos: a busca de uma “experiência muda” da *in-fância*¹⁷¹ anterior a tal parasitismo. Nesse sentido, a literatura parece ser um veículo interessante ao não pretender tão-somente, ou ingenuamente, comunicar o Real pelo Simbólico, fazendo um uso muito peculiar do Imaginário já que, segundo Agamben, “O *mundo imaginabilis* tem sua plena realidade entre o *mundo sensibilis* e o *mundo inteligibilis*” (p.33).

O ensaísta italiano aponta em Dom Quixote, o mais característico *fato literário*, “o velho sujeito do conhecimento [que] enfeitado, pode apenas fazer experiência, sem jamais tê-la.” Ao passo que “Sancho Pança pode apenas ter experiência, sem jamais fazê-la” (idem). Algo poderíamos aí associar à dupla Fausto e Mefistófiles. Mefisto tem a experiência, mas, como o diabo que inveja a condição mundana e sensível do homem, não pode fazê-la. Já Fausto, este, a Mefisto se

¹⁶⁹ Como é que nós todos não nos damos conta de que as falas/palavras das quais dependemos são, de algum modo, impostas ? É justamente por isso que aquilo que chamamos de doente vai por vezes mais longe do que o que designamos como um homem saudável. A questão é antes saber por que um homem dito normal não percebe que a fala é um parasita, que a fala é uma excrescência, que a fala é a forma de câncer pela qual o ser humano é afligido. Como pode haver quem chegue inclusive a senti-lo ? É certo que Joyce nos dá uma pequena suspeita disso.

¹⁷⁰ Faust sait tout, ou presque, mais le savoir (Wissen) ne l'a pas mis en contact avec les choses, alors qu'il voudrait connaître par expérience (erfahren) et vivre lui même le secret des êtres, la vérité, la nature, le mystère divin.

¹⁷¹ Dada a etimologia de *in-fans*, “o que não fala”

associa para passar a fazê-la, sem alcançar ou raramente alcançando, tê-la. Se o *conhecimento* Simbólico transborda no Doutor, o *saber-fazer* só se pode gozá-lo à condição de ignorá-lo.

A compreensão deste demônio, Mefistófeles, como um *Subjektinterne Fremde* (estranho-estrangeiro interior ao sujeito), relaciona-se a um parasitismo. O que faz Freud, discípulo de Charcot, associar o Inconsciente, as forças do Isso (Es), com o Demoníaco, o contraditório que nos possui. Se o demônio sói ser caracterizado como o espírito que nega, paradoxalmente, o demoníaco, no homem, relaciona-se com o empuxo para o ato, como vemos no itinerário faustiano, do verbo *intelligibilis* ação *sensibilis*. Como podemos observar com Dabiezies (1972 p.96-98), no fausto de Goethe isso se dá em três tempos:

- 1) *Streben* - a ânsia romântica, a aspiração profunda pela superação e pelo saber gnóstico, que o inquieta e o põe a um passo do suicídio (Abertura); “Superar os limites da humanidade e entrar em contato com o Ser infinito, Deus, a Natureza, ou qualquer outro nome que se dê”
- 2) Magia – A transformação do dito em obra, o sortilégio que faz do dito, da conjuração, a obra ou a criação. “*Im Anfang war dit Tat*” (No princípio era a ação). A associação ao demônio como meio de uma produção ou acesso ao sobre-humano.
- 3) Ação – Que poderíamos entender como o *Saber-Fazer*, ou mais exatamente, com o *saber fazer ali com (Savoir-y-faire-avec)*, desabonado do inconsciente, do *sinthome*. Na Segunda Parte, onde Fausto já busca prescindir do contrato com Mefisto ao perceber que “as facilidades da magia demoníaca o protegem, mas o retinham prisioneiro, o alienavam, o ligavam a condição humana e lhe interditavam de aceder à autenticidade”

Nestes três momentos, no que se refere a associação imaginária a ligação com o social, o “patriótico”, poderíamos ver a analogia do primeiro deles (*Streben*) como o Fausto no “esplêndido” isolamento de seu gabinete, recolhido e afastado do Outro, no segundo (Magia) o Fausto que vai a Floresta (segundo o *Faustbuch* de Spiess ou o de Marlowe), em busca do Outro primordial, primevo, na conjuração que evoca Mefisto, e o terceiro (Ação) é, enfim, o Fausto *in-mundo*, o Fausto no mundo (cidadino-imperial-universal) em seus vários desdobramentos, que circula pela

cidade, pela corte, pelas terras mitológicas da herança helênica e termina por produzir sua própria polis.

5. De Nomações

“Conheces o nome que te deram,
não o nome que tens.”

José Saramago, Todos os Nomes

5.1 A quarta consistência

Ao início desse trabalho, nos referíamos ao surgimento da noção de *Sinthome* como a quarta consistência do Nó Borromeu. Como aquilo que viria reatar Real, Simbólico e Imaginário. Cabe aqui, no entanto, mencionar que não é esse o primeiro nome dado à quarta consistência e que não é em seu vigésimo terceiro seminário que ela é pela primeira vez aludida. Ao final do *Seminário 22 - RSI* (LACAN, 1974-5), integralmente devotado à defesa da trindade em detrimento de uma aludida quaternidade “desnecessária”, em seu entendimento, e presente em Freud, Lacan se vê, por fim, contrariamente, diante da necessidade de um *quarto*, a saber: a *nomação*, ou antes as *nomações*.

Mesmo que Freud construa sua metapsicologia a partir de trindades: *Inconsciente, Pré-Consciente e Consciente; Eu, Isso e Supereu; Inibição, Sintoma e Angústia ou Recordar, Repetir, Elaborar*; Lacan (1975) observa que o mestre vienense lançaria mão de uma quarta consistência, a saber, a *Realidade Psíquica*, como uma espécie de operadora entre as três instâncias. Se Lacan começa o referido seminário com uma crítica aberta a esta “quarta consistência”, com a noção de *nomações*, ele vem reservar-lhe, a esta quarta consistência, também um lugar, ainda que um lugar, por sua vez, trino, das *nomações* respectivas, do Simbólico (Ns), do Real (Nr) e do Imaginário (Ni).

O “Nome”, salvo trocadilhos, da quarta consistência, se vamos seguindo as lucubrações lacanianas em seus últimos seminários, é uma construção em evolução, um *work in progress*. Num momento, chamará isto de *nominações*, depois de *Nomes-do-pai*, e finalmente de *Sinthome*. É claro que quando nomeia esta consistência de diferentes formas, também faz dela(s), a cada vez, algo distinto ou se refere a uma diferente quarta estrutura. Essa dificuldade em nomear a quarta consistência, por um lado, parece denotar a resistência laciana em bancar, em arcar com sua heresia, mas também remete ao fato de que ela jamais irá se inscrever como algo da mesma natureza das outras três. Talvez, nesse caso, jamais possamos nos referir a um 4, mas sim a uma matemática do 3+1.

Com o surgimento desse quarto, começa-se a demandar alguns esclarecimentos e diferenciações. Conforme propõe Harari:

A nominação é coisa diferente do Nome-do-Pai, porque este consiste agora, como dissemos, no fato – ato - de nomear, ao modo criacionista. A nominação não é uma instância, senão que – como veremos – denota supleções – inexoráveis – ao efeito de tal instância. Quem melhor do que um homem de letras para abordar a eficácia dessas operações? O que é melhor do que forjar-se, a esse respeito, um lugar para gestar personagens de narrações, aos quais é preciso nominar? (2003 p.41)

Isso explica porque a topologia dos espaços e nos números não deu conta de mostrar isoladamente o que Lacan gostaria de expressar e por que ele fará uso da literatura de Joyce para suas formulações. Estas nominações são, por sua vez, três possibilidades, daí a idéia inicial de Lacan de “denominar” seu seminário seguinte, consagrado a Joyce, de “4, 5, 6”, pois essas nominações se dão também a partir dos três registros, como demonstra o esquema:

As Nomações do Real, do Simbólico e do Imaginário

Dentre tais *nominações*, as quais pretendemos abordar neste capítulo, no mencionado caso joyceano, tratar-se-ia de uma supleção que visa a reparar ou reatar uma dissociação a partir do registro do Imaginário (Ni) de forma mais exemplar, ainda que também seja possível a leitura das outras duas formas (real e simbólico). Para tal afirmação, Lacan se remete à surra que Joyce reconstrói autobiograficamente em *A Portrait of the Artist as a Young Man*. A partir de então, é como se Joyce tivesse rompido com o imaginário *consistente* do corpo. Como se o corpo se esvaísse como uma casca:

Os três registros desconectados

Essa nomeação–supleção a partir da falha no imaginário é o que Lacan aponta como constituindo o *Sinthome* joyceano.

Toujours est-il de Joyce que j'aborderai ce quatrième en tant qu'il complète le noeud de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel. (não percamos de vista a ordem em que ele aqui dispõe os registros) Tout le problème est là – comment un art peut-il viser de façon divinatoire à substantialiser le *sinthome* dans sa consistance, mais aussi bien dans son ex-sistence et dans son trou ? Ce quatrième terme, dont j'ai voulu vous montrer aujourd'hui qu'il est essentiel au noeud borroméen, comment quelqu'un a-t-il pu viser par son art à le rendre comme tel, au point de l'approcher d'aussi près qu'il est possible ?¹⁷² (1975-6 p. 38)

Tais questionamentos, lançados na primeira aula do Seminário 23, portanto ainda contaminado com a noção de quarta estrutura enquanto nomeação (feito humano e divino, *divinatoire*), Lacan concluirá, reatará, justamente na última aula do mesmo seminário, apontando o ponto de reatadura em Joyce como seu *ego*¹⁷³, como Lacan o chamará este reenlace. Lá onde falhara, se desfizera o nó, no registro ou círculo do Imaginário, ali advém a supleção, essa reatadura como aquilo que primeiramente Lacan chama de *nomeação* e que está na base do *Sinthome* joyceano.

¹⁷² É a partir de Joyce que abordarei este quarto elemento, uma vez que ele completa o nó do imaginário, do simbólico e do real.

O problema todo reside nisto – como uma arte pode pretender de maneira divinatória substancializar o *sinthome* em sua consistência, mas também em sua *ex-sistência* e no seu furo?

Esse quarto termo, a respeito do qual eu quis lhes mostrar hoje que é essencial ao nó borromeu, como alguém pôde visar por sua arte a restabelecê-lo como tal, a ponto de estar o mais próximo possível dele?

¹⁷³ Fica aqui evidente que o termo *Ego* é utilizado de forma irônica. Lembremos, afinal que para ficarmos com o *Seminário 2 – O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise* e não nos estendermos inutilmente, Lacan é um veemente crítico da tradução do Ich (eu) freudiano por *Ego* e das decorrências da hipervalorização desta instância por parte da escola pós-freudiana que ficará justamente conhecida como Ego-Psychology. Quanto aos motivos para o enigmático uso que Lacan faz desse termo, recomendamos a interpretação exposta e desenvolvida por Harari em seu *Como se chama James Joyce?* (2003, p.302-310).

A reatadura pelo “ego” de Joyce no seio do Imaginário

Estas incursões pelas teorizações lacanianas são fundamentais para que se compreenda nosso itinerário. Para que possamos demonstrar como associamos a quarta estrutura com o pacto fáustico ou a ligação e conseqüente superação em relação ao elemento demoníaco, há que se introduzir o leitor não-laciano nessa problemática da passagem do paradigma do 3 ao paradigma do 4 ou (3+1) em Lacan.

Entretanto, se abrimos esta seção com uma citação de Harari que apontava a diferença entre o *Nome do Pai* e as *Nominações*, talvez seja prudente retomarmos a problemática do *nome* ou dos *nomes* em si na obra de Lacan, para processarmos aquilo a que nos propomos: os nomes de Fausto. Para tanto, certamente faz-se mister iniciarmos pela noção de *Nome-do-Pai* ou de *nomes do pai*, brevemente apresentada no capítulo 3. Afinal, se o que diz respeito às nominações e ao *sinthome* tem a ver com algo que se faz a partir do *Nome-do-Pai*, ou se uma supleção em relação àquilo que falta ou falha nesta inscrição-organização, há que se colocar primeiramente as questões a ele concernentes

Le père comme nom et comme celui qui nomme ce n' est pás pareil. Le père est ce élément quart (...) ce élément quart sans lequel rien n'est possible dans le noeud du symbolique, de l'imaginaire et du réel. Mais il y a une autre façon de l'appeler. C'est

là ce qu'il en est du Nom-du-père, au degré au Joyce en témoigne, je le coiffe aujourd'hui de ce qu'il convient d'appeler le *sinthome*.¹⁷⁴ (LACAN, 1975 p.167)

Uma boa estratégia de aproximação desse conceito-*work-in-progress* talvez seja a de começar pela interrogação por sua grafia, ora no plural, ora no singular. Lembremos que no francês realmente a diferença fica no plano da grafia, uma vez que não haveria como distinguir pela pronúncia *Nom-du-Père* (grafado geralmente com maiúsculas e com hífen “unificadores”) de seu plural *noms du père* (grafado invariavelmente minúsculo e sem hífen). Se Lacan o toma da religião católica (Cf Cap 6) a problemática do Nome-do-Pai ou dos nomes do pai remete diretamente à idéia de “fazer do Um” (pensando aqui o partitivo do idioma francês) a partir de três ou da inserção de um terceiro. Vindo separar um *não-um* primordial (célula narcísica na qual mãe e criança ocupam um lugar simbiótico, sem fronteiras claras), em *um um* e *um outro*, clivando o sujeito entre o saber e a verdade, este terceiro vem se fundar e se fincar nos intervalos, na fissura.

Como pode ser ao mesmo tempo um e três ou o terceiro que funda o *um*? Sua trindade não é tão misteriosa: “Ele (o Nome-do-Pai) é o nome próprio do pai como nome, nomeado (1) e também nomeante (2), e o nome do conjunto (3) dos nomes do pai.” (PORGE, 1998, p.9) (numeração por nós inserida). É o *um-outro* nomeado pela mãe, é o pai do nome, o que cede seu nome ao herdeiro de seus brasões e é também o conjunto dos nomes/nominações, no que isto faz de furo.

A primeira abordagem de Lacan nesse sentido é a da *Metáfora Paterna*¹⁷⁵. Metáfora, no que o termo alude à transposição¹⁷⁶ ou substituição do lugar do

¹⁷⁴ O pai como nome e como aquele que nomeia não é a mesma coisa. O pai é o elemento quarto (...) este quarto elemento sem o qual nada é possível no nó do simbólico, do imaginário e do real. Mas é uma outra maneira de chamá-lo. É nisso que o que diz respeito ao Nome-do-Pai, no grau em que Joyce o testemunha, eu o revisto hoje com o que convém chamar de *sinthome*.

¹⁷⁵ A fórmula da metáfora paterna que reproduzimos nesta página poderia ser assim mais bem explicada, tomando de empréstimo a síntese de Erik Porge (1998 p. 40): “O pai é uma metáfora. O significado ao sujeito é de saída desconhecido e a metáfora produz neste lugar o falo. O S(1/s) toma seu sentido de sua diferença da relação significante/significado (S/s) da lingüística. O S(1/s) significa que o significante não está fixado a um significado (como no signo), mas que ele se liga a um outro significante na determinação do significado, e que o significado chega como mensagem ao sujeito do lugar do Outro (Um) sob uma forma invertida. A/Falo quer dizer que o Outro se especifica de que “ai falta o significante do desejo, suplementado pelo falo como encarregado do conjunto das relações do significante com o significado”.

primeiro significante ou da primeira significação, o Falo, que representa o Desejo da Mãe, lugar que o *infans* até então podia supor ocupar, substituído a partir de então pelo significante Nome-do-pai:

Fórmula da Metáfora Paterna

A *Metáfora Paterna* traz o pai não tão somente como o genitor, mas como um lugar designado pela mãe, o lugar da Lei, do Νόμος. “Ao ser mediado pelo discurso da mãe e, portanto, reconhecido e aceito por ela como homem e como representante da lei, o pai passa a ser aquele que limita o poder da mãe, produzindo a disjunção mãe-fálica / criança-falo.” Eis sua função de balizador da passagem da criança, do seio (metaforicamente ou não) da mãe para a partilha da cultura (GARCIA-ROZA, 1992). Mas, se a metáfora paterna é algo essencial para a integração do sujeito na partilha dos sexos, na cultura, na sujeição ao simbólico, isso certamente relança as questões trazidas por Freud com seu *Unbehagen* na cultura, ou antes, do sujeito na cultura.

(...) es ist unmöglich zu übersehen in welchem Ausmaß die Kultur auf Triebverzicht aufgebaut ist, wie sehr sie gerade die Nichtbefriedigung (Unterdrückung, Verdrängung oder sonst etwas?) von mächtigen Trieben zur Voraussetzung hat¹⁷⁷ (FREUD, 1930, p. 457).

Porém, se a proposta freudiana de fim-de-análise (*Análise Terminável e Interminável*, 1937) traz a confrontação com a *rocha viva da castração* (eis a metáfora da qual se faz uso para indicar este fim), não quer dizer que a Psicanálise

¹⁷⁶ Haja vista o fato de que, no grego moderno, *Metáfora* é uma palavra que se vê escrita nos caminhos de mudança.

¹⁷⁷ É impossível desprezar, à medida em que a cultura é construída sobre uma renúncia à pulsão, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação [pela supressão, recalçamento ou alguma outra forma] de poderosas pulsões

seja uma *Anpassungswissenschaft*, algo como uma ciência do conformismo ou da adaptação como proclamam determinadas cantilenas. A *Kulturversagung*, renúncia ou *frustração* do sujeito em sua “livre” expressão face à cultura, se ela é inevitável e necessária em sua constatação, não seria, conforme a proposta lacaniana, um ponto de desistência ou acomodação. Tampouco se trataria após uma análise de um *vale-tudo* que perversamente ignore, se não o Outro, os outros, na cultura.

Ali onde Freud chega, na *rocha viva da castração*, é a partir daí que segue a proposta lacaniana do *sinthome*. É aí que deve irromper o artifício em relação a esse nome-pai-sintoma, ou seja, nem ignorar, chutá-la, ou negar a rocha diante de si, mas saber moldar, esculpir a partir dela. Apropriar-se deste legado. É aqui que se cruzam o *Nomos* (lei advinda do *Nome-do-Pai*), o *Omen* (*Schicksal*, o destinos, as vicissitudes do sujeito) e o *Nome* (como um fazer com o texto que se porta). Aí, entra a já mencionada dose de insurreição faustiana, uma não conformidade, uma inquietação herética necessária.

Se da cultura (do pai simbólico) emana a imposição de uma estrutura homogênea e *straight*, Fausto propõe um desvio, trágico e exorbitante em algumas leituras, mínimo em outras, mas de conseqüências fundamentais. Aí está a apropriação que se faz do nome herdado, o *afortunado* (sujeito à sorte, ao destino), toma a fortuna em suas mãos, não tão somente aceitando os ditames divinos das convenções ou se entregando ao seu *daimon-demônio* ou aos destinos (*Schicksale*) de suas pulsões, mas, evocando, enfrentando e interpelando seu demônio, olhando-o nos olhos e dele valendo-se à sua maneira.

A heretização faustiana, entendida como a ruptura com a organização unotrinitária do nó borromeo, faz eco com a constatação de Harari quanto à irrupção do quarto na estrutura. Nessa organização tão perfeita, na representação dos três círculos (representação arquetípica do equilíbrio e da totalidade nas constatações junguianas, harmonizada com a trindade católica), vem a introdução de um elemento dionisíaco romper com uma disposição apolínea.

A nossa idéia é que a introdução do nó bo (borromeu) de quatro desbarata o sólido equilíbrio entre os três registros borromeos, porque quebra a pertinência de todo esse sistema desenhado de maneira apolínea, harmônica, com uma qualidade quase

estética. Com o quatro surge um ponto de discordância, introduzindo-se assim na referida singularidade do *sinthome*, do “mas não isso” (HARARI, 2003 p.51).

Configuração “dionisiaca” do Nó Borromeo de Quatro Consistências

Tomamos aqui a célebre dicotomia nietzscheana, apresentada em seu *Geburt der Tragödie aus dem Geisten der Musik* (1871)¹⁷⁸. Apolo é o deus da clareza, da harmonia e da ordem; Dioniso, o deus da exuberância, da desordem e da música. Segundo Nietzsche, o apolíneo e o dionisiaco, resgatam, no povo grego, o casamento essencial da embriaguez com a forma. Nova injeção de helenismo. Em termos psicanalíticos, certamente, poderíamos pensar nas instâncias do *Isso* e suas pulsões do lado dionisiaco e da consciência moral organizadora (*Supereu*) do lado apolíneo, estando sua harmonização presente na sublimação enquanto destino pulsional. Sem que isso seja negado, porém, visamos antes resgatar daí muito mais a intermitência do dionisiaco face ao apolíneo como marca do *sinthome* que um casamento harmonioso e sublime.

Talvez, por esta característica intermitente, negadora, descontínua, embriagada de entusiasmo dotado de certa bestialidade, as representações helênicas de Dionísio e seus sátiros (de cornos e pés caprinos), tenham sido associadas, no imaginário católico medieval, ao espírito que nega e calunia, com o qual Fausto teria cruzado seu destino.

¹⁷⁸ É digno de nota que, no referido livro, Nietzsche faça de Sócrates o alvo de suas críticas. O mesmo Sócrates que vemos aqui exaltado por Lacan pela sua ética *sinthomática*, de não ceder em sua singularidade. Acusa Sócrates de ter “seduzido” a juventude ateniense. Sócrates teria inventado a metafísica, fazendo da vida aquilo que deveria ser julgado, medido, limitado, em nome de valores “superiores” como o Divino, o Verdadeiro, o Belo, o Bem. Talvez tenha sido este realmente seu *sinthome*: acreditando nesses valores, fê-los prevalecer, acima da própria morte. Que fique claro: não a Metafísica e seus valores são o que preza e enaltece Lacan como o exemplo socrático, senão sua ética, o modo como sustentou sua posição e seu desejo, opondo-a a qualquer deriva adaptativa.

5.2 Nomen Fausti Omen est?

Wer darf das Kind beim rechten Namen nennen?¹⁷⁹

Goethe, *Faust - der Tragödie Erster Teil*

O nome próprio, que pode ser *qualquer significante*, sabemos não se tratar de um *significante qualquer*. Como um S1 que serve para representação do sujeito, este parece portar um enigma a ser decifrado como no modelo psicanalítico do sintoma, uma identidade atribuída ao ser, um destino a ser cumprido. Ilusões, estas, diretamente relacionadas ao registro do imaginário, porém não sem conseqüências no real, tendo certamente o simbólico por veículo (instância de transporte, sobretudo pela condensação metafórica¹⁸⁰).

De acordo com a assertiva romana *nomen est omen*, o nome portaria um destino, seria um texto a ser encenado e concretizado no palco da vida. Decifrar o nome seria, de acordo com a crença comum, elucidar ou desvendar o mistério ôntico. Nisso parece crer Fausto quando, no drama de Goethe, ao se deparar com Mefistófeles o interpela procurando decifrá-lo por seu nome (que este jamais revelará)

Faust: Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen

Gewöhnlich aus dem Namen lesen,

Wo es sich allzu deutlich weist

(Fausto: No vosso caso, pode-se ler

O ser a partir do nome

No qual se o faz ver tão claramente)

¹⁷⁹ “Quem pode chamar o filho pelo nome certo ?”

¹⁸⁰ Ponto curioso é o significado corrente do termo no grego moderno: é o que se lê escrito nos caminhos de *Transporte de Mudança* (μεταφορά).

Trata-se do mesmo mistério que o Deus de Moisés preferira deixar em suspense quando interpelado¹⁸¹? Afinal, este Deus, o absoluto, não se apresenta por um nome, neste caso, por ocultamento, por impossibilidade (natureza inefável) ou por incompatibilidade de sua dimensão ontológica com a nomenclatura? Talvez uma nova sintaxe tenha que ser inventada para aquele que do verbo de ligação (ser/estar) faz um verbo reflexivo ou intransitivo: *ehié asher ehíé*, algo como *sou aquele que é, ou sou quem sou*. Talvez, meramente seguindo os princípios que Lacan dispõe no seminário sobre a *Identificação*, como princípio organizador que nomearia de maneira criacionista os elementos e os animais, este “ser nomeante sem nome” tenha que se “incluir fora”, *ex-sistir* ao conjunto dos nomeados como um S1 que dá consistência ao conjunto.

Se, numa análise, o significante que representa o sujeito é, de início, seu sintoma, como mensagem endereçada a uma decifração, há que se ter em mente que antes dele, do sintoma, era o nome, o nome que lhe foi dado como desígnio ou como sentença de vida. Se, seguindo a idéia de Martins (1984) o *nome próprio é um texto*, e esse texto foi recebido, expressando o *desejo de um Outro*, eis sua inerente questão pelo *Che vuoi?*, pelo que se espera fazer-se dele, como denotará a posição do sujeito em transferência, supondo no analista, imputando-lhe um saber, e, não menos, um desejo. O nome, nesse caso, demonstraria a precedência e ascendência de um Outro enquanto cultura para a formação de um sujeito e de um Eu, como tão belamente expressam as palavras de A. L. Kroeber (apud MARTINS, 1984):

Antes mesmo de escutar,

Eu já tinha escutado dizer

Antes mesmo de viver,

Eu já estava em um saber-viver

Eu fui precedido,

Eu cheguei

¹⁸¹ Em Êxodo 3:14, quando Moisés pergunta ao Deus manifesto na sarça ardente, como deveria responder aos seus seguidores, quando estes demandassem o nome divino, é esta a resposta que recebe. “Assim o diga aos filhos de Israel: Sou aquele que é ou sou quem sou (EGO SUM QUI SUM).”

N'uma palavra

Que aí já estava.

Eis aí a manifestação do *Pai do Nome*, não somente como aquele que transmite o patronímico, mas que escolhe e imputa o nome “de batismo” do qual se desdobram possíveis significações diretas e conscientes, mas também as menos diretas e inconscientes. Antropologicamente, são inúmeros e curiosíssimos os hábitos que concernem à nomação dos descendentes, na grande maioria das vezes criando uma cadeia geracional pela linhagem paterna. Os nomes podem denotar o posicionamento na árvore genealógica, variando ciclicamente entre as gerações, podem designar as profissões, a ascendência de um santo ou espírito, uma estratégia para afastar um malefício, a homenagem a um benfeitor, etc. No Brasil, onde não há restrições claras quanto à escolha de um nome, geram-se artifícios curiosos como a fusão dos nomes dos pais, transcrições de nomes estrangeiros, insistências metonímicas pela repetição da inicial do nome paterno, fora as composições mais diversas e, por vezes, de gosto bastante duvidoso¹⁸².

A questão é que o nome marca uma ligação com aquele que o transmite: o Pai. Porém, esta ligação não é necessariamente selada com o nascimento. Por vontade própria ou pela “conversão” a uma nova filiação, “nova aliança”, sabemos como muitos atrelam a mudança de um destino à alteração de seu nome próprio, como foi o caso de nosso fáustico Sig(is)mund, cujo exemplo de re-nominação trazíamos no segundo capítulo.

Nesse sentido, são emblemáticos os exemplos bíblicos quanto à mudança de um nome assinalando uma aliança ou uma missão em relação ao pai com quem se pactua. Lembremos a mudança de nome de Abrão para Abraão imposta pelo Absoluto, outorgando o título de pai àquele que concordou em entregar seu filho em sacrifício como sinal de aliança com este Pai primeiro. Assim lê-se no *Gênesis* (Capítulo 17):

¹⁸² Ao leitor que se interessar, indicamos a compilação apresentada pelo psicanalista Francisco Martins em seu *O Nome Próprio – Da Gênese do Eu ao Reconhecimento do Outro* (1984, p.38-39)

2 E porei a minha aliança entre mim e ti, e te multiplicarei grandissimamente.
3 Então, caiu Abrão sobre o seu rosto, e falou Deus com ele, dizendo:
4 Quanto a mim, eis a minha aliança contigo (Ego sum, et pactum meum tecum):
serás o pai de muitas nações; 5 E não se chamará mais o teu nome Abrão, mas
Abraão será o teu nome; porque por pai de muitas nações te tenho posto; (grifo
nosso)

Outros exemplos, no Novo Testamento, seriam a mudança de nome dos apóstolos Pedro e Paulo. O outrora chamado Simão, passa a se chamar Pedro trazendo em si, em seu nome, a missão de edificar a igreja romana (*Tu es Petrus, et super hanc petram ædificabo Ecclesiam meam*. Mt.XI, 18). O antes pagão Saulo de Tarso passa a chamar-se Paulo (*Saulus autem, qui et Paulus, repletus Spiritu sancto, intuens in eum*, Ac. XII, 9). Isso sem falar de tantas outras personagens históricas que mudam seu nome ou se atribuem um pseudônimo para entrar para a História lembrados por suas “missões”, por uma causa, por um engajamento. Como exemplos destes teríamos, entre tantos outros, Lênin (Vladmir Ilitch Ulianov), Allan Kardec (Hippolyte Leon Denisard Révail), Molière (Jean Baptiste Poquelin), Erasmo de Rotterdam (Geert Geerts), Stendhal (Marie-Henri Beyle), Mark Twain (Samuel Langhorne Clemens), etc.

O curioso da relação da renomeação eucarística¹⁸³, para ficarmos nos casos bíblicos é como ela se liga ao sacrifício do corpo do homem ou do Deus como um preço a ser pago, uma dádiva pelo dom. A mutilação do nome pela carne ou o oposto¹⁸⁴. No caso da aliança originária, a abraâmica, logo após o anúncio da mudança de seu nome, Deus proclama “10 Esta é a minha aliança, que guardareis entre mim e vós, e a vossa descendência depois de vós: Que todo homem entre vós será circuncidado 11 E circuncidareis a carne do vosso prepúcio; e isto será por sinal da aliança entre mim e vós.”

Pelo real da carne do homem, um anel imaginário do corpo deve ser entregue em sacrifício à letra (a ou η) que se ganha, que se porta no nome de Abraão e não

¹⁸³ No que visa esta a demarcar uma filiação ou ascendência escolhida.

¹⁸⁴ Lembremos aqui o exemplo que Lacan aponta em Joyce (início deste mesmo capítulo) e da ruptura no imaginário pela perda de seu corpo descrita em *A Portrait of the Artist as a Young man*.

mais Abrão¹⁸⁵. Curiosamente, na lenda judaica do Golem¹⁸⁶ (humanóide criado pelo Rabi Loew de Praga a partir das invocações dos nomes divinos ou por conselho do próprio pai Abraão) é também por uma letra, o \aleph inscrito em sua testa, que fará a diferença entre seu estado: vivo ou morto. Se em algumas versões da lenda o que o traz a vida é a inscrição do tetragrama nome-de-Deus Yod-He-Vav-He (יהוה) sobre a testa de barro, em outras seria a palavra *Emet* (אמת, 'verdade'), a qual quando subtraída do *alef*, fomaria, *Met* (מת, 'morto') colocando-o, portanto, novamente em estado inanimado (apud BLOCH, 1920).

Retomaremos essa rica lenda coetânea e com ressonâncias no surgimento do Fausto e essa heresia de criar um “novo homem” a partir da *matéria inerte*, o que denota o nome Golem (גולג), aliás. Mas, se é uma letra o que faz toda a diferença entre uma existência e outra, ou entre a não-existência e a vida, isso nos parece lembrar a letra-objeto com a qual Lacan caracteriza um de seus somente dois inventos, nada menos que o objeto \underline{a} , este “quê” inapreensível e insubstancial que mobiliza e esburaca e do qual se objetiva um desprendimento possível.

Mas, se falamos da renomeação abraâmica, da letra pela carne, no antigo testamento, na nova aliança, do novo testamento, anunciada por Jesus na última ceia, é o Homem-Deus, o Filho que se destaca ante a fratria, que oferece sua carne e seu sangue a seus aliados, que aceitaram abdicar de seus nomes anteriores. Talvez este seja o segredo da prevalência do cristianismo sobre o Judaísmo, sendo um religião considerada por Freud como algo que ofereceu sentido e ancoragem ao *Unbehagen* da culpa e sua redenção.

Das Judentum war eine Vaterreligion gewesen, das Christentum wurde eine Sohnesreligion. Der alte Gottvater trat hinter Christus zurück, Christus, der Sohn, kam na seiner Stelle, ganz so, wie es in jener Urzeit jeder Sohn ersehnt hatte. Paulus, der Fortsetzer dês Judendums, wurde auch sein Zerstörer. Seinen Erfolg dankte er

¹⁸⁵ Seu nome original Abrão, א ב ר ם, remete ao verbo א ב ר “Elevar-se no ar”, sendo ele, portanto o “pai elevado”. Com a junção da nova letra passa a chamar-se Abraão : א ב ר ם (Gen. XVII, 5), ou seja, o “pai de muitas nações”.

¹⁸⁶ Sobre as relações entre o mito de Fausto e a lenda do Golem, sugerimos a leitura da obra: *Faust et le Maharal de Prague – Le mythe et le réel* de André Neher (PUF, Paris 1987) Sendo o Maharal o Rabino Judah Lew ben Bezalel ("Judah Loew filho de Bezalel", Também chamado Rabi Löw, 1525 – 17 September 1609 sendo o título Maharal ל"רהמ – MaHaRaL) um acrônimo hebraico para Moreinu ha-Rav Loew, "Nosso Mestre o Rabi Loew")

gewiss in erster Linie der Tatsache, das er durch die Erlösungsidee das Schuldbewusstsein der Menschheit beschwor, aber daneben auch dem Umstand, das er die Auserwähltheit seines Volkes und ihr sichtbares Anzeichen, die Beschneidung, aufgab, so dass die neue Religion eine universelle, alle Menschen umfassende werden konnte.¹⁸⁷ (FREUD, 1939a p.535-6)

Mas. se nos casos bíblicos faz-se uma ponte clara entre a Carne e o Verbo no que tange ao nome, e se o filho do Homem é Verbo encarnado que se faz devorar em sacrifício no banquete totêmico que se rende em sua homenagem e lembrança, fazendo da culpa-dívida (Schuld) pela redenção o motor eucarístico, onde situaremos nossa personagem tema com seu nome, sua carne e seu sangue ? Onde estaria Fausto com suas comunhões, seus nomes, seus desígnios ?

Fausto, sabemos, derrama seu sangue para selar o pacto. Numa via inversa à do Cristo, do Verbo que se fez carne e veio habitar entre os homens¹⁸⁸, Fausto é o homem que, pelo princípio do ato, se faz Verbo e habita no Real da *ex-sistência*, não *biográfica* do homem de Knittlingen, porém *mítica*. Do ponto de vista religioso, porém se remontarmos ao *Volksbuch* luterano, Fausto é “pego para cristo”, como exemplo de mau exemplo a evitar. É uma *advertência salvadora*.

Se vínhamos tratando de uma tradição religiosa, no que o termo traz de *re-
ligação* e sua relação com o nome, partimos do Abraão judaico, passamos pelo Cristo, inicialmente católico, para chegarmos numa personagem que nasce com uma

¹⁸⁷ “O judaísmo fora uma religião do pai; o cristianismo tornou-se uma religião do filho. O antigo Deus Pai tombou para trás de Cristo; Cristo, o Filho, tomou seu lugar, tal como todo filho tivera esperanças de fazê-lo, nos tempos primevos. Paulo, que conduziu o judaísmo à frente, também o destruiu. Fora de dúvida, ele deveu seu sucesso, no primeiro caso, ao fato de, através da idéia do redentor, exorcizar o sentimento de culpa da humanidade, mas deveu-o também à circunstância de ter abandonado o caráter ‘escolhido’ de seu povo e seu sinal visível — a circuncisão —, de maneira que a nova religião podia ser uma religião universal, a abranger todos os homens.”

¹⁸⁸ Alusão á abertura do Evangelho de João: “1 No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, Verbo era Deus.2 Ele estava no princípio com Deus. 3 Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.4 Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens.5 E a luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam.6 Houve um homem enviado de Deus, cujo nome era João.7 Este veio para testemunho, para que testificasse da luz, para que todos cressem por ele. 8 Não era ele a luz, mas para que testificasse da luz.9 Ali estava a luz verdadeira, que ilumina a todo o homem que vem ao mundo.10 Estava no mundo, e o mundo foi feito por ele, e o mundo não o conheceu.11 Veio para o que era seu, e os seus não o receberam.12 Mas, a todos quantos o receberam, deu-lhes o poder de serem feitos filhos de Deus, aos que crêem no seu nome;13 Os quais não nasceram do sangue, nem da vontade da carne, nem da vontade do homem, mas de Deus.14 E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade.

terceira religião: o protestantismo luterano. Seu editor, senão autor inaugural, lança-o como o exemplo de mau-exemplo, uma espécie de Cristo às avessas:

*“ein schrecklich Exempel des teuflischen Betrugs Leibs und Seelen-Mords allen Christen zur Warnung durch den öffentlichen Druck publicieren und fürstellen wollte.”*¹⁸⁹ (SPIES, 1587 p. 6)

Fausto, na sua união, sua aliança, empenha com sangue a sua alma, seja lá o que isso signifique. Se canonicamente esse gesto é interpretado e propalado como uma danação, um aprisionamento, poderia também ser visto como um desprendimento, uma des-identificação, ruptura com uma essência perene, imutável, em troca da possibilidade do ato, de um fazer mesmo que efêmero e desprovido de uma ancoragem no sentido. É a ruptura com um fazer endereçado a um mestre, um fazer que, enfim, lança mão deste mestre (S1), rebaixado, mas opera em nome próprio.

Mas, se falávamos da tão popular e difundida idéia de que o nome traria um significado a ser decifrado, um destino a ser cumprido, cabe lembrarmos que Fausto traz em seu nome um desígnio, mas não uma fórmula. Sabemos e mencionamos a conotação deste *nome*, - *omen* (*destino-vaticínio*) - *homem*, tríptico que poderíamos engavetar joyceana-lacaneanamente em *n(h)omen*. Fausto, pela origem latina, denota *favorecido*, *bem-aventurado*, *feliz*, *nascido sob a boa estrela*. Sabemos que seu nome deriva do elemento de composição *favor-* cuja entrada no Dicionário Houaiss (2001) transcrevemos abaixo:

antepositivo, do v.lat. *favèò,es,favi,fautum,ére* 'favorecer, ser favorável, interessar-se por, proteger'; *favèò* pertenceu de começo à linguagem religiosa, designando muitas vezes a benevolência dos deuses, de que o port. 'Deus o favoreça!' pode ser vestigial; antigo, usual; a cognação lat. registra: **1)** *fautum*, base culta de *fauteza*, *fautível*, *fautor*, *fautoria*, *fautorizar* [série que, na linguagem informal, tende a ser sinonimizada com o rad. *fa(c)t-*, do v. *fazer*; ver **faz-**], além de *afouto/afoito* (ver **afóit**); **2)** *faustus,a,um* 'feliz, próspero, venturoso' e os der. *faustulus,a,um* 'que vem ou

¹⁸⁹ “Um exemplo terrível da traição demoníaca do assassinato de corpo e de alma que pretendemos utilizar como advertência a todos os cristãos ao publicá-lo”.

nasce em abundância', *faustitas, átis* 'divindade que protegia a fecundidade do gado', *infaustus, a, um* 'infausto, infeliz, desgraçado, funesto', com a seg. cognação vern.: *faustianense, fáustico, faustiniano, faustiniense, faustino, fausto, faustosidade, faustoso, faustuoso; infausto; 3) favior, óris* 'que favorece, protetor', fonte do port. culto *favior; 4) fâvor, óris* 'favor, interesse, empenho' e os der. *favorabilis, e* 'que obtém favor, querido, amado', *infavorabilis, e* 'não favorável, desfavorável', com a seg. cognação port. culta: *favor, favorança, favorável, favorecedor, favorecer, favorecimento, favoreza, favoritismo, favoritista, favoritístico, favorito, favorizar; infavorável* e a série semiculta *desfavor, desfavorabilidade, desfavorável, desfavorecedor, desfavorecente, desfavorecer, desfavorecido, desfavorecimento, desfavorecível; infavorável*

Tais termos parecem carregar uma forte dose de ironia ou contradição diante do quase invariável fim trágico dos Faustos de que temos conhecimento. A lenda realmente se propõe a difundir os perigos da temeridade faustiana, apontando como tendo um fim *infausto*. No entanto, não é necessária muita sagacidade para perceber que a pretensa advertência só fez gerar curiosidade, identificação e fascínio. Porém, tomando a analogia da proposta lacaniana de *fazer-se um nome* pelo recurso do *sinthome*, como procura demonstrar Lacan em seu texto *Joyce le symptome* (1975), o tema de Fausto traz uma série de questões envolvendo justamente este elemento: o nome. Pelo artifício da excomunhão e re-comunhão auto-imposta e do pacto, da nova ligação, esse ato ou vem ao encontro da identificação com os sentidos que o nome traz ou ao da criação de modos outros de se lidar com esse nome.

Fausto, o *favorecido*, o que conta com a benevolência dos deuses ou do Deus uno, no drama goetheano, é motivo de aposta entre o Pai e seu Antagonista. Ser o predileto das divindades pode ser seu privilégio e paradoxalmente sua danação como bem expressa o poema de Goethe alheio a seu Fausto mais lembrado pelo demônio em sua aparição no Fausto de Thomas Mann:

Alles geben die Götter, die unendlichen,

Ihren Lieblingen ganz:

Alle Freuden, die unendlichen,

Alle schmerzen, die unendlichen, ganz" (apud MANN 1984 p.333)

(Os deuses, os infinitos, dão tudo
Inteiramente aos seus favoritos
Todas as alegrias, as infinitas,
Todas as dores, as infinitas, inteiramente.)

Tal qual o anjo Lúcifer, antes de sua queda, o preferido de Deus, Fausto torna-se o desafio de Mefisto ao Pai, justamente por esta preferência e posição *favorável*. Fausto seria, portanto, o favorecido de ambas as divindades. Mas, antes que rompamos diabolicamente (como o que divide) em uma série de pares clivados relacionados ao maniqueísmo religioso, Fausto é um homem que se destaca por se aproximar do *sagrado*. Freud, em várias oportunidades, demonstra como as separações em categorias antitéticas são concernentes tão somente ao *Processo Secundário*, sendo esta separação de Deus e diabo mais religiosa que subjetiva.

Tivemos oportunidade de verificar a relação entre o *Estranho* e o *Familiar* de seu *Das Unheimliche* (1919), a própria cisão fundamental da imago paterna no Deus e no diabo, na análise do caso Haizmann, mas é em *Über den Gegensinn der Urworte* (1910), ou *A Significação Antitérica das Palavras Primevas* que ele aponta o caráter do sacro, do latim *sacer*, não tão somente como o sublime sagrado, mas também o “maldito”. Se é Freud quem nos aconselha, ao término deste artigo, a recorrer aos lingüistas, assim o façamos: segundo Émile Benveniste (apud GALINDO, 2006) “O latim *sacer* parece remontar a uma raiz indo-européia que trazia a idéia de maldição. *Sacer* seria tudo aquilo que estivesse interdito, separado, proibido aos homens.” E aí estaria o condenável em Fausto e suas evocações. “O direito romano, por exemplo, emprega a expressão *sacer esto* (será sagrado) como condenação para determinados crimes. O indivíduo carimbado como *sacer* não era mais digno do contato humano. Era basicamente um pária.”

Fausto ocupa tradicionalmente essa posição “especial”, se pode ser compreendido como o homem universal, o é enquanto apartado, separado, disjunto do social. Este é, aliás, um ponto fundamental para a compreensão do aparente paradoxo levantado no capítulo anterior: Fausto é *universal*, pois miticamente representa o drama que se repete em cada homem *individualmente*. Fausto identifica-se ao singular, ao individual que se apresenta a *cada um*.

No Fausto de Goethe, no *Prólogo no Céu*, está bastante clara a ascendência, o lugar de favorecido que Fausto teria junto à parilha de deuses: o Absoluto Senhor (der Herr) e o Negador (Mephisto). Quando Mefistófiles provoca o Senhor, queixando-se da mísera e mesquinha condição humana, deste “*mísero deusinho terreno*” (Der kleine Gott der Welt), que só usa do dom da razão para ser *mais bestial que os demais animais*¹⁹⁰. Com tal provocação, o senhor lembra Mefisto de Fausto, seu servo (Knecht), condição ironicamente rebatida por Mefistófeles, e que dará origem à aposta em torno de sua alma, numa alusão direta ao livro e à personagem bíblica de Jó.

Nesse sentido, podemos pensar Fausto como ocupando um lugar especial entre os homens e os deuses, lugar que posteriormente abordaremos como o do *santo*. Como no caso do *sacer*, “o mesmo vale para *santo*, que pode querer dizer apenas *aquele que foi sancionado*, mas que, em sua origem, se liga à idéia de demarcação de limites. De separação. O santo é o que foi separado do comum. Ou o espaço demarcado e marcado como especial. O *santuário*” (GALINDO, 2005). Porém, se a personagem em questão, tanto nos livros de pregação quanto nos mais eminentemente estéticos, como o de Goethe, aparece como um auspicioso, favorecido pelos deuses, o que nos interessa mais é pensar como ele se coloca, por si nesta posição de destaque ou de exclusão de uma massa ou de uma norma (seja esta estatística ou social).

Mas, afinal, Fausto é fausto? Aqui, falamos da questão controversa entre o nome próprio e o nome comum. O primeiro, o próprio, seja como prenome ou nome de família, diz-se ser desprovido de sentido ou significação. Mas, cabe aqui lembrarmos M.-D. Vors (apud HARARI, 2003 p. 157-8) quando diz: “Nós nos damos conta de que o nome próprio, que se pretende não comum, pode ser de fato um nome comum sobre o qual foi realizada uma apropriação”. Afinal, se o nome é sempre uma herança, e o nome próprio em sua origem tende a ser um nome comum, o que interessará Lacan no seminário sobre Joyce e o *Sinthome* é como se faz do nome próprio um nome comum. Porém, muitos anos antes, no *Seminário 9*,

¹⁹⁰ *Hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben: / Er nennt's Vernunft und braucht es allein, / Nur tierischer als jeder Tier zu sein* (Não tiveras tu lhes dado o brilho da celeste luz: ele o chama de razão e só a utiliza para ser mais bestial que qualquer outro animal) (284-6)

sobre a *Identificação* (Aula de 20/12/1961), Lacan indicará a atenção devida à questão do nome próprio e suas implicações:

Como Lacan ensina, devemos estar muito atentos ao nome e ao sobrenome do analisante, porque, em geral, eles implicam projetos, advertências, apetites, estados de ânimo, recomendações, mandatos. Significa tanto como o nome comum, com respeito a possuir uma semântica – como efeito – de dominância imperativa. Não é preciso recordar quantos obedecem, mediante sua atividade, a seu sobrenome, sempre e quando os S2 articuláveis cooperam com isso, segundo a causalidade *a posteriori*. (HARARI, 2003 p.158)

Sendo o nome um S1 por excelência, existe uma forte tendência a querer ligá-lo a um S2, mostrando assim uma busca de significação, uma intencionalidade autodecifradora por este pergaminho que se porta. Como exemplo disso, Harari oferece o caso do homem que trabalha com artesanato em madeira e se chama *Dubois* (do bosque, da madeira) e a isso se dedica¹⁹¹. Esta noção, de um cruzamento ou de um sentido embutido no nome parece, aliás, muito bem ironizada por um escritor que tanto serviu a Joyce e Lacan, nas suas explorações dos limites do sentido. Trata-se de Lewis Carrol, autor de *Alice no País das Maravilhas*:

- My name is Alice, but –.
- It's a stupid name enough! Humpty Dumpty interrupted impatiently. – What does it mean?
- Must a name mean something? Alice asked doubtfully.
- Of course it must, Humpty Dumpty said with a short laugh: my name means the shape I am – and a good handsome shape it is too. With a name like yours, you might be any shape almost.¹⁹² (MARTINS, p.91)

¹⁹¹ Ao exemplo fornecido por Harari no que concerne a relação entre o nome comum e sua utilização como nome próprio, poderíamos ajuntar um outro bastante anedótico. Uma senhora alemã, de cuja amizade desfruto, não pôde controlar seu riso ao saber o que significava o sobrenome do escritor brasileiro Paulo Coelho. Exclamou incrédula: “Como pode alguém chamar-se *Kaninchen* (coelho)?” Ao que os atônitos presentes a indagaram: “E, afinal, como você se chama?” Seu sobrenome é *Haase*, ou seja, *lebre*, em alemão. A senhora em questão teve dificuldade em esconder seu desconcerto.

¹⁹² - Meu nome é Alice, mas –

Seguindo nesta problemática, Harari aponta que “O nome implica, inclusive, advertências em si mesmo; suporta ordens, conduz imperativos, transporta indicações, termina em destinos, forja projetos. Por isso, o nome próprio é o mais impróprio que temos, porque nos “põe” Outro. Portanto, o que tem de próprio? De onde surge a convicção fixada na denominação nome próprio? (HARARI, 2001 p.72)

Do Nome próprio, Lacan mostra a sua função no *Seminário 12* pela figura topológica da *garrafa de Klein*¹⁹³ que subverte a reflexão entre o interior e o exterior:

Garrafa de Klein (Cf. HARARI 2001 p.73 e 74)

- Um nome bastante estúpido! Humpty Dumpty interrompeu impacientemente. O que ele significa?

- Deve um nome significar alguma coisa ? Perguntou Alice duvidando.

- Naturalmente que sim ! Disse Humpty Dumpty com um sorriso: Meu nome significa a forma que sou – e ele tem uma forma formosa. Com um nome como o seu você poderia ter quase que qualquer forma.

¹⁹³ Seguindo a explicação de Harari (2001 p.73) assim poderíamos entendê-la: “A garrafa de Klein é uma superfície que costuma ser apresentada como uma esfera na qual um túnel que passa por ela termina como uma asa (...) Podemos construí-la partindo de um rolo cilíndrico, onde, em vez de unir as pontas para fechá-lo como um toro, efetuamos uma perfuração em uma das paredes e passamos por ali uma de suas extremidades, deslizando-a para dentro da outra, até conseguir que as duas circunferências das extremidades se superponham. Desenhando uma aleta até à parte de dentro com a circunferência externa e movendo até ela a interna, esta fica envolta. O que se obtém? Uma continuidade entre o interior e o exterior. Se derrarmos um líquido em seu orifício – a garrafa, ao final – ao tentar extraí-lo, uma certa quantidade vai ficar sempre retida, não sendo nada fácil esvaziá-la em sua totalidade”.

O nome próprio seria aí o resto não drenado. Este resto é o que podemos chamar sua significação. Aí esta a posição do nome próprio entre a pele interna do exterior e a pele externa do interior como um *do um* inegociável e intransitivo.

Sutura da garrafa de Klein (Cf HARARI, 2001 p.74)

Ou seja, mais do que a função simbólica do nome, Lacan indica, com este recurso topológico, uma faceta do nome próprio ligada ao real e que nos será aqui ponto essencial. Afinal, a questão do nome atravessa os três registros, é imaginário porque identifica o eu, simbólico porque insere nas trocas sociais mas, pela topologia, vemos aí também algo que alcança o real do nome-letra. “O nome próprio gera uma identificação, caracterizável como identificação imaginária promovida pelo ideal do Eu. Quer dizer, ao suturar, nutre o desconhecimento próprio da condição do eu” (idem p.76), mas “Não quer dizer que alguém logre ‘se conhecer melhor’ em função de pronunciar o próprio nome, uma vez que este incentiva, ainda mais, tal desconhecimento. Mas, não desconhecimento em relação ao significado ou ao enunciado, porém, como tributo ao amor fascinado ante a imagem de si” (ibidem)

No seminário 12, *Problèmes cruciaux pour la Psychanalyse* (inédito, aula de 10/1/1962), Lacan mostrará também o caráter insubstituível que o nome porta. Daí a irritação ou desconforto comum de alguém que tem seu nome trocado, esquecido ou erroneamente grafado. Outra questão interessante é a sua atribuída intradutibilidade mesmo quando o nome tem um sentido enquanto nome comum: “Me chamo Lacan

em todas as línguas”, afirma o psicanalista. O que não impediria, porém, um passo de renomeação voluntária que já marca uma intencionalidade, como nos casos do célebre historiador e biógrafo de Freud, Peter Gay, (antes Peter Fröhliche) que traduz seu nome do alemão para o inglês quando migra para os Estados Unidos devido às perseguições anti-semitas do Nacional Socialismo alemão, assim como teria sido o caso da personagem joyceana Leopold Bloom, cujo pai Rudolf *Virág* (*flor*, em húngaro), teria também traduzido seu nome ao abandonar a Hungria e se converter do Judaísmo ao Protestantismo ao chegar à Irlanda.

É certo que o nome não seja traduzível senão pelo desejo expresso do portador e/ou pela aceitação ou imposição de uma instituição da cultura. Isso, porém, não impediu que Lacan observasse a proximidade entre os nomes de seus mestres na Psicanálise (Freud) e na Literatura (Joyce) em seu significado nas respectivas línguas de expressão, a saber: o de *alegria*.

Marca-se evidentemente um lugar ex-sistente, extraterritorial, para o nome próprio. É coerente, então, em extremo grau, que Lacan consigne a ligação entre o *Joy – enjoy yourself*, como dizem os americanos -, isto é, “a alegria, o desfrute gozoso”, e a partícula inicial de Joyce. Terá, por sua vez, relação a palavra com a qual se inicia a parte vocal da *Nona Sinfonia*, de Beethoven, isto é, *Freude*, com o que implica chamar-se Freud ? Será por isso que se pode articular Joyce com Freud ? É provável, mas não é certo, em todo caso. Mas isso grafica, mediante novos exemplos pertinentes, que transportam o nome próprio como lugar insubstituível, e como vetor de um mandato por cumprir. (HARARI, 2003 p.160)

Em Freud o mesmo significante estaria tanto no nome quanto no sobrenome se pensarmos com Francis Martens (apud Martins, 1984 p.87) que Sigismund poderia ser equivalente ao hebraico Simcha, também denotando *alegria*¹⁹⁴. Se a Freud aparentemente jamais ocorrera esta proximidade com o irlandês, até mesmo

¹⁹⁴ Acreditamos, porém, ser pouco provável esta ligação exposta por Jacob Martens em seu *Jalons pour l'Identité*. De fato, o que é provável é que o sobrenome alemão *Freud* seja uma derivação do comum prenome hebraico *Simcha* (alegria), ainda que o nome Sigismund, tenha como significado mais provável em sua origem germânica algo como “aquele que salvaguarda (protege) a vitória (Sieg)” e, de acordo com as biografias de Freud seu nome tenha sido uma homenagem prestada aos imperadores Sigismund I, II, III e IV, protetores dos judeus poloneses.

por sua precedência cronológica, ao próprio Joyce isso não passou despercebido. Como ele mesmo constatava segundo o escritor argentino Ricardo Piglia:

Quando perguntado sobre sua relação com Freud, Joyce costumava responder: "Joyce, em alemão, é Freud". "Joyce" e "Freud" querem dizer "alegria"; nesse sentido os dois querem dizer a mesma coisa, e a resposta de Joyce parece-me uma prova da consciência que ele tinha da relação ambígua, mas de respeito e interesse, que o unia a Freud. Acho que o que Joyce dizia era: eu estou fazendo o mesmo que Freud. Em um sentido mais livre, mais autônomo, mais produtivo. (1998)

Seria realmente injustiça associar Joyce a Freud sem mencionar uma boa dose de ambivalência, senão até uma certa aversão do primeiro em relação ao psicanalista. Aversão associada certamente àquele antigo seguidor de Freud, Jung, a quem Joyce com grandes resistências leva sua filha para consultá-lo acerca de sua "clarividência". Joyce, "se ele *freudened*, se ele *freudianizou* [a *freudenedé*], essa cantoria [*freudonnement*], foi com aversão"¹⁹⁵, diz Lacan (p.163). Mas, em ambos os autores o nome e seu sentido comum não passaram incólumes. Para Freud, sabemos o quanto seu nome gerou, na infância e adolescência, brincadeiras e caçoadas (GAY, 1988), mas também, através de seus próprios textos, situações transferências interessantes (FREUD, 1905).

Mas, é certo que, mesmo sendo Freud e Joyce autores de textos autobiográficos de maneira mais ou menos evidente, o *locus*, desde onde se pronunciam faz com que o nome com que assinam tenham diferentes conseqüências, de muito mais fácil absorção para Joyce que para Freud. Mesmo sendo autor de um livro que procura investigar o mecanismo da piada¹⁹⁶ e desvendar seus mecanismos psíquicos, parece-nos bastante difícil associar a "*alegria*" ao nome e aos escritos de Freud. Mesmo que Freud se colocasse como cobaia-mor de sua *scientia*, é imaginável a grande dose de resistência e a profunda dificuldade em se expor, na sua intimidade como preço a pagar pela sua obra. Nesse sentido, poderíamos pensar com Renato Mezan que "Entre os motivos determinantes da supressão da

¹⁹⁵ « S'il a *freudened*, s'il a *freudenedé* ce *freudonnement*, c'était avec aversion »

¹⁹⁶ Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (O Chiste e sua Relação com o Inconsciente) 1905

alegria, devemos contar o sentido do nome de Freud (= alegria). É como se (...) Freud tivesse buscado apagar sua própria presença desse conjunto de temas e de desejos, de tal modo que podemos ler esta omissão como um ‘nada tenho a ver com isso’” (MEZAN, 1988).

Já no caso de Joyce, a relação com o seu nome parece ser muito mais transparente e livre de conflito. “Seus escritos incorporam cada vez mais o gozo, a satisfação e a alegria que fazem ressonância com o *joy* incrustado no seu próprio nome” (LAIA, 2001, 119) E afinal a *joie*, alegria em francês, a *alegria* de Freud e *Joy(ce)* está no termo lacaniano de *jouissance* (gozo). Lacan não explicita, mas *rejoice* em inglês é justamente o verbo *regozijar*. Para darmos diretamente a Lacan a palavra :

Si le lecteur est fasciné, c'est de ceci que, conformément à ce nom qui fait écho à celui de Freud – après tout, Joyce a un rapport à *joy*, la jouissance, s'il est écrit dans la langue qui est l'anglaise -, que cette jouasse, cette jouissance est la seule chose que de son texte nous puissions attraper. Là est le symptôme¹⁹⁷ (1975 p,167).

Veremos, logo adiante, que aqui Lacan começa a falar de uma categoria tanto de *gozo* quanto de *sintoma*, bastante diferenciadas daquelas que até então fizera menção em seus escritos e seminários. O *sintoma*, como algo relativo a um enigma torturador a ser decifrado, como podemos pensar numa analogia a como costumeiramente se toma o nome próprio, este será diferentemente compreendido por Lacan a partir de Joyce. Aí está justamente em gestação o termo *sinthome*, algo diverso, a partir do qual cessam as questões e só resta o fazer. Também o gozo é agora um gozo outro, ou Gozo Outro (A/), não mais propriamente a categoria do gozo fálico, parasitário, que esburaca, mas um gozo opaco, um *j'ouïs sens (ouço sentido)* que mais enfatiza antes o ouvir do que a busca pelos sentidos, busca, esta, mais próxima do gozo fálico. Retornaremos a isso em seguida.

¹⁹⁷ Se o leitor fica fascinado, é porque Joyce, em conformidade com o que esse nome ecoa o de Freud, tem, no fim das contas, uma relação com o *joy*, o gozo [*jouissance*], tal como ele é escrito na *língua* que é a inglesa, por ser essa gozação, por ser esse gozo a única coisa que, do fundo do seu texto, podemos pegar. Aí está o sintoma.

Mas, para seguirmos na senda do significante *alegria, joie*, incrustado nos nomes de Freud e Joyce, fazendo uso da translingüística joyceana, chegamos em *χαίρω*, o *regozijar* grego que tanto serve para o cumprimento habitual social (*χαῖρε*, “regoziga-te”), mas que está na origem da *ευχαριστία*. *Eucaristia* do grego eclesiástico:

“*eukharistía* 'sacrifício de ação de graças', antes 'reconhecimento, ação de graças', de *eukháristos* 'agradecido', gr. *eu*, *eús* 'bem, bom' e *kharízomai* 'agradar, dar gosto a', pelo lat.ecl. *eucharistia,ae* 'id.'; f.hist. sXV *eucharistia*, 1532 *eucaristia*, 1534 *eucarestia*” (HOUAISS & VILLAR, 2001).

A *ευχαριστία* grega, certo, não é a mesma do cristianismo, mas ambas envolvem uma aliança, que como vimos, está marcada pela influência e pelo nome, este que costuma dizer-se, “de batismo”. O *χαῖρε* grego, se evoluiu para uma saudação, estava na base de um vocativo que solicitava aos deuses uma união selada pela dádiva, um pacto, enfim.

Esta relação do religioso com o *Nome-do-pai* enquanto herança-aliança ou marca de união e ascendência se dará de forma um tanto diversa no caso do *Sinthome*. Não se tratará tanto da costumeira *eucaristia*, celebrada na ceia-totêmica cristã que se difundiu graças ao caráter universal desta passagem da religião do pai à religião do filho, como constatou Freud (ver acima). Esta eucaristia estaria na base do sintoma neurótico, visando mais à decifração de quê oferecer a este outro que me lega seus braços, enquanto que no caso do *sinthome*, arriscaríamos falar antes de uma *eudaimonia* (ευδαιμωvια) como estando em sua base.

Ευδαιμωv “-antepositivo, do gr. *Eudaimonía,as* 'felicidade', der. de *eudaímón* 'de destino feliz'; ocorre já em voc. origin. gregos, como *eudemonia* e *eudemonismo* (*eudaimonismós*), já em cultismos cunhados no sXX: *eudémone*, *eudemônico*, *eudemonista*, *eudemonística*, *eudemonístico*, *eudemonologia*, *eudemonológico*, *eudemonólogo*” (HOUAISS & VILLAR, 2001)

Este princípio resgata a harmonia com o *Daimon*, que procuraremos abordar no Capítulo 8, quando trataremos de Sócrates e da Ética do *Sinthome*. Este *Daimon*, que dará origem ao “demônio” cristão por nova subversão dos princípios helênicos, está relacionado, mais que a uma eucaristia, a uma harmonização não com um deus superior, mas com um princípio interno ao sujeito que mais do que de ser questionado ou obedecido, deveria simplesmente ser escutado (*j’ouïs sens*). O *daimon* se relaciona com o gênio interior, com o destino, e o princípio grego da felicidade estaria, não por acaso, associado à consonância (eufonia) com esta voz interior, donde o termo *eudaimonía* (destino feliz). Acerca desta passagem da proclamação do divino do canto dos poetas aos ditames dos sacerdotes, que transforma o *daimon* em demônio, entre outras distorções, cabe lermos o belíssimo comentário de William Blake em seu sugestivo “O Casamento do Céu e do Inferno”:

Os poetas antigos animaram todos os objetos sensíveis com Deuses e Gênios, nomeando-os e adorando-os com os atributos de bosques, rios, montanhas, lagos, cidades, nações e tudo quanto seus amplos e numerosos sentidos permitiam perceber.

E estudaram, em particular, o caráter de cada cidade e país, identificando-os segundo sua deidade mental;

Até que se estabeleceu um sistema, do qual alguns se favoreceram, e escravizaram o vulgo com o intento de concretizar ou abstrair as deidades mentais a partir de seus objetos: assim começou o sacerdócio: pela escolha de formas de culto das narrativas poéticas.

E proclamaram, por fim, que os deuses haviam ordenado tais coisas. Desse modo, os homens esqueceram que todas as deidades residem no coração do humano. (BLAKE, 1995 p.31)

Este ideal de *felicidade* grego a ser encontrado em si ou antes, a partir de algo que está em si precipitado, parece bastante distinto tanto da graça religioso-totêmica quanto daquela alegria-sedativa que atualmente propalam os livros de auto-ajuda. Tampouco o é a idéia do *sinthome* como fim de análise. Não se trata do fim da castração, da ausência de mal-estar, mas de uma nova articulação com aquilo que antes impedia o avanço. Ao invés, como veremos, de uma insistente demanda a um Outro por algo que este possa oferecer, viria uma rearticulação com

o que já se recebeu, apropriando-se disso e refazendo-o ou fazendo-o seu. Lembrando Artaud “*Je n’ai plus qu’une occupation, me refaire* » (Tenho uma só ocupação, refazer-me) (apud MARTINS, 1984 p.97).

Veremos adiante que isso se articula com o conceito de *Mimesis* não como uma imitação, e sim um refazer a coisa, produzir uma vez mais. Trata-se de tornar-se, pela repetição, apropriação, incorporação, esta coisa, eis a identificação do *sinthome*.

5.3 Do Nome do Sintoma à Nomenclatura do *Sinthome*

Aqui, colocamos a questão do nome no que tange ao Fausto. Seu nome é dado por um pai do nome ou por ele apropriado? Fosse o caso de preocuparmo-nos mais com a acuidade histórico-biográfica, remontaríamos simplesmente aos dois Faustos históricos. Ainda que não o faremos propriamente, podemos mesmo assim tê-los como princípio ficcional (Ver capítulo 2) para uma ilustração-construção.

O “primeiro Fausto”, no entendimento daquele que ficou conhecido por este nome (Johann Georg Faust), teria sido Simão da Samaria. Simão teria “adotado” o nome *Fausto*, favorecido, quando chegado a Roma, ao arrogar-se portador de um saber divino (ver capítulo anterior). É ele quem teria adotado pela primeira vez o nome Fausto no contexto que aqui precisamos, assim como é aquele que, tendo como companheira uma prostituta de Tiro, chamada Helena, pretende com isso convencer seus convivas de que a mesma fosse a reencarnação da célebre e homônima troiana. Nesse “Fausto”, estaria clara a apropriação de um nome ainda que não a partir de um legado. Já em Johann Georg Faust, aquele que realmente está na base das produções literárias a esse nome associadas, ao que parece, esse tem o nome como legado. Esse se utilizaria do nome legado, de modo semelhante ao que fizera Simão em relação à sua Helena recém-citada: usará deste nome para aludir uma “falsa” origem.

É claro que aqui estamos nos referindo às fontes de documentos que apontam para essa personagem histórica. De Johann Georg Faust, se contamos

com nada mais que nove documentos que lhe fazem referência, nenhum é por ele assinado. Do homem de Knittlingen, nada temos que tenha sido produzido *em nome próprio*. Das brumas desta existência, porém, a principal fonte construtora e talvez muito pouco fidedigna é a carta do Abade Tritheimius, justamente seu opositor e concorrente nas artes da alquimia ou “magia branca”. É ele que, em nome de Fausto, à guisa de escárnio, aponta esta denominação filiativa em relação à Simão da Samaria:

Magister Georgius Sabellicus, Faustus iunior (O Fausto jovem) *fons necromanticorum, astrologus, magus secundus* (o segundo mago), *chiromanticus, agromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus* (o segundo hidromante). (Carta a Johann Virdung de 20 de agosto de 1507 – Biblioteca do Vaticano) (grifos nossos).

Aqui, aludimos a um ponto curioso: se sua fama é propalada em latim, no latim que Simão usa para se renomear *Fausto*, Jörg Faust de Knittlingen, tem *Faust* como sobrenome, nome de família, sem ter qualquer relação com o idioma romano. O termo Faust, afinal, em alemão denota algo bem distinto do que em latim (*faustus*) “favorecido, ditoso, feliz”; em alemão o termo *Faust* denota “punho”.

Esse caso, e aqui pouco importaria se o “falseamento” teria sido feito pelo portador-charlatão (Jörg) ou pelo difusor-caluniador (Tritheimius) deste nome, já seria bastante emblemático de uma apropriação a partir do legado. Do nome próprio Faust, este saberá fazer um nome comum ao seu modo, heretizando-o, fazendo remontar a uma outra origem e com isso manifestando também o que o nome trazia: à individualidade da tão corriqueira expressão germânica *auf eigene Faust*, que, mais que sua tradução literal “de próprio punho” denota, num sentido lato, o que é feito “por conta própria” ou, por extensão, em “nome próprio”.

Esse nome, em sua vertente latina, como já aludido no capítulo 2, traz um interessante cruzamento com os nomes que vínhamos trabalhando: Freud e Joyce. Se destes resgatamos o significado de *alegria*, lembramos que *Faustus* é o *favorecido*, o *feliz*. Aliás é muito mais nesta última acepção que se o entende enquanto nome comum, ao menos na língua portuguesa: “Fausto – (adj.) que é feliz; ditoso, venturoso, faustoso, fasto” (HOUAISS & VILLAR, 2001). Fausto não é, portanto, a alegria, é o que a *teria*, o ditoso, feliz. Eis aqui um outro ponto

interessante que diferencia o que estaria do lado do sintoma para o do *sinthome*. Segundo Lacan, como veremos com Harari: o Ser (ou a crença nisto) estaria, de um certo modo, mais próximo do sintoma enquanto o *ter* corresponderia a algo do *sinthome*. “Pode-se deixar de se ter, em troca ser é um de nossos devaneios mais caros” (Harari, 2003 p.241)

Já no primeiro seminário sobre *Os Escritos Técnicos de Freud* (1953-4), Lacan diz serem necessário momentos de despersonalização em uma análise. Idéia que retomará no seminário seguinte, dedicado ao Eu e à necessidade de combater o absolutismo desta instância imaginária na qual o sujeito se aliena e crê poder encontrar sua identidade. Se aludimos às prováveis questões egóico-identificatórias em alguém que porte o significante *Alegria* (Joy, Freud) como nome, poderíamos realmente pensar como distinto o que portaria em seu nome o significante *Feliz* (o que *tem*, que acede à *alegria*, ao gozo).

A questão do gozo é ponto central no(s) Fausto(s), visto que o que está em cena é essa conquista de um gozo (tal qual o fogo prometeico), esta substância subtraída ou negociada pelos deuses, seus senhores, este “a mais” ao qual Fausto acederia. É justamente o que lança Fausto a selar o seu pacto na obra de Goethe. Até então, na literatura, o Fausto seguia a prerrogativa do *Faustbuch*, de entregar-se ao demônio após 24 anos de gozo, mas nessa obra a questão da temporalidade se reedita: se ele, Mefisto, puder conceder-lhe esse gozo de modo a que um dia ele possa desejar que o tempo pare (*verweilt*) então ele entregaria sua alma:

Faust : Kannst du mich schmeichelnd je belügen,

Dass ich mich selbst gefallen mag,

Kannst du mich mit *Genuss* betrügen –

Das sei für mich der letzte Tag!

Die Wette biet' ich!

Mephisto: Topp!

Und Schlag auf Schlag!

Werd' ich zum augenblick sagen:

Verweile doch! Du bist so schön!

Dann will ich gern zu Grunde gehn!

(Fausto : Se me lograsses com deleite
E a adulação false e sonora,
Para que eu próprio preze e aceite,
Seja-me aquela a última hora!
Aposto! E tu?
Mefistófeles: Topo!
Fausto: E sem dó nem demora!
Se vier um dia em que ao momento
Disser: Oh, pára! És tão belo!
Então algema-me a contento,
Então pereço venturoso!) (1695-1701)

De fato, a questão do gozo e do tempo cruzam-se no elemento demoníaco. O ensaísta tcheco Vilém Flusser, em seu clássico *A História do Diabo*, irá propor justamente como elemento característico do Demoníaco aquilo que nega ou aniquila a temporalidade. “Chamarei de ‘influência divina’ tudo aquilo que tende para a superação do tempo. Chamarei de ‘influência diabólica’ tudo aquilo que tende para a preservação do mundo no tempo” (2005 p. 23) O gozo diabólico de Fausto envolve esta subversão da divina superação das camadas (Schichte) da História (Geschichte) (idem) para tomarmos a observação etimológica de Flusser.

Desde o *Faustbuch* de Spies, o herói usa dos poderes mágicos de seu *compadre-cunhado* (Schwager) para viajar pelos tempos, sobretudo para resgatar os iluminados tempos helênicos e desposá-los a partir da própria encarnação destes em Helena de Tróia. Sabemos também do recurso ao rejuvenescimento do Fausto que deseja recuperar o tempo perdido na busca do conhecimento junto a sua Margarida, o ícone da juventude e a simplicidade abençoada pela ignorância.

Em Faustos mais experimentais, como o *Mon Faust* de Valéry ou do *Dr. Faustroll* de Alfred Jarry, Fausto como ente literário e, portanto, diabólico, supera a temporalidade usual. O Fausto de Valéry é tão velho e imortal quanto seu nome enquanto personagem literário

On a tant écrit sur moi que je ne sais plus qui je suis. Certes, je n'ai pas tout lu de ces nombreux ouvrages, et il en est plus d'un, sans doute, dont l'existence même ne m'a pas été signalée. Mais ceux dont j'ai eu connaissance suffisent à me donner à moi-même, de ma propre destinée, une idée singulièrement riche et multiple. C'est ainsi que je puis choisir librement, pour lieu et ma date de naissance, entre plusieurs millésimes, également attestés par des documents et des témoignages irrécusables, produits et discutés par des critiques d'eminence équivalente.¹⁹⁸ (p.23)

enquanto o de Jarry, Fausto do *non-sense* da vanguarda literária, ao modo joyceano teria nascido e morrido com a mesma idade: 63 anos

Le docteur Faustroll naquit en Circassie, en 1898 (le XXe siècle avait [-2] ans), et a l'âge de soixante-trois ans. À cet âge-là, lequel il conserva toute sa vie, le docteur Faustroll...¹⁹⁹ (p.17)

Fausto é, portanto um favorecido pelo acesso a uma modalidade de gozo (joie/jouissance) de modo a que, ao invés de ser simplesmente por ele possuído, ele o detêm, o possui, sobretudo a partir do pacto. Lacan em *Joyce le Symptôme II* (1975a) coloca a possibilidade *sinthomática* de reconhecemo-nos no que temos. Mas o que ocorre com frequência é a dificuldade em abandonar a crença na identidade essencial.

O que ocorre invariavelmente com o Fausto (literário, certamente) é a crise do Eu como ponto de partida. Sobretudo nos três Faustos autorais que privilegiaremos (de Goethe, de Mann e de Pessoa) está em cena a crise da identidade, a despersonalização, a descrença em um saber oni-abarcador e em uma verdade reveladora. E com o *avoieusement* (LACAN, 1975a p.566), com o que se *tem* disso,

¹⁹⁸ Escreveram tanto já a meu respeito, que já não sei mais quem sou. Obviamente não li tudo destas numerosas obras, certamente é mais de uma, cuja existência mesmo não me tenha sido atestada. Mas aquelas de que tive conhecimento são suficientes para me dar, uma idéia singularmente rica e múltipla de minha própria existência. Por isso posso escolher livremente, entre tantas, minha data e localidade de nascimento igualmente atestadas por documentos e testemunhos irrecusáveis, produzidos e discutidos por críticos de equivalente importância.

¹⁹⁹ O doutor Faustroll na Circassia, em 1898 (tendo o século vinte [-2] anos), e com a idade de sessenta e três anos. Com esta idade, a qual ele conservou ao longo de toda a sua vida, o doutor Faustroll...

como conhecimento e experiência é que os autores fazem. “Ter é poder fazer alguma coisa com”²⁰⁰ (idem). No entanto, se isso pode causar desconforto ao leitor ou poderia ser interpretado como o desespero ou a angústia da personagem, entendemos como perfeito exemplo da *Verwerfung de fato* do *sinthome* por parte dos autores de Fausto.

Disso que eles *têm* eles não mais o portam enquanto angústia, mas lançam, expõem, enquanto *letra* para suas obras. E aqui vale a pena lembrar o trocadilho joyceano *letter/litter* (letra/lixo), que inspira Lacan (1971/2001) a falar de uma *Litturaterie* ou Donald Schüler a falar em uma *lixeratura*. Dizemos isso, obviamente não como depreciação. Falamos aqui da estética do *eaubscène* de Lacan (1975a, p. 565), trocadilho que visa colocar numa palavra-valise o *belo* (beau) e o *obsceno*. O que pode ser compreendido, se não como uma “estética do feio” como será considerada a escrita joyceana, mas talvez como uma escrita da exteriorização do obsceno, do escatológico, do demoníaco, como o que é próprio do ímpeto mefistofélico ilustrado nos Faustos literários.

Na verdade, fazemos aqui uma série de comparações entre o *sintoma* e o *sinthome* para dar conta das articulações teóricas do último Lacan, envolvendo a questão do nome e das nomações, e ainda não especificamos de modo satisfatório o que estaria na base desta diferenciação.

“O sintoma é uma metáfora”, diz Lacan (1957, p. 566) ao final de *L’Instance de la Lettre dans l’Inconscient*. Já o *Sinthome*, este não o é, pois não envolve mais a substituição na criação ou na busca por um sentido. Não se trata mais de substituição e sim de *nomação*, como Lacan chamará as “maneiras reparatórias” do desenlace na cadeia borromeana. Para compreender-se a questão identificatória do *sinthome* há realmente que se esclarecer suas diferenças em relação ao sintoma, cuja compreensão e teoria lacaniana estão mais bem divulgadas debatidas e assentadas.

De fato, pode-se falar de um primeiro Lacan, que se propôs à interpretação do sintoma no resgate da *Deutung* freudiana, e um segundo, numa ordem cronológica,

²⁰⁰ Avoir c’est pouvoir faire quelque chose avec.

o Lacan mais célebre, aquele que igualaria o fim de análise com a travessia do fantasma na redistribuição das posições sujeito (\$) e objeto (a)²⁰¹. Mas, o Lacan que privilegiamos aqui é aquele que, ao final de seu ensino, busca dar conta da identificação com o *Sinthome*, como fim de análise.

A identificação da histeria, paradigma do *sintoma*, é de fato muito distinta. O engodo histórico é de achar que existe um Outro que *sabe* ou que *é*. Seria um Outro ao qual se deveria o sujeito identificar ou diante do qual o sujeito se põe e se vê em falta. Ali está em cena o gozo fálico, um gozo que atormenta o sujeito que nele acredita, e a crença é aí fundamental. Trata-se daquele gozo que no Seminário 10 (2005) Lacan refere como o gozo “podre”. “O sintoma, por natureza é gozo, não se esqueçam disso, gozo encoberto, sem dúvida, *untergebliebene Befriedigung*” (p.140) Mas, este gozo neurótico, gozo corporal, caracteriza-se por um desprazer (Unlust) constante. *Ex-sistente* (exterior) ao inconsciente, mas a ele relacionado, o sintoma convida à busca por um sentido em um S1, em um significante mestre, gerando a identificação pela questão (S2).

Poderíamos pensar aí circunscrito o início do drama de Fausto. Se no drama de Goethe temos o desespero que o faz beirar o suicídio quando, após evocar o espírito da terra (Erdgesit) percebe não poder apreendê-lo (begreifen) nem igualá-lo (gleichen), o drama de Pessoa - e aí cabe pensar numa intertextualidade com o de Goethe que lhe antecede e nele ecoa - já parte da constatação de uma inconsistência e inapreensibilidade do ser, mas esta melancolia expressa e dolorosa está para o autor mais como um ponto de partida e motor para a obra do que para uma aparente estagnação inibitória:

Ah, tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria
São outra coisa que a noite e o vento –
Sombras de vida e de pensamento.
(...)
Tudo transcende tudo

²⁰¹ Referência à fórmula lacaniana do Fantasma (fantasme), como chamará em francês a *Phantasie* freudiana, a qual Lacan assim estabelece \$ ◇ a.

E é mais e menos do que é.

Representação da “insuportável” aparição do *Erdgeist* ao *Fausto* de Goethe – Desenho de Goethe

Para seguirmos neste quadro comparativo que envolverá as nomações, passemos para nada menos que o conceito Nome-do-Pai, conceito chave neste capítulo. Este também será revisto ou *renomeado*, de certa forma, nesta fase do *Sinthome*. O termo Nome-do-Pai que, de início, na obra de Lacan, servira para garantir o *pacto simbólico* “enquanto instância responsável por estipular, segundo o modo contingente, a relação pautável entre as palavras e as coisas” (HARARI

2003b, p.97), ele irá gradativamente ser repensado culminando, nos últimos seminários, com a ênfase na referência às suas falhas.

Vem aí, então, a noção de um Nome-do-Pai, como dirá Lacan “incondicionado”. Acerca disso Harari traz com o prévio uma diferenciação crucial:

O Nome-do-Pai, enquanto Pai-que-Nomeia tal como põem em ato Stephen [Dedalus] e Adão, mas não Evie -, é uma instância normatizante, não menos que uma instância nomeadora (mas, não nominadora). Pois bem, essa função não se confunde com a supleção joyceana. Ou seja: não é igual à ereção de seu nome próprio. (2003, p.225).

Aqui está a referência ao desejo manifesto e o sucesso de Joyce em fazer-se um nome, no sentido de que tantos (universitários) se ocupassem por “ao menos trezentos anos”, no que tange ao nomeador. Já o normatizador, mais próximo do sintoma como (Pai do nome), seria o que regula a norma. Apesar do clássico exemplo:

Desejo-da-mãe (S1) → Nome-do-Pai (S2)

surge, na teoria lacaniana, neste momento, a noção de um *Nome-do-Pai incondicionado* em *Joyce le Symptôme* (1): “O pai como nome ou como aquele que nomeia não é a mesma coisa.”²⁰² “o pai é esse elemento quarto [...] esse elemento quarto sem o qual nada é possível no nó do Simbólico, do Real e do Imaginário”²⁰³ (LACAN, 1975 p.167). “Este quarto, chamado de *Nome-do-Pai incondicionado*, é a instância da supleção, a consistência supletiva” (HARARI, 2003 p.227).

Essa é a supleção que se dá a partir das nomeações, do fazer-se nome. Não se trata tão simplesmente da inscrição deste primeiro significante através da metáfora, mas, conforme veremos, do acréscimo de algo que envolve a (re-) organização da tríade borromeana.

²⁰² “Le père comme nom et comme celui qui nomme, c’est pas pareil”

²⁰³ “Le père est cet élément quart [...] cet élément quart sans lequel rien n’est possible dans le noeud du symbolique, du réel et de l’imaginaire.”

Outro ponto que pretendemos abordar com maior propriedade é a “questão dos números”. No sintoma, o número que lhe é próprio, é o dois, posto que nele está sempre presente, como vimos a remissão a um Outro. Por extensão, pode-se aqui pensar no paradigma do sujeito, do *parlêtre*, como o chama Lacan, dividido em dois (\$) entre o ser e o saber. Já o *Sinthome*, este se identificaria ao um. Não se trata aqui de uma unidade totalizadora, de uma completude como a do ideal alquímico ou da individuação junguiana, tal qual a figura mítica de fausto mago poderia apressadamente aludir. Tampouco seria aqui o caso do *um* serial que se articularia com outras unidades exteriores. Trata-se na verdade do um intransitivo. “Il y a de l’un” *Há do um*, e « *nan-na-kun* ²⁰⁴» dirá Lacan (1975a, p.565), ou ainda “É o um totalmente só”, não no sentido de um isolamento narcísico das psicoses, ou de uma solidão melancólica, mas do *Um* como formação psíquica em descontinuidade com o Outro no sentido de uma ruptura com o que antes alienava. Questão aparentemente complexa que se esclarece um pouco a partir de outro tópico diferenciador: a relação, ou falta de relação com o Inconsciente.

Do sintoma, conhecemos a célebre afirmativa Lacaniana de que ele *ex-siste* ao Inconsciente. Mas, se pensarmos aqui em como ele o localiza no nó borromeu (Ver Capítulo 3), como um avanço do Simbólico, e portanto do Inconsciente sobre o Real, vemos a íntima relação entre ambos. Na verdade, se “o inconsciente é o discurso do Outro” (Séminaire 1 : 24/02/1954) por excelência, sua articulação como o sintoma é inegável e fundamental para a sua compreensão. Mas no que tange ao *sinthome*, Lacan propõe algo bastante curioso, a idéia de um fazer, segundo suas palavras, “desabonado do inconsciente”, expressão que marca uma ruptura com este inconsciente como Outro.

Mesmo que o *sinthome* seja inconsciente ao sujeito, ele não é da ordem do Inconsciente enquanto sistema. “Daí que o Um se inscreva como uma formação psíquica desabonada, porquanto conseguiu cortar seu laço de origem, ao prescindir da sustentação de uma dívida eterna (por impagável)” (HARARI, 2003p. 216). Com isso, entendemos melhor esta noção do Um como intransitivo: “É ao passo que o inconsciente se encadeia ao *sinthome* que está o que há de singular em cada indivíduo, que podemos dizer que, como está escrito em algum lugar, identifica-se

²⁰⁴ Jogo fonético no original em francês com “n’en a qu’un”, algo como “Não há nada mais que um”.

ao individual”²⁰⁵ (LACAN, 1975 p.168). Nessa mesma trilha, vimos, e voltaremos a tratar neste trabalho, ocorre com o Fausto na qualidade de símbolo universal do indivíduo que rompe com o Outro absoluto (metáfora da totalidade), alia-se ao outro metonímico²⁰⁶ do qual também prescindirá para enfim agir em nome próprio.

Não se trata da forclusão do Nome-do-Pai, como no caso das Psicoses, mas de poder *prescindir* à condição de *servir-se* dele como se celebrizou no dizer de Lacan.

Ou seja, que prescindindo da função Nome-do-Pai, (se) possa chegar a nominar, a fazer (-se) (um) nome. Não se refere ao Nome-do-Pai, nem ao Pai Nomeante (ou Pai-do-Nome); tampouco denota o pai que diz não. Aponta simplesmente a quem, como Joyce - mas não somente como Joyce -, busca fazer-se um nome comum. [...] Consiste não apenas em fazer-se o nome (próprio), senão em poder voltar a reduzi-lo depois à categoria do nome comum (HARARI 2003 p.280).

Trata-se deste conceito lacaniano de nomeação como aquilo que ultrapassa, vai além do nome do pai e sua metáfora. Rompe com o jogo de substituições repetidas *ad infinitum* para enfim acrescentar algo de novo. Esse recurso remete aos chamados “retoques na língua” (HARARI, 2003): refazer a língua imprimindo sua marca (Supleção). Em relação à tese heideggeriana de que a língua precede o sujeito, o qual a ela seria lançado, a mesma tese que Lacan por tanto tempo toma como princípio, surge nesse momento com o *sinthoma*, as nomeações e decorrentes supleções, numa subversão dessa idéia.

Heidegger pensa a língua como constrictiva, como algo que nos têm e nos detêm enquanto a ela somos submetidos. Pensa que antes de a falarmos (a língua), somos por ela falados, idéia que está na base do aforismo blanchotiano “No homem, a língua fala”. Pois Lacan, que também parte desses princípios e sobre eles trabalhará ao longo de duas décadas, pensará a partir da idéia da nomeação a

²⁰⁵ “C’est en tant que l’inconscient se noue au sinthome, qui est ce qu’il y a de singulier chez chaque individu, qu’on peut dire que Joyce, comme il est écrit quelque part, s’identifie à l’individuel »

²⁰⁶ Este entendimento de Mefisto como um outro parcial, metonímico parece encontrar eco na apresentação que o mesmo faz de si a Fausto no drama de Goethe. Ali, Mefisto se apresenta como “parte”, “fragmento”: Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war (Eu sou um pedaço do pedaço, que no princípio era tudo).

possibilidade de se ultrapassar esta constrição. O que ele apanha em Joyce é justamente o exemplo de quem soube fazer esta ultrapassagem, mostrando a língua como algo vivo e que se reinventa de modo herético em relação às leis do simbólico e dos sentidos previamente articulados. “Ou seja, forcluindo o sentido congelado, posso produzir sentidos insólitos, inauditos, inscritíveis como tais em alíngua” (HARARI 2003, p. 279).

Esta seria a prática herética não desprovida de suas dificuldades. A maior delas seria a superação do amor eterno e incondicionado ao pai, ou seja, da fixação à cadeia de sentidos em que o sintoma aprisiona, paralisa o sujeito. É “Na sustentação do amor eterno ao pai que reside a dificuldade na construção do nome próprio” (idem, p.281). Este somente ultrapassa tal dificuldade pelo fenômeno da supleção, do acréscimo de algo novo enquanto invenção.

Invenção que, no Fausto, nos remete à busca da produção alquímica que alude não só ao trabalho da transubstanciação do metal pela forja e pelo caldeirão, mas também e principalmente pelo processo da transformação individual que envolvem a conjugação do laboratório e do oratório alquímicos na produção de um novo-santo-homem. Como coloca Günther Mahal (1984 p.27), antigo diretor do Arquivo Fausto em Knittlingen e principal referência contemporânea no que toca ao Fausto histórico,

Os assim chamados verdadeiros alquimistas faziam seus experimentos em completa discrição dadas às perseguições por suas práticas heréticas]. E eles não só operavam no laboratório, mas também trabalhavam – sobre si mesmos – no oratório. O que eles faziam no setor metalúrgico no fogo e nos aparelhos de destilação, também buscavam aplicar em si mesmo através de um processo de paralelo rigor. O objetivo: também o alquimista gostaria de se aperfeiçoar através de estudo, meditação e elevação; em analogia ao ouro do laboratório, ele gostaria de extrair o ouro de si próprio.²⁰⁷

²⁰⁷ Die sogenannten Wahren Alchimisten, machten ihre Experimenten im stillen. Und sie werkten nicht bloss im Laboratorium, sondern sie arbeiteten – an sich selber – auch im Oratorium. Was sie auf metallurgischen Sektor, am Feuer und Destillationsapparaten trieben, das wollten sie in einem strengem parallel geführten Prozess an sich selbst vollziehen. Das Ziel : auch der Alchimist wollte durch Studium, Meditation, Askese sich immer mehr vervollkommen; er wollte analog zum Gold im Laboratorium das innere Gold aus sich herausläutern.

E esses artífices tinham motivos de sobra para agirem “em completa discrição”, num momento em que o fogo não só serve para fundir e remoldar o metal alimentando a forja, mas também para aniquilar os hereges dissidentes ao romperem com os votos de amor eterno ao pai, destituindo-o desse lugar em prol da elaboração do próprio nome, de um próprio sistema pelo qual tomar a verdade, algo que se traduz na transformação (transsubstanciação) no paradigma analítico de Lacan:

Sintoma	Sinthome
Amor eterno ao Pai →	Supleção
Metáfora paterna →	Nominação
(Substituição)	(Invenção)

Nossos escritores de Fausto, assim pretendemos demonstrar, agem em conformidade com o *sinthome*. Usando deste mesmo nome, a cada vez que o repetem, estendem algo em relação à herança e a tradição literária que os formam, “criam língua”, produzem novos sentidos, inventam algo a partir e em ruptura com um referente. Seus Faustos são lançadores de enigmas que não podem ser decodificados, senão, talvez, por partes, *decifrados*.

Outra de tantas séries (decodificação → decifração) de itens que diferenciam o sintoma do *sinthome*. No caso do *sinthome* existe a busca de uma decodificação: “Lacan desqualifica a chamada de-codificação, dado que implica a de um código pré-estabelecido e sempre idêntico” “Pelo contrário, a decifração, toma o um por um, o singular. Então uma condição do *sinthome* é de ser cifrado” Como no caso das *letter/litter* joyceanas, que são expulsas, jogadas na cultura, assim seriam os enigmas ao outro do *sinthome*. Este último “Suscita não a demanda de uma decifração, mas a oferta.” (HARARI, 2003 p.245)

Procuremos resumir todo este esquema comparativo que estabelecemos a partir da leitura de Harari do Seminário de Lacan tomando os elementos, justamente do quadro didático por ele elaborado:

SINTOMA	→	SINTHOME
Dois: saber inconsciente, transitivo, exige A, i(a)		Há um (totalmente só), intransitivo
Ex-siste ao inconsciente		Desabonado do Inconsciente
Crê no sentido		“Outra forma” de credibilidade, crê no ser, e no S1
<i>Parlêtre</i> (dividido)		LOM (individual)
Busca o sentido em S1 a quem dirige a pergunta		Desfaz o sentido: gera enigmas, deixa <i>stupéfaire</i> , busca S1
Identificação histórica com uma pergunta		Identificação como Um do <i>sinthome</i>
Gozo Podre, fálico, corporal		Gozo opaco, do Outro, mental
Crer (<i>ser</i>) envaidecimento narcísico do sintoma		<i>ter</i> poder-fazer-algo-com

Nome-do-Pai (Pai-do-Nome)	Nome-do-Pai Incondicionado (sem o quarto, não há RSI)
Metáfora (substituição)	Nominação (Nr, Ns, Ni)

5.4 Mephisto como um nome do real

Em toda esta problemática do nome, do *favorecimento*, o dom que parece estar encerrado no nome Fausto é justamente o da Onomatomania, ou seja, ele conhece os nomes pelos quais evocar o sagrado (sacer). O título (doutor) que sói ajuntar-se ao seu nome parece dar conta disso. Se é douto, se possui ou se lhe atribuem um saber diferencial, este seria o de saber algo sobre o inefável. Neste sentido parece que se aproxima daquilo que se deposita, transferencialmente, na posição do analista.

Duas figuras híbridas derivam do Nome-do-Pai e do sujeito suposto saber: o Nome do Pai sujeito suposto saber e o sujeito suposto saber o Nome do Pai. A primeira figura corresponde ao pai legislador, cujos efeitos devastadores Lacan descreve, e a segunda corresponde àquele que conhece o segredo impronunciável, o mago, o senhor do oculto. (PORGE, 1998, p. 195)

Ao *Doutor Fausto*, *Doctor Theologia*, que supõe-se conhecer o nome inefável ou impronunciável do pai e, portanto, saber evocá-lo, pesa-lhe a acusação e o esconjuro de ter feito deste saber um uso inadequado e repreensível.

Sabe-se que a Bíblia aponta os vários epítetos divinos, tais como Adonai, Eloim, Shaddai, etc. pela proscrição da pronúncia do nome representado pelo tetragrama: JHVH (יהוה). Segundo a tradição, originalmente este nome poderia ser pronunciado somente uma vez por ano, no dia do Kipur, e somente pelo sumo-sacerdote de Jerusalém. No entanto, após a destruição do templo no ano de 70, e a substituição do templo pelo estudo (Talmud), a verdadeira pronúncia teria se

perdido. Seguiu-se, porém a crença de que esta pronúncia guardaria a identidade do Deus (apud PORGE, 1998).

Mas é certo que não se trata desta forma divina, do todo-poderoso JHVH, que Fausto é acusado ter evocado, mas sim, outra, a do demônio. Este, por sua vez, também é conhecido por vários epítetos. Talvez só possuam em maior variedade as partes pudendas da anatomia masculina e da feminina na linguagem coloquial. Uma série de nomes alusivos para não dizer o “verdadeiro” devido a sua obscenidade. Conforme ao observado no *Unheimlich* freudiano, a evocação disto que é bem conhecido e sabido, traz com desconforto á luz o que deveria ter permanecido nas sombras. Diferente da interdição de pronunciar-se o nome de JHVH, por atijar sua ira pelo pecado de empenhar o santo nome em vão, evocar o demônio, pronunciando seu nome traz a baila o medo de encontrá-lo.

Recorrendo novamente ao lingüista Galindo:

É claro que todos aqueles tabus existentes em relação ao nome de Deus se manifestam ainda mais violentamente no caso do Cujo. Um dos muitos princípios das crenças religiosas/supersticiosas é que nomear é presentificar.” (...) “Daí as invocações, as palavras mágicas, as rezas-brabas onde o poder do mágico com freqüência é apenas conhecer o *nome* (2005a p.3).

E o que explicaria a profusão de nomes para o diabo, neste entender, seriam justamente as dezenas de formas encontradas de referi-lo sem evocá-lo como aparece no epíteto rosiano²⁰⁸ o *Não-sei-que-diga*. Eis a listagem das dezenas de nomes do diabo compiladas no “Fausto” de Guimarães Rosa:

O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos....

²⁰⁸ Referência ao romance *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães-Rosa, no qual o tema do pacto, da aliança com o diabo é recorrente podendo, portanto, ser tomado como uma releitura do drama de Fausto.

Lista que só se ampliaria se recorrêssemos ao léxico²⁰⁹:

anhangá ou anhangá, anhangüera, arrenegado, azucrim, barzabu, barzabum, beijudo, belzebu, berzabu, berzabum, berzebu, bicho-preto, bode-preto, brazabum, bute, cafuçu, cafute, caneco, caneta, canheta, canhim, canhoto, cão, cão-miúdo, cão-tinhoso, capa-verde, capeta, capete, capiroto, careca, carocho, chavelhudo, cifé, coisa, coisa-à-toa, coisa-má, coisa-ruim, condenado, coxo, cramulhano, cujo, debo, decho, demo, demonho, demônio, demontre, diá, diabinho, diabrete, diabro, diacho, diale, dialho, diangas, diangras, dianho, diasco, diogo, dragão, droga, dubá, éblis, ele, excomungado, farrapeiro, fate, feio, figura, fioto, fute, futrico, galhardo, gato-preto, grão-tinhoso, guedelha, indivíduo, inimigo, jeropari, jurupari, labrego, lá-de-baixo, Lúcifer, macacão, macaco, mafarrico, maioral, má-jeira, maldito, mal-encarado, maligno, malino, malvado, manfarrico, mau, mico, mofento, mofino, moleque, moleque-do-surrão, não-sei-que-diga, nem-sei-que-diga, nico, pé-cascudo, pé-de-cabra, pé-de-gancho, pé-de-pato, pé-de-peia, pêro-botelho, pedro-botelho, peneireiro, porco, porco-sujo, provinco, que-diga, rabão, rabudo, rapaz, romãozinho, sapucaio, sarnento, satã, satanás, satânico, serpente, sujo, taneco, temba, tendeiro, tentação, tentador, tição, tihoso, tignano, zarapelho

Falamos já do poder criacionista do significante, noção que parece estar por trás do folclore em relação a esta nomenclatura-presentificação, e que estaria também nas práticas religiosas, místicas, alquímicas das evocações, seja do nome de Deus ou de sua contraparte. No entanto, há que se levar em conta uma outra questão: o fato da presença de um “*um inominado*” que recebia a alcunha do *demônio* nos exorcismos e purgações medievais, da manifestação de algo que, certamente com muito maior frequência na época de Fausto que em nossa existia e se manifestava como contrário à ordem, à lógica, à natureza. Freud (1923, p. 287), irá lembrar-nos que, dentre outros médicos, Charcot, principalmente, identificou em seu livro²¹⁰ escrito com Richer, manifestações de histeria nos retratos de possessão e êxtase que nos foram preservados nas produções artísticas da época medieval e da

²⁰⁹ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*

²¹⁰ J.-M. Charcot & P. Richer, *Les Démoniaques dans l'Art*, Paris, Delahaye & Lecrosnier, 1887.

perseguição às bruxas e possuídos. Com maior atenção às histórias de tais casos na época, não teria sido difícil retrazar neles o tema geral do quadro histórico.

De fato, Charcot estabelece uma ponte importante entre os mundos mágico-enfeitiçado do universo pós-medieval e pré-renascentista de Fausto e o universo científico-positivista no qual o Freud-médico tem sua origem. “Quer dizer, ele reconhece como reais (nem diabólicos, nem imaginários, nem produtos da simulação) alguns dos sintomas anteriormente atribuídos à possessão.²¹¹” (URTUBEY, 1983 p.16) Com sua revolucionária teoria da histeria Charcot fascina Freud a ponto de causar-lhe uma verdadeira metanóia²¹². Aí está afinal sua concepção sobre a divisão da consciência que tanto influenciará os conceitos freudianos de recalcado e de inconsciente: “uma idéia penetra no cérebro e aí se aloja e, conseguindo dominá-lo, adquire uma força enorme produzindo um verdadeiro choque.”²¹³ (CHARCOT, 1971 p.94).

De fato a hipótese charcotiana não se distancia tanto da explicação religiosa da possessão. Como diz Uturbey (1983 p.17) em sua tese *Freud et le Diable*, “o diabo simplesmente *mudou de nome*”²¹⁴ (grifo nosso). Ele tornou-se uma força enorme, vinda do exterior e que se instalava como um parasita.

Que nome daríamos a isso em termos freudianos? *Recalcado*, em sua origem; *inconsciente*, em sua dinâmica ou, simplesmente, *sintoma*, histórico por excelência, em sua manifestação. De fato, a Salpêtrière era o local onde o outrora demoníaco voltava a dar seus espetáculos para uma platéia igualmente fascinada, mais diferentemente orientada quanto aos registros epistêmicos. Para esta autora, o ambiente da Salpêtrière teria exercido sobre o fundador da psicanálise uma forte sedução numa descrição que poderíamos considerar bastante próxima de uma noite de Valpúrgis faustiana, saída diretamente do drama Goethiano:

²¹¹ C'est-à-dire qu'il reconnut comme réels (ni diaboliques, ni imaginaires, ni produits de la simulation) certains des symptômes attribués précédemment à la possession.

²¹² Carta de 24 de novembro de 1885 a sua, então, noiva, (período de seu estágio em Paris sob supervisão de Charcot) “...creio que mudo consideravelmente. (...) [Charcot] está demolindo minhas concepções. (...) Nenhum homem jamais teve tanta influência sobre mim. (apud UTURBEY, 1983 p.18).

²¹³ Une idée penetre dans le cerveau et s'y loge, réussissant à dominer, acquérant une force énorme et produisant un choc.

²¹⁴ Le diable a simplement changé de nom.

Ele foi marcado também pelo ambiente que o cercava: a ligação fantasmática estabelecida nesses tempos entre o hipnotismo e a magia, a atmosfera um tanto diabólica da Salpêtrière (mulheres presas em crises constantes em movimentos bizarros e gritos estridentes, semi-nuas, “obedientes” de modo exato ao “mestre”, ou seja, cenas que poder-se-ia comparar às de um Sabbat)²¹⁵ (URTUBEY, 1983 p.17-18)

Facilmente poderíamos inscrever as aulas de Charcot como figurando uma verdadeira “medicina de espetáculo”, o que nos fez também inseri-lo na tradição que vem do Homem de Knittlingen, e passa por tantos outros até chegar a Mesmer e sua controversa teoria do Magnetismo (Ver capítulo 2). Trazemos Charcot agora à baila como aquele que aporta para a psicanálise esta necessária “magia” que se acrescenta à costumeira teoria e ao empirismo: “La théorie, c’est bon, mais ça n’empêche pas d’exister²¹⁶”, frase de Charcot celebrizada por Freud. Após sua estada em Paris, Freud se vê efetivamente dividido entre a posição de Brücke, do materialismo científico e a charcotiana dos “Fatos mais uma dose de Magia” (URTUBEY, idem).

Talvez por isso Freud intitule sugestivamente a sua teoria de uma *Meta*-psicologia. Algo que está *além* (meta-) da *Psicologia da Consciência*, mas que possui analogia com a especulação metafísica. Daí poderíamos deduzir a analogia que faz de sua posição de investigador com a de Fausto a recorrer a esta teoria que compara à bruxa de Mefisto em *Análise Terminável e Interminável*:

Man muss sich sagen: “So muss denn doch die Hexe dran.”²¹⁷ Die Hexe der Metapsychologie nämlich. Ohne metapsychologisches Spelkullieren und

²¹⁵ Il fut frappé par l’ambiance qui l’entourait: le lien fantasmé établi en ce temps-là entre hypnotisme et magie, l’atmosphère un peu diabolique de la Salpêtrière (femmes en proie à des crises consistant en mouvement bizarres et cris stridents, plus ou moins dévêtues, « obéissant » exactement au « maître », c’est-à-dire des scènes que l’on pourrait rapprocher de celles du Sabbat)

²¹⁶ A teoria é boa, mas não impede isso de existir.

²¹⁷ Referência à fala de Mefisto a Fausto na sexta cena da *Parte I* quando Fausto demanda-lhe o rejuvenescimento.

Theoretisieren – beinahe hätte ich gesagt: Phantasieren – Kommt man hier keinen Schritt weiter”²¹⁸ (FREUD, 1937, p.366)

Esta necessidade da *inventiva*, falamos dela pois é o que Lacan renova, ao seu modo com a sua *faunétique*, ou “ética do fauno”, sobre a qual voltaremos a tratar no Capítulo 8. Aqui, o que nos basta dizer desta noção é a idéia de algo que se inventa pela nomenclatura dando a isso, ao inventado, uma operacionalidade. Proposta, como já aventado, diferente do criacionismo divino do significante, cujo paradigma é o *Fiat lux!* Não se trata de produzir real pelo simbólico, mas “de inventar um nome – próprio e comum – alcançando seu real mediante a abrogação da identidade convalidada pelo código” (HARARI, 2003 p.315). É o que está na idéia dos *retoques na língua*. Afinal, a figura do *fauno* não se torna mais ou menos mítica ou real ao ser nomeada, ainda que com a pronúncia²¹⁹ deste nome algo se estenda na língua. Seguindo com Harari na proposição lacaniana da “ética do fáunico”, esta “aponta para a invenção, mediante pontas de Real, motorizando uma práxis herética” (idem, p.238), herética em relação ao princípio de realidade, sobretudo.

Teremos a oportunidade de voltar a tratar desta proposição (da *Faunétique*), mas fiquemos no momento com a idéia da nomenclatura disto que opera mesmo sem existir (ou seja, *ex-sistindo*) como se exemplifica com a figura mitológica do Fauno. Interessante a escolha deste que não só produz efeitos como podem tanto fascinar quanto atormentar, assombrar, assustar; esses demônios da floresta. Dentre tantos entes mitológicos, é um dos nomeados no Fausto mor da literatura (Goethe), mas com certeza, quando se trata de nomear o “inexistente, mas operante” em se tratando do mito de Fausto é de outro demônio que tratamos.

Neste sentido, ninguém parece ter sabido tão bem retratar esta situação quanto o grande mestre da literatura brasileira, Guimarães Rosa em sua leitura do mito fáustico em *Grande Sertão: Veredas*, no qual nos apresenta esta cadeia metonímica de epítetos possíveis que indica para esta presença sem jamais demonstrá-la ou apontá-la *no mundo*, encarnado, apresentado. O demônio jamais

²¹⁸ Temos que dizer: ‘So muss denn doch die Hexe dran!’ (Então é necessário a presença da bruxa/feiticeira) — a Metapsicologia da Feiticeira para nomeá-la. Sem especulação e teorização metapsicológica — quase dizendo ‘fantasiar’ —, não daremos sequer um passo à frente.

²¹⁹ Relação homofônica que Lacan estabelece entre o Faune e o phone na língua francesa.

“aparece” na história mesmo sendo onipresente nas preocupações do narrador-personagem. De fato, a constatação do simplório e sagaz Riobaldo diz tudo: “Mas o demônio não precisa existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (2001 p.76).

Esse *isso*²²⁰ toma conta de tudo, possui o sujeito retornando nesse algo encarnado como sintoma, como já dizia Charcot; obsedando pela angústia ou paralisando com a inibição. Esse *isso* Lacan o (re-)inventa nomeando-o de *real* como aquilo que, parafraseando Guimarães Rosa, *mesmo não existindo, há*. Há, pois *ex-siste* em relação à combinação Imaginário-Simbólica que produz o sentido, podendo, por sua vez, o real, nada mais produzir, no caso, que *horror*.

Este horror referente ao real será tratado pelo lingüista Jean-Claude Millner (1983), raro dos ousados leitores do último Lacan. Afirma em seu *Os Nomes indistintos (Les noms Indistincts)* que: “Esse horror é o nome que se dá, embora mal, ao que, em um ser marcado de S e de I, responde por aquilo que não tem nome, nem forma” (p.14)²²¹. Ou seja, o real, como dimensão do nome, se encontra ausente. Poder-se-ia, portanto, entendê-lo como o que se chama de demônio, que tem tantos nomes, por nenhum a ele se aderir. Wilfried Bion, nesse sentido, fala aí de um “terror sem nome” (apud HARARI, 2003).

Este “de tantos nomes” apresenta-se ao Fausto de Goethe como o “espírito que sempre nega” (*Ich bin der Geist der stets verneint*). Mas o que ele, afinal, negaria? Se tomado aqui como nomenclatura do real poderíamos dizer: o sentido. Como bem explicita Lacan, o real forclui (*verwirft*) - tal qual ao modo da negação psicótica (*Verwerfung*) no tocante ao Nome-do-Pai – o sentido. Paradoxal como poucas figuras literárias, Mefisto é o que nega se afirmando, rompendo, portanto, por sua vez, com a estrutura do sentido.

Falávamos há pouco desta importante questão do gozo (*jouissance/Genuss*) ponto central na “aposta” com que se sela o pacto entre Fausto e Mefistófeles. Pois,

²²⁰ Outra possível leitura do demônio aproximando-o da segunda tópica do aparelho psíquico em Freud. Mas aqui utilizamos o termo *isso* como um pronome que aponta para o inominado, simplesmente.

²²¹ L’horreur, nom que l’on donne, tant bien que mal, à ce qui, en un être marqué de S e de I, répond de ce qui n’a ni nom ni forme.

tratando do aparente paradoxo *negação-afirmação*, Harari propõe um jogo lacaniano com a palavra *Jouissance* (gozo) e sua re-inscrição *jouis-sense*. (gozo-sentido):

“Se encontra incluído no *jouis* o *oui*, o ‘sim’. Com efeito, deve-se reconhecer a forclusão do ‘sim’. “Mas, ao mesmo tempo, nota-se a eficácia do ‘mas não isso’ do *sinthome*” (...) “Não esqueçamos algo fundamental: a condição do neurótico reside em sua extrema facilidade para dizer que sim, para aceder, com demasiada presteza à demanda do Outro. Portanto, a forclusão do ‘sim’ ao sentido implica, sem dúvida alguma, uma proposta – no melhor sentido da palavra - terapêutica” (HARARI, 2003 p.269).

Parece-nos aqui cabível a analogia com a posição religiosa do voto de eterno amor ao pai. Do “dizer *amém* para tudo” expressão do sim condescendente e alienado.

Seguindo na busca de uma definição do real, deste termo que, por essência, desafia a própria noção de definição ou categorização, já que estaria justamente contraposto ao sentido, assim segue Milner, muito mais pela negativa que pela afirmação: “O real é irreduzível” “... nada de R pode ser obtido de I ou de S”²²² (idem, p.10). O Real é uma “hiância irrefreável que, bem ou mal, se escreverá em S... mediante uma negação”²²³ (ibidem), ou seja, realmente, no que concerne às definições, ele só pode ser aludido pelo que não é. “Em R não há todos.” “Frente a S, que distingue, e a I, que liga, R é então o indistinto e o disperso como tais”²²⁴ (ibidem, 9-10).

Diante de tais (contra-)definições caberíamos observar como se apresenta à Fausto o espírito que sempre nega (Ich bin der Geist, der stets verneint), que não cessa de não afirmar-se em uma totalidade ôntica.

Faust: Wer bist du denn?

Mephisto: Ein Teil von jener Kraft,

²²² « Le réel est l'irréductible » « ... on ne peut rien obtenir du R à partir du I ou du S »

²²³ « béance *infréinable* qui, tant bien que mal, s'écrira en S... moyennant une négation »

²²⁴ « Face à S qui distingue et á I qui lie, R est donc l'indistinct et le dispersé comme tels... »

Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft.(...)

Faust : Du nennst dich ein Teil, und stehst doch ganz vor mir ?

Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt,

Gewöhnlich für ein Ganzes halt -

Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,

Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar

(Fausto : Quem és tu afinal ?

Mefisto : Uma parte daquela força

que sempre almeja o mal e sempre consegue o bem .[...]

Fausto: Te chamas de parte, mas te pões inteiro diante de mim?

Mefisto: Se o Homem, mundinho de loucura,

Costuma tomar-se por inteiro -

Eu, porém, sou um pedaço do pedaço, que no princípio era tudo.

Uma parte da escuridão que de si gerou a luz) (1345 - 1350)

Mefisto se apresenta, mas jamais pelo seu nome. Já vimos como etimologia mais aceitável de seu nome, pelo grego “o que não (*me*) ama a luz” (seu nome já começaria pela negação *με*) e diz ele ser parte da escuridão que a gerou. O *fogo-frio* que, conforme vimos, Lacan utiliza para dar conta do real, é sua extensão e sua morada, o fogo que a nada se liga, que não tem unidade, que é sempre parte como no título do livro de Blanchot²²⁵. Nesse paradoxo aparente luz-escuridão cabe lembrar o que diz Lacan a respeito: “O obscuro não passa de uma metáfora, pois se soubéssemos um quê no real, saberíamos que a luz não é mais obscura que as trevas e vice-versa”²²⁶ (1975-6 p.124).

Pois a práxis herética do *real* proposta, sobretudo, pelo último Lacan que a este registro dedica uma primazia é a de propor um fazer, uma saber-fazer a partir disso que, por princípio, não se liga, não se articula que é da ordem do impossível

²²⁵ *La Part du Feu* (1949)

²²⁶ L’obscur n’est là qu’une métaphore, parce que si savions un bout du Réel nous savions que la lumière n’est plus obscure que les ténèbres, et inversement.

enquanto conhecimento, definição, comunicação–comunhão (Communionis). Nesse sentido seria até mesmo questionável a idéia do pacto traduzida do alemão *Bund* (união, ligação), se pensarmos Mefisto como nome ou alegoria do real, como aquilo que, segundo Lacan, *não faz acordo*, que não se adere a nada.

Mas, certamente, no que tange ao demônio, temos tanto o pacto (a aliança) quanto a já mencionada possessão-ocupação (Besessenheit-Besetzung). O termo *Besetzung*, largamente utilizado por Freud e curiosamente traduzido ou trans-criado por *catexia* por seus *traduttori-traditori* anglo-saxões, aliás é o que está, de fato, na base do elemento de ligação por excelência na Metapsicologia freudiana: a libido.

O Sintoma histérico que Charcot identificara às possessões, de fato têm a ver com a *Besetzung*, ou investimento-ocupação da libido. Como Freud coloca em *Inibição, Sintoma e Angústia* “Uma analogia com a qual de há muito estamos familiarizados comparou um sintoma com um corpo estranho que vinha mantendo uma sucessão constante de estímulos e reações no tecido no qual estava encravado”²²⁷. (FREUD, 1926 p. 243) Talvez essa concepção do fenômeno seja o que tenha feito se pensar em uma necessidade de “exorcismo” também na época da hipnose e da abreação breueriana dos sintomas.

Tratar-se-ia de purgar o mal não pela bênção do médico-sacerdote, mas pela catarse verbal do paciente. Mesmo que este tenha sido um engano contornado a partir do paradigma da *transferência* e de *livre associação*, sem dúvida, possibilitou a abertura para este destino. Mas não esqueçamos que o sintoma não é em si o real mefistofélico que irrompe, mas antes um substituto do mesmo. Na definição freudiana do termo “O sintoma é um sinal e um substituto de uma satisfação pulsional subjacente; é um sucedâneo do processo do recalçamento”²²⁸ (FREUD, 1926 p. 237).

Se a libido como elemento de ligação e investimento energético aponta alusivamente para as vicissitudes deste real, fornecendo pelo sintoma a possibilidade de uma formação (*Bildung*) a ser transformada, aquilo que o real

²²⁷ “Ein uns längst vertrauter Vergleich betrachtet das Symptom als einen Fremdkörper, der unaufhörlich Reiz- und Reaktionserscheinungen in dem Gewebe unterhält, in das er sich eingebettet hat.”

²²⁸ “Das Symptom sei Anzeichen und Ersatz einer unterbliebenen Triebbefriedigung, ein Erfolg des Verdrängungsvorganges”

aponta em Lacan estaria muito mais próximo do que Freud a ela, à libido, contrapõe, ou seja, a pulsão de morte.

Em seu compêndio final, *Abriss der Psychoanalyse* (1940), no sub-capítulo dedicado à *Doutrina das Pulsões* (Trieblehre), Freud aponta aparentemente como uma lacuna em sua teoria a falta de um elemento análogo à libido em relação a Eros, no que tange à pulsão de morte ou de destruição: “Para a energia da pulsão de destruição nos falta um termo análogo à libido” (FREUD, 1940 p.35) Não é, portanto, surpreendente que ambas as teorias, tanto a de Freud quanto à pulsão de morte, e a de Lacan, da clínica do real, tenham sofrido tamanho rechaço e resistência mesmo por parte de seus mais ferrenhos e “fiéis” seguidores. Ora sob o pretexto de inconsistência, ora sobre o de incongruência, ambas as teorias serão evitadas, distorcidas ou simplesmente ignoradas por um número considerável de analistas.

De fato, trata-se do já mencionado horror ao real e ao que remete à ruptura com os sentidos, e isso guarda uma relação direta com a clínica psicanalítica, muito mais próxima de Tanatos e do real da ruptura, do esvaziamento que da superfetação de sentidos proposta por determinadas correntes psicoterápicas. Como coloca Harari, nesta aproximação do real lacaniano à pulsão de morte freudiana, no fazer clínico: “*Analýo*, quer dizer, ‘eu desato’. Por isso, não se trata em psicanálise, de partir em pedaços, nem de desfazer, mas de desatar, o que acontece devido à efetuação tanática” (p.288). Trata-se, portanto, de desatar para, assim, permitir um novo re-enlace. No Seminário 23, aliás, Lacan deixa bastante claro esta relação entre Tanatos, a pulsão de morte, e seu real:

La pulsion de mort c'est le réel en tant qu'il ne peut être pensé que comme impossible. C'est-à-dire que, chaque fois qu'il montre le bout de son nez, il est impensable. Aborder à cet impossible ne saurait constituer un espoir, puis que cet impensable, c'est la mort, dont c'est le fondement su réel qu'elle ne puisse être pensée.²²⁹ (p.125)

²²⁹ A pulsão de morte é o real no que ele não pode ser pensado, senão como impossível. Quer dizer, a cada vez que ele mostra a ponta de seu nariz, ele é impensável. Abordar este impossível não poderia constituir uma esperança, posto que é impensável, é a morte – e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real.

Freud, neste sentido era explícito: na análise não se opera “per via de pore”, acrescentando sentidos aos que o paciente, em sua neurose, já porta em demasia, mas “per via de tirare” auxiliando o paciente a “desfazer os nós”. Mephisto ao se apresentar, com a ironia analítica que lhe é característica, irá apontar a dubitável crença humana em sua pretendida completude (*Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt, Gewöhnlich für ein Ganzes halt - Ich bin ein Teil des Teils* [citação acima]).

Neste desenlace, neste desatamento, Milner demonstra um afeto próprio do encontro com o real não-todo, impensável, como se manifesta na escrita joyceana. Eis o que faz Lacan tomar o irlandês como o exemplo de quem soube fazer com o real. Lacan dirá que Joyce é um *Affreux*. “Joyce é, eu diria, um *a-Freud* com o jogo de palavras relativo a *affreux* (horror/horroroso). Deste modo ele é um *a-Joyce*.”²³⁰ (p.120). Quer dizer, o *a* não é usado aqui tão somente como prefixo de negação grego (ainda que a negação nos seja interessante pelo demoníaco), trata-se, sim, do objeto *a*, única outra invenção lacaniana por ele mesmo reconhecida como tal além do real. O *a-Joyce*, é aquele que faz-se um nome comum a partir do gozo incorporado em seu nome próprio, a partir de seu ato de escrita. Não como no exorcismo que visa afastar, repudiar este real, mas por uma *Verwerfung* (forclusão) que ao modo *litter-ário* visa expelir estas *letters-litter* (letras-lixo) como produto, objetos *a*.

Este seria justamente o processo de Nominação do real na análise, avançando-se em relação à inércia do eu como “máquina de fazer sentido”. Na análise “A interpretação dista de ser uma hermenêutica, uma decodificação. É interpretação enquanto constitua o dizer de um real”, ou seja, por nome de modo *faunétique*, forcluindo o sentido. Nisso reside a prática de um analista: na nominação real de um desejo (*um*, no sentido de um por um) (HARARI p.291).

Freud soube, aliás, identificar no demônio esta dimensão de real de um desejo oculto ou inexprimível, um horror *unheimlich* e sem nome que de algum modo pede vazão pela *ex-sistencia*:

²³⁰ Joyce est, dirais-je un *a-Freud*, avec le jeu de mots sur *affreux*. Il est de ce fait un *a-joyce*.

Die Dämonen sind uns böse, verworfene Wünsche, Abkömmlinge abgewiesener, verdrängter Triebreugungen. Wir lehnen bloss die Projektion in die äussere Welt ab, welche das Mittelalter mit diesen Seelischen Wesen vornahm; wir lassen sie in Innenleben der Kranken, wo sie hausen, entstanden sein.²³¹(FREUD, 1923 p.287)

O demoníaco foi tratado por Freud, como já nos referimos algumas vezes, em seu texto tratando do caso Haizmann, aquele que teria feito um pacto fáustico com o demônio para vencer uma inibição (incapacidade de trabalhar) após a morte do pai. Um ponto curioso a ser pensado é: como se poderia dar a representação desse que aqui aproximamos do real, por alguém que tem a representação pictórica (Haizmann era pintor) por ofício?

Freud, muito pouco dado às ilustrações, sempre privilegiando a palavra, quando trata deste caso faz questão de mostrar as duas representações que o pintor faz do demônio em suas duas “aparições” que o mesmo lhe faz.

²³¹ Os demônios nos são como desejos maus forcluídos (verworfen), derivados de moções pulsionais que foram repudiados e recalcados (verdrängter). Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo, projeção esta que a Idade Média fazia; em vez disso, encaramo-las como tendo surgido na vida interna do paciente, onde têm sua morada.)

Primeira aparição do demônio segundo Ch. Haizmann

Essas duas representações nos ajudam a entender a teoria de Freud do demônio em sua relação com o pai cindido. Na primeira delas, como não é raro nas diferentes versões de fausto, ele aparece como bem trajado como um homem sedutor, charmoso, encantador (em algumas versões luteranas, como um religioso católico). Luisa de Urtubey (1983) em seu *Freud et le Diable*, dedica um capítulo justamente à tese da representação do diabo como o Pai sedutor da histeria.²³²

Mas é digno de nota que esta primeira aparição, uma luminosa “figura burguesa-cidadã” (bürgerliche Gestalt), manifestação de um Ideal, se veja ladeada de um cão negro. É essa, afinal, a primeira configuração (Gestalt) assumida por Mefistófeles (schwarzer Puddel) para se aproximar de modo insuspeito de Fausto no drama de Goethe. Também em tantos outros Faustos, como no de Thomas Mann aparece este cão coadjuvante Suso ou Kaschperl²³³. Se num primeiro plano aparece o gentil-homem que poderia representar o elemento divino (god), seu inverso lhe espreita (dog)²³⁴.

²³² Urtubey indica os aspectos do demoníaco presentes nos vários casos de histeria apresentados por Freud e Breuer dedicando especial atenção as alucinações de Katharina de Studien über Hysterie com o pai sedutor com aparência de demônio. (p. 24-28)

²³³ Nome de uma personagem do folclore alemão que se torna mediadora entre Fausto e Mefistófeles quando incorporada às representações do drama de Fausto em teatro de marionetes em praça pública nas terras germânicas a partir do século XVII.

²³⁴ Num capítulo que dedicamos às questões do nome e da nomenclatura cabe esta observação: A curiosa coincidência da grafia inglesa para cão (dog) com o oposto (leitura palíndromo) de Deus (god) não fica sem consequências e é certamente uma das responsáveis pela ligação deste animal a figura do demoníaco nas culturas anglo-germânicas.

A questão aqui é que, para a representação ideal deste pai-sintoma substituto, na união de simbólico e imaginário a *boa-forma* (e aqui o termo da psicologia da *Gestalt* não é por acaso) para a formação da *figura*, resta uma *sombra a-significada*. De fato a emergência de um real é o que se manifestará no segundo quadro, quando o demônio volta a se manifestar como uma representação do irrepresentável. Aí não há mais espaço para a separação organizadora de uma figura (*bürgerliche Gestalt*) e de um fundo (o cão ignóbil), o real como disperso e indistinto aparece em seu puro horror.

Segunda aparição do demônio segundo Ch. Haizmann

Aí temos o Real como aquilo que não faz accord – *a-corps*. Jogando com a homofonia entre *acordo* e *corpo* no francês, Lacan nos remete a formação forçada do imaginário no estágio do espelho, da passagem do *corps morcelé* a uma imagem apressada de uma totalidade apaziguadora. Mas o *morcelé* do real retorna nas formações do inconsciente e aí o vemos bizarramente representado neste não-corpo, ou seja, não-homem, não-mulher, não-humano, não-animal, não-Deus. Lembrando Milner e seu *Les Noms Indistincts*: “Frente a S, que distingue, e a I, que

liga, R é então o indistinto e o disperso como tais”²³⁵ (p. 9-10). Nesta representação aparece algo que remete a este real do pai, este resto “varrido para debaixo do tapete” na formação do ideal que engendra o supereu. O pai pré-edípico, que é indistinto em muitos aspectos:

- anterior ao assassinato e à lei unificadora que marca a passagem para a cultura, é pré-totêmico, não é humano nem animal, nem sagrado nem profano é non-sacer, não apartado de uma cadeia significante que ainda não existe;
- anterior a partilha dos sexos e a organização genital, mostra-se com pênis (ou traços masculinos secundários, como a barba) e mamas, não que deva ser compreendido como a mãe fálica, não barrada, mas como uma figura anterior à dialética do falo e sua significação.

Numa análise este elemento do horror se manifesta justamente quando algo do real se manifesta em seu estado puro, disjunto do simbólico e do imaginário. Voltaremos a tratar disso, por hora basta perceber esta manifestação mefistofélica como a ruptura da boa-forma da trinitário-paranóide cadeia borromeana tão próxima do paradigma religioso.

Em seu *O Triunfo da religião* Lacan profetisa o que sugere o título, pois para lidar com o horror do real sempre haverá a religião: “A religião é feita para isso, para curar os homens, isto é, para que não percebam o que não funciona.”²³⁶ (LACAN, 2005 p. 87). É a máquina de fazer sentido que se aciona quando o eu já não dá conta da tarefa: “Ela encontrará uma correspondência de tudo com tudo. É, inclusive, sua função.”²³⁷(p. 82). Questão muito bem ilustrada por Fernando Pessoa, um de nossos autores de Fausto: “No fundo o homem religioso é um hedonista. O instinto religioso geral é um instinto de prazer, de ter tudo resolvido na vida. Deter-se

²³⁵ Face à S qui distingue et à I qui lie, R est donc l’indistinct et l’disperse comme tels.

²³⁶ La religion est faite pour ça, pour guérir les hommes, c’est-à-dire pour qu’ils ne s’aperçoivent pas de ce qui ne va pas.

²³⁷ “Elle trouvera une correspondance de tout avec tout. C’est même sa fonction.”

só perante a verdade é doloroso para o homem. A Realidade é muda e fria” (1997, p.50).

Mas se a rejeita como engodo, Lacan não se põe indiferente à religião e propõe neste sentido a religião trinitária, o catolicismo, como a *verdadeira*, “A verdadeira religião é a romana. Tentar colocar todas as religiões no mesmo saco e fazer o que se chama de uma história das religiões é realmente horrível. Há *uma* verdadeira religião, é a religião cristã”²³⁸(LACAN, 2005 p.81). Esta é de fato a mais eficaz no sucesso deste engano em se tamponar ou remendar o que o real desata com o nome de Deus. “O real, por pouco que a ciência aí se meta, vai se estender, e a religião terá então muito mais razões ainda para apaziguar os corações”²³⁹ (LACAN, 2005 p. 79).

A religião, diferentemente da ciência empírica, tem a seu favor a prerrogativa do princípio tertuliano “credo quia absurdum” relegando ao Deus inapreensível e inominável as respostas e os sentidos. Como coloca Angelos Silesius (apud Flusser), nesse sentido, “Deus é um grande Nada, não o toca nenhum Aqui nem Agora, quanto mais se O tenta agarrar, mais Ele te repele”²⁴⁰. É inapreensível, mas serve de tapume e causa para todos os buracos abertos pelo real, por qualquer dos outros dois registros em que se irrompa a falha na trindade borromeana.

Tratando da falha, do desenlace das três consistências de real, simbólico e imaginário, ou coloquemos simplesmente *a*, *b* e *c*, enumerando-as, pois de fato pouco importa em qual delas esteja a primazia ou a ruptura surgida na vida ou numa análise, começamos este capítulo falando do *Sinthome* como a nomenclatura que vem produzir este re-atar. A quarta consistência religiosa o *D* que vem aparentemente reatar o *a*, *b* e *c* sabemos ser sempre e em tudo o *D* maiúsculo de Deus o único

²³⁸ La vraie religion c'est la romaine. Essayer de mettre toutes les religions dans le même sac et faire une histoire des religions, c'est vraiment horrible. Il y a une vraie religion, c'est la religion chrétienne.

²³⁹ “Le réel, pour peu que la science y mette du sien, va s'étendre, et la religion aura là beaucoup plus de raisons encore d'apaiser les coeurs ».

²⁴⁰ “Gott ist ein lauter Nichts, Ihn rührt kein Nun noch Hier, je mehr du nach Ihn greifst, je mehr erwidert Er dir”.

nome comum maiúsculo por aludir a um nome próprio impronunciável ou inexistente²⁴¹.

Propondo aqui Mefisto, o demônio, como um nome para este real que se manifesta puro em sua desunião, propomos à quarta consistência sua representação por um *d* minúsculo que virá reatar a cadeia de modo singular e pouco harmonioso, mas que retira do inaudito um caráter sagrado e mágico para apontá-lo nesse anteriormente nome próprio (grafado maiúsculo por sua distinção) tornado agora um nome comum, re-associado à cadeia. Talvez aí resida a possibilidade de fazer-se um nome a partir da associação com o elemento demoníaco em Fausto. Encarando o horror demoníaco do real de frente e dele se servindo em nome próprio.

²⁴¹ É o único caso, ao menos nas línguas latinas, em que se deve usar maiúscula em pronomes (Ele, Lhe, O, Seu, Cujo) quando fazendo tal referência.

6. A Verdade, o Real e o Artifício

Do único Deus trino ao diabo a quatro

No capítulo anterior, em que procuramos tratar da problemática dos nomes e das nomações em Fausto, acabamos por nomear o seu célebre deuteragonista Mefisto, ou simplesmente o diabo ou demônio. Utilizamos essa figura controversa para dar conta da também controversa irrupção do *sinthome* ou das nomações como a responsável por uma reviravolta nas proposições assentadas da clínica psicanalítica.

Fausto, na obra de Valéry (*Mon Faust*), define seu destino como “faire et défaire et refaire tous ces noeuds que sont les événements d’une vie”²⁴² (1946 p. 33). E para isso - pensando aí evidentemente os nós lacanianos - vimos que faz uso de seu companheiro, seu *Schwager*, o demônio Mefisto. Aí, apontamos a quaternidade desatadora e reatadora que rompe com a seqüência harmônica e “ortopédica” pela irrupção do quarto elemento dionisíaco. Isso, a irrupção do quarto elemento ou do número quatro como o caótico e demoníaco, contrapondo-se ao religioso, ao regulado e ortodoxo, encontra-se nos vários Faustos dos quais fazemos uso, bem como na conhecida expressão brasileira “fazer o diabo a quatro”, algo que se costuma dizer do que parece estapafúrdio, absurdo ou simplesmente inusitado. Realmente, assim parecem ser compreendidas, por muitos leitores e psicanalistas, as propostas do último Lacan.

Nas várias evocações de Fausto, aparece o número quatro, que mais diretamente remete ao mundano (quatro elementos) em detrimento do divino (unotritário), na simbologia alquímica geralmente associada ao mito. Mas é, afinal,

²⁴² Fazer e desfazer e refazer todos estes nós que são os acontecimentos de uma vida

muito disso que se trata no *sinthome*: “dessacralizar” o pai e o sintoma a ele associado, devolvendo ao mundano o que lhe pertence.

Já no *Faustbuch* de Spies está presente o *Regimento Quádruplo* do inferno em seus pontos cardeais (*Und sind unter ihnen vier Regiment königlicher Regierung*²⁴³ p.23). Belzebu seria o responsável pelo setor setentrional; Belial, pelo meridional; Astaroth pelo ocidental e Lúcifer, como é também conhecido, seria o *Príncipe do Oriente*.

Na evocação do Fausto de Marlowe, este inicia o encantamento pelo tríplice nome de Jeová para chegar ao também tríplice nome dos Deuses do Aqueronte, sendo Mefistófeles o quarto, disjunto e descontínuo em relação aos outros três, a ser por eles enviado.

Sint mihi Dei Acherontis propitii, valeat numen triplex Jehovae, Ignei, Aerii, Aquatici, Terrini, spiritus salvete: Orientis Princeps Lúcifer, Belzebub inferni ardentis monarcha, et Demogorgon, propitiamos vos, ut appereat, et surgat Mephostophilis²⁴⁴

Marlowe parece “brincar com fogo” ao usar, em sua época, do nome de Jeová entoado na sacra língua romana para que sua personagem invoque o demônio:

Quid tu moraris; per Jehovam, Gehennam, et consecratam aquam quam nunc spargo ; signumque crucis quod nunc facio ; et per vota nostra ipse nunc surgat nobis dicatus Mephostofiles.²⁴⁵

O Diabo como “nascido do quatro” também está na invocação do Fausto de Goethe. Eis o encantamento que usa para trazer Mefistófeles ao seu encontro:

²⁴³ E está dividido entre eles quatro o regimento real.

²⁴⁴ Que me sejam propícios os deuses do Aqueronte! Que me valha o nome tríplice de Jeová ! Salve, espíritos do fogo, do ar, da água e da terra ! Lúcifer, Príncipe do Oriente, Belzebu, monarca do ardente Inferno, e Demogorgon, nós vos rogamos para que surja Mefistófeles e se manifeste p.45.

²⁴⁵ Por que demoras? Por Jeová, Geena e a água benta que agora esparjo e pelo sinal da cruz que agora faço, e pelos nossos votos, fazei que surja o próprio Mefistófeles para nos servir.

Erst, zu begengen dem Tiere,
Brauch' ich den Spruch der Viere:
Salamander soll Glühen
Undene sich winden,
Sylphe verschwinden.
Kobold sich mühen
(Para enfrentar ora o perverso
Dos quatro uso primeiro o verso
Salamandra se abraça
Ondina se retorça
Silfo se encase
Gnomo use força) (1271-1275)

Aqui, Fausto procura extrair o demônio, *Verworfenes Wesen* (ente forcluído), como a ele se refere, dos elementos mundanos, terrenos; respectivamente, do fogo, a Salamandra; da água, Ondina; do ar, Silfo e da terra o Gnomo (Kobold). (FRANTZ & FRANTZ, 2004 p. 92) São quatro os elementos do mundo material, (Keines der Viere / Steck in dem Tiere²⁴⁶).

Essa associação do número quatro estará igualmente presente no *Doktor Faustus* de Thomas Mann, conforme veremos, em suas incursões pelo quadrado mágico de Dürer. Mas, a questão central aqui não é nenhum estudo de numerologia simbólica, mas sim o fato de que o mito de Fausto, feito literatura, dará voz a este elemento reprimido, evitado, banido, ativamente calado para além da trindade primordial (da divina, do triângulo edípico, das três dimensões, das três pessoas do discurso (eu-tu-ele), etc.). Este *unheimlich* parece, porém, ter a melhor tradução, ou melhor expressão pelo único autor a que recorreremos que, em seu Fausto justamente, prescindirá do demônio. Trata-se de Fernando Pessoa.

²⁴⁶ Nenhum dos quatro

Se encerra na bruta besta.

De fato, no Fausto de Pessoa a personagem de Mefisto, enquanto tal, inexistia. Será antes incorporada ao drama-monólogo do protagonista-epônimo. Mas, em outra obra do poeta português é que veremos a melhor expressão do que seria dar vez e voz ao demônio. Trata-se de *A Hora do Diabo*, inicialmente pensado como *Devil's Voice* (A Voz do Diabo).

Num expediente que nos lembra a comparação feita como a “escuta” votada às histéricas, outrora tidas por possuídas, Pessoa, parece aí intentar dar voz ao espírito mais caluniado que caluniador.

Desde o princípio do mundo que me insultam e me caluniam. Os mesmos poetas – por natureza meus amigos – que me defendem me não têm defendido bem. Um – um inglês chamado Milton – fez-me perder, com parceiros meus, uma batalha indefinida que nunca se travou. Outro – um alemão chamado Goethe – deu-me um papel de alcoviteiro numa tragédia de aldeia. Mas, não sou o que pensam. As igrejas abominam-me. Os crentes tremem no meu nome. Mas tenho, quer queiram, quer não, um papel neste mundo. Nem sou o revoltado contra Deus, nem o espírito que nega. Sou o Deus da Imaginação, perdido porque não crio. (1997 p.56)

Paródia tanto da anunciação de Cristo quanto do Fausto, o Diabo aparece fazendo as vezes de um anjo Gabriel que, por sua anunciação, pelo Verbo, irá fecundar a Maria (espécie de Gretchen) da historieta. Maria o teria encontrado numa festa à fantasia, caracterizado de Mefistófeles na versão oficial ou de Fausto numa versão alternativa. O número quatro também está ali presente: já grávida a re-fecundação do diabo se dará no *quarto* mês de gestação (“A criança, um rapaz, nasceu cinco meses depois”, *idem*, p.63) Com essa re-fecundação, depreende-se que surge o atributo do gênio poético do rebento: “É o diabo que verdadeiramente fecunda pelo Verbo o fruto de seu ventre, que o arranca à sua condição de ser qualquer e o sagra poeta de gênio” (*idem*, p.29). Ele próprio, o diabo, em sua auto-apologia, também se apresenta como poeta: “Sou naturalmente poeta porque sou a verdade falando por engano”. Fernando Pessoa, em suma, confere ao diabo o papel fecundante da inspiração do gênio poético.

Numa nota inédita, Pessoa esclarece seu objetivo com a historieta, que parece ser o de mostrar um caráter pio, num relato quase hagiográfico do diabo:

“considerar o diabo como o espírito do Bem, baseado no fato de que sempre que os investigadores medievais alcançaram alguma verdade na ciência foram ameaçados de morte pelos padres, que o consideravam mágicos e homens que tinham comércio com o diabo” (apud LOPES, 1997 p.13). Não seria nem o espírito do mal nem o grande Negador. Seria o Tanatos indispensável à existência de Eros: “Tudo vive por que se opõe a alguma coisa, eu sou aquele que a tudo se opõe” (PESSOA, 1997 p.44). “Não sou, como disse Goethe, o espírito que nega, mas sim o espírito que contraria” (idem, p.53). Ele segue esclarecendo que não contraria atos, muito pelo contrário, mas sim idéias que paralisam.

Não é um criador pelo homem, dele se apossando e agindo por obsessão, como já apontávamos ao final do capítulo precedente, mas o que propicia a ação no homem. “Sou o espírito que cria sem criar, cuja voz é um fumo e cuja alma é um erro” (ibidem, p 55). Afirma-se senhor do que é fictício “Senhor absoluto do interstício e do intermédio, do que na vida não é vida. Como a noite é meu reino, o sonho meu domínio. O que não tem peso nem medida isso é meu” (ibidem, p.58). Mas é aquele que tem “peito” para afirmar e sustentar esta condição não sendo mais fictício que Deus ou o Universo que sói chamar-se realidade: “Quantas vezes Deus me disse: ‘Meu irmão, não sei quem sou’” (...) “Sou um pobre mito, minha senhora, e, o que é pior, um mito inofensivo. Consola-me só o fato de que o universo – sim, esta coisa cheia de várias formas de luzes e vidas – é um mito também” (ibidem, p.59). Vemos aí o claro eco do que diz Lacan quanto ao *savoir-faire* atribuído ao Deus único e do qual se deve apossar o sujeito no que toca ao *Sinthome* tal qual o artista, seu verdadeiro detentor: “Não foi Deus que cometeu essa coisa que chamamos *universo*. Imputamos a Deus o que é negócio do artista cujo primeiro modelo é, como cada um sabe, o oleiro...”²⁴⁷ (1975-6 p. 64)

Lacan menciona o “oleiro” demiurgo como o modelo para o artifício do *sinthome*, o que é bem sucedido em *fazer do um*. Disso que se atribui a um deus, disso deve-se tornar o possuidor. O deus-oleiro, quanto aos elementos, toma o barro (terra e água), molda-o e sopra em suas narinas o *spiritus*, o sopro (ar) vital. Mas, dos quatro, falta aí o fogo que aquece o sangue e o hálito. Esse fogo que é o

²⁴⁷ C'est pas Dieu qui a commis ce truc qu'on appelle l'Univers. On impute à Dieu ce qui est l'affaire de l'artiste, dont le premier modèle est, comme chacun sait, le potier.

elemento associado ao diabo em sua morada e no calor do ímpeto humano. Sem este quarto elemento, que consome e destrói, não há criação possível.

Esse elemento não fica de fora no mito de Fausto que vem na trilha de tantas personagens de diferentes mitologias ligadas a um artesão em especial: o *ferreiro*. “Em várias mitologias, o ferreiro é um poderoso agente de transformação. Rebelde, ligado ao ato prometeico do roubo do fogo e sua domaço. Lúifer torna-se semelhante aos deuses.” (FERREIRA 1995, p. 77)

Comentávamos a respeito disso quando tratamos do “forjar” no mito de Fausto e em seus antecedentes em Prometeu e Hefesto, mas cabe aqui acrescentar o que diz o mitólogo Mircea Eliade em seu *Ferreiros e Alquimistas* (1979 p.87) sobre o papel mítico desses artesãos: “Sua técnica o tornou mestre dos quatro elementos e seus utensílios são carregados de muitas significações simbólicas, de sentidos culturais e intensificadamente sexuais”. Eliade apresenta “uma série de documentos relativos à função ritual da forja, ao caráter ambivalente do ferreiro, às relações existentes entre magia, o domínio do fogo, o ferreiro e as sociedades secretas.”

Jerusa Pires Ferreira (1995), motivada ou não por questões do nome (do seu), em seu estudo *Fausto no Horizonte* dedica atenção especial ao tema de Fausto como ferreiro na literatura de cordel no nordeste brasileiro. Nas inúmeras versões que essa modalidade regional de literatura elabora para a questão do pacto e do comércio com o diabo, quem geralmente faz o papel do pactário é justamente a figura do ferreiro, como um sujeito que talvez melhor ilustre o que aqui procuramos explicitar quanto à idéia de fazer uso e simultaneamente prescindir do Nome-do-Pai, nessa modalidade “dessacralizada” que o mesmo encontra no diabo.

As características de “pícaro e malandro” presentes nos Mefistos de origem européia estarão também presentes no diabo que se apresenta ao(s) ferreiro(s), mas estes últimos terão astúcia o suficiente para “lograr” o diabo, terminando por uma inversão de posição. Ele, o ferreiro, saberá valer-se do diabo sem a ele ter que servir e se entregar, mas saberá fazer uso do “fogo” por ele ofertado.

Nessas intervenções, o Ferreiro-Fausto vê-se geralmente entre o demônio e algum santo (sobretudo Pedro) ou o próprio Cristo. Eliade de fato remarca essa característica do ferreiro como uma espécie de iniciado, e, portanto, apartado dos demais por uma série de tabus, já que tem contato com as divindades,

independentemente de estas terem um caráter, digamos, maléfico ou benigno. Geralmente, o ferreiro das histórias de cordel sabe lançar mão de sua astúcia e perícia para fazer com que os deuses lhe sejam propícios, fazendo-se *favorecidos* (*faustus*).

Nessa modalidade de literatura, o cordel, em sua recorrência, o diabo pode equivaler a qualquer Santo (sobretudo São Pedro, São Nicolau e Santo Eloi) como ao próprio Cristo. Isso não seria uma invenção datada e localizada no nordeste brasileiro. Ferreira bem lembra que “no folclore religioso da Idade Média, tanto Jesus como o diabo revelam-se senhores do fogo” (p.83), e uma das histórias mais emblemáticas da forja como o símbolo da transformação alquímica, da extração do supra-sumo de uma matéria, está na anedota de *Jesus Cristo, o ferreiro, mestre dos mestres* (s/d) de Manuel Almeida Filho (apud FERREIRA, 1995): Jesus “lança ao fogo que arde uma mulher velha, esposa ou sogra, e forjando-a sobre a bigorna, transforma-a numa jovem de grande beleza”.

Releitura inequívoca do mito de Fausto com o seu rejuvenescimento e a busca do nobre e do belo n’A *Mulher* (Gretchen/Helena), a anedota remete a esta condição de um *saber fazer aí com*. Com o que poderia ter sido considerado o grande mal, numa ética da estética, faz-se se o sumo bem, não num sentido piedoso, mas no que se chama de *belo*.

6.2 São Fausto

Este trabalho inscreve-se entre os campos da teoria literária e da Psicanálise, mas talvez, justamente por isso, parece não poder haver aí o *dois* sem um terceiro: a religião. Tratando dessa apropriação que a Psicanálise a literatura fazem do mito, enquanto categoria, a remissão à religião é aí indiscutível já que toda mitologia tem origem religiosa. Mas, isso acaba tornando-se mais evidente numa obra da literatura moderna, como é o caso dos Faustos, onde deuses e (principalmente) demônios são constantemente personagens. Lembremos que Fausto, afinal, antes de ser tema literário foi tema de pregação religiosa da igreja de Lutero, de uma religião que, em formação, precisava ainda de seus ícones.

Da religião, costuma-se depreender uma falsa, mas operante, origem etimológica como o que re-liga o homem ao Deus (re-ligare). De fato, ela parece ser gregária, erótica (no que tange ao Eros oposto ao tanático) como o que estabelece um princípio unificador para os homens.

A religião – ao menos nas confissões dominantes na Europa – é uma instituição social que se pauta abertamente na afirmação de um além (além das determinações concretas que limita todo sujeito), com os afetos, as representações, as práticas e as normas correspondentes, o que permite propor ao sujeito uma satisfação de seus desejos que se liberta em certa medida do controle exercido pelos processos secundários. A empresa da religião se baseia na interface entre o reforço que ela atribui às ideologias de grupos mais diversas e o discurso que ela aporta aos sujeitos: esse dispositivo capta a adesão dos indivíduos às estratégias sociais, cuja natureza escapa aos próprios autores e ele legitima socialmente, nesses mesmos indivíduos, processos psíquicos que sem isso seriam tidos pelas instâncias de controle social como uma recusa patológica da realidade. Nessa perspectiva, a religião institui e propõe indiscutivelmente uma linguagem, um imaginário e regras do jogo social legítimo.²⁴⁸ (MAÎTRE, 1994 p.37)

Essa noção está na célebre compreensão freudiana da religião como uma espécie de “psicose compartilhada” (FREUD, 1927). Em Lacan, de cujos conceitos procuramos a demonstração no mito de Fausto, a presença e a remissão à religião, sobretudo na fase de seu ensino que aqui privilegiamos é indiscutível. No seu 21º Seminário, *Les Non-Dupes Errent*, irá, como em tantos outros momentos, estabelecer uma relação “simultânea de vizinhança e antinomia entre Psicanálise e

²⁴⁸ La religion – du moins dans les confessions dominantes en Europe – est une institution sociale reposant ouvertement sur l’affirmation d’un au-delà (au-delà des déterminations concrètes qui limites tout sujet), avec les affects, les représentations, les pratiques et les normes correspondants, ce qui permet de proposer au sujet une satisfaction de ses désirs qui s’affranchit dans une certaine mesure du contrôle exercé par les processus secondaires. L’emprise de la religion s’ancre l’interface entre le renforcement qu’elle procure aux idéologies des groupes les plus divers et le discours qu’elle tient aux sujets : ce dispositif capte l’adhésion des individus á des stratégies sociales dont la nature déterminée échappe ainsi aux acteurs eux-mêmes, et il légitime socialement chez ces mêmes individus des processus psychiques qui, sans cela, seraint tenus par les instances de contrôle social pour un refus pathologique de la réalité. Dans cette perspective, la religion institue et propose notamment un langage, une imagerie et des contraintes du jeux social légitime (les enjeux et les règles)

religião.²⁴⁹ (apud ALLOUCH, 1994 p. 54). Quanto às séries dos registros da experiência psíquica (RSI, SIR, IRS)

“Réalissant le symbolique de l’imaginaire, la religion, non sans un humour peut être involontaire, est RSI (un nom qui fera titre, pourtant, du prochain séminaire ! Carrément !), tandis qu’en imaginant le réel du symbolique, sa voisine, la psychanalyse est IRS (un nom moins parlant, sans vrai homophone) » (idem. p. 55).²⁵⁰

A religião serve para Lacan demonstrar muitas coisas como, por exemplo, no *Seminário 22 - RSI*, a “personne supposée au refoulement” (pessoa suposta ao recalçamento) (17/12/1974), ou seja, o lugar ocupado pelo próprio Deus.

Segundo Agamben (2005, p.99), a verdadeira origem do termo religião viria de *relegere*, reler, e não do propalado religar (*religare*). Ao contrário de *ligar* ou *religar*, a religião se afirma no intuito de manter separado o que é sagrado do que é profano. Mas, a releitura que faz Lacan do religioso - e nisso podemos aproximá-lo do que identificamos nos Faustos - conduz à heresia profanadora já que “profanar significa liberar a possibilidade de uma forma particular de negligência que ignora a separação ou, melhor dizendo, que faz disso um uso particular”²⁵¹ (idem). Aos profanadores, esses que ignoram as fronteiras entre o que é do homem e o que é dos deuses, o destino reserva tradicionalmente duas possibilidades, ambas tendendo ao martírio: a execração como infiel ou a veneração como santo. Daí, perguntaríamos: até que ponto Fausto alcança um ou outros desses destinos? Seria Fausto um herege ou um santo?

Sendo fruto de uma época, no momento em que sua vida e seus feitos são difundidos no imaginário da Alemanha protestante (Ver Capítulo 7) que se contrapõe

²⁴⁹ “à la fois de voisinage et de antinomie entre psychanalyse et religion”

²⁵⁰ Realizando o simbólico do imaginário, a religião, não sem um humor talvez involuntário, é RSI [heresia] (um nome que será título, no entanto, do seminário seguinte !) ao passo que, imaginando o real do simbólico, sua vizinha, a Psicanálise, é IRS (um nome que diz menos, sem uma verdadeira homofonia)

²⁵¹ “profaner signifié: liberer la possibilité d’une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier”

firmemente à hagiolatria católica, parece-nos que ele reserva uma posição bastante peculiar. Se no imaginário cristão e, portanto, católico, de até então, os santos eram os modelos sumos da ligação do homem ao divino ou até mesmo de uma verdadeira ascese neste itinerário, sendo, portanto divulgadas suas biografias (hagiografias) como modelos de condutas, o luteranismo, que se contrapõe à adoração dessas imagens, cria, a partir dos escritos e representações de Fausto, o contraponto da santidade a ser almejada, ou seja, a heresia a ser advertida, vigiada e repelida. Trata-se do principal referente como *contra-exemplo* do caminho a ser temido, justamente pela danação e sofrimentos que sofreu e dos quais teve que esperar Lessing ou Goethe para ser redimido.

O tema de Fausto que tomamos aqui como um ponto de debate entre a Psicanálise e a teoria literária lhes é anterior enquanto entidades culturais e traz à tona o tema da religião; como já tivemos várias oportunidades de vê-lo, sobretudo pelo viés de nossa aproximação com o tema do *Sinthome (Saint-Homme)* (Joyce le Symptôme fait homophonie avec la santeité.²⁵², 1975-6, p.162). Retornaremos logo a essa questão, mas antes vejamos como o papel constituinte da relação à religião na formação do saber psicanalítico e as questões aqui levantadas.

Há um certo cruzamento etimológico apagado pela separação moderna das duas atribuídas substâncias (*res*) ou duas naturezas humanas, o corpo, a carne, o orgânico e a alma, o espírito, a mente. Esse dualismo, pelo qual excessivamente tende-se a apontar Descartes como o culpado, parece fazer-nos esquecer a proximidade entre *santidade* e *sanidade*, no português; *sainteté* (santidade) e *santé* (saúde), no francês de Lacan; *heilig* (santo) e *heilen* (curar), no alemão de Freud, ou ainda a doença como mal (de Parkinson, de Alzheimer, etc) e o mal (a maldade) como doença.

Para Freud, que celebrizou a metáfora da Psicanálise, método que se propõe uma espécie de tratamento (*Heilbehandlung*) como a *peste*²⁵³ que ele teria feito atravessar o Atlântico, isso, essa proximidade, assim parece-nos, era evidente. Há,

²⁵² “Joyce o Sintoma (symptôme) faz homofonia com a santidade (sainteté).”

²⁵³ Passagem curiosa da mitologia histórica da Psicanálise na qual, segundo Carl Gustav Jung, pouco antes de ambos aportarem nos Estados Unidos, onde Freud seria recepcionado para uma série de conferências, o mesmo teria confidenciado ao seu almejado príncipe herdeiro: “Mal sabem eles que nós trazemos a peste.”

por certo, uma dimensão de *φαρμακῶν*, de “veneno que cura”²⁵⁴, no processo e na ética da análise.

Muitos são os otimistas que procuram encontrar na Psicanálise o reencontro da Medicina com o sacerdócio (unidos em sua origem), mas se ela os reaproxima, não é de forma alguma manifestando um dueto eufônico. Este reencontro, Lacan parece ter obtido sucesso em demonstrá-lo ao criar o termo *Sinthome*, que, conforme posto, carrega em si tanto uma sonoridade aproximada do *santo* (*Saint*) quanto o *pecado* (*sin*) na língua de expressão de Joyce. O próprio invento de uma *psico-análise*, no seio de uma *psico-iatria*, é algo que só pode ser considerado blasfemo a partir de uma perspectiva teológica: querer dissecar (*ἀνα-λυσις*) o elemento divino no humano para perscrutá-lo. Afinal de contas, *Ψυχή*, mesmo na Grécia antiga e pagã aos olhos cristãos, dava conta da Alma, do “sopro” e é pelo uso de termos correlatos que Freud vai referi-la em sua língua de expressão (*Seele, seelisch, animisch...*).

Muito já se debateu sobre a necessidade de se utilizar termos menos comprometidos com a religião, com o místico, com o divino, para se fazer uma ciência ou uma medicina do “espírito”²⁵⁵. Pessotti (1995) propõe a possibilidade de uma “etimologia” (*Θύμος* – desejo, ímpeto, coração) que talvez estivesse mais próxima do objeto psicanalítico. Lembremos também da *freno-logia* (*Φρενός* 'diafragma, membrana que envolve um órgão; inteligência, pensamento; vontade'), que aponta diretamente para o orgânico, hoje tão próxima do modelo neurológico. A proposta frenológica, surgida no século XIX, que propunha a relação de um lócus anatômico no córtex correspondendo às ditas “funções mentais”, foi a que Freud rejeitou ao atestar sua extrema limitação de possibilidades em sua época (FREUD, 1940). E por mencionar “funções mentais”, além do caráter pragmático que a expressão *função* reserva, cabe aqui lembrarmos a insistência que os tradutores de Freud sempre tiveram em resolver este conflito ciência X religião traduzindo seus adjetivos *seelisch* e *animisch* por *mental*, solução do já aludido compromisso cartesiano.

²⁵⁴ Nisso poderíamos mantê-la numa vizinhança ou continuidade com a Medicina historicamente representada pela serpente, pelo ofídio peçonhento.

²⁵⁵ Talvez com o termo *Geist* a filosofia alemã tenha encontrado um compromisso interessante.

Assim como a literatura, a religião teve papel preponderante na gênese das concepções freudianas e não parece que a remissão a ela em suas temáticas e na escolha pela terminologia seja fruto de inadvertência. Sob a aura de uma aparente investigação antropológica, esta se faz presente em vários dos chamados *escritos culturalistas*, tais como *Totem e Tabu* (1912-3), *O Moisés de Michelangelo* (1914), *O Mal Estar na Cultura* (1930) chegando ao texto que Freud escreve à margem de seu desaparecimento: *O Homem Moisés e a Religião Monoteísta* (1939). Deste ensaio, aliás, tomamos em muitos pontos a inspiração para fazer com Fausto o que Freud fez em relação a Moisés, ou seja, sem tomar como preocupação central a exatidão de uma verdade histórico-biográfica, retomar uma verdade em construção, retirando a aura sobrenatural para que reste o homem, ou LOM²⁵⁶ (l’homme) em sua acepção mais simples.

Sendo Freud, no instante em que redige esse ensaio, um judeu perseguido por essa sua condição pelo nazismo, próximo da morte, atormentado pelo “mal que lhe pegou pela boca”, poderíamos imaginá-lo numa postura semelhante a de Bocage: o pródigo arrependido que resolve rasgar seus versos sujos e blasfemos. No entanto, ao invés de uma apologia ao *homem-santo* do judaísmo, Freud o toma como homem, tão simplesmente, cuja história pretende reescrever a despeito de todas as crenças e informações sedimentadas. Ousa apontar Moisés não enquanto judeu, mas justamente como egípcio (povo que escravizara os judeus), haja vista ao fato de ter um *nome* egípcio. Teria escolhido o povo judeu por se tratar de uma minoria, já que o governo sobre os egípcios caberia a seu irmão mais velho (Ramsés) após a morte do pai, com isso exilando-se e rompendo com seu pai e sua pátria.

O que nos interessa, porém, profundamente, é o elemento principal envolvendo a religião que serve à investigação freudiana neste triplo ensaio. Retomando suas hipóteses de *Totem e Tabu* e o assassinato do pai da horda, Freud traz o diferencial da religião monoteísta justamente como essa ligação ao pai assassinado. Moisés teria sido para os judeus este pai, morto por sua tirania e cuja lei passa a viver *petrificada* no decálogo. Já quanto ao cristianismo, Freud neste

²⁵⁶ Neologismo, ou neografismo, laciano utilizado em *Joyce le symptôme*, que retomaremos no capítulo final.

ensaio acrescenta a eficiência da *culpabilidade* como a ligação ao pai, cuja remissão é buscada pelo oferecimento sacrificial (Jesus – o cordeiro de Deus).

Nesse sentido, aparece algo fundamental quando se trata da remissão da Psicanálise à religião: o monoteísmo. O que se caracteriza pelo traço unário (o *einzigster Zug*) identificatório em relação a este pai primordial (LACAN, 1961-2).

Harold Bloom (2001), crítico literário norte americano que, tal qual Freud, traz sua herança e formação judaicas para seu *métier* ao fundar sua *bardolatria* shakespeariana, critica a definição de religião freudiana como uma simplificação: “como se a religião se resumisse à ligação infantil ao pai”. Haveria realmente que se discutir o conceito de religião, que muitas vezes procura englobar coisas bastante diversas. Para Lacan, assim o sabemos, o que importava como religião era o cristianismo católico. “A verdadeira religião é a romana. Tentar colocar todas as religiões no mesmo saco e fazer o que se chama de uma história das religiões é realmente horrível. Há *uma* verdadeira religião, é a religião cristã.”²⁵⁷ (LACAN, 2005a p.81). E esta é a verdadeira religião que interessa à Psicanálise, a religião monoteísta que, entenda-se ou não como reducionismo (já que é de um único significante de que se trata), é a que serve e que Lacan profetiza como aquela que triunfará.

Da religião, interessa a ligação ao *Einzigster Zug* que marca a passagem do estado animal para um estado civilizatório, sem que o primeiro destes se apague, a não ser pela força do recalçamento. Georges Bataille faz-se valer do seguinte extrato da *Introduction à la lecture de Hegel* de Kojève como epígrafe para formular sua *Théorie de la Religion* (1973):

O ser do homem, propriamente, o ser consciente de si, implica, pois, e pressupõe o desejo. Conseqüentemente, a realidade humana só pode se constituir e se manter no interior de uma realidade biológica, de uma vida animal. (...) Indo de encontro ao conhecimento que mantém o homem numa quietude passiva, o desejo o deixa inquieto e o impele à ação. Nascida do desejo, a ação tende a satisfazê-lo, e ela só o pode fazer por via da “negação”. Da transformação do objeto desejado: para

²⁵⁷ La vraie religion c'est la romaine. Essayer de mettre toutes les religions dans le même sac et faire une histoire des religions, c'est vraiment horrible. Il y a une vraie religion, c'est la religion chrétienne.

satisfazer a fome, por exemplo, é necessário destruir ou transformar o alimento. Desse modo, toda ação é “negadora”.²⁵⁸

E o pai assassinado, o pai que funda a lei e a cultura a partir da culpa pelo seu assassinio e canibalização, este pai, como pré-civilizatório, só pode ter sido um animal.

Mythiquement – et c’est ce que veut dire *Mythique ment* – le père ne peut être qu’un animal. Le père primordial est le père d’avant l’interdit de l’incest, d’avant l’apparition de la Loi, de l’ordre des structures de l’alliance et de la parenté, en un mot d’avant l’apparition de la culture.²⁵⁹ (LACAN, 2005b, p.87).

Não parece nada exagerado traçar uma espécie de linha metonímica que liga os animais-totêmicos, animais-homens oferecidos em sacrifício, que passam pelo Moisés com seus cornos²⁶⁰ no judaísmo; pelo Jesus, o *agnus dei*²⁶¹ do cristianismo, e a construção do Fausto, que após cumprido seu prazo com o diabo (homem-animal de cornos, cascos e cauda), termina estilhaçado e devorado, para a sedimentação da nova doutrina de Lutero, Melanchton, Spies e companhia.

Para a criação de uma doutrina herética em relação aos denunciados abusos da fé romana, nada mais indicado que um cordeiro ou um santo pecador, que nega o interdito (nega a negação) pela ação (evocação-pacto). Lembremos, portanto, o

²⁵⁸ L’être même de l’homme, l’être conscient de soi, implique donc et présuppose le Désir. Par conséquent, la réalité humaine ne peut se constituer et se maintenir qu’à l’intérieur d’une réalité biologique, d’une vie animale. (...) À l’encontre de la connaissance qui maintient l’homme dans une quietude passive, le Désir le rend inquiet et le pousse à l’action. Étant née du Désir, l’action tend à le satisfaire, et elle ne peut le faire que par la « négation », la transformation de l’objet désiré : pour satisfaire la faim, par exemple, il faut détruire ou transformer la nourriture. Ainsi toute action est « négatrice ».

²⁵⁹ “Miticamente – e é o que quer dizer mítica mente -, o pai só pode ser um animal. O pai primordial é o pai anterior ao interdito do incesto, anterior ao surgimento da Lei, da ordem das estruturas da aliança e do parentesco, em suma, anterior ao surgimento da cultura”.

²⁶⁰ Como se costuma representá-lo.

²⁶¹ Cordeiro de Deus

Fausto de Goethe: “Todo ato é delito”. E o delito, funda tanto o desejo quanto sua interdição.

De fato não nos surpreende a constatação de André Dabiez, grande referência dos estudos literários de Fausto, quando afirma que o primeiro livro sobre Fausto, o *Volksbuch* de Spies lembra uma espécie de hagiografia, isto é: “O desenvolvimento da Narrativa Popular [livro de Spies] reproduz o de uma biografia, seríamos tentados de dizer: o de uma vida de santo !” ²⁶²(DABEZIES, 1972 p.28).

Essa conclusão, consideramo-la pertinente ao observarmos, num dos raros momentos em que o narrador daria a Fausto a possibilidade da expressão em primeira pessoa, como o próprio Fausto se apresenta, na oração aos estudantes, como um exemplo cristão “pour le meilleur et pour le pire”, é um arrependido sem clemência:

Dann ich sterbe als ein böser und guter Christ: ein guter Christ, darum dass ich eine herzliche Reue habe und im Herzen immer um Gnad bitte, dass meine Seele möchte errettet werden. Ein böser Christ, da ich weiss, dass der Teufel den Leib will haben, und ich will ihn gern lassen, er lass mir nur aber die Seele zufrieden.²⁶³ (1587 p.149)

Mas, para aderirmos à hipótese de um *santo* Fausto ou de um São Fausto, cabe lembrar a pitoresca metáfora lacaniana utilizada em *Televisão*, ao apresentar o *analista* como santo. O psicanalista “não se pode situá-lo melhor, objetivamente, senão pelo que antigamente se chamava ser santo” ²⁶⁴1973, p. 518), esclarece Lacan: “O santo, para que me compreendam, não faz caridade. Antes, presta-se a bancar o dejetivo: faz *descaridade* [*il décharite*]²⁶⁵. Isso para realizar o que a estrutura

²⁶² « Le développement du Récit Populaire reproduit celui d'une biographie, on serait tenté de dire : celui d'une vie de Saint ! »

²⁶³ Pois morro um bom e mau cristão: um bom cristão, pois sinto um sincero arrependimento e no meu coração ainda imploro pela graça de que minha alma seja salva; um mau cristão, pois sei que o diabo possuirá meu corpo, e estou pronto a abandoná-lo para que ele não possa me tocar a alma.

²⁶⁴ « on ne saurait mieux le situer objectivement que de ce qui dans le passé s'est appelé : être un saint. »

²⁶⁵ Com este neologismo, Lacan aproxima joyceanamente, o sublime e o grotesco, a negação da *caridade*, uma não-caridade (*charité*) ao dejetivo (*déchet*)

impõe, ou seja, permitir ao sujeito, ao sujeito do inconsciente, tomá-lo como causa do seu desejo”²⁶⁶ (idem, p. 519)

É aqui bastante clara a remissão desse lugar estrutural de causa do desejo com aquele que, junto do *real*, Lacan reconhece como um de seus únicos (dois) inventos, a saber, o objeto (pequeno) *a*²⁶⁷. “O *a* é, alternativamente, o que divide o sujeito e o que o unifica” (PORGE, 2005, p.185). Ligado ao processo identificatório (espelho), ao invés de estar diante do sujeito, porém, está perdido e inacessível atrás dele (no tempo e no espaço), e aponta mais para um corte que para uma continuidade.

A identificação do santo-analista a esse lugar faz-se quando Lacan afirma ser esse lugar de causa do desejo, como motor de uma transferência ao saber nele suposto que deve inspirar enigmas a serem decifrados, enquanto que o *fim* (tomado, seja como *finalidade* ou como *término*) de uma análise, se dá no que este sujeito do suposto saber, o analista, cai como um *resto*, um *dejeito*, sem serventia, pondo-se fim ao gozo que até ali ocupava a cena.

É pela abjeção desta causa (de desejo), que o sujeito tem a chance de se situar (...) Que isso tenha efeito de gozo [jouissance], quem não capta seu sentido [sens] com o que se goza [jouis]?²⁶⁸ Só o santo para ficar frio, bulhufas para ele. Isso é justamente

²⁶⁶ Un saint, pour me faire comprendre, ne fait pas la charité. Plutôt se met-il à faire le déchet : il décharite. Ce pour réaliser ce que la structure impose, à savoir permettre au sujet, au sujet de l'inconscient, de le prendre pour cause de son désir.

²⁶⁷ Parece-nos prudente trazer, em respeito àqueles que fazem a leitura de nosso texto a partir de um referencial não analítico, uma definição resumida do conceito *objeto a* exposta por Erik Porge (2005, p. 205) em seu livro *Jacques Lacan – Um Psicanalista*: “O objeto *a* tem duas faces. É uma letra *a*, que é seu valor algébrico, a qual é suporte para o que dela se imagina como um objeto. Esse objeto é o objeto causa do desejo. Não é da mesma natureza de um objeto do mundo, o qual é intercambiável, partilhável, cotável. O objeto *a* não se situa em um espaço geométrico e representável, mas em um espaço topológico, como superfície definida por um corte. Não é especularizável.” (Quanto a este espaço topológico e sua natureza, veremos uma possível relação no que concerne a cadeia borromeana.) O objeto *a* é “logicamente anterior a *i(a)* [imagem do pequeno *a*], que reúne aos objetos a no estádio do espelho.”

²⁶⁸ Enunciação propositalmente dúbia que, como bem assinalam os tradutores dos *Outros Escritos* de Lacan para o português, também poderia ser lida como “Quem não tem o sentido juntamente com o gozado ?”

o que mais espanta nessa história. Espanta os que se aproximam dele e não se deixam enganar: o santo é o rebotalho [rebut] do gozo.²⁶⁹ (LACAN, 1973 p.520)

Ainda que da tríade freudiana, *inibição, sintoma e angústia*, privilegiemos neste estudo o sintoma, há um ponto essencial no que concerne à angústia e o objeto *a* ao qual Lacan faz equivaler o lugar do analista-santo e que nos faz retornar justamente a passagem do sintoma ao *sinthome*: “A angústia está ligada ao fato de eu não saber que objeto *a* eu sou para o Outro” (LACAN, 1962-63). Jogando lacanianamente com sua afirmação, “o santo é o rebotalho [rebut] do gozo”, poderíamos transformar este *rebut* em *rebus*, no que o termo remonta à noção de enigma “o que sou para o Outro”.

No mesmo discurso de Lacan do qual tomamos esta última afirmação (LACAN, 1973), em uma entrevista a um programa de televisão (o que explica o nome que o texto a partir dela estabelecido mereceu), ele é provocado pelo entrevistador a provar que o que ele dizia, apoiado sobretudo na lingüística, é o mesmo que Freud teria afirmado. É quando ele o demonstra justamente apontando que tudo o que Freud trabalhou, sobretudo em seus escritos fundamentais²⁷⁰, diz respeito a uma *dit-mension* (dito-mensão) e sua relação com um deciframento, fosse dos sonhos, dos atos falhos ou dos chistes. Porém, tais formações do inconsciente apresentaram-se a Freud pelas histéricas num momento secundário, a formação do inconsciente que é o enigma por excelência é o *sintoma*.

Isso Lacan o sabia bem: uma análise só pode se iniciar a partir do momento em que uma queixa acerca do que não anda, do que falta ou claudica, se torna uma questão; eis o sintoma analítico em sua definição mais clara. A queixa ganha o estatuto de sintoma no momento em que deixa de se apresentar como um *significado* (razões e explicações) para obter um estatuto de *significante* estando aí sua *dit-mension*. Agora, para se entender como isso se associa à angústia de não

²⁶⁹ C' est par l'abjection de cette cause en effet que le sujet en question a chance de se repérer au moins dans la structure. (...) Que ça ait effet de jouissance, qui n'en a le sens avec le joi ? Il n'y a que le saint qui reste sec, macache pour lui. C'est même ce qui épate le plus dans l'affaire. Épate ceux qui s'en approchent et ne s'y trompent pas : le saint ce le rebut de la jouissance.

²⁷⁰ Tratam-se, no entendimento lacaniano, os escritos fundamentais de Freud dos seguintes: *Die Traumdeutung* (A Interpretação de Sonhos) (1900), *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (Psicopatologia da Vida Cotidiana) (1901), e *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (O Chiste e sua Relação com o Inconsciente) (1905).

saber que objeto *a se* é para o Outro, poderíamos evocar outro célebre aforisma-definição, desta vez visando à definição de significante, aquilo que o sintoma deve tornar-se: “Um significante é aquilo que representa um sujeito para outro significante”.

Nessa aparente tautologia, há que se verificar o que ela abarca, traduzindo-a pelas “incógnitas” lacanianas:

Um S1 é aquilo que representa um \$ para S2

Donde poderíamos pensar a substituição do S1 pelo sintoma e do S2 como o saber suposto no analista. Traduzindo isso pela (topo-)lógica dos discursos, teríamos as seguintes posições:

(Discurso do Mestre ou Discurso Mestre)

Essas posições, por sua vez equivalem aos seguintes valores ou funções:

agente → outro
verdade produção

Uma análise visaria, de início, à *histerização* do sujeito, ou seja, trazer o sujeito para o lugar de agente do discurso, tendo *sub-posto* este objeto *a* como sua verdade que é endereçada ao analista tomado como um S1, cujo saber subposto (S2) é a produção do analítica:

$$\begin{array}{c} \underline{\$} \rightarrow \underline{S1} \\ a // \underline{S2} \end{array}$$

Discurso da histérica

Questionar o sintoma é o princípio de qualquer análise possível. Mas, mais do que trazer respostas, o fim da análise é o de parar, sobretudo com as falsas perguntas e partir para um fazer, uma invenção mais que uma produção. Mas, é bem verdade, Lacan, que compara o analista ao santo, diz que em todo fim de análise resulta um analista. Certamente, isso não quer dizer que todo analisante que chega ao fim de uma análise passará a receber pacientes. Lacan fala aí de uma posição subjetiva. É analista o que se inventa no *sant'homem* e nisso trazemos como protótipo o pactário.

Fausto não teria se tornado santo por uma vida de ascetismo e dedicação, como bem põe Lacan “Quanto mais somos santos, mais rimos, este é meu princípio...”²⁷¹ (LACAN, 1973 p.520). O santo deixa de se submeter ao desejo do outro para, na posição de um objeto a lançar-se ao Outro como enigma, abandonando o gozo fálico

Mas, ninguém se faz *santo* por autoproclamação ou autobeatificação, no sentido estritamente católico do termo. Alguém é que irá compreender e relegar a um outro tal título. Dizemos isso por sabermos que a religião católica, especialista na solução pela produção de sentido, teve, nos santos, a saída, o compromisso, para a incorporação dos panteões pagãos. A função dos santos foi aí a de substituição para harmonização com o panteão dos colonizados. Tal qual César o fizera com os gauleses, a igreja de Pedro soube mimetizar. “Quando faltava aquele duplo (equivalente no panteão local) que pudesse exercer as funções correspondentes,

²⁷¹ Plus on est de saints, plus on rit, c'est mon principe...

poderia ser cuidadosamente moldado a partir de qualquer personalidade definida que desse sentido ao anonimato absoluto no qual haviam vivido e no qual haviam morrido.” (ATIENZA, 1996, p. 12). Reforçando esta tese, Alfonso de Valdés, no século XVI teria ousado proclamar:

Temos repartido entre nossos santos os trabalhos que tinham os deuses dos gentios. Em lugar do deus Marte, sucederam São Tiago e São Jorge; em lugar de Netuno, São Telmo; em lugar de Baco, São Martin; em lugar de Vênus, Madalena. As funções de Esculápio repartimos entre muitos: São Cosme e São Damião incumbem-se das enfermidades comuns; São Roque e São Sebastião, da pestilência...

Os santos viriam aí com a função de substituir os deuses preexistentes em seus lugares-tenentes. Mas, não parece ser exatamente essa a situação de Fausto. Este se arrogaria de certa maneira uma tal posição, não propriamente de um deus ou santo, mas a de um *Hemi-theos*, *Semi-Deus*. Cabe, porém, dizer que tal informação a temos de fonte secundária e, como o disse Rui Barbosa (apud MARTINS, 1984), “Quanto maior o nome, maior o afluxo de sedimentos ignóbeis que cuidam poluí-lo, e se afundam, borbotando, no esgoto”. Falamos aqui da já mencionada e principal fonte documental da existência de Johann Geog Faust de Knittlingen: a carta do Abade Tritheimius²⁷² de 20 de agosto de 1507 a Johann Virdung, na qual Fausto é apresentado pelo seguinte nome.

D(oktor) Johann Faust, anteriormente Magister Georg Sabellicus, Faust o Jovem, designando-se a si como originador dos Necromantes, Astrônomo e Astrólogo, Mágico de segundo grau, Quiromante, Aeromante, Piromante, Hidromante de segundo grau, também conhecido pelo nome de Georg Faustus,

Mas o religioso Muitanus Rufus, em carta a Heinrich Urbanus de 7 de outubro de 1513, trará uma outra designação que abrirá talvez as portas para grandes polêmicas e mal-entendidos em torno deste nome:

²⁷² Mestre de Agrippa e Paracelso, também estudioso da alquimia branca e perseguidor dos praticantes de magia negra..

*Há oito dias chegou em Erfur um quiromante de nome Georgius Faustus He(l)mithéos (semideus) de Heidelberg, um grande fanfarrão e palhaço.*²⁷³

Nesta apresentação, que nunca saberemos ao certo ter sido fruto da arrogância do Doutor ou da difamação do Abade, Fausto é apresentado em sua posição de *santo* na acepção que trazíamos no capítulo anterior, ou seja, de apartado da existência comum. Ele é posto como senhor e conhecedor dos elementos, mas antes de se arrogar um lugar no panteão católico ou protestante, cabe vermos que se diz um *semideus* em grego usando do termo *Hemi-Theos*.

Eis novamente a tal helenização Joyceana do sintoma. Mais do que querer ocupar o lugar de um santo, espécie de compromisso católico para o interstício entre o homem e o Deus único, a posição do Fausto, não é a de negar o Nome Divino que lhe antecederia, mas sim a de poder dele se servir, podendo também e ele se opor. É o que nos remete ao fazer com esse nome na teoria da influência de Bloom.

Freud, na polêmica declarada contra a religião, insistia em reduzir toda a religião ao desejo pela presença do pai. Essa redução só faz sentido em um universo de discurso hebraico, no qual a autoridade sempre reside em figuras do passado do indivíduo, e raramente reside no próprio indivíduo. O espírito grego incentiva a oposição individual à autoridade contemporânea, oposição viabilizada pelo exemplo dos heróis homéricos. Mas, se o herói for Abraão ou Jacó, e não Aquiles ou Odisseu, o exemplo é bem mais inquietante. Platão foi ironicamente homérico em sua luta com Homero, pela mente de Atenas, mas o rabino Akiba jamais se imaginaria em uma disputa com Moisés pela mente de Jerusalém. (Bloom, 2005 p. 257)

Se é Freud, curiosamente, quem Bloom critica, cabe retornarmos aqui justamente ao fato de que este “filho de Israel” perseguido por sua condição não só

²⁷³ Toda a polêmica está no termo *Helmtheus* escrito no original, em latim. Madal (1995) comenta que o mais provável que não se trate da designação *heimtheos*, tratando-se de um lapso de escrita de Mutianus Rufus, mas sim da designação *helmtheus* como originário da localidade de *Helmstadt*, nas cercanias de Heidelberg, em cuja universidade Georg Faust teria obtido o título de doutor.

Importando-nos aqui menos as provas documentais que a fama delas originária, torna-se interessante pensar como desta difamação ter-se-ia originado a idéia de uma “semidivindade”, imputada ao sujeito em questão

se opôs aos seus como “disputa com Moisés” pela mente do homem seu contemporâneo. Fausto também assim o teria feito e teria sido o mártir-herexe perseguido pelos defensores da ortodoxia estabelecida. Bloom acrescentaria que “É característica judaica e não grega sentir tontura ao hesitar entre a necessidade de ser tudo e a angústia de nada ser” (Bloom, 2005 p. 257) e Fausto teria justamente empenhado a alma em sua aposta, seja qual for o ponto dos “tout, mais pas ça” que se apresente em cada uma de suas versões. É santo por não abrir mão do que lhe é necessário, fazendo-se com isso o próprio *santo-homem* condenado por seus contemporâneos e redimido pela posteridade.

A importância do resgate dessa santidade pagã de Fausto, realmente só seria possível retomando a religião grega, na qual o desvio e a singularidade são possíveis. Como afirma Vernant em *Entre Mito e Política* (2001 p.72):

A religião grega constitui um fenômeno muito diferente das grandes religiões de hoje. O politeísmo grego não é uma religião do livro: não comporta nem igreja, nem clero, nem revelação nem texto sagrado que defina o credo ao qual todo fiel deve aderir se quiser obter a salvação. A crença não tem caráter dogmático nem pretensão universalista.

Nessa esquecida religião helênica reside a possibilidade de uma salvação não pela aderência à tradição, mas pela ousadia em nela tomar parte, recriando-a.

6.3A verdade da religião e o real da análise

A *vizinhaça* de Lacan com a religião, sobretudo a que ele afirmou ser a *verdadeira*, ou seja, a católica-romana, liga-se a uma questão bastante “familiar”: seu único irmão, Marc-François, como se sabe, dedicou-se à vida religiosa, entrando para a abadia de Hautecombe em Savoie após seus estudos de Filosofia e Direito. Sabemos, pela biografia de Lacan escrita por Elisabeth Roudinesco (1994), o quanto essa decisão, a da entrada para a vida religiosa, o deixara furioso, mas também

sabemos o quanto Jacques teria assediado o irmão Marc-François para que este lhe arranjassem uma entrevista com o papa (idem).

Marc-François, por ocasião da morte de Jacques, em 1981, escreve o texto *Lacan et la recherche de la Vérité*. Pelo título do texto, vemos nessa busca pela verdade, o compromisso possível entre um religioso e um psicanalista. Dirá que "Tanto a saúde [santé] como a santidade [sainteté], exigem que procuremos a verdade" ²⁷⁴ (p.69). Marc-François rende homenagem a seu irmão na ocasião de seu falecimento "por ter feito a verdade falar". Ele segue citando o irmão psicanalista em seu *La Science et la Vérité* : "Freud soube deixar, sob o nome do inconsciente, a verdade falar."²⁷⁵ (1962 p.233) e Lacan, em seu retorno a obra do mestre, continuaria a fazê-lo. Seguindo este princípio à risca, o de deixar a verdade falar, "A fala/as palavras [la parole] de Jacques Lacan inquieta[m] os homens, pois ela[s] o obriga[m] a sair de sua falsa paz, ao colocar a verdadeira questão que é a seguinte: 'O que possuir ou saber para tornar-se, um homem, feliz ?'"²⁷⁶ (p.70)

Eis uma questão que remete à grande cruzada de Fausto. Nas suas várias versões, o pactário parece que parte da inação à uma ousadia, de uma constatação melancólica, no sentido inibitório, de uma verdade, de uma impossibilidade culmina na busca a partir do *Streben*, por alcançar aquilo de que não abre mão na busca de fazer-se o *nomen-omen: faustus*, o bem-aventurado. Em sua condição inicial, a da melancolia de que trataremos mais adiante, ficará mais clara esta relação especial de Fausto com o tema da verdade.

Dela, da verdade, Fausto está advertido o suficiente para saber ser esta inatingível em sua natureza e totalidade. Eis como aparece a verdade segundo as conclusões do Fausto de Pessoa

A verdade

Intuitivamente, de repente

²⁷⁴ "La santé comme la sainteté, exige que nous cherchions la vérité »

²⁷⁵ « Freud a su laisser, sous le nom d'inconscient, la vérité parler ».

²⁷⁶ "la parole de Jacques Lacan inquiète les hommes, car elle les oblige a sortir de leur fausse paix, en posant la vraie question que voici: 'Que posséder ou que savoir pour devenir un homme hereux ?' »

Se compreenderia sem a dúvida,
Por todos; o universo não contém
Esta verdade. Por que, pois, buscar
Sistemas vãos de vãs filosofias
Religiões, seitas, pensadorias
Se o erro é a condição de nossa vida,
A única certeza da existência?
Assim cheguei a isto: tudo é erro,
Da verdade há apenas uma idéia
À qual não corresponde realidade.
Crer é morrer; pensar é duvidar
A crença é o sono e o sonho do intelecto (p.164)

Eis aí a constatação própria do melancólico quanto à uma descrença na verdade da realidade cotidiana e compartilhada de que trata Lambotte (2007). Mas, se a verdade é incompatível com o saber e sua tradução, a mesma não o é em relação a um fazer, e isto gostaríamos de mostrar tratar-se no drama do pactário.

A questão da verdade em Lacan, segundo Porge (2005 p.65), aparece em diferentes momentos, expressa em seus famosos aforismos:

A verdade constitui, em Lacan, uma espécie de galgo que representará uma exigência cada vez mais precisa no relato da experiência. Com o passar do tempo, vários enunciados procurarão inscrever-se nes,a lógica: *Eu, a verdade, eu falo* (1955). *Não se pode dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro* (1960), *Há uma divisão entre o saber e a verdade* (1961) *A verdade tem seu suporte num semi-dizer.*²⁷⁷ (1970) (p. 65).

²⁷⁷ la vérité constitue chez Lacan une sorte de levier qui va représenter une exigence toujours plus précise dans le compte rendu de l'expérience. Au fil du temps plusieurs énoncés tenteront d'en inscrire la logique : *Moi, la vérité, je parle* (1955), *On ne peut pas dire le vrai sur le vrai* (1960), *Il y a une division entre le savoir et la vérité* (1961) *La vérité se supporte d'un mi-dire* (1970).

Nessa trilha, chegaríamos àquele que se tornaria, com algumas variantes, o mais célebre desses todos “a verdade tem uma estrutura de ficção” (1974). E é por isto que ele aponta na mitologia feita literatura o grande manancial para a sua “procura”. Mas, também será o que o fará dirigir-se da mitologia para a literatura.

Falamos aqui do mito, de sua relação com a repetição e com a origem no sentido ou de uma produção de verdade ou de seus efeitos, mas será na literatura que isso será realmente privilegiado e constatado por Lacan. Como propõe Porge (2005 p.65), "O Mito não é a única maneira de ficcionar a verdade e Lacan apoiou-se muito também sobre as obras literárias (...) com o intuito de demonstrar o automatismo da repetição (o *Wiederholungszwang*), traduz a insistência, da letra, como a *verdade que torna mesmo possível a existência da ficção*."²⁷⁸

Como lucidamente aponta seu irmão Marc-François, no texto que indicamos, é pela palavra que esta verdade, que nunca pode ser apreendida ou encapsulada, pode-se manifestar. Nesse sentido, mais do que pelo *logos*, discurso organizado por uma *ratio*, o *mythos* - essencial como substrato ao literário - seria a via mais favorável à sua manifestação. E aí aparece o grande paradoxo lacaniano que já adiantávamos no Capítulo 4: a possibilidade da emergência da verdade na fala, que sempre mente. A verdade e a mentira, nas construções languageiras da literatura, são temas fundamentais no *Seminário 23* onde Lacan assinala:

Le français est là dessus indicatif. Quand on parle en se servant d'un adverbe, quand on dit réelle-ment, mentale-ment, héroïque-ment, l'adjonction de ce ment est déjà en soi suffisamment indicative de ceci, qu'on ment. Il y a du mensonge indiqué dans toute adverbe. Ce n'est pas un accident.²⁷⁹ (1975-6 p.17)

²⁷⁸Le mythe n'est pas la seule forme à fictionner la vérité et Lacan s'est beaucoup appuyé aussi sur des oeuvres littéraires (...) dans le but de démontrer que l'automatisme de répétition (la *Wiederholungszwang*) traduit l'insistance, ou l'instance, de la lettre, 'vérité qui rend possible l'existence même de la fiction' »

²⁷⁹ O francês é aí indicativo. Quando falamos nos servindo de um advérbio, quando dizemos realmente [réelle-ment], mentalmente [mentale-ment], heroicamente [heroïque-ment], a adjunção deste *mente* já é em si suficientemente indicativa disso, que mentimos [qu'on ment]. Há algo da mentira indicado em todo advérbio. Isso não é por acaso.

Ou seja, o eu *quando fala, mente*. Isso está em todo advérbio. No dito, não se escapa da condição mentirosa. “*Dit-mension* [Dito-menção] é a menção do dito. Essa maneira de escrever tem uma vantagem, ela permite prolongar menção [mension] em mentira/menção [mensionge], o que indica que o dito não é necessariamente verdadeiro”²⁸⁰ (idem p. 144) Mas o dizer, a enunciação, traz à tona verdades que o sujeito porta em seu discurso e nas quais não se reconhece, crendo aí estar uma mentira, sensação advinda de um desconhecer-se.

Neste trocadilho do *qu'on dit ment*, Lacan não se refere a uma mentira envolvendo má-fé, ou enganação consciente do outro, senão que procura advertir sobre a via enganadora da metáfora, que une o simbólico e o imaginário numa dimensão especular infinita, sem rupturas. Usando de um jogo de palavras, pela via da equivocidade Lacan propõe que o que é próprio da língua (órgão corporal²⁸¹ e linguagem) é o *condiment / qu'on dit ment* (condimento / o que se diz mente). Mas, é aí, justamente por esta via do equívoco, que ele aponta a solução joyceana: “Pois, no final das contas, só temos isso contra o equívoco, como arma contra o *sinthome*”²⁸² (p.17) “Pois é unicamente pelo equívoco que a interpretação opera. É necessário que haja alguma coisa no significante que ecoa.”. (idem)²⁸³

Aí viria em Fausto a questão do espírito da mentira, o que enganaria como um meio para alcançar algo da ordem da verdade. Já que, segundo o Mefistófeles de Goethe, ele seria aquele que “*Stets das Böse will, und stets das Gute schafft*”²⁸⁴ Fausto sabe que por ele é enganado e culminará, ao final, no seu maior logro, a revelação da maior verdade sobre o próprio protagonista, aquilo que o fará merecer a salvação pela intervenção do eterno feminino.

²⁸⁰ “*Dit-mension est mension du dit. Cette façon d’écrire a un avantage, elle permet de prolonger mension en mensionge, ce qui indique que le dit n’est pas forcément vrai.* »

²⁸¹ Acrescente-se que é sempre a língua que “sabe”, lembrando o parentesco de *saber* com *sabor*. Se no português brasileiro tal uso se perdeu, no falado em terras lusitanas os alimentos ainda “sabem” (tem sabor) bem ou mal ao serem degustados.

²⁸² “*Car enfin de compte nous n’avons que ça, l’équivoque, comme arme contre le sinthome.* »

²⁸³ “*En effet c’est uniquement par l’équivoque que l’interprétation opère. Il faut qu’il y ait quelque chose du signifiant qui résonne.* »

²⁸⁴ “*Que sempre quer o mal e sempre engendra o bem*”.

Fausto, personagem-tema, através do qual um escritor não pode não ser biográfico, em suas manifestações de variados cunhos, mas sobretudo nas obras literárias a ele dedicadas, mostra como a associação com a mentira pode resultar no acesso, senão à verdade a algo que toca ao real quando concordamos com Valéry que em seu Fausto apresenta este espírito da mentira, Mefisto, como sendo o próprio da poesia: *o Estilo*.

Faust

... Je veux que cet ouvrage soit écrit dans un style de mon invention, qui permette de passer et de repasser merveilleusement du bizarre au commun, de l'absolu de la fantaisie à la rigueur extreme, de la prose aux vers, de la plus plate vérité aux ideaux les plus... les plus fragiles...

Méphistophélès

Ho ho... Il se voit que tu m'as fréquenté. Ce style-là me paraît tout méphistophélique, Monsieur l'Auteur!... En somme, le style... c'est le diable (VALÉRY).²⁸⁵

Nesta assertiva, Valéry retoma e propõe uma paródia à fórmula de Buffon já mencionada no primeiro capítulo, por Lacan dela se valer na abertura de seus *Écrits*: “*le style c'est l'homme*”. O estilo é, aliás, algo privilegiado por Lacan. Em seu Seminário sobre as *Formações do Inconsciente* (Seminário 5), afirma que se tivesse que resumir seu ensino a uma palavra, esta seria justamente “estilo”. “Essa via de retorno a Freud, por onde a mais escondida das verdades manifesta-se nas

²⁸⁵ (Fausto

Quero que esta obra seja escrita num estilo de minha invenção, que permita passar e repassar maravilhosamente do estranho ao comum, do absoluto da fantasia ao rigor extremo, da prosa ao verso, da mais rasa verdade aos ideais mais... mais frágeis...

[...]

Mefistófeles

Ho, ho... Bem se vê que você me freqüentou. Esse estilo aí me parece bastante mefistofélico, Sr. Autor!... Em resumo, o estilo é o diabo!

revoluções da cultura é a única formação que nós podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem. Ela chama-se: um estilo"²⁸⁶ (LACAN, 1957-8 p.212).

E Lacan, assim como Valéry, também fará uso da frase de Buffon, mas para justificar as dificuldades de seu estilo, e isso devido ao fato de que não simplesmente fala da palavra (parole) mas que fala no fio da palavra. Parafraseando Buffon, no prefácio de seus *Escritos*, em vez de dizer simplesmente "*Le style c'est l'homme*" irá além e dirá que "é aquele a quem nos dirigimos" (*Le style c'est l'homme à qui l'on s'adresse*) em outras palavras, como traduzirá Haroldo de Campos (1994), esta nova proposta: *Le style c'est l'Autre*.

A questão do estilo, para quem opera pelo artifício com a letra e com o escrito, tem grande correlação com as formações do inconsciente. Em Lacan, isso se torna evidente em seu estilo, já que afirmara que, ao menos em seus seminários, falava desde a posição de analisante. Se afirma que é impossível dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro, parece aí dar a entender que a verdade só se manifesta no engano, no que, no sujeito, provoca a sensação de alheamento. E é isso que a Psicanálise busca evidenciar desde suas origens: que o erro não está contraposto à verdade.

Se isso de que falamos é a verdade, e a verdade não pode apreender/agarrar o que a funda, se não existe verdadeiro do verdadeiro, se a verdade fala nisto que há de menos verdadeira na sua essência, os sonhos, os lapsos, as formações do inconsciente, então esta adequação não se acopla à tradicional adequação da coisa ao espírito, mas revela uma radical inadequação entre as palavras e a coisa, entre a fala e aquilo de que se fala.²⁸⁷ (PORGE, 2005 p.65-6)

²⁸⁶ "Cette voie de retour à Freud, par où la vérité la plus cachée se manifeste dans les révolutions de la culture est la seule formation que nous puissions prétendre à transmettre à ceux qui nous suivent. Elle s'appelle : un style ».

²⁸⁷ Si ce dont on parle est la vérité, et la vérité ne peut pas saisir ce qui la fonde, s'il n'y a pas de vrai du vrai, si la vérité parle dans ce qui est le moins vrai par essence, les rêves, le lapsus, les formations de l'inconscient, alors cette adéquation ne rejoint pas la traditionnelle adéquation de la chose et de l'esprit mais révèle une radicale inadéquation entre les mots et la chose, entre la parole et ce dont on parle.

Freud demonstrou, em *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, que os nossos atos falhos, apesar de assim serem percebidos, são na verdade bem sucedidos do ponto de vista do nosso desejo. “Nossas palavras que tropeçam são palavras que confessam. Eles (os atos falhos), elas (as palavras) revelam uma verdade de detrás” (LACAN, 1953-54 p. 302). Se “minto quando *eu* falo” digo a verdade quando *me engano*. Eis, nesta última frase, a equivocidade operando. Fausto deixa-se enganar pelo “espírito caluniador” como forma de alcançar sua verdade.

“A mentalidade enquanto mente é um fato” (...) “Não há fato senão de artifício” (idem, p.42). Na análise, a verdade só apareceria pelo equívoco “pois é unicamente pelo equívoco que a interpretação opera. É necessário que haja alguma coisa do significante que ecoa”²⁸⁸ (LACAN, 1975-6 p.17) e há aqui algo de fundamental do *sinthome*-*madaquismo*: a *consonantia* que nos leva a questão seguinte: Como resgata Lacan da definição da pulsão, essas seriam o “eco no corpo do fato que há um dizer”.²⁸⁹ A pulsão, conceito psicanalítico que marca a não dicotomia entre o somático e o psíquico pelo seu apoio nas zonas erógenas privilegiadas, bordas orificiais, “é porque o corpo tem alguns orifícios dos quais o mais importante é o ouvido, o mais importante porque não se pode fechar, que é por causa disso que responde no corpo ao que eu chamei de voz”²⁹⁰.

O *Sinthome* ecoa no corpo pela voz não no que ela forma de sentido pelo código lingüístico, mas nas estesias sonoras da musicalidade vocal. Tema também aderente ao *evocador* Fausto. É o evocador, porque evidentemente chama o espírito oculto para que este se manifeste, mas também no sentido de “tornar (algo) presente pelo exercício da memória e/ou da imaginação; lembrar” (idem).

Fausto é o que sabe decifrar os enigmas da evocação, e “No enigma, como sabemos, verdade e engano são complementares e não excludentes” (GARCIA-ROZA, 2001, p.08). Mas, como personagem que repete o feito de Orfeu, indo até o mundo dos mortos, ou trazendo-os do passado, Fausto remete, no que tange à

²⁸⁸ En effet, c'est uniquement par l'équivoque que l'interprétation opère. Il faut qu'il y ait quelque chose dans le signifiant qui résonne.

²⁸⁹ C'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a du dire.

²⁹⁰ C'est parce que le corps a quelques orifices, dont le plus important est l'oreille, parce qu'elle ne peut se boucher, se clore, se fermer. C'est par ce biais que répond dans le corps ce que j'ai applé la voix.

verdade, à questão da memória e do esquecimento tão presentes na acepção grega do termo *a-lethéa*.

O termo grego que designa a verdade se forma de uma negação (pelo prefixo *a*) do *lethe*²⁹¹, ou seja, do esquecimento, do encobrimento com o véu deste ocultamento da memória e da reminiscência. Como nos lembra Harari, em *Intensiones Freudianas* (1991 p. 94):

O *Lethe* era aquele rio mitológico que Platão citava para fundar sua teoria do conhecimento como reminiscência. Tratava-se do 'rio do esquecimento' que as almas do Hades atravessavam antes de chegar a este mundo, através do qual, em sua nova encarnação, esqueciam todo saber prévio (ou seja de sua(s) vida(s) anteriore(s)).

Em sua face de Orfeu, pelo contato como os mortos, pelo acesso à memória destes, Fausto se irmana ao poeta em seu fazer, cuja inspiração viria diretamente da Memória (*Μνημοσύνη*) e das Musas (*Μούσαι*) (Batista p.146). Isso pode novamente parecer paradoxal, que ele atravessasse este rio do esquecimento para resgatar a memória e assim dar conta de algo da verdade, mas “As potências antitéticas de *alethéa* e *léthe* não são contraditórias: no pensamento mítico os contrários são complementares” (DETIENNE, 2006 p.43).

Eis como colocam-se as coisas no entendimento de Heidegger (2002 p.229) a respeito desses opostos interpenetrantes:

des-cobrimento é o traço fundamental daquilo que já apareceu e deixou para trás o encobrimento. Este é o sentido do alfa (*a*) que compõe a palavra grega *aletheia* e que somente recebeu a designação de alfa privativo na gramática elaborada do pensamento grego tardio. A relação com *lethe* (*λήθη*), encobrimento e o próprio encobrimento não perdem de forma alguma o peso pelo fato de se experimentar diretamente o descoberto como o que apareceu, como o que entrou em vigência, como vigente.

²⁹¹ Lembramos aqui que na mitologia grega *Λήθη* (*Léthe*) era irmão de *Θάνατος* (*Tánatos*), associado à morte, e *ΰπνος* (*Hypnos*), associado ao sono. De fato, diante do horror à verdade, o Fausto de Pessoa, aquele que mais diretamente trata dessa questão, tende a pô-lo diante das falsas saídas, seja da morte pelo suicídio ou do sono e do onírico para esta dor existencial.

Da Psicanálise, ouve-se do senso comum a idéia de que ela serve para fazer com que o sujeito resgate e, portanto, “lembre” de sua infância as origens do seu mal para, com isso, com o conhecimento deste olvidado-encoberto, deixar de sofrer. Na verdade, o que Freud afirma vai muito mais ao senso oposto. Se é dito que as histéricas sofrem de reminiscências - que, diferentemente da memória de algo que se passou, trata-se da presença daquilo que ainda não passou – objetiva-se na análise muito mais um banho nesse rio do esquecimento do que afogar-se no rio de lágrimas das memórias penosas. Trata-se de um recordar, sim, mas para esquecer, já que aquilo que não se recorda segue-se repetindo. “Toda integração simbólica bem sucedida comporta um tipo de esquecimento normal”, dirá Lacan (apud Harari, 2003b p,39).

No *Seminário 1 – Os escritos Técnicos de Freud* na classe de (19/05/54 p.189), o psicanalista parece melhor esclarecer esta questão:

Dans l'analyse, à partir du moment où nous engageons le sujet, implicitement, dans une recherche de la vérité, nous commençons à constituer son ignorance. C'est nous qui créons cette situation, et donc cette ignorance là. Quand nous disons que le moi ne sait rien des déirs du sujet, c'est parce que l'élaboration de l'expérience dans la pensée de Freud nous l'apprend. Cette ignorance-“a n'est donc pas une pure et simple ignorance. C'est ce qui est exprimé concrètement dans le processus de la Verneinung, et qui, dans l'enssemble statique du sujet, s'appelle méconnaissance. / Méconnaissance n'est pas ignorance. La méconnaissance représente une certaine organisation d'affirmation et de négations, à quoi le sujet est attaché. Elle ne se concevrait donc pas sans une connaissance corrélatrice. Si le sujet peut méconnaître quelque chose, il faut bien qu'il sache autour de quoi a opéré cette fonction. Il faut bien qu'il y ait derrière sa méconnaissance une certaine connaissance de ce qu'il y a à méconnaître.²⁹²

²⁹² Na análise, a partir do momento em que comprometemos o sujeito, implicitamente, numa busca pela verdade, começamos a constituir sua ignorância. Somos nós que criamos esta situação e, portanto, a dita ignorância. Quando dizemos que o eu nada sabe acerca dos desejos do sujeito é porque a elaboração da experiência, no pensamento de Freud, assim nos ensina. Esta ignorância não é, pois, uma pura e simples ignorância. É o que está expresso concretamente no processo da *Verneinung*, e que se chama no conjunto estático do sujeito, desconhecimento (...) Desconhecimento não é ignorância. O desconhecimento representa uma certa organização de afirmações e negações às quais está apegado o sujeito. Não podemos, pois, conceber o desconhecimento sem um conhecimento correlato. Se o sujeito pode desconhecer algo, tem que saber de algum modo em torno

Existe aí uma passagem, uma mudança importante de paradigma. O início do drama de Fausto, assim como o início de uma análise assinalam para um “conhece-te a ti mesmo”, numa busca de “toda a verdade a ser conhecida” sobre o Eu. Entretanto, sendo o eu e a verdade impossíveis, o sujeito irrompe numa verdade: de que não há acesso a esta verdade que pelo des-conhecimento (méconnaissance), pela travessia dos próprios mitos que se fazem presentes nas repetições. Esta passagem manifesta-se no Fausto de Pessoa quando este pode brindar entre os outros dizendo “Morra o Doutor e Viva Fausto” E aí se pode reler o que seria um lamento escatológico como o início de um novo ciclo:

Já não tenho alma. Dei-a à luz e ao ruído.

Só sinto um vácuo imenso onde a alma tive...

Sou qualquer coisa de exterior apenas

Consciente apenas de já nada ser

O eu implicado na busca pela verdade em sua totalidade quer sabê-la, esta verdade, para conhecer qual é seu lugar no mundo, no universo. A grande busca de Fausto, por descortinar os segredos da natureza parece também passar por aí. Mas, “A natureza, eu diria, para encurtar se especifica de não ser uma” (LACAN, 1975-6 p.13) e, quanto ao “UNI-verso: *hááium*, mas não se sabe onde. É mais que improvável que este Um constitua o Universo.”²⁹³ (idem, p. 64). “Não foi Deus que cometeu essa coisa que chamamos uni-verso. Imputamos a Deus o que é negócio do artista cujo primeiro modelo é, como cada um sabe, o oleiro.”²⁹⁴ (ibidem, p. 64).

Aí está uma dolorosa e necessária constatação para o artifício do *sinthome*. Deparando-se com o fato, com a verdade de que a natureza é não uma, para que

de que operou esta função. Atrás do seu desconhecimento, tem que haver um certo conhecimento do que tem que desconhecer.

²⁹³ *Yad'lun*, mais on ne sait pas où. Il est plus qu'improbable que cet Un constitue l'Univers.

²⁹⁴ C'est pas Dieu qui a commis ce truc qu'on appelle l'Univers. On impute à Dieu ce qui est l'affaire de l'artiste, dont le premier modèle est, comme chacun sait, le potier.

daí advenha um saber fazer, é necessária essa confrontação com o fragmentário, e daí fazer do um. “Existe uma impossibilidade de que a verdade torne-se um produto do saber-fazer ? Não. Mas ela só será meio-dita”²⁹⁵ (LACAN, 1975-6 p. 13). É daí que Harari (2003), em seu livro sobre o Seminário 23 de Lacan, falará da *varité*, uma nova palavra-valise, para dar conta desta variedade (*variété*) da verdade (*vérité*). Já que, como vimos, Lacan diz que a verdade se caracteriza por não ser uma. “Não há verdade que só possa ser dita, exatamente como o sujeito que ela comporta, que não possa ser dita senão parcialmente. Que não possa, para expressar como eu enunciei, ser senão meio dita”²⁹⁶ (LACAN, 1975-6 p.30-1)

Novamente a reviravolta se apresenta. A busca da verdade só pode conduzir ao erro, ou dito de outra forma, nesta tentativa de descortinar a verdade o inevitável é a confrontação com o real, algo que dela, da verdade, se distingue de forma capital sobre o que dela se idealiza e se espera. Se o sujeito busca na verdade o que o possa representar verdadeiramente, aí aparece a decalagem entre a realidade e o real. “O verdadeiro é dizer conforme a realidade. A realidade é, no caso, o que funciona, funciona verdadeiramente. Mas, o que funciona verdadeiramente não tem nada que ver com o que designo como o real.”²⁹⁷ (LACAN, 1975-6 p.132) O real é, logo, o que não funciona, mas *in-stiste* pela sua repetição, pela sua incessante não-inscrição. Daí sua relação com a repetição nos mitos e sua possibilidade de um fazer pela via do literário.

Roland Barthes (1992 p. 23) soube verificar o caráter faustiano-prometeico da literatura no que tange ao fazer com o real:

O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos; quer

²⁹⁵ Y a-t-il impossibilité que la vérité devienne un produit du savoir-faire ? Non. Mais elle ne sera alors que mi-dite...

²⁹⁶ Qu'il n'y a pas de vérité qu'elle ne puisse que se dire qu'à moitié, tout comme le sujet qu'elle comporte. Pour l'exprimer comme je l'ai énoncé, la vérité ne peut que se mi-dire.

²⁹⁷ « Le vrai est dire conforme à la réalité. La réalité est dans l'occasion ce qui fonctionne, fonctionne vraiment. Mais ce qui fonctionne vraiment n'a rien à faire avec ce que je désigne du réel. (...)

o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer, render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. [...]. Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.

Nisso, a análise ao mito se alia e se irmana. “Enquanto práxis do Real, a análise - já não mais busca da verdade – permite ao analisante atravessar, várias vezes, de modo reversível, tais experiências” (HARARI, 2003 p.242). Esse real nas construções da escrita e nos atos de linguagem é o que aparece no estilo. Se dizíamos com Lacan que o eu que fala não escapa do mentir no que diz o real do estilo, não escapa de se manifestar nos atos, no fazer com a língua (seja em fala ou em escrita). Eis aí a primazia que Fausto coloca ao Ato (Im Anfang war die Tat) O verbo só pode aparecer *a posteriori* onde já estava o estilo que com ele constrói, desconstrói, e reconstrói.

Para Lacan o real, que considera (como tal) uma invenção sua é o que está também no cerne da possibilidade inventiva. Não como fruto de uma concentração exaustiva, mas como uma entrega ativa àquilo que suplanta à necessidade de uma aderência conformativa ao *uni-verso*, dos sentidos prévios. Nesse fazer advindo de um contato lúcido com este real, uma verdade pode se manifestar na busca não mais pelo conteúdo verdadeiro, mas pela forma, pelo estilo, enfim. Como bem o diz Clarisse Lispector em *Água Viva* “Não quero a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero uma verdade inventada.”

6.4 *Poiesis*: tocando o real

O texto pode, se tiver gana,
investir contra as estruturas canônicas da própria língua
[...] esse metal incandescente, fora de origem
e fora de comunicação, é então coisa de linguagem
e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada.

Roland Barthes, *O Prazer do Texto*

Falamos, até aqui, de Fausto, do mítico, do *Sinthome*. Tratamos dos nomes biográficos por trás do enredo fáustico e até mesmo das questões de filiação, pátria e linguagem nos autores de Fausto que elegemos para tratar de nossa temática. No entanto, pouco ainda foi dito sobre o próprio fazer desses autores. Não tanto no sentido de uma exegese interpretativa de cada obra, mas do próprio fazer literário em sua relação com o Fausto e o *Sinthome*. Trata-se do fazer poético, não no sentido estrito da poesia lírica (métrica, rima, verso), mas no que suas raízes na *ποίησις* como o que, em princípio reuniríamos nas noções de criação, produção e invenção – noções que pretendemos diferenciar no Capítulo 8 - tendo a letra e o texto como matéria prima para uma *Gestaltung* singular.

De Fausto, destacamos como elemento fundamental o pacto com Mefistófeles, mas pouco dissemos sobre o que está embutido nesse ato e, por consequência, no ato com o qual, do mito, os autores se apropriam para uma produção, uma produção textual, literária. *Im Anfang war die Tat*:²⁹⁸ eis a forma de apropriação e negação de Fausto aos princípios bíblicos. A partir da imaginada primazia do Verbo (Palavra) que abre o evangelho de João, o Fausto de Goethe a subverte colocando em evidência o Ato, que como vimos com Kojève (secção anterior), é sempre uma negação.

²⁹⁸ “No início era o ato”

Fausto, em seu inconformismo, fazendo às vezes de seu contemporâneo (se falamos do homem histórico) Lutero, que traduz a *Vulgata* ao alemão vernáculo, pouco antes da evocação original de Mefisto (que aí já o circunda na forma no cão), fica estagnado no *In Principio erat Verbum*. Como bom *traduttore-traditore*²⁹⁹, não se conforma em afirmar que no principio seria a Palavra-Verbo (Wort). Procurando substitutos, passa primeiro pelo *sentido* (Sinn), que evidentemente também descarta em prol da *força* (Kraft) que também abandona, só vindo a se satisfazer com o termo ato/ação (That).

Geschrieben steht: »im Anfang war das W o r t ! «

Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?

Ich kann das W o r t so hoch unmöglich schätzen,

Ich muß es anders übersetzen,

Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin

Geschrieben steht: im Anfang war der S i n n .

Bedenke wohl die erste Zeile,

Daß deine Feder sich nicht übereile!

Ist es der S i n n , der alles wirkt und schafft?

Es sollte stehn: im Anfang war die K r a f t !

Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,

Schon warnt mich was, daß ich dabey nicht bleibe.

Mir hilft der Geist! auf einmal seh' ich Rat

Und schreibe getrost: im Anfang war die T a t (1224-1237)

(Está escrito No princípio era o Verbo.

Aqui já fico estagnado. Quem me ajuda a progredir ?

O Verbo !! Jamais poderia dar-lhe tal destaque.

Tenho que traduzi-lo de outro modo

Se pelo Espírito estou bem iluminado

²⁹⁹ Expressão utilizada por Freud (ainda que no plural *traduttori-traditori*, *tradutores*, *traidores*, em *italiano*) em carta a Wilhelm Fliess, referindo-se a porção de *traição* inerente a toda *tradução*.

Ponho isto: *No princípio era o Senso/Sentido (Sinn)*

Paro nessa primeira linha

A qual a pena não consegue ultrapassar;

pois é o sentido que faz tudo, e tudo cria ?...

É melhor *No princípio era a Potência/Força (Kraft)*!

Mas, no que eu me ponho a escrevê-lo

Contra isto algo me previne, para que aí não fique.

O Espírito/Gênio me auxilia! De pronto tenho o conselho!

Agora escrevo: *No princípio era a ação/o ato (Tat)*.

Nos dizeres de Lacan, acerca do ato/ação, ele(a) estaria diretamente relacionado(a) à dor de Fausto que é a dor do homem por excelência. Quando procura aliar *sentido*, *palavra* e *ação*. O Homem-Fausto sofre justamente de sentidos:

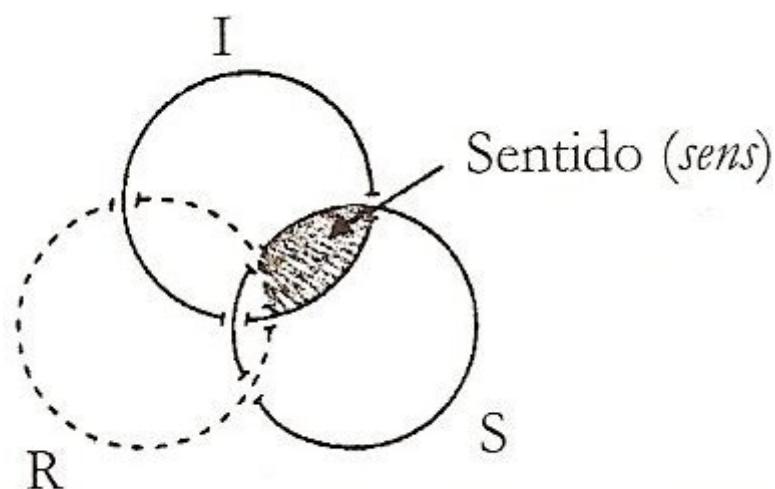
Le mot même d'acte implique la polarité actif-passif, ce qui est déjà s'engager dans un faux-sens. C'est ce qu'on appelle la connaissance, avec cette ambiguïté – l'actif, c'est ce qui nous connaissons, mais nous nous imaginons que, faisant effort pour connaître, nous sommes actifs.³⁰⁰ (1975-6 p.64)

É justamente assim que é representado o Fausto pré-mefístico. É um homem que busca supostamente “ativamente” (e eis o seu engodo) a superação dos limites humanos por um conhecimento transcendente. Igualando conhecimento e saber (noções que a Psicanálise busca diferenciar), o “doutor” do início do drama busca conhecer o que lhe é oculto, mas conhecido (sabido) por um Outro: Deus.

Poderíamos, portanto, resumir que sua questão coloca-se como a busca de uma verdade a ser revelada ou desvelada, de tocar o real decifrando seu sentido. Mas, eis a sua característica de impossibilidade, tanto do dizer pleno da verdade,

³⁰⁰ (A própria palavra ato implica a polaridade ativo-passivo, O que já é engajar-se em um falso-sentido. É o que chamamos o conhecimento, com essa ambigüidade que o ativo, isto é o que conhecemos, mas que nós os imaginamos que, fazendo esforço para conhecer, somos ativos).

esta que segundo Lacan (idem) só pode ser *semi-dita* (mi-dit,) quanto do *sentido* do real que “se funda no fato mesmo de não ter sentido, de excluir o sentido ou, mais exatamente, que se coloca como o que o exclui.”³⁰¹ Isso está, afinal muito bem representado na Cadeia Borromeana.



O Real forclui o sentido

Nesse sentido, parece que este primeiro Fausto confia de certo modo no que professam os Evangelhos, inclusive o de João, pensando que a palavra pode revelar a totalidade da verdade oculta. Cabe aí, porém, a constatação de uma noção bastante específica de verdade a tratada *alétheia*. A verdade está aí etimologicamente colocada como a desocultação, a retirada do *véu do esquecimento* (*lethe*),. “Não há *aléthea* sem *lethe*, sendo que o próprio fato do termo a-létheia ser privativo é, por si só, indicativo desse jogo do mostrar-se e do ocultar-se” (GARCIA-ROZA, 2001, p.08). Essa seria uma verdade além dos limites da razão e da experiência da realidade. Algo próximo daquilo que figura inscrito no templo de Ísis “Eu sou tudo o que é, foi e será e nenhum mortal jamais descerrou meu véu.” (in KANT, apud LACQUE-LABARTHE, 2000, p. 226). Mas é essa a verdade que Fausto procura, a verdade sublime, a verdade divina, velada e vedada.

³⁰¹ “se fonde pour autant qu’il n’a pas de sens, qu’il excult le sens, ou, plus exactement, qu’il se depose d’en être exclut”.

Fausto se inscreve na tradição literária como uma personagem que representa a própria questão inerente à problemática do literário como uma nova busca, subversiva, diferente da via religiosa, de alcançar algo do sublime. Entenda-se aí deste sublime algo que em princípio se concebe como o que exorbita as possibilidades e as capacidades humanas, alcançando algo do divino, sobretudo em termos estéticos.

Na busca de uma definição deste *sublime*, Lacoue-Labarthe propõe ser “sublime toda apresentação do inapresentável ou, mais rigorosamente, [...] a apresentação (disso) que há o inapresentável” (2000, p. 229). Portanto, se a literatura se inscreve basicamente como arte representativa, teria ela como dar conta do sublime? Poderia a arte ou a literatura superar esses limites? Heidegger afirma que:

O que limita é a forma e o limitado [é] a matéria. Nessas determinações, o que se oferece é aquilo que surge no momento em que a obra de arte é experimentada como aquilo que se mostra: *phainesthai* segundo seu *eidos*. O *ekphanéstaton*, o que se mostra com o maior brilho (*Schein*) é o belo. Pelo desvio de *idea*, a obra de arte se afasta em direção à caracterização do belo como *ekphanéston*. (apud LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 230)

A raiz desse *ekphanéston*, cabe mencionar, é a mesma que temos em *fantasma*, *fantasia* conceitos psicanalíticos ligados a apreensão estética, mas também a *epifania* de Joyce. *Φαίνεσθαι* (*Phainesthai*), do grego, significa “brilhar, luzir, mostrar-se com brilho, aparecer” E é justamente pela via da epifania que Lacan aponta como a via Joyceana de manifestação do real, que guarda com a noção labarthiana de sublime a sua inacessibilidade de apreensão numa inteireza. Como afirma Lacan no seminário sobre o *Sinthome*, no fazer literário, “É por pequenos, pequenos pedaços de escrita que entramos no real”³⁰² (LACAN, 1975-6 p. 68). E isso certamente ele afirma que não pela sua representação-apresentação (*Darstellung*) e sim pela sua instalação (*Stellung*) (LACOUÉ-LABARTTHER 2000 p.236).

³⁰² « C’est par des petits bouts d’écriture que, historiquement, on est rentré dans le réel »

A epifania Joyciana está ligada a esta aparição imediata do belo (associado à *claritas* de São Thomás). Mas este belo, o sublime, a literatura procura insistentemente *re-produzí-lo* pela letra. A representação do sublime é um problema central à estética já que “a essência da manifestação ou da apresentação é a forma – delimitada e finita – e se o sublime é e sempre foi pensado como a manifestação ou a apresentação do infinito, então, na sua própria estrutura o sublime é contraditório” (idem, p. 230) E isto só pode dar-se pela fabricação, produção *poiética*.

Quando Heidegger quer dar conta do que em sua língua de expressão, o alemão, se aproxima desse *φαντός* grego, ou seja, do *Schein*, portanto, não dispõe de outro recurso que o da repetição transformadora e elaborativa tão própria do fazer poético: “Das Wort schön meint das Erscheinen Im *Schein* solchen *Vorscheins*” (1961 p.130) (grifos nossos)³⁰³

As impossibilidades da *ver-dade*³⁰⁴ em sua *veri-ficação* remetem a representação estética de um real. A *veri-ficação*, termo que pelo uso corrente remete ao *olhar* e suas apreciações estéticas, parece ocultar a idéia de uma produção (*-ficação* como por exemplo em *danificação, deificação, falsificação*) do que é verdadeiro/vero. É aí que aparece na *poesia*, como uma produção que visa ir além da reprodução gráfica de uma pintura ou de uma escultura a possibilidade de dar conta disso, fazer do fictício uma *veri-ficação*. Se na arte se visa reproduzir com os pincéis ou cinzéis (*stilus*) a beleza e o horror da verdade, lembremos que esta última aparecia como uma bela mulher cujo véu o tempo ameaçaria ou lograria retirar/descobrir.

A poesia, aqui a pensamos como algo que na arte helênica ainda põe de maneira não dissociada a música e o texto. Mas lembremos que miticamente, as Musas - que estão na palavra *música* - estas inspiradoras, ou seja, que sopravam o texto divino e re-velado nos ouvidos dos bardos, eram a *beleza-meio* e não a *beleza-fim*. Na apropriação romântica e moderna destas musas des-sacralizadas é que começam a ser tidas como as fontes humanas (de beleza terrena) propulsoras da criatividade trovadora.

³⁰³ A palavra belo significa o aparecer no brilho de cada aparição.

³⁰⁴ Pensando esta *-dade*, como a *-heit* “aquilo que caracteriza” uma entidade pela substantivação de um adjetivo como Heidegger aponta em *Sein und Zeit*.

Em seu artigo dedicado à questão da Estética, *Das Unheimliche*, Freud coloca a questão de que não somente o belo seria aí, neste domínio filosófico, objeto, mas também o que à beleza se contrapõe, quer dizer, em seu extremo, o *horrível*, o *terrível*. Se Rainer Maria Rilke teria dito que “O belo nada mais é senão o começo do horrível” (apud LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 240), o diz em consonância com a idéia psicanalítica do belo como o último anteparo diante do horror. Horror da castração no Outro, bem certo, mas também horror como o que é próprio da aparição dispersa, desconexa, desestabilizante do real; o real demoníaco com que concluímos o capítulo anterior.

Na história de Fausto a beleza aparece dividida entre Margarida, a *femme-sinhome* inspiradora do *Streben* na primeira parte, do Goethe *Sturmer*, mas de um modo geral está sempre na Helena, símbolo máximo da beleza evocada do passado clássico. Não obstante esta beleza se estende no horror demoníaco de Mefisto e demais aparições diabólicas, Aparições (*Erscheinungen*) que Fausto evoca do passado clássico ou das terras avernais e que remetem ao que é próprio do *Unheimlich*, do que deveria der ficado oculto, mas veio à luz.

Este ato Fáustico que traz seres de outro mundo a este bem como as viagens de Fausto a mundos que não lhe pertencem, parecem assinalar para uma divinização do doutor. De fato, parece ser este o seu objetivo sacrílego quando no Fausto de Marlowe dirá:

A sound Magitian is a Demi-god,
Here tire my braines to get a Deity
(Um mágico sagaz é semi-deus.
Aguça teu engenho, Fausto, e sê divino!)

Na verdade este pode ser o objetivo expresso, mais este processo de romper com a separação entre às esferas sagradas e divinas, tende muito mais a dessacralização do divino que a divinização, propriamente dizendo, do homem. Referimo-nos aqui à noção de profanação segundo Giorgio Agamben. (2005) Em seu ensaio *Elogio da Profanação* ao qual já nos remetemos para dar conta do termo *re-ligião* como o que visa a separação entre o âmbito do divino do que caberia aos

homens. Agamben define como profano o que perdeu o seu aspecto sagrado, ou seja, de destinado aos deuses para se tornar novamente de uso comum aos humanos. “mas este uso não parece aqui como algo natural: não se acede a isto a não ser através da profanação”³⁰⁵ (p.96).

Ou seja, existe aí, como fundamental e fundante de tal experiência, um *ato* (p.96). O que nos faz retornar a questão do artifício, da *poiesis* como *produção*, ou antes, *invenção* que envolve a questão do *uso* do Nome-do-Pai, anteriormente consacrado ao divino: “De fato, a passagem do sagrado ao profano pode também corresponder a um uso” (ou antes a uma re-utilização completamente destituída do sagrado) ³⁰⁶ (p.98).

Conforme posto, não se trata da divinização do que é terrestre, fazendo da terra um novo panteão, mas do inverso. Como exemplo o ensaísta italiano demonstra o *ludus*, ou seja, todos os jogos outrora envolvidos em práticas divinatórias (dos quais o xadrez é o maior exemplo), e hoje assimilados ao entretenimento, ao esporte, à socialização. Neste processo de profanação, certamente reúnem-se a literatura e a Psicanálise a lidarem com o que outrora, mas ainda hoje insiste-se em manter separado, consagrado no âmbito da religião. Esta é a lição de Fausto, que usa dos nomes divinos para fins tão profanos em sua alquimia, sua forja, suas conquistas, seus artificios.

Mas lembramos que a poesia não é só letra, é também música. E realmente, quando se trata de uma forma de expressão artística que estaria mais próxima do sagrado, sem dúvida alguma a música está em cena. Esta que, como vínhamos dizendo, antecede e de certa forma faz derivar o fazer poético e, por extensão, o literário. Sendo a música uma forma de estética não representacional, mas profundamente ligada ao gozo místico, é intrínseca a toda atividade ritual podendo representar as vozes enigmáticas dos deuses e dos demônios. Lembrando a definição do enigma para Lacan: “Um enigma, como o nome indica, é uma

³⁰⁵ (Mais l’usage n’apparaît ici comme quelque chose de naturel: on n’y accède au contraire qu’à travers une profanation).

³⁰⁶ (En fait, le passage du sacré au profane peut aussi correspondre à un usage (ou plutôt à une reutilisation) parfaitement incongru du sacré).

enunciação da qual não achamos o enunciado³⁰⁷ (, 1975-6 p.43.) Daí vem toda a questão do jogo com o som *em jouissance* (gozo) e *J'ouïs sens* (eu ouço sentido) (idem, p. 47) apresentado no seminário 23.

Daí também decorre o fato de, neste seminário, Lacan privilegiar a Pulsão Invocante em detrimento da sua costumeira ênfase na escópica. Dirá que: “as pulsões são o eco no corpo do fato de que há um dizer.³⁰⁸” Mas que “este dizer, para que ecoe, para que consoe, para usar outra palavra do santomasdeaquino, para que ele consoe, é necessário que o corpo seja sensível”³⁰⁹ (ibidem, p. 17).

A música está diretamente ligada a estética não puramente pela beleza ou por seu oposto, mas pela *estesia*, pelo que provoca de intraduzível e intransmissível pelas vias de discursos visando a pura produção de sentidos. A aproximação entre música e linguagem constitui palco de discussão para controvérsias, busca por explicações, tentativas de conciliação ou adaptação de um campo ou conceito ao outro.

Se há quem tenha dito que “discutir sobre música seja como dançar sobre arquitetura”, inegavelmente a música convida a discussão. Talvez o que se procure com esse “argumento” é a impossibilidade de se explicar a música através da linguagem, um provável absurdo. Mas esse “absurdo” parece ser minimizado quando, por parte dos músicos fala-se em “linguagem musical” ou quando se proclama a prerrogativa de intitular-se, a música, como a linguagem universal, ou quiçá, a linguagem divina.

Existe no intento da música uma arrogância, uma *hybris*, bastante declarada. Ela ignora a queda babélica e busca exprimir o universal abandonando todos os sistemas lingüístico-representacionais para se entregar ao puro som, não codificado, ainda que extremamente sistematizado. Na música está o intento fáustico de tocar o divino através de *Sua* linguagem. Seria a música, então, linguagem anominal e, portanto, divina, uma vez que pré-adâmica?

³⁰⁷ Un enigma, comme le nom l'indique, est une énonciation telle qu'on n'en trouve pas l'énoncé.

³⁰⁸ Les pulsions, c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire.

³⁰⁹ Ce dire, pour qu'il résonne, qu'il consonne, autre mot du sinthome-madaquin, il faut que le corps y soit sensible.

Aqui optamos pela literatura no que concerne à repetição da temática do pacto, mas na música encontra-se também uma profusão impressionante de obras relacionadas. Um ano depois do *Volksbuch* de Spies já aparecem, em 1588, 2 *Meisterlieder* (*Zwei Meisterlieder*, em termos atuais) assinadas por Friedrich Beer: “Faustus verzaubert zwölf studenten³¹⁰” e “D. Faustus macht laut schreyende bawern still³¹¹”. Na Inglaterra, no ano seguinte, aparecem as anônimas baladas “*The Judgment of God shewed upon one John Faustus, Doctor in Divinity, Tune of Fortune my Foe. A ballad of life and death of Doctor Faustus the great Cunniger*”.

Este tema segue produzindo ao longo da história um sem número de cantigas, ballets, óperas, sinfonias, etc, das quais destacaríamos as seguintes:

1810 – Ludwig van Beethoven “Aus Goethes Faust: Es war einmal ein König” (Lied)

1820 – Franz Schubert : “Gretchen am Spinnrade” (Lied)

1840 – Richard Wagner: “Faust-Overtüre” (Sinfonia)

1846 – Hector Berlioz: “La Damnation de Faust” (Ballet)

1846 – Robert Schumann: “Scenen aus Goethes Faust”

1851 – Heinrich Heine : “Doktor Faust-Ein Tanzpoem” (Ballet)

1855-61 – Franz Liszt: “Eine Faust-Symphonie” (Sinfonia)

1859 – Charles Gounod : “Faust” (Ópera)

1875 – Franz Liszt : “Mephisto Walzer” (Valsa)

Quanto à questão do sagrado e do profano na música, sem dúvida pode-se ter em *La Voix du Diable* (1991) de Michel Poizat, um riquíssimo manancial para um aprofundamento de tal discussão. Poizat toma da música, mas, sobretudo da ópera esta questão dicotômica entre o Sagrado e o Profano, o Divino e o Humano, a harmonia e o ritmo, o consoante e o dissonante, e tantas outras oposições que fazem dela este veículo privilegiado ao gozo místico em sua ambígua relação com o religioso e o sensual.

³¹⁰ *Fausto encanta doze estudantes*

³¹¹ *Dr. Fausto faz os camponeses gritadores silenciar*

O que está em jogo nesta questão é o tipo de sistema de valores no qual uma civilização insere o fato musical; sistema sempre organizado a partir de oposições fundamentais do ser humano: linguagem/ fora da linguagem, masculino/feminino, bom/mau, o um/o outro. Deste tipo de estruturação derivará uma série de equações que em sua totalidade perdurarão até nossos dias sob uma forma ou sob outra: Fora da linguagem (e, logo, musical) = feminino = alteridade absoluta = má ou perigosa, logo, diabólica. A música é mulher, dirá Richard Wagner no século XIX. Que a mulher fosse o diabo, toda a Idade Média (e bem além dela) estava persuadida e o 'diabo é o outro'.(p.99-100).³¹²

Voltamos aqui a esta alteridade excluída, da mulher, do demônio, ou da mulher-demônio como recalcada e dissociada da trindade apolínea. A música é veículo privilegiado para a sua irrupção deste Outro.

E o que interessou Lacan na literatura de Joyce foi em muito a sua musicalidade que fazia as palavras excederem o sentido e virarem quase que puro som. Mas no Fausto mesmo quando feito literatura ela também estará presente pelas qualidades poéticas de um Pessoa, nos cantos de páscoa, nas cantigas dos camponeses, nas tavernas e nas noites de Valpúrgis (moderna e clássica) e na revolução poética do *Faust II* de um Goethe ou no Fausto musical por excelência de Thomas Mann que visa fazer de uma música outra, inovadora, seu artifício a partir do contato profanador - que, como lembra Agamben vem do *contagione* (p.97) – do contato com a mulher-demônio.

No refazer criativo desta linguagem re-inventada da música ou da poesia os nomes de Fausto, que assinam com seus nomes a *re-autoria* desta obra vão imprimindo pelo estilo, pelo conteúdo feito forma algo a partir de um real inapreensível. O Fausto que talvez mais revoluciona a linguagem do romance no Brasil do século vinte, *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa é quem mostra que “O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no

³¹² Ce qui est en jeu dans cette question, c'est le système dans lequel une civilisation insère le fait musical, système toujours organisé autour des oppositions fondamentales de l'être humain : langage/hors langage, masculin/féminin, bon/mauvais, l'un/l'autre. De ce type de structuration va découler une série d'équations qui toutes perdureront jusqu'à nos jours sous une forme ou nous une autre : hors langage (et donc musical)=féminin=altérité absolue=mauvais ou dangereux, diabolique donc. La musique est femme, dira Richard Wagner au XIX siècle. Que la femme soit le diable tout le Moyen Age (et bien au-déla) en a été persuadé, et le « diable c'est l'autre ».

meio da travessia” (GUIMARÃES ROSA, 2001 p.80). E aí serve-nos o que o título de sua obra demonstra, no meio da grande sertão, do vazio dos sentidos, o real vem por veredas, por pontadas epifânicas de som.

6.5 Da Inibição Melancólica ao Saber-Fazer

A Psicanálise tem uma origem inegável na medicina psiquiátrica. Sabemos que ela se engendra a partir do tratamento que Freud dedicou aos seus pacientes “nervosos”. Neste sentido, podemos dizer que a Psicanálise tem uma origem a ser “negada”. Não ignorada, mas a ser ultrapassada com o alcance de sua independência, posto que ela surge ou começa da onde parou a psiquiatria, ou seja, diante do sintoma histérico. Diante deste “corpo estranho” às possibilidades nosográficas e terapêuticas da psiquiatria, um novo saber teve que ser engendrado, um saber que abandonasse o paradigma da *clínica do olhar* para uma *clínica da escuta*.

Com a *associação livre*, Freud põe a narrativa no centro da experiência clínica, subvertendo também as modalidades classificatórias generalizantes de outrora sem, no entanto, perder a preocupação em organizar diretrizes fundamentais para o tratamento psíquico. Para que apareça o sujeito, abole-se a atenção às rotulações estatísticas e fenomênicas da psiquiatria, cujo paradigma na atualidade se atesta pelos verdadeiros “catálogos-manuais”, cujo maior exemplo temos no DSM- IV. Se Freud rompe com este modelo, isso não significa partir para uma deriva do ponto de vista da atenção ao que está no cerne de sua organização psíquica.

Eis quando começam a surgir as categorias que Lacan, com a terminologia que podia dispor *a posteriori*, chamará de *estruturas*³¹³ psíquicas. Estas que brevemente apontamos na seção *A Heresia de Lacan*, no terceiro capítulo, são classicamente apontadas como três: Neurose, Psicose e Perversão, as quais

³¹³ Lembremos aqui todo o movimento *estruturalista* que ganha a intelectualidade francesa a partir dos anos cinqüenta. É a partir, justamente desta perspectiva de leitura, estrutural, que Lacan se fia para o seu retorno a obra de Freud.

apresentariam uma sub-divisão que poderíamos chamar os *tipos clínicos*: Histeria e Neurose Obsessiva, para a Neurose; Paranóia e Esquizofrenia para a Psicose; Fetichismo e Polimorfias variantes para a Perversão. Se nesta divisão, parece haver consenso, alguns tipos-estruturas geram certa discussão ainda hoje no meio analítico.

Está clara, porém, nesta terminologia, a herança psiquiátrica. Da mesma forma, Freud também lança com a noção de *Zwangsneurose* (Neurose Obsessiva ou de Coerção) aquilo que deriva para o que hoje a psiquiatria chama de TOC (Transtorno Obsessivo-Compulsivo). Há, entretanto, uma diferença crucial entre os *transtornos* psiquiátricos e as *estruturas* psicanalíticas batizadas com nomes tão próximos. O transtorno, numa perspectiva iatronômica, é um mal que alguém porta, *se o tem*, como um gérmen, um vírus ou bacilo, um corpo estranho, sendo os sintomas os inconvenientes a serem extirpados, ao passo que a estrutura dá conta de uma questão ontogênica, de um modo de devir e de ser no mundo, sendo suas manifestações sintomáticas o modo de apresentação de um desconforto ou (des)encontro da realidade psíquica (*Psychische Realität*) com a realidade exterior (*Wirklichkeit*).

Aí se coloca a difícil questão de abandonar o paradigma estatístico-descritivo da medicina psiquiátrica, sem retornar a uma especulação filosófica pura que não renda uma aplicação ao fazer clínico no qual se aventura o Doutor Freud. Com isso vem seu *pacto*, sua *aliança*, com o fazer literário: engendrar as *Krankengeschichten*, as *Histórias de Doentes*, numa acepção literal, que passaram a ser conhecidas como os *Casos Clínicos*, no sentido de erigir casos paradigmáticos que traduzam estas estruturas.

Os históricos, os casos da clínica freudiana, tornaram-se a tal ponto emblemáticos, que chegam a ser tratados como as próprias estruturas. Não são meros modelos privilegiados. As diferentes estruturas clínicas, na Psicanálise, acabam se *(com)fundindo* com essas personagens que povoam nosso imaginário: De *Bruchstücke einer Histerieanalyse* (1905)³¹⁴, surge Dora - A Histérica; De

³¹⁴ Fragmentos de uma Análise de Histeria

*Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*³¹⁵ (1909), surge Hans - O Fóbico; de *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurosen*³¹⁶ (1909a), o Homem dos Ratos - O Obsessivo e de *Psychoanalytischen Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*³¹⁷, baseado num livro autobiográfico, e não em um de seus pacientes, surge Schreber - O Psicótico.

Diferentemente de uma mera descrição, os casos clínicos de Freud mais do que algo a se somar a uma *literatura médica*, parecem esboçar uma *Medicina literária*; inovação que não fica sem conseqüências. Basta lembrar da emblemática crítica de Krafft-Ebing às teorias de Freud, comparando-as a um conto de fadas científico. Ou da própria angústia freudiana de que seus relatos passavam a ser lidos como um *Romans à clés*³¹⁸, devido não só à temática da sexualidade das burguesas e sedutoras históricas vienenses, mas também à qualidade da prosa de Freud que lhe rendeu o reconhecimento pelo Prêmio Goethe de Literatura. Freud injeta literatura em seu fazer e em sua teoria para dar conta do subjetivo.

Quando escreve seu *Die Frage der Laienanalyse*³¹⁹ (1926), nesse momento já preocupado em salvar a Psicanálise da Medicina, em contrariedade aos seus discípulos médicos que visavam a interditá-la aos “leigos”, leia-se, não-médicos, Freud ressalta claramente a ligação de seu invento com outros domínios, entre os quais privilegia a Literatura. Para isso, faz uso de um recurso literário intrigante, o diálogo do narrador expositor com um possível leitor crítico que ele batiza de “A Pessoa Imparcial” (mas que bem poderia ser o Advogado do Diabo), ao qual dá voz. Este diria, logo ao início do texto: “Versuchen Sie mir nicht Literatur anstatt Wissenschaft zu geben³²⁰” (p.289). Para ele, vem a resposta ao final do texto:

³¹⁵ Análise de uma Fobia em um Menino de Cinco Anos

³¹⁶ Observações sobre um Caso de Neurose Obsessiva

³¹⁷ Observações Psicanalíticas sobre um caso Autobiográfico de Paranóia

³¹⁸ FREUD, Sigmund (1905/1999) – Bruchstück einer Hysterieanalyse, in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

³¹⁹ A Questão da Análise Leiga

³²⁰ Não tente me dar Literatura ao invés de Ciência.

Die analytische Ausbildung überschneidet zwar den Kreis der ärztlichen Vorbereitung, schliesst diesen aber nicht ein und wird nicht in ihm eingeschlossen. (...) Der analytische Unterricht würde Fächer umfassen, die dem Arzt fernliegen und mit denen er in seiner Tätigkeit nicht zusammenkommt: Kulturgeschichte, Mythologie, Religionspsychologie und Literaturwissenschaft. Ohne gute Orientierung auf diesen Gebieten steht der Analytiker einem grossen Teil seines Materials verständnislos gegenüber. Dafür kann er die Hauptmasse dessen, was die medizinische Schule lehrt, für seine Zwecke nicht gebrauchen.³²¹ (p.336-7)

A *Literaturwissenschaft*, assim como faz uso dela em forma e estilo, também a evoca para, através de exemplos de obras, reforçar suas teorias sobre o estrutural nos tipos clínicos. Da mitologia feita literatura clássica, toma o Édipo, Narciso, a Medusa, de autores como Dostoievski, se utiliza para falar de questões próprias ao obsessivo, de Schnitzler vem a relação com a descrição da histeria, relaciona a imaginação do *Dichter* ao fantasiar histérico³²², etc. Assoun (1996), nesse sentido, chega a esquematizar uma interessante topografia dos interesses literários de Freud para fins analíticos, especificando por grupo de autores, como se dá a já tratada *aliança* de Freud com a Literatura:

³²¹ A instrução analítica abrangeria ramos de conhecimento distantes da Medicina e que o médico não encontra em sua clínica: a história da civilização, a mitologia, a Psicologia da religião e a ciência da literatura. A menos que esteja bem familiarizado com essas matérias, um analista nada pode fazer de uma grande massa de seu material. À guisa de compensação, a grande massa do que é ensinado nas escolas de Medicina não lhe é de utilidade alguma para suas finalidades.

³²² Der Dichter und das Phantasieren.(1908)

Quadro elaborado por P.-L. Asson, disposto em seu *Littérature et Psychanalyse* (1996 p.17)

E são justamente esses dois que lhe oferecem a *Potência de Formação*, Shakespeare, com seu Hamlet, e Goethe, com seu Fausto, de que ele se utiliza para demonstrar à “Pessoa Imparcial” a cura ou o tratamento pela palavra, como o recurso literário-analítico, e não pelo princípio iatroquímico:

Die Miene unseres Unparteiischen zeugt nun von unverkennbarer Erleuchtung und Entspannung, verrät aber auch deutlich eine gewisse Geringschätzung. Es ist, als ob er denken würde: “Weiter nichts als das? Worte, Worte und wiederum Worte, wie Prinz Hamlet sagt” Es geht ihm gewiss auch die Spottrede Mephistos durch den Sinn, wie bequem sich mit Worten wirtschaften lässt, Verse, die kein Deutscher je vergessen wird. (...) Ganz richtig, es wäre Zauberei, wenn es rascher wirken würde. Zum Zauber gehört unbedingt die Schnelligkeit, man möchte sagen: Plötzlichkeit des Erfolges. Aber die analytischen Behandlungen brauchen Monate und selbst Jahre, ein so langsamer Zauber verliert den Charakter des Wunderbaren. Wir wollen übrigens das *Wort* nicht verachten. Es ist doch ein mächtiges Instrument, es ist ein Mittel, durch das wir einander unsere Gefühle kundgeben, der Weg, auf den anderen Einfluss zu

nehmen. Worte können unsagbar wohl tun und fächerliche Verletzungen zufügen. Gewiss, zu allem Anfang war die Tat, das Wort kam später, es war unter menschlichen Verhältnissen ein kultureller Fortschritt, wenn sich die Tat zum Wort ermässigte. Aber das Wort war doch ursprünglich ein Zauber, ein magischer Akt, und es hat viel von seiner alten Kraft bewahrt³²³ (FREUD, 1926 p.279).

Lembremos que é o mesmo Mefisto quem afirma que “*Nicht Kunst und Wissenschaft allein, Geduld will auch beim Werke sein.*”³²⁴ Sim, a Psicanálise opera pela palavra e constitui-se, enquanto *Arte, Ciência e – Paciência-não-ciência (Pascience/Patience)*, graças a construções pela letra. O Fausto de Goethe parece ser nisso um dos maiores referenciais para a construção da empresa freudiana, inclusive de sua nosografia, erigida por palavras e a partir de palavras. Eis a ironia mefistofélica à qual o trecho que viemos de citar faz alusão.

Estudante: Doch ein *Begriff* muss bei dem *Worte* sein

Mefistófiles: Nun muss man nicht allzu ängstlich quälen;

Denn eben, wo Begriffe fehlen

Da steht ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Mit Worten lässt sich rechtlich streiten,

³²³ As feições da Pessoa Imparcial agora revelam sinais de alívio e relaxamento inegáveis, mas também traem claramente certo desprezo. É como se ela estivesse pensando: ‘Nada mais do que isto? Palavras, palavras, palavras, como diz o príncipe Hamlet.’ E sem dúvida ela também está pensando na fala zombeteira de Mefistófeles sobre com que conforto se pode ir passando com palavras — versos que nenhum alemão jamais esquecerá. ‘Assim é uma espécie de mágica’, comenta ela: ‘O senhor fala e dissipa seus males.’ Isto mesmo. Seria mágica se surtisse efeito um pouco mais rapidamente. Um atributo essencial de um mágico é a rapidez — poder-se-ia dizer a subitaneidade — do sucesso. Mas, os tratamentos analíticos levam meses e mesmo anos: mágica tão lenta perde seu caráter miraculoso. E incidentalmente não desprezemos a palavra. Afinal de contas, ela é um instrumento poderoso; é o meio pelo qual transmitimos nossos sentimentos a outros, nosso método de influenciar outras pessoas. As palavras podem fazer um bem indizível e causar terríveis feridas. Sem dúvida ‘no começo foi a ação’ [referência ao Fausto de Goethe], e a palavra veio depois; em certas circunstâncias ela significou um progresso da civilização quando os atos foram amaciados em palavras. Mas, originalmente a palavra foi magia — um ato mágico; e conservou muito de seu antigo poder.

³²⁴ “Não bastam somente Arte e Ciência,

Para haver Obra, há também que haver Paciência.”

Mit Worten ein System bereiten,
An Worte lässt sich trefflich glauben,
Von einem Wort lässt sich kein Lota rauben. (grifo nosso)

(Estudante: No entanto, deve haver na *palavra* um *conceito*

Mefistófeles: Bem, mas não precisas te atormentar com tanta angústia

Afinal, onde faltam conceitos

Ali pode advir uma palavra em hora oportuna

Com palavras pode-se resolver tudo

Com palavras pode-se construir sistemas

Nas palavras se pode confiar

Das palavras nada se pode roubar)

O *Streben*, a *inquietação para a realização* de Fausto, renovada no ingênuo estudante, que consulta Mefistófeles, acreditando se tratar de Fausto, mostra a crítica àqueles que querem tomar as palavras como coisa ou, antes, delas fazer conceitos (*Begriffe*) engessados. Atitude que remete à paranóia, se falamos de estruturas. *Begriff*, palavra que se repete na obra de Goethe em suas variantes, nos remetem ao *Streben* por *agarrar* (*greifen*), compreender (*begreifen*) as palavras, detê-las com o próprio *punho* (*mit eigener Faust*), lembrando o significado do termo Faust (punho) no alemão. A isso voltaremos quando falarmos do uso por Goethe da figura mitológica do Grifo (*Greif*).

Mas, se os *Begriffe*, os *conceitos*, os *termos*, em questão são as estruturas (neurose, psicose, perversão), qual deveríamos associar ao doutor Fausto ? Qual dessas ele agarra (*greift*) com seu punho (*Faust*) ou, antes, qual delas o *agarra* e o *encerra*?

O texto inicia com a desilusão de Fausto. *Desgarrado* das instituições sociais. Isolado em seu gabinete, seu desespero aumenta após a comunicação do Gênio/Espírito invocado: “*Du gleichst dem Geist den du begreifst, nicht mir.*”, ou seja, “Te igualas ao espírito que *concebes* (*begreifst*), não a mim”. Aí se dá o contato com

uma verdade insuportável que o põe a um passo do suicídio: a da impossibilidade identificatória em termos metafóricos com um absoluto. A alienação em um outro e a conseqüente significação de si, estão perdidas para Fausto. Isso o inscreve em um lugar diverso das três possibilidades estruturais aludidas.

Como cientista, “detentor de conhecimentos”, poder-se-ia pensá-lo próximo da psicose paranóide, cuja especialidade é colar conceitos às palavras, mas acabamos de ver que Fausto não se convence mais da possibilidade desta acoplagem. Tampouco sua desilusão o leva a uma negação da realidade operatória (Wirklichkeit) como mecanismo defensivo próprio da esquizofrenia. Fausto não se esquiva da amarga constatação.

De neurose não parece se tratar, pois Fausto não se aliena no desejo do Outro. Poder-se-ia pensar numa histeria, por sua insatisfação manifesta a Mefisto, amo sobre o qual ele reinaria, mas é antes Mefisto que o busca tentar e seduzir, cabendo mais a este o rótulo que ao protagonista. Fausto já não demonstra uma preocupação que privilegie o desejo alheio, Mefisto é um instrumento e não um fim.

Se a personagem que se descola do homem de Knittlilingen é pintada pelos luteranos, no *Faustbuch*, como o símbolo do que poderíamos psicanaliticamente caracterizar como a *perversão*, no que toca aos destinos de Fausto, e sobretudo no texto de Goethe que ora priorizamos, o rótulo parece não aderir. Fausto, o ímpio, pintado como o que nega o pai, virando-lhe as costas, assim é caracterizado num primeiro momento. Porém, conforme defendemos, baseando-nos na interpretação freudiana do demoníaco, não se trata de uma ruptura com o nome do pai ou com o interdito, nem tampouco com uma denegação, mas de uma nova associação que não mais visa ao absoluto inapreensível (*unergreiflich*), mas uma *apreensão* que, ainda que fragmentária, lhe é própria.

Há pouco, constatávamos o quanto as *Krankengeschichten* da literatura de casos freudiana - deste autor que soube buscar na literatura seus aliados - compõem um imaginário das estruturas a partir de verdadeiras “personagens”, mas, curiosamente, quanto justamente à personagem principal de cada um dos dois *aliados de formação*, ou seja, de Shakespeare e de Goethe - respectivamente quanto ao príncipe dinamarquês e ao doutor alemão - estes parecem um tanto

descentrados quanto às “afecções” psicanalíticas nas classificações mais habituais. É certo que Hamlet, por uma série de características (hesitação, dívida ante ao pai, culpabilização), tem sido muitas vezes associado à neurose obsessiva, mas parece que ambos, Hamlet e Fausto servem a Freud e à Psicanálise como possibilidade universal por se inscreverem num “fora de série”, seja esta série a da neurose convencional, da psicose ou da perversão. Ambos servem como espécies de S1 que, excluídos da cadeia-conjunto, ajudam a significá-la.

Vemos que tanto Hamlet quanto a nossa personagem-tema, personagens muitas vezes aproximadas e comparadas em diferentes análises ao longo dos tempos, se enquadrariam na dificilmente “localizável” estrutura ou tipo clínico da *melancolia*.

Num resumo esquemático da condição do melancólico, vemos muito dos traços de Fausto, sobretudo do que antecede o pacto e a nova busca:

La compulsion à percevoir des ensembles logiques qui s'évanouissent sitôt formés. L'impossibilité de mettre un terme à cette ratiocination intellectuelle qui renforce la sensation d'épuisement, le sentiment de détenir plus que les autres les éléments d'une vérité qui, cependant, s'éclipsent quand on croit les saisir, tout ceci contribue à qualifier la situation du sujet mélancolique de situation exceptionnelle, marquée par la répétition et la fatalité.³²⁵ (LAMBOTTE, 2003 p.63)

Fausto, por seu investimento libidinal votado ao pensamento e ao conhecimento, também parece, por vezes, próximo à neurose obsessiva, mas é com Marie-Claude Lambotte, referência que doravante tomamos quanto à melancolia, que percebemos a diferença crucial entre estas categorias: “Se é verdade que a ‘racionalização intelectual’ alimenta os dois tipos de discurso [obsessivo e melancólico] e geralmente é acompanhada de sintomas de inibição psicomotora, ela,

³²⁵ A compulsão para perceber todos os lógicos que se esvaecem tão logo são formados. A impossibilidade de pôr a termo uma racionalização intelectual que reforça a sensação de esgotamento, o sentimento de deter mais que os outros os elementos de uma verdade que, no entanto, se oculta quando se crê agarrá-la, tudo isto contribui para qualificar a situação do sujeito melancólico de uma situação de exceção, marcada pela repetição e pela fatalidade.

no entanto, nem sempre tem sua procedência das mesmas causas”³²⁶. (LAMBOTTE, 2003 p.77-6) Na neurose obsessiva “o paciente deixa transparecer afetos de sofrimento, formula os elementos de uma demanda ou se implica progressivamente numa relação transferencial”³²⁷ (idem). E eis aí a grande diferença na melancolia, o lugar deste Outro. “De modo algum este é o caso do paciente melancólico, e se os indícios de uma demanda nele se manifestam, é para mais bem negá-la e com isso invalidar uma dinâmica nascente”³²⁸ (ibidem).

É o que observamos justamente no início do drama faustiano, seja no *Faustbuch* anônimo, no drama de Marlowe, no de Goethe ou no “Primeiro Fausto” de Pessoa: uma falha crucial ou uma impossibilidade nesta remissão ao Outro. O grande Outro aparece como falho, esburacado, incapaz de fornecer respostas ou identificações, na melancolia “o espelho está vazio”. Mas, se tal característica tende a nos impelir rapidamente, junto com muitos autores a colocar a melancolia entre as psicoses, é necessário lembrar que contrariamente à “saída” pelo delírio, a melancolia se manifesta por uma incrível lucidez do sujeito. Hamlet, por exemplo, bem que procura “bancar” o louco, mas se chega a preocupar os outros, não convence a si de uma suposta alienação mental.

Nos Faustos, a personagem de Mefisto poderia facilmente ser identificada ao delírio tão comum nos psicóticos, onde se manifestam as vozes e as formas no diabo, mas este dificilmente parece ser o caso e jamais o é nos Faustos lúcidos que aqui analisamos. O de Goethe sabe que Mefisto o engana (ver capítulo 7), o de Thomas Mann, que terá as alucinações provocadas pela condição sífilítica, diz diretamente ao diabo que nele não crê, e Pessoa, o mais hamletiano dos Faustos, está para além de Deus e do diabo, ainda que se atormente com o medo da loucura e o horror ao real que traduzirá a função demoníaca. No caso da melancolia, “A realidade não parece negada enquanto tal, à diferença do sujeito psicótico, ela é

³²⁶ S’il est vrai que la ‘ratiocination intellectuelle’ alimente les deux types de discours [mélancolique et obsessionnel] et s’accompagne le plus généralement des symptômes de l’inhibition psychomotrice, elle ne procède pas, cependant, toujours des mêmes causes.

³²⁷ Le patient laisse transparaître des affects de souffrance, formule les éléments d’une demande ou s’implique progressivement dans une relation transférentielle.

³²⁸ Rien de tout cela pour le patient mélancolique, et si les indices d’une demande se font jour, c’est pour mieux la nier et invalider une dynamique naissante.

muito mais negada no que diz respeito ao interesse que poderia apresentar”³²⁹ (LAMBOTTE, 2007 p.148).

Remontamos a Freud e seu artigo *Neurose und Psychose* (1924), que escreve remetendo-se, já no primeiro parágrafo, à paródia do Fausto de Goethe em virtude do que a sua “cinza teoria” excluía da sempre “verde” experiência dos consultórios.³³⁰ Após diferenciar estas duas estruturas que dão nome ao artigo, procura dar conta do que ali não se enquadra, localizando a melancolia em nenhuma delas, propriamente. À luz de sua recém-idealizada segunda tópica do aparelho psíquico (eu, isso e supereu), Freud pensará as futuramente chamadas “estruturas” em virtude dos conflitos entre tais instâncias e a realidade: “A neurose é o resultado de um conflito entre o eu e o isso, ao passo que a psicose é o desfecho análogo de um distúrbio semelhante nas relações entre o eu e o mundo externo”³³¹ (FREUD, 1924 p.333). Mas, nem todos os casos poderiam ser incluídos nesta nosografia, haveria outros com outras características, onde nem a realidade é negada, como na psicose, nem o sujeito se vê na posição de dividido “entre dois senhores”, como no caso da neurose:

Wir können aber vorläufig postulieren, es muss auch Affektionen geben, denen ein Konflikt zwischen Ich und Über-Ich zugrunde liegt. Die Analyse gibt uns ein Recht anzunehmen, dass die Melancholie ein Muster dieser Gruppe ist, und dann würden wir für solche Störungen den Namen “narzisstische Psychoneurosen” in Anspruch nehmen. Es stimmt já nicht übel zu unseren Eindrücken, wenn wir Motive finden, Zustände wie die Melancholie von den anderen Psychosen zu sondern. Dann merken wir aber, dass wir unsere einfache genetische Formel vervollständigen konnten, ohne sie fallenzulassen. Die Übertragungsneurose entspricht dem Konflikt zwischen Ich und

³²⁹ La réailté ne semble pas déniée en tant que telle, à la différence du sujet psychotique, mais bien plutôt déniée dans l'intérêt même qu'elle pourrait presenter.

³³⁰ Na quarta cena da primeira parte do Fausto de Goethe diz Mephisto:

“Grau Theurer Freund ist alle Theorie, und grün des Wissens goldner Baum”

(Cinza, caro amigo, é toda teoria e verd a dourada árvore do saber)

³³¹ “Die Neurose sei der Erfolg eines Konflikts zwischen dem Ich und seinem Es, die Psychose aber der analoge Ausgang einer solchen Störung in den Beziehungen zwischen Ich und Aussenwelt”

Es, die Narzisstische Neurose dem zwischen Ich und Über-Ich, die Psychose, dem zwischen Ich und Aussenwelt.³³² (idem, p.336)

Essa seria uma forma de localizar essa entidade nosográfica do *entre-lugar* por excelência. Lambotte reafirma esse entre-lugar da melancolia com a seguinte constatação : “Simultaneamente confrontado ao vazio do universo lógico e ao vazio da consciência existencial, o melancólico não tem outra possibilidade, senão a de se situar *entre dois* vazios, como um entre dois mortos, tão freqüentemente evocados no que lhe diz respeito.³³³ (2003, p. 99) No mencionado Hamlet, e sua dúvida entre o *ser* e o *não-ser*, essa posição é inegável. Como bem aponta Lambotte ao final de seu *Le Discours Mélancolique*, o próprio Freud irá apontar o príncipe dinamarquês como o *Typus melancolicus* par excellence, já que ele “capta/agarra a verdade com mais acuidade que os demais” (saisi la vérité avec plus d’acuité que les autres) (p.575).

...scheint er uns gleichfalls recht zu haben und die Wahrheit nur schärfer zu erfassen als andere, die nicht melancholisch sind. (...) wir fragen uns nur, warum man erst krank werden muss, um solcher Wahrheit zugänglich zu sein. Den es leidet keinen Zweifel, wer eine solche Selbsteinschätzung gefunden hat und sie vor anderen äussert – eine Schätzung, wie sie Prinz Hamlet für sich und alle anderen bereit hat -, der ist krank, ob er di Wahrheit sagt oder sich mehr oder weniger unrecht tut.³³⁴
(FREUD, 1917 p.200)

³³² Podemos provisoriamente presumir que têm de haver também afecções que se baseiam em um conflito entre o eu e o supereu. A análise nos dá o direito de supor que a melancolia é um exemplo típico desse grupo, e reserváramos o nome de ‘psiconeuroses narcísicas’ para distúrbios desse tipo. Tampouco colidirá com nossas impressões se encontrarmos razões para separar estados como a melancolia das outras psicoses. Percebemos agora que pudemos tornar nossa fórmula genética simples mais completa, sem abandoná-la. As neuroses de transferência correspondem a um conflito entre o ego e o id; as neuroses narcísicas, a um conflito entre o ego e o superego, e as psicoses, a um conflito entre o ego e o mundo externo.

³³³ Confronté à la fois au vide le l’univers logique et au vide de la conscience existentielle, le mélancolique n’a d’autre possibilité que se situer dans un entre-deux, un *entre-deux vides*, comme un *entre-deux morts*, si souvent évoqué a son propos.

³³⁴ ...ele dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas. (...) ficamos imaginando, tão-somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie. Com efeito, não pode haver dúvida de que todo aquele que sustenta e comunica a outros uma opinião de si mesmo como esta - opinião que Hamlet tinha a

Não muito diferente será o caso de Fausto no que tange ao contato com esta verdade, não à toa a personagem é evocada por Lambotte para dar conta do saber sobre uma verdade que o paciente melancólico traz à análise.

“É o saber de Fausto que o paciente demonstra, este saber que o anula por excesso de verdade. Livrar-se da potência fatal desta verdade tomando o analista por depositário constitui a demanda implícita do melancólico, que só pode exprimi-la negando simultaneamente sua iniciativa. ‘Já sei... entendi isso tudo e, a rigor, sei disso mais que você’³³⁵ (1999, p. 68)

Não pretendemos aqui apresentar uma exaustiva metapsicologia da melancolia, mas cabe ressaltar que o acesso a essa “verdade” advinda de uma extrema lucidez (contrária, portanto, ao delírio psicótico) advém de algo que falha na corriqueira identificação neurótica do estágio do espelho. “Por falta de um olhar próximo que lhe teria significado seu contorno, a criança pôde, naquele estágio do espelho, nem cair na ilusão da semelhança do duplo, nem assumir a verdade do erro”.³³⁶ (idem, p. 34). Ao invés de identificar-se ao objeto, a sombra desse objeto recai sobre o eu, como objeto abandonado. “Assim, a perda do objeto transforma-se numa perda do Eu e o conflito entre o eu a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do eu e o eu modificado por identificação” (FREUD apud LAMBOTTE, 1999 p.40)

Fausto e Hamlet, os melancólicos, aproximam-se também em suas condições de impossibilidade do amor por esta singular situação do objeto. “Condenado pelo destino a errar numa solidão gelada em busca de um duplo que a ele se assemelharia, (...) tal Fausto cuja sensualidade [o melancólico] não pode renunciar a

respeito tanto de si quanto de todo mundo - , está doente, quer fale a verdade, quer se mostre mais ou menos injusto para consigo mesmo.

³³⁵ C'est du savoir de Faust, encore une fois, que le patient témoigne, de ce savoir qui l'anéantit par trop de vérité. Se débarrasser de la puissance fatale de cette vérité en prenant l'analyste pour dépositaire constitue la demande implicite du mélancolique qui ne peut l'exprimer qu'en niant silmultanément sa démarche « Je sais déjà... j'ai compris tout cela et, à la limite, j'en sais plus que vous... »

³³⁶ “Faute d'un regard proche qui lui aurait signifié son contour, l'enfant n'a pu, à ce stade su miroir, ni tomber dans l'illusion de la ressemblance du doublé, ni assumer la vérité de l'erreur. »

um saber onipresente, aplica-se em perpetuar ritos de uma cerimônia fúnebre cujos motivos ignora.”³³⁷ (idem p.67) Fausto não cruza um olhar apto a lhe dar um Duplo e o reflexo do espelho permaneceu para ele definitivamente estranho. E nesta personagem a busca por este duplo é constante em qualquer uma das três funções de duplo enumeradas por Rank em seu estudo sobre o assunto:

- 1 - a de um eu idêntico que asseguraria uma vida pessoal no futuro,
- 2 - a de um Eu anterior que salvaguardaria a juventude do indivíduo e
- 3 - a de um Eu oposto, assimilado ao diabo, que designaria a parte perecível e mortal da personalidade. (apud LAMBOTTE, 1999 p. 137)

Fausto como modelo da melancolia não seria nenhum achado original. Jean-Yves Masson irá, a esse respeito, organizar um livro sugestivamente intitulado *Faust ou la Mélancolie du Savoir* que nos servirá no Capítulo 7 como alicerce para demonstrar a passagem do Fausto melancólico da inibição para uma possível ação. Afirma Masson :

De fato a melancolia é um dos traços característicos da personalidade de Fausto, seja o caso do fausto de Goethe – lembramo-nos do célebre monólogo que o mostra, no início da Primeira Parte, tentado pelo suicídio - seja o de Marlowe, particularmente nos momentos conclusivos.³³⁸ (MASSON, 2003 p.195)

Não à toa a escolha que fará Thomas Mann em descrever seu Fausto como uma releitura alegórica, espécie de paródia, da célebre gravura³³⁹ *Melancolia* de Albrecht Dürer. De fato, nessa gravura estão presentes todos os instrumentos do

³³⁷ “Condamné par le destin à errer dans une solitude glacée à la recherche d’un doublé qui lui ressemblerait, [...] tel Faust dont la sensualité n’a pu se départir d’un savoir omniprésent, le mélancolique s’applique à perpetuer les rites d’une cérémonie fúnebre dont il ignore les motifs. »

³³⁸ La mélancolie est bien un des traits caractéristiques de la personnalité de Faust, qu’il s’agisse du Faust de Goethe – on se souvient du célèbre monologue qui le montre, au début de la Première Partie, tenté par le suicide – ou de celui de Marlowe, en particulier à l’heure du dénouement.

³³⁹ Reprodução no Capítulo 7

conhecimento pelos quais passou Fausto sem qualquer sucesso em seus intentos e ao mesmo tempo a ampulheta sobre a cabeça baixa marcando o inexorável luta contra o tempo e a morte, diante das quais não há conhecimento que ofereça amparo.

Essa é afinal uma excelente alegoria para o início do drama faustiano - sobretudo como passa a ser descrito a partir do drama de Marlowe - quando o protagonista se vê impotente e inconsolável já que mesmo com os exaustivos estudos de uma vida inteira de dedicação, não teria alcançado senão a amargura e a certeza de uma ignorância irremediável. Este foi o tanto de conhecimento que logrou alcançar pondo-o apartado dos demais. Condição, esta, ao mesmo tempo desesperadora e da qual reluta em se desvencilhar.

Particularmente no Fausto de Pessoa, veremos esse gozo que deveria marcar todo o seu *Primeiro Fausto* (dos três imaginados). Ali, está ilustrada a doença do pensamento em excesso, que é também a doença que mais leva a pensar, que alimenta tanto a reflexão filosófica quanto a verve poética. (LAMBOTTE, 1999 p.10) “É por excesso de pensamento que o melancólico se desgarrá, é por excesso de imaginação que ele não é mais que ruína interior. Estaria aí esta genialidade que o faz se colocar acima dos humanos...?”³⁴⁰ (PANOFSKY apud LAMBOTTE, 1999 p.48).

Como bem afirma Petrarca, essa é a condição que poderíamos aproximar do que Lacan chama de “gozo podre” apontada no início do drama de Fausto “Mas, este mal, ao contrário me agarra às vezes com tal tenacidade (...) que, se dela alguém vem me arrancar, é contra a minha vontade” (apud LAMBOTTE, 1999 p. 11). Seguindo nesse repertório dos grandes pensadores da melancolia, talvez por isso Kierkegaard irá pensá-la como uma condição pecaminosa germinal: “o que é a melancolia ? É a histeria do espírito... A melancolia é um pecado, ela é no fundo um pecado *instar omnium*, é o pecado de não querer profunda e sinceramente e é,

³⁴⁰ “C’est par trop de pensée que le mélancolique s’égare, c’est par trop d’imagination qu’il n’est plus que ruine intérieure. Serait-ce là cette génialité qui le fait se porter au-dessus des humains... ? »

portanto, a mãe de todos os pecados (thi de ter den Synd, ikke at ville dybt og inderligt, og er em Moder til alle Synder)”³⁴¹ (idem, p.50).

Se na célebre *Melancolia 1* de Dürer aparecem questões interessantes que abordaremos quando analisarmos o *Doktor Faustus* de Thomas Mann, em outra gravura do mesmo artista, *O Sonho do Doutor*, aparece esta idéia kierkegaardiana da Melancolia como a mãe de todos os pecados. Nela, é representado o “doutor (Fausto ?)” que abandona a religião em sua *Acedia*, melancolia ociosa, e terá em seu sono o ouvido fecundado pelo diabo, gerando daí os luxuriosos ímpetos e idéias.

Albrecht Dürer - *Der Traum des Doktors*

³⁴¹ “Qu’est-ce donc la mélancolie? C’est l’histerie de l’esprit... La mélancolie est um péché, elle esta u fond um péché instar omnium, c’est le péché de ne pas vouloir profondement et sincèrement et c’est donc la mère de tous les péchés (thi de ter den Synd, ikke at ville dybt og inderligt, og er em Moder til alle Synder) »

Na gravura, está presente também a *femme-sinthome*, ou antes, a *femme-symptôme*, já que anterior ao artifício que cruzará os destinos tanto de Hamlet quanto de Fausto. Lacan falará de um *suicídio do objeto* (Seminário VIII) no caso da melancolia, de uma impossível identificação, mas que tanto na suicida Ofélia quanto na infanticida e também quase suicida Gretchen, serão nesss personagens uma etapa de uma busca identificatória em constante re-produção, re-ficção.

O saber de Fausto era, então, apenas uma ilusão, ou então estava ele destinado apenas a recobrir essa ilusão com o manto brilhante de uma ciência presunçosa ? Na armadilha de uma Margarida voluptuosa, os estilhaços de seu conhecimento espalharam-se sob a potência da fascinação, deixando aparecer a profundidade da ferida. Grande a sedução de uma pessoa narcísica quando se exerce às expensas de uma outra identidade mal consolidada. A superioridade do saber de Fausto esvaneceu-se diante da beleza ingênua de Margarida e seu principal malefício foi querer roubar a despreocupação de um rosto apaixonado por si mesmo.³⁴² (LAMBOTTE, 1999 p.79).

Mas, no melancólico, em sua terrível e quase aniquiladora lucidez, tanto o objeto quanto o Outro, não-todos, estão aquém ou além da possibilidade de estabelecer metáfora. Quanto ao Outro: “por não ter buscado, sob incitação do Ideal do eu, uma imagem a sua semelhança, o melancólico está sempre em via de encontrar uma imagem real, decididamente impossível de ser identificada”³⁴³ (...) “se o Outro é levado a desaparecer, o melancólico só tem que se apossar daquela imagem que o salvara por um tempo e conservar a ilusão de sua identidade, debaixo

³⁴² Le savoir de Faust n'était-il des lors, qu'une pure illusion, ou bien n'était-il destiné qu'à recouvrir cette illusion du manteau brillant d'une science présomptueuse ? Au piège d'une Marguerite voluptueuse, le bris de sa connaissance se sont éparpillés sous la puissance de la fascination, laissant apparaître la profondeur de la plaie. Grande est la séduction d'une personne narcissique quand elle s'exerce aux dépens d'une autre à l'identité mal affermie. La supériorité du savoir de Faust s'est évanouie devant la beauté naïve de Marguerite, et son principal méfait fut de vouloir voler l'insouciance d'un visage amoureux de lui-même.

³⁴³ “À défaut d'avoir cherché, sous l'incitation de l'Idéal du moi, une image à sa ressemblance, le mélancolique frôle en permanence la rencontre avec une image réel, décidément impossible à identifier.”

de uma aparência artificial”³⁴⁴ (idem, p.82). Parece ser o que ocorrerá com o Fausto em sua necessidade momentânea de Mefisto.

Já no que concerne aos objetos “indefinidamente substituíveis uns pelos outros, o objeto ou os objetos postos em destaque pela composição nada mais fazem que indicar uma ‘outra realidade’, a ‘verdadeira realidade’, num modo metonímico, retirando assim da realidade cotidiana todo o seu relevo”³⁴⁵ (LAMBOTTE, 2003, p.XI). Não formando unidades totalizantes, não podem ser substituídas por outras, senão metonimicamente, e aí está a possibilidade da passagem da inibição de uma *Acedia* para uma saída pela produção estética. Essa é a busca faustiana do belo presentificado na camponesa Gretchen na etapa do *Kleinwelt*, drama particular, narcísico, e na universal Helena etapa do *Grossenwelt*, drama social, *in-mundo*.

O reconhecimento do objeto estético e o trabalho de organização do meio que ele merece opor-se-iam, assim, à inibição generalizada, característica da doença, uma vez que o sujeito melancólico, cheio do saber suposto no analista, faz repousar sobre o objeto estético o peso da nostalgia de um gozo ainda por demais presente (idem, p.12). E é aí que vemos uma saída possível e manifesta nos dramas de Fausto. Fausto tem na Melancolia o seu ponto de partida, mas diferentemente de uma paralisante *acedia* no sentido de “enfraquecimento da vontade; inércia, tibieza, preguiça”, poderá, pelo artifício, ou pelo que Lambotte categoriza como o estético encontrar uma outra postura já que “o ‘verdadeiro’ melancólico, obsedado pela perspectiva da não-realização de todas as coisas, em vez de abandonar-se à inércia fatal, entrega-se, ao contrário, de corpo e alma, aos empreendimentos humanos, (...) outra maneira de remediar a repetição da impotência original”³⁴⁶ (idem, p,8). É esta a postura de Fausto o *homo-fabris*, por excelência.

³⁴⁴ “si l’Autre est amené à disparaître, le mélancolique n’a plus qu’à s’emparer de cette image qui l’avait sauvé pour un temps, et à conserver l’illusion de son identité, sous un habit d’emprunt.”

³⁴⁵ Indéfiniment substituables les uns aux autres, l’objet ou les objets mis en exergue par la composition ne font qu’indiquer l’ « autre réalité », la « vraie réalité » sur un mode métonymique, laissant ainsi à la réalité quotidienne tout son relief.

³⁴⁶ “le ‘vrai’ mélancolique, hanté par la perspective de l’inaccomplissement de toutes choses, plutôt que de s’abandonner à l’inertie fatale, s’adonne a contraire, corp set ame aux enterprises humaines, em les integrant à des systèmes de plus em plus complexes, autre manière de pallierla répétition de l’impuissance originelle.

A heresia faustiana, nesse sentido, pouco terá a ver com uma abulia espiritual quanto ao exercício das virtudes, ou no que diz respeito ao culto e à comunicação com Deus como aquilo que propriamente caracterizaria a “mãe de todos os pecados”. Mais do que optar pelo mal ou pelo bem, sua heresia implica o sentido etimológico do termo, já que na escolha (hairesis), como bem aponta Kierkegaard (apud LAMBOTTE p,122), “trata-se menos de escolher entre as duas propostas: ‘querer o bem e querer o mal’, do que escolher ‘querer’ (at ville)”.

A partir da sua aparente irremediável lucidez, pela via do estético, o melancólico tem maior possibilidade na produção ficcional de suas imagens e objetos. Assim, ele poderá estabelecer uma espécie de *mimesis* apropriativa, tornando-se pai de sua ficção, ou seja, “veria sua própria imagem materializar-se no espaço virtual que ele próprio teria criado a partir de um arranjo dos acontecimentos da realidade (idem, p.97).

Fausto, como melancólico, tem acesso a uma verdade sobre a mentira, o engodo identificatório e alienante em um grande Outro. “Detém um segredo que lhe escapa, o do nascimento do mundo, quando o logro do mito enganador ou da criação divina não vem ocultá-lo”³⁴⁷ (LAMBOTTE, 1999 p.91). “Pela carência do olhar, o melancólico forneceu à verdade uma presa das mais cobiçadas”³⁴⁸ (idem, p.81). Tendo a formação do imaginário comprometida pela ausência de um engano fundador, à melancolia resta - como alternativa à inibição ou ao desespero - a invenção a partir dos traços falhos deste Outro descoberto. O melancólico carrega, desde o início de seus dias, “a fragilidade de uma identidade adquirida sobre a tolerância de uma ilusão”³⁴⁹ (ibidem, p82).

Num mundo onde a pregnância visual do imaginário não ilude o advertido melancólico-Fausto, a tônica recai, como em muito do que concerne ao *sinthome*, sobre o acústico, sobre o ouvido inseminado (gravura *Sonho do Doutor* de Dürer) pelas “falas impostas” de que trata Lacan em relação a Joyce. Da mesma forma, uma das “características sintomáticas do discurso melancólico [é] a predominância

³⁴⁷ “Détient un secret qui lui échappe, celui de la naissance du monde, quand le leurre du mythe trompeur ou la création divine ne vient pas l’occulter.”

³⁴⁸ “Par le défaut d’un regard, le mélancolique a fourni à la vérité une proie des plus convoitées.”

³⁴⁹ « la fragilité d’une identité acquise sur la tolérance d’une illusion ».

da sonoridade das palavras sobre as suas significações e a importância concedida aos encadeamentos lógicos sem os quais o discurso ameaçaria sucumbir³⁵⁰ (LAMBOTTE, 2003 p.132).

No capítulo 4, vimos a passagem dessa construção do elemento fáustico da predominante imagética dos seres mitológicos para a tônica sobre o fazer com a letra no discurso literário e parece que nos serviria aqui de forma esplêndida o tratamento que Goethe dá, em seu Fausto, à figura do sábio e melancólico Grifo.

Do ente imagético, meio-leão, meio-águia, o grifo aparece a partir da zombaria de Mefisto, des-mitificado de sua exuberância transcendente e da potência visual de sua imagem assustadora, fantástica, para se decompor, quase joyceanamente, em letra:

Mephisto – Glückzu den schönen Fraun, den klugen Greisen !

Greif *schnarrend*.

Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es gern,

Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt

Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:

Grau, grämlich, griesgram, greublich, Gräber, grimmig,

Etymologisch gleicherweise stimmig,

Verstimmen uns.

Sendo um texto de riquíssima condensação (Verdichtung) poética, (dichterisch) optamos por, em vez de tentar traduzi-lo, valermo-nos da bela “transcrição” que Haroldo de Campos apresenta em seu *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*:

Mefisto: Salve belas damas, sábios “Gris”

Um Grifo, resmungando:

³⁵⁰ ...caractéristiques symptomatiques du discours mélancolique (est) la prédominance de la sonorité des mots sur leurs significations et l'importance accordée aux enchaînements logiques sans lesquels le discours mélancolique menacerait de s'effondrer.

Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!
Do gris de giz, do grisalho de velho
Ninguém se agrada. O som é um espelho
Da origem da palavra nela inscrito.
Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris
Concentram-se num étimo ou raiz
Rascante, que nos desconcerta.

Na verdade, a bela versão de Campos serve-nos mais para apontar o quanto o destacado passa a ser a cadeia metonímica do significante recorrente na obra: o *(be)greifen*, agarrar, compreender, aceder que traduz a busca do herói. O Grifo (Greif) aparece aí mais pelo que seu nome traz da raiz verbal (*greif*) do que pela própria aparência ou poderes. O Grifo apresenta-se fazendo-se o nome comum dessa constelação derivativa de seu nome mítico. Reproduzimos abaixo um léxico aproximativo desta cadeia (pseudo)etimológica de construções a partir do significante *Greif*:

Greis – velho;
Greif – grifo (*greifen* – agarrar; *Griff* – garra unha);
Grau – pardo, cinzento, grisalho, sombrio, triste;
Grämlich (Gram – aflição, pena, melancolia, desgosto) – Rabugento, triste, enfadado, de mau humor, melancólico;
Griesgram – Macambúzio
Greulich – horrível;
Gräber (plural de Grab) – sepulcros; também *der Graber* – Coveiro.
Grimmig – furioso, irado, zangado, terrível

O interessante é que, por esse artifício, Goethe, o primeiro a fazer obra pela idéia de Lessing em salvar Fausto, parece fazer do macambúzio Grifo um otimista que afirmará que a Fortuna, significante cruzado com a acepção latina do nome de

Fausto sorri ao *Greifender*, ou seja, *aquele que agarra*, que se dispõe a trabalhar a partir da falta:

Mephisto – Und doch, nicht abzuschweifen,
Gefällt das Grei im Ehrentitel Greifen
Greif *wie oben und immer so fort.*-
Natürlich! Die Verwandtschaft ist erprobt,
Zwar oft gescholten, mehr jedoch gelobt;
Man greife nun nach Mädchen, Kronen, Gold,
Dem Greifenden ist meist Fortuna hold
(Mefisto – Sons não tarifo
Agrada o *grif* no honroso título de Grifo
Grifo – Resmungando, como acima, assim seguindo –
Na certa, a afinidade se comprova
Censuram-na, mas vezes mais se aprova.
Que a grifa agarre virgens, ouro e trono,
Quem a usa, da fortuna obtém o abono)

O Grifo, sabemos, tem a função mitológica de guardar os tesouros enterrados. Mas, o que se enterra é também os mortos e o saber e os brasões que com eles se vão, sendo estes os maiores dos tesouros. Sabemos que a melancolia é, desde o artigo metapsicológico de Freud, irremediavelmente associada e comparada ao luto (*Trauer und Melancholie*). De fato, são grandes as semelhanças dos mecanismos já que o melancólico vive sob o luto de um Outro que desaparece antes de se apresentar propriamente. Isso leva a se pensar a melancolia como um luto do qual não se sai. Rebatendo esta analogia Lambotte conclui belamente seu *Le Discours Mélancolique*. De fato, ao melancólico, não há a mesma prerrogativa do parricídio simbólico do atravessamento do fantasma neurótico, já que a morte do Outro antecede o sujeito. “Tentar matar aquele que desapareceu não pode dar em

outra coisa que tomar para si a culpa ignorada de um suicídio. E nem se pode matar *in effigie*, nem *in absentia*.”³⁵¹ (2003, p.596)

A saída parece ser, então, indicada pelo artifício goethiano e dos demais autores de Fausto aqui assinalados: Não podendo ressuscitar os mortos para matá-los, pode-se reinvocá-los em obra para transcendê-los, pode-se “ler os mortos”

No entanto, o morto pode deixar um nome ou múltiplos nomes; outra resposta à melancolia pela voz da menininha que passava com sua mãe pelas praias do desembarque e que, diante do memorial de Saint-Laurant-sur-Mer sobre o qual outras crianças já brincavam, gritara apontando com a mão: ‘Mamãe, será que eu posso ler os mortos?’³⁵² (idem)

³⁵¹ Chercher à tuer celui qui disparut ne peut qu’aboutir à reprendre à son compte la faute ignoré d’un suicide. Et on ne peut tuer *in effigie*, pas plus qu’*in absentia*.

³⁵² Par contre, le mort peut laisser un nom ou de multiples noms; autre réponse à la mélancolie par la voix d’une petite fille qui se promenait avec sa mère sur les plages du débarquement et qui, devant le mémorial de Saint-Laurent-sur-Mer sur lequel jouaient déjà des enfants, s’écria en le désignant la main : ‘Maman, est-ce que je peux lire les morts ?’

7. A Plêiade

***“No tecido do céu como no tecido dos textos,
onde constelações míticas se deixam entrever,
escreveu-se o sonho dos homens”***

Bernadette Bricout, *O Olhar de Orfeu*

Plêiade: Significante cujo uso passa a denotar-nos cada vez mais a *reunião de poetas célebres*, silenciando ser este, em princípio, o nome de outra coisa, o nome de uma constelação. A ligação é imediata: se as celebridades, as designamos por estrelas (*stars*), sua reunião não poderia formar outra coisa que uma constelação. Mas a constelação da Plêiade, cabe lembrar, tem uma peculiaridade em sua formação, o número que denota a aliança do homem com o divino, dos quatro elementos da matéria mundana à trindade divina, por isso é também vulgarmente conhecida como *Sete Estrelo*.

As estrelas, analogamente aos mitos, para os quais tão complacientemente servem de arcabouço, constituem uma ambígua relação entre Caos e Cosmos. Têm, na sua disposição, o incrivelmente aleatório, disjuntivo e desconexo, pertencem à noite, à penumbra, só cintilam em meio ao obscuro. Não obstante, paradoxalmente, são o mais antigo referencial humano devido à sua sustentada fixidez, sua localização espacial, sua perenidade, suas relações disposicionais que nos convidam a imprimir-lhes formas humanas, animais, híbridas.

Nesse sentido, o astrólogo-astrônomo Fausto é alguém que se insere entre os que buscam nos corpos celestes o entendimento dos fenômenos terrestres e as influências destes corpos sobre o espírito humano. A astrologia hoje renegada ao charlatanismo dos oráculos *fast-food*, tem por mérito ser a causa da cientificamente

deificada Astronomia. Como afirma Agamben, “Estabelecer uma relação entre os céus da inteligência pura e a *terra* da experiência individual foi a grande descoberta da astrologia, o que faz dela não uma adversária, mas uma condição necessária para a ciência moderna” (AGAMBEN, 2005 p. 29).

Às estrelas, os seguidores das proto-religiões dirigem suas preces e delas se esperam orientação e cuidado. São os corpos celestes os primeiros ou arquetípicos objetos deificados e assim seguem sendo até mesmo em sociedades complexas. É o sol que Ícaro desafia e são os planetas que recebem os nomes das divindades helênicas. Isso sem falar da relação do vocábulo latino *deus* com o *dies* onde resplandece o astro-rei.

Mas, as estrelas marcam também o destino, a *moira*, ou o próprio *daimon* em certas traduções. Basta lembrar dos *star-cross'd lovers* de Shakespeare, como são apresentados Romeu e Julieta ao leitor-espectador. Uma tradução bastante popular no Brasil, a de Carlos Alberto Nunes, optou por traduzir *star cross'd* por *desditosos*, ou seja, *infaustos*. Fausto, conforme vimos traz em seu nome a relação com um destino (*omen*) ou relação com os deuses.

Questão para retomar a discussão sobre o que Fausto porta em seu nome. É o *favorecido*, *ditoso*, *venturoso* e *próspero*, *preferido de Deus* e, ao mesmo tempo, o *infausto*, *insatisfeito*, *desgraçado*, *inquietao*. Chartier diria que o nome de Fausto significaria “por antífrase”, “nascido sob uma boa estrela” (In BRICOUT, 2001 p. 152). O termo *antífrase*, cabe esclarecê-lo, diz respeito a um expediente de curiosa superstição, através do qual se busca, pelo emprego do sentido oposto, afastar o mau-agouro³⁵³.

Discussão que nos é central neste trabalho, pois nos convida a refletir até que ponto Fausto é um exemplo de quem fez do sintoma um *sinthome*, ou se a personagem-tema padece para que vivam *ditosos* seus autores-artífices que lhe dão existência pela escritura. Veremos que o destino de Fausto e o que ele faz deste destino a cada nova escritura reapresenta-nos esta questão. Se o mito surge apontando em Fausto o favorecido que muitas vezes se condena, quando feito obra

³⁵³ Como no caso do *Cabo das Tormentas*, que passa a ser chamado de *Cabo da Boa Esperança* no intuito de afastar o destino que o nome anterior portaria.

a cada novo nome de Fausto, cada novo autor, cria-se um novo julgamento a ser debatido.

Dirijamos nosso olhar, porém, para o que está escrito entre as estrelas que nos dão o rumo de nosso horizonte literário. Quando Lacan primeiro se remete a Joyce, no simpósio que leva o nome do escritor, apresenta seu trabalho *Joyce-o-Sintoma* (Joyce le Symptôme), tal qual uma nova forma de se referir ao escritor, um novo nome. Mais do que um resgate biográfico, interessa a Lacan uma marca muito singular, um aspecto que o faz rebatizar o escritor irlandês a partir da sua obra.

Je donne á Joyce en formulant de titre, *Joyce le Symptôme*, rien de moins que son nom propre, celui où je crois qu'il se serrait reconnu dans la dimension de la nomination.³⁵⁴ (1975 p.162)

Tarefa análoga é a que aqui nos colocamos. Recorremos a esses autores, não com a intenção de uma análise profunda, da descoberta de aspectos insuspeitos e negligenciados pela extensa e fascinante fortuna crítica de cada um. Buscamos aqui, antes, conforme adiantávamos no primeiro capítulo, mostrar como o que define o *sinthome*, no êxito em tomar o legado cultural e imprimir-lhe a sua marca singular, apontar como isso ocorre com cada um desses autores em seus trabalhos dedicados ao pacto. Se aqui faremos, por vezes, a inter-remissão entre *vida e obra*, será também no sentido análogo ao procedimento lacaniano face ao autor de *Finnegans Wake*, tomando do biográfico, conforme já exposto no Capítulo 2, não uma historicidade legitimadora, mas antes o alicerce para uma produção ficcional.

Além do uso do procedimento do psicanalista, entendemos a importância desse resgate levando em consideração a por Foucault denominada *Função-Autor*. Esta seria caracterizada como aquilo que “encerra, determina e articula o universo

³⁵⁴ Eu dou a Joyce, formulando este título, *Joyce le Symptôme*, nada menos que seu próprio nome, aquele no qual ele será reconhecido na dimensão da nomenclatura.

dos discursos”. Pensando nesses autores como espécie de *guias*, dessa mediação sujeito-cultura, caberia ressaltar que essa função é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1969 p. 274). Esta função pode dar lugar a vários ‘eus’ simultaneamente, a várias posições-sujeito:

- um “‘eu’ que remete a um indivíduo sem equivalente que, em um lugar e um tempo determinados, concluiu um certo trabalho.”;

- um segundo “eu” que “designa um plano e um momento de demonstração que qualquer indivíduo pode ocupar, desde que tenha aceitado o mesmo sistema de símbolos, o mesmo jogo de axiomas, o mesmo conjunto de demonstrações preliminares.”;

- e um terceiro, “aquele que fala para dizer o sentido do trabalho, os obstáculos encontrados, os resultados obtidos, os problemas que ainda se colocam.” (idem, 279)

Foucault inclusive privilegia Freud, *autor-fundador* da Psicanálise, não somente como um “instaurador de discursividades”, mas também como um autor que abre espaço para algo diferente do que fundou. E nesse sentido veremos uma associação à teoria de Harold Bloom sobre a influência: como cada autor de Fausto serve-se de uma tradição para propor uma ruptura, permitindo assim gestos análogos daqueles que posteriormente os tomarão por referência, propondo novas distorções, re-elaborações, em suma, *sub-versões*. Passando da tradição como continuidade ao ato da tradição como pontos cintilantes de rupturas.

Quando o que está em jogo é o mito de Fausto, aquele que se recusa a colocar a primazia do *verbo* sobre a *ação* na sua tradução do evangelho de João, como vimos em Goethe, existe aí a questão de uma *autor-ização*³⁵⁵, tão cara a

³⁵⁵ « Un analyste ne s’autorise que de lui-même » Frase de difícil tradução para o português pela equívocidade nela presente (Um analista não se autoriza a não ser de si mesmo / Um analista só se

Lacan e à posição do analista (1974/2001) por ele defendida; uma autoria de si mesmo fazendo da escrita o próprio ato. O ato, aspecto central do pacto faustiano como nos lembra Harari, está muito próximo da atuação, mas também da autoria, o “ato se acha muito ligado a ator e autor é uma das acepções de ator” (HARARI, 2003b p.43).

E se já propusemos aqui a aproximação da autoria faustiana com a posição do analista, no que concerne ao *ato*, cabe lembrar um dos célebres aforismos Lacanianos sobre esta questão: “O analista tem horror a seu ato”. E trata-se, por certo, de um “horror fascinado” Como propõe Raffy (2004) “Alguns analistas já não - não mais – chegam a assumir esta posição, cedem ao canto narcísico das sereias do poder e do reconhecimento social, para tornarem-se tagarelas impiedosos nos seminários e até mesmo na mídia.”³⁵⁶ Este horror implica, pois, a difícil sustentação da escolha (haeresis) e a superação da “Impotência em sustentar autenticamente uma práxis, como é o caso dos homens comuns, no exercício de um poder”.³⁵⁷ (LACAN, apud RAFFY, 2004). No ato de escrever autenticamente, há o *ment* do “*qu’on dit ment*” (LACAN, 1975-6), a mentira da ficção de um falseamento mais ou menos intencional, mas também o *auto* da singularidade e da autoria. Veremos, pois, que nossos autores, por mais que não procuremos uma temerária investigação psico-biográfica fazem de Fausto uma escrita necessariamente testemunhal, uma produção que visa a uma produção para *fora de si*³⁵⁸.

Nessa qualidade, de *autores*, cada um deles produz uma transformação que atravessa ambos, o plano subjetivo e o social. Pensados como uma *Gesellschaft* ou como uma *coterie* na qual eles poderiam ser justapostos e articulados como uma espécie de cânone, vê-se algo que transcende o indivíduo como a obra passa a fazer, de seus *nomes próprios, nomes comuns. Comum* como desprendido do ser e

autoriza por si mesmo). Aforisma pronunciado em diferentes ocasiões, entre as quais em *Televisão* (1974).

³⁵⁶ « Certains analystes, n’arrivant pas/plus à assumer cette position, cèdent au chant narcissique des sirènes du pouvoir et de la reconnaissance sociale, pour devenir d’impénitents bavards dans les séminaires, voire dans les médias. »

³⁵⁷ « impuissance à soutenir authentiquement une praxis, comme il est en l’histoire des hommes commun, sur l’exercice d’un pouvoir ».

³⁵⁸ Este termo, aliás, *fora de si*, utilizado pelo poeta Arnaldo Antunes para dar conta do delírio psicótico, traz de fato a *Verwerfung* (forclusão), mas como obra incluída nas trocas sociais.

lançado à circulação, a *comunicação* (não num sentido intersubjetivo tão ideal quanto impossível, mas propondo troca simbólica). No entanto, se é vã a busca pela decifração das motivações de um autor pela análise de sua obra, é claro que é seu sintoma que a suscita. Mas, ao fazerem-se autores, transformam o *sintoma* em *sinthome*, desembaraçando-se de algo pela obra.

Mas, se por um lado, tomamos a função *autor* num plano mais estrutural metodológico cabe lembrar que foi também como *poetas* que os designamos de início, como aqueles que tiveram sucesso na tarefa semi-divina de criar, conceber e dar forma a partir de uma herança. Daí, também, nossa intenção de colocá-los como pontos cintilantes em nossa cartografia celeste. Afinal, como bem nos aponta Vico (apud BLOOM, 1997 p. 108), na antiguidade grega:

Os poetas eram adequadamente chamados de divinos, no sentido de adivinhadores, de *divinari*, adivinhar ou prever. Sua ciência chamava-se Musa, definida por Homero como o conhecimento do bem e do mal, isto é, adivinhação... A Musa deve, pois, ter sido propriamente, a princípio, a ciência de adivinhar por meio de auspícios... Urânia, cujo nome vem de *ouranos*, céu, significa “aquela que contempla os céus” para de lá extrair auspícios... Ela e as outras Musas eram tidas como filhas de Júpiter, e “cantam” no sentido que em que os verbos latinos *camere* e *cantare* significam “prever”.

Nesse sentido, podemos conferir aos poetas, senão propriamente o título de *Hemitheos* (Semi-Deus) que o Fausto histórico se arrogaria, ao menos o de intermediários fundamentais, ou *Saint-hommes*. “Os deuses precisam dos poetas. Mas, também os homens precisam dos poetas... Neles, confluem o celestial e o terreno, neles se dissolve em necessária harmonia [...] a disparidade entre o superior e o inferior.” (ZWEIG, 2004 p.58-9). Este é, na verdade o princípio híbrido necessário aos poetas. A *hybris* cabe esclarecer seria tomar para si, enquanto humano, algo que não lhe cabe por ser da esfera do divino. E é aí que Lacan formula a questão quanto ao feito joyceano: “O problema está todo aí : como um artista pode pretender, de modo divinatório, substancializar o sinthome na sua

consistência, mas também na sua *ex-sistência* e no seu buraco?³⁵⁹ (LACAN, 1975-6 p.38)

Transformando o sintoma em obra, dando à luz uma nova origem, ousaríamos responder. Seguindo a trilha da *Influência* de Bloom, ou a da *parrigênese* kierkegaardiana anunciada em *Temor e Tremor*, perguntaríamos. “o que é a cena primal para o poeta *como poeta* ? É o coito do Pai Poético com a Musa. Foi ele ali concebido? Não – ali não conseguiram concebê-lo. Ele deve ser auto-concebido, deve gerar-se na Musa sua mãe” (BLOOM, 1997).

Se cruzávamos, há pouco, as noções de *autores* e *poetas*, há algo que se distinguir nessas categorias e como as apresentamos. Se ao poeta, inspirado pela musa enquanto divindade, tão somente cabia-lhe reproduzir a verdade trazida pela a presença divina que habita seu corpo como o sopro divino que “se adentra” (*in-spiritus* – *εν θεός*), ao autor cabe a tarefa de criar algo de próprio pela elaboração deste penoso contato com o divino, ou divinamente paterno, em sua manifestação individual. Não existe nele a esperança de que aí a verdade se descortine em uma atribuída plenitude para invocação da musa em sua presença incorporada, mas a produção de uma verdade na qual se avança pelas bordas em sua multiplicidade fragmentar.

Trata-se da difícil tarefa de engendrar um novo *saber-fazer* em relação ao fantasma ou fantema (fantasma prototípico) do *Romance Familiar*. Não a fantasia da negação da origem diante da descoberta da castração paterna³⁶⁰, buscando um pai

³⁵⁹ "Tout le problème est là, comment un artiste, peut-il viser de façon divinatoire à substantialiser le sinthome dans sa consistance, mais aussi bien dans son ex-istence et dans son trou ? »

³⁶⁰ Trecho do texto *Der Familienroman der Neurotiker* de Freud: Er wendet sich vom Vater, den er jetzt erkennt, zurück zu dem, na den er in früherren Kinderjahren geglaubt hat, , und die Phantasie ist eigentlich nur der Ausdruck des Bedauerns, dass diese Glückliche Zeit entschwunden ist. Die überschätzung derr frühesten Kindheitsjahre tritt also in diesen Phantasienn wieder in ihr volles Recht. Ein interressanter Beitrag zu diesen Thema ergibt sich aus dem Studium der Träume. Die Traumdeutung lehrt nämlich, dass auch noch in späteren Jahren in Träumen vom Kaiser oder von der Kaiserin diese erlauchten Persönlichkeit Vater und Mutter bedeuten. Die kindliche Überschätzung der Eltern ist also auch im Traum des normalen Erwachsenen erhalten.”(Ela dá as costas ao pai, tal como o conhece no presente, para voltar-se para aquele pai em quem confiava nos primeiros anos de sua infância, e sua fantasia é a expressão de um lamento pelos dias felizes que se foram. Assim volta a manifestar-se nessas fantasias a supervalorização que caracteriza os primeiros anos da criança. O estudo dos sonhos nos fornece uma contribuição interessante ao assunto. Da interpretação dos mesmos, concluímos que mesmo em anos posteriores, se o Imperador e a Imperatriz aparecem em

melhor (mais divino) alhures, a partir da constatação *Pater semper incertus est*. Não se trata de negar a origem, mas de reinventá-la, sem permanecer no aprisionamento de uma dívida por esta mesma origem.

Wenn das Kind hört, dass es sein Leben den Eltern verdankt, dass ihm die Mutter “das Leben geschenkt” hat, so vereinen sich bei ihm zärtliche mit grossmannssüchtigen, nach Selbstständigkeit ringenden Regungen, um den Wunsch entstehen zu lassen, den Eltern dieses Geschenk zurücksugestatten, es ihnen durch ein gleichwertiges zu vergelten. Es ist wie wenn der Trotz des Knaben sagen wollte: Ich brauche nichts vom Vater, ich will ihn alles zurückgeben, was ich ihn gekostet habe. Er bildet sich dann das Phantasie, den Vater aus einer Lebensgefahr zu retten, (...) [das] *sebst für den Dichter verwertbar [sein kann]*. In der Anwendung auf den Vater überwiegt bei weitem der trotzige Sinn der Rettungsphantasie. (...) Der Sohn erweist sich dankbar, indem er sich wünscht, von der Mutter einen Sohn zu haben, der ihm selbst gleich ist, das heist, in der Rettungsphantasie identifiziert er sich völlig mit dem Vater. Alle Triebe, die zärtlichen, dankbaren, lüsternen, trotzigen, selbstherrlichen, sind durch den einen Wunsch befriedigten, *sein eigener Vater zu sein*” (FREUD, 1910a, 193-4) (Grifos nossos).³⁶¹

Esta é a empresa fáustica por excelência de uma apropriação desse paterno-renegado (origem do demoníaco-mefistofélico) por sua transformação. Dentre as várias categorias de apropriações poéticas, esta seria a que Harold Bloom sugestivamente denomina de *Deamonização*:

sonhos, tais nobres personagens representam o pai e a mãe do sonhador. Assim, a supervalorização dos pais pela criança sobrevive também nos sonhos de adultos normais.) (1909, p.226)

³⁶¹ Quando a criança ouve dizer que deve sua vida aos pais, ou que sua mãe lhe deu a vida, seus sentimentos de ternura aliam-se a impulsos que lutam pelo poder e pela independência, e geram o desejo de retribuir essa dádiva aos pais e de compensá-los com outra de igual valor. É como se o desafio do menino o fizesse dizer: “Não quero nada de meu pai; devolver-lhe-ei tudo quanto gastou comigo”. Ele cria, então a fantasia de salvar o pai de perigo (...) [que] *pode até ser utilizada pelos escritores de ficção*. Nessa aplicação ao pai do menino, o sentido desafiador da idéia de salvamento é de longe o mais importante; (...) O filho demonstra sua gratidão desejando ter, com sua mãe, um filho igual a ele próprio; em outras palavras, na fantasia de salvamento ele está se identificando completamente com o pai. Todas as suas pulsões, as de ternura, gratidão, lascívia, desafio e independência encontram satisfação *no desejo único de ser o pai de si mesmo*.

4. Daemonização, movimento para um Contra-Sublime personalizado, em relação ao Sublime do precursor; tomo o termo do uso neoplatônico generalizado, onde um ser intermediário, nem divino nem humano, entra no adepto para ajudá-lo. O poeta que vem depois se abre para o que acredita ser um poder do poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de seres logo além desse precursor. Ele faz isso em seu poema, colocando a relação da obra com o poema-pai de modo a desfazer pela generalização a unicidade da obra anterior. (BLOOM, 1997 p. 65)

Nessa apropriação herética, existe o duplo e paradoxal movimento de dissolução da pretensa unicidade ou univocidade do precursor, como Outro, (primeiramente absorvido como não barrado e depois visto em falta), na busca de fazer *do Um* pela obra que escreve em nome próprio.

No que cabe a escritura, a produção escrita não por acaso é tomada por Lacan em Joyce como um fazer onde se constata isso de um modo privilegiado. Sendo ao mesmo tempo obra artística como *objeto a* que se desprende e circula, é também registro significante que remete ao identitário e sua produção. “Os poetas, não diversamente dos filósofos, pintores, escultores e músicos, são, em um certo sentido, os criadores, e, em outro, as criações de sua época” (BLOOM, 1972, p.151). Mas, entendemos que, se a estes se igualam, são privilegiados ou condenados à sorte de fazerem de si a massa e o cinzel, o representante o e representado. Tal benção/maldição, no que toca á origem, tem como condição uma difícil ultrapassagem: “A daemonização tenta expandir o poder do precursor num princípio maior que o dele, mas pragmaticamente torna o filho mais *daemon* e o precursor mais homem” (idem, 153).

Na coterie que doravante apresentamos, está em cena esta recorrente missão. Tomando o Fausto, cada um desses autores irá, pelo próprio punho (mit eigener Faust), tecer seu testemunho de uma ultrapassagem, que faz deles espécies de *Sinthomes (Sant’Homens)* à medida que re-escrevem sua origem. Nossos eleitos assim o são por terem descido ao Aqueronte para recuperar sua musa e dela terem feito mais do que semblante esvaecente; terem feito *obra*:

Aquele que não trabalhar não ganha o pão, mas continua iludido, como os deuses iludiram Orfeu com uma figura de ar no lugar da amada, iludiram-no porque era efeminado, não tinha coragem, por que era tocador de cítara, não um homem. Aqui, não adianta ter Abraão como nosso pai, nem ter dezessete ancestrais – aquele que não quer trabalhar deve anotar o que está escrito sobre as donzelas de Israel, pois dá à luz vento, mas o que se dispõe a trabalhar dá à luz seu próprio pai.³⁶² (KIERKEGAARD, 2000 p.25).

7.1 Spies

O nascimento do Fausto literário, entre os mitos da *hybris* (Adão e Eva, Prometeu, Orfeu...) que se repetem e se aderem à personagem histórica e a literatura de autor, a literatura assinada, passa por um ponto de transição fundamental que não deve ser ignorado nem descartado. Falamos de um *best-seller*, talvez o primeiro em seu gênero, a fazer uso da então recém-inventada arte de Gutenberg. Falamos do *Faustbuch* original, como ficou conhecido, mas cujo título é *Historia von D. Johann Fausten – Dem Weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* (Histórias do Dr. Fausto – O célebre [mundialmente descrito] mago e nigromante). Este *Volksbuch* publicado originalmente por Spies, um divulgador e árduo defensor das idéias protestantes, em 1587, por ocasião da feira de outono de Frankfurt, acabará criando um (senão, o primeiro) fenômeno de sucesso de público literário.

³⁶² Den, der ikke vil arbeide, han faaer ikke Brødet, men bliver bedragen, som Guderne bedrog Orpheus med en luftig Skikkelse istedenfor den Elskede, bedrog ham, fordi han var kjelen, ikke modig, bedrog ham, fordi han var Citharspiller, ikke Mand Her hjælper det ikke at have Abraham til Fader, eller 17 Ahner, den, der ikke vil arbeide, ham passer det paa, hvad der staaer skrevet om Israels Jomfruer, han føder Vind, men den, der vil arbeide, han føder sin egen Fader.

Frontispício original do *Faustbuch* de Spies

O livro anônimo está longe de ser uma invenção literária. De fato, defende-se a idéia de que já seria uma segunda versão de um *Faustbuch* anterior, um *Ur-Faustbuch* de 1580 (DABEZIES, 1972, p18-9). Ele fornece um registro escrito a uma lenda que circula em todas as esferas sociais. (“*Ein gemeine und große Sag in Teutschland von Doctor Fausti*”³⁶³ [SPIES, 1587 p.3]). Mas, a questão é que o objetivo também parece em muito distar de uma lenda qualquer. Tratar-se-ia de descrever a “verdadeira” história por trás da lenda com um fim religioso de expressa advertência contra o mau caminho já que Fausto, nas palavras do “autor” seria “*ein schrecklich Exempel des teuffelischen Betrugs, Leibs und Seelen-Mords allen Christen zur Warnung durch den öffentlichen Druck publicieren* (um terrível exemplo da traição demoníaca, do assassinio de corpo e de alma, a servir de advertência a todos os cristãos através de sua publicação) (idem).

³⁶³ As citações que faremos deste livro são transcritas da edição Philipp Reclam – Universal Bibliothek (Stuttgart) de 1992, na qual se optou por manter, salvo algumas exceções, a grafia do alemão da época (Mitteldeutsch) o que pode trazer certa dificuldade ao leitor habituado à grafia atual.

Como nos aponta Richard Benz (1992), em seu Posfácio, é necessário observá-lo em seu contexto de surgimento, que o livro não separa o Fausto histórico um contemporâneo - falecido fazia quatro décadas - da lenda criada em seu entorno. Atrás de um tom de aparente piedade do narrador, oculta-se uma difamação diferente das “questões fantásticas” que as lendas já traziam em abundância. Trata-se da descrição de Fausto como alguém que parte de uma apaixonada sede de vida e de conhecimento, de uma postura rebelde, inclusive face ao demônio³⁶⁴ mas, gradativamente, aparece um caráter mais pusilânime que o inverte de senhor à condição de escravo do demônio. Já o Fausto das anedotas populares, este apresenta características bem distintas:

Cheio de um élan vital, de imaginação e de volubilidade, capaz dos truques mais grosseiros e dos gestos mais graciosos, à vontade tanto com os grandiosos como com os camponeses ou com os estudantes (mas principalmente para com eles ter banquetes), indiferente tanto ao medo quanto à moral, ele possui, se não uma psicologia, ao menos um rosto bastante vivo, mas este rosto popular (de uma popularidade um tanto burguesa) é quase um outro Fausto ³⁶⁵ (DABEZIES, 1974 p.28).

Tratava-se realmente de uma obra de pregação de uma doutrina nascente que precisava de seus mitos próprios que, conforme vimos no capítulo anterior, teve em Fausto um prato cheio. Este caráter e o apelo popular da obra fizeram do *Volksbuch*, no entanto, uma espécie de *obra menor* na apreciação do sentido literário do termo. Mas, Kierkegaard, entre outros que com ele fazem coro, irá resgatar as qualidades dessa obra germinal:

³⁶⁴ Na sua invocação na floresta, o demônio quer dominar Fausto, mas é Fausto quem se coloca como mestre.

³⁶⁵ ...plein d'allant, d'imagination et de faconde, capable des farces les plus grossières et des gestes les plus gracieux, à l'aise avec les grands comme avec les paysans ou les étudiants (mais surtout pour banqueter avec eux), également indifférent à la peur et à la morale, il possède, sinon une psychologie, du moins un visage bien vivant, mais ce visage populaire (d'une popularité plutôt bourgeoise) est presque d'un autre Faust.

Na verdade, este livro popular merece que se lhe preste atenção, primeiramente, ele possui todas as preciosas qualidades que se requer em um vinho: o *bouquet*; é um engarrafamento da Idade Média e quando se o abre, ele exala um aroma tão perfumado, tão suave e tão particular que nos sentimos estranhamente emocionados³⁶⁶ (2003a, p.73).

De fato, a leitura dele com fins literários, além de fornecer grande prazer e a curiosidade testemunhal de um ponto de vista formador de opiniões dessa época, ajuda-nos a entender a série de “injeções” de temas feitas em versões autorais posteriores, como as de Marlowe, Mann e do próprio Goethe. Parece-nos impensável o surgimento de qualquer Fausto significativo que não tenha este opúsculo como interdiscurso.

Nele, já aparece Helena de Tróia, a Mulher encantada (*bezaubert*), mas com traços mais críveis na graça simplória e infantil de Gretchen (*mit frechen und bübischen Gesicht*³⁶⁷) (SPIES 1587, p.94). Ela é evocada do passado (juntamente com Alexandre, O Grande e outros heróis homéricos) para a diversão da corte de Carlos V (*idem*, p. 98). Helena, conforme visto, têm provável associação ao tema de Fausto devido à mulher homônima de Simão de Samaria. Este aparece também no livro junto com tantas outras referências bíblicas de célebres “desviantes” (Caim, Cam, Absalão, etc.). Ali, porém, ele não adota o nome de Fausto e sim *Simon Deus Sanctus*. (*Simon Deus Sanctus genennt*) (*ibidem*, p.131).

Com Helena, como será o caso do Euphórion de Goethe, Fausto também terá um filho: Justum Faustum, o que lhe traz grande alegria pelas possibilidades de realizações de seu rebento, herdeiro e continuador de sua obra e de sua fama, mas esta alegria lhe será depois arrancada (como em Goethe e Mann). Não partirá antes do pai, mas simultaneamente. O menino desaparece com a mãe quando Fausto morre, sumindo junto com a mãe (*“Als er aber um sein Leben kame, verschwanden*

³⁶⁶ “En vérité ce livre populaire mérite qu’on y prête attention ; avant tout il possède tout ce qu’on vante comme qualité précieuse du vin : le bouquet ; c’est une exceptionnelle mise en bouteille du Moyen Age et, quand on l’ouvre, il s’en dégage un parfum si aromatique, si suave et si particulier qu’on se sent étrangement troublé »

³⁶⁷ Com rosto atrevido e infantil.

*mit ihm Mutter und Kind*³⁶⁸) (ibidem, p.138). A relação de Fausto com o feminino, enquanto elemento demoníaco sugerido em Helena, está presente também na conjunção de Fausto (suas impudicícias) com o demônio em forma de mulher. Idéia precursora clara do Fausto de Mann e do pacto pela contaminação sifilítica com a prostituta.

Também está ali presente a morte espetacular com o corpo estraçalhado e as manchas na parede, que mesclam a célebre mancha do tinteiro lançado por Lutero contra o demônio (atingindo uma parede). Esta morte órfica que esparrama cérebro, dentes e olhos (ibidem, p.151) alude ao perigo da desorganização, da miscelânea de idéias e referenciais, questão também presente no espetáculo carnavalesco com os bichos, espécie de rito dionisíaco ou de noite de Walpúrgis goetheana.

Nessa série de “elementos germinais”, está ali presente também o prazo de 24 anos (Marlowe, Mann) número que parece demonstrar a brevidade e a fugacidade deste acordo que não dura mais que “um longo dia (24 horas)” no entender de Masson (2003a p.193) E, para concluir este breve rol dos principais elementos, nele aparece também o pacto dividido em dois momentos: o ato e a confirmação, ponto que será retomado em inúmeras versões, inclusive da do pacto de Haizmann analisado por Freud (1922).

Como livro de pregação e de advertência, ele guarda o aparente paradoxo de tratar dos perigos da *ruptura com o pai* num momento em que a Alemanha protesta contra os abusos do “pai romano”, do Papa. O próprio Fausto, em seus vãos feitos graças aos poderes mágicos de *Mephostofiles* (como aí é chamado), irá até o Vaticano e testemunhará estes abusos e invejará os privilégios do pontífice. Diante dos luxos (*so überflüssig!*³⁶⁹) da Igreja, Fausto se queixa: “*Pfui, warum hat mich der Teufel nicht auch zu einem Papst gemacht*³⁷⁰” (SPIES, p. 56).

Jean-Yves Masson, em seu *Faust ou la Melancolie du Savoir*, traz à tona este contexto em que cabe à Reforma, que marca o apartar-se de uma tradição, a

³⁶⁸ Quando este veio a falecer, com ele sumiram mãe e criança.

³⁶⁹ Tão fúteis !

³⁷⁰ ... Arg, por que o demônio não fez de mim também um Papa?

difícil tarefa de criar uma nova sem que os fiéis também se apartem, sobretudo seduzidos pelos saberes mundanos, num momento em que despontam as idéias humanistas do renascimento florentino:

Ligada ao contexto germânico, a figura de Fausto aparece, de maneira revelatória, num mundo despedaçado, fraturado pela Reforma que rompe com a unidade do catolicismo romano. Sabemos que, em contrapartida à sede de pureza e de redenção que a anima, todo o movimento reformista se viu marcado, no seu início, por uma clara propensão à culpabilidade. Esta se traduz num diálogo constante com o diabo, ao longo de toda a vida de Lutero. *Não se rompe impunemente com o Pai que Roma representa.*³⁷¹ (MASSON, 2003 p.11) (grifo nosso)

Fausto rompeu com o pai. A narração inclusive começa com o abandono de Fausto às tradições de sua família, simples, camponesa, em detrimento do primo rico, e esclarecido:

Doctor Faustus ist eines Bauren Sohn Gewest, zu Rod bei Weimar bürtig.” “seine Eltern gottselige un christliche Leut, ja sein Vetter, der zu Wittenberg seßhaft, ein Bürger und wohl vermögens gewest; welcher d. Fausten auferzogen und gehalten wie sein Kind.”³⁷² (SPIES, p.6).

Fausto troca o *Vater* pelo *Vetter*, mas não é este último o responsabilizado por sua danação. O parente que o tomou por herdeiro, o colocou na escola de

³⁷¹ Liée au contexte germanique, la figure de Faust apparaît, de façon révélatrice, dans un monde déchiré, fracturé par la Réforme qui rompt l’unité du catholicisme romain. On sait qu’en contrepartie de la soif de pureté et de salut qui l’anime, tout le mouvement réformateur se voit marqué, à ses débuts, par une nette propension à la Culpabilité. Celle ci se traduit par un dialogue constante avec le diable, tout au long de la vie de Luther. *On ne rompt pas impunément avec le Père qui est Rome.*

³⁷² O Doutor Faustus era filho de um camponês, nascido em Roda nas cercanias de Weimer (...) Seus pais eram pessoas religiosas e cristãs e seu primo que moravam em Wittenberg, que era dono de uma boa fortuna, foi quem o educou e o criou como seu próprio filho.

Teologia, mas ele com este conhecimento teria feito “mau uso da palavra divina” (*hat Gottes Wort mißbraucht* (p.6)). Além disso, teria também rejeitado a religião para se autorizar a curar. Torna-se “*zum Glimpf*” (por conta própria) um médico, e agirá, enquanto tal, estudando, *experimentando* (ação sacrílega), pelos caminhos da alquimia.

Lutero também romperá, mas à custa de Fausto. Este deve ser o novo filho entregue em sacrifício no momento que o contrato com o pai é revisto. Três anos separariam o nascimento do Fausto histórico (1480) do de Martinho Lutero (1483) e não mais que seis anos os separariam em seus desaparecimentos (Georg Faust – 1540, Lutero - 1546). Essa quase exata coexistência e as terras de origem, estudos, pregação bem poderia ter sido usada pelos católicos para desenvolver paralelos entre esses tão célebres heréticos. Curiosamente, o grande opositor de Fausto e, através de seus seguidores, o responsável pela atribuição de um comércio entre Fausto e o Demônio é ninguém menos que o próprio Lutero.

Se os manifestos documentais da existência de Johann Georg Faust não formam mais que uma penumbra difusa em meio à pregnância imaginária dos Faustos ficcionais, Lutero é figura histórica que caracteriza o próprio nascimento de toda uma ficção (como produção) da identidade nacional de um povo. Podemos também designá-lo como o responsável pela construção biográfica e pela divulgação do *Faustbuch*. Mas se Fausto é figura emblemática através desta pseudobiografia, sua vida também será escrita e descrita tornando-se um dos pilares da cultura germânica onde se funda a lenda do nigromante. Essa lenda, na Alemanha, irá se tornar, ao longo dos séculos seguintes até o presente, registro escrito fundamental dessa cultura, devendo muito a Lutero sua existência enquanto obra literária.

Lutero e Fausto dividem várias características comuns ainda que a construção de suas imagens leve-os a direções opostas. São figuras centrais no que toca à literatura, à religião e à heresia. Mas, essas semelhanças parecem realmente afastá-los. São de Lutero e Melanchthon (filho do Bretten, cidade vizinha à Knittlingen de Johan Georg Faust), afinal, alguns dos poucos relatos escritos contemporâneos ao Fausto histórico. Por Lutero, em 1537, por duas vezes, Fausto

é denunciado em suas *Tischreden*³⁷³ (Conversas à Mesa) (apud MAHAL, 1980) como alguém que escarnece a Igreja sendo praticante de magia e aliado do demônio.

Se os demais contemporâneos deste *experimentador* deixaram mais registros depreciativos que enaltecedores, relegando-lhe a péssima fama de charlatão, sodomita, ludibriador, são os reformistas que o associarão ao demônio, figura tão cara aos seus repertórios. Até então, Fausto existia sem Mefistófeles. Jean Yves Masson (2003) bem nos aponta, aliás, como o Fausto de Spies é responsável pela entrada do diabo na literatura européia no contexto da reforma. Ele aponta o detalhe curioso de que mesmo na *Divina Comédia*, Dante, com suas minuciosas descrições do inferno (reino do demônio), muito antes de qualquer Fausto, não lhe cede espaço narrativo, não incorre no perigo de, fazendo do diabo um personagem, torná-lo “perigosamente interessante”.

O diabo é realmente muito presente em Lutero este que, mesmo repudiando-o, se via sempre às voltas com o mesmo como interlocutor. O diabo funciona como a figura opositora, negadora, necessária para uma pregação inovadora e que ressalta o perigo das tentações. Lutero o mantinha sempre por perto. Teria afirmado em carta a ex-freira Catarina de Bora "*Dormi mais vezes com o diabo do que com minha mulher Catarina*" (idem).

Irônico o fato de que aquele que dedicou a vida à luta contra os abusos católicos e suas explorações do imaginário com as indulgências e relíquias tenha criado como relíquia a mancha do tinteiro numa parede, tinteiro lançado para atingir o diabo tentador. Segundo o teólogo Orlando Fedeli: “Tantos luteranos arrancaram pedaços dessa parede manchada como relíquia ou recordação que tiveram que refazer várias vezes o reboco, e atirar vários tinteiros para refazer a mancha”. E, como sabemos que as lendas se transpõem facilmente de personagens em

³⁷³ Transcrição do original no alemão da época: “Da vber Tisch eines Schwartzkünstlers Faustus gedacht ward / saget Doctor Martinus ernstlich / Der Teufel gebraucht der / zeuberer wider mit nicht / hette er mir gekont vnd vermocht schaden zu thun / er hette es lang gethan. Er hat mich wohl offtmals schon bei dem kopff gehabt / aber er hat mich dennoch müssen gehen lassen” (apud MAHAL, 1980).

“Multa dicent de Fausto (über Faust wurde viel geredet), welcher den Teufel seinen schwoger hieß, und hat sich lassen hören: “wenn ich, Marthin Luther, im nur de handt gereicht hette, wolt er mich verterbet haben, aber wolde in nicht gescheut haben” (apud MAHAL p. 87).

personagens, também Fausto teria criado uma anti-reliquia, reconstrução do tinteiro de Lutero. Trata-se das manchas de “sangue” na torre de Fausto em Maulbrun, onde supostamente teria sido morto violentamente (esquartejado) pelo próprio demônio.

Contemporâneos de Fausto e de Lutero é também o *boom* da recente imprensa de Gutenberg (1400-1468) falecido 12 anos antes nascimento do primeiro e, portanto 15 anos antes do segundo. A imprensa de Gutemberg permitiu a divulgação, *vulgarização* da bíblia de Lutero a partir de sua tradução para o alemão em 1524. Até então, o acesso dos poucos que dominavam o latim era apenas o privilégio de uma porcentagem ínfima de população instruída, entre os quais os membros da própria Igreja. A tradução de Lutero para o alemão foi simultaneamente um ato de desobediência e um pilar da sistematização do que viria a ser a língua alemã, até aí vista como uma língua inferior, dos ignorantes, plebeus. A imprensa de Gutenberg, associada à cruzada iniciada por Lutero, de tradução das escrituras ao vernáculo, fará reverter drasticamente o índice de analfabetismo no continente europeu.

Mas, à parte a Bíblia, poucos livros tiveram tamanha repercussão e vendagem nas primeiras décadas de impresa na Alemanha como o *Faustbuch*; fenômeno impressionante para a época. Eis aqui outra curiosa e interessante confusão histórica: a de Johan Faust com o parceiro de Gutenberg Johan Fust (1400-1466). Seu nome sempre foi escrito *Fust*, mas ao dedicar uma tradução do latim ao vernáculo, chamou seu avô Faust, e, a partir de então, a família assumiu este nome. Mas, o que contribuiu também para a confusão foi a idéia de *Schwarze Kunst* (arte negra). Essa era a designação comum dada à imprensa de Gutemberg, por causa da tinta preta utilizada para a impressão, enquanto que o nigromante era o que lidava com a *magia* (*ars*, no sentido alquímico) *negra*, associada ao malefício.

Essa confusão fica atestada no romance do *Sturmer*, Friedrich Maximilian Klinger, *Fausts Leben, Taten und Hollenfahrt* (1791), escrito sob forte influência das concepções de Rousseau. Faust, inventor da imprensa, confundido com Fust, é um gênio infeliz, que se revolta contra a ordem estabelecida: a ordem social, que ele conhecerá através do demônio. Bom e puro na origem, será condenado ao suplício da solidão e da dúvida. É-nos interessante a associação da imprensa e de seu produto, a vulgarização dos conhecimentos ocultos nas bibliotecas clericais dos

copistas medievais. Se o diabo estaria presente na tinta negra de Gutenberg e Fust, cabe lermos a opinião expressa pelo Fausto do *Volksbuch*: “*Er meinet, der Teufel wär nit so schwarz als man ihn malet*”³⁷⁴ (SPIES, p. 13) Günther Mahal (1995 p.16) aponta ainda outro motivo para a confusão e associação da imprensa ao demoníaco, a saber, o fato de surgirem aos desconhecedores do invento livros idênticos. Logo, o que se tinha ali, nesses tempos, onde faltava o esclarecimento, era na certa ou algo de milagroso ou obra do diabo”³⁷⁵. Na obra de Klinger, porém, a explicação da confusão associativa entre *Faust* e *Fust*, o impressor, segundo o próprio demônio é outra. Ele associa diretamente a criação da imprensa aos perigos diabólicos da difusão das idéias pelos livros:

Faust, ein kühner Sterblicher, (...) hat die Kunst erfunden, die Bücher, das gefährliche Spielzeug der Menschen, die Fortpflanzer des Wahnsinns, der Irrtümer, der Lügen und Greuel, die Quelle des Stolzes und die Mutter peinlicher Zweifel, auf eine leichte Art tausend und tausendmal zu vervielfältigen (...) Triumph! Bald wird sich das gefährliche Gift des Wissens und Forschens alle Ständen mittheilen. Wahnwitz, Zweifel, Unruhe und neue Bedürfnisse werden sich ausbreiten, und ich zweifle, ob mein ungeheures Reich sie alle fassen möge, die sich durch dieses reizende Gift hinrichten werden.³⁷⁶ (KLINGER, 1986 p.21)

Mas se Lutero é o grande herói herege, libertador do mistério oculto no estrangeiro idioma divino (o latim do Vaticano) e o grande divulgador direto da palavra divina no vernáculo fazendo uso da *Schwarzkunst*, da arte (da tinta) negra, em contrapartida, sua luta contra a vulgarização e a inclusão de outros saberes

³⁷⁴ O Diabo não é tão negro como o pintam.

³⁷⁵ “Nun hatte man etwas vor sich, dass für die damalige Zeit unerklärlich, wunderbar oder ein Teufelwerk sein musste”

³⁷⁶ Fausto, um bravo mortal... inventou esta arte, de reproduzir, aos milhares e com enorme facilidade, os livros, o perigoso brinquedo das pessoas que dissemina a loucura, os erros, as mentiras e horrores, a fonte do orgulho e a mãe de dúvidas embaraçosas.... Ah, triunfo ! Logo, o veneno perigoso do conhecimento e da pesquisa de remediar todos os estados. Tolice absoluta, dúvidas, desassossego nova necessidades disso irão se estender, e eu duvido se meu imenso império poderia abraçá-las todas elas, que se executam por este veneno delicioso.

alheios à germanidade parece ser igualmente ferrenha. Segundo Mann que, como veremos, via na reforma a origem de uma formação forçosa e falseada da identidade alemã mediada pelo crivo reformista, este percebia um outro lado do libertador:

Lutero era um herói libertador, mas em estilo alemão. Nada sabia de liberdade. Não falo de liberdade do cristão, mas de liberdade política, do cidadão, liberdade esta que só deixava Lutero indiferente, mas cujas exigências lhe eram repugnantes... A concepção alemã de liberdade era sempre dirigida contra o exterior; ela acentuava apenas o direito de ser alemão, só alemão e nada além disso (MANN apud MISKOLCI p.89).

O *Volksbuch* luterano faz coro a esta xenofobia e associa a danação de Faust ao fato dele ter se tornado um homem do mundo (*ward ein Weltmensch*³⁷⁷), abandonando sua pátria e buscando em outras paragens o conhecimento. Ele é o símbolo máximo da almejada helenização defendida no *Ulysses* de Joyce, este, o *Weltmensch* por excelência, mas que em seus escritos retorna e refaz a *Vaterland* (pátria).

Já no início do livro de Spies, encontramos que a danação de Fausto começa antes do encontro com o demônio, quando ele se junta aos seus semelhantes hereges para explorar as “palavras estrangeiras”:

“Was zum Teufel will, das läßt sich nicht aufhalten, noch ihm wehren. Zudem fand D. Faustus seinesgleichen, die gingen um mit Chaldäischen, Persischen, Arabischen und Griechischen Worten, figures, characteribus, conjurationibus, incantationibus, und wie solchen Namen der Beschwörung und Zauberei mögemn gennent werden.”³⁷⁸
(SPIES, p.7)

³⁷⁷ Tornou-se um homem do mundo

³⁷⁸ Aquilo que se dirige ao diabo, não se deixa deter ou proteger. Por isso, Dr. Faustus encontrou os seus semelhantes que lidavam com palavras persas, árabes e gregas, com figuras, com caracteres, encantamentos, ou sejam lá que nomes mereçam tais práticas de magia e conjurações.

O Fausto de Spies consegue ser mais ousado que o próprio Mefisto quando este afirma que seria mais temente a Deus se humano fosse. A mensagem final é clara: jamais abandonar o Pai e persistir amando-o e seguindo-o. O relato, que se assemelha a uma biografia e termina com o selo das preces em letras capitais, previne:

*Gott alleine zu lieben / Und dagegen dem Teufel und allen seinem Anhangen abzusagen. Amen, Amem, das wünsche ich einem von Grunde meines Herzen. AMEN.*³⁷⁹(idem, 152)

O efeito claro disso é o mesmo da advertência de Dédalo em relação ao seu filho Ícaro. É o texto germinal que, advertindo e apontando para os perigos, reforça o desejo e a curiosidade dos leitores capturados numa inevitável identificação com a personagem. A partir dele, pululam as versões autorais daqueles que se farão um nome na história da literatura a partir do nigromante. Fenômeno não só devido a sua universalidade como drama de cada um, mas pela inesgotabilidade do tema. Como assume Kierkegaard: “A Idéia de Fausto supõe uma tal maturidade de espírito que é natural, que para ele existam variadas versões”³⁸⁰ (2003a p.82).

7.2 Marlowe

Antes de partirmos aos três Faustos autorais (Goethe, Mann e Pessoa) que privilegiamos ao longo deste trabalho, cabe aqui dedicarmos algumas linhas ao pioneiro desta empresa. Christopher Marlowe (1564-1593) será o primeiro a assinar uma obra literária de grande repercussão depois do *Volksbuch*. Trata-se do drama

³⁷⁹ Amar somente a Deus e em contrapartida renegar o diabo e todos os seus servos. Amém, amém, é o que lhe desejo do fundo de meu coração. AMÉM.

³⁸⁰ “l'idée de Faust suppose une telle maturité d'esprit qu'il est naturel qu'il y ait eu plusieurs conceptions »

The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus, escrito talvez já um ano após o lançamento do livro de Spies, a partir da tradução inglesa do mesmo.

Na verdade o texto de Marlowe pouco dista do original em relação ao conteúdo, aos fatos ali descritos, mas guarda a grande diferença de tirar o aspecto descritivo para dar voz ao próprio Fausto. É bem verdade que o resultado e a mensagem final do texto exaltem a condenação de Fausto, sendo que o contrário seria inimaginável num drama que abordasse tais questões numa Inglaterra que também perseguia implacavelmente seus hereges. Mas, no drama, além do simples apelo moralizante de Spies, Fausto terá a possibilidade de expressar-se em sua vontade de liberdade e de ruptura. Em Marlowe, teremos também a “ênfase em sua competência artificial e artística, para cujo vôo cada um costura, como pode, a potência de suas asas”, (ALONSO, p.40) revelando-se em sua face de Ícaro, mas consciente dos perigos do “mau uso” de seu artifício: suas asas.

Tendo como substrato uma versão com menor imaginação e com um objetivo didático específico, a saber, o *Volksbuch* alemão, Marlowe soube dar expressão a sua compreensão do homem em sua face prometeica como “excesso e paixão, devir e mudança, exuberância e individualismo revoltado, que expressa bem a ousada aspiração do renascimento nos campos científico, político, ético e estético” (DUARTE & FERREIRA, p.20). Mais do que simplesmente condenar essa postura, o drama nos aponta a desarmonia deste homem com as normas e as regras sociais que o circundam. “Mas, a desmesura alumbrada do sonho fáustico esbarra com uma mundivisão harmoniosamente ordenada, estante e não deviniente, em que o homem é apenas mais uma peça na ordem imutável dos seres e das coisas, *nexus et natural vinculum*” (idem).

No início do drama em questão, temos o Fausto em um monólogo que reconheceremos como inspiração ao de Goethe. Ali, Fausto vai desconstruindo, com sagaz ironia socrática, as vantagens e as capacidades dos saberes de que dispunha: Teologia, Lógica, Medicina, Direito, mas é pelo mesmo recurso da ironia que aponta na Teologia, na *Vulgata* de Jerônimo, citando em latim, a saída de seu drama paralisante. Usando da *Primeira Epístola de São João*, e não do Evangelho que o Fausto de Goethe visa a traduzir ao vernáculo, Fausto encontra a sua

justificativa para se lançar ao pecado da magia alquímica. “*Si pecasse negamos, fallimur, et nulla est in nobis veritas.*”³⁸¹ :

If we say that we have no sinne we decieve our selves, and there is no truth in us.

Why then belike

We must sinne, and so consequently die,

I, we must, die, an everlasting death.

What doctrine call you this? *Che sera, sera*:

What will be, shall be; Divinitie adiew.

These Metaphysicks of Magitians,

And Negromantick bookes are heavenly.

Lines, Circles, Signes Letters, and Characters,

I these are those that Faustus most desires.

Of power, of honour, and omnipotence,

Is promised to the Studious Artizan?

All things that move betweene the quiet Poles

Shall be at my command: Emperors and Kings,

Are but obey'd in their severall Provinces:

Nor can they raise the winde, or rend the cloudes:

But this dominion that exceeds in this,

Stretched as farre as doth the mind of man:

³⁸¹ “Se dissermos que não temos pecado, enganamo-nos a nós mesmos, e não há verdade em nós”.

A sound Magitian is a Demi-god,

Here tire my braines to get a Deity (p.36-7)³⁸²

(Se negamos ter pecado, a nós mesmos enganamos e nenhuma verdade existe em nós

Masn parece então

Que temos que pecar e, por conseguinte, morrer.

Ai... temos de morrer, e morrer para todo o sempre.

Como chamais esta lei? Che sarà, sara:

O que for se há-de ver. Teologia, adeus.

Esta metafísica dos mágicos,

Estes livros arcanos é que são divinos.

Linhas, círculos, sinais, letras e caracteres,

Ah! Isto é o que Fausto mais deseja.

Que mundo de lucro e de prazer,

Quanto poder onipotência e honra

Estão prometidos ao artífice aplicado!

Tudo o que se move entre os dois pólos

Terei às minhas ordens: Imperadores e Reis

Só nos seus domínios são obedecidos,

E não podem erguer ventos, rasgar nuvens.

Pelo seu poder que tudo isto excede

³⁸² Citação feita de texto que conserva o inglês da época.

E vai até onde a mente humana alcança,

Um mágico sagaz é quase um deus.

Aguça teu engenho, Fausto, e sê divino !)

Contrariamente ao desespero típico no início do drama faustiano, no de Marlowe temos um Fausto bastante frio e irônico da sua constatação. Diante da impossível ausência de pecado e da pureza no homem, antes se entregar ao que a vida oferece, mesmo que tendo que pagar com a alma, mais valendo isso do que sofrer, lamentando a imperfeição. A partir da mensagem da Bíblia, da palavra a ser seguida como preceito moral, Fausto fará um uso muito próprio e particular de seus ensinamentos. Ele vai atrás do que está prometido ao artífice aplicado.

O motivo do pacto, do comércio com o demônio é o desejo de Fausto de também poder tornar-se demoníaco. Fausto entrega sua alma (*soul*) para poder se tornar ele próprio um *espírito-gênio-demônio (spirit)*. Há que se ter em mente a diferente acepção que o termo inglês *spirit* tinha no inglês de Marlowe em relação ao atual. *Spirit* estava aí muito associado ao *gênio dos ares (σπιρο)* do gênio Ariel (trocadilho com *Air*) que aparecerá nas obras de Shakespeare, por exemplo. É curioso pensarmos esta distinção há muito tão rara. A alma (*anima, die Seele, die Psyche*) é de natureza passiva, feminina, no sentido analítico, ao passo que o espírito (*der Geist, gênio*) estaria mais próximo do artífice, do ato, da escolha. O irônico, no entanto, é a constatação de que ele, pelo seu ímpeto e sua atitude, o pactário, já se demonstra demoníaco: “*Thou art a spirit, God cannot pity thee.*” (Tu és um demônio-gênio-espírito (*spirit*), Deus não pode perdoar-te). Da mesma forma, Marlowe enfatiza que o inferno não estaria num plano metafísico, mas ali onde eles se encontram:

Hell hath no limits, nor is circumscrib'd,

In one selfe place: but where we are is hell

(Não tem limites o Inferno, nem se circunscreve

A um só lugar, pois onde estamos é Inferno)

Não diferente seria com o paraíso, este também está próximo. Marlowe ousa revelar um ateísmo claro, apontando céu e inferno como meras metáforas do drama humano:

Mephostophilis – But think'st thou heaven is such a glorious thing?

I tell thee Faustus it is not halfe so faire

As thou, or any man that breathes on earth

(Mefisto – Mas julgas que o Céu é coisa de tanto esplendor?

Pois não tem nem metade de tua beleza,

Ou da de qualquer homem sobre a terra, digo-te eu)

De fato, o ateísmo é somente uma das acusações e especulações sobre este primeiro autor de Fausto. Assim como Johann Faust na Alemanha, a vida e os feitos de Christopher Marlowe, envoltos em misteriosas remissões acusadoras e poucas provas documentais incitam a imaginação tanto popular quanto a acadêmica, a pensar e fabricar as mais diversas teorias. Pesa-lhe a fama de ter sido ateu, ou mais afeito a igreja romana que à anglicana, blasfemador, homossexual, espião e falsário. Características tão diversas que pouco críveis em uma mesma personalidade a não ser pelo fato de que, sendo todas igualmente condenáveis em seu *milieu*, ser igualmente conveniente difundi-las por seus opositores.

Entre estes, o moralista puritano Thomas Beard teria afirmado em seu *The Theatre of Gods Judgements* que Marlowe

Negou Deus e Cristo, Seu filho, e não só em palavras blasfemou contra a Trindade, mas também (como é seguramente informado) escreveu um livro contra a mesma, afirmando que Nosso Salvador seria um enganador, e Moisés um conjurador e sedutor do povo, e a Bíblia Sagrada não passaria, segundo ele, de histórias vãs, sendo a religião um mero dispositivo de política³⁸³ (apud MacLURE 1979 p. 41-2)

Outros dois registros seriam a confissão da sua condição ateísta feita sob tortura pelo dramaturgo, próximo de Marlowe, Thomas Kyd (1558-1594) ao *Conselho Privado da Rainha*, além da nota de Richard Banes enviada a este mesmo conselho. Eis as principais acusações dessa nota:

a) Aversão de Marlowe a todos os credos (*That the first beginning of Religion was only to keep men in awe*³⁸⁴)

b) Descrédito às noções teológicas primordiais e às importantes figuras do Antigo Testamento (em sua alegada "*Atheist lecture*", obra clandestina da qual Marlowe é acusado de ter escrito)

c) Blasfêmias e imputações sexuais às bases da ortodoxia (*That Christ was a bastard and his mother dishonest, that St. John the Evangelist was bedfellow to Christ and leaned always in his bosome, that he used him as the sinners of Sodoma*³⁸⁵)

d) Apesar das alegações de ateísmo, coloca Marlowe como simpatizante da igreja romana (*That if there be any good religion, then it is the papists... That all protestants are Hypocriticall asses*)³⁸⁶

³⁸³ "denied God and his son Christ, and not only in word blasphemed against the Trinity, but also (as it is credly reported) wrote a book against it, affirming Our savior to be a deceiver, and Moses to be a conjuror and seducer of the people, and the Holy Bible to be but vain and idle stories, and the religion but a device of policy"

³⁸⁴ Que o primeiro objetivo da Religião só era manter os homens em temor.

³⁸⁵ Que Cristo era um bastardo e sua mãe uma mulher desonesta, que São João o Evangelista era companheiro de cama de Cristo e que ele o usara como os pecadores de Sodoma

³⁸⁶ Que se há alguma religião boa, então é os papistas... Que todos o protestantes são asnos hipócritas.

e) Por fim, reiteração das prováveis inclinações homossexuais do autor (apud DUARTE & FERREIRA, p.11)

Mas, as teorias biográficas desta dupla vida confluem na divisão entre a mensagem moralista da narrativa e a exaltação da personagem. Fausto marcha para a danação sem esboçar um claro arrependimento ou ilusão. (*I, but Faustus shall never repent*³⁸⁷ p.63). Também o autor teria pago caro, sendo assassinado muito jovem, em circunstâncias misteriosas muito provavelmente por causa de suas idéias e atos-escritos heterodoxos.

“Quando partiu de Cambridge para Londres em julho de 1587 (ano do lançamento do Faustbuch de Spies), aos 23 anos, o poeta, o espião e o cada vez mais constrangido aluno de Teologia havia já feito da duplicidade e da denegação o seu modo de ser, de pensar e de viver – intensamente” (DUARTE & FERREIRA, p.7) Nesse momento é que ele escreverá a peça em questão. Marlowe de fato se mostrava completamente hostil à autoridade e às convenções. A duplicidade se manifestava também em uma genialidade romântica que gerou uma produção extraordinária para uma existência tão breve e uma excentricidade de uma vida completamente desregrada e intensamente atribulada.

Desse gênio feito personagem e primeiro *auto-r* de Fausto cria-se pela anedota biográfica uma estrutura moebiana entre o pactário e o escritor. Ele não liberta Fausto da danação, mas o liberta de uma condenação sumária, fazendo de sua queda, na metáfora de Aristides Alonso uma ascensão. Seu Fausto é um Lúcifer humano e sua *queda para o alto* eleva-o a mito da modernidade. Em suma, fazendo nossas as belas conclusões de Spriet em seu *Le Faust de Marlowe* (1977 p. 81) com o drama de Marlowe, Fausto

torna-se o herói de um combate, certamente que desigual, mas sublime, travado contra um Deus cruel por um homem que é finalmente esmagado mas que, no plano espiritual, aparece como vitorioso. Fausto é aclamado como o arquétipo do homem

³⁸⁷ Mas eu, Fausto, jamais hei de me arrender.

novo que se afirma a partir do renascimento, uma espécie de Prometeu condenado à morte, mas que sua fome de saber e sua vontade de poder transformam em modelo heróico, Fausto é assim alçado ao nível mítico: sua aventura em sua própria desmedida torna-se o símbolo do homem moderno. O castigo que um Deus justo, mas severo, inflige é de hoje em diante percebido como um crime inqualificável contra o homem apaixonado pela liberdade e pela independência.³⁸⁸

7.3 Goethe

Quando caí, *eu me desviei*,
conseqüentemente jazo aqui,
num inferno melhorado
por minha própria criação.”

William Blake (apud BLOOM, 1997, p.94)

No primeiro ato da *Parte 2*, Mefisto envia Fausto, no intuito de resgatar a imagem de Helena para entretenimento do Kaiser, às “mães”, ao submundo onde gestam-se as forças da natureza. Ali ouvimos de Fausto:

Du sprichst als erster aller Mystagogen,

³⁸⁸ Devient héros d'un combat, certes inégal mais sublime, livré contre un Dieu cruel par un homme qui est finalement écrasé mais qui, au plan spirituel, apparaît comme victorieux. Faust est acclamé comme l'archétype de l'homme nouveau qui s'est affirmé à partir de la Renaissance, une sorte de Prométhée condamné à mort, mais que sa faim de savoir et sa volonté de puissance transforment en modèle héroïque. Faust est ainsi haussé qu niveau mythique : son aventure dans sa démesure même devient le symbole de l'histoire de l'homme moderne. Le châtimeut qu'inflige un Dieu juste mais sévère est désormais ressenti comme un crime inqualifiable contre l'homme épris de liberté et d'indépendance.

Die treue Neophyten je betrogen ;
Nur umgekehrt. Du sendest mich ins Leere,
Damit ich dort so Kunnst als Kraft vermehre;
Behandelst mich, dass ich, wie jene Katze,
Dir die Kastanien aus den Gluten kratze.
Nur immer zu! Wir wollen es ergründen,
In deinen Nichts hoff' ich das All zu finden
(Falas como o primeiro dos mistagogos,
Que sempre ludibriam os neófitos;
Não me guias. Ao vazio me envias,
Para que eu amplie a Arte e a Força;
Tratas-me como ao gato,
Que se envia para resgatar as castanhas do fogo.
Mesmo assim ! Que eu vá sondar,
Eu em teu Nada espero o Todo encontrar)

Está passagem “epigráfica” nos tem aqui variados usos.

Num trabalho que envolve Psicanálise e literatura, muitos talvez poderiam pensar na obviedade do retorno ao oco original do útero (Fausto vai às mães!) munido da chave fálica dada por Mefisto à guisa de amuleto e que, de minúscula, cresce em sua mão diante do perigo, mas não é exatamente o que intentamos ainda que tal possibilidade deva ter fascinado a tradição imagética que primeiro se ocupou das relações entre os domínios. O que nos serve, porém, em primeiro lugar é a forma como a passagem resume a relação advertida de Fausto com seu demônio. Não o julga o poderoso iniciador (Mistagogo), mas antes um ludibriador do

qual, não obstante, faz uso. Se o espírito que nega, nada lhe aporta senão mentiras, dessas mentiras, neste nada insubstancial, que Fausto busca construir seu *Um*, seu fazer-próprio com esta herança *mito*-lógica.

E aí está o segundo e principal ponto deste trecho: o modo como resume o fazer autoral de Goethe: seu Fausto, como nenhum outro é uma imensidão feita a partir das brumas mitológicas do passado pessoal, nacional e universal. Todos os Faustos, os prévios e os posteriores, de certa forma estão nesta obra magistral que ocupou toda a existência ativa de seu autor como verdadeiro *work in progress*, firmou-se como o símbolo máximo do homem alemão, mas o transcende agarrando, mesmo que por pontas, o sonho goetheano de uma *Weltliteratur* (de uma literatura mundial).

Colocá-lo, como ora o fazemos, num rol de autores de Fausto é, de certa forma, intenção ou feito absurdos. Para muitos analistas do tema, a obra de Goethe tem um certo caráter de S1, ou seja, de um significante mestre que, se excluindo da “cadeia significante”, dá sentido ao conjunto por dele se evadir. Essa não deixa de ser em parte nossa postura, quando por tantas vezes, ao trabalharmos nossas análises, apontamos exemplos desta obra como sendo o Fausto por excelência. Isso potencializa-se ainda pelo fato de ter sido o “Fausto de Freud”, ou seja, aquele que por repetidas vezes freqüenta seus escritos como aliado por força de argumentação ou demonstração.

A força poética do drama goetheano, poderíamos pensar, por um lado obnubila os demais, por outro os fecunda de maneira clara e inequívoca. A simples eleição desta obra renderia uma infinidade de trabalhos e tornaria supérflua ou exagerada a recorrência às demais. No entanto, conforme já esclarecido, não pretendemos aqui uma análise exaustiva da obra, mas tão somente resgatar questões que dela aproximam a problemática do *sinthome*, quesito no qual é ela também uma das que melhor se presta, malgrado alguns aspectos do questionável e enigmático desfecho.

A começar pelo seu caráter de *work in progress* e do que isso reflete o fazer-se nome ou fazer-se autor em Goethe, aí temos que assinalar uma primeira característica para compreendermos como esta obra é *um produto de herança feito*

legado. Remetemos aqui o leitor ao primeiro capítulo, onde falávamos das várias versões do drama goetheano desde seu *Urfaust* (Fausto originário), escrito de juventude até a *Der Tragödie Zweiter Teil* (Parte Dois). Nessas seis décadas de constante produção, Goethe debruça-se sobre uma obra cujo público só terá acesso, segundo seu desejo, após seu falecimento.

Mas, a questão que perdura é a seguinte: trata-se, ao menos na versão final, dividida em duas partes, de um único e contínuo drama? Se por um lado a negativa se justificaria, já que um oceano separa as duas partes, de certo modo, mais que uma continuação, a grandiosa e madura *Parte 2* parece ser uma pérola paródica de um cânone no qual o autor já se vê incluído. E como autoparódia, como reduplicação, pode-se identificar a característica mais impressionante dessa re-escritura disruptiva e revolucionária.

Com *Faust, eine Tragödie*, o autor poderia ter-se dado por satisfeito por ter realizado seu projeto de construir com inegável beleza e profundidade lírica o drama que o instigara desde os teatros de marionetes que assistia nas praças de sua infância³⁸⁹. Mas, o que pretendemos aqui resgatar é a “caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo”, à qual Harold Bloom (1973, p.36) faz menção em seu livro sobre a influência. Nesse sentido, parece fundamental que o próprio autor, que em vida pôde-se sagrar e reconhecer como ponto alto do cânone literário nacional, venha ousar, pelo próprio revisionismo de sua obra máxima, retirar esse homem Fausto desse âmbito doméstico de cristão condenado ao infortúnio e lançá-lo a uma viagem às raízes clássicas da civilização, onde a realização destoa do comedimento. Nessa obra, o *Streben*, esta inquietação espiritual, que poderíamos traduzir como o desejo que põe a libido em movimento e conduz à ação, culminando tradicionalmente na ruína de Fausto, é aqui simultaneamente sua condenação e sua libertação, sua culpa e seu perdão.

Na *Parte 2*, Goethe põe em marcha a empresa que Lacan tanto enaltece em Joyce na abertura do seminário 23: a helenização do sintoma. Ali, ao invés da simplória devota e penitente Margarida, em cujo desejo Fausto se vê narcisicamente

³⁸⁹ “A idéia daquela peça de marionetes ecoava e zumbia em mim em todos os tons; eu carregava para todos os lugares este tema e me deliciava com ele em minhas horas solitárias, mas sem escrever nada a respeito. (GOETHE, apud BRICOUT, 2001 p.17)

alienado³⁹⁰, temos a sensual e “universal” Helena, cuja união com Fausto assinala a integração do doméstico ao transcendente. Não há a Noite de Walpúrgis germânica com suas pobres bruxas germânicas, mas uma Noite de Walpúrgis Clássica, com direito a todos seus respectivos entes mitológicos (grifos, sereias, esfinges, ninfas...). Nesse mundo clássico, Mefisto é puro desencontro. Ele tanto está deslocado, quanto se torna obsoleto para Fausto.

Mas, eis um ponto fundamental, não se trata de uma exaltação do classicismo universal como um paraíso perdido e imponente a ser resgatado pela literatura mundial goetheana. Na verdade, no poema, as sereias não seduzem, as esfinges não lançam enigmas nem amedrontam e os grifos são caçados pelo bufo Mefistófeles. Aspectos que apontam a *hybris* tanto das personagens como do autor. O poema remete antes ao elemento da postura do homem clássico diante de seu fazer e seu desejo que transcende o conformismo cristão do mundo medieval e da fidelíssima obediência, do qual Fausto fecha as portas, sem simplesmente se alienar na produção cega do pseudopragmatismo moderno que vem assombrar o novo Fausto em seus projetos.

³⁹⁰ Remissão à passagem na Cozinha da Bruxa, a qual é levada por Mefisto para, por intervenção da mesma rejuvenescer. Ali, ainda desconhecida, uma imagem feminina lhe captura pelo fascínio justamente no espelho, evidente metáfora narcísica:

Welch ein himmlische Bild

Zeigt sich in diesem Zauberspiegel

O Liebe leihe mit den schnellsten diener Flüge

Und führe mich in ihr Gefild

(Que vejo? Que visão celestial

Mostra-se nesse mágico espelho

O Amor ceda-me céleres as tuas asas

A que ao encontro dela me levem) .

É essa a imagem que Fausto re-conhece no furtivo encontro quando Margarida sai do confessionário. A mesma imagem, então carregada de culpa, o retira da onírica noite de Walpúrgis.

A passagem de um Fausto (Parte 1) ao outro (Parte 2) assinala uma reviravolta tal que não concerne tão somente à temática. Com certa indulgência, pode-se procurar nesse quesito entre elas uma certa continuidade, mas a revolução estilística no fazer poético é talvez seu ponto mais forte de transformação. Nisso, Harold Bloom (1995) o compara, sem qualquer exagero, o feito goetheano em relação a seu tempo com o *work in progress* joyceano, e ainda que ao diferenciá-los, em sua opinião, aponta na obra de Goethe justamente o efeito joyceano de apartar-se de seus enigmas ao lançá-los ao leitor.

Finnegans Wake, um elefante branco [é] tão grandioso quanto *Fausto* [...] *Fausto*, *Parte Dois* é um prazer exuberante, mas também uma armadilha, um abismo mefistofélico cujo fundo jamais se toca. Joyce encara *Wake* com sincera, embora amistosa seriedade; seu leitor não é gozado nem explorado. Goethe intenta com a mesma seriedade uma literatura mundial e uma recriação da linguagem, mas de certa forma à custa do leitor. (p. 215)

A revolução estilística do Fausto é profunda e talvez incomparável. Talvez, pois haveria uma comparação possível com o também joyceano *Ulysses* e sua vanguardista profusão de estilos. E torna-se surpreendente quando presente no autor que, em 1797, teria expressado sua aversão à “bárbara” miscigenação dos gêneros, ou em 1812, o repúdio pela “desarmoniosa alotria” (apud CAMPOS, 1981, p.71). Seu Fausto, “de fato, desconcerta. Desborda dos marcos tanto o *Sturm und Drang* (ao qual deveu seu primeiro impulso), como das convenções classicizantes que se impôs o conselheiro e ministro ducal de Weimar depois de sua viagem a Itália” (idem, p.72). Goethe, desde seu *Primeiro Fausto* até a enciclopédica e ao mesmo tempo caótica *Parte 2*, não hesita em reinventar a tradição e, nela se incluindo, reinventar-se em forma e conteúdo.

Iniciando pelo desespero, por jamais poder decifrar os enigmas do passado (*Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben – Und was si deinem Geist nicht*

*offenbaren mag – erzwingst du ihr nicht mit Hebeln und Schauben*³⁹¹) e igualar-se aquilo que lhe deu origem (*Den Götter gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt – Dem Wurme gleiche ich, der den Staub durchwühlt*³⁹²), Fausto deparar-se-á com a dolorosa verdade proferida pelo *Erdegeist* (espírito-gênio da terra), a verdade de que ele só pode igualar ao que concebe (*Du gleichst dem Geist dem du begreifst, nicht mir*) e como o concebe. E é assim, pela ação que deixa de tanto se preocupar em compreender, para antes usufruir o que tem.

A questão da apropriação do herdado e do destino que lhe é dado é um tema fundamental que perpassa a obra. Lá no início, o Fausto-melancólico pergunta-se o que fazer com a “tralha paterna” (os instrumentos técnico-científicos), da qual intenta retirar o veneno que pretende sorver:

Weit besser hätt' ich mein Weniges verprasst,
Als mit dem Wenigen belastet hier zu schwitzen!
Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es um es zu besitzen.
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nutzen (680-5).
(Antes tivesse usufruído as sobras paternas,
Do que importunar-me a suar com elas
O que de teus pais herdaste
Conquista-o para fazê-lo teu
O que não se usa é pesado fardo

³⁹¹ Da natureza não se pode roubar o véu – E o a ela não apraz ao Espírito te abrir – Não lhe arrancarás com alavancas e parafusos (673 - 675)

³⁹² Aos deuses não me igualo! Isso, sinto profundamente- Igualo-me ao verme que a poeira revolve (651-652)

Só tem uso o que o instante engendra)

A *apropriação*, questão que está em todos os Faustos literários e que sempre traz Goethe á frente ou no topo, também na sua obra é tanto questão quanto substrato de produção. Seu Fausto é um canto *paródico*. Não que afirmemos isso somente pela alternância tragicômica que o sisudo Fausto e o impagável humor mefistofélico alternam. “Paródia não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo” (CAMPOS, 1966). Ou seja, falamos aqui da *παρά* (junto, ao lado) *ωδή* (canto, ode).

É nisso que está a grande força, aliás, do gênio goetheano. É nisso que se faz o grande *Nome de Fausto*. Como nenhum outro, soube transformar o que o impedia, pela angústia, pela inibição ou pelo sintoma diante da também provável tríptica *privação* (real – de não poder desvelar a natureza), *castração* (simbólica – da insuficiência de seu arsenal) e *frustração* (imaginária – da impossível identificação), numa apropriação lúcida e fecunda. “Goethe, como Milton, absorvia precursores com um prazer que evidentemente excluía a angústia.” (BLOOM, 1997 p. 98).

Se ao início Fausto está paralisado diante da hesitação quanto ao destino que dará à herança partena, na segunda parte do drama ele faz coro com Mefisto ao aconselhar o Imperador a usufruir dos tesouros enterrados. O enterrado, aliás, serve para Goethe como rica metáfora. Das profundezas provém obviamente o demoníaco parceiro, para iniciar o drama com a aposta nos céus. O verso *Von Himmel durch die Erde zur Holle*³⁹³, parece anunciar um certo itinerário faustiano. Fausto vai, da devoção ao celestial às profundezas das Mães, buscar os elementos para a manifestação de Helena, e volta ao Hades (inferno clássico, desprovido de julgamentos cristãos) na busca órfica de sua amada. Mas, existe uma idéia inegável de revolver a terra em busca de algo soterrado que deve ser resgatado. Diante do alarmante estado de penúria que o *Reich* se encontra, a dupla que chega à corte sugere ao imperador apropriar-se daquilo que a terra encerra.

³⁹³ Do céu, pela terra ao inferno.

Unzahl vergrabnen Guts im Kaiserland.

Nun ist gesorgt, damit der reiche Schatz,

Sogleich gehoben, diene zu Ersatz.

(Incontáveis bens guarda enterrado o solo imperial.

Pois tudo se acerta, ao se retirar do tesouro

Ao revolvê-lo, o valor de comutação)

No Contexto, está evidente também a ironia goetheana quanto ao abuso (mefistofélico) das nações pela simbólica troca das riquezas áureas pelo papel moeda, mas o que se repete no drama como as “riquezas das terras” alemãs e estrangeiras, não é tão somente o ouro enterrado pelas gerações em tempos de calamidade, mas o tesouro que deve ser desencavado, recuperado para dele se utilizar *parodicamente*. É, afinal, do que se trata o livro. Goethe não disfarça suas fontes.

Para começarmos com o mais evidente, temos a *Bíblia*, já no Prólogo no Céu estão Deus e o diabo apostando a alma de Fausto como fizeram com a de Jó, ao que se somem as várias referências bíblicas indicadas (bibliograficamente) nas falas de Mefistófeles (o diabo plagia Deus no quarto ato da segunda parte – interessante metáfora). Paradigmática é também a tradução ou “transluciferação”, como a chamaria Haroldo de Campos, que Fausto faz do *Evangelho de João*.

Mesmo em relação aos seus contemporâneos, a influência é clara. Não sendo o único, mas o principal por um aspecto central, ali figura Lessing. Isso pelo nada simples fato de ter ousado imaginar, pela primeira vez, um Fausto redimido e não condenado por sua ambição. Na Alemanha, em pleno auge da *Aufklärung*, nosso herói passa do patamar de condenado ao de ideal. Ainda que o Fausto de Lessing perdure mais como promessa que realização, é Goethe quem traz a lume um

personagem “sedento de conhecimento e razão que se impõe em relação ao antigo mago suspeito e condenado” (DABEZIES, 1974 p.55).

De Shakespeare, as influências são inúmeras, *Hamlet* (não só, mas sobretudo na inibição inicial de Fausto atormentado pelos fantasmas do passado), *Macbeth* (a tentação para a usurpação e o poder bruxólio), *Sonhos de uma Noite de Verão* (Bodas de Ouro de Oberón e Titânia na quimérica Noite de Valpúrgis), *A Tempestade* (que já é paródia do Fausto merloviano), etc. Outra fonte evidente é o *Faustbuch* de Spies, ainda que este, como vemos, teve como maior dos méritos ser o primeiro registro escrito da lenda.

Mas a principal, *last but surely not least*, influência e apropriação é aquela que faz de toda a mitologia helênica que perpassa a *Parte Dois* com toda a lauta galeria de entes imaginários que de alguma forma se faz uso para dar conta de um real *faunéthique*. Além disso, estão ali muitos dos por nós chamados *pré-faustos* no capítulo que dedicamos ao mito e suas repetições-versões no destino híbrido: O roubo do fogo divino por Prometeu, a decida de Orfeu aos infernos em busca de sua mulher e musa, o destino Dédalo, recriado em seu filho (e de Helena) Euphorion, etc. Na verdade, essa comunhão carnal de Fausto com Helena, ainda que com resultados efêmeros, como o nome do fruto vira anunciar, marca a busca de aproximação do Harz à Hélade.

É na apropriação deturpadora, mas singular destas inúmeras fontes que aparece a força da obra. Nela, está clara a advertência de que “Seremos amados pelo que somos é a maior exceção. A grande maioria ama em outro apenas o que lhe empresta, seus próprios eus, sua versão dele” (GOETHE apud BLOOM, 1997 p. 99) Aliás, para tomarmos novamente as palavras do próprio escritor, impressiona sua serenidade ao “admitir” um certo plágio em carta a Eckermann. Ao ser acusado por Byron de ter “plagiado” a canção da louca Ofélia de Hamlet, no momento em que Mefisto canta sua “serenata” à porta de Margarida : “Então meu Mefistófeles canta uma canção de Shakespeare ? E por que não poderia fazê-lo? Por que eu me deveria dar ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo que era preciso ?” (apud CAMPOS, 1981 p.75).

Óbvvia ironia. É claro que quando Goethe toma algo de Shakespeare aquilo se torna outra coisa. Torna-se algo que, de seu, pelo uso de um outro, torna-se público. É nisso que vemos ecoar a afirmação de Bloom: “Só tornando nossas as riquezas dos outros damos existência a alguma coisa grande” (BLOOM, 1997 p. 100). O extrato missivo que Haroldo de Campos utiliza em seu *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* serve-lhe justamente para ressaltar esta outra acepção de paródia mencionada, a de um canto paralelo. Valendo-se da etimologia, aponta que também em plágio mais do que a cópia, como simulacro, estaria o *obliquo* e numa certa medida o desviante.

Cabe aqui lembrar do que apontávamos no primeiro capítulo quanto ao essencial do *sinthome*, o erro (não tão somente como engano, mas como errância), o apartar-se do caminho prévio pela dissolução do nó, dos registros paternos para re-amarrá-los a própria maneira. Como aconselha o bom Mefisto:

Wenn du nicht irrst, kommst du nicht zu Verstand!

Willst du entsehtn, entsteh auf eigne Hand ! (7847-8)

(Se não erras, não chegas ao entendimento !

Queres ser algo, faça-o por conta própria)

Na ocasião, mostramos uma certa semelhança com aquilo que isso guarda com a etimologia de *delírio*, apartar-se da lira (sulco do arado), do caminho previamente demarcado para fundar uma boa heresia (escolha de caminho). Dizemos isto, pois Campos se faz valer da etimologia forçosa que Mac Luhan apontaria fazendo *paródia* derivar não de *canto* ($\omega\delta\eta$) mas de *caminho* ($\square\delta\acute{o}\varsigma$) paralelo.

A heresia estilística de Goethe o irmana de seu herói diante da escolha (*hairesis*) de um árduo caminho para escrutinar a natureza do homem pelo humano. A decifração e a manipulação da natureza é o elemento fáustico que nos faz

confundir herói e autor enquanto o famoso *Naturforscher* (Pesquisador-experimentador da natureza) que, como vimos, inspira Freud na busca de sua *Naturwissenschaft*. Seu ímpeto daimoniaco de desvelar os segredos da natureza dos minerais, da botânica, das cores é acompanhado da lucidez quanto a esses limites. Se na sua personagem, Fausto, *work in progress*, está como uma constante a difícil luta e inevitável resignação, no autor mesmo, no entanto, e talvez por consequência, vemos uma incrível lucidez.

Essa natureza que, como vimos com Lacan, “se caracteriza por não ser uma”, estando, portanto no âmbito da *ex-sistência*, do real, parece ser a lição goetheana com seu Fausto, que a consegue agarrar (*greifen*), por pontas, por restolhos metonímicos, sobretudo quando cessa seu furor racional, na busca de compreendê-la e se deixa por ela (pela “natureza”) freqüentar. Em seus diálogos com Eckermann, Goethe assume que “Toda a produtividade de tipo superior, todo *aperçu* significativo [...] está fora do controle do indivíduo e situa-se no plano do sublime, acima de todo o poder terreno.” (apud Zweig, 2004 p. 13)

Zweig, em seu *Der Kampf mit dem Dämon*, reservará um lugar especial de um saber-fazer justamente para Goethe entre aqueles que ousaram se haver com o demoníaco. No livro que dedica a Hölderlin, Kleist e Nietzsche, como aqueles que se entregaram de peito aberto à influência desta força, não ficando a ela incólumes, assim ele a define: “O demônio, *daimon*, corporiza em nós a substância levedante, o fermento inquieto, torturante, em permanente tensão, que impele o ser para fora de sua quietude habitual em direção a tudo o que há de perigoso, em direção à desmesura, ao êxtase, à renúncia e aniquilamento de si mesmo...” (Zweig, 2004 p. 9 e 10). Nesse sentido, é uma força implacável e potencialmente arrasadora. Na análise de Zweig, os “geniais” Hölderlin, Kleist e Nietzsche teriam se entregado a essa força de tal modo que por ela sucumbiriam:

(Hölderlin, Kleist e Nietzsche) São expulsos de seu próprio ser por um poder superior, de certa maneira sobrenatural, e atirados para dentro de um ciclone de paixão que os destruirá, terminando precocemente seus dias numa terrível perturbação do espírito, numa fatal embriaguez dos sentidos, na loucura ou no suicídio. Separados do seu

tempo, incompreendidos pela sua geração, cada um passa meteoricamente como um lampejo breve através das trevas da missão que lhe coube. (idem, p. 9)

A postura de Zweig não visa a condená-los por isso, muito pelo contrário. Zweig os enaltece como aqueles que encararam o demônio de frente em detrimento da habitual repressão social do elemento demoníaco. “Mas, fora isso, as pessoas equilibradas abafam o impulso fáustico que haja dentro de si, cloroformizam-no com a moral, anestesiaram-no com o trabalho, contêm-no com o dique da ordem...” (p. 10). Mas, parece que Zweig realmente reservara espaço especial a Goethe, que soube fazer uso do demoníaco sem ser por ele vencido ou abduzido. Destaca-o como aquele que soube fazer com o demônio, dominando-o, absorvendo-o de maneira própria:

Mas, este demônio só é uma força amiga, favorável, enquanto a conseguimos dominar, enquanto estiver a serviço da tensão que nos anima, a serviço de um desejo de intensificação, de elevação. (...) porque o demônio só pode alcançar a sua pátria, o elemento que lhe é próprio, a infinitude, na medida em que destruir sem compaixão a coisa finita, terrena, em que momentaneamente fixou sua morada, ou seja, o corpo. (ibidem, p. 10 e 11)

E Zweig parece sugerir justamente o segredo desta apropriação pela não-negação de que o elemento demoníaco está sempre ligado à origem, ao *unheimlich*, o estranhamente familiar da pátria, da terra, das mães “...esse infinito para o qual o demoníaco impele como se se tratasse de um regresso à pátria, pois que é essa a sua natureza primordial.” (ibidem, p.12)

Goethe desce ao Hades no contato com esse real acéfalo, sem-sentido ou direção, mas como Joyce, nas águas de seu Aqueronte não se afoga nem deriva. “Goethe luta pela medida, *pela sua medida*, contra aquilo que é radicalmente destituído de medida, luta pela sua perfeição, enquanto os demoníacos lutam por uma única coisa, a infinitude.” (Zweig, 2004, p.212) (grifo nosso). A *sua medida* é o que pôde produzir seu herói de forma tão singular e com efeitos tão universais.

“Porque o demoníaco, que é a força mais magnífica, a mão primordial de toda a criação, é totalmente destituído de direção...” (idem, p.13).

Como bem assinala a metáfora do início da *Parte 2*, Goethe-Fasuto, sabe que olhar o sol diretamente e buscar desafiá-lo só lhe serve para turvar a visão (*Sie tritt hervor! – und leider schon geblendet / Kehr ich mich weg, von Augenschmerz durchdrungen*³⁹⁴), mas olhando para baixo (So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!³⁹⁵), para o efeito desses raios solares em contato com as águas da queda (Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,³⁹⁶), produz o arco-íris das possibilidades.

Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfliessend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer.
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben
(Brota o turbilhão de cores do arco,
Ora nitidamente desenhado, ora flutuando no éter,
Envolvendo-o o aromático frescor.
Nele se espelha a ambição humana.
Destarte vês, percebes/captas [begreifst] exatamente:
No brilho das cores temos nós a vida)

³⁹⁴ *Surge o sol! – e infelizmente cega-me sua intensidade. / Me desvio impelido pelas dores nos olhos.*

³⁹⁵ *Dou ao sol, portanto, as costas!*

³⁹⁶ *A catarata irrompendo dos penedos,*

Seria aí uma releitura goetheana da passagem do *Volksbuch* em que Fausto consegue, graças à sua ligação com o demônio agarrar (*greifen*) o arco-íris. Expressão máxima do desejo do *Naturforscher* em tocar o real.

Ali, o arco-íris, mostra-se a multiplicidade de possibilidades que podem, sim, serem exploradas desse *divino feito terreno*, como o fez o autor em seu belíssimo *Farbenlehre*³⁹⁷ (1809), obra na qual a estética esposa tão magnificamente a ciência. Texto que nossos dias de epistemes dicotômicas e excludentes não sabem mais apreciar. Aí está a conquista goetheana desse *elemento natural*, do elemento “que não faz acordo”, onde irá colher o fruto da dourada árvore verde da vida³⁹⁸. Goethe encontra em seu Fausto um saber-fazer com o *unbegreifbar* (inapreensível) em sua unidade por não ser uno. “No final da vida, ei-lo, senhor do demônio, poderoso, enquanto aqueles outros são despedaçados, como Dionísio pela canalha” (Zweig, 2004, p.21). Talvez por isso seja seu Fausto redimido e elevado aos céus e não a aniquilado e “despedaçado”, como a personagem luterana.

A personagem de Goethe termina por uma resignação, mas não naquela primeira resignação alienante da neurose, de não ousar tomar o que é do pai ou superá-lo. Ele não pára diante da *Versagung* [da renúncia, privação] Social, da rocha da castração e é aí que ele se faz *Sinthome*, ao superar os limites do simbólico em busca de um fazer. “Das sucessivas tentativas de verter a primeira frase do Evangelho de João, resulta o signo sob o qual estará não só a primeira parte da peça, mas, a bem dizer, o drama na íntegra: a desvalorização ou a substituição do verbo pela ação” (LASCH, 2006 p. 42). Fausto é a *mostração* da passagem de uma primazia do simbólico àquela do real que anuncia o último Lacan e à qual resistem tantos lacanianos. Trata-se daquilo que pretendemos apontar como a *Ética do Sinthome* (Capítulo 8), no itinerário *criação, produção, invenção*.

³⁹⁷ *Doutrina das Cores* – Interessante tratado sobre as cores no qual, além do estudo de cunho objetivo, a partir da ótica newtoniana, Goethe arvora falar dos efeitos subjetivos das cores e de seus resultados não só a partir do aspecto sensorial (físico-fisiológico), mas sobretudo perceptivo (interpretativo-psicológico).

³⁹⁸ Referência aos versos do primeiro Fausto, quando Mefisto “adverte” o Estudante com um aparente paradoxo “cromático” de que “Grau, theurer Freund ist alle Theorie, / und grün des Lebens goldner Baum” (Cinza, caro amigo, é toda teoria / e verde a árvore dourada da vida.)

Adiantamos um pouco o que será ali exposto por ser justamente o Fausto de Goethe o principal modelo no qual se observa este itinerário. No início da primeira parte, Fausto quer se igualar ao Deus criador, da criação *ex-nihilo*, pela evocação, fazendo do simbólico real. Posteriormente, junto com a crítica de Goethe pelo processo colonizador-industrial do capitalismo, há um Fausto plenamente aliado ao demônio e alienado na produção cega pelo recurso à magia. Vendo a catástrofe que desta postura se produz, com o assassinato de Filemon e Baucis por seu “aliado-sabotador”, o herói pretende abster-se da magia como produção alienante:

Könnte ich Magie von meinem Pfad entfernen,

Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,

Stünd' ich Natur! Vor dir ein Mann allein,

Das wär's die Mühe Wert, ein Mensch zu sein.

(Pudesse eu afastar de meu caminho a magia,

Olvidar e prescindir das mágicas palavras,

Estaria eu, natureza ! Diante de ti tão somente um homem

Teria valido a pena a humana existência.)

O processo de ambição e renúncia, como uma balança de Eros e Tanatos, de agregação e ruptura com seu duplo demoníaco, culminará com uma posição aparentemente ambígua. Existe a renúncia, a alienação nesse Outro, mas não do desejo de construir a própria terra, como será o seu último desejo ao drenar as terras pantanosas dos países baixos. Algo que está resumido no dito fáustico daí derivado: “Deus fez o mundo, os holandeses fizeram a Holanda”. Fausto busca ser divinamente humano (*Halbgott/Hemitheos*) em seu projeto de *Landgewinn* (ganho de terras) pela metáfora da drenagem:

Fausto deixa de especular sobre “os segredos que o mundo / Sustenta no âmago mais fundo” (versos 382-83), isto é, abre mão do mundo enquanto conceito para partir a este mundo e experienciá-lo ativamente. O primeiro sentido da abdicação do Fausto seria, pois, o da trans-posição da palavra para a ação, enquanto renúncia (ou para empregarmos a linguagem psicanalítica, enquanto sublimação) de um saber imediato, abrangente, divino em prol de um conhecimento mediato, vivenciado, humano. (LASCH, 2006 p.42)

Se a *invenção* de que nos fala Lacan no seminário 23 é aquela das *elanquecências* (*elângues*) do *élan* que em Joyce *alonga a língua* injetando-lhe, no simbólico, do real, ao final do *Fausto II*, ainda que pela representação imaginária, vemos o Fausto morrendo sem abandonar seu desejo de alongar o mundo legando-lhe sua própria terra.

Ainda que “cego” e por um lado iludido por seu *daimon* que ao final o trapaceia para tentar em vão roubar-lhe a alma, como os profetas-cegos da antiguidade clássica, privado do sentido que capta as imagens, Fausto abandona a vida advertido de uma visão resplandecente: “Repelindo a magia, resolvendo levantar-se sozinho contra a natureza, rejeitando toda possibilidade de transcendência, o Fausto agonizante (embora não saiba que está morrendo) começa a tornar-se um homem freudiano, abraçando o princípio de realidade” (BLOOM, 1995 p.226). “Com esse abraço vem a ilusão idealista final, drenar o último pântano, para que, onde estava o pântano, lá esteja Fausto³⁹⁹”

Ich bin nur durch die Welt gerannt;

Ein jed' Gelüst *ergriff* ich bei den Haaren (grifo nosso)

Was nicht genügte, liess ich fahren,

Was mir entwischte, liess ich ziehn.

³⁹⁹ Paródia evidente da fórmula freudiana referente á finalidade de uma análise: “*Wo Es war, soll Ich werden*”. São várias as possíveis traduções desta sentença freudiana na qual ele joga com o Es (isso) e o Ich (eu) ao transformá-los em substantivos aparentemente (maiúsculas) sem o uso de artigos. Optamos aqui por: “Onde Isso estava, devo Eu advir”.

Ich habe nur begehrt und nur vollbracht,
Und abermals gewünscht und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt; erst gross und mächtig,
Nun aber geht es weise, geht bedächtig.
Der Erdenkreis ist mir genug bekannt,
Nach drüben ist die Aussicht uns verannt;
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet!
Und stehe fest und sehe hier sich um:
Dem Tugend ist die Welt nicht stumm.
Was braucht er die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkennt lässt er sich ergreifen. (grifo nosso)

(Só corri por sobre o mundo;
Todos os prazeres agarrei [ergriff] pelos cabelos,
O que não me bastava, deixava ir,
Deixava ir o que me escapava,
Só desejei e desejos cumpri
E muito almei com poder
Transpor a vida com grandeza e força.
Mas, agora sigo com sapiência e advertência
Do que é mundano assaz o conheci,
Para o além a vista nos é impossível,

Néscio quem para lá lança o turvo olhar,
Para versar sobre as nebulosas brumas!
Aqui se fique a olhar o entorno,
Ao virtuoso o mundo não se cala
Para que meter-se com a eternidade?!
O que se reconhece pode-se agarrar [ergreifen])

A frase desfecho do Drama *Alles Vergänglich ist nur ein Gleichnis* (Todo o transcorrido é somente um semblante) seria discutível em relação a uma modéstia goetheana. Goethe vai além do semblante e parece bem sucedido abrindo caminho para revoluções literárias futuras. É por isso, aliás, que Bloom o aponta como um divisor de águas: é o último dos clássicos e o primeiro dos vanguardistas. Em sua insistência de dois termos *gleichen* (igualar, parecer) e *greifen* (agarrar, apreender) está a problemática de seu fausto que pela repetição desses significantes parece dar conta da questão da identificação que transcende aquela presente na histeria, a identificação ao grande outro. Sua identificação, aquilo que ele iguala (*gleich*) vai além do semblante (*Gleichnis*) da alegoria religiosa de Deus e do diabo. Ele identifica-se a isso que agarra (*greift*) pelas torções poéticas da língua e sua (*Sprachgewinn* em alusão à *Landgewinn* da drenagem). Agarra algo do real e isso (ao *gegriffen*) se identifica. Goethe ainda não reinventará a linguagem ao modo joyceano, mas começa a libertar a literatura da metáfora que, esta última sim, é somente um semblante.

7.4 Mann

Dentre os autores aqui abordados, Thomas Mann reserva-nos a peculiaridade de ter sido contemporâneo e interlocutor direto do criador da Psicanálise. É, inclusive,

de sua autoria o ensaio *Freud und die Zukunft*⁴⁰⁰ que se destinou originalmente aos festejos do octogésimo aniversário do psicanalista. Preocupa a Mann, e se discute neste ensaio, o futuro e o que caberia às artes e às ciências fazer pelos tempos vindouros e quais suas responsabilidades e seus limites de ação.

Sendo tal a sua preocupação, podemos entender melhor como o seu Fausto é ambientado não no entre-eras Média e Moderna, mas num mundo contemporâneo, seu, que tem o sentido do *apocalíptico* em si e se questiona justamente sobre as possibilidades futuras: políticas, artísticas, econômicas – resumindo – sócio-culturais. Cabe lembrar que apocalíptico não é o mesmo que escatológico, não se trata necessariamente de um fim dos tempos como o do clima vivido na Alemanha da Reforma, mas certamente o fim de uma era. Mann busca trazer o Fausto para um presente habitado por sintomas que denunciam um *status quo* malsão.

Interlocutor assíduo de Freud e de suas idéias “psicológicas e culturais” pode-se realmente pensar até que ponto o psicanalista e suas reflexões lhe servem como interdiscurso. Já tratamos aqui o peculiar fato do *Fausto* de Thomas Mann ter seu pacto caracterizado pela enfermidade e parece, portanto interessante resgatar esta curiosa relação naquela “nova ciência de Freud” que por tantas vezes lhe serviu de referência:

Wir dürfen nicht erstaunt sein, wenn die Neurosen dieser frühen Zeiten im dämonologischen Gewande auftreten, während die der unpsychologischen Jetztzeit im hypochondrischen, als organische Krankheiten verkleidet, erscheinen. (...) Die Dämonen sind uns böse, verworfene Wünsche, Abkömmlinge abgewiesener, verdrängten Triebregungen. Wir lehnen bloß die Projektion in die äußere Welt ab, welche das Mittelalter mit diesen seelischen Wesen vornahm; wir lassen sie im Innenleben der Kranken, wo sie hausen, entstanden sein⁴⁰¹ (FREUD, 1922, p.317-8).

⁴⁰⁰ Freud e o Futuro (1936)

⁴⁰¹ Não precisamos ficar surpresos em descobrir que, ao passo que as neuroses de nossos pouco psicológicos dias de hoje assumem um aspecto hipocondríaco e aparecem disfarçadas como enfermidades orgânicas, as neuroses daqueles tempos surgem em trajes demoníacos.” [...] “A nossos olhos, os demônios são desejos maus e repreensíveis, derivados de impulsos instituais que foram

E o objetivo de Thomas Mann com seu *Doktor Faustus* é o de mostrar como o mal não “remediado” ou mal-curado do fim da Idade Média retorna nos seus dias, na Alemanha que antecede a Segunda Guerra. Pois o demônio, o Mefisto de Thomas Mann, surge como uma enfermidade, não necessariamente a psíquica da histeria, mas um mal adquirido no intercurso promíscuo com o feminino, um mal venéreo: a sífilis. A manifestação personificada, portanto, do demônio nada mais seria que uma alucinação surgida como sintoma de sua doença. Sua composição de Mefisto e Gretchen é uma “mulher de muitos nomes”, sendo o que lhe cabe na noite em que a conheceu, “o nome que lhe dera por ocasião do primeiro encontro”, *Hetaera*.

Esse nome torna-se realidade material em sua obra, na obra fruto do seu pacto, torna-se seqüência melódica tema de sua primeira obra bem como de sua *Weheklag Dr. Fausti (Lamentação do Doutor Fausto)*, conforme demonstrado anteriormente (Capítulo 4). Este é o enigma que Adrian lança a seus ouvintes como tantos outros que Mann, o autor, fez questão de introduzir nesta obra. O pacto fora celebrado na “contaminação do espírito pela embriaguez da sensibilidade de que a figura da Heteara Esmeralda, da Prostituta, é a encarnação” (FARIA, p.64). O colóquio com o demônio no capítulo XXV nada mais vêm mostrar que a ratificação do acordo, como a que já aparecera em tantos outros Faustos (Spies, Marlowe e até no caso Haizmann analisado por Freud).

Para dar diretamente ao autor a palavra, vemos que tal idéia para a caracterização do romance remonta quatro décadas antes do início de sua redação. Em 1904, muito antes até mesmo do primeiro grande conflito mundial de 1914-18 escrevera em seu caderno de notas:

Figur des syphilitischen Künstlers: als Dr. Faust und dem Teufel Verschriebener. Das Gift wirkt als Rausch, Stimulanz, Inspiration; er darf in entzückter Begeisterung

repudiados e reprimidos. Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo, projeção esta que a Idade Média fazia; em vez disso, encaramo-las como tendo surgido na vida interna do paciente, onde tem sua morada.

geniale, Wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand.⁴⁰² (in MANN, 1947 p. 4)

Este aspecto de Mann, o do *mal criativo*, centraliza o traço que destacamos de seu Fausto para nossas análises. Próximo e interlocutor do criador da Psicanálise, Mann traz a tona o elemento da doença por trás da obra, e afinal, o que estaria mais próximo da passagem do *sinthome* para o *sinthome*? Isto é afinal o que Lacan aponta do *sinthome* como finalidade: resgatar o que gerava sofrimento, dor, impedimento e elevá-lo, transfigurá-lo em obra.

Não quer dizer que seja o Diabo o responsável ou compositor da Obra. Nisso fica bem claro a sua colaboração, mais no sentido de ruptura (borromeana) do que de um formador. Como diz o próprio demônio alucinado por Adrian Leverkühn (o protagonista, músico que faz as vezes de Fausto): “Nós não criamos novidades, pois isso cabe a outra gente. Limitamo-nos a *desatar* e *libertar*. Mandamos às favas a lerdeza e a timidez, os castos escrúpulos e as dúvidas”⁴⁰³ (p.318). Na problemática do *sinthome* que Lacan aproxima do modelo do artesão, com elementos das *Verleugnung* (dupla inscrição: *s'en passer / s'en servir*) da Perversão e da *Verwerfung* (forclusões de fato) das Psicoses, em sua apropriação desviadora, sem caracterizar nenhuma delas, vale o dito o que diz o demônio neste mesmo contexto: “O Artista é irmão do criminoso e do louco.” (Der Künstler ist der Brüder des Verbrechers und des Verrückten.) (idem).

Theodor Adorno, esteta com quem Mann muito dialogou para a construção de seu Romance em sua *Philosophie der neuen Musik* irá justamente resgatar o aspecto fundamental da invenção subversiva de Schoenberg que serve à Mann de suporte para o ato faustiano de sua personagem:

⁴⁰² Figura do artista sifilítico: como o Doutor Fausto pactuante com o demônio. O veneno funciona como tóxico, estimulante, inspiração. Num arrebatador e maravilhoso entusiasmo (Begeisterung), ele cria obras geniais, maravilhosas e o diabo o conduz pela mão.

⁴⁰³ Wir schaffen nichts Neues – das ist anderer Leute Sache. Wir entbinden nur und setzten frei. Wir lassen die Lahm- und Schüchternheit, die keuschen Skrupel und Zweifel zum Teufel gehen.

O momento propriamente subversivo de Schoenberg é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões que são simuladas, representadas e encenadas, mas de movimentos corpóreos do inconsciente, de traumas, que ficam registrados por meio da música. Ataca o tabu da forma (...) As primeiras obras atonais são documentos no sentido dos documentos oníricos da Psicanálise. (apud FARIA p.65)

O que Adorno parece querer mostrar, aproximando a subversão de Schoenberg da de Freud, é como “se dá esta passagem do desregramento dos sentidos (na libertação da tonalidade)” para a “imposição do método de composição dodecafônica para reorganizar esta irrupção do demoníaco” (idem). Cabe aqui esclarecer que Schönberg, criador da música dodecafônica, causa uma verdadeira revolução na música com seu invento e é este o elemento que Mann utiliza como estando em jogo no pacto. Adrian consegue com o pacto se libertar das amarras da tonalidade, mas como nas analogias que propomos com o ensino de Lacan e a ruptura da cadeia borromeana, terá que promover a reordenação a partir de seu próprio artifício. Eis o seu *sinthome*.

Mann parecia ciente disso quando, justamente em sua palestra em homenagem a Freud, demonstra o valor da doença como retrato do humano. Trata-se do mencionado *Freud und die Zukunft*, como se intitula o texto, em que cita Vitor Hugo: “*l’humanité s’affirme par l’infirmité*”. E nesse sentido poderíamos dizer que o momento que seu *Doktor Faustus* retrata é aquele em que a civilização se apresenta pela *sifilização*.

Do fim do século XIX até a primeira metade do século XX a sífilis tinha uma reputação sinistra de ser “criativa”, daí ser comumente associada à atividade intelectual intensa, febril. Assim como a maioria das doenças sexualmente transmitidas, ela era vista como a doença que atingia os que desprezavam as consequências dos seus atos e o que caracteriza o Fausto manniano e é indissociável de sua genialidade é seu amoralismo existencial e estético (MISKOLCI p.81)

Adrian, segundo as variadas análises da obra de que dispomos, hora é visto como o representante centralizador do destino alemão, hora como “sintoma” de algo que se produz de modo singular como saída para este contexto. No primeiro sentido, parece-nos que o interessante romance *Mefisto*, de seu filho Klaus Mann⁴⁰⁴, dá melhor e mais direto testemunho. Mas, *Doktor Faustus* é de fato um romance *sinthomático* escrito por aquele que afirma que “Ser um homem de letras significa sofrer de um mal incurável” (MANN, 1942) e que afirma uma “concepção de doença e morte como passagem necessária para a saúde e para a vida” (MANN, apud MELO SOUZA p.14).

Como diz o demônio ao compositor, em sua conversa: “Já esqueceste o que te ensinaram na escola da Sapiência, a saber, que Deus pode converter o Mal no Bem ? ⁴⁰⁵ (...) Ou ainda o caráter redentor do doente “É necessário que alguém tenha sido doente e louco para que os demais não precisem sê-lo”⁴⁰⁶ (MANN 1947p.317). Mas de fato existe uma tênue linha divisória entre a loucura como doença ou a realização do ser pela genialidade sobre a qual trata o demônio apresentado, projetado por Leverkühn:

Und wo die Tollheit anfängt, krank zu sein, macht niemand so leicht nicht aus. Schreibt Einer im raptus an der Rand: “Bin selig! Bin ausser mir! Das nenn ich neu und gross! Siedende Wonne des Einfalls! Meine Wangen glühen wie geschmolzene Eisen! Bin rasend, und ihr alle werdet rasend werden, wenn dies zu euch kommt! Gott

⁴⁰⁴ Klaus Mann (18 de Novembro de 1906 – 22 de Maio de 1949) foi um escritor alemão, filho de Thomas Mann e Kathia Mann. Ficou conhecido sobretudo pelo romance "Mefisto", em que retrata a vida de Gustaf Gründgens, um ator alemão que foi casado com sua irmã Erika Mann. Gründgens permaneceu na Alemanha após a chegada ao poder de Adolf Hitler em 1933 e se tornou um emblema cultural do novo regime, desempenhando o papel de Mefisto no Fausto de Goethe, uma das obras culturais que os nazistas mais apreciavam, e uma das poucas peças de teatro que era representada na Alemanha Nazi.

⁴⁰⁵ Hast du vergessen, was du auf der hohen Schul gelernt hast, dass Gott aus dem Bösen das Gute machen kann...?

⁴⁰⁶ Einer muss immer krank und toll gewesen sein, damit die anderen es nicht mehr zu sein brauchen.

helfe dann euren armen Seelen!” – ist das nicht tolle Gesundheit, normale Tollheit, oder hat ers in den Meningen? ⁴⁰⁷ (idem p.332).

Mas, esse demônio que aparece a Leverkühn traz a questão de um novo nascimento a partir da doença, o nascimento da obra. Este se manifesta, aparece ao incrédulo Leverkühn justamente quando o compositor lia o *Don Giovanni* de Kierkegaard, aquele que pensou, justamente ao lado de Don Giovanni, Fausto como exemplos desta ancoragem no modelo estético⁴⁰⁸ melancólico para uma possível superação. Kierkegaard, cuja *Lebensphilosophie* vem ao encontro de nossas propostas, teria qualificado, ele próprio de “demoníaca” sua capacidade de criação. Ambas essas figuras, que o filósofo dinamarquês chamará de “gigantes” ou “Titãs da Idade média”, representam, à sua maneira, o elemento demoníaco e seus ímpetos: “Don Giovanni é a expressão do demoníaco determinado enquanto sensualidade, já Fausto é a expressão do demoníaco determinado como este princípio excluído pelo espírito cristão”⁴⁰⁹ (KIERKEGAARD, 1943 p.72).

Mas, este princípio que deveria ser excluído, no sentido da purgação, do exorcismo, veremos que será valorizado no Fausto manniano e, antes de ser algo arrancado, mal extirpado, é algo a ser nutrido e processado para que nasça como obra. Nesse sentido é que se percebe a intenção de usar a vida e a doença de Nietzsche como uma espécie de paródia. Mann chegou a chamar informalmente seu *Doktor Faustus* de *Nietzscheroman* “revelando seu intuito de, a partir do caso do filósofo, diagnosticar a doença que atingira a germanidade espiritual” (MISKOLCI p.79)

⁴⁰⁷ E ninguém sabe definir com facilidade onde a loucura começa a ser doença. Acontece que um quídam, num *raptus* extático, escreva na margem “Que felicidade inefável ! Estou fora de mim ! Eis o que chamo de novo e grande ! Oh, fervorosa delícia da inspiração ! Minhas faces estão em brasa, qual ferro derretido. Deliro, e vós todos delirareis quando isso chegar à vossas mãos ! Que Deus então tenha misericórdia de nossas pobres almas” Será que essa exclamação ainda poderá ser considerada saúde aloucada, loucura normal, ou terá quem a proferir as meninges atacadas?

⁴⁰⁸ Don Giovanni calcado no gozo e Fausto na dúvida

⁴⁰⁹ “Don Giovanni est l’expression du démoniaque, déterminé en tant que sensualité; Faust est l’expression du démoniaque, déterminé comme ce principe exclu par l’esprit chétien”.

Nietzsche, em *Ecce Homo*, autobiografia que escreve à beira da loucura, chega a fazer uma curiosa analogia entre sua doença e uma espécie de maiêutica socrática. “A doença liberta-me, por assim dizer, pela sua própria ação”, Como bem o leu Zweig, que identifica o demoníaco em Nietzsche, “A doença era para ele uma parteira do homem interior, causadora de dores e libertadora das dores deste parto” (p. 270). Nietzsche dirá ainda que “a doença libertou[-o] lentamente (...) A doença deu-[-lhe] também o direito a uma completa inversão de [s]eus hábitos, ela permitiu, ela ordenou-[-o] esquecer; ela [o] presenteou com a obrigação à quietude.. Mas isso significa pensar! (...) Conclui “Nunca fui tão feliz comigo mesmo como nas épocas mais doentias e dolorosas” (NIETZSCHE, 1995 p. 75-6). Isso ajudaria a entender as resistências de Adrian a procurar a cura em sua “fuga para a realidade” interpretando o afastamento dos dois médicos que poderiam tratá-lo como intervenção demoníaca. Nisso, ele parece mais próximo da fáustica personagem histórica de Freud, como vimos no Capítulo 2, que da de Nietzsche.

A doença em questão, no romance, não será um mal físico como o carcinoma freudiano, porém, parece evidente ali o aspecto mental da loucura sífilítica. Mas lembremo-nos de Lacan, questionando-se sobre a loucura de Joyce (Joyce était-il fou?) mostrando que não o era, na medida em que, ao invés do delírio manifesto na filha, Joyce soube fazer obra pela suplência ali onde o Nome-do-Pai falhara. O Fausto de Thomas Mann, no entanto, parece querer problematizar a doença e a loucura da Alemanha diante do nacional-socialismo. Uma nação que, em seu entendimento, como apontamos no Capítulo 4, teve o nome fundador escrito com falhas no seu nascimento, na época da Reforma.

Em sua conferência *A Alemanha e os Alemães* (apud LECOURT, 1996), Mann parece deixar-nos claro seu entendimento:

Nossa maior obra, o *Fausto* de Goethe, tem por herói o homem na fronteira entre a idade média e o humanismo, o Homem-Deus, que se entrega ao diabo por uma insolente sede de conhecimento e de poderes mágicos. Lá onde o orgulho intelectual se alia á dependência e ao arcaísmo da alma, lá está o diabo. E o diabo, o diabo de Lutero, o diabo de Fausto, parecem-me ser uma personagem bem alemã; e o pacto com ele, o abandono ao diabolismo, para poder adquirir durante um tempo

determinado, em troca da saúde anímica, todas as riquezas e todo o poder do mundo me parece uma coisa particularmente próxima do temperamento alemão.

Adrian dirá ao seu demônio que não acredita nele aparecendo na Itália, só acreditaria em sua presença em terras alemãs. Diz o demônio, ao ser interpelado por Leverkühn em italiano (*Chi è costa?*): “Entendo bem o alemão. É até meu idioma preferido. Às vezes, não entendo nenhum outro”. Na problemática questão da pátria (*Vater-Land* - terra-pai) e da língua mãe (*Muttersprache*), Mann parece até ousar falar de uma dose de barbárie, de não assimilação pela falha que também veria na constituição da língua nacional pela tradução e regulamentação que Lutero impõe ao traduzir a *Vulgata* esperando com isso poder fundar o alemão canônico. Ao final do romance, após repetir várias vezes o *lapsus linguae*, falando num alemão antigo, luterano, o pactário confesso justifica-se em suas confusões: “Ora, quão pouco tempo se passou desde que o nosso idioma se emancipou da barbárie e ficou mais ou menos disciplinado, quanto à gramática e à ortografia !”⁴¹⁰ (MANN, 1947 p.653)

Esta busca paranóica pela ordem, pela lei que resolva tal impasse e as alternativas alemãs serão todas ironizadas ao longo da narrativa. Logo no início, aparece o *Streben* cientificista do pai de Adrian que, fazendo uso das reações físico-químicas, procura reproduzir, pelo simulacro, o movimento da vida. “Sim, o pai Leverkühn era um pesquisador, um devaneador,... sempre tendia para um rumo bem determinado, a saber, o místico ou o intuitivamente semi-místico, que o pensamento humano toma quase necessariamente, quando tenta desvelar as coisas da natureza”⁴¹¹ (idem, p.29).

O fascínio paterno pela Ciência como produtora de uma ilusão de vida é o que se manifesta nas observações e nos experimentos deste pai. Apresentado com certa ambigüidade, ridículo e fascinante, lembra as apresentações joyceanas de seu

⁴¹⁰ Denn wie lange ist es her, dass unsere Sprache dem Barbarischen entwachsen und grammatisch wie nach der Rechtschreibung leidlich geordnet ist !

⁴¹¹ Ja, Vater Leverkühn war ein Spekulierer und Sinnierer,(...)– sich immer in einer bestimmte Richtung neigte, nämlich die mystische oder die ahnungsvoll halb-mystische, in die, der dem Natürlichen nachgehende menschliche Gedanke fast mit Notwendigkeit gelenkt wird.

pai. Este pai caçado de certo modo consegue “infectar” Adrian a partir de sua paixão e da busca frustrada em decifrar a língua da natureza.

O narrador Serenus Zeitblom, e alter-ego de Adrian, co-espectador das demonstrações e das indagação de Johnathan Leverkühn, especula na trilha aberta por este senhor, pai de seu amigo:

Bedachte er, dass, wenn es sich wirklich hier um eine Geheimschrift hätte handeln sollen, die Natur über eine eigene, aus ihr selbst geborene, organisierte Sprache verfügen müsste? Denn welche von Menschen erfundene sollte sie wählen, um sich auszudrücken? Schon damals aber, als Knabe, begriff ich sehr deutlich, dass die ausserhumane Natur von Grund aus illiterat ist, was in meinen Augen eben gerade ihre Unheimlichkeit ausmacht.⁴¹² (ibidem, p. 25)

É o senhor Leverkühn que apresenta ao filho a misteriosa Borboleta que lhe servirá de metáfora para a prostituta com quem sela o ato-pacto. *Heteara Esmeralda* é apontada, devido à sua capacidade mimética impressionante, como ponto de partida para pensar se tal artifício seria produto do Deus, do próprio animal ou de um demiurgo. Fascinado pela beleza da natureza, Leverkühn pai pensa ser a beleza o veículo, se não da compreensão, ao menos da apreensão deste real: E ninguém me convencerá de que a Natureza aplicou apenas como mero enfeite da casca da sua criatura tal escrita cifrada, da qual nos falta a chave. Enfeite e significado sempre andam lado a lado; as escrituras antigas visavam tanto o adorno quanto a comunicação.

O experimento de Johnatan, que diabolicamente simulava o movimento da natureza, da vida, o fascinava por um instante, mas em seguida, “com lágrima nos olhos” fazendo com que os meninos (Adrian e Serenus) tenham que conter o riso, lamentará: “e todavia estão mortos”. O interessante é que o experimento era

⁴¹² Levava em conta que, se realmente nesse caso houvesse uma escrita secreta, a Natureza teria de dispor de um idioma próprio, organizado, nascido dela mesma ? Pois qual dentre os inventados pelo homem ela deveria escolher para exprimir-se? Mas, já naqueles dias de meninice percebia eu claramente que a Natureza extra-humana é por índole iletrada, o que, ao meu ver, confere-lhe seu caráter inquietante.

“acionado” com um arco de violoncelo e será justamente pela música, que Adrian buscará através do “mimetismo da borboleta” dar voz a esta “língua iletrada” da natureza. Adrian, que caçoava do pai, herdará o desespero de não decifrar a ordem no caos da natureza.

Jean-Yves Masson, em seu *La Forme et le Chaos dans le Docteur Faustus de Thomas Mann* (2003a), procura resgatar a estrutura que num sentido lacaniano poderíamos chamar de paranóide no que tange às simetrias na organização do Romance. Lembramos aí de quando Lacan lamenta não poder “ser mais psicótico” para formular com, seus matemas, o que quer exprimir, e, de fato, Mann teria lhe causado inveja com seu romance-enigma. Trata-se aí da detecção de uma série de códigos, alusões, representações pela forma, pelos nomes, pelas remissões históricas e biográficas e releituras, mas sobretudo quanto à numeração dos capítulos e suas pretendidas significações. Desse intrigante trabalho, resgatamos a clara intenção manniana de entrecruzar forma e conteúdo, estilo e enredo, história e estória. A questão é essencial quando pensamos um Fausto artista em Mann. E sua arte não é outra que a música.

Em seu *A História do Diabos* Vilém Flusser traz uma bela reflexão sobre as peculiaridades da música entre a linguagem, a realidade e a representação:

Música é a beleza pura. Música é a articulação da realidade. A essência da realidade (que é vontade criadora) é a beleza. A estrutura da realidade são as regras da estética, é a harmonia. (...) A música é o argumento derradeiro. Depois da música, nada mais pode ser dito. E o que não pode ser dito, precisa ser calado. Música dissolve Deus e o diabo, aniquila a ambos. Toda argumentação e toda dialética estão superadas e tornadas insignificativas pela música, a música as encerra. (...) A música vence a ilusão, porque representa diretamente a realidade, que é nossa fonte criadora. É ela língua pura. A língua pura é sepultura de Deus e do diabo. (FLUSSER, p.164)

A música é, de fato, o veículo de Leverkühn para ultrapassar Deus e o diabo, indo além da representação metafórica da linguagem comum. Tão valorizada pelo

Nietzsche, parodiado nitidamente na personagem de Leverkühn, sobretudo pela questão da doença, a música “localiza-se para além do Bem e do Mal e sabe que arte é melhor que verdade”. (idem) Inclusive, foi a música o que teria atraído o jovem Friedrich a Richard Wagner em seu projeto de afirmar e recriar uma tradição germânica como opção ao cristianismo, corpo eternamente estranho.

Mas se a música tem as vantagens de produzir uma experiência concreta, não mediada pelo pictórico e pelo semântico, está “pautada” estritamente na Matemática, da proporção, da harmonia do modal ou do serial. Nesse caso, sabemos que outra paródia da história recente foi, no romance, o “invento” por Leverkühn da música dodecafônica de Schönberg que, indignado, fez com que Thomas Mann acrescentasse uma nota explicativa dando-lhe o devido crédito.

Mas, no romance, como não poderia deixar de ser, por sua lógica interna, o protagonista “passa” pela Teologia e pela Matemática para chegar à música, sua arte. A Matemática e o fascínio por suas proporções e relações aparece justamente no capítulo doze da história da vida do que criará o dodecafonismo (12 sons) quando Adrian é confrontado com o quadrado mágico de Dürer.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Quadrado de Dürer ou Quadrado Diabólico

O Quadrado Diabólico ou Quadrado de Dürer, assim chamado por aparecer pela primeira vez no ocidente na célebre gravura *Melencolia § 1* do artista plástico e matemático Albrecht Dürer de Nurembergue. Este quadrado é o que se chama em matemática de um *quadrado mágico*, por ter como resultado da adição dos números de todas as fileiras, (colunas e linhas) o mesmo número (neste caso, o número 34),

sendo que esses números compõem uma seqüência de números naturais iniciadas em 1 e sem repetição. O Quadrado de Dürer é um quadrado mágico, mas não o único e não um quadrado mágico qualquer. Veremos que ele apresenta certas peculiaridades.

O quadrado mágico obtêm-se facilmente a partir do “quadrado natural” no qual os números estão dispostos de acordo com a disposição habitual de uma escrita ocidental (da esquerda para a direita, de cima para baixo). Basta, para transformá-lo em mágico, inverter a ordem das duas diagonais de modo simétrico em relação ao centro

1	2	3	4
5	6	7	8
9	10	11	12
13	14	15	16

Quadrado Natural

16	2	3	13
5	11	10	8
9	7	6	12
4	14	15	1

Quadrado Mágico

Os quadrados mágicos possuem já longa história, supõe-se que sua origem remonte à china de 2800 a.C. (MAGALHÃES, 1997), mas o quadrado de Dürer, provavelmente não, sua invenção além de obter nas colunas centrais, na linha inferior, a data da gravura (1514), ele tem a particularidade de ser *hipermágico*, e é

por isso também chamado de *diabólico*, ou seja, não só todas as linhas e colunas somam 34, além disso verifica-se nele as seguintes propriedades:

- Trocando as colunas 1 com 4 ou 2 com 3 continua mágico (e hipermágico);
- Trocando as linhas 1 com 4 ou 2 com 3 continua mágico (e hipermágico);
- A soma das quatro casas centrais é 34;
- A soma dos quatro vértices é 34;
- A soma dos valores extremos nas colunas 2 e 3 (3, 2, 15, 14) é 34, tal como a soma dos valores extremos das linhas 2 e 3 (5, 9, 8, 12);
- Se partirmos dos vértices e tomarmos as casas mais próximas no sentido horário (3, 8, 14, 9) ou anti-horário (5, 15, 12, 2) as somas são 34.

O que o Quadrado de Dürer dá é este passo adiante com um simples *retoque* em relação ao quadrado mágico tradicional: Para que ele se torne diabólico, ou hipermágico, basta a permuta das duas colunas centrais. Com isso, não só ele atinge todas essas propriedades como serve também para datar a gravura de Dürer com as colunas centrais inferiores: 15, 14 ou seja o ano de 1514 no qual o a gravura foi realizada.

No romance, essa impressionante descoberta matemática de uma ordem natural demonstrada sem ser decifrada parece inquietar o espírito do jovem Adrian, na época em que o descobre, ainda estudante de Teologia. Ele retornará no delírio-colóquio com o Diabo: “Tendes uma preferência particular pelas imagens de Dürer. Antes falastes da saudade do sol e agora aludis à ampulheta da *melancolia*. Também citareis o quadro das cifras mágicas?”⁴¹³(p.306)

⁴¹³ Ausserordentlich Dürerisch liebt ihrs, - Erst “wie wird mich nach Sonne frieren” und nun die Sanduhr der Melencolia. Kommt auch das stimmige Zahlenquadrat?

Masson (2003a) demonstrará esta adoração pelo quadrado que faz com que o autor divida em três, justamente o capítulo 34 do romance para também criar uma série de simetrias cifradas a partir desse número. Mas, a gravura *Melancolia* de Dürer já levou muitos a diversas associações. São inúmeras as buscas de significados para este 34 insistente. Mas, ficaremos aqui com os Algarismos Componentes, o 3 e o 4, e o fato de eles não fazerem acordo, ou seja, não gerarem o 7, a condição da união do número divino (3) como o mundano (4).

Assim como no nó borromeu, não há como se fazer o quadrado mágico com duas fileiras, é necessário o mínimo de três, sendo, a partir daí, inúmeras as possibilidades. Este primeiro, de três, chama-se, na Matemática, *quadrado de Saturno*. Já o seguinte, por uma clara alusão filiativa, chamar-se-á *quadrado de Júpiter*. Provavelmente, o quadrado de Saturno teve seu nome dado por preceder o quadrado de Júpiter. Sabemos que essas divindades, porém, não só foram pai e filho, mas que o primeiro (Saturno-Cronos), tendo a intenção de devorar o segundo (Júpiter-Zeus), seu filho, predito parricida, fez com que a mãe o ocultasse, para que sobrevivesse e mais tarde cumprisse a profecia, passando a governar o panteão greco-romano.

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Quadrado de Saturno

16	2	3	13
5	11	10	8
9	7	6	12
4	14	15	1

Quadrado de Júpiter

Na época de Dürer, dominada pela escatologia e assombrada pela ameaça real da peste, Júpiter e Saturno eram plenos de significado. Segundo Büch (apud LAMBOTTE), o número quatro traria uma conotação de mau agouro, pois está associado ao parricida Júpiter, que matara Saturno. “Saturno é não só o planeta da Melancolia, mas ainda o de todas as infelicidades e da morte e, mais precisamente, ”Paracelso considerava a constelação de Júpiter associada a Saturno a responsável pela chegada da Peste”. Nesse sentido, o uso do quadrado mágico seria talvez uma espécie de amuleto protetor contra a influência maléfica. “Sobre as coisas Seladas (Gesiegelte) o Demônio não tem influência” (idem). Lambotte lembra-nos ainda que, neste apelo desesperado ao sentido nos números, “Cada fileira em desordem dá o número 34; ora, em 1905, ou seja no 34º ano da vida de Dürer, a peste havia devastado em último lugar Nuremberg” (p.23)

O que nos vale e nos intriga com relação ao Fausto e os números do *Sinthome* é aqui a passagem do três, do trinitário do pai, também número de Saturno (Deus da Morte e da Melancolia), ao quaternário herético, ou diabólico e a recorrente soma do 34, três e quatro. Harari, totalmente alheio a este contexto, irá justamente se referir aí a uma matemática psicanalítica em que o três, submetido ao quatro, iguala o três mais um, eis a equação que lhe serve de título para segunda parte de seu livro *As Dissipações do Inconsciente* (a Matemática esta tratada no capítulo anterior):

$$3 \times 4 = 3 + 1$$

Aqui, ele se refere claramente a questão desta passagem do três ao quatro pelas nomações, mas não só, e da inclusão de um quarto elemento, que é sempre de outra ordem, nunca formando uma verdadeira seqüência com os anteriores, como será o caso do Real, Simbólico e do Imaginário articulados pelo *Sinthome*. Tais relações matemáticas, que aguçam as capacidades paranóicas e criativas de cada um, poderiam produzir inúmeras decifrações possíveis. Mas, sabemos que elas

eram muito caras aos alquimistas, que buscavam pela numerologia cabalísticas, entre outras técnicas, decifrar o nome de Deus. Com letras, ao invés de números, foi encontrado, na casa natal do Fausto histórico, em Knittlingen, um pequeno pergaminho como a seguinte inscrição no canto superior direito:

R	O	T	A	S
O	P	E	R	A
T	E	N	E	T
A	R	E	P	O
S	A	T	O	R

Traduções possíveis desta impressionante composição simétrica seriam: *A Roda (rumo) da Obra detém (contém) o Salvador e O Salvador detém a Roda (rumo) da Obra (criação)*. Na busca de alcançar o divino os alquimistas chegam a esta espécie de quadrado mágico das letras.

Pergaminho oculto em bolsa de couro datado dos séculos XVI ou XVII encontrados numa parede da casa natal de Johan Georg Faust em Knittlingen – Local onde sabidamente se praticou posteriormente as artes alquímicas.

O interessante é como fazem para demonstrar a possibilidade alquímica transformadora (do ferro em ouro). Desta cifra, sem acréscimos nem perdas, obtêm-se um Nome-do-Pai. Partindo da forma crucial do TENET, pode-se chegar a identificar a sua disposição deixando em torno somente “o alfa e o ômega” (se transletrado do alfabeto grego ao latino):

Já comentamos aqui a clara remissão das imagens retratadas na *Melancolia* de Dürer com o estado melancólico de Fausto, sobretudo do Fausto anterior ao pacto, ainda que a total decifração de suas significações pertença ao artista. No quadro, temos elementos fáusticos tais como. “A presença tenaz da morte, o inexorável escoamento do tempo, a enganação das vaidades. Essas figuras esotéricas mais ou menos valorizadas pelas faixas de luz nas quais elas se banham fazem parte dessa estranha chave de símbolos cuja cifra derradeira pertence a Dürer e à totalidade de sua obra. (LAMBOTTE, 1998 p.11-2)”⁴¹⁴

Dürer serve como influência e fonte de inspiração para Mann daquilo que Lacan aponta em relação a Joyce. Quer dizer, a atitude de alguém que visa a uma transformação subjetiva em que não mais sofre diante dos enigmas do outro, mas produzirá, a partir de sua obra, os seu próprios. Lançará tais enigmas se desfazendo deles, que doravante circularão na cultura.

⁴¹⁴ La présence tenace de la mort, l’inexorable écoulement du temps, la tromperie de vanités, ces figures ésotériques plus ou moins mises en valeur par les tranches de lumière dans lesquelles elles baignent, font partir de cette étrange clefs de symboles dont le chiffre dernier appartient à Dürer et à la totalité de son oeuvre..

Melencolia § 1 de Albrecht Dürer

Mas, a presença do quadrado e da Matemática de Dürer é, no romance, muito mais do que uma breve ilustração. De fato, J. Elema (apud MASSON, 2003a) irá demonstrar como o romance pode ser compreendido como uma releitura da gravura em questão e de como Lerverkühn, muito mais que um duplo de Nietzsche (pela doença) ou Schoenberg (pelo invento), é, também e principalmente, um duplo de Albrecht Dürer.

Primeiramente, notam-se no próprio “anjo” evidentes traços do próprio pintor na figura central, sobretudo nos cabelos, mas também no nariz e nos olhos. Outro ponto importante foi o cuidado de Thomas Mann de descrever os pais de Adrian com os traços que se guardam dos pais de Dürer, usando-os como a “combinação” geradora do homem alemão: “O pai de Adrian era tipicamente nórdico e loiro, tinha freqüentes dores de cabeça associadas à sua tendência à especulação e inclinava-

se à melancolila. A mãe era do tipo alpino, morena, com talento musical e certa sensualidade. Adrian é a mescla perfeita dos pais e sua fisionomia traduz a fisionomia da nação alemã.” (MISKOLCI 2003, p.79).

A interioridade, característica descrita pelos contemporâneos de Thomas Mann no autor que, como seu protagonista, era tanto cortês quanto distante e isolado, aparece como outro ponto de apoio na descrita personalidade melancólica de Dürer: “A interioridade induz à melancolia e esta sempre foi ligada com as forças irracionais e demoníacas da vida, a uma inclinação ao misticismo e à profundidade” (idem, p.87). Além disso, fora o fato de a melancolia ser sabidamente presente e admitida no pintor de Nurembergue, - contemporâneo do Fausto histórico (proibido de adentrar a cidade do pintor por decisão do conselho administrativo em 1532) – outros elementos recorrentes na abordagem do mito estão ali presentes. A começar pela comparação que o demônio faz entre a Melancolia düreriana e o Inferno no colóquio com Leverkühn: “O que aquele indivíduo diz a respeito do inferno é verdade literal ou apenas metáfora a expressar um pouco da melancolia comum, düreriana ?”⁴¹⁵ (MANN, 1947 p.317).

Falamos já de todos os instrumentos associados às ciências da época atirados ao chão devido a sua inutilidade, mesmo o compasso que a figura central porta sem entusiasmo ou firmeza. Mas estão ali também presentes outros dois elementos centrais. O primeiro é o cão que, conforme vimos ao final do capítulo 5 é lugar comum para designar este lado baixo e vulgar do demoníaco. Recorrente nos Faustos, desde os populares teatros de marionetes e inclusive no drama de Goethe, não estará ausente no romance de Thomas Mann.

Além da figura chã do cão (Suso/Kaschperl, no romance), está presente na gravura, também o querubim, o anjinho inocente que será apresentado ao leitor como o sobrinho de Adrian, Nepomuk ou Echo, ao qual fazíamos referência no quarto capítulo. Echo, como será referido por sua dificuldade infantil em pronunciar seu apelido (Nepo), seria “como um eco das melodias celestes em meio aos acentos

⁴¹⁵ Ist es wörtliche Wahrheit, was er da von der Höllen sagt, oder ists nur Metapher für ein bisschen normale Dürer'sche Melencolila?

infernais da obra de Adrian” (MASSON p.196). Interpretação que, salvo trocadilho, faz eco com a que nos apresenta Pierre Deghaye (1977) em seu *Faust Musicien Nécroment – Étude sur le Satanisme dans le Docteur Fautus de Thomas Mann*, que vê na duplicação do nome do sobrinho a cisão do gênio bom (anjo) e do mau (elfo):

Ora, este nome (...) ele dizia Echo, faz dele um espírito do ar, um elfo. A palavra elfo reaparece, a propósito, nas lembranças de Zeitblom em alternância com a palavra anjo. Echo é um espírito aéreo, ao passo que Nepo é um ser de carne e osso. A evocação de Ariel neste contexto mantém a idéia de gênio dos ares. Nós podemos ver aí toda a ambigüidade presente na duplicidade do nome⁴¹⁶ (1977 p.188).

Já tratamos dessa divisão do elemento demoníaco entre o bem (elevado) e o mal (rebaixado) no que tange à figura paterna, mas, neste caso, esta cisão manifesta-se antes como projeções narcísicas do protagonista.

Mas, falando em projeções, constitui fato curioso e distintivo dos Faustos aqui abordados Thomas Mann ter escrito um metarromance sobre seu Romance. Trata-se de *Die Entstehung des Doktor Faustus*, onde procura dar conta de suas motivações e do contexto em que elabora sua última grande obra. Fica claro que não são somente figuras outras de sua Alemanha ali caracterizadas, mas também o próprio autor, sobretudo em sua preocupação com as simetrias matemáticas e o poder dos números.

Mann confessa, com certo embaraço, sua “crença meio-sincera, meio-prazenteira em certas simetrias e correspondências de números na sua vida” (MANN, 1949). Como o próprio Freud, Mann teria tido, contrariamente ao seu racionalismo predominante, a obsedante impressão de um ano exato para sua

⁴¹⁶ Or, ce nom (...) il disait Echo, fait le lui un esprit le l’air, um elfe. Le mot d’elfe revient d’ailleurs dans les souvenirs de Zeitblom, concouramment avec celui d’ange. Echo est un esprit aérien, alors que Népo est um être de chair et os. L’évocation d’Ariel dans ce contexte soutient l’idée du génie des airs. Nous voyons toute l’ambigüité qui est dans la duplicité du nom.

morte. Fato que, em ambas as personalidades, as impulsionou para uma extrema produtividade na época que antecedeu os vaticínios auto-proclamados.

Mann é onipresente em seu romance e parece querer escrever um livro, seu metarromance para demonstrá-lo. Num romance que visa a dar conta de sua nação, aparece muito daquele que se faz nome pela significação que seu nome de família (Mann - *Homem*) põe em questão. Como *Homem* (significado direto de *Mann*), é um declarado *humanista* que procura se apresentar tanto no protagonista, Leverkühn, aquele que manifesta esta “concepção propriamente alemã, onde se lê todos os perigos da ambição alemã da ‘arte total’, em rivalidade com o criador” quanto no narrador Serenus Zeitblom, professor universitário de latim e grego, dedicado à causa do humanismo, em cujo nome procura aliar o “tempo de florescer”, esta serenidade (Serenus) “respeitosa dos modelos antigos” (MASSON, 2003a p.187). Em seu *Die Entstehung des Doctor Faustus*, Mann assume ter criado Zeitblom, o narrador, por uma espécie de temor de encontrar seu duplo em Adrian Leverkühn, o próprio protagonista que, segundo afirma, tinha muito de si mesmo.

Novamente, auxilia-nos a anedota biográfica pensando a obra deste que jamais procurou se excluir da problemática ali retratada, pelo contrário, fez questão de deixar seus enigmas pessoais, com séries de claras remissões à própria intimidade e à família. Já falamos que a Borboleta apresentada pelo pai de Adrian será aquela que serve de codinome a prostituta que o infecta. Essa borboleta não vem de um lugar qualquer, mas da selva brasileira, do Brasil da mãe de Mann. Neste autor, portanto, o ideário nazista da pureza sanguínea não poderia ter passado incólume. Mann, voluntária ou involuntariamente, confessa sua resistência em assumir esta dupla origem, esta sua origem mestiça:

Quem sou eu, de onde venho, eu sou como sou e não posso me tornar ou desejar ser diferente? Em tempos de dificuldade espiritual, procura-se pela resposta a esta questão. Eu sou um homem urbano, um burguês, um filho e neto da cultura burguesa alemã. *Meu exótico sangue maternal*, como fermento, tem um aspecto perturbador, alienador e efeito modificante, mas ele não muda a essência e as fundações, não abole as tradições espirituais principais. (MANN apud MISKOLCI, 2003 p.132)

A quem o autor busca convencer com esse extrato de seu diário? Seria este “sangue maternal exótico”, “fermento perturbador” o demônio do qual quer se livrar pela obra. É interessante a metáfora do “fermento” quanto vimos que Zweig qualifica o demoníaco justamente como a “substância levedante” incrustada no nome de Leverkühn. Seria a condição mestiça, a “impureza do sangue” numa Alemanha racista, o mal criativo de Mann?

Nisso, na condição de um “impuro” buscando seu lugar na Alemanha e na concepção da doença como o mal criativo, Mann não estará sozinho entre os autores de Fausto. Heinrich Heine, poeta de origem judaica e ícone da cultura alemã, primeiro autor de um Fausto que coloca o feminino como o elemento demoníaco (a Mefistophela de *Doktor Faust - Ein Tanzpoem*), apresenta belamente a concepção do mal criativo no demiurgo na sétima de suas *Schöpfungslieder* (Canções da Criação)

Warum ich eigentlich erschuf

Die Welt, ich will es gern bekennen!

Ich fühlte in der Seele brennen

Wie Flammenwahnsinn den Beruf

Krankheit ist wohl der letzte Grund

Des ganzen Schöpferdrangs gewesen;

Erschaffend könnte ich genesen

Erschaffend wurde ich gesund (HEINE, 1824 p.240)

(Porque afinal o criei

o mundo, com prazer quero aqui atestar!

Senti arder na alma

Qual chamas da loucura, a vocação.

A doença foi o motivo último

De todo o ímpeto criativo;

Criando, pude curar-me,

Criando, tornei-me são.)

O fundamental é que, como *mostração* da passagem do sintoma ao *sinthome*, Mann nos apresenta, de forma magnífica, a metáfora da pérola, que começa por ser uma doença, infecção da concha, e termina por ser seu mais belo produto.

7.5 Pessoa

Aqui propomos uma apreciação do Fausto na obra de Pessoa. Propõe-se não somente analisar seu Fausto inconcluso, mas o elemento fáustico nas produções deste Nome-de-Autor, resgatar de seu fazer o modo *singular* de ser *plural*. Pessoa sagrou-se como o poeta do heterodoxo a partir da prática da heteronímia, a partir da qual se fez outros, multiplicou-se e esvaziou-se do ortônimo ser. Sagrou-se a partir de sua heresia ôntica.

Expressou e viveu a experiência fáustica de ousar romper com as leis da nomenclatura e inventar uma articulação diversa de existência, de consciência e de relação com a verdade e o conhecimento. Não foi somente original nas suas composições, nas questões abordadas ou em “personagens” criadas, tal qual tão costumeiramente se faz na literatura. Também não foi adepto da prática da pseudonímia, assinando com nomes “falsos” que fazem, portanto, subentender o índice para um verdadeiro e totalizador subjacente. “A obra pseudônima é a do autor na sua pessoa, alvo que assina com outro nome; a heterônima é a do autor fora de

sua pessoa”. (PAZ, p.20) O poeta português fez-se um nome a partir do que seu nome traz em gérmen e livrando-se de algo, para fora de si, fez *sinthome*.

Foi *pessoa*, não tão-somente da origem etimológica *persona*, enquanto máscara que ocultava o Eu para advirem outras *pessoas*. Essas não advieram como personagens, mas como personalidades que brotavam de sua pena e que com ela assinavam nomes-outros (éteros-ónoma) com leis-outras (éteros-nómos). Dentre tais, três acabaram obtendo lugar de destaque em sua obra: o bucólico e semianalfabeto “mestre, Alberto Caeiro; o poeta sensacionista Álvaro de Campos e o latinista monárquico e médico Ricardo Reis. Estes acabam tendo existência mais autêntica e pormenorizada que o próprio poeta ortônimo (o que assina com o nome de Pessoa), que termina por se tornar algo próximo do que traz a sugestão de heterônimo de sua amada Ofélia, o “Ferdinand *Personne*”, ou seja, *ninguém* (*personne*, em francês).

Em momento algum, em seus escritos públicos ou privados, se encontra descrição tão fidedigna de si enquanto ortônimo, como a das características “pessoais” dos três principais poetas heterônimos como no seguinte extrato da carta enviada a Casais Monteiro em 13 de janeiro de 1935:

Eu vejo diante de mim no espaço incolor, mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e do mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890 (à 1:30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora está certo). Esse, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inatividade.
(apud SILVA, 2003)

Além de histórico e profissão, esses heterônimos têm caracteres físicos bem definidos:

Caeiro era de estatura média e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mais seco.

Álvaro de Campos é alto (1,75 de altura, mais dois centímetros do que eu), louro, sem cor, olhos azuis; Reis, de um vago moreno-mate; Campos, entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo.

(idem)

Mas, e a vida, as características de Pessoa ? Se, seguindo a trilha, justamente, de um de seus biógrafos, poderíamos afirmar com Octavio Paz (p.7), que “Os poetas não têm biografia. Sua biografia é sua obra”. É pela obra que se (des-)faz a realidade biográfica. A obra pessoana é um infinito e fragmentário questionamento sobre temas cruciais. Esses exacerbam-se em seu fragmentário *Fausto: Tragédia Subjectiva*. Questões tais como: O que é o ser ? O que é ser ? Quem ou o que é Deus ? O que é a verdade ? Como alcançá-la ? Quais os limites da palavra ? Como vencer a natureza pela inteligência ? Como tornar exprimível o inaudito da existência ?

Seu Fausto tem ponto de partida semelhante aos demais no *Streben* de tudo saber e poder (mais saber, de fato, do que poder) já que a tragédia subjectiva, o drama quase monólogo terá como palco de ação a interioridade deste sujeito.

Gostaria de ter em mim

Isso ao qual aspiro obscuramente:

O pensamento que tudo abarca

E um conhecimento profundo e único

Com Rallo-Dichte (2003), poderíamos ir além, dizendo que mais do que “dentro de si” o drama pessoano de Fausto trata de uma profunda ausência de si. “O espaço e o evento são sempre referidos na forma de uma falta, um procedimento de anulação engaja o pensamento na verdade, os termos de forclusão demonstram uma ausência de si, uma zona do inominável, da morte, do real”⁴¹⁷ (p.154). Seu Fausto parte desta busca do impossível e expressa de modo magnífico o já tratado *horror* (Capítulo 5) ao real e à despersonalização, especialidade pessoana, que num Fausto sem Mefistófiles ocupará permanentemente este lugar vacante.

O fragmentário é a grande marca de seu Fausto, que guarda uma série de características distintivas dos demais Faustos aqui abordados ou mencionados. Na verdade, como bem o coloca Teresa Rita Lopes (in PESSOA, 1997 p.31), “Fausto, o poema dramático, [Pessoa] foi escrevendo ao longo de sua vida como quem se exprime num diário.” O que o poeta nos legou foi uma série, em sua maioria não datada nem contextualizada quanto a uma ordem, de “pedaços” de poemas incoesos e algumas poucas páginas que exprimiam os seus planos e intenções de um Fausto em três partes.

Conta-se hoje com três principais edições-montagens desse Fausto. Duas que pretendem resgatar o *Primeiro Fausto* (dos três idealizados) e uma terceira, que optou por apresentar a “totalidade” dos fragmentos deixados pelo autor. São as duas primeiras, a edição da Ática, organizada por Eduardo Freitas da Costa – edição que se tornou a matriz de todas as outras – e uma mais recente organizada por Duílio Colombini. A edição da Ática remete à primeira organização do poema proposta por Eduardo Freitas da Costa, primo de Fernando Pessoa, e apresenta-se subdividida em *temas*. São quatro os grandes temas, poemas monólogos recitados pelo Fausto em Primeira Pessoa seguidos de *Dois Diálogos* (um com Maria, espécie de Gretchen que Fausto não sabe ou não pode amar, e outro com o misterioso Velho).

⁴¹⁷ “Le lieu et l’événement sont toujours dits sur le mode du manque, une procédure d’annulation engage la pensée vers la vérité, les termes de forclusion montrent une absence à soi, une zone qui é celle de l’innomable, de la Mort, du Réel. »

O primeiro tema - "O Mistério do Mundo"

O segundo tema - "O Horror de Conhecer"

O terceiro tema - "A Falência do Prazer e do Amor"

O quarto tema, "O Terror da Morte"

A terceira edição, com a qual trabalharemos por ser a mais completa e por isso a que mais denuncia a lacunaridade, é a organizada por Teresa Sobral Cunha lançada pela editora *Nova Fronteira*. É a única que não se limita ao *Primeiro Fausto*, mas intitula-se, conforme o plano do escritor *Fausto - Tragédia Subjectiva*. Eis os planos do autor para sua obra tripartite. Primeiramente, em termos da ação:

Primeiro Fausto: O atual, meio escrito, e apenas simbólico do isolamento, etc., e outras coisas da vida. (indivíduo).

Segundo Fausto: Fausto reencarna? Símbolo da aspiração insaciável que, casada como Helena, ou Helenismo, produz (/o espírito moderno?/) – a /perfeição humana/ - e é castigado com a falência, a imperfeição, o desastre; como acontece ao espírito moderno (Sociedade)

Terceiro Fausto: A tragédia mais transcendente ainda (Reencarnação futura?)

Mas, também em torno da representação almejada:

I - Oposição entre a Inteligência e a vida.

II - Oposição entre o Desejo e a Realidade

III - Oposição entre Não-Ser e Ser.

A Inteligência busca compreender

O desejo busca possuir (compreender de perto)

O Não-Ser busca Ser." (p.192)

Com os dois primeiros, apareceria uma clara reprodução da empresa goetheana, na qual, na primeira parte, se retrata o pequeno mundo (*Kleinwelt*) da interioridade; na segunda, o (*Grosswelt*), do social, mas Pessoa quer transcender seu mestre e injeta a questão hamletiana de outro mestre (Shakespeare) para o terceiro Fausto. Esta passagem, busca do *não-ser* ao *ser*, encontrará, porém, o caminho inverso conforme um fragmento publicado nos confessa. Tratar-se a da despersonalização e da desconstrução do Ego, não por uma derrota de Fausto ou por um conformismo, mas por um sucesso em se ver livre das amarras imaginárias prévias:

Tornar-se inconsciente? E como? O Ser

Passar a Não-Ser? É impensável.

E contudo é impensável o Real.

- Vida (...) inconsciente –

E ela é o Real.

Mas, a articulação com o tripartite não se resume ao plano de composição. Também, de modo muito enigmático, aparece no número de três integrantes cada, três *coteries* nos esboços do Fausto. Por duas vezes, na mesma ordem, estão listados, nos planos, seus três principais heterônimos, começando pelo mestre Caeiro:

Alberto Caeiro – Ricardo Reis – Álvaro de Campos

Depois, temos uma trilogia associada ao religioso, ou antes, aos homens mensageiros do religioso. São três “fundadores de religiões” que, como sabemos por aquele que fala n’ *A Hora do Diabo*, “Se lembram de tudo, menos de existir” (PESSOA, 1997 p.22) Destes, o primeiro e o terceiro figuram nos fragmentos:

Cristo – Mahomet – Buda

E, por fim, temos três dos seus grandes poetas influenciadores na língua inglesa, alemã (referência ao Fausto mor da literatura) e do grande poeta português que manifestamente quis superar (ser um supra-Camões). Os dois primeiros também figurarão nos fragmentos:

Shakespeare – Goethe – Camões

Nessas três trindades, uma coisa é clara, o rebaixamento dos deuses a uma condição humana e a elevação dos poetas à divina. O enigmático é o papel, provavelmente intermediário, que gostaria de ceder aos seus heterônimos, juntos a essas outras duas “sociedades”. Mas, fica ali claro um papel de quarto elemento atribuído ao Fausto, que não faz série com nenhum destes três, mas os conectaria a cada vez.

Cristo, na primazia dos religiosos, é designado como uma espécie de Fausto embriagado, um homem que ousou ser Deus:

Cristo:

Fui doido e tido por Deus (...)

Cheio de dor e de susto

Toda vida delirei, (...)
De ser Deus tive a cobiça,
Vê sou Deus ou não sou! (...)
Assim sou em meu nome
Inda muitos o serão;
Um Deus – supremo renome,
E doido ! – suma abjeção.

“Posteriormente”, ou seja, assumindo que devesse ali contar tais versos em conformidade à colagem de Teresa Sobral Cunha, Fausto irá identificar-se a um Cristo às avessas (*Sou o Cristo negro*). Shakespeare, primeiro dos poetas, por sua vez, é o que tem lucidez o bastante para fazer bom uso da inspiração. É ao bardo inglês que dá a voz logo após Cristo, para dizer “E é Loucura Inspiração” Exclamação reforçada por enigmáticas vozes: “Só a loucura é que é Grande ! E só ela que é feliz !”.

A loucura é, aliás, tema recorrente não só no Fausto como em toda a obra deste autor, que se vê constantemente ameaçado pela herança paterna (a avó louca). Ao mesmo tempo que a teme, Pessoa por ela se fascina e procura joyceanamente torná-la uma loucura produtiva. “Pessoa não foi psicótico, teve a lucidez de saber-se um louco que não precisou de asilo” (MARTINHO, p.67). Dirá que “A loucura, longe de ser uma anomalia, é a condição normal humana, Não ter consciência dela, e ela não ser grande, é ser homem normal. Não ter consciência dela e ela ser grande, é ser louco. Ter consciência dela e ela ser pequena é ser desiludido. Ter consciência dela e ela ser grande é ser gênio” (PESSOA1991 p.16). Há em Pessoa um incontestável *elogio da loucura* como uma abjeção à normalidade alienante. “Não há normas. Todos os homens são exceções a uma regra que não existe” (idem, p. 11)

Nesse sentido, soube expressar-se em sintonia com o Fausto nietzscheano de Thomas Mann. “Uma das formas de saúde é a doença. Um homem perfeito, se existisse, seria o ser mais anormal que se poderia encontrar” (ibidem, p.18) Considerando sua despersonalização heteronímica, fruto de sua condição psíquica, quis dela fazer obra antes de delírio, ainda que considerasse a inspiração uma espécie privilegiada de delírio. “A Inspiração poética é um delírio equilibrado (mas sempre um delírio)” (ibidem, p.60)

Há realmente muito de Shakespeare há pouco mencionado na tragédia subjetiva de Pessoa, comparável ao monólogo de Hamlet e sua angústia melancólica. De fato, o próprio Pessoa-Hamlet soube (des-)encontrar sua Ofélia⁴¹⁸, preço a ser pago por aquele que, para conhecer, não pôde amar. Escreverá à sua amada, pondo fim à aventura epistolar: “O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ofelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam” (apud NOGUEIRA e AZEVEDO p.24).

José Martinho (2001), em seu *Pessoa e a Psicanálise*, nos traz uma rica leitura dessa passagem de Pessoa pelo papel de Hamlet, quando o menino, órfão de pai, se mudará com a mãe e o padrasto (João Miguel Rosa) para Durban, na África do Sul, sendo o único da casa que seguirá, portanto, o nome do pai após os numerosos partos da mãe, que dará à luz *Rosas* e não mais *Pessoas*. E seu Fausto é “de certo modo, um duplo de Hamlet que pensa a idéia da ‘interioridade’: O espírito do homem é um ‘espaço’, um lugar onde se elabora o conhecimento de todo o universo. E é também o lugar da interrogação fundamental”⁴¹⁹ (RALLO DITCHE, p.153).

Como pode haver o que existe ?

⁴¹⁸ Analogia entre a heroína do drama de Shakespeare que rejeitada por Hamlet, assassino de seu pai, enlouquece e morre afogada, e o único evento amoroso da vida de Fernando Pessoa, a comerciária Ofélia Queiroz.

⁴¹⁹ « en quelque sorte un double d’Hamlet qui pense l’idée du « dedans » : L’esprit de l’homme est un « site », un lieu où s’élabore la connaissance de l’univers tout entier. Et aussi le lieu de l’interrogation fondamentale :

O horror de que há a existência, e porque ela existe

Ela me tortura até o fundo do meu ser.

Porque sou quem sou?

“O sujeito está na posição do *inominável*, como o próprio Hamlet, ele busca por si mesmo e não se encontra, ele se encontra de modo incessante na encruzilhada do ser e no não-ser”. “Este entre-dois engendra uma melancolia [aparentemente, diríamos] intransponível que em Fausto encerra o drama”⁴²⁰ (idem p.154). Mas, de certa forma, esse *entre-dois* é prenhe do *entre-muitos* e assim podemos compreender que a impossibilidade e a paralisia de Fausto são, de certa forma, ao mesmo tempo, base e consequência da alternativa pessoana à questão do ser: sua heteronomia, hipótese que, veremos, será reforçada por Manuel Gusmão.

Gusmão denomina o *Fausto* de Pessoa *O poema impossível*, em um ensaio que dedicará a essa obra mais intentada que, de fato, realizada. Em seu entender, a impossibilidade não estaria ligada somente à questão da organização em uma obra unitária e contínua. Gusmão vai muito mais além, levantando a hipótese de que Fernando Pessoa “teria ousado a produção de um ato poético humanamente irrealizável” (ALONSO, 2006), uma vez que o poeta ali transgrediria “os limites das *mímese* ao optar pelo gênero dramático paradoxalmente escrito em uma linguagem lírica”. Em termos lacanianos, porém, o que estaria aí evidente na condição de *impossível* é o que toca ao registro do real com que o Fausto se depara

Trata-se realmente de uma impossibilidade de atingir o poema de um gênero literário visado, porque tudo indica – as notas e as indicações cênicas que acompanham alguns fragmentos e o próprio texto fragmentário que resta – que o projeto de Pessoa visava, em termos de gêneros, ao *poema dramático*. Mas, também aqui se deve

⁴²⁰ « Le sujet est en position d'innommable, comme Hamlet lui-même, il se cherche et ne se rencontre pas, il se trouve sans cesse au carrefour de l'être e du non-être. » « Cet entre-deux engendre une mélancolie insurmontable, qui dans Faust clôt la pièce »

entender que esta impossibilidade não pode ser lida com uma incapacidade de autor, mas antes como a revelação, pelo texto, de uma impossibilidade, por assim dizer, necessária. Esta é, aliás, a via para compreender que esta dramaticidade, impossível enquanto regra de gênero permite, entretanto ler o *drama* como constituinte interno da linguagem, da voz poética da obra que constitui o universo de Fernando Pessoa. (apud ALONSO, 2002)

A impossibilidade de colocar em palavras o real da experiência será repetidas vezes manifesta pelo Doutor pactário neste drama-poético ou poema-dramático:

Escrever, mas o que eu escreveria?

Se eu sei esta verdade além do ser

Há o mistério; se sei esta e nenhuma outra,

Que verdade daria eu ao mundo?

E não dar-lhe verdade grão mal era

A hipótese que Gusmão levanta é a de que o *Fausto* de Pessoa seria uma “espécie de subtexto” a partir do qual seria escrita toda a poesia do “universo Pessoa”. Talvez um produto impossível enquanto poema, mas que serve para possibilitar a gênese da heteronímia. Seria “Uma espécie de subtexto que os textos, *generalizadamente* heteronímicos, reenviam uns aos outros no seu diálogo labiríntico. (...) Dito ainda de outro modo, o Fausto é a matriz esfacelada, o quadro fragmentário que situa a unidade necessária da enunciação múltipla da heteronímia, tomada como característica de toda a obra de Pessoa, *generalizada*.”¹⁰

Abrimos esta seção sugerindo o quanto o nome Pessoa teria contribuído ao seu portador na gênese de sua invenção heteronímica. Falamos da etimologia de máscara, mas “Pessoa é ainda uma palavra que se aplica a esta ou aquela *pessoa* (a qualquer pessoa do sexo masculino ou feminino, viva ou morta), mas também a

toda a gente, isto é, à pessoa comum, a todas as pessoas” “*Pessoa* é um nome de cristão novo, que carrega em si a despersonalização da personalidade judia, ou a aniquilação do judeu” (idem p, 37-8) (MARTINHO, 2001 p. 38). Nesse sentido, é nome próprio privilegiado para o objetivo *sinthomático* de se fazer nome comum.

Seu nome permite, ou antes, sugere a estratégia de defesa do fundador lendário epônimo de sua Lisboa, Ulisses (Olisipo⁴²¹) diante do ciclope Polifemo. Quando questionado pelo gigante sobre seu nome, diz chamar-se *Outis* (ninguém, *personne*, em grego). Sua astúcia mostra-se quando Polifemo revela que devorará “Ninguém” e também terminará por gritar por socorro aos seus semelhantes já que “Ninguém” o havia cegado. Está no nome de Pessoa o equívoco *Nenhum / Algum / Qualquer Um* (MARTINHO, 2001) e podemos perceber um processo na nomeação-invenção de seus primeiros heterônimos: *Jean Seul, Charles Robert Anon e os irmãos Alexander e Charles Search* (solidão, anonimato e procura).

Aqui, entendemos o processo da heteronímia como o grande produto do pacto fáustico pessoano. Nesse processo heteronímico, reforçando a tese de Gusmão de que Fausto lhe servira de subtexto, é um destes primeiros o que fará, em sua língua madrastra (o inglês) o sua *excomunhão*, “Não com sino, livro e vela, mas” como escritor, “Com caneta, tinta e papel. (not with bell, book and candle, but with pen, ink and paper).

Excomunhão: I Charles Robert Anon, being, animal, mammal, tetrapod, primate, placental, ape, catarrhynce, [...] man, eighteen years of age, not married (except at odd moments), megalomaniac, with touches of dipsomania, dégénééré superior, poet, with pretensions to written humour, citizen of the world, idealistic, philosopher, etc etc (to spare the reader further pains).

In the name of TRUTH, SCIENCE and PHILOSOPHIA, not with bell, book and candle, but with pen, ink and paper,

⁴²¹ Tal denominação é que acabaria derivando para o nome atual da capital portuguesa. Esta lenda não ficou sem conseqüências para Fernando Pessoa, já que o mesmo chegou a fundar nesta mesma cidade uma Editora com o nome *Olisipo*.

Pass sentence of excommunication on all priests and all sectarians of all religions in the world.

Excommunicabo vos.

Be damned you all.

Ainsi soit-il. (apud BRÉCHON, p.91)⁴²²

Já o *pacto*, fáustico, propriamente, este será celebrado por outro destes pré-heterônimos, o que *procura*, Alexander Search. Diferentemente de Charles Anon, que é um louco furioso, Search é um deprimido calmo. Pessoa já começa a se desdobrar em traços necessários para a elaboração de seu *sinthome*, primeiro o rebelde apaixonado, depois o calmo e seguro Search. Seu pacto lembra-nos os propósitos construtivos do último *Fausto* de Goethe (idem, p.105):

Pacto estabelecido por Alexander Search, do Inferno, Nenhures, com Jacob Satanás, senhor, embora não rei, do mesmo lugar:

Nunca desistir ou recuar no propósito de fazer bem à humanidade.

Nunca escrever coisas sensuais ou de outra forma más, que possam prejudicar ou fazer mal aos que as leiam.

Nunca esquecer, ao atacar a religião em nome da verdade, que a religião dificilmente pode ser substituída, e que o pobre homem chora na escuridão.

Nunca esquecer o sofrimento e a dor dos homens.

† Satanás

⁴²² Excomunhão: Eu, Charles Robert Anon, sendo animal, mamífero, tetrápode, primata, placentário, macaco, *catarrhynce*, [...] homem, tendo dezoito anos de idade, não casado (excluem-se momentos estranhos), megalomaniaco, com toques de dipsomania, *dégénéérés* superior, poeta, com pretensões para humour escrito, cidadão do mundo, idealista, o filósofo, etc. etc. (poupar ao leitor dores adicionais).

Em nome da VERDADE, CIÊNCIA e PHILOSOPHIA, não com sino, livro e vela, mas com caneta, tinta e papel,

Profiro sentença de excomunhão a todos os padres e todos os sectários de todas as religiões no mundo.

Vos de Excommunicabo.

Danem-se totos..

Ainsi soit-il

a sua marca

2 de outubro de 1907

Alexander Search

Nessa mesma época, identificamos, em um extrato do diário de Pessoa redigido em inglês, a dor e a melancolia inerente ao Fausto antes de selar seu pacto:

I sit here, writing, at my table, my pens and my lead, etc., and suddenly there comes upon me the mystery of the universe and I stop, I shudder, I fear, I wish on the moment to cease to feel, to hide myself, to dash my head against the wall. Happy the man who can think deeply, but to feel deeply is a curse. [...] I sometimes am struck [...], realizing how little of myself is mine (or is myself)⁴²³ (apud BRECHON, 1999 p.78).

Aliás, tomando o elemento demoníaco do pactário como substrato da multiplicação/divisão, lembremos os ecos do espírito que nega no primeiro dos heterônimos o francofônico Chevalier de Pas. Como bem releva Bréchon, autor da Biografia *Pessoa: Étrange Étranger* “O nome ‘Pas’ não é aí o substantivo que designa o andar, e sim o advérbio de negação” (1999 p. 33) Mas, fica a indagação sobre o que seria ali negado. O nome herdado do pai ? (questão a qual voltaremos) O ser ? A personalidade ? Ou seria o não do engano necessário ao diabo que, pela mentira, sempre diria a verdade ?. Pas será o primeiro companheiro deste Hamlet isolado. Será aquele através de quem Pessoa “escrevia cartas dele a [si] mesmo” (PESSOA apud MARTINHO, 2001 p.55)

A questão paradoxal da contigüidade entre a verdade e a mentira no discurso encontrou em Pessoa alguém que soube fazer com seu sofrimento, sua fragmentação interna. Pela pena do ortônimo, tornará célebre sua definição do fazer poético ao seu modo e compreensão:

O poeta é um fingidor.

⁴²³ Eis-me qui sentado, enquanto escrevendo, à minha mesa, minhas canetas e minha carga, etc., e, de repente, lá me descobre o mistério do universo e eu paro, eu estremeço, eu temo, eu desejo no momento deixar de sentir, esconder-me, bater minha cabeça contra a parede. Feliz o homem que pode pensar profundamente, mas sentir profundamente é uma maldição. [...] Eu, às vezes, sou golpeado [...], percebendo quão pouco de mim é o meu (ou eu-mesmo)

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor

A dor que deveras sente.

Para falar de si, do poeta, em sua *Autopsicografia*, não utiliza a primeira pessoa, *sai de si*, ao passo que, num poema contemporâneo intitulado *Isto*, categoria de “não-pessoa”, se justifica em primeira pessoa:

Dizem que minto

Tudo que escrevo. Não.

Eu simplesmente sinto com a imaginação.

Não uso o coração

Pessoa “Tem que fingir que é dor a dor que deveras sente. Por quê ? Porque é requerido um trabalho, um processamento, onde a sensação ‘íntima’ possa lograr despersonalizar-se, aceitando, deste modo, as lógicas restrições reguladoras da efetuação artística” (HARARI, 2001 p.102). Poderia ter sido mais um psicótico destinado a escrever cartas a entes inexistentes ou outro artista que anotava em diário seus queixumes, mas soube ir além e, através destas dores (fingidas e sentidas), criar laço. Como bem coloca Harari, “Diferente das obras narcísicas, destinadas à gaveta próprias do “gozo idiótico”, “se, ao contrário, finjo sentir a dor que deveras sinto, nessa ficção adoto o ponto de vista do Outro, e confirmo, pela minha participação, a troca simbólica” (idem, p.104). O psicanalista argentino irá valorizar a obra de Pessoa como exemplo de um fazer que se espera em uma análise: “A heteronímia, tal como no decorrer da análise, passa pela condição do autor fora de sua pessoa” (ibidem, p. 103), ou seja, “Quando Pessoa inventa nomes o que inventa é seu *sinthome*” (ibidem, p.104)

Torna-se impressionante a um leitor lacaniano a apreensão da *ex-istência* feita nesses versos complementares acima reproduzidos. Mas, o mais complexo grau de manejo dessa *ex-istência* encontra-se certamente na sua tríade de heterônimos, que também ao autor fizeram questão quanto à sua natureza:

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histérico neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registro de seus sintomas. Seja como for, a origem mental de meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (PESSOA, 1975 p.16)

Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é, aliás, como se deve ler. (idem, p.14).

Não nos interessa saber sobre a acuidade de seu “autodiagnóstico”. No entanto, é digno de nota que ele atribui ao seu sofrimento psíquico a origem de seu fazer sublime. Soube romper com a divisão entre a poesia e a dramaturgia para dar voz e assinatura às *personas*. Faz da ficção desde a fonte, o lugar de enunciação de verdades que no “seu eu” não teriam voz. Transformando o sintoma em *sinthome*, faz de si uma *persona-valise*, donde as contrariedades terão diferentes evocações e exorcismos forcludentes possíveis.

Pessoa retrata e reforça a importância freudiana cedida à realidade psíquica em detrimento da meramente operatória. Dirá que “O mundo não é verdadeiro, mas é real” (1991, p.64), Nesse sentido é que procura pela ficção a sua solução individual. “O que sou essencialmente – por detrás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e de tudo mais – é dramaturgo. O fenômeno de minha despersonalização instintiva, ao qual aludi em minha carta anterior, para a

explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição.” (apud HARARI, 2001 p.76)

Os heterônimos são a saída pessoana ao seu sofrimento. Se coloca sua gênese em uma atribuída neurose, Paz ressalta a diferença de tal ato em relação a doença. “O neurótico é um possuído, o que domina as suas perturbações. É um doente? O neurótico padece das suas obsessões; o criador é seu dono e transforma-as” (PAZ, 1983 p.18). Mas, como essas personalidades aliam-se em ou a partir de Fernando Pessoa em seu *sinthome*?

Nos projetos do Fausto, estavam os heterônimos. Esses nomes de autores são ali convocados. Dentre tantos, são os três ali evocados os que merecem destaque na obra pessoana. Para sua gênese, Pessoa elabora uma mitologia “mediúnica” linda e interessantíssima apresentada em carta a Casais Monteiro datada de 13 de janeiro de 1935. “Confessará” que, após anos de dificuldades em escrever “poemas de índole pagã”, em 8 de março de 1914 teriam de uma vez nascido os três: Caeiro, Reis e Campos:

Acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase, cuja natureza não consegui definir (...) E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe o absurdo da frase: *Aparecera em mim meu mestre* (apud MARTINHO, 2001 p.57) (grifo nosso)

Em seguida sente a necessidade de escrever um poema (Chuva Oblíqua) assinado pelo ortônimo “Foi a reação de Fernando Pessoa contra sua inexistência como Alberto Caeiro” Depois tratou de “descobrir instintiva e subconscientemente alguns discípulos” Ricardo Reis e Álvaro de Campos. E ao fim, desabafa, “em tudo parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve” (idem). O que é curioso é esta última constatação. Mais do que apontar-se, Pessoa, como o articulador dos outros três, coloca-se entre os outros dois discípulos do mestre Caeiro. José

Martinho irá aí fazer uma interessante analogia com o *Discurso do Mestre* de apresentado por Lacan no *Seminário 17 – O Averso da Psicanálise*:

$$\begin{array}{ccc} \underline{S1} & \rightarrow & \underline{S2} \\ \$ & & a \end{array}$$

No lugar do S1 (significante mestre), aponta o mestre Caeiro. “Alberto Caeiro é o nome que passa a funcionar no lugar do significante mestre da nova estrutura quadripartida” (p.61). Ricardo Reis, o médico, o erudito, o racional ocupa o lugar do S2, é o “significante do saber”. Pessoa seria aí o “Sujeito do mestre” (\$), o médium que a eles dá a voz e Campos, o engenheiro, seria o objeto a “construído como um navio”.

Diante da originalidade da proposta de Martinho pensamos antes a questão da quaternidade ou do *três mais um* quanto ao RSI borromeano e o *sinthome*. Para tanto, partimos da constatação de Octavio Paz quanto às crenças dos mesmos. “Em todos, há partículas de negação ou de irrealidade: Reis acredita na forma, Campos na sensação, Pessoa nos símbolos. Caeiro não crê em nada: existe.” (PAZ, 1983 p. 22) Não se tratará de alguma transposição direta do exemplo de Martinho.

Começamos pelo Imaginário, em Reis, este que procura organizar sistemas e linguagens, dar nexos e sentidos ao paganismo do mestre, interpretando os signos. Pessoa estaria relacionado ao Simbólico, é o *místico sem fé* como o define Ordoñez (1994), que tão fervorosamente nega a Igreja Católica, mas segue na peregrinação das doutrinas dos símbolos das sociedades iniciáticas, da Ordem Rosa-Cruz e da Franco-Maçonaria. Já Álvaro de Campos, o sensacionista e aparente niilista, este resto, objeto a na leitura de Martinho, relaciona-se ao Real, ao disruptivo, que causa horror, não fazendo laço. Caeiro, o mestre, seria então o artifício reatador daquilo que Campos teria desunido no Real. Como no exemplo do sintoma que se transforma em *sinthome*, da mesma matéria do fio que se desfaz, será feita a quarta consistência. Vemos, portanto, que das mesmas letras se produz os princípios (iniciais) do mestre reatador deste disruptivo:

A(Ivaro de) C(ampos) → A(lberto) C(aeiro)

O mestre Caeiro é a resposta arracional de Pessoa a uma impossibilidade que seu Fausto lamenta e declama. “Caeiro é a primeira proposta pessoana de uma resposta ao real, o que acaba por transformar num poeta impossível, ou numa impossibilidade realizada” (MARTINHO, 2001 p. 63). Se seu Fausto representa principalmente o desespero da inteligência que não dá conta da realidade, mais próxima de Pessoa e Reis, seus fragmentos e planos acusam para um itinerário de quem apreenderá com este mestre quase iletrado que “[Caeiro] espanta-se ante a idéia de que a realidade é inacessível: ela está ali frente a nós, basta tocá-la. Basta falar” (PAZ, 1983 p. 24).

Mas, se aqui falamos da heteronímia, operação pelos nomes, como uma forma de Pessoa reagir a uma falha apontada no real, cabe mencionarmos uma passagem muito pouco comentada por seus biógrafos, uma *operação* no real, na letra de seu nome que é contemporânea de sua invenção. Nosso *Pessoa-Hamlet*, até então o único de sua casa a assinar o nome Pessôa (com circunflexo, como fizera o pai), quando retorna à terra do pai (seu Portugal natal), menciona a necessidade de uma “operação” (apud MARTINHO, 2001). Enquanto Alfredo Margarido suspeita se tratar de uma operação para resolver um problema de impotência, João Peneda defende que se trataria da circuncisão, já que o retorno a pátria (à terra do pai) seria também “um regresso ao pai e às origens judias do cristão novo” (idem, p.36) por tudo que o ligava a este pai.

Já tivemos a oportunidade de tratar da menção bíblica da mudança do nome de Abraão simultânea ao seu pacto com o pai pela circuncisão. Mas Pessoa, não acrescentará algo em seu nome, antes agirá como Freud fez com o “is” de seu Sigismund, desembaraçando-se de algo do pai para tirar seu nome do âmbito do privado e torná-lo público.

Pessoa também fará uma operação heteronímica em seu ortônimo. Seu nome de família era *Pessôa*, como nos mostra Martinho “No momento em que está a *forjar*⁴²⁴ o seu verdadeiro nome de autor de livros, que Fernando, que se chama por filiação *Pessôa*, decide fazer uma importante alteração na sua vida: Retirar o acento circunflexo do seu apelido (sobrenome)”. Justifica-se em carta de 4 de setembro de 1916 a Cortes Rodrigues “Como vou publicar umas coisas em inglês, acho melhor desadaptar-me do inútil, que prejudica o nome cosmopolitamente” A referência a necessidade de ter seu nome circulando em outra língua, a busca pelo cosmopolita, traduz a busca pela heteronímia de se fazer público, *nome comum*. “A mutilação onomástica do patronímico é também uma espécie de (auto)castração, uma nova tentativa do filho para se tornar pai ao nível da escrita” (MARTINHO, 2001 p.45). Surpreende que Martinho não relacione a operação da circuncisão, é corrente a vulgar expressão do cortar o “chapeuzinho”, metáfora para o prepúcio que afinal também se utiliza para o acento circunflexo.

Lacan, que aparentemente não conheceu a obra de Pessoa, fará, em seu quinto seminário, referência à heteronímia como este recurso que envolve a mudança do nome de Freud e tal relação com o equívoco Signor(elli) e Herr:

A tradução de um termo em uma língua estrangeira, no plano do ato substitutivo, na comparação necessitada pela existência, em termos do fenômeno de linguagem, de vários sistemas lingüísticos, denomina-se substituição heterônima. (...) Mas, em todos os casos isso tem um sentido, e em todo caso, aqui, provisoriamente, na substituição de *Signor* por *Herr*, não se trata de metáfora, mas simplesmente substituição heteronímica. (SEMINÁRIO 5 - 13/11/57)

Nessa “tradução” de seu nome, não para o inglês, mas para uma facilitação de sua circulação no exterior e a retirada do acento doméstico, está manifesta esta substituição não metafórica, mas apropriativa. Pessoa deixará a ilusão do amor eterno ao pai e renunciará tanto ao credo do mesmo ou de sua linhagem, quanto ao

⁴²⁴ Significante que nos é tão caro. (grifo nosso)

credo da pátria, o cristianismo católico que tanto abominará. Pessoa, num primeiro momento, degladiava-se “entre o deus da mãe e o deus do pai”, mas quer adiante “libertar-se destes vínculos e assumir a sua ‘religião individual’, seguindo realmente o caminho da heterodoxia” Testemunho disso é o seu *Fausto*, que somente presentifica Deus e o diabo pelas falhas:

O que é Deus?

Uma palavra,

Pouco mais que um som.

E um som?

Nada.

(...)

Sou morte, porque sei que o infinito

É limitado, e assim Deus morre em mim.

Deus sabe que é uno, um e infinito,

Mas eu sei que Deus, sendo-o, não o é.

Mais longe que Deus vai meu ser proscrito.

(...)

Não descreio de Deus, passei p'ra além...

Fausto, ao espelho, constata melancolicamente em Deus a falha do Outro: “Deus existe, mas não é Deus, eis a chave transcendente de todo o ocultismo”. Seu *Fausto* parece um ensaio de como prescindir desses nomes. O Diabo, figura “necessária” nas outras versões, está aí ausente, salvo por uma página em que

aparece como o nome de Lúcifer e não de Mefisto. Fausto iguala-se ao elemento demoníaco ao deparar-se com a constatação da morte de Deus.

Um Inominável supertranscendente

Eterno Incógnito e incognoscível!

Deus ? Nojo. Céu, inferno. Nojo, nojo.

P'ra que pensar se há-de parar aqui

O curto vôo do entendimento?

Mais além! Pensamento, mais além!

Se Fausto clama pelo demoníaco, não é para selar o pacto, mas para remediar-se através da loucura ou do sonho de uma melancolia que o paralisa e o sufoca. Domínios estes (o sonho e o luar dos lunáticos) reclamados pelo epônimo em *A hora do Diabo*: “Como a noite é meu reino, o sonho meu domínio.” (p.58) “as minhas melhores criações – o luar e a ironia.”) (idem)

Sufoco em alma! Suma-se-me a vida

Compreender-lhe o horror ! Abra-me o sonho

Ou a loucura a tenebrosa porta

Que a treva é menos negra que esta luz

Fausto é um porta-voz do poeta que, pela heteronomia, sofre com seu desconhecimento ante a tantos espelhos reduplicadores:

O mistério dos olhos e do olhar
Do sujeito e do objeto, transparente
Ao horror que além dele está; o mudo
Sentimento de desconhecer-se

Este “horror” do esmaecimento, do desconhecimento, da despersonalização é talvez a marca do demoníaco que o persegue e assombra. O horror que no capítulo cinco associáramos a esse contato com o real:

Um, o horror da morte, outro o horror
De não poder evitar encontrar
Este horror – ter que morrer. Dois...
Dois só horrores? Não. À roda destes
Giram milhares, interpenetrantes,
Complexos, uns dos outros produzidos
E nessa treva hedionda, nesse inferno
Que me tem lugar n'alma o pensamento

O “horror” do ato que faz Fausto se deparar com o real seria a melhor palavra para sintetizar a aventura do Fausto que Pessoa chegou a escrever: o *Primeiro Fausto*. O que veio além lhe foi impossível expressar. Impossível, pelo real da morte que lhe fez cair a pena da mão, ou o impossível da transmissão deste “para além” próprio do real ?

Tal qual destacamos no *Fausto* de Thomas Mann, o de Pessoa é um belo retrato dessa passagem da posição melancólica, das *Lamentações do Doutor Fausto*, para um fazer a partir do contato com uma terrível verdade.

Não nasce em mim nem sombra de alegria

Longínquo e exilado. (...)

Sinto como um insulto esta alegria (...)

Felicidade, (...) composto

De sensualidade e infantilismo...

Como te posso eu ter, felicidade? (...)

Eu sou o Aparte, o Excluído, o Negro!

Está separado pela verdade que alcançou. E inconsolável pela que sabe inatingível através do pensamento:

Quanto mais fundamente penso, mais

Profundamente me descompreendo.

O saber é a inconsciência de ignorar,

Mesmo quem sabe muito nada sabe.

Pessoa sucede com seu *Fausto* dar conta da expressão desse impossível conforme expresso em seus versos: “Escrever em palavras de carne, sentindo o horror e o mistério do Universo”. Os versos de abertura de seu *Fausto* são o mais direto testemunho da atribuída “verdadeira realidade escondida atrás da realidade

banal da vida cotidiana como uma realidade luminosa, enfim rendida aos afetos e ao gozo⁴²⁵ (LAMBOTTE, 2007 p.149).

Ah, tudo é símbolo e analogia!

O vento que passa, a noite que esfria

São outra coisa que a noite e o vento –

Sombras de vida e de pensamento.

Tudo que vemos é outra cousa.

A maré vasta, a maré ansiosa,

É o eco de outra maré que está

Onde é real o mundo que há.

Tudo que temos é esquecimento.

A noite fria, o passar do vento

São sombras de mãos cujos gestos são

A ilusão mãe desta ilusão

Tudo transcende tudo

E é mais e menos do que é.

⁴²⁵ Vraie réalité cachée derrière la réalité banale de l' vie quotidienne comme une réalité lumineuse, enfin rendue aux affects et à la jouissance

Com seu Fausto, levantam-se todas as máscaras (personas) da realidade banal, atravessando seu fantasma em indo além, fazendo com seu sintoma um *sinthome*.

Desde que despertei para a consciência
Do abismo da morte que me cerca,
Não mais ri nem chorei, por que passei,
Na monstruosidade do sofrer,
Muito além da loucura da que ri
Ou da que chora, monstruosamente,(...)
Todas as máscaras que a alma humana
Para si mesma usa, eu arranquei...
A própria dúvida, trementemente
Arranquei eu de mim, e inda depois
Outra máscara (...) arranquei

Parodiando o de Goethe, o *Fausto* de Pessoa também termina seus dias numa “cegueira iluminada”, justamente apontando para um ver, um saber além das aparências. O ver e o saber já estavam presentes n’*A Hora do Diabo*, onde o demônio esclarece: “O homem não difere do animal senão em saber que não o é. É a primeira luz, que não é mais que treva visível. É o começo, porque ver a treva é ter a luz dela. É o fim porque é o saber, pela vista, que se nasceu cego. Assim o animal se torna homem pela ignorância que nele nasce” (1997 p.51). Lembrando a epígrafe do livro retirada do *Paradise Lost*, ao qual o diabo faz menção: “No light, but rather darkness visible”⁴²⁶ Bastante socrático, o Fausto dirá “o princípio da ciência é sabermos que ignoramos” (idem).

⁴²⁶ “Nenhuma luz, antes uma escuridão visível”

Enfim, do aparente caráter pessimista e negativista, já que a maioria dos versos escritos pertenceriam ao *Primeiro* (e desesperado) *Fausto*, nos fragmentos de tom conclusivo aparece um Fausto pronto para receber a morte porque já não mais sofre acossado pelo gozo fálico da busca de sentidos:

Vejo que delirei.
Nem delirando fui feliz; mas fui-o
Apenas para obter este cansaço
Que não obtive outrora: desejar
A morte enfim. Eis a felicidade
Suprema: recear nem duvidar (...)
Caí e a queda assim me transformou (...)
Vem, dos meus olhos se esvaia
Bem e mal; e pra ti caia
Minha sombra sobre o mundo
Vais-te, Vida. (...) Cego. Oh, Fausto!

E é ao fáustico Goethe, seu *daimon* influente e parodiado, a quem concede a fala e o reconhecimento pelo que soube fazer por si, destituído do Deus vulgar não derivou no sonho e na loucura demoníacas, mas destes elementos fez sua *re-ligião*. Seu Fausto transcende o fragmentário escrito sob a égide do pactário.

Do fundo da inconsciência
Da alma sobriamente louca
Tirei poesia e ciência
E não pouca.
Maravilha do inconsciente!
Em sonho, sonhos criei.
E o mundo atônito sente
Como é belo o que lhe dei.

8 A Ética do Sinthome

“O que não é Deus é estado do demônio.
Deus existe mesmo quando não há.
Mas o demônio não precisa existir para haver –
a gente sabendo que ele não existe,
aí é que ele toma conta de tudo.”

Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (2001 p.76)

8.1 A Faunéthique

O demônio, como, o nome próprio ou o *Sinthome* é pessoal e singular. Diferente é o Deus-Pai. O pai da horda, pai (*h*)*ordeiro*, é organizador do coletivo, o suposto Outro do Outro. Este, afirma Lacan categoricamente, enquanto tal (Outro do Outro), não pode existir, não obstante tem seus efeitos indeléveis. O *sinthome* implica justamente a ultrapassagem desse engodo, implica o saber da falta do Outro e ir além do amor eterno ao Pai, e da busca de restituição não pela redenção do pai caído, mas pela própria, pela auto-redenção na “caricatura auto-salvadora”, a partir desta queda fundamental.

O *Sinthome* implica uma posição ética que procura superar a *péré-version* (perversão / versão-ao-pai) religiosa do *Sinthomadaquin* na invenção de um *Sint’home rule* [governo próprio]. Diferente da posição de uma moral religiosa, de resignação diante do ato e de juras de amor ao pai assassinado, Lacan não se detém na questão de salvar o pai ou ainda na culpa por ir além dele. (MASCARELO, 2006 p.5). Esta tomada de posição é o que vínhamos resgatando do fazer nos autores de Fausto. Neste fazer literário com o tema de Fausto deixam de ser

meramente alusivos, lançando mão do imaginativo, mas fazem interpenetrar tema e estilo, posição e articulação.

O literário, no que tange a Fausto, mais que uma simples temática para um enredo, nos remete a um aspecto fundamental que é uma tomada de posição face a este Outro que deixa de ser o Pai Absoluto e passa à categoria do demoníaco fragmentário. Esta “força” ou “influência” aparece como essencial como substrato para a criação literária tanto para Stefan Zweig em seu *Der Kampf mit dem Dämon* (A Luta com o Demônio) (2004) bem como para Harold Bloom, numa das principais modalidades de influência poética de sua tese sobre a *Angústia de Influência*.

Chamo demoníaco àquela inquietação originária e essencial com que cada indivíduo nasce que o arranca para fora de si mesmo, para lá de si mesmo em direção ao infinito, aos elementos primordiais, como se a natureza por assim dizer tivesse deixado em cada alma individual uma parte inalienável e inquieta do seu caos de outrora, uma parte que com impaciência e paixão quisesse regressar a essa elementaridade sobre-humana, supra-sensível (ZWEIG, 2004 p.9).

De fato, Zweig coloca este elemento demoníaco como uma força perigosa e ameaçadora, ao mesmo tempo que é uma “substância levedante” fundamental na fermentação dionisíaca do ímpeto criativo daqueles escritores em que analisa o impacto da mesma. O livro de Zweig investiga o impacto do demoníaco em Hölderlin, Nietzsche e Kleist, e, de forma ambígua, apresenta esta “força” como o que lança o sujeito em uma existência criativa, quando se ousa abraçá-la, e não virar-lhe às costas tal qual “as pessoas equilibradas”. Essas “abafam o impulso fáustico que haja dentro de si, clomoformizam-no com a moral, anestesiaram-no com o trabalho, contêm-no com o dique da ordem...” (p. 10). Mas, ao mesmo tempo, esta é também uma força ameaçadora: “este demônio só é uma força amiga, favorável, enquanto a conseguimos dominar, enquanto estiver ao serviço da tensão que nos anima, ao serviço de um desejo de intensificação, de elevação”, caso contrário é a mais destrutiva e ameaçadora das forças. Por isso os seus “autores demoníacos”, a sua trindade autoral tratada no referido livro (Hölderlin, Nietzsche e Kleist), teriam sucumbido, pela loucura, pela doença, pelo isolamento, pelo suicídio diante desta manifestação arrebatadora.

Já o grupo de autores que apresentamos, é encabeçado, justamente, por aquele que Zweig apresentou como o que soube absorver a influência demoníaca sem sucumbir, mas transformando-a em obra. Falamos obviamente de Goethe. Concordamos até certo ponto com a concepção de Zweig do demoníaco no que ele a aproxima desta já aludida [Capítulo 5] emergência do Pai Real e do horror que lhe é inerente, mas se ele enfatiza os perigos do contato com esta força por ele apresentada como “aniquiladora”, nossa posição é muito mais de apontá-la como “possibilitadora”.

Bloom, por sua vez, parece mais condescendente com o *demoníaco* ao dele resgatar a questão da *influência* e da *apropriação* no que tange à tradição poética. É esse justamente o ponto que procuramos resgatar nos autores que vínhamos apresentando no capítulo precedente, nossa tríade Goethe, Mann e Pessoa. Se Zweig põe a tônica sobre o que o demoníaco ameaça *levar*, Bloom aprecia o que sua influência pode *trazer, compensar*, aproximando-nos da noção de suplência do *sinthome*. “O poder que faz de um homem um poeta é *daemônico*, porque é o poder que distribui e divide (significado radical de *daeomai*). Distribui nossos destinos, e divide nossos dons, compensando sempre que nos tira” (1998 p148).

Esta é afinal a aceção com a que concordamos e à qual pretendemos retornar. Tirar do demônio sua face ameaçadora e aniquiladora conforme a reputação rendida pelas religiões abraâmicas, para resgatar o aspecto helênico do *daimon*, muito mais próximo do de *genius* latino. O que Bloom aponta no “poeta” é o que procuramos também com nossos autores de Fausto evidenciar, ou seja, a posição ética do *Sinthome* quanto a um fazer possível a partir de um Nome-do-Pai ofuscante e/ou insuficiente, diverso dos extremos, seja da pura reprodução ou da pura denegação. “Voltando-se contra o Sublime do precursor, o poeta de força recente passa por uma *daemonização*, um Contra-Sublime cuja função sugere a relativa fraqueza do precursor. Quando o efebo é *daemonizado*, seu precursor necessariamente se humaniza, e um novo Atlântico jorra do transformado ser do novo poeta” (BLOOM, 1998 p.148).

Já é mais do que o momento de deixarmos bastante claro, caso ainda não tenha ficado que, ao valeremo-nos do literário para dar conta do que Lacan procura alcançar com o *Sinthome*, ou do que pretendemos demonstrar em Fausto e seus autores, não se trata de dizer que a literatura substitui a psicanálise ou que a

psicanálise desvenda o mecanismo da literatura. Tampouco se trata de indicar aos que buscam a psicanálise que leiam mais literatura ou que busquem na escrita uma saída para o que, na vida, não anda. Uma análise não produz, necessariamente nem comumente, poetas/autores, nem tampouco se processa por leituras.

O que apresentamos é muito mais os aspectos “polifônicos” que convidam estes fazeres a *com-soar*, numa *sin-fonação*.⁴²⁷ Estas propostas, de substituição, não dizem respeito a nada do *Sinthome*, mas talvez a algo da ordem da sublimação. A sublimação é destino pulsional bastante interessante quando se fala de arte ou de literatura, se entendermos esta última associada à modalidade artística (como em muitos casos o é), mas sendo substitutiva, e portanto, metafórica, a sublimação sempre terminará por se mostrar insuficiente.

No *Seminário 7 – A Ética da Psicanálise* (aula de 03/02/60 p.154), Lacan tratará da questão da sublimação. Dirá que suas manifestações, as formas da sublimação seriam três: Ciência, Arte e Religião. “Assim, uma fórmula muito curta que lhes trouxe um destes dias, que coteja os mecanismos respectivos da histeria, da neurose obsessiva e da paranóia com estes três termos da sublimação: a arte, a religião e a ciência”⁴²⁸. É o que de certa forma tanto insistimos como se tratando da constatação inicial de Fausto na insuficiência destas instituições culturais usuais do saber ocidental.

Já no escrito *A Ciência e a Verdade* (LACAN, 1966), justamente substituindo (metaforicamente) na tríade (Ciência, Arte e Religião), a arte deixa seu lugar para a magia. “Quanto à magia, ela supõe o significante respondendo enquanto tal ao significante. O significante na natureza é chamado [invocado] pelo significante do encantamento. Ele é mobilizado metaforicamente”⁴²⁹ (p.351). A magia, assim vimos, não é ainda o *sinthome* psicanalítico que procuramos resgatar no pactário, mas é, de fato, um ponto de passagem do Fausto dividido entre a *ciência* (do saber) e a *religião* (da verdade) que o alienavam e o dividiam. A magia aparece como o poder

⁴²⁷ Se no *syn-ptoma* do *sintoma* (σύνπτωμα) está o *cair* (πτωμα) junto (σύν), aludimos aqui ao *syn-phoné* (com-soar).

⁴²⁸ Ainsi je vous ai rapporté un jour une formule très courte, qui rapproche les mécanisme respectifs de l’hystérie, de la névrose obsessionnelle et de la paranóia, de tres termes de sublimation, l’art, la religion et la science.

⁴²⁹ “Sur la magie... elle suppose le signifiant répondant comme tel au signifiant. Le signifiant dans la nature est appelé par le signifiant de l’incantation. Il est mobilisé métaphiriquement »

mefistofélico do qual Fausto irá valer-se como uma *arte negra*, mas, sendo ainda alienante, é somente uma etapa a ser vencida para a emergência de seu próprio artifício e com isso sua salvação.

Neste mesmo escrito, Lacan mostra como se articulam com as categorias-título (*saber-ciência e verdade*), *estas três instituições*: a ciência, a religião e a magia. O faz para mostrar que a psicanálise, não se enquadraria em nenhuma das três, mas se articula como um quarto, de outra ordem. Como nos exemplos que já demos, do quarto que não faz série com os outros três, precedentes “a psicanálise não é nem uma magia-arte, nem uma ciência, nem uma religião”. Isto, pois ela “implica o advento de um novo laço social do ser falante em cujo seio se encontram as condições de estrutura com o fim de permitir a entrada da conseqüente invenção (...). Novamente, então, três mais um que não faz série” (HARARI, 2003a p.88).

A Psicanálise, conforme o intento declarado de seu fundador, deveria se tornar uma ciência, uma *Naturwissenschaft*, mas o próprio desvelamento, a partir dela, de que ciência (conhecimento) e natureza, (no que procura dar conta do que é da ordem do real), são questões impossíveis, como o saber e a verdade, faz com que Lacan a aproxime, a psicanálise, muito mais de uma Ética⁴³⁰.

Ainda no seminário⁴³¹ que dedica a essa questão, afirma tratar-se, a ética psicanalítica, de uma ética do desejo: “Não há outro bem senão o que pode servir para pagar o preço pelo acesso ao desejo” (LACAN, 1998, p.385). Dessa ética, constituída ainda sob uma certa primazia do simbólico, depreende-se o ato analítico por excelência, através do qual, deparando-se o sujeito com a dimensão metafórica, propõe-se seu atravessamento, mostrando sua insuficiência apontando ao sujeito a despersonalização. (MASCARELO, 2006 p.4)

Já a vertente ética proposta no período do ensino lacaniano que aqui privilegiamos, a do “último” Lacan, é aquela que também implica uma primazia do real na linguagem: a que chamaríamos com Harari (2003) de *faunétique*. Eis a *mise*

⁴³⁰ A despeito do destino que ela teve num entendimento difundido numa leitura anglo saxônica, como a Ego Psychology, que parece que a entendeu muito mais como uma *moral* adaptativa, tendo no analista o ideal especular, o conceito de *ética* poderia ser aqui tomado, antes que como sinônimo de *moral* justamente como aquilo que constantemente a desafia, colocando em questão (como tão caro a Sócrates) os valores sedimentados e tidos por únicos possíveis.

⁴³¹ Seminário 7 – A Ética da Psicanálise

en acte na linguagem do que Lacan propõe, novamente a partir da própria cunhagem do conceito. Pela remissão homofônica, fosse esse conceito apenas pronunciado, dele ouviríamos algo muito próximo de *phonétique* (fonética).

Esta ética do *fauno* (faune) traz, pelo ente mitológico, o caráter de *invenção*, por pontas de real, invenção na e pela linguagem que soa sem remissão metafórico-representacional evidente de um *Outro ao outro*, tal como Lacan atribui a Joyce a práxis herética, a heresia da boa maneira, mas que envolve, e aí está o “mítico – o ficcional”, a cunhagem ou forma singular de uma articulação da qual não se pode abrir mão. Trata-se, como pretendemos demonstrar, de uma ética da invenção por avanços do real da linguagem.

Obviamente Lacan, em seu texto sobre *Joyce le Symptôme* (1975), faz uso do significativo fauno (f.a.u.n.e) por sua proximidade acústica no francês com o φωνή (phoné) grego (voz, fala) mas também com a capacidade engendradora de realidade da própria fala através do mito, como invenção (desabonada da realidade operatória) para dar conta de uma verdade. Mas nos apropriamos aqui deste *fauno* para associá-lo a algo desta “invenção” na mitologia greco-romana com aquilo que buscamos exaltar pela metanoia faustiana face a Mefisto, cuja aparência pode em muito de aproximar deste ente mitológico.

Assim define o dicionário Houaiss, o substantivo *fauno*: “divindade campestre (metade homem, metade animal) com pés de cabra e cornos; (que) vivia nos bosques e protegia os rebanhos”. É bastante evidente seu parentesco com a *fauna*, o conjunto das criaturas divinas que, na mitologia judaico-cristã, coube ao homem Adão *denominá-las* logo após o pai criador ter *nomeado* ou *proclamado* sua existência.

Mas, o fauno não é nem animal, nem homem. Como não raro entro os entes mitológicos, sagrados ou fantásticos, tais como as divindades egípcias, tal como o grifo, a esfinge, o minotauro, o centauro ou o próprio demônio cristão de quem tanto se assemelha em sua descrição (com os pés e os cornos caprinos), os *grylles*⁴³², assinalam não uma dupla natureza, mas para uma síntese singular, do que antes era desconexo. Não se trata mais de uma identificação à imagem humana em sua

⁴³² como também podem ser chamadas tais criaturas imaginárias que Lacan alude nas pinturas de Bosch em seu escrito sobre o *Estádio do Espelho* (1949)

totalidade como a “esperada” após o atravessamento do Estádio do Espelho, mas uma síntese única a partir do *corps morcéle* (LACAN, 1949).

Mas se nessas “imagens” que têm por efeito, por um lado, uma interessante “desconstrução do humano”, sabemos o quanto elas foram ativamente utilizadas para inculcar uma moral ao *rebanho* (ovino-humano). Provocando deliberadamente o horror de uma *Unheimlichkeit*, uma inquietante estranheza, associada ao duplo recalçado, tal pânico acaba convocando o rebanho a aderir ao pacto coletivo no que concerne ao traço unário. O *grylle* evoca, afinal, a memória do pai pré-humano, animal estraçalhado e devorado, condição para a internalização “güela abaixo” (literalmente) do *nomos* homogeneizante.

Por falar novamente em *horror*, termo tão próximo do *pânico* (que atualmente a psiquiatria utiliza para rebatizar a angústia), sabemos que tal termo foi engendrado justamente a partir do deus Pã, cuja compleição física é a mesma do fauno romano, do qual é evidentemente derivado. Pã provocava um medo infundado em perigos por sua horrenda aparência, no entanto, os sons de sua flauta de sete tubos⁴³³ aludem à beleza de uma unificação harmônica. Pã é recurso mitológico privilegiado para dar conta deste horror/fascínio pelo real que se busca traduzir pelo termo Natureza, que é sempre tudo sem jamais ser todo.

Como seu nome (*παν* - tudo), sua flauta com os sete tubos (numero relativo à harmonia da totalidade) fazem referência a união/fragmentação do que é disperso, o que causa horror e estranhamento aos olhos como a cabeça da medusa, mas seduz e captura como o canto das sereias. O fauno, Lacan o evoca justamente pela possibilidade sonora (*phone*) no que isso pode remeter ao acesso ao real e não pela representação físico-pictórica do demoníaco a ser temido. (O demônio pintado, pictórico, foi aliás instrumento pedagógico privilegiado pela igreja em iletrados tempos medievais.) Se trata nesse *faune-phone*, da constatação de que pela fala, pode se criar algo além do que os signos (remissão imaginário-simbólica de significante e significado) permitem.

Falamos no início deste trabalho das fases do ensino de Lacan e de como elas privilegiaram, cada uma das três, um dos três registros (Imaginário, Simbólico e Real). Assinalamos também como estes três tempos podem ser remetidos á uma

⁴³³ Paradoxalmente evocadora da harmonia universal e atratora das ninfas.

crono-lógica de uma análise. Há que se começar pelo Imaginário ao qual as representações pictóricas são tão caras, para saber como a apreensão da realidade se estrutura. O simbólico porém, enquanto fase do ensino de Lacan, ou enquanto momento de uma análise, aponta para a arbitrariedade do signo, ou seja, como a cadeia significante se produz por uma constante remissão-substituição tal qual é o paradigma da metáfora.

Propomos neste sentido, mostrando a arbitrariedade criativa do simbólico, um exemplo talvez um pouco digressivo, mas divertido: Se há pouco falávamos dos *grylles*, com suas imagens pictóricas monstruosas, compostas de diferentes espécies, meio-humano, meio animal, quão estranho não poderia ser a idéia de um “peixe”-“espada” (no português), de um “chifrinho-de-carvalho” (*Eichhörnchen* – *Esquilo*, em alemão), de um “cavalo-de-rio” (do grego, *hippo-potamós*) ou de uma “mosca de manteiga” (*butterfly*, borboleta em inglês). Quer dizer, ao depararmos-nos com nossa posição de compreensão engessada, de sujeito frente á cultura, essencialmente mediada por uma *ficção* muito peculiar e arbitrária, o simbólico dá conta de demonstrar a possibilidade de uma nova articulação onde antes a crença cega no sintoma parecia torná-la impossível.

O simbólico é o que Lacan resgata de Freud, da realidade psíquica, do “inconsciente estruturado como uma linguagem” passagem do paradigma da sedução ao da fantasia e a descoberta do que isso opera na ética do sintoma e na relação do discurso com uma *realidade*. No “momento do simbólico” vem à tona o caráter ficcional do que tem efeito de verdade para o sujeito e do quanto o que ele vive e do que sofre é fruto deste arranjo, deste encadeamento significante que produz sua realidade. Aí vem à tona toda a problemática do mito e da verdade em sua contigüidade e interpenetração.

Mas com o real o que desponta é o que não se acopla nisso tudo, é o que não faz acordo, (*accord* - à *corps*) e se manifesta seja não “tendo nem pé nem cabeça” ou como um “bicho de sete cabeças”. Este real também se manifesta na linguagem, não tanto no significante, mas na letra e no som. Aí aparece à *faunéthique*:

Il Y a quelque je ne sais quoi d'ambigu dans cet usage phonétique, que j'écrirais aussi bien *f.a.u.n.e*. Le faunesque de la chose repose tout entier sur la lettre, à savoir sur quelque chose de tressé par les accidents de l'histoire. Que quelqu'un en fasse

un usage prodigieux interroge en soi ce qu'il en est du langage.⁴³⁴ (LACAN, 1975 p.166)

A dimensão do real na língua pelo som (phone) é trazida aí, no contexto deste extrato, quando Lacan demonstra em Joyce a facilidade de captá-las pelas homofonias dos jogos translinguísticos, mas também remete à capacidade de se inventar algo pela nomenclatura real, através deste mesmo recurso sonoro. É por isso afinal que o Fauno, tão inexistente quanto conhecido, é aí o melhor exemplo, ou seja, é fruto da capacidade inventiva da linguagem e torna-se significativa como pode ser constatado em qualquer léxico:

antepositivo, do mit.lat. *Faunus* 'Fauno, deus protetor dos rebanhos e dos pastores; demônio dos campos e florestas, metade homem, metade bode', associado, sob influência gr., ao deus arcádio *Pã* (ver etimologia de *pânico*), ou à *Fauna* 'esposa ou irmã de Fauno' que, segundo a lenda, foi quem ensinou aos homens a criação dos rebanhos; o étimo de *Fauno*, provavelmente, é o v.lat. *favèò* 'favorecer, interessar-se por, proteger' (ver *favor-*); a cognação vern. inclui *fauna* (termo us. inicialmente por Lineu [1707-1778], no título *Fauna suecica*, de 1746), *faunesco*, *fauniano*, *faunígena*, *faunístico*, *fauno*, *faunologia*, *faunológico*, *fáunula* (HOUAISS & VILLAR, 2001)

Disto pode se retirar uma série de interessantes observações, como, por exemplo, de um ente mitológico inventado ao ter seu nome pronunciado sem jamais ter tido existência atestada se produzirá o termo "fauna" (esposa e/ou irmã), tão caro a objetiva ciência positiva, quando se deseja falar da totalidade das criaturas animais. Aí está também a sua associação com o Pan, o símbolo grego que pela via religiosa, da divindade campestre, procura dar conta deste tudo (pan) disperso. O Fauno é aí, simultaneamente, deus (protetor dos rebanhos e dos pastores) e também demônio (dos campos e florestas, metade homem, metade bode'), já que, certamente o imaginário helênico não se importava tanto com tais divisões maniqueístas, conforme pretendemos evidenciar na seção seguinte.

⁴³⁴ Há não sei o que de ambíguo no uso no uso fonético que seu escreveria igualmente como *f.a.u.n.o.* O faunesco da coisa repousa por inteiro na letra, a saber, em alguma coisa que não é essencial à língua, que é alguma coisa trançada pelos acidentes da história. Que alguém faça uso disso um uso prodigioso interroga por si o que diz respeito à linguagem.

Mas, ponto curioso, o radical que está na base de seu nome (fauno) é o mesmo que está na base do nome de Fausto (Ver capítulo 5): “v.lat. *favèò* ‘favorecer, interessar-se por, proteger’ (ver *favor-*)”. É bem verdade que Fausto seria aí o *favorecido* (do Deus ou do demônio) enquanto que o fauno, divina/demoníaca entidade protetora, é o que favorece a *fauna*. Forçosamente, Fauno está para à fauna assim como o demônio [*daimon*] estaria para o homem Fausto.

Como toda figura mitológica, pensar o fauno remete ao fascínio do Imaginário caracterizado como *grylle* com seu corpo organizado a partir de diferentes espécies, ou do Simbólico, pela metáfora, senda que começamos a explorar. Mas o que Lacan busca dar conta com o caso do Fauno em relação à ética inventiva do *sinthome* é de fato algo do real e suas manifestações na e pela língua. Importa aí a composição de um *pun* translingüístico com este *f.a.u.n.e.*, que aponta para além da realidade observável e palpável do sentido “Porque [essa] ética já não reside na atenção á *Realität*, senão que ela se redefine como cabal ‘ética no fáunico’. De outro modo: a ética aponta para a *invenção*, mediante pontas de Real, motorizando uma práxis herética.” (HARARI, 2003 p. 238)

Como o jogo da *faunéthique*, Lacan valoriza o inventar para se desmbaraçar, em detrimento da incorporação ou da possessão caracterizada no sintoma analítico. Pela capacidade inventiva e “prolongadora” das línguas (les langues / l’*élangués*) pode-se então promover estas *Verwerfungen*, forclusões pelas *letter-litter*. Não se trata de se por livre do sintoma, mas sim de engendrar um *saber-fazer* com a maneira que se está nele implicado. Lembramos daqui do primeiro dos Faustos escritos, do *Volksbuch* de Spies, onde nossa personagem já apresentava esta noção de modo bastante escatológico: “D. Faustis hat einen Teufel geschissen” [Doutor Fausto cagou um demônio] (1587, p.122)

Com esta ética do *sinthoma*, está ética do *f.a.u.n.e/p.h.o.n.e*, abandona-se a *pére-vérsion* religiosa, na busca daquilo que Harari propõe ao modo joyce-lacaniano, - e que procuraremos demonstrar pelo exemplo socrático das falas escutadas de seu *daimon* - como *pére-sonnores*, palavra-valise que, rompendo com a simples significação metafórica, agrega, a seu modo, os significantes de forma inédita e singular. Tal jogo lingüístico-sonoro, mostra em ato a possibilidade criadora de uma palavra-valise que ao derivar para uma pluralidade de sentidos metonímicos esvazia-se da intenção condensadora e unívoca da metáfora totalizante.

De *père-sonnores*, simultaneamente extrai-se, como propõe o próprio Harari: *Ninguém, Pessoa; Honra, Razão, pai-seu-agora, som, ressoar*. É um novo significante que circula.

Esquema apresentado por Harari (2003 p.147)

A estes podemos somar pelas sendas da homofonia e a partir de questões que remetem aspectos metonímicos do *sinthome*:

- *pessoa (ninguém)-ouro* - [*personne-or*],
- *pais-estão-fora* [*peres-sont-hors*],
- *pai(s)-se-honra(m)* [*père(s)-s'honore(nt)*]...

Trata-se, enfim, nessa nova ética de resgatar a passagem do simples gozo (*jouissance*) paralisante, estagnante, que visa decifrar o *Che vuoi* deste Outro, para o *Jouis-sens!*, a maneira imperativa *goza-sentido!* De maneira muito singular (*j'ouis-sens*: eu ouço sentido) como no caso das *falas impostas* às quais Lacan faz alusão em Joyce. Não se trata de um gozo pelo sentido como é caro ao que é da ordem do sintoma. “O sintoma, como tributário da metáfora busca sentido e mais sentido, [...]”

Por sua vez o *sinthome*, não busca sentidos, ao contrário, desfaz o os sentidos, gera enigmas ao outro” (LIED, 2006 p.3).

8.2 Do *Daemon* ao *Daimon*

Daimonie warum schreibst du nicht?

Freud em carta a Flies de 24 de julho de 1895⁴³⁵

Quando se refere á ética envolvida no *sinthome*, Lacan traz á baila, de modo indireto, o autor da célebre *Ética a Nicômano*. Evoca-o de maneira crítica por apontar o quanto seu conhecido silogismo envolvendo o nome de Sócrates tem de enganoso quando apela ao generalizante.

Todo homem é mortal.

Sócrates é homem.

Logo, Sócrates é mortal.

“Disso decorre que, para Lacan, Aristóteles se equivoque com seu silogismo (...) Conclusão falaz, porquanto não é a condição de homem que lhe permite tomar a decisão de aceitar resignadamente a sua condenação [...], paralelamente ao desejo de que a polis viva.” (Harari, 2003, p.49) Sócrates é apontado em sua ética como alguém que se destaca do “rebanho”, tal como apontamos no caso do “santo” Fausto. Deixa de ser homem - à maneira generalizante - por não morrer em sua singularidade, seu *sinthome*.

Lacan aponta o problema justamente pelo diferencial singular envolvido na posição ética de Sócrates. “Sócrates não é homem, já que ele aceita morrer para

⁴³⁵ “Daimonzinho, por que não me escreves ?” É como Freud abre a célebre carta se referindo a seu interlocutor privilegiado [numa pseudo-auto-análise] e menciona seu entusiasmo pela descoberta do “segredo dos sonhos”. Ver capítulo dois, seção Sigmund Faust.

que a cidade viva”⁴³⁶ (1975-6 p.14) e assim se mostra outra coisa que *mortal, como qualquer outro* (p.4). Afastando-se da posição universal aristotélica do *pan* (tudo), Sócrates é categórico: *Me pantes* (tudo, mas não isso). “Era bem a posição de Sócrates. O *mas isso não é* o que introduzo sob meu título (do Seminário) deste ano como o *Sinthome*”⁴³⁷ (idem, p.14). Eis o que leva Lacan a figurar Sócrates como um herético. Alguém que toma sua via de verdade, sem buscar seu complemento no Outro, mas por si e, através do método maiêutico, “junto com alguns outros”⁴³⁸.

E por que Sócrates é julgado e condenado, afinal? Segundo Xenofonte, “Sócrates é acusado de não preitear os deuses que cultua o Estado e introduzir extravagâncias demoníacas (*kainà daimónia eisphérein*)”. Já na *Apologia* (Defesa) de Sócrates, texto de Platão, “Sócrates é réu de corromper a mocidade e de não crer nos deuses em que o povo crê e sim em outras divindades novas (*hétera dè daimónia kainá*)” (apud COSTA, 2001 p.106-8).

Essas atribuições não nos soam tão estranhas. Vimos serem semelhantes àquelas sofridas pelo homem de Knittlingen, o Fausto histórico. As acusações proferidas contra Fausto e Sócrates parecem bastante próximas: Corrompem a juventude (No documento de interdição de Fausto na cidade de Nurembergue é acusado de Sodomita e Nigromante⁴³⁹), quer física ou espiritualmente, professam doutrinas contrárias ao *nómos* dominante, colocam em questão a concepção religiosa vigente. Sentença para ambos: a expulsão, o exílio, abandonar a pátria, a polis.

A Sócrates, sabemos haver sido dada a pseudo-opção: ou o exílio ou a cicutu, pseudo-opção que nos lembra aquela de ‘ou a bolsa ou a vida?’⁴⁴⁰, da qual

⁴³⁶ *Socrate n'est pas homme, puisqu'il accepte de mourir pour que la cité vive.*

⁴³⁷ *C'était bien la position de Socrate. Le mais pas ça, c'est ce que j'introduis sous mon titre de cette année comme le *sinthome**

⁴³⁸ Parafraseando Lacan quando ao seu célebre aforisma, “o analista não se autoriza que de si mesmo”, acrescenta, no Seminário 21 – Les Non-dupes errent “com alguns outros”.

⁴³⁹ Eis o extrato do documento nos termos da época e local (Cidade de Nurembergue, 1532) “Doctor fausto, dem grossen Sodomitten und Nigromantico zu furr, glait ablainen Burg[ermeister] Ju[ni]or” (apud MAHAL, 1995).

⁴⁴⁰ Espécie de engodo manifesto no exemplo de Lacan no Seminário 11 (1963-4)– Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise, Aula de 27 de maio de 1964 “a bolsa ou a vida”, uma vez

Lacan faz uso. Não como uma espécie de fanático que morre por convicções absurdas, ou por um ideal (no que este termo remete ao impossível), de que estaria convencido, Sócrates, em princípio descrente da possibilidade de uma tal condenação, resigna-se por não poder admitir outra opção de vida, no sentido que a esta atribui, que baseie-se na mera sobrevivência física.

Opção regida não à maneira de um suicídio melancólico, mas com vista a que seu ato se inscreva de modo contundente nos sobreviventes. Assim, diante da acusação de ter sido supostamente corruptor das normas, costumes e valores, não depõe sua atitude, nem se arrepende do trajeto de toda a sua vida, à qual não defende em sua carnalidade. É por isso que não se trata de um homem. Não é um caso particular da generalidade, senão alguém singular. Em consequência, possui o mesmo valor, o mesmo traço, que Lacan levará em consideração no *sinthoma*. (HARARI, 2003 p.49)

E como teria reagido Jörg Faust à suas interdições e expulsões? Já não podemos responder, uma vez que mesmo vivendo dois milênios depois de Sócrates, diferentemente do mesmo, não teve preservada e difundida uma “documentação” que testemunhasse em seu favor, mas muito mais de uma outra, comprometida em divulgar opiniões contra si. Fausto ganha fama póstuma (a partir dos protestantes Lutero, Melanchton e Spies), de se relacionar com o demônio, e Sócrates, como vimos acima é acusado de “introduzir extravagâncias demoníacas”. Aparente semelhança entre ambos. Aparente, somente, pois, conforme pretendemos aqui demonstrar, um mar separam os *demônios* de Jörg Faust (o demônio com que é acusado se envolver) do *daimon* de Sócrates, mais próximo do que pretendemos resgatar na “helenização” do mesmo.

O termo *demônio* (*δαίμων, ονος*) é grego em sua origem e sofreu, em virtude de sua apropriação pelo cristianismo, na tradução dos *Setenta*, vicissitudes que em muito fizeram por distorcer e afastar seu sentido no uso original. O demônio acabou sendo associado ao *diábolos, on*, ou seja, 'o que dá temor, o que desune, caluniador'. Este será o demônio que se alia, aconselha e (des-)orienta Fausto, de acordo com a

que em ambos o caso se perde a vida, pois a vida sem a bolsa já não é mais a mesma vida. Disto parece que Sócrates estava advertido.

difamação protestante originária. É o demônio da perversão, da rebelião, da negação à norma, o demônio “pintado” pela igreja como a contra-parte maléfica do Deus absoluto, do bondoso, criador. Fausto é acusado e pesa-lhe a fama de ter-se condenado por estabelecer comércio com esta encarnação da impiedade.

Mas o *daimon* que aparece em Sócrates, o *daimon* antigo, é algo bastante diverso. Recorrendo a Hesíodo, em seu *Trabalhos e o Dias*, os demônios teriam sido as homens na *Idade de Ouro* que, ao final desta era, teriam sido transformados pelo senhor do Olimpo em espécies de protetores dos mortais e distribuidores de fortunas⁴⁴¹. Equivaleriam, no imaginário cristão, muito mais aos anjos guardiões ou anjos da guarda: “Desde que o solo recobriu os homens desta raça [de ouro] eles se tornaram, por vontade do poderoso Zeus os *daimônes* (bons gênios) da terra, guardiões dos mortais, distribuidores da fortuna: esta foi a real honra que lhes teria sido concedida.” (1982, p.90)

De fato, o dicionário de grego antigo de Liddel-Scott traz como raiz etimológica de *daimon* o verbo δαίω, ou seja, “distribuir destinos” (to distribute destinies). Mas isso não implica uma ausência de livre arbítrio no homem por ele guiado ou protegido.⁴⁴² Ao homem cabe sempre as decisões finais sobre escutá-lo e acatar-lhe os conselhos. Inclusive ao homem, caberia a “decisão inicial”, quando, antes de encarnar, é ele quem escolhe o seu *daimon* pessoal, segundo o exposto n’*A República* de Platão “Não é um *daimon* que escolherá cada um de vocês, mas cada um de vocês que escolherá seu *daimon*.”⁴⁴³ (apud HUISMAN, 2003 p.94) Quer dizer, nessa concepção, uma escolha [hairesis] estaria no início de toda existência humana.

Evidência desta concepção dos *daimones* como “homens transformados” ao final de uma vida, ou seja, tendo saído da condição de mortais tocando algo do divino, é o exposto no *Crátilo* de Platão (apud COSTA, 2001) onde os *daímones* são colocados entre os *theoí* (deuses) e os homens. Neste sentido, os homens de bem

⁴⁴¹ Entenda-se aí a ambigüidade entre as riquezas materiais e a fortuna espiritual, ou seja, o destino.

⁴⁴² “Apesar dos *daímones* serem identificados em alguns momentos com as *moirai* e, conseqüentemente, com o destino dos homens, eles não podem modificar os acontecimentos, apenas orientar para que cada um tenha aquilo que lhe é devido” (COSTA, 2001 p.108).

⁴⁴³ Ce n’est pas un démon qui va choisir chacun de vous, mais chacun de vous qui va choisir son démon.

poderiam aceder a esta posição, fazendo-se, semi-divinamente⁴⁴⁴, *daímones* como uma espécie de recompensa final por esta conquista, a já mencionada *eudaimonia*.

Este papel intermediário que lembra aqui o *Santo* ou “*Hemi-Theos*”, Fausto, é o de um nível intermediário entre o demasiado humano e o divino. Segundo o exposto no *Crátilo*, seu papel seria “o de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens, o que vem dos deuses” “e como está no meio de ambos, ele os completa, de modo que o todo fica ligado, todo ele a si mesmo.”(idem, p.103).

Interessante contrapormos aqui o que já tratamos quanto à função religiosa da separação entre os domínios humano e divino e a profanação segundo Agamben. Parece que os *daímones* se colocariam, de certo modo, justamente nesta união que rompe com a separação sagrada. É certo, porém, que ao invés de encontrarmos aí uma posição de “complementaridade” erótica, como aludida no *Crátilo*, privilegamos a “singularidade” onde é necessário um quê de tanático. A questão, porém, é que neste ideário esta seria uma posição legítima e fruto do comportamento pio e eticamente desejável e não da conduta desviante num sentido valorativo, puramente perverso, de que Fausto é acusado.

Mas pergunta-se, então, por que seria Sócrates acusado de crime religioso por Meleto de basear-se em seu ensino na descrença dos deuses do povo e, por conseguinte, na crença de novas divindades (hétera dè daimónia kainá)? Afinal Sócrates não era um atento auditor desta voz demoníaca, no sentido clássico e pio do termo. “Orientado por seu “demônio” (daimon), espécie de voz interior que às vezes lhe freava as iniciativas, Sócrates escolhia aqueles com os quais a conversa poderia assumir caráter de reconstrução, após o exorcismo propiciado pela ironia” (PESSANHA, 1999 p.25).

A *ironia* socrática, sabemos, foi a grande causa por trás de suas acusações. Sua heresia não dizia tanto respeito aos deuses em que acreditava/seguia (*nomizein*) ou não, mas por introduzir um método de abordagem e reflexão que desafiava e questionava o *status quo*, e as “autoridades” terrenas (mais que as

⁴⁴⁴ Neste sentido, ainda que talvez controversa, Denis Huisman (2003 p.88) nos apresenta uma espécie de pirâmide hierárquica entre os deuses e os homens passando pelos daimones: fala de uma “classificação dos seres desde *theos*, o deus, até o mortal, passando pelo herói, o semi-deus e os demônios”.

olímpicas) estabelecidas. A ironia socrática mencionada por Pessanha ao apresentar, prefaciando, a *Defesa de Sócrates* será, por Fernando Pessoa, apresentada como invenção do diabo na sua defesa ou apologia deste em *A Hora do Diabo*: “Diabo: ...as minhas melhores criações – o luar e a ironia.”

Defendendo-se das calúnias sofridas ao longo dos séculos, o demônio de Pessoa também defenderá a ironia, método socrático. Mas se Sócrates o fazia, em princípio, em nome de uma verdade a ser descortinada⁴⁴⁵, o demônio pessoano nisso parece menos irônico :

Dato do princípio do mundo e desde então tenho sido sempre um ironista. Ora, como deve saber, todos os ironistas são inofensivos, excepto se querem usar da ironia para insinuar qualquer verdade. Ora eu nunca pretendi dizer a verdade a ninguém – em parte porque de nada serve, em parte porque a não conheço. Meu irmão mais velho, Deus todo poderoso, creio que também a não sabe. Isso, porém, são questões de família. (PESSOA, 1997 p.46)

É pela ironia que Sócrates confrontará seus argumentos com Meleto. Este afirmaria, segundo a conclusão irônica do acusado, que “Sócrates é réu de acreditar nos deuses em vez de acreditar nos deuses” (PLATÃO, 1999 p.53), Para tanto, Sócrates fará primeiro que Meleto afirme que os *daímones*, ou são deuses, ou, ao menos, são filhos de deuses. Depois disso, que os filhos só podem advir dos pais e, por fim, que a tradição defendida por Meleto imputa aos *daímones* uma origem divina. “Ora, se creio em seus poderes, conclui-se que creio em demônios. (...) Os demônios, não é verdade que os consideramos deuses ou filhos dos deuses? Sim ou não?” (idem, p.53).

Quer dizer, Sócrates mostra que por sua conduta não nega o Nome-do-Pai, a lei, a polis. Muito pelo contrário, busca pela ironia resgatar-lhe no que isso está de mascarado, encoberto pelas falsas verdades, engessadas, proferidas e propaladas pelos que o acusam.

⁴⁴⁵ Nisso a ética socrática apontaria numa direção diferente da do *sinthome* se concordarmos com Nicolas Grimaldi que “a lógica socrática irá desenvolver o culto da verdade como um novo orfismo, e o ascetismo, as mortificações, como uma iniciação à vida bem-aventurada” (2004p.76). O que Lacan parece querer resgatar de Sócrates é muito mais o princípio herético da escolha, do tomar a sua via por onde tomar a verdade.

Esta conduta irônica facilmente se confunde com o sarcasmo, versão cáustica da mesma, sarcasmo tão comum e essencialmente característico nos papéis e falas de Mefistófeles. Já em Marlowe, notadamente, mas também em Goethe e em Mann, vemos no companheiro de Fausto a “ironia habitual de Sócrates que interrogava fingindo ignorar” (LAMBOTTE, 1999 p.118).

Usando da ironia como método, o seu *daimon* terá aí um papel fundamental de corte na habitual platitudo dos diálogos como uma espécie de terceiro - ou quarto, entre os dois interlocutores e o *nomos*, as regras habituais - que se impõe, interrompendo esta platitudo ao irromper, como se poderia observar nas queixas de Antístenes, o futuro cínico, no *Banquete*. “Ele define a ironia socrática, retirada da discussão, posição de superioridade que consiste em recusar a reciprocidade na relação, e ela a liga explicitamente à alegação do demônio [daímon]”⁴⁴⁶ já que este último “se revela instância operatória no discurso, e ele oferece a possibilidade de uma retirada permitindo escapar às regras de igualdade entre os parceiros”⁴⁴⁷ (HUISMAN, 2003 p.90).

Ironia, essa, que se define, se manifesta, segundo Kierkegaard, (apud LAMBOTTE, 1999 p.54) quando “o fenômeno não é a essência, mas o contrário desta. (Phænomenet ikke er Væsenet, met det Modsatte af Væsenet)”. É aí, aliás, que o diabo de Pessoa, na obra acima citada, concebe sua importância como força opositora: “Tudo vive porque se opõe a qualquer coisa. Eu sou aquilo que a tudo se opõe” (1997 p.44).

Isso reconheceremos justamente nas palavras “platônicas” de Sócrates, na sua própria definição de seu *daimon* no momento de sua defesa: “uma inspiração que me vem de um deus ou um gênio, da qual Meleto fez caçoada na denúncia. Isso começou em minha infância; é uma voz que se produz e, quando se produz, *sempre me desvia* do que tenho que fazer, *nunca me estimula*”(p.59) (grifos nosso).

Quer dizer, ao contrário das artimanhas tentadoras do demônio cristão, encarnação do mal, seu *daimon* não o impele para uma ação, agindo por ele, mas

⁴⁴⁶ “Il définit l’ironie socratique, retrait de la discussion, position de supériorité consistant à refuser la réciprocité dans la relation ; et il la lie explicitement à l’allégation du démon »

⁴⁴⁷ « Le démon e revele instance opératoire dans le discours ; il offre la possibilité d’un retrait permettant d’échapper aux règles d’égalité entre les partenaires »

previne-o de agir em falso. Novamente em consonância com o Diabo de Pessoa que se afirma pela oposição, mas não opera *per se*: “Esteja, pois, tranqüila. Corrompo, é certo, porque faço imaginar. [...] Nem sou o revoltado contra Deus nem o espírito que nega. Sou o Deus da imaginação, perdido porque *não crio*.” (1997 p.56) E é por isso que Sócrates “diante do silêncio do *daimon* no decorrer do julgamento toma as decisões consideradas por ele como as melhores diante da situação” (COSTA, 2001 p. 109).

Tendo em vista que esta intervenção não é nem no sentido de um mandato superegóico nem de um delírio psicótico, é que se pode pensar uma aproximação entre o demônio (muito mais neste senso perdido, socrático) e a ética do *Sinthome*. Com isso retornamos à Bloom e sua concepção daimoniaca de influência: “*Ethos* é o daimon e tudo foi feito por meio dele, e sem ele nada foi feito.” (BLOOM, 1998 p.147. O crítico literário coloca como um privilégio semi-divino tal influência: “Quando os antigos falavam de *daemons*, queriam dizer também, como disse Drayton, ‘aqueles que pela grandeza mental, se aproximam de deuses, pois nascer de um Incubo celeste, nada mais é do que ter um grande e poderoso espírito, muito acima da terrena fraqueza dos homens”. (BLOOM, 1998 p.148).

Mas se diz que *ethos* é o *daimon*, há aí que se pensar um complicador nas sutilezas que tal vocábulo, *ethos*, nos traz. De acordo com o *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa* haveria uma importante diferença, a partir da sutileza de acentuação, entre os vocábulos *éthos*⁴⁴⁸ e *êthos*⁴⁴⁹ que derivarão para a *ética*,

⁴⁴⁸ 1 conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, idéias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região

Ex.: o é. da Antigüidade grega, do povo brasileiro, dos nordestinos

1.1 Rubrica: antropologia.

na antropologia norte-americana, reunião de traços psicossociais que definem a identidade de uma determinada cultura; personalidade de base

2 Rubrica: retórica.

parte da retórica clássica voltada para o estudo dos costumes sociais

3 conjunto de valores que permeiam e influenciam uma determinada manifestação (obra, teoria, escola etc.) artística, científica ou filosófica

Obs.: f. aport.: ¹etos

através do sufixo formador de adjetivos, do grego *-ico* (*-ikós,ê,ón*) (HOUAISS & VILLAR, 2001).

Trazemo-la à tona, pois parece algo fundamental quando se trata da relação *sujeito-cultura* sob o ponto de vista da psicanálise. Esta modalidade de tratamento psíquico que tanto é acusada de promover a adaptação alienante do sujeito ao *status quo* e ao mesmo tempo, paradoxalmente, de apartá-lo do convívio comum, pondo-o contra àqueles que o cercam, ao resgatar uma imposição narcísica de suas particularidades sobre a dos demais e contra a vontade e o bem-estar destes.

Nem tanto ao mar, nem tanto a terra. A psicanálise, antes de tudo, aponta para o problema, em si, radicalmente insolúvel desta cota de mal-estar provocado pela nunca plena compatibilidade entre desejo (sexualidade) e a civilização. Sócrates com seu julgamento e sua condenação, de certo modo também auxiliou a nisso dar testemunho. A ética de Sócrates, assim como a da psicanálise, não pode ignorar nem o *éthos* (da cultura, com seus valores e disposições) nem o *éthos* (do sujeito, com suas idiossincrasias e prerrogativas). O *daimon* estaria aí numa mediação, mas também apontando para os limites desta negociação.

Se Sócrates morre, não é por uma postura suicida de quem desiste do seu *éthos*, como um excluído, sem lugar no mundo, ou sucumbindo ao *éthos* para ser um simples e mero mártir. Se é verdade que morre para que a cidade viva, o que parece denunciar um desprendimento altruísta e ascético, é condenado por não

⁴⁴⁹ 1 caráter pessoal; padrão relativamente constante de disposições morais, afetivas, comportamentais e intelectivas de um indivíduo

Ex.: o conturbado é. de Van Gogh

2 Rubrica: teatro.

temperamento predominante de uma personagem, caracterizável pela vontade, paixões e hábitos que determinam seu comportamento em um enredo dramático

Ex.: o e. de Antígona

3 et personalidade humana apta a exercer, na plenitude de suas faculdades morais, auto-controle racional sobre paixões, inclinações e afetos desordenados

Obs.: f. aport.: ²etos

ceder naquilo que lhe é mais singular e, portanto, próprio, “individual”; ponto que toma Lacan como fundamental em sua postura: “O *mais pas ça* não se relaciona com algum tipo de sintoma obsessivo, histérico ou fóbico. Envolve, em última instância, uma dimensão ética. Tempos antes deste desenvolvimento, Lacan havia se referido ao *pas-je*, ao *não-eu*.” (HARARI, 2003a p.51) E aí estaria o seu *daimon* individual.

“Não no sentido das psicologias, como aquilo que se diferencia de um modo imaginário do eu, mas como resposta a uma certa demanda” (idem). Esta é a posição do *sinthome* no que se diferencia da contenção narcísica psicótica do simples *éthos* (na fixação na *personalidade*, que Lacan, afinal, iguala à *paranoia*⁴⁵⁰), nem da perpétua alienação transferencial do neurótico às demandas de (Obsessivo) ou a (Histérica) um Outro, constituinte do *éthos*. A postura Socrática do “tudo (do *éthos*), mas não isso (do *éthos*)” poderia ser também traduzida como: “Se pretendem isso de mim, não serei eu a aceitar”. Posição em que o sustentado é o peso decisivo da singularidade” (HARARI, 2003a p.51) a partir da qual Sócrates se fez *nome comum*.

No Capítulo 2, quando falávamos destas figuras biográficas, que entram para o imaginário coletivo, ocupando este lugar de destaque por terem inventado um novo fazer, mencionamos Sócrates como um dos pioneiros. Em torno de sua existência cria-se um mito bastante propício aos nossos propósitos. “Chegou-se a imaginar se Sócrates não seria uma criação literária a serviço do nacionalismo ateniense” (PESSANHA, 1999 p.18), afirma este autor na sua introdução à *Apologia*. Desprezado das ambições imaginárias mais comuns: materiais, políticas ou de prestígio, é descrito - novamente tal qual nosso peregrino Georg Faust – como “Um vagabundo loquaz” (...), disseminando pela fala a sua arte e “usufruindo dos prazeres sem se atormentar em viver à sua cata” (idem, p.6).

Aristófanes, que o satirizava em suas comédias, o julga de forma bastante negativa emprestando-lhe traços metonímicos das acusações que sofrera Jörg Faust, das quais ele também se defenderá na *Apologia*: “fizeram-vos acreditar, com

⁴⁵⁰ Se a tese de doutorado de Lacan foi dedicada às relações entre a personalidade e a paranóia (*De la Psychose Paranoïaque des ses rapports avec la Personnalité*), no ponto final de seu ensino ele se dirá resistente à reedição de sua tese já que aí não mais pensa em encontrar relações entre aquilo que já nem sequer diferencia: “La psychose paranoïaque et la personnalité n’ont comme telles pas de rapport, pour la simple raison que c’est la même chose” (1975/76 p.53).

acusações inteiramente mentirosas, que existe um certo Sócrates, homem instruído, que estuda os fenômenos celestes, que investigou tudo que há debaixo da terra e que faz prevalecer a razão mais fraca” (PLATÃO, 1999 p.40). O dramaturgo não só o satiriza, mas o acusa de, como o astrólogo de Knittlingen, ter investigado os “fenômenos celestes” tal qual os filósofos da Jônia, lançando em descrédito as tradições religiosas. Acusa-o também de impiedade quando apresenta “como boa uma causa má” (apud PESSANHA, 1999 p15). Também como Fausto fora maldito, com seus saberes heterodoxos. Aristófanes acusa no ateniense Sócrates, às idéias trazidas de outras terras por pensadores que haviam ocorrido à Atenas, como Anaxágoras de Clazômena (c.500-428 a. C.) e Protágoras de Abdera (c.480-410 a.C.) (idem).

Começamos este trabalho falando da anedota biográfica de James Joyce, que Lacan foi resgatar para suas construções teóricas, apontávamos ali como este filho, “auto-banido” de suas terras, foi colher nas culturas e línguas alheias o substrato para o que lhe era mais doméstico. Maior exemplo disso é o seu universal e dublinense *Finnegans Wake*. Tal atitude apontamos também no Fausto, biográfico, hagiográfico (Spies) ou literário, como aquele que busca os conhecimentos ocultos para tornar-se símbolo mítico de uma nação, e com isso poder ganhar o seu mundo. Sócrates também soube beber em fontes alheias, mas para resgatar o que lhe era mais próprio e doméstico, refazendo-se a partir de sua origem e injetando-lhe os saberes heterodoxos.

Se vimos no Fausto a angústia sobre o que fazer com a tralha paterna (*Was du von deinen Vätern ererbt hast...*), empoeirando nas estantes, Sócrates é grande exemplo do refazer-se a partir do legado, legado conquistado do fazer paterno. Sabemos que sua mãe, Fenerata, era uma parteira e de como se costuma colocar isso na base de sua *Maiêutica*. O termo maiêutica, afinal, significa justamente “parto” e diz respeito à maneira como Sócrates interagiu com seus interlocutores. Ao invés de ensinar-lhes “um conteúdo” desconhecido dos que o escutam, buscava resgatar-lhes um saber que possuíam e que ignoravam portar. Com isso Sócrates é o grande precursor do método analítico e da noção do inconsciente como “saber *in-sabido*”. Tal processo, que substitui a simples ciência pela experiência, não pode ser livre de sofrimento como o é também o trabalho de quem dá à luz seu filho.

Na psicanálise, vimos que o que substitutivamente dá conta, ou dá mostras deste *saber insabido* é o sintoma, aquilo que acarreta invariavelmente sofrimento. Mas a metáfora do parto aqui não será a de livrar-se, simplesmente, do mesmo, de preferência com um corte cesariano e com as devidas anestésias. É aí que entra o *Sinthome*, cuja produção envolve o que Aristóteles chama de um *páthei máthos*. O *páthos* refere-se aqui ao *sentido*, não como senso, significação, mas como o participio do verbo *sentir*, o que está na base da experiência no real da pulsão. Agamben define este *páthei mathos* como “um aprender somente através de e após um sofrimento” (2005 p. 27). Desta noção, Lacan chegará no *Seminário 22 - RSI* ao termo *Pathema*, a partir destes efeitos de na experiência nascida da linguagem “pois o efeito da linguagem é o *pathema*, é a paixão do corpo”⁴⁵¹.

Colocando isso em termos da maiêutica socrática, do parto, isso implica não o simples *desembaraçar-se*⁴⁵² de algo, mas o de sustentar o nascimento de algo em si ou a partir de si, que envolve uma nova leitura do “trauma do nascimento”, não para o que nasce, no entendimento de Otto Rank, mas para o parturiente. Falamos deste aspecto “microtraumático”, como diz Harari (apud Lied, 2007) “quanto à disrupção provocada por um encontro inesperado e novador com alguma ponta do real”. Se a experiência é “o que nos passa” esta passagem das entranhas ao social (parto) traz algo de próprio, de novo ao mundo.

Muito se fala da *mimese* socrática quanto ao ofício de sua mãe, a parteira, mas, verdade seja dita, pouco se diz do fazer de seu pai. Sofronisco fora um escultor, e portanto artesão, ofício com o qual Sócrates parece ser mais benevolente ao desconstruir, pela sua irônica maiêutica, as certezas dos cidadãos sobre o saber que arrogam portar. Os artesãos quase são poupados na *Apologia*, em seus julgamentos quanto àqueles que afirmam saber algo.

Esclarecendo: Sócrates teria iniciado todos os seus questionamentos a partir da revelação oracular de que seria o mais sábio dos homens. A partir daí, perplexo, por julgar-se nada saber, passa a questionar os que se julgam sábios, desmascarando-os em suas falsas crenças e certezas. Chega à famosa conclusão

⁴⁵¹ « Car l'effet du langage, c'est le pathème, c'est la passion du corps » (LACAN, 21/01/75)

⁴⁵² Pensa-se aqui a proximidade do termo com a noção de gravidez através da língua espanhola: grávida = *embarazada*.

da exatidão do oráculo, considerando-se “um pouquinho mais sábio, justamente em não supor que saiba o que ignor[a]” (PLATÃO, 1999 p. 45). Mas com os artífices, como Sofronisco a coisa é um pouco mais complicada: “os artífices (...) tinham conhecimentos que me faltavam e eram assim mais sábios que eu”. É claro, aqui Sócrates trata deste saber como habilidade mais do que como conhecimento, é justamente de um *saber-fazer*, e nisto estaria diferente, pois, no mais “tinham os mesmos defeitos dos poetas; por praticar bem sua arte, cada um imaginava ser sapientíssimo nos demais assuntos” (idem, p.46).

Justamente o artesão, o artífice, é o grande paradigma do *sinthome*. O escultor, como é o caso do pai de Sócrates, então, de forma privilegiada, já que faz *per via de tirare*, como no caso do processo analítico na metáfora de Freud, cuja apreciação da arte da escultura é tão emblemática. Não falamos aqui somente da sua famosa coleção de esculturas antigas, provenientes das mais diferentes origens, de diversas civilizações, mas também do elevado interesse que teve pela vida de Moisés (tema do último trabalho), principalmente devido ao seu fascínio pela estátua representante do mesmo, feita por Michelangelo à qual também dedicou um importante ensaio⁴⁵³.

Sabemos desta escultura que sua aparente perfeição, segundo a lenda, teria gerado em Michelangelo uma tal fascinação a ponto de, ao terminá-la, com uma martelada em seu joelho teria ordenado: “*Parla!*”. Esta é a ousadia fáustica de tocar o divino, para o qual não basta somente o “artesanato” reprodutivo, mas necessita-se da implicação híbrida de um fazer re-criador. Lembramos aqui também da possível concepção do *sinthome* como um esculpir a partir da “rocha viva” da castração com que o sujeito se depara em análise, ponto que para Freud seria o limite, mas não para Lacan.

Se o pai escultor de Sócrates é quase esquecido pela história, e pode ter sido sujeito de pouca expressão ou talento, Sócrates ao lapidar a sua pedra bruta, tirando, esculpindo do “miserável escravo” o “conhecedor de matemática”, vai além deste pai, se apropriando de seu legado. Nisso é que Sócrates vai além e toca o divino: “Os deuses não se misturam com os homens; é por intermédio dos demônios [daimones] que os deuses conversam e se entretêm com os homens, durante a

⁴⁵³ *Der Moses des Michelangelo* (1914)

vigília ou durante o sono; e o homem hábil neste gênero de coisas é um demoníaco, ao passo que o homem hábil em qualquer outra arte ou ofício não passa de um artesão⁴⁵⁴” (HUISMAN, 2003.86).

Sócrates foi sem dúvida um *demoníaco* neste sentido, soube romper com a simples tradição clônica e fez-se valer de uma divindade sua, própria, ou, como caracteriza Huisman, *un dieu bien à soi* (Um deus à sua próprio maneira) suplantando qualquer carência e confirmando seu nome e seu desejo:

Mas qual é, pois, este demônio que Sócrates invoca regularmente para justificar suas escolhas ou suas renúncias? Certamente não se trata de uma destas numerosas divindades às quais rendiam fé os atenienses, mas sim um deus interior, somente audível a ele próprio, que o impele a dedicar sua existência à filosofia, seja qual fosse o preço a ser pago. A atenção que Sócrates presta a seu demônio também explica a maneira singular que ele tem de se abster ocasionalmente do diálogo, permanecer imóvel por longos instantes, com o olhar fixo. (HUISMAN, 2003 p. 79)⁴⁵⁵

E nisso lembramos o princípio Lacaniano, da divindade como nome do pai e o duplo movimento de prescindir e servir-se. “Supor o Nome-do-Pai, certo, é Deus. É nisto que a psicanálise, por conseguir, prova que o Nome-do-Pai se pode muito bem dispensar. Podemos muito bem dispensar à condição de servir-se dele”⁴⁵⁶ (1975-6 p.114). Este prescindir, no original francês é *s’en passer*, que numa primeira tradução remete ao “não precisar”, mas vai um pouco além disso, - e aí está o ponto - “ir um pouco além” esta é a chave da supleção, “passar deste pai” ausente, fracamente inscrito, como o que remete a *daemonização* de que fala Bloom (1997).

⁴⁵⁴ Les dieux ne se mêlent pas aux hommes ; c’est par l’intermédiaire des démons que les dieux conversent et s’entretiennent avec les hommes, pendant la veille ou le sommeil ; et l’homme habile en ces sortes de choses est un démoniaque, alors que l’homme habile en quelque autre art ou métier n’est qu’un artisan.

⁴⁵⁵ Mais quel est donc ce démon que Socrate invoque régulièrement pour justifier ses choix ou ses renoncements? Certainement pas une de ses nombreuses divinités auxquelles les Athéniens accordaient foi, mais bien plutôt un dieu intérieur, audible a lui seul, qui lui enjoint de vouer son existence à la philosophie, quoi qu’il puisse lui en coûter. L’attention que prête Socrate à son démon explique aussi cette façon si singulière qu’il a de s’absenter parfois du dialogue, se demeurer de longs instants immobiles, le regard fixe.

⁴⁵⁶ « Supposer le Nom-du-Père, certes, c’est Dieu. C’est en cela que la psychanalyse, de réussir, prouve que le Nom-du-Père, on peut bien s’en passer. On peut bien s’en passer à condition de s’en servir. (p.136)

Neste sentido é que pode haver aí utilidade a saída *da servidão à (servir à)* (como desejaria Mefisto em Fausto: um servo), para o contrario, *servir-se de (s'en servir)*, desta divindade que se ouve em seu interior.

Pensamos aqui a relação deste *daimon* - que a Sócrates fala e também calando comunica - com a questão das falas impostas (*paroles imposées*) que Lacan trata em Joyce e que contribui para fazê-lo se questionar sobre uma loucura no escritor. Este teria dito, metaforicamente ou não, se sentir invadido pela voz do pai (Stanislaus) após sua morte. Era uma voz que só ele ouvia, como Sócrates também seria o único a ouvir a de seu *daimon*, situação que, mais do que na racionalidade filosófica, faz pensar em esquizofrenia ou possessão mística. Lembremos que é justamente como Sócrates o caracteriza "...*uma voz que se produz e, quando se produz, sempre me desvia do que tenho que fazer.*" Pois na sexta aula do *Seminário 23 – Le Sinthome*, Lacan colocará que é justamente a partir desta invasão "por propriedades essencialmente fonêmicas da fala, pela polifonia da fala"⁴⁵⁷ (1975-6 p.97) da qual "se permite invadir", que Joyce cria sua obra escrita.

E é justamente como uma *fala* uma invasão acústica, mais do que as aparições pictóricas folclóricas do demônio medieval e moderno com seus chifres e cauda, que se manifesta o *daimon*, esta divindade pessoal, mostrando aí sua proximidade com o *invocante*, em detrimento do *escópico*, em seu aspecto pulsional: "É uma forte tendência do demônio [daimon] de não se fazer senão ouvir, em detrimento de se fazer ver. Ele não possui representação visual ordinária como os deuses e os heróis"⁴⁵⁸ (HUISMAN, 2003 p.89). Em outras palavras, o *daimon* é pura enunciação enigmática. Diferente das vozes da esquizofrenia, porém, não cabe ao sujeito decifrá-las ou obedece-las, mas processá-las e relançá-las ao Outro da cultura, ajuntando-se a autoria.

Escutando seu *daimon*, inclusive no silêncio, argumento que utiliza para reforçar a retidão de sua defesa o longo do julgamento – já que nada dele ouve durante todo o decurso, Sócrates é exemplo da ética do *sinthome* ao encontrar a sua *Eudaimonia*.

⁴⁵⁷ « se laisses envahir par les propriétés d'ordre essentiellement phonémique de la parole, par la polyphonie de la parole. »

⁴⁵⁸ « C'est une tendance forte du démon que de se faire entendre, plutôt que se faire voir. Il n'a pas volontiers de représentation visuelle, comme les héros ou les dieux. »

Lembramos que era este o ideal grego de felicidade, estar em harmonia com o seu demônio e não por ele ser possuído ou dele ser prisioneiro. Situação, esta, que só pode decorrer do engano, já que em sua essência o *daimon* é sempre bom. Como diz o diabo auto-apologético de Pessoa: “Não se assuste, porém, por que eu sou o Diabo, e por isso não faço mal.” (PESSOA, 1997 p. 45) A ética socrática mostra que nesta conduta ele não escolheu a morte, muito pelo contrário. Sua morte decorre das perversões de outros, mas se isso assim ocorreu, não seria melhor saída mendigar uma vida impossível, odiosa para si e para a sociedade que defende. Ouvindo atentamente ao seu *daimon*, mostra-se fiel ao seu desejo e à sua cidade.

“Nisto reside a piedade de Sócrates, na credibilidade que os deuses podem se comunicar com os homens, [e] os justos adquiririam a *eudaimonía* e passariam a ser concebidos como divinos” “Segundo esta concepção, Sócrates se considera *eudaimon* porque o seu *daímon* sempre atua de forma benéfica, mesmo quando permite que seja condenado à morte” (COSTA, 2001 p.109)

E sendo *eudaimon*, seguindo seu *fazer* de filósofo contribui para a ética, não só do *éthos*, mas também do *éthos* já que, ironicamente, defende que mais que punição, mereceria recompensas já que não só diverte os convivas como o atleta, indo além do semblante de uma conquista. Este, o atleta, “vos dá a impressão de felicidade, eu a felicidade” (p. 66). Fazendo-se e propiciando a felicidade, Sócrates faz-se de modo privilegiado um nome de Fausto, tenha sido real ou fictícia sua existência ou a de seu *daimon*, talvez recurso inventivo de sua sagaz ironia:

Ouviu Sócrates realmente seu *daimon* ou não? O que este lhe disse? Ele acreditou nisso? Todas estas questões se estraçalham e se engolem em sua própria enunciação. Remetamos nós a iniciativa a Sócrates ou a Platão, é uma busca cega e sem fim, tanto para o leitor quanto para os interlocutores na ficção, processo demoníaco próprio à escritura⁴⁵⁹ (HUISMAN, 2003 p.91)

⁴⁵⁹ Socrate a-t-il jamais entendu réellment son démon ou non, que lui a-dit-il, y croit-il ? Toutes ses questions s'écrasent et s'engloutissent sur leur pure énonciation. Qu'on en remette l'initiative à Socrate ou à Platon, c'est une tache aveugle à jamais, pour le lecteur tout comme pour les interlocuteurs dans la fiction, processus démoniaque propre à l'écriture.

8.3 Três tempos de um fazer

Quando se toma o tema de Fausto para se discorrer a respeito de uma ética, num contexto, digamos, social, facilmente pensamos na face prometéica de um homem que visa bancar o deus, demiurgo, ao *criar* a vida e vencer a morte através da engenharia genética, da medicina farmacológica ou da cibernética como demonstra Dominique Lecourt em seu *Prometeu, Fausto e Frankenstein – Fundamentos imaginários da Ética* (1996). Também se pode pensar nas reflexões de Beerman (1998) em *Tudo que é Sólido desmancha no ar* sobre o desenfreado avanço do capitalismo industrial e de sua produção transformadora e devastadora, mais que aperfeiçoadora do mundo. Isto é *parte* constituinte da temática e do que se torna digno do adjetivo *fáustico* ou *faustiano*, mas não é *tudo*.

A ética de Fausto no que a aproximamos de uma ética do *sinthome* sem dúvida remete a um *fazer*, a uma ação transformadora. Afinal, no que o ético remete à responsabilidade é que Lacan introduz o a ação transformadora, o *saber-fazer* como ponto central ao abrir a quarta aula do Seminário 23:

On n'est responsable que dans dans mesure de son *savoir- faire*. / Qu'est-ce que c'est le *savoir-faire* ? C'est l'art, l'artifice, ce qui donne à l'art dont on est capable une valeur remarquable, parce qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre pour opérer le Jugement dernier. ⁴⁶⁰ (1975-6 p.61)

De fato, o *fazer*, ou o *saber-fazer*, é aquilo pelo que o homem responde em sua ética e que responde de si, pelos seus atos, mais que por suas palavras, ainda que - assim temos procurado demonstrar - estas últimas também se façam atos: atos de enunciação pela fala ou pela escrita. Nisso a *arte* é emblemática, pois ela

⁴⁶⁰ Só se é responsável na medida de seu saber-fazer.

O que é o saber-fazer? É o artifício o que dá à arte da qual se é capaz um valor notável, por que não há Outro do Outro para operar o Juízo Final.

aponta para esta possibilidade de avanço sobre a inibição ante a impossível identificação a um *fazer-ex-nihilo*, do Deus absoluto, suposto Outro do Outro, senhor da criação, ou do *fazer-mágico* que Fausto representa quando, aliado a Mefisto lança mão dos encantamentos de um Outro para suas produções.

Vimos na seção sobre a *Faunéthique*, que a arte e a magia guardam certa capacidade de substituição metafórica⁴⁶¹. Mas como toda metáfora deixa seus furos, a este propósito, cabe o belíssimo dito de Theodor Adorno, esteta da música e fundamental consultor do *Doktor Faustus* de Thomas Mann: “Arte é magia libertada da mentira de ser verdade” (apud REMOR, 2006).

A *arte* tomando-a num sentido amplo, não a restringindo ao artista profissional do artista-expositor, nos termos atuais, mas antes ao artífice mítico, dá conta de um *fazer*. E é justamente por esta característica que Henry Bergson em seu *A Evolução Criadora* (1907) busca demonstrar que se define o homem. Quer dizer, mais do que um *Homo sapiens* como alguém que se caracteriza por um saber ao modo intelectual, racional, o homem seria eminentemente um *Homo faber*:

Característica constante do homem e da inteligência, não diríamos talvez [que é] *homo sapiens*, mas *homo faber*... a inteligência, considerada no que parece ser sua tarefa original, é a faculdade para criar objetos artificiais, em particular utensílios para fazer utensílios, e para variar indefinidamente sua fabricação. (BERGSON apud HARARI, 2003 p.59)

Mas o *fazer* - este verbo feito substantivo - é tema que se processa e se repete ao longo do ensino de Lacan e, como algo que se repete, não o pode ser sem diferenças. Falamos aqui daquilo que Mascarelo (2006) sagazmente chama de *sinônimos tão diferentes*; termos que indiscutivelmente poderiam ser usados como substitutos no cotidiano, mas aos quais Lacan reserva apreciações bastante distintas; são eles a *criação*, a *produção* e a *invenção*. “É importante sublinhar que Lacan não faz essa comparação mais que em ato. Portanto, é seguindo seu ensino

⁴⁶¹ A arte é aproximada da religião e da ciência por Lacan como modos da sublimação no Seminário 7 – A Ética da Psicanálise, ao passo que a magia aparece ao lado deste mesmas outras duas (ciência e religião no escrito A Ciência e a Verdade)

que poderemos encontrar que em lugar de uniformizar multiplicidades, cuida de estabelecer noções decisivas para o avanço da psicanálise.” (idem, p.1)

Em momentos distintos de seu ensino, marcadamente em três de seus seminários, essas modalidades do fazer terão sua apreciação pormenorizada. Num sentido cronológico, vemos no *Seminário 7: A ética da psicanálise*, uma teoria sobre a *criação*; no *Seminário 17: O avesso da psicanálise*, Laca tratará das questões envolvendo a *produção* e, finalmente, no *Seminário 23: Le Sinthome*, chega a concepção da *invenção*.

Nesta apreciação cronológica, haverá também sua lógica, tanto do ensino de Lacan, quanto no que observamos de um fazer em processamento do drama de Fausto. Ainda que a criação e a produção sejam temas que oscilam em sua primazia, Lacan ao final de seu ensino, só pode chegar a *invenção* (necessariamente terceira) tendo estas outras duas faces do *fazer* como pressupostos. A *invenção*, que privilegiamos, conforme vimos no Capítulo 5, liga-se com a nomeação, e aí poderemos assinalar uma distinção com relação ao que foi proposto sobre a nomeação em sua articulação com a criação (MASCARELO, 2006).

Começando pela criação, já que é ela que supostamente está no início de tudo (*In principio creavit Deus cælum et terram*, Gênesis Cap.1-Vers.1). Na criação, trata-se da lógica do *ex-nihilo*, é criação a partir do nada. Mas a criação não somente é a partir do nada como também é capaz, remissivamente, de apontar e delimitar um nada, um vazio. Vimos que no Seminário 23 Lacan volta a comparar a criação divina com o paradigma do oleiro, mas esta idéia já está no Seminário 7, para falar da criação de um lugar para a falta: “O vaso é feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a coisa; esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se efetivamente como um *nihil*, como nada”.⁴⁶² (p. 146)

Está em cena aí o creacionismo do significante, apontando pela modelagem deste primeiro vaso, um lugar-tentente para um vazio que se procura preencher com significados. Trata-se daquilo que Freud teria chamado *Das Ding*, ou seja, *a coisa*.

⁴⁶² Or, si vou considerz la vase dans la perspective qu j'ai pormue d'abord, comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la chose, ce cide, tel qu'il se présente dans la représentation, se présente bien comme un nihil, comme rien.

“Esse nada particular que o caracteriza em sua função significante é justamente o vazio que ele cria, introduzindo a própria perspectiva de preservá-lo ou preenchê-lo. Se bem a *Coisa* está velada, se representa nas vias do significante. O objeto elevado à dignidade da Coisa, a representa enquanto é criado.” (MASCARELO, 2006 p.4)

Na criação, através do pronunciamento divino, temos o surgimento do real a partir do Simbólico. Deus cria nomeando, fazendo surgir d’a *coisa* a partir do dito. Com esta dedução Lacan começa desde muito cedo a pensar o potencial de uma categoria que chamará de nomenclatura. Noção que tivemos oportunidade de visitar. Se é uma categoria antiga, será, porém, somente a partir do Seminário 22 RSI (sobretudo na classe de 13/05/75), que ficará claro para Lacan uma distinção entre a nomenclatura supletiva - da qual o fazer de Joyce torna-se paradigma - para esta primeira nomeação criadora. A nomenclatura supletiva dirá respeito à invenção que “já não é a mesma que a da criação sublimatória, a criação *ex-nihilo* pelo significante, ou seja, como a criação chamada divina” (idem).

Ao início do Seminário 23 Lacan mostra ironicamente como, após todas as nomeações criadoras, a suposta tarefa adâmica – de dar nome a todos os animais - seria redundante, já que eles deveriam ter sido antes nomeados por Deus para existirem. É o caso aí do Nome-do-Pai como o Pai-que-Nomeia, dando lugar à “submissão restritiva, a inibição inventiva, a hiperescrupulosidade erotizada nos confins da obediência servil e imitativa” (HARARI, 2004 p. 174) do Pai, cujo paradigma é o Deus criador a ser amado, respeitado e temido.

O paradigma da criação *ex nihilo* como uma *imitatio dei* está presente no Fausto em seus experimentos alquímicos como veremos adiante, mas muito mais característico desta *hybris* será o caso num mito que nasce em paralelo, em terras não muito distantes. Falamos do Golem⁴⁶³ (ver Capítulo 5), humanóide criado a partir do barro e, ponto crucial, das letras que compõe o nome de Deus, pelo Rabino Löw, Maharal de Praga: Nele temos a “*imitação da atividade divina*. Imitação

⁴⁶³ Uma série de paralelos entre os mitos de Fausto e do Golem são abordados em *Faust et le Maharal de Prague* de André Neher (PUF, Paris 1987). Um aspecto seria, por exemplo a criação do Golem a partir dos quatro (ou três mais um) elementos, tal qual as evocações de Fausto do elemento demoníaco (Capítulo), como vemos em *Der Prager Golem* de Chajim Bloch (1920): “[Rabi Löw:] Quatro elementos me são necessários para esta criação, e é por isso que vos demando a assistência: Tu, Jizchak, serás o fogo, ; tu, Jacob, serás a água; e eu serei o ar. Nós quatro juntos criaremos o golem a partir do quarto elemento: a terra.”(p.45)

perfeitamente lícita aos olhos da cabala judaica: se a criação divina se pauta numa combinação de nome, os mestres da ciência dos nomes poderiam ter um contato criativo com a divindade pela criação de um Golem.”⁴⁶⁴ (LECOURT, 1996 p.138).

O Golem apresenta, de fato, uma situação ambígua entre o creacionismo do significativo (domínio que prioriza o simbólico) e a invenção pela letra (domínio que prioriza o real). Em princípio, a criação do golem é “recomendada” ao rabi (como solução de proteção ao seu povo, ameaçado pela ira anti-semita) por uma mensagem cifrada por significantes vindos com dez iniciais em ordem alfabética [hebraica, evidentemente: א (alef), ב (bet), ג (gimel), ד (dalet), ה (he), ו (vav), ז (zayin), ח (het), ט (tet), י (iod)] a divindade profere: “Áta Bra Golem Dewuk Hachomer, W'tigzar Zedim Chewel Torfe Jisraël”⁴⁶⁵ (BLOCH, 1920 p.45). O conselho é divino, mas vimos (capítulo 5) que é pela intervenção humana, do Rabi, que num dia esquece de retirar o א da frente do Golem, que a criatura se rebela e a catástrofe se desencadeia. Não podemos deixar aqui de pensar na ironia de Mefisto:

Am Ende hängen wir doch ab

Von Kreaturen, die wir machten (7003-7004)

(Ao final as contas, dependemos

De criaturas por nós feitas)

O golem é um antecessor direto no que anuncia os perigos do homem que quer bancar o deus criador manifestos no Frankenstein, terceiro na trilogia de Lecourt, após Prometeu e Fausto. Prometeu faz do homem re-criado a sua soberba mas e Fausto? No Fausto a criação ou a busca em alcançá-la é um ponto de desilusão por uma constatação de sua impossibilidade no início do drama: Fausto impotente em seu gabinete-laboratório. Mas a criação não passará incólume no Fausto de Goethe. Neste, na segunda parte, ela aparece no discípulo de Fausto, agora grande cientista. Falamos de Wagner e da sua criação do *Homúnculo*.

⁴⁶⁴ “l’imitation de l’activité divine. Imitation parfaitement licite aux yeux de la kabbale juive: si la création divine repose sur une combinaison des noms, les maîtres de la science des noms pouvaient avoir un contact créatif avec la divinité par la création d’un Golem.

⁴⁶⁵ “Tu criarás um golem com a argila e destruirás os ímpios que devoram Israel”

O homúnculo, homem criado sem a necessidade nem do ato sexual nem do corpo feminino é uma remissão a uma das mais importantes buscas alquímicas: Extrair no laboratório o “novo homem” o homem superior, sublime, renovado, mas que arrisca voltar-se (tal qual o Golem ou a criatura de Frankenstein) contra seu criador colocando-o a sua mercê. É bastante clara a simbologia envolvida neste intento de elevação, mas é também verdade que a possibilidade factual de sua criação tenha sido defendida e inclusive descrita por ninguém menos que o alquimista e médico Paracelso, contemporâneo de Jörg Faust, louvado como um dos pais da medicina iatroquímica.

Em seu *De Generationibus Rerum Naturalum* (apud LECOURT, 1996 p.126-7) Paracelso explica a receita para criar tal ser. Os “ingredientes” para criá-lo consistiam em uma bolsa de ossos, esperma, fragmentos de pele e pêlo de qualquer animal [assinale-se que em algumas versões este ser seria um híbrido do homem com este animal]. Isso tudo deveria ser enterrado e rodeado de esterco de cavalo durante quarenta dias, tempo em que o embrião seria formado.

Na criação do homúnculo aventa-se, em um ser que nasce por si, que nele também nasce espontaneamente o saber. “Como recebem sua vida por artifício, como que por artifício também eles recebem seu corpo, carne, ossos e sangue, por isso a *arte* [*ars* – num senso latino, próximo do *saber-fazer*] lhes é inata e eles não tem necessidade de aprendê-la de ninguém, mas é dele que se a deve aprender”⁴⁶⁶ (PARACELSO, apud LECOURT, p. 128)

Isso se confirma em parte no Homúnculo do *Fausto*, ser astuto que guiará Fausto à *Noite de Walpúrgis Clássica*. Wagner, seu criador, tem um claro papel de representar a insuficiência e a tolice científica que visa “tudo saber” (Zwar weiss ich viel, doch möchte ich alles wissen⁴⁶⁷) (vers. 601). Com seu homúnculo ele visa, dando ao homem uma origem mais digna que a da animalesca conjunção carnal, também dar-lhe um destino superior:

⁴⁶⁶ « Comme ils reçoivent leur vie par artifice, comme par artifice ils reçoivent leur corps, chair, os et sang, ainsi l'art leur est inné, et ils n'ont pas besoin de l'apprendre de personne, mais c'est d'eux qu'il doit être appris »

⁴⁶⁷ “Mesmo que muito eu saiba, gostaria de saber tudo”

Und nahm und gab, bestimmt, sich selbst zu zeichen
Erst Nächstes, dann sich fremdes anzueignen,
Die isy von ihrer Würde nun entsetzt;
Wenn sich das Tier noch weiter dran ergetzt,
So muss der Mensch mit seinen grossen Gaben
Doch künftig höhern, höhern Ursprung haben. (6841-6847)
(Tomando e dando para enfim formar-se
Da essência própria e alheia apoderar-se
Foi derrubada do alto pedestal
Se a sua besta se contenta ainda com tal
Os sumos dons do ser humano exigem
Ele provir já de mais alta origem)

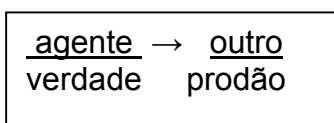
Mas a crítica goethiana ao que ele representa é clara. Os sonhos de Wagner permanecem promessa e o homúnculo não se liberta das potencialidades almeçadas pelo criador, permanecendo semi-nascido, semi-feito. De dentro de sua redoma de cristal :

Und möchte gern im besten Sinn entstehen
Voll Ungeduld, mein Glas entzwei zu schlagen (...) (7830-1)
Lasst mich an eurer Seite gehn
Mir selbst gelüftet's, zu entstehn (7858-9)
(Quisera eu vir a ser no mais puro sentido
No afã de quebrar meu cristal (...)
De acompanhar-vos dai-me o ensejo
Formar-me e vir a ser almejo)

A criação de fato é paradigma do religioso, do mítico, e sempre que o homem aí se mete parece se defrontar com uma impossibilidade que alcança apenas este semi-fazer. Mas o que se buscava criar nos laboratórios da antiguidade é o que, a

partir do advento da tecnologia fabril industrial, levará o homem a um novo fazer que de fato se manifesta de forma bastante evidente ao longo do *Fausto - Parte II* de Goethe, o *Fausto da produção*.

A produção aparece para Lacan entre os Seminários XVI *De um Outro ao outro* e XVII, *O Averso da Psicanálise*. Lançando mão das teses de Karl Marx, ao fundar a sua tese dos quatro discursos⁴⁶⁸ reservará a produção justamente um espaço privilegiado (Ver Capítulo 6):



Em distinção do fazer criador, no Seminário 16 (aula de 04 /06/ 1969) o fazer da produção viria “denotar a relevância dessa dimensão que se articula na produção, essa dimensão que só um certo processo do progresso técnico nos permitiu discernir, como sendo o fruto do trabalho”. O saber-poder envolvido na produção, há que ser entendido à luz de uma transformação no *modus operandi* deste fazer, pelos meios que o engendram:

Mas é assim tão simples? Não parece que, como tal, o que é produção se distingue do que sempre foi *poïesis*, fabricação, trabalho do nível do trabalho do oleiro? Foi necessário que se tivesse automatizado como tal, o que se distingue muito bem no capitalismo, a saber, o meio de produção, enquanto é em torno disso que tudo gira, a saber, de quem dispõe deles, desses meios. É por uma homologia que toma relevo o que é função do saber e o que é produção, enquanto que saber se distingue da verdade por ser meio de produção e não somente trabalho.

⁴⁶⁸ Discurso do Amo, Discurso da Histérica, Discurso da Universidade, Discurso do Analista “Ao formular os matemas dos quatro discursos Lacan definiu quatro lugares fixos e quatro letras móveis. Essas letras estão dispostas numa certa sucessão que não pode ser alterada. Por uma permutação circular, os lugares que essas letras ocupam a cada quarto de giro, determinam um novo discurso.” (MASCARELO, idem)

Para tomarmos aqui um dos discursos já mencionados, a saber O Discurso do Amo ou do Mestre, pelas relações claras que se vê disso entre o que representa Fausto e Mefistófeles, nele veremos como se processa o lugar da produção:

(Discurso do Mestre ou Discurso Mestre)

Sabemos que a noção de Amo ou mestre em Lacan, sempre remete à famosa dialética hegeliana do par Mestre (Amo) e Escravo. Hegel funda inclusive a dialética que será retomada por Marx em suas preocupações econômicas envolvendo a produção. É Marx quem traz a Lacan a importante noção de mais-valia que ele associará ao gozo (mais de gozar/*plus de jouir*). “Temos então: o Significante Mestre - S1, que se dirige ao escravo - S2, (como detentor de um saber) para produzir (objeto) *a*, plus-de-gozar. O Amo renuncia ao gozo e espera fazer dessa renúncia o princípio de seu poder. Nessa perda Lacan insere o objeto *a*.” (MASCARELO, 2006p.3).

Em Fausto, os lugares de amo e de escravo parecem se colocarem em constante permuta entre o protagonista e Mefisto. Ao início do drama de Goethe Fausto é referido por Deus, em clara remissão paródica ao *Livro de Jó*, como seu servo (*Mein Knecht*). Posição que Mefisto coloca em dúvida e que gera sua aposta com o Absoluto.

Mefisto se apresenta como alguém que pode ser o servo de Fausto para que este aceda ao gozo absoluto, mas em troca de sua alma. Pondo-se como servo Mefisto busca, a partir da detenção dos “meios de produção” para um suposto gozo, a saber, sua magia, reinar sobre Fausto, aquele que ironicamente chama de mestre.

Mas, então, quem detêm a mais-valia (a diferença entre os valores de uso e de troca), aquele que pelo contrato terá uma alma ou o que acederá ao gozo absoluto? Como operação, por um bom tempo parece que Mefisto dá as cartas, mas diante do cliente eternamente insatisfeito, nunca poderá ter como paga a sua parte.

Fausto (S1/\$), supõe em Mefisto este saber-poder, um saber insabido, um S2, que chamamos sua magia, como o que poderia dar o acesso a um gozo como o seu almejado ganho de produção (a). Ele crê no saber sobre o seu sintoma e demanda esse saber, no afã de obter um poder gerador de gozo. Mas esta ilusão é que o faz, de mestre um escravo, perdido neste engodo já que “O S2 e o objeto a, que são os meios de gozo, são exteriores ao sujeito e ao S1. Essa relação de exterior intimidade é representada no sintoma, como um saber que se padece; em sua articulação com o trabalho é uma espécie de trabalho forçado, circular, gerador de um gozo imposto, opaco e fora de sentido, próprio do reinado do Discurso do Amo” (FRANCO, apud MASCARELO, p. 3).

A armadilha de um Fausto que espera ser servido pela *magia* (meio de produção deste Outro) de Mefisto é de fato modelo paradigmático das conseqüências subjetivas da lógica do capitalismo que incita Marx a tecer-lhe suas críticas. Lembremos aqui do termo alienação, pois foi o que utilizamos para nos referir ao Fausto mestre/servo de Mefisto. Fascinado pelas potencialidades de sua magia, que prometem o mesmo que as maravilhas tecnológicas atuais: eterna juventude, poder, prestígio, riquezas, etc, Fausto precisa passar pela dura experiência destrutiva deste expediente, para poder nisso se ver implicado e poder romper com tal lógica.

Falamos aqui do seu desconsolo pesaroso diante das conseqüência funestas de se valer dos poderes de um outro. Em Goethe as mortes de Euphorion inicia sua desolação, mas pontualmente com a de Filemon e Baucis é que decide romper com Mefisto. Em Thomas Mann também há uma culpabilização pela morte de Echo (ideal narcísico) mas a verdadeira perda a que ele remete é a da angústia do Fausto de Pessoa, a “incapacidade de amar”. Fausto até aí não alcança, como no intento analítico, amar e produzir, pois a produção aí lhe custa o amor, mostrando-se péssimo negócio.

É com a queda de Mefisto, deste lugar de um detentor do suposto saber, detentor do meio mágico de produção que se torna possível a nova articulação: a

invenção. Fausto deixa de servir à lógica de dependência a este demônio tentador para poder enfim servir-se de algo desta experiência particular. A experiência do particular envolve o *Pahei-Mathos*. Deste particular é que surge a possibilidade de um novo fazer, de um novo ato “pois o efeito da linguagem é o *pathema*, é a paixão do corpo”⁴⁶⁹ e isso transforma o ser o caracteriza pelo que é único. É disso que ele pode se servir, sem mais viver alienado a um Outro que deteria o segredo do bom fazer:

La toute nécessité de l'espèce humaine était qu'il y ait un Autre de l'Autre. C'est celui là qu'on appelle généralement Dieu, mais dont l'analyse dévoile que c'est tout simplement *La femme*. La seule chose qui permette de supposer *La femme*, c'est que, comme Dieu, elle soit pondeuse. Seulement, le progrès que l'analyse nous fait faire a été de nous faire apercevoir, qu'encore que le mythe la fasse tout sortir d'une seule mère, à savoir d'Ève, il n'y a que des pondeuses particulières. (...) La femme n'existe pas. (LACAN, 1975-6 p.128)

É nesse momento que a *femme-sinthome*, particular de Fausto, sua Margarida, pode intervir e salvá-lo, pois ele teve finalmente um saber pela paixão. Falamos aqui da paixão no que o termo “páschein” geralmente remetido a uma passividade, traz do “ser afetado” (HARARI, 2003a p.264) que se opõe ao “poieíen” de um fazer ativo. O fazer de que aí falamos coloca em cena aquilo que, pela repetição, faz de um passivo singular da experiência, dolorosa, é verdade, se torne pela apropriação em ato. Acabando as oposições entre o agente e o passivo, o mestre e o escravo, só resta o singular da pulsão que faz circuito ativamente passivo ou passivamente ativo. “Em suma: a contraposição e jogo denuncia qual a inicialmente ‘pura e simples paixão’ pode ser – por meio da repetição – transformada em ato. De outro modo, a repetição faz, da paixão, ato; transforma, assim, o que em primeira instância é padecido passivamente” (idem, p.266).

Esta remissão a paixão pode nos fazer pensar nos sofrimentos de Cristo ou de algum outro santo, ao qual comparamos Fausto, mas lembremos que Lacan associa a santidade ao riso, a leveza de uma fruição. Justamente no se apropriar do que foi imposto é que o sofrimento sintomático cessa e se transforma em ação, fazer

⁴⁶⁹ « Car l'effet du langage, c'est le pathème, c'est la passion du corps » (LACAN, 21/01/75)

sinthomático. Aí está a categoria do inventar. “É a questão do inventar enquanto *in-venire*, por que ‘se impõe’ ao sujeito. O inventor, trabalhando com pedaços do real desabonado do inconsciente, não lucubra de modo persistente ou esforçado” (HARARI, 2003 p.272). Ou, para usarmos dos dizeres do próprio Joyce que inspira Lacan, neste inventar existe uma identificação que põe o sujeito, no paradigma do artista, como quem faz sem mais se preocupar com o que ou porque, legando ao outro como obra os enigmas que nele encerrados eram a origem de seu suplício:

The artist, like the God of creation, remains within, or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails. (JOYCE, 1996 p.245)

(O artista, como o Deus de criação, permanece dentro, ou atrás de ou além de ou sobre o seu trabalho manual, invisível, refinado fora da existência, indiferente, aparando suas unhas).

Procuraremos assinalar, de forma conclusiva como estas idéias servirão a Lacan para dar conta de uma nova categoria de homem, categoria que procuramos evidenciar em todo o processo de Fausto em seu fazer. Este novo homem já não pode mais ser o mesmo sujeito dividido como o fora Fausto, entre dois senhores: Deus e o diabo. Destes nomes, sobretudo no contato mais íntimo com o segundo, serve-se dele ajuntando-lhe sua própria marca, por sua invenção faunética. “Fazendo as vezes de Eva, nominando, inventamos um novo conceito, suprimindo o ineludível defeito nomenante do pai criador” (HARARI, 2003 p.60) Nesta nova ética, pelo artifício da suplência já não se trata nem do fanatismo (ao divino) nem do ecletismo (do demoníaco), “senão artificar sem recalçamento para não ceder a respeito do desejo” (HARARI, 2003a p.54).

9. Prosperidade de Fausto

Prospero: "Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own".

SHAKESPEARE, *The Tempest*

Conforme aludimos no início deste trabalho, o que é proposto por Lacan no 23º Seminário, retorce as próprias bases da psicanálise. Isto, inicialmente, no que concerne à direção do tratamento ou ao fim de análise, mas também quanto a sua visão de homem, aquilo que até então se designava como o *sujeito*. Procuramos demonstrar aqui um paralelo deste processo com o que se desenrola no drama de Fausto como protótipo deste homem em busca de sua singularidade expressa em um *fazer-se* ao se apropriar e refazer o seu legado com o que toca ao Nome-do-Pai.

A psicanálise, assim o demonstramos, nasce como uma ruptura, no *status quo* e se apresenta face à crise do humanismo com a categoria ou a noção do *sujeito cindido*, que se contrapõe ao sujeito uno, indiviso (in-dividual) da psicologia da consciência; herança do cartesianismo. Pois Lacan, com o seu *Há do Um*, do *sinthome*, vem propor como advento da análise - e é por isso que toma o modelo joyceano - uma revisão da categoria de sua própria concepção de *sujeito*, aquilo que ele por décadas designou como S barrado (\$), clivado pela diferença entre o *je* e o *moi*, entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. No entanto, o que vem ao fim como proposição é algo que poderia inicialmente parecer uma proposta de retorno ao *in-divíduo* da psicologia, e de fato, aparenta ser um intento um tanto proposital e provocativo, bem ao modo lacaniano de trazer a atenção do leitor instigado pelas suas afirmações polêmicas.

A partir do advento do *sinthome*, e da nova relação com o *Nome-do-Pai*, diversa da *père-version* do sintoma, algo muda radicalmente no que diz respeito ao ser falante até então identificado á noção de *sujeito*. Como já não mais se trata do Nome-do-pai como o que divide o sujeito entre o saber e a verdade, cuja ilusão de reuni-las em um impossível todo coerente lhe gera o sofrimento. Mas o que resta da constatação desta impossível relação é o que Lacan afirma com o postulado *Há do um*. Não se trata mais do sujeito bipartido por um Outro, assujeitado ao deciframento do desejo deste Outro, tampouco trata-se da unificação totalizante e claramente distintiva de um outro qualquer, mas sim do um que escapa ao parâmetro, à contextualização, à analisibilidade. Não se trata do um que faz série, mas daquilo que o partitivo francês (do um), no qual Lacan o apresenta, remete: ao não contável, e portanto, não *sujeito* á soma ou á subtração. Como esclarece Harari (2003a, p.99):

É do Um-absolutamente-só, e nele cabe reconhecer, cabe isolar, cabe privilegiar o elemento que garante a própria consistência, vale dizer, a consistência do próprio gozo (como não redutível nem 'integrável' a equilíbrio ou discurso algum). Aí já não situamos o particular, senão o singular.

Se o que fundava o *sujeito* era a *metáfora* paterna, este *Do Um*, partitivo, está mais próximo do *metonímico*, não como o que representa um significante para outro significante, pela sobreposição substitutiva (metafórica), mas como um pedaço, uma fagulha, uma ponta, de um não-todo que só pode *ex-sistir*, existir fora do campo do saber e da representação. Este *do um*, como aquilo que não faz remissão a um Outro, é portanto desabonado do inconsciente como este discurso do Outro que cindia o sujeito. É um *não-sujeito* (non-su-je[t]), posto que nada sustentaria, como coloca Lacan, um *su-je* (sabido-eu)⁴⁷⁰, lembrando aqui o inconsciente como o *in-su* (não-sabido).

Mas, se a polêmica é levantada, ela não ficaria sem respostas ou soluções, das quais nos interessa a seguinte: “Não há sujeito – dividido, está claro – há LOM. Grafia que propõe como transcrição homofônica de *l’homme* (o homem)”: (idem). “O UM” do *sinthome* (*l’un* ou, *l.u.n.*, na *lalíngua* que podemos imputar a Lacan) será

⁴⁷⁰ Jogo homofônico com o *sujet*, no francês

assim chamado *I.o.m*, expressando uma simplificação do que fez do nome próprio um nome comum. Tal qual enunciado em seu texto *Joyce-o-Sintoma* (1975):

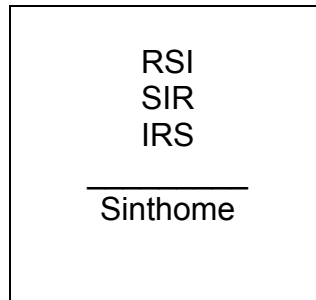
C'est en tant que l'inconscient se noue au sinthome, qui est ce qu'il y a de singulier chez chaque individu, qu'on peut dire que Joyce, comme il est écrit quelque part s'identifie à l'individual. Il est celui qui se privilégie d'avoir au point extrême pour incarner en lui le symptôme, ce par quoi il échappe à toute mort possible, si vous me permettez de l'écrire tout simplement d'un I.o.m. ⁴⁷¹(LACAN p.168)

Lacan mostra em ato a constituição deste *indivíduo* a partir de sua trindade herética, refazendo no humano o que era antes próprio do divino. A partir de sua injeção de “elementos” do helenismo aristotélico⁴⁷² no que é da “verdadeira religião” dirá que “o homem, e não Deus, é um sujeito trinitário. Composto de quê? Do que chamamos elemento. O que é um elemento? O elemento é o que, de uma parte, *faz um* – dito de outra maneira, o traço unário - e o que, por fazer *um*, incita à substituição.” ⁴⁷³ (LACAN 1975-6). Com o seu LOM, propõe-se uma herética escolha no humano uno-trinitário, sem mistérios, mas que só se o pode fazer a partir de um quarto, a saber, a maneira ou o modo como se re-amarrou as três consistência numa determinada ordem disposicional: o *sinthome*.

⁴⁷¹ É na medida em que o inconsciente se enoda ao *sinthome* que está o que há de mais singular em cada indivíduo, pode-se dizer que Joyce, como ele escreveu em algum lugar, identifica-se ao *individual*. Ele é aquele que privilegia ter chegado ao ponto extremo de encarnar nele o sintoma. Através do qual ele escapa à qualquer morte possível, deixa de se reduzir a uma estrutura que é aquela mesma do omi, se vocês me permitem escrevê-lo bem simplesmente como o *o.m.i*.

⁴⁷² Lacan se refere às concepções de Aristóteles sobre os elementos que compõe o fenômeno humano, a saber “nous, psyché, soma, ou ainda, vontade, inteligência, afetividade.

⁴⁷³ “L’homme, et non pas Dieu, est un compose trinitaire. Composé de quoi ? De ce que nous appellerons élément. Qu’est-ce qu’un élément ? Un élément, c’est, s’une part, ce qui fait un – autrement dit, le trait unaire – et ce qui, du fait de faire un, amorce la substitution. La caractéristique d’un élément, c’est qu’on procède à la combinatoire des éléments.



Esquema 3+1

Sua trindade, sua *hérésie/RSI* Lacan a chamará na sexta aula do seminário que leva este nome (*Seminário 22 – RSI -18/02/75*), em alusão à sua homofonia com a *heresia*, de uma “trindade infernal” a qual teria sido conduzido pela sua experiência clínica, refazendo o que herdou do fáustico Freud revolvedor do Aqueronte humano (Capítulo 2):

...L'expérience à proprement parler analytique m'a conduit à cette *trinité infernale* du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel. Je ne pense pas ici jouer d'une coude qui ne soit pas freudienne. Si « flectere nequo superos », écrit en tête de la *Traumdeutung* le cher Freud «Acheronta movebo » et c'est sans doute là que prende illustration ce que j'ai appelé la vérité, la vérité d'une certaine religion pour laquelle je mettais en valeur que ce n'est pas tout à fait au hasard qu'elle arrive a la notion divine qui soit d'une trinité.⁴⁷⁴

Arriscamos dizer que é por isso que Lacan usará para caracterizar o seu do um, nem mais nem menos que 3 (letras elementos) + 1 (ordem de disposição), chegando assim, tanto a RSI quanto a LOM. No saber-fazer do *sinthome*, diferente de um homúnculo ideal a ser engendrado no “esplêndido isolamento”⁴⁷⁵ de um

⁴⁷⁴ A experiência analítica, propriamente falando, me conduziu a esta trindade infernal do simbólico, do imaginário e do real. Não penso aqui meter o bedelho em algo que não seja freudiano. Se “flectere nequo superos”, como está escrito na frente da *Traumdeutung* nosso caro Freud “acheronta movebo” e é sem dúvida aí que se dá a ilustração disso que chamei a verdade, a verdade de um certa religião da qual coloquei em destaque que não é por mero acaso que ela chegue a que a noção divina seja a de uma trindade.

⁴⁷⁵ Expressão correntemente utilizada em psicanálise para se referir ao trabalho solitário de Freud, antes de se pensar o conceito de movimento ou instituição psicanalítica.

laboratório e encerrado em uma redoma de cristal, este homem comum de maneira extra-ordinária, se produz em si, pela experiência, pelo próprio punho (auf eigene Faust), mas não sem outros que o cerquem, evidentemente. Lembrando a crítica de Mefisto à idéia do Homúnculo de Wagner:

Wenn du nicht irrst kommst du nicht zu Verstand,

Willst du entstehn, entsteh auf eigne Hand (7847-8)(grifo nosso)

Se não erras não alcanças a razão

Queres vir a ser [entstehn], faze-o pela tua própria mão

Procuramos mostrar na *autoria* de Fausto um fazer-obra que, pelo próprio punho, fez em seus escritores um *sinthome*, mesmo se a prosperidade de seus Faustos-personagens, seja neles (sobretudo em Mann), por vezes discutível, estes artesãos demoníacos da escritura fazem-se Faustos como autores, e é nisso que reside o que procuramos destacar. Procuramos constituir nossa trindade a partir de um Fausto *re-feito* por três autores dos quais tivemos em Goethe, junto à Mann e Pessoa uma clara primazia em uma tríade (GMP).

Goethe não é privilegiado somente por sua superioridade auferida pela tradição, mas por ter de maneira mais clara, feito de Fausto o que seu nome traz in germen: sua fortuna, sua prosperidade, sua salvação.

Mas, a guisa de encerramento, gostaríamos de deixar aquele que lê este trabalho com um primeiro e quarto escritor que está em todos estes três (Goethe, Mann, Pessoa) e que, portanto, não faz série. Daquele que, justamente, junto com Goethe, formou para Freud, na aurora da psicanálise, na aliança com o literário, sua “potência de formação” (ASSOUN, 1996 p.17). Se o que está em cena é LOM, falamos de William Shakespeare, aquele que na tese bloomiana é, ninguém menos que o *inventor* do humano. Bloom o afirma em seu *Shakespeare – The Invention of the Human* (2001), como o responsável pela formação da concepção de Homem que começa com as peças do bardo de Stradford. Foi o primeiro grande escritor a saber fazer de seus personagens mais do que meros símbolos ou representações, dando-lhes a verdadeira face múltipla do fenômeno humano. Ao invés de aludirem aos

grandes dramas e conflitos da existência, seus personagens os encarnam e os expressam entrecruzando drama e comédia, heroísmo e vilania.

Bloom, em sua bardolatria, por pouco não cria (se é que não o faz, efetivamente) uma religião shakespeariana, beirando o exagero, mas é de fato importante pensar se até hoje alguém teria conseguido ser pós-shakespeariano, superando seus feitos. Bloom, em sua quase-religião, porém, toma o cuidado de dizer que o autor não *criou* o homem, mas sim que o *inventou*, noções que também cuidamos diferenciar. Neste sentido, ele é onipresente e está em todos os autores que citamos auxiliando-os a formar seus Faustos. A começar por Joyce, o inspirador da teoria do *sinthome*, lembremos toda a discussão em torno de sua biografia do “bardo” inglês e de uma teoria de Stephen Dedalus sobre a “consustanciação entre pai e filho” expostas na *Telemaquia* de seu *Ulysses*.

Já em nosso fáusticos, em Goethe que, conforme vimos, assumia “sem complexos” sua influência shakespeariana, e a injeta abertamente na forma de personagens tais como, Oberon, Titânia, Puck⁴⁷⁶, ou as bruxas de *Macbeth* além de evidentes traços hamletianos⁴⁷⁷ de seu Fausto. Mas o mais surpreendente é a presença de Ariel⁴⁷⁸, do qual logo falaremos, na abertura de seu *Faust II* onde Mefisto já é uma figura de menor importância. Ariel aí aconselha o banhar-se no rio *Lethe*, o rio do esquecimento, marcando a passagem trágica que sela a primeira parte para uma nova possibilidade neste recomeço do segundo livro.

No *Doktor Faustus* de Thomas Mann também aparece a constante remissão ao seu *Love Labor's Lost*, de que Leverkühn se apropria e transforma em música. Desde as primeiras lições com Wendell Kretzschmar, sabemos que o protagonista Leverkühn-Fausto, o músico, tem na junção de Beethoven, pela música, e de Shakespeare, pela poesia, a formação de seu “céu espiritual”, “uma constelação mais luzente do que qualquer outra, e ele gostava muito de mostrar a seu aluno singulares afinidades e concordâncias nos princípios e métodos de criação dos

⁴⁷⁶ Três personagens de *Sonho de uma Noite de Verão* (*A Midsummer Night's Dream*). Goethe chamará esta cena de Sonho de uma noite de Walpurgis (*Walpurgisnachttraum*)

⁴⁷⁷ Entre outras paródias, lembremos do início do drama, quando Fausto constitui seu monólogo empunhando o “crânio vazio”, na clara releitura do monólogo de Hamlet como o crânio de Yorick.

⁴⁷⁸ O Gênio benéfico de *A Tempestade* (*The Tempest*).

dois gigantes”⁴⁷⁹. (MANN, 1947 p.103) Irmaná-lo na música a Beethoven, eis uma clara tentativa de fazê-lo mais alemão, como tanto o seria desejado. No Fausto que traz o foco do escópico ao sonoro o mestre de Leverkühn toma de um soneto de Shakespeare um tal intento sinestésico:

To hear with eyes belongs to love's fine wit (apud MANN, 1984 p.89)

(Ouvir com os olhos faz parte das sutilezas do amor)

No entanto, indiscutivelmente é Pessoa que dá maior peso a Shakespeare, encabeçando-o entre as divindades literárias de seu *Fausto – Tragédia Subjectiva*, fazendo dele aí a personagem que suplanta Cristo - em seus queixumes por ter sido um louco, tido por Deus – e em seu elogio de uma loucura produtiva.

Cristo:

A sonhar eu venci mundos

Minha vida um sonho foi (...)

A ilusão é mãe da vida:

Fui doido e tido por Deus (...)

Cheio de dor e de susto

Toda a vida delirei.

Shakespeare:

E é loucura a inspiração!

Só a loucura é que é grande!

E só ela é que é feliz.

⁴⁷⁹ Shakespeare und Beethoven zusammen bildeten em seinem geistigen Himmel ein alles überleuchtendes Zwillingsgestirn, und sehr liebte er es, seinem Schüler merkwürdige Verwandtschaften und Übereinstimmungen in den Schaffensprinzipien und –methoden der beiden Giganten nachzuweisen.

É o mesmo Pessoa que dá, pela voz de seu Diabo, a Shakespeare o reconhecimento por ter sido o mais fiel de seus apresentadores ou embaixadores nas letras. O mesmo diabo que se queixou de Milton e seu *Paradise Lost* e até mesmo de Goethe que com seu Fausto por o terem difamado⁴⁸⁰, irá reconhecer em Shakespeare o seu melhor apresentador: “Shakespeare, que inspirei muitas vezes fez-me justiça: disse que eu era um cavalheiro. Sou incapaz de uma palavra, de um gesto, que ofenda uma senhora. Quando assim não fosse da minha natureza, obrigava-me o Shakespeare a sê-lo. Mas realmente não era preciso”.(1997, p.45)

Não admira ouvir isso do poeta nacionalista, ferrenho defensor de seu Portugal, cantor de seus feitos e idealizador do quinto império que afirmara “O homem está acima do cidadão. Não há Estado que valha Shakespeare” (2003 p.64).

Mas Shakespeare jamais escreveu um Fausto? Pensaríamos. De fato não com tal nome. Mas sabemos que são vários os *Nomes de Fausto* e o seu, por ele rebatizado e refeito, chamou-se, por substituição sinonímica⁴⁸¹, *Próspero*.

Se a juventude de um mito pode ser demonstrada por sua posteridade, legítima ou bastarda, esse mesmo personagem pode, muitas vezes, por uma espécie de contragolpe, dar nascimento ao seu contrário. Dessa forma, por volta dos anos 1610-14, muito pouco tempo depois da aparição de Fausto, Shakespeare dá nascimento a Próspero em *A Tempestade*, que talvez tenha sido sua derradeira peça (CARRIERE in BRICOUTp.32).

Se concordamos com Carrière que Próspero é o Fausto de Shakespeare, não entendemos como um anti-Fausto ou contra-Fausto, mas justamente como aquele que pela primeira vez alcançou ser *faustus* em sua acepção. É com seu Fausto, com a peça *The Tempest* que o autor, afinal teria encerrado sua carreira, vivendo ainda anos sem nada mais ter para escrever. Fato que indiscutivelmente aporta à peça o caráter de legado no qual tanto insistimos.

Na peça, Próspero é um duque desinteressado de suas atribuições políticas em detrimento dos estudos da magia e das artes ocultas, alienando-se de suas

⁴⁸⁰ Ver início do Capítulo 6

⁴⁸¹ Próspero é uma das traduções possíveis do termo latino *Faustus*.

ocupações políticas e confiando suas atribuições governamentais ao irmão. Após a traição deste último, (como a do irmão de Hamlet-pai), porém, é expulso de seu ducado e se refugia numa ilha com sua filha Miranda. Lá chegando, liberta o espírito Ariel que o servirá durante certo prazo, por gratidão, e aprisiona o híbrido, semi-bestial, Caliban, por haver tentado violar sua filha Miranda. O desenrolar da peça decorre de uma vingança pretendida por Próspero contra seus traidores, que começa com a tempestade artificial, encomendada a Ariel, e que os põe náufragos, perdidos na ilha.

A manifestação do demônio é aí cindida, como vimos na gravura *Melancholia* de Dürer entre o animal e o gênio sublime. O animal não é o cão, mas o híbrido, o *demi-devil*, como Próspero o chama, Caliban. Evidente se tratar de um anagrama de *canibal*, já que ele na peça ele serve para representar o bestial, fora de qualquer ordem, aquele que não adere a nenhum *nomos*. Seu papel é, no entanto secundário se comparado ao Gênio alado (sem sexo definido) Ariel. Este, não tem em seu nome a referência exatamente ao que significa (do hebraico, *leão de Deus*), mas é também um anagrama de Air-el já que é o *ar* o seu elemento.

É interessante que ele apareça como um gênio, no sentido latino do termo, que muito se aproxima do que tratamos acerca do *daimon* grego, de Sócrates, esta divindade pessoal que nos acompanha a partir do nascimento (da gênese). Quando se fala de gênio, no sentido que aproximamos aqui deste, na aparente cisão entre o bem e o mal, o elevado e o rebaixado, vale mencionar uma concepção iraniana segundo a qual o gênio seria uma única força, representada por uma linda moça que preside nosso nascimento e que conforme nossa conduta pode se tornar em uma criatura ainda mais bela ou um terrível demônio. (apud AGAMBEN, 2005 p.18) Quer dizer, pode ser tanto o sulfuroso Mefisto que tenta para o baixo e o vulgar quanto a Margarida que se torna o sublime eterno feminino, que intercede e salva o protagonista em Goethe.

Horácio (apud AGAMBEN, 2005 p.8) dirá que *Genius meus nominatur, quia me genuit*. “Ele se nomeia meu Gênio porque ele me engendrou.” Esta é sem dúvida a noção que entendemos como a melhor tradução deste nome do pai real, do elemento impessoal a se servir e a se prescindir. O gênio se manifesta no entender de Agamben como esta força que, mesmo não fazendo obra, torna-a possível

quando alguém dela sabe se apropriar. Para exemplificá-lo também o ensaísta italiano se utiliza do processo da escritura:

Escrevemos para tornarmos-nos impessoais, para sermos geniais e, no entanto, ao escrevermos nos indiviuamos como autores desta ou daquela obra, e nos afastamos de *Genius*, que jamais pode ter a forma de um Eu e muito menos de um autor. Toda tentativa do Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de *Genius*, para fazer com que ele assine em seu nome é necessariamente destinada ao fracasso.⁴⁸² (idem, p. 13)

Não se trata, portanto, nem de lutar contra ele nem para dominá-lo⁴⁸³, mas de deixá-lo livre para impor-se como invenção (*in-venire*) o “engendrar”, como seu nome sugere, do *sinthome*. “É uma ética da relação com o *Genius* que define a posição de todos os seres (...) O gesto do poeta que prescinde deste sórdido cúmplice parece tanto mais amável e sóbrio pois ele não ignora que é a ausência de “Deus que nos auxilia”⁴⁸⁴ (ibidem p.15).

Próspero se faz justamente o mais fausto dos Faustos, pois soube valer-se no seu gênio Ariel e prosperar por conta própria, abandonando o isolamento de sua ilha, lançando ao mar seus alfarrábios estando pronto para reganhar seu *brave new world*⁴⁸⁵.

But this rough magic

I here abjure, and, when I have required

⁴⁸² On écrit pour devenir impersonnel, pour devenir génial, et néanmoins, en écrivant, nous nous individuons comme auteur de telle ou telle oeuvre, nous nous éloignons de *Genius*, qui ne peut jamais avoir la forme d'un moi, et encore moins celle d'un auteur. Toute tentative du Moi, de l'élément personnel, pour s'approprier de *Genius*, pour le contraindre à signer en son nom est nécessairement destinée à l'échec.

⁴⁸³ Nessa tentativa Agamben parece vislumbrar o que é próprio do sofrimento gerado pelo sintoma: « Il peut arriver alors que l'impersonnel refoulé resurgisse sous la forme de symptômes ou de tics plus impersonnels encore, sous la forme de grimaces encore plus accentuées ». (2005 p. 14)

⁴⁸⁴ Il est une éthique du rapport avec le *Genius* qui définit le rang de tout être. (...) Le geste du poète qui se passe de ce sordide complice apparaît d'autant plus aimable et plus sobre parce qu'il n'i gnore pas que 'c'est l'absence de Dieu qui nous aide'. »

⁴⁸⁵ “Admirável mundo novo” Referido por mirando, filha de Próspero.

Some heavenly music, which even now I do,
To work mine end upon their senses that
This airy charm is for, I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book.(Ato 5 - Cena 1)

(Mas abjuro,
neste momento, da magia negra;
uma vez conjurado mais um pouco de música celeste
— o que ora faço — para que nos sentidos lhes atue —
tal é o poder do encantamento aéreo —
quebrarei a varinha; a muitas braças do solo a enterrarei,
e em lugar fundo, jamais tocado por nenhuma sonda,
afogarei meu livro.)

Agamgen toma justamente o gênio Ariel, de Próspero como o protótipo desta relação ética a se elaborar com tal “princípio impessoal” que tanto nos lembra o duplo movimento lacaniado do servir-se e prescindir. “É então o momento de Próspero renunciar também aos encantamentos de Ariel. A partir daí sabe que a “força” que lhe resta é a que lhe pertence⁴⁸⁶” (idem, p.20). O que faz doravante é, portanto, é em seu nome e por sua singular articulação e já não mais na dependência de um Outro, detentor dos meios de uma tal produção.

My Ariel, chick,
That is thy charge: then to the elements
Be free, and fare thou well! (...) (Ato 5 - Cena1)

(Meu/minha querido(a) Ariel.
Esta foi tua tarefa, agora volte aos elementos.

⁴⁸⁶ C'est l'heure où Próspero renonce à ses enchantements et sait que quelle que soit la force qui lui reste, elle lui appartient

Seja livre! E Adeus!)

Now my charms are all o'erthrown,

And what strength I have's mine own (Epílogo)

(Agora os encantamentos foram superados/ultrapassados

e a força que tenho é a minha própria)

Prescindindo enfim de Ariel, Fausto/Próspero já não precisa recorrer aos mistérios, mas é a partir daí que ele pode viver uma vida puramente terrestre (in-mundo) sem estar ilhado no isolamento dos ideais. Se na peça vem a famosa constatação shakespeariana de que somos feitos da mesma matéria de nossos sonhos ("We are such stuff... As dreams are made on and our little life is rounded with a sleep..." Ato 4 - Cena 1), questão que certamente não ficou sem conseqüências para Freud, nisso mais que se depositar um ideal, ou se deixar assombrar por pesadelos demoníacos, há o possível despertar para se engendrar num fazer.

Nisso Shakespeare foi o mais magistral dos aliados literários a nos ensinar tendo aí um certo caráter de originário. Escrever, desde sua existência é re-escrevê-lo procurando mimeticamente ir além, procurando inventar um Pós-Shakespeare. Mas e este Nome-de-Autor, a partir de que nome se fez ou re-fez inventando-se em seu nome comum? Curiosamente, em grande parte, a partir do Nome do primeiro autor (no sentido que demos ao termo) de um Fausto literário.

Falamos aqui de Christopher Marlowe e de um dos mais curiosos mitos ou produções teóricas elaboradas a partir do escritor que soube fazer-se tão opaco às especulações biográficas. Trata-se da chamada *merlovian theory*, segundo a qual William Shakespeare não só teria sido fortemente influenciado em idéias e estilo pelo seu precursor e quase contemporâneo. A dita teoria defendida por um série de autores⁴⁸⁷ afirma que Marlowe, não teria sido assassinado em 30 de maio de 1593 aos 29 anos, em decorrência de uma dívida não quitada, mas que teria continuado a viver e teria escrito a totalidade da obra assinada com o nome de Shakespeare.

⁴⁸⁷ Wilbur Gleason Zeigler *It Was Marlowe* (1895), Calvin Hoffman, *The Murder of the Man Who Was Shakespeare* (1955), Louis Ule, *Christopher Marlowe (1564-1607): A Biography*, AD Wraight, *The Story that the Sonnets Tell* (1994) Roderick L Eagle, *The Mystery of Marlowe's Death*, N&Q (1952)

A “paranóica” idéia se baseia, além das inegáveis influências, no fato de que não havia nenhuma obra assinada pelo homem de Stradford antes da suposta “farsa” da morte de Marlowe que sabidamente era envolvido em questões de espionagem e perseguições, podendo ter contado com o auxílio de poderosos que o quiseram fora de circulação, mas não abdicavam de seu talento (DUARTE & FERREIRA, 2003). A teoria evidentemente começa pela percepção de uma série de apropriações estilísticas do precursor. É o caso, por exemplo, do *blank verse*, criado por Marlowe e posteriormente chamado na tradição pelo nome de Shakespeare.

À parte qualquer tentativa de defender ou recusar a veracidade histórica de uma tal teoria, trata-se de uma interessante construção para demonstrar o *re-inventar-se* no precursor, não só no estilo, mas na temática. Se no recente filme *Shakespeare in love* se faz o chiste de que Marlowe teria morrido “over a bill/Bill⁴⁸⁸” - não por causa de uma conta (bill), de uma dívida não quitada, mas por causa de um certo William (Bill) - com seu *Próspero*, na obra derradeira do poeta que chamamos de Shakespeare, na sua *The Tempest*, o Fausto rebelde descrito por Marlowe, que caminha de peito estufado rumo a sua danação por uma espécie de “tout, mais pas ça”, este agora se mostra em outra fase, amadurecido e tendo a maestria sobre seu *saber-fazer* antecipando em muito a redenção creditada a Lessing ou a Goethe mas ainda sem abrir mão do que é seu.

Se, num determinado momento, foi necessário o engodo de sua entrega aos poderes de um demônio/gênio é este que em seu enlace possibilita um desenlace, tal qual ocorre em uma análise, onde primeiro se amarra os fios para que algo nesta amarração forçosa possa desencadear o desenlace. Numa análise, opera-se um des-enlace tanático (*analyo*) para um mefítico re-enlaçar.

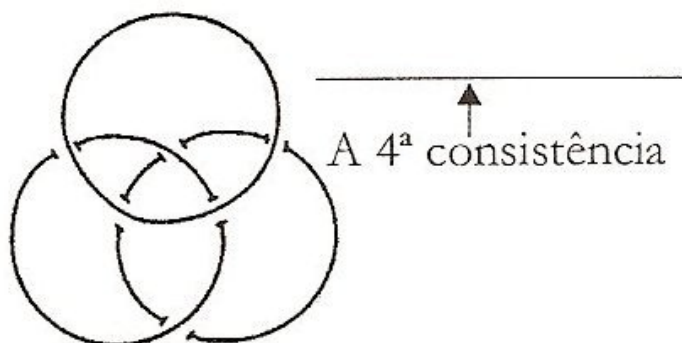
Seria aí a cadeia borroiana tríptica na sua acepção mais conhecida. É nela em uma das três consistências que, no processo analítico, algo irrompe e a rompe:.

⁴⁸⁸ *Bill* como nome comum, significa conta, a suposta não quitada que lhe teria custado a vida, mas é também o apelido de William (Shakespeare).

Momento 1 – A partição/ruptura em uma das consistências

Esta cadeia que irá se romper, foi reconstruída na transferência esta Neurose Artificial (idem, p.321). É na transferência que se dá a *Mise en continuité* (colocação em continuidade) dos três anéis. Mas o analista, não reforça este engodo, ele, com suas intervenções propicia ao analisante dar conta de se deparar com uma ruptura. “Operamos pois um des-enlace para um re-enlaçar. Por isso, nossa proposta foi a de denominar essa cadeia como “da trindade paranóica”, em que vale a estabilização transferencial. (HARARI, 2003, p. 323).

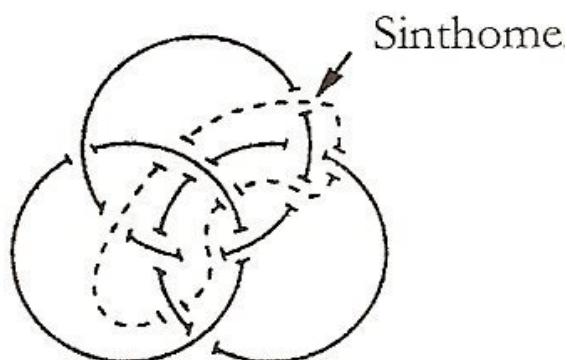
Mas a já tão comentada quarta consistência, como bem demonstra Harai com seus esquemas dos quais nos valem, não é *criada* (ex-nihilo) e sim a inventada a partir da consistência partida e agora reatada em suas pontas. Eis por que as nomações podem ser tanto do Real, quanto do Simbólico ou do Imaginário:



Momento 2 - O quarto feito da consistência cortada e reatada em suas extremidades.

Queremos destacar a importância de se realizar um corte na “consistência média”. Com esta partida se parte o fio em dois. De uma se faz duas. Assim, com esta ruptura de um fio se reata em “pontas” formando novamente um aro. E com o outro fio oriundo desta partição - pensando aí o que era do sintoma como uma superfecundação da consistência rompida - desta ruptura “cria-se” a quarta consistência, esta que reatará os aros soltos ao modo borromeo.

Com isso, porém, se desfaz o gozo da continuidade que poderia estar na base da preocupação freudiana com a análise interminável. Eis aí esta nova consistência que não faz série com as outras e que também irá a elas se amarrar de modo singular e não mais equilibrado, já que com uma só das outras três irá se cruzar em quatro pontos.



Momento 3 – O *sinthome* como quarto reatando as outras três consistências

Diferentemente da cadeia clássica e equilibrada, da Trindade paranóica,

Essa é uma cadeia desequilibrada; assim, pode ser, portanto, a cadeia do fim de análise, por que se impõe ao sujeito uma formação de sua posição subjetiva, com essa precisa condição: a do “impositivo” (como as falas). Não é um delírio, mas um *saber-fazer-ali-com*. Porém neste caso com o que e como? Trabalhamos sempre sobre a mesma consistência: quando colocamos em cadeia de três, pela colocação em continuidade; depois, no último passo, mediante a colocação em descontinuidade. (p.324)

Chama-nos a atenção a denegação, a resistência, que os analistas têm em trabalhar com o nó borromeo de quatro, fixados na versão trinitária na qual resistira o

próprio Lacan ao início do Seminário 22 (RSI). Harari alude aí a possível aderência a um Ideal do “analista equilibrado” e do “analisante adaptado”. Isso em referência ao claro desequilíbrio tanto da representação gráfica quando das relações topológicas, já que o número e a forma de ligação já não são harmônicas.

Nesta proposta de fim de análise, da qual deriva o LOM, é necessário a disposição fáustica de ousar romper com a resistência de uma inércia conformativa ao imaginariamente harmônico de um boa-forma, com o que é seguro, num sentido adaptativo. No fim de análise aí proposto este LOM identifica-se não mais a um Outro que possa balizar seu desejo, mas ao seu *sinthome*.

Esta identificação “Aponta para uma formação que não faça divisão, que não despedace; uma formação com a qual possa haver, finalmente, um modo de acordo e que, portanto, não seja indicativa da partição do sujeito. Daí nossa tese sobre a subversão que implica a proposição do *sinthome*” (HARARI, 2003p. 324-5). Este é o in-sujeito que decorre desta operação, já o do sintoma, este seria “em troca, um sujeito despedaçado, dividido, esse que diz: ‘eu não quero ser assim’, ‘não quero ter isso’, o então ‘não posso viver mais desse modo’. (idem). Esta é a queixa com que se chegaria a uma análise, queixa do sintoma, mas no caso do *sinthome* já não se trata mais de um desejo de purgação denegatória, mas de uma identificação com um fazer ali, “pelo contrário, se afirma que ‘não poderia viver sem ele’” (ibidem).

Diante de tudo o que expusemos, portanto, ao longo destes capítulos em que procuramos demonstrar os ecos do itinerário faustiano com o itinerário analítico e decorrentemente com as concepções de Homem, daí decorrentes, procuramos reproduzir nossas conclusões de forma esquemática na seguinte tabela:

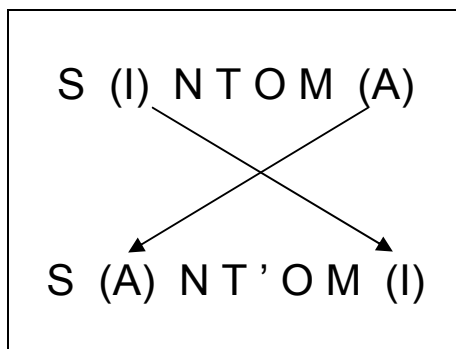
Momentos	Disposição Faustiana (cf. Dabezies, 1972)	Ligação	Père-version (Relação ao Nome-do-Pai)	Processo	Ética	Resultado
1º.	<i>Streben</i> (ânsia pela realização)	Deus	Amor eterno	Conhecimento	Criação	Saber
2º.	Magia	Mefisto	Utilização herética (<i>s'en servir</i>)	Alienação	Produção	Fazer
3º.	Ação em nome próprio	Artifício Próprio (LOM)	Prescindência (<i>s'en passer</i>)	<i>Sinthome</i>	Invenção	Saber-Fazer-ali-com (Faber)

Com os adventos do *sinthome*, não cabe mais aqui a questão divisória, se o “O estilo é o Homem” (Buffon) ou se “O estilo é o diabo” (Valéry), mas, com a manifestação ao uniano do *Yadlun*, diríamos que, *Le style... c'est LOM*.

Trazendo isso, LOM, para algo mais próximo do idioma português, e ainda preservando a trindade unitária das letras, propomos rebatizá-lo *OMI* aí ouvindo os ecos da lalíngua sertanista dos caboclos e jagunços de Guimarães Rosa, nosso autor de um Fausto tão próximo aos artifício joyceanos em *Grande Sertão: Veredas* e suas viagens das lalínguas orais a uma escritura do real já que, segundo afirmava: “A vida também é para ser lida” (apud RIVERA, 2005 p.10).

Com isso poderíamos também fazer nossa a influência de quem fez de seu Fausto o homem Próspero, operando nas letras e não *ex nihilo* uma transformação inventiva e anagramática em ARIEL (AIR-EL) e CALIBAN (CANIBAL), afinal o quarto sinthomático se faz com a matéria de uma das três letras (RSI), e é nisso, nesta nova organização com o que era SINTOMA que queremos mostrar poder se produzir o que rebatizamos SANTOMI, ou SANT’OMI. É com o que é do mesmo, antes supostamente do Outro, que se faz o próprio, numa operação que valendo-nos da criatividade de Haroldo de Campos, chamaríamos de uma *Transluciferação Mefistofáustica*, a transsubstanciação, a partir do *sinthoma*, engendrando um artifício,

um *saber-fazer-ali-com*. Ali, com o que se têm (avoiement), sem nada tirar nem por, mas com uma subversão necessária que procuramos mostrar na “letra”:



SEGUNDA PARTE

RESUMO SUBSTANCIAL EM LÍNGUA FRANCESA

(Résumé Substantiel en Langue Française)

1. Entre Psychanalyse et Littérature

Le présent travail résulte d'une étude entre les domaines de la Psychanalyse et de la Littérature et s'inscrit obligatoirement dans un inter-discours capable de produire des contributions pour la compréhension tant pour chacun de ces domaines, que pour d'autres qui leur sont proches. Cette étude vise justement à récupérer les points d'insertion relatifs aux préoccupations de la Psychanalyse et de la Théorie Littéraire dans leurs approches de ce que l'on appelle le subjectif vis à vis la culture. Il ne s'agit ni d'un travail sur la célèbre *angewandte Psychoanalyse* (Psychanalyse appliquée), ni d'un similaire de ceux qui visent tout simplement enrichir la théorie psychanalytique par le moyen d'autres référentiels culturels, bien que cette deuxième approche nous soit beaucoup plus chère et proche.

De Villari (2002, p. 17-21), nous emportons la constatation que c'est Freud qui inaugure ces deux voies référées ci-dessus, des voies de dialogue entre la psychanalyse et la littérature. Une voie additive qui cherche à « attribuer des sens au texte littéraire à partir de l'investigation psychanalytique », comme nous le voyons dans *Dostojewski und die Vätertötung* (1927)⁴⁸⁹ ou dans *Der Wahn und die Träume in W. Jensens « Gradiva »* (1906)⁴⁹⁰, et une autre voie qui serait pour son caractère *extractive*, vu qu'elle s'intéresse à « récupérer du texte littéraire, la particularité capable de nourrir la psychanalyse ». C'est le cas, pour cette deuxième voie, des références freudiennes à *Oedipe-roi* de Sophocle et à *Hamlet* de Shakespeare.

⁴⁸⁹ *Dostoievski et le Parricide.*

⁴⁹⁰ *Délires et Rêves dans Gradive de Jensen.*

La première approche, à notre avis anodine et inappropriée, est celle qui depuis les débuts de la psychanalyse a provoqué plusieurs critiques et jusqu'à présent fait garder des réserves sur tout travail interdisciplinaire comprenant la Psychanalyse. Comme exemple, nous pourrions citer les douteuses psychanalyses d'auteurs ou les œuvres qui finissent par configurer parfois une vraie « philosophie d'almanach », sans aucun intérêt ou crédibilité, vu qu'elle s'empare du recours connu comme « psychanalyse sauvage ».

La deuxième approche, dont la pratique est devenue plus courante, est celle au moyen de laquelle la Psychanalyse cherche dans la culture, dans ses différentes manifestations et références épistémologiques, l'essence qui donne support et corps à ses élaborations conceptuelles telles que la religion, les expressions artistiques et folkloriques, les différentes modalités théorico-scientifiques, y compris un accent mis sur la *Littérature*. Nous pouvons donc témoigner de l'avancement des études psychanalytiques à partir de réflexions et instruments d'origine hétérodoxe.

Si cela fut inauguré par Freud, c'est Lacan, à partir de la Linguistique, de la Logique et de la Topologie, parmi d'autres matrices, qui vient révolutionner le statut conceptuel et structurel de la Psychanalyse. Ce sera peut-être cette posture qui servira ici de modèle, encore que notre exportation de concepts prenne parfois la voie inverse, c'est-à-dire, non seulement pour la Psychanalyse et ses objectifs cliniques, mais aussi de la Psychanalyse et avec des objectifs réflexifs.

Nous ne prétendons absolument pas ignorer l'itinéraire de nos questions en tant qu'auteur, qui *vient de la psychanalyse en quête de la littérature*, mais c'est justement dans une perspective d'*alliance* de la psychanalyse avec la littérature, référée par Freud dans son *Der Wahn und die Träume in W. Jensens « Gradiva »* (1906)⁴⁹¹ que nous avons l'intention de travailler.

⁴⁹¹ *Délires et Rêves dans Gradive de Jensen.*

Wertvolle Bundesgenossen sind die Dichter, und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nicht träumen lässt.⁴⁹² (FREUD, 1907 p.14).

Freud atteste quelque chose de faustien qui allie la Psychanalyse à la Littérature et que nous aurons l'opportunité de mieux montrer dans la section *La Fiction Biographique*. Ce n'est pas un hasard que nous aillions choisi Faust comme thème d'étude. En prenant, à la mode de Lacan, la polysémie du terme *fausto* (faustus) en tant que *substantif commun* dans la langue portugaise, celui signifie « ostentation ». L'ostentation d'un désir de surmonter le savoir commun (scientifico-philosophique) avec lequel Freud attribue une « arrogance » non péjorative ou récriminatoire, une vraie *hybris*, à l'écrivain imaginaire (Dichter), qui ose rompre avec les limites du canon de la science positive.

Assoun (1996), dans ce sens, défend l'idée que ce qui a provoqué l'approximation et la fascination de Freud pour la Littérature, comme une *alliée*, serait justement sa capacité non seulement créative, mais effectivement créatrice. A partir du dictionnaire de Störig⁴⁹³, Assoun récupère le terme allemand *Schöpfung* comme représentatif soit de la « création (Erschaffung) du monde par Dieu », soit de « l'œuvre d'art (Kunstwerk) créée par l'homme ». C'est le principe de l'artisan ou de l'alchimiste qui, comme notre personnage-thème, transsubstantie le commun en quelque chose de sublime ; c'est le modèle de construire par des lettres, des inventions ou faits comme les ailes d'Icare, la tour de Babel, le labyrinthe de Dédale .

Erschaffen, Schaffen, c'est faire naître quelque chose, l'engendrer, avec l'idée de *fonder (gründen)*, d'amener à la vie (*ins Leben rufen*). Mais, en contraste avec la création *ex-nihilo*, l'idée de *schaffen* comporte la notion d'un *travail*, d'une élaboration – action menée à bonne fin et consistant à donner forme à un objet. (...) C'est au plan

⁴⁹² « Ce sont de précieux alliés que les écrivains et leur témoignage est à placer haut, car ils ont coutume de savoir une foule de choses entre ciel et terre, dont notre sagesse d'école ne saurait pas rêver »

⁴⁹³ Wörterbuch der deutschen Sprache, Parkland Verlag, 1990.

du *créer* qu'il faut donc reprendre la question du littéraire en psychanalyse, soit celle de l'acte de production qui embraye du *fantasme* à l'*œuvre*. (1996, p. 5).

Toutefois, il faut dire que cette caractéristique proposée de dialogue interdisciplinaire concernant la psychanalyse a historiquement provoqué et provoque encore des querelles. Ainsi que les anthropologues, préalablement intrigués ou fascinés, ont perdu l'enchantement pour les propositions freudiennes de *Totem et Tabou*, en comprenant que celles-ci n'étaient ni utiles ni valides dans leur champ d'expérience et de discours par la façon dont elles ont été élaborées ; le même phénomène s'est passé lorsque les linguistes ont voulu savoir ce que Lacan « aurait à leur apprendre » (ce qui n'a jamais été sa proposition). Ces derniers ont aussi subi un sentiment de tromperie ou imposture lorsqu'ils voyaient que leurs concepts avaient été « tordus » dans l'appropriation finalisée par le psychanalyste. Mais voilà un point fondamental que nous aborderons : toute appropriation effective est transformatrice et déviatrice.

Si nous lisons les récits de ces intellectuels déçus et gênés, nous aurons la même impression que celle provoquée chez les fundamentalistes religieux autoproclamés *orthodoxes*, lorsqu'ils dénoncent les cas d'hérésie en raison de l'appropriation indue de leur doctrine pour la prédication d'idées hétérodoxes, dont Faust, notre personnage-thème est accusé. Et cette constatation n'est pas du tout naïve. Faust est notre thème et aussi une espèce de « référence » méthodologique lorsqu'il ose fondre dans sa forge ou chaudron alchimique les savoirs, sinon dissemblables, au moins distincts dans leur origines ; quelque chose de très chère à ceux qui sont à l'origine du savoir psychanalytique, c'est-à-dire, Freud et Lacan.

Ce que nous proposons ici en termes méthodologiques, d'analyse et de production est, à la fois, le modèle de Lacan et simultanément et paradoxalement, son opposé, quelque chose de faustien mise en acte. A partir de son célèbre aphorisme « *Faites comme moi, ne m'imites pas* », nous essayerons de développer une analogie avec ses appropriations hérétiques dont le but est différent de son application. Nous ne ferons pas seulement le chemin entre les modèles littéraires et la formulation de concepts concernant la clinique psychanalytique, mais aussi par l'utilisation de ces concepts, nous observerons leurs échos ou consonances dans les

productions littéraires relatives au mythe faustien, ce qui nous permettra une réflexion plus élargie sur nos questions.

Dans ce point, si nous continuons sur la métaphore religieuse si chère à Lacan, nous pourrions le considérer comme celui qui nous servira d'*apocryphe* du lacanisme. Les idées qui nous serviront de base sont exposées en séminaires jusqu'à aujourd'hui éloignés du canon lacanien. Il s'agit d'un éloignement parfois discret, parfois criant, des « évangiles » qui contredisent une prédication univoque. Dans ses derniers séminaires, surtout dans le vingt-troisième, il y a des propositions qui avancent par rapport à Freud, qui revoient certains dogmes, tordent les bases, vont au-delà de l'admissible, *enferment* les « apôtres » fixés sur les évangiles qu'ils commencent déjà à professer.

C'est bien de la psychanalyse, mais surtout de cette dernière psychanalyse de l'enseignement lacanien que nous partirons pour traiter, dans les productions littéraires sur Faust, des questions telles que la nomination, la répétition – des thèmes-concepts fondamentaux dans l'univers analytique – au delà de la construction-déconstruction de la réalité biographique à partir du scénario/mythe faustien.

Cependant, si nos réflexions sont basées sur les idées de Lacan ou d'un Lacan joycien, nous privilégierons ici les principaux noms qui se trouvent derrière la diffusion du thème faustien dans l'univers littéraire. Ils constitueront l'appui pour vérifier en quoi et dans quelle mesure ce thème produit du subjectif, du singulier et de l'universel de l'expérience humaine, ce qui se fait remarquer dans leur production continue en tant qu'œuvre *d'une vie ou pour toute une vie* chez ceux qui dédient une partie considérable de leur existence à la production et à la profusion de Faust dans notre imaginaire, tels que Goethe, Mann et Pessoa, qui seront ici nos *alliés*.

Il consiste de les prendre comme référence pour analyser ce qui fait ce nom, Faust, dans leurs œuvres ou à travers eux et leurs questions. Quant à la référence aux auteurs dans leurs données auto ou hétéro-biographiques, il faut que l'on apprenne comme un élément fictif pour appuyer ce que nous prétendons explorer, lorsque nous concordons avec Lacan (1974) quand il affirme que « *La vérité n'avance qu'à partir d'une structure de fiction* ».

Nous ne prétendons pas élaborer une investigation de particularités personnelles des « constructeurs » de Faust, mais plutôt démontrer comment dans la *répétition* de la thématique qui, selon Lacan, présente toujours des différences, ceux-ci laissent de nouvelles marques bien singulières qui s'ajoutent aux antérieures en les transformant et en faisant de Faust un nom nouveau et différent à chaque nouvelle version. Voilà où s'entrecroisent ce que nous aborderons chez le thème de Faust et le *Sinthome*, concept fondamental de Lacan qui accompagnera nos investigations : s'emparer du légué de la culture en y ajoutant la marque de singularité qui transformera soi-même et la propre culture par le moyen de son principal instrument de dissémination : le langage dans son registre écrit.

Ainsi, nous serons finalement plus proches, tant dans un sens strict que dans un sens plus large, de ce qui délimite notre thèse qui sera mieux comprise à partir de l'exposition de ce concept lacanien, dans le troisième chapitre : le *Sinthome ou la pieuse hérésie*.

Dans un sens plus large, nous prétendons démontrer les différentes manières par lesquelles le thème de Faust s'approche de la psychanalyse: depuis la construction de l'emprise freudienne comprise sous la lumière de l'influence du Faust goethéen ; en passant par les objets et concepts relatifs à la clinique psychanalytique dans son rapport avec la construction biographico-fictive, par la répétition et par la nomination ; le drame de l'identification devant le père scindé (Dieux X diable) ; la relation du sujet faustien avec le sujet psychanalytique, la quête d'un savoir qui épouse la vérité, la quête de la production esthétique (à partir la mélancolie) de la beauté et de la transsubstantiation subjective, etc.

Toutefois, dans un sens plus strict, notre objectif est celui de démontrer les consonances des productions de Faust(s) ou sur Faust(s) avec les articulations développées dans le séminaire 23 de Lacan, sous la lumière de l'œuvre de James Joyce. Nous voulons montrer l'analogie du pacte de Faust avec la *re-liaison* (nouvelle alliance) conçue par Lacan à partir de sa chaîne borroméenne. En partant du présumé des lectures de Harari sur ledit séminaire qui mettent l'accent sur la transformation de la relation au père en tant que symptôme, nous verrons combien Faust nous indique justement le

passage de la relation à ce *père-symptôme* vers un savoir-faire avec le Nom-du-Père (de l'ordre du *Sinthome*) qui démontre à la fois *s'en passer* et *s'en servir*. (LACAN, 1975-6 p.136)

En comprenant le symptôme analytique comme le produit d'un manque, d'une faille inscrite sur le psychisme, la notion de *Sinthome* viendra délimiter non une quête de bouchonnement ou remplacement métaphorique, mais ce que Lacan appellera *suppléance*, une notion liée préalablement à l'absence paternelle en tant qu'inscription sur la psychose, et qui mérite un statut spécial à partir de l'approche de l'œuvre de Joyce, devant laquelle Lacan se met en question.

Son désir d'être un artiste qui occuperait tout le monde, le plus de monde possible en tout cas, n'est-ce pas exactement le compensatoire de ce fait que, disons, son père n'a jamais été pour lui un père ? Que non seulement il ne lui a rien appris, mais qu'il a négligé à peu près toutes choses, sauf à s'en reposer sur les bons pères jésuites, l'Église diplomatique ? (idem, p.88)

C'est ce qui se passe dans le passage d'un fantasme capturé dans le roman familial qu'une fois réalisé et transfiguré en quelque chose de public, se détache comme dans la notion d'objet *a*, de ce sujet. C'est dans ce sens que, lorsque nous prendrons les noms de Faust, en les comprenant comme ceux des auteurs ou des personnages engendrés à partir d'eux, nous essayerons de montrer comment ils finissent par faire du *nom propre* légué du Père-du-Nom, un *nom commun* approprié par soi et, à être légué à la culture en tant qu'œuvre.

N'y a-t-il pas quelque chose comme une compensation de cette démission paternelle, de cette *Verwerfung* de fait, dans le fait que Joyce se soit senti impérieusement appelé ? Ce mot qui résulte d'un tas de choses dans ce qu'il a écrit. C'est là le ressort propre par quoi le nom propre est chez lui quelque chose qui est étrange. (...) Le nom qui lui est propre, c'est cela que Joyce valorise aux dépens du père. C'est à ce nom qu'il a voulu que soit rendu l'hommage que lui-même a refusé à quiconque. (ibidem, p.89)

Nietzsche affirme (apud BLOOM, 1997, p. 104) que « Lorsqu'on n'a pas eu un bon père, il faut en inventer un ». Et c'est justement ce que nous essayons de démontrer : comment cela se fait par les écritures des Fausts : l'acte de créer ou « d'accoucher le propre père » (KIERKEGAARD, 1943), pour nous approcher de la notion kierkegaardienne qui sert d'épigraphe à notre travail. Même si cette constatation puisse paraître superflue, il est évident qu'il ne s'agit pas ici du père biologique tout simplement, mais il s'agit de tout ce que cette catégorie porte dans son ventre : la culture (appartenance au clan), la loi, la patrie (terre-père – *Vaterland*), la religion (Dieu-père). De l'acte de servir au père sous son nom, on passe à se servir du père à sa propre (du fils) manière, en partant d'une nouvelle alliance qui subvertit la servitude volontaire au père absolu.

C'est cela que l'on vérifie comme un trait de répétition dans les différents Fausts : le pacte. Faust abandonne la voie commune de la liaison avec le père en tant que *symptôme*, c'est-à-dire, avec le Dieu-Père dans sa préalable Trinité (Père, Fils, Saint-Esprit, étant ce dernier le maillon symptomatique), telle que la dissolution que Lacan démontre chez Joyce entre les trois registres de l'expérience psychique (Réel-Symbolique-Imaginaire), pour refaire cette liaison, avec ce que Méphisto représente, à sa propre manière. Voilà en quoi implique le quatrième élément ou la quatrième liaison : le *Sinthome* lacanien ou le pacte faustien avec Méphistophélès.

Nous prétendons démontrer notre hypothèse non seulement à partir des consonances entre les thèmes, mais aussi à partir du Nom Faust. Ces résonances se font certainement en relation à la théorie de l'*Influence* de Harold Bloom (1997) en ce qui se réfère à la production littéraire, même si nous ne l'abordons pas dans son cœur, elle nous va comme un gant pour allier le psychanalytique au littéraire. Voilà la thèse de Bloom en ce qui concerne l'influence poétique :

L'influence poétique – quand il s'agit des poètes forts, authentiques – donne toujours une lecture distordue du poème antérieur, un acte de correction créative qui est en vérité et nécessairement une interprétation tordue. L'histoire de l'influence poétique

fructueuse, ce qui signifie la principale tradition de la poésie occidentale depuis la Renaissance, est une histoire d'angoisse et de caricature auto-salvatrice, de distorsion, ou d'un révisionnisme délibéré pervers, sans lequel la poésie moderne ne pourrait pas exister. (p.80)

Joyce, le modèle lacanien, malgré la forte influence catholique dans sa formation, manifestée dans sa production, surtout dans le biographique *Portrait de l'artiste en jeune-homme*, n'a pas cherché à être le rédempteur (*redeemer*) du père mais plutôt sa « caricature auto-salvatrice ». Si dans un plan de *pater familias*, Lacan lui indique la *suppléance* en relation à ce père insuffisant, quel meilleur exemple pourrions-nous donner de cette notion (caricature auto-salvatrice) que celle qui a été célébrée comme le plus grand roman du XXe siècle, la relecture de l'*Odyssée*, son *Ulysse* ?

Ce que Bloom (le critique littéraire et non le personnage de Joyce) appelle une *correction créative*, est en pleine consonance avec la notion de suppléance lacanienne. Il s'agit d'une *perversion disciplinée*, d'une *appropriation* qui comprend toujours une *distorsion*. « L'appropriation est, en fait, un faire erronément (et comprendre erronément) » (BLOOM, 1997, p. 131). Cependant, il faut comprendre cet *errer* dans son caractère équivoque. Pas comme une imposture ignorée d'un *dupe*, mais avec ce qu'étymologiquement le signifiant *errer* emporte de l'idée de « s'écarter du chemin à parcourir », d'où l'acte de déambuler errant attribué à l'historique *vagabond* Faust. Par la même voie de l'équivoque, Lacan montre ce faire avec le(s) Nom(s) du Père comme un légué, en le transformant en *les non-dupes errent*.

L'acte de recourir aux étymologies sera, dans ce travail, une *perversité disciplinée* (BLOOM) que la propre *étymologie* du terme *ἔτυμολογία*, emporte en elle. L'espoir de l'étymologie de récupérer le « vrai (*ἔτυμος*) sens » perdu par l'usage, ne montre que l'instabilité du signe, à la dérive des signifiants dans la culture. L'appropriation de ce sens perdu, cependant, nous sert à récupérer la matière première d'une signification et à montrer qu'en partant de là, d'autres chemins pourraient s'ouvrir et être parcourus.

Cette même *étymologie* qui nous montre la proximité entre le *Sinthome* et le *délire* est celle qui fait Lacan mettre en question une éventuelle psychose chez Joyce. Si ce qui caractérise la psychose est phénoménologiquement le *délire* (le dévié de la *lyre*, du sillon ouvert dans le sol) celui est directement lié à l'*erreur*. Nous verrons cette relation dans la folie du *Doktor Faustus* de Thomas Mann comme son *mal créatif*, qui le fait créer une nouvelle « voie » musicale pour parcourir son chemin.

C'est ici alors que nous arriverons au modèle d'éthique du *Sinthome* référé par Lacan chez Socrate, dans son « *tout, mais pas ça* », le point sur lequel on ne peut pas céder dans son propre *dévie*. En agissant selon son *Daímon* (voix singulière qui sonnait dans sa pensée), Socrate fut accusé et jugé pour s'écarter ou dévier des principes de l'état athénien, ne rendant pas hommage aux dieux adorés par l'Etat et provoquant par ses « extravagances démoniaques », la corruption de la jeunesse (les enfants d'Athènes). Un destin pareil, nous savons, a été celui du Faust historique, condamné à l'exil : « l'astrologue, qualifié de 'sodomite et nécromant' a été expulsé de l'Inglostadt en 1528 et interdit de rester à Nuremberg, par les autorités responsables de l'ordre public » (DABEZIES, 1972, p.9). À Socrate avait été aussi donnée l'option de l'exil, de vaguer, d'errer. Mais voilà le point où celui-ci a été plus faustien que le Faust de Knittlingen : Étant sûr de la *vérité de son erreur*, il ne s'en est pas dévié.

2. La Fiction Biographique

Traitons-nous ici du Faust historique, de la vie de celui qui l'engendre en écrivant sur ses faits ou bien de celui qui se sert de ce personnage pour élaborer, à partir de lui, un pacte biographique ou autobiographique (LEJEUNE, 1975) ? À partir Rodrigué dans son *Le siècle de la Psychanalyse* (1999), nous pouvons bien identifier des éléments faustiens (l'alchimie, la possession, l'initiation, l'« identification fascinée », l'ombre) dans cette emprise:

L'objectif du biographique est de recréer l'univers-synthèse de cet homme, de ce système, de ce symptôme culturel. L'idéal serait d'entrer en syntonie philosophique, philologique, poétique, historique et rhétorique, comme celui qui accorde un instrument au de-là de la symbiose. C'est un idéal alchimique, je sais. Mais, pensez, à la différence de l'histoire, la biographie est une emprise essentiellement identificatoire. En effet, la biographie c'est l'art d'être un autre. C'est travailler la « copule » - se consubstantier, être cet autre, avec l'anticipation de l'ombre. Cet identification fascinée et fascinante on ne la trouve pas comme ça, dans le hasard de la nuit. Elle provient d'une longue promenade et, parfois, je pense qu'il s'agit d'une initiation, qui n'exclue pas l'idée de possession. La biographie comme possession sublimée en écriture. (p.35)

Notre objectif lorsqu'on fait appel au fictionnel pour rendre compte du côté biographique de l'homme-personnage Faust et/ou ses auteurs, sera de nous appuyer (*anlehnen*) sur une construction fictionnelle permettant l'abordage de la vérité bien qu'elle ne soit pas contradictoire à cette notion (la fiction). Celui-ci sera le point de départ pour le traitement de la « vérité » du *Sinthome*, produite et comprise par le biais de la littérature.

Tout bien considéré, la totalité de la production sur Faust tourne autour d'une existence documentée. L'on croit que le Faust historique naquit à Knittlingen vers 1480, dans la région de Württemberg et qu'il mourut fut mort dans cette même région vers 1540 (WATT, 1996 p.37). Les registres de ses convives le décrivent de forme ambivalente, tantôt comme un sage érudit, celui qui domine l'ignoré (par l'homme commun) ou l'inconnu (du fait d'être d'ordre surhumain), tantôt comme un charlatan lâche et astucieux, un vaurien qui trompe la foule, en extorquant ses spectateurs et clients avec son charisme théâtral et ses vulgaires fourberies.

Jörg Faust, selon les références, était désigné comme un savant errant, ce qui déjà fait de lui une figure controversée. À une époque où les valeurs médiévales sont usées et où il n'y a d'autres pour les affronter, l'attention incontestablement se concentre sur ce qui est d'autrui, divers, bizarre, étranger. Sur ce point, finalement, les registres sur le personnage historique paraissent unanimes. Faust était le porteur-diffuseur d'un savoir étrange, ésotérique. Si en terres ou en temps pas très éloignés, ce docteur-mage aurait été immédiatement poursuivi, condamné et puni, de

ces jours et à cet endroit-là (les terres germaniques), il serait écouté par des oreilles curieuses et avides, méfiantes mais attentives.

Jörg Faust n'était pas le seul personnage à s'attribuer un *savoir-faire* ou un *savoir-pouvoir* spécial, et il trouva dans ces terres, la concurrence, l'envie et la diffamation des opposés. Parmi ceux qui cherchaient à « le démasquer », c'était l'abbé bénédictin Johannes Tritheimius de Würzburg qui se trouvait à la tête des accusations. C'est Tritheimius qui se réfère à Faust comme d'un « vagabond, jaseur et escroc » qui « se présente comme un fou et non comme un philosophe » (apud WATT, 1996, p.20). Dans les mots du détracteur Mutianus Rufus, cependant, notre héros se présenterait comme un *hemi-theos* (Semi-dieu) « le Faust plus jeune, le leader des nigromants, l'astrologue, le deuxième mage, psalmiste et vaticinateur » (apud MAHAL, 1995 p.92).

Dans un monde préscientifique et postmédiéval, il est flagrant, soit de la part des érudits, soit de la part des illettrés, une croyance aux forces invisibles qui ne pourraient être analysées, déchiffrées et jugées que par des vaticinateurs. N'oublions pas que cette époque-là était aussi celle de Michel de Notre-Dame, alias *Nostradamus*, médecin, astrologue et prophète. Avec les attributs auto-référés de vaticinateur ou prophète, inimaginables aujourd'hui dans la personnalité d'un médecin, le Faust historique obtiendrait quelques victoires et clients assez satisfaits, tels que Philipp von Hutten (idem, p. 359), par l'acuité de ses pronostiques astrologiques. Déjà comme médecin ou guérisseur, malgré un certain succès dans quelques cas, il finit pour être banni des villes comme Ingolstadt et Nuremberg ; et en plus d'être considéré charlatan et imposteur, on lui attribua la réputation de sodomite, corrupteur de mineurs (DABEZIES, 1974 p.11-12).

Sa réputation venait d'un savoir qu'il diffusait dans ses conférences et était attesté aussi par ses rivaux qui en profitaient pour l'accuser d'exercer un pouvoir de suggestion par son théâtralisme. Ce savoir était dangereux et souhaité, c'était celui que les saints sages (Augustin et Thomas d'Aquin) cherchaient à faire digérer aux fidèles et qu'il apportait à l'état pur, c'est-à-dire, le savoir des philosophes grecs (surtout Platon et Aristote). La « résurrection » de cette inquiétude d'esprit qui caractérisait la Grèce classique dans le désir véhément de la connaissance, est l'un des dangers que représente la figure du Faust historique.

Si nous voulons ici établir la conception de l'*imago* moderne de Faust entre l'homme « historique » et celui qui fonde le savoir qui nous sert de modèle analytique (Sigmund Freud), nous ne pourrions pas éviter de montrer une certaine lignée, jusqu'ici insoupçonnée. Si l'homme de Knittlingen, avec ses connaissances d'Astrologie, de Médecine et de Théologie était cherché et poursuivi pour proposer du soulagement à la douleur d'exister, d'autres célèbres *docteurs de l'esprit* - expression de Stefan Zweig (1960) - , dans leur lignée, paraissent préparer le terrain pour l'émergence de ce que nous appelons aujourd'hui une *psycho-analyse*, une « médecine de l'âme », comme serait-elle comprise à l'époque.

Ceux-ci qui verront dans l'Autrichien Mesmer l'un de ses possibles déclencheurs, créeront une tradition française qui passera par Chastenot de Puységur (1715–1825), Jean-Philippe Deleuze (1753–1835), Eugène Azam (1822–1899), pour arriver à la figure de Jean-Martin Charcot, le maître des hystériques. Ces visages faustiens de l'histoire de la médecine récente ont reçu un destin et une réputation très différents. Tandis que le plus récent, malgré certaines restrictions, fut immortalisé comme le grand maître et idole de Freud, le *Napoléon des Hystériques* et l'un des grandes figures de la neurologie et de la psychiatrie modernes, le premier, Mesmer, tel que le Faust historique fut condamné à l'exil, considéré comme obscurantiste et guérisseur (ZWEIG, 1960 p 48).

Pourtant Charcot fut déjà considéré comme une espèce de Faust *fortuné*, n'ayant pas besoin de payer pour son *hybris* grâce au fait que son discours, qui, contrairement à ceux de ses prédécesseurs, fut très bien accueilli, dans son lieu et son temps éloignés de la Vienne de Mesmer. Si c'était dans l'Autriche de Freud et de Mesmer, il aurait été certainement exécré, mais dans la France, de ses jours il eut à sa disposition, du savoir et du pouvoir délégués et reconnus. Il a emporté la technique hérétique de l'hypnose à l'institution qu'il dirigeait et au sein de la science officielle. Cette technique, réimportée par Freud, le placerait donc au même rang que son précurseur concitoyen (Mesmer).

Nous traitons ici d'aspects biographiques qui approchent beaucoup la figure de Freud et sa « lignée » à celle du Faust mythique. Sans doute, on pourrait beaucoup dire et insister sur les analogies entre ces personnages de noms

étymologiquement croisés⁴⁹⁴, mais les questions que nous aborderons certainement les transcendent. Il est important de dire, en rappelant que les registres historiques sont aussi des *productions* (pour ce qu'il y a de parenté étymologique avec le fictionnel dans le terme) qu'ils nous approchent des processus subjectifs que nous prétendons analyser.

Certainement, ce que nous venons d'exposer, en faisant appel aux constructions par le moyen du biographique et visant une plus grande concision, demande davantage d'élucidations à cibler tout au long de l'exposition. Néanmoins, avant de traiter directement du *Sinthome*, il paraît intéressant de remonter les rapports du mythe de Faust avec la psychanalyse, depuis son origine dans la *construction de l'image biographique* de son fondateur ou *inventeur* – dans le sens que Lacan (1975-6 p.132) donne à l'invention dans le 23^{ème} Séminaire, car il paraît pertinent d'affirmer que la psychanalyse aurait été justement le *Sinthome* de Freud. Cette constatation nous est utile aussi pour mettre en échec le fantôme de la division entre fait et fiction, histoire en tant que science et en tant que simple narration. Si certains disent que la biographie est une réunion de vérités qui a pour but de produire un mensonge, il vaut ici de rappeler la courante affirmation : « Une biographie est un ensemble de malentendus autour d'un *nom* ». Mais, finalement, le nom, dans le cas de Faust, qui l'a-t-il porté ?

C'est peut-être la versatilité anaclitique, comprenant le mythe en plusieurs entités culturelles ou, selon une terminologie de Foulcault, le nombre des *Sociétés de Discours* qui nous amèneront à concorder avec Berman (1998) lorsqu'il dit que la biographie de Faust se confond avec celle de l'homme moderne et que, spécialement mais non seulement, « dans la version du thème de Faust, le sujet et objet de la transformation n'est pas seulement le héros, mais le monde entier » (p.40).

Nous risquons en disant, tout au début, que l'un des principes qui instiguerait autant de productions et de multiples interprétations, c'est le caractère de désillusion du personnage devant les attributions de sens et de principes de vérité, en face de l'existence humaine. La recherche du *savoir-pouvoir* gnostique est, invariablement pour Faust le point de sa désespérance ou de son fracàs. C'est

⁴⁹⁴ Freud (joie, en Allemand) et Faust (*fotuné, heureux* en latin)

à partir d'un savoir qui faille qui surgit ou s'insurge le *Docteur*. C'est d'une *impossibilité* qu'il est engendré.

Voilà un point fondamental dans le savoir de Faust qui unit l'ignorance avertie de Socrate (« *je sais que je ne sais rien* ») et la castration freudienne (la limite, l'impossibilité). La douleur de Faust arrive devant la constatation d'une impossibilité, d'un manque, mais son attitude est diverse tant de la dénégation perverse que de la résignation névrotique ou de la forclusion psychotique de cet état. Ce qui pourrait être la fin, « se déparer avec la roche vive de la castration », est pour ce héros le début du drame.

C'est à partir de cette constatation, de manque, de limite, que nous pourrions comprendre que se fera notre articulation avec le mythe. Il ne s'agira pas de l'interpréter, dans un premier temps, mais plutôt d'observer ses consonances avec la problématique d'une manifestation culturelle qui lui est postérieure et, croyons-nous, jusqu'à un certain point, y inspirée, en ce qui concerne surtout son fondateur-idéalisateur. Une institution d'une telle répercussion culturelle qu'elle finit par réorganiser la conception que nous faisons de l'humain, mais qui selon notre compréhension, s'articulait déjà dans toute cette gamme de productions, sous l'égide du docteur qui signe le pacte. Nous parlons de la Psychanalyse en tant que pratique et théorie qui surgissent, aussi, devant *un savoir qui a failli : le savoir de la médecine sur les hystériques*.

Le corps des hystériques était la scène d'une paradoxale rupture entre les notions de *vérité* et de *fiction*, de l'insuffisance scientifique qui séparait le monde des affections de la chair, du monde de la souffrance psychique. Quant à ces phénomènes, les doctes médecins devaient se résigner car le but de leur art ou hésitait ou n'était pas atteint.

Conformément à la pieuse doctrine cartésienne qui s'appuie sur la prémisse divine (*res infinita*) et sépare l'esprit/mentalité (*res cogito*) du corps physique (*res extensa*), ce serait donc scellé le pacte de séparation entre les domaines des Sciences et de la Religion. La Psychanalyse vient pourtant récupérer le *malin génie* que Descartes (1647) a précocement tu, en dénonçant l'incongruité du cogito avec l'existence. Par l'avènement de l'Inconscient, la maxime cartésienne *cogito, ergo sum* est inversée et passe, avec Lacan, lecteur de Freud, à être proférée : « Je

pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas » (*Séminaire 14 - La logique du Fantasme* 07/06/67).

Nous pourrions peut-être y constater que les appréciations biographiques, dont nous n'excluons pas l'autobiographique⁴⁹⁵, approchent énormément le père de la psychanalyse de la figure du légendaire Docteur Faust, celui qui cherche par les voies les plus hétérodoxes, condamnables ou ignobles un savoir qui prescrite l'inconfessable et énigmatique condition humaine : la condition croyante de l'être mondain conçu à l'image divine; d'être civilisé avec des traits originels de la connaissance, dont le fruit serait dorénavant à éviter et à redouter.

C'est dans son *Selbstdarstellung* (1925) dont le titre en portugais est *Um Estudo Autobiográfico*, que Freud admet l'importance dans sa formation de l'auteur du plus célèbre Faust : Johann Wolfgang von Goethe. Il lui attribue la rencontre avec sa vocation, son appel à l'exercice professionnel. Il l'évoque, disons, pour justifier son option pour la médecine à partir de la fascination et l'impact qui lui aurait provoqué la lecture publique de l'essai *Fragment über die Natur* (Ensaio sobre a Natureza) proférée par Carl Bernhard Brühl, anatomiste et conférencier de l'université de Vienne (GAY, 1988 p.37.)

Cet-essai-là, dont l'auteur était l'écrivain suisse G.C.Tobler, aurait été indument attribué à Goethe (GAY, idem) qui, en plus d'être l'auteur de la plus importante œuvre de la littérature allemande, son Faust, était aussi un remarquable *Naturforscher*, investigateur de la nature. Goethe, à côté de l'également hérétique Charles Darwin, figurait à l'époque comme le héros du savoir, soit dans le champ de l'esprit, soit dans le champ de la nature, selon que se présentait et peut-être se présente encore, la traditionnelle dichotomie épistémologique allemande des *Geisteswissenschaften* (Sciences de l'Esprit) et des *Naturwissenschaften* (Sciences de la Nature).

Bien que dans le même essai Freud utilise Méphistophélès de Goethe pour exprimer un apparent conformisme devant une limitation humaine par rapport au savoir, ni lui ni son héros Goethe paraissent être un exemple vif de vie intellectuelle constituée à partir d'une telle constatation. Selon Méphistophélès, cité par Freud :

⁴⁹⁵ *Selbstdarstellung* (1922)

“Vergebens, dass ihr wissenschaftlich schweift,
Ein jeder lernt nur, was er lernen kann.” (2015-6)
*(C’est en vain que vous vous élançeriez après la science,
Chacun n’apprend que ce qu’il peut apprendre)*

Les options du jeune Sigismund ne paraissent pas avoir des rapports avec le conformisme devant le savoir occulte. Cela s’annonçait déjà dans les lignes antérieures lorsqu’il parle de ses « penchants d’enfance et de jeunesse » pour d’autres domaines du savoir, tels que les études de l’histoire de la *Bible* israélienne de Phillipson et de *Droit*, avant son option pour la *Médecine*. Cela sans parler des études de *Philosophie* qu’il a suivi auprès de Franz Bretano. Ainsi, il n’est pas difficile d’associer cet exposé au récit très connu qui résume la désillusion de Faust de Goethe, lorsqu’il regarde en arrière les années de son avide jeunesse, l’ardeur infructueuse avec laquelle il avait fait ses études.

Dans son cabinet-bibliothèque-laboratoire, entouré de livres, parchemins, instruments d’alchimie et d’astronomie, parmi d’autres appuis pour le savoir humain, nous imaginons Freud proférant sa première allocution :

Habe nun ach! *Philosophie*,
Juristerei und *Medizin*
Und leider auch *Theologie*
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh’ ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor; (354-9)
(Philosophie, hélas!
Jurisprudence, *médecine*,
Et toi aussi triste théologie!....
Je vous ai donc étudiées à fond, tout aussi sage que patient :
Et maintenant me voici là, pauvre fou,
Tout aussi sage que devant) (version Gérard de Nerval)

Le corpus psychanalytique théorique se confond beaucoup avec l'histoire de vie de celui qui l'a conçue et qui y a débuté. Il est probable que cela se doive également à une idolâtrie exagérée de la part des ardents suiveurs d'un penseur renommé ou à une curiosité populaire sur la vie de ce hardi théoricien des jardins secrets de l'âme humaine. Cependant, ce qui aide le plus la compréhension profonde des œuvres biographiques à son regard, c'est le fait *sui generis* d'employer et de soumettre sa propre existence à des études et essais, en analysant ses rêves, parapraxies et autres manifestations de désirs – sa sexualité, en dernière analyse - qui auraient pu rester occultes et insoupçonnables. Ainsi que le mythe moderne du scientifique obsédé qui inocule le poison dans ses propres veines pour ainsi découvrir une guérison, risquant de créer une monstruosité ou quelque'un comme le propre signataire du pacte qui évoque l'esprit endormi dans les ténèbres pour l'affronter.

Par rapport à littérature psychanalytique et cette liaison avec le thème de Faust, il faut faire référence à l'épigraphe de l'œuvre qui peut être considérée la pierre angulaire de la psychanalyse et qui fortement contribue à cette affirmation. La *Traumdeutung* (1900), texte fondamental et fondateur de la psychanalyse, est une œuvre dédiée à l'interprétation des phénomènes empiriques, mais aussi le livre qui instaure la structure et la notion d'*Inconscient* en tant que système psychique, ainsi que la notion de sexualité réglée par le *Complexe d'Oedipe*, des concepts qui pourraient bien résumer la problématique de ce savoir et pratique. C'est un livre élaboré surtout à partir d'extraits cliniques et de la propre vie de l'auteur. Cette œuvre est précédée de la phrase suivante :

Flectere si nequo superos, acheronta movebo.

La phrase en latin, retirée d'un texte littéraire classique, *Énéide* de Virgile, est une allocution de Junon dont la traduction serait : « *Si je ne puis fléchir Ceux d'en haut, je remuerai l'Achéron* ». Ces mots pourraient très bien être proférés par n'importe quel Faust de la littérature. Le Faust qui nous est présenté à plusieurs facettes, préserve un aspect commun et constitutif ou, autrement dit, la manifestation

de la *hybris*, dans la recherche de la réalisation pleine de l'humain ou du surhumain, à partir d'une alliance avec un pouvoir transcendant, même s'il n'est pas une déité absolue.

Dans ce sens, la phrase de Virgile exprime une rupture avec les pouvoirs célestes, mais nous pourrions aussi la comprendre, en tant qu'une épigraphe, comme la frustration et l'abandon des *hautes études*, telles que le Droit, la Médecine et la Théologie, en faveur d'un engagement avec l'Arqueront, le fleuve avernal, la voie sinistre d'un savoir ignominieux devant les sciences lumineuses qui cherchent à élever l'homme et son esprit, au-dessus des animaux et même des autres hommes. Pour continuer sur la métaphore lumières X ténèbres, il est déjà devenu un lieu-commun de désigner l'emprise freudienne comme un apport de lumière (à la façon de Lucifer) aux endroits les plus sombres, ou d'illuminer l'Arqueront humain, ce que nous devons comprendre alors comme la sexualité ou l'inconscient.

Voilà ce qui a provoqué la confusion entre l'inconscient et la problématique métaphore d'un « subconscient », auquel le psychanalyste accéderait (ou descendrait) tel qu'un archéologue-ontologique. Néanmoins, la région infernal à laquelle Freud fait référence, c'est celle « du désir refoulé par les instances mentales supérieures, qui forme le monde souterrain du désir inconscient » (GARCIA ROZA, 1993, p.19). Il est donc à Freud de représenter son investigation et conséquente recherche de transformation subjective comme un pacte funeste dont le prix à payer est comparable à celui d'une damnation en vie.

Cette damnation, lorsque nous prenons la figure biographique de Freud, se présenterait dans les diverses persécutions et exécutions publiques qu'il aurait subies de la part des maîtres, collègues et même de la population laïque en raison de ses théories. Il n'était pas sorti indemne de repréailles et d'injures après avoir traité des thèmes tels que la sexualité infantile, l'hystérie masculine, la condition humaine perverse-polymorphe, les impulsions parricides et incestueuses, les psychopathologies de la vie quotidienne (voire de l'homme commun). Enfin, toute l'emphase de ses théories attribuant le caractère malade, dégénéré et immoral de l'être humain pas à un monstre étrange et distant – à être clôturé ou embarqué dans un *Bateau des Fous*, vers l'exil, selon la pratique qui a donné origine au terme *Bouc Emissaire* – mais pour le montrer chez les plus communs et « respectables » convives.

Mais ses biographes vont encore plus loin, comme c'est le cas de Emilio Rodrigué (1999) et José Scháelzon (1983) ils arrivent à faire référence à une damnation faustienne payée avec la souffrance physique de sa complexe et torturante maladie. Le mal provoqué par l'habitude des cigares, aggravé par une série d'irresponsabilités, négligences ou confusions de ses médecins, en plus de lui coûter la vie, lui ont provoqué des années d'agonie. C'était le résultat des chirurgies qui lui ont serré le palais et le visage, le malaise des prothèses, la douleur insupportable et l'odeur fétide de la mort qui exhalait de sa bouche, en arrivant même à éloigner son chien aimé.

La connexion établie par Rodrigué est capitale pour la construction de l'image faustienne de ce personnage dont la fin fut aussi tragique que celle du protagoniste du fameux *Faustbuch* de Spies et certainement plus douloureuse. Quand on compare les images présentées dans la bouche de sa patiente Irma, dans son rêve inaugural et paradigmatique (le rêve qui sert de base et de modèle pour toute sa théorie), avec les notes du Dr Hans Pichler, le dernier chirurgien de Freud, nous ne pouvons pas éviter de nous impressionner. Le rapport entre la bouche d'Irma et la bouche de Freud est évident.

Un morceau de la description du rêve de l'Injection d'Irma :

Traum vom 23/24. Juli 1895 (...)Ich nehme sie zum Fenster und schaue ihr in den Hals. (...) Der Mund geht dann auch gut auf, und ich finde rechts einen großen Fleck, und anderwärts sehe ich an merkwürdigen krausen Gebilden, die offenbar den Nasenmuscheln nachgebildet sind, ausgedehnte weißgraue Schorfe.⁴⁹⁶ (FREUD, 1900, p.111-112)

L'une des notes de Hans Pichler (apud RODRIGUÉ, 1999, p. 85).

⁴⁹⁶ Rêve du 23/24 juillet 1895 (...) Je l'emmène à la fenêtre et regarde sa gorge (...) La bouche s'ouvre alors très bien et je trouve à droite une grande tâche blanche et ailleurs je vois sur de curieuses formations frisées, manifestement formées sur de modèles des cornets du nez, des escarres étendues d'un blanc grisâtre.

26.09.1923: Rendez-vous avec Dr. Hajek. Au printemps de cette année, j'ai procédé à l'ablation de la leucoplasie proliférative dans l'arc antérieur droit. L'intervention, en principe, à caractère diagnostique, a été étendue bien au delà du tissu atteint.

Ainsi comme dans les Fausts, depuis Spies jusqu'au Leverkühn de Thomas Mann, Freud eut ses années de création, magistralement illuminées, et de conséquentes années de damnation. Plus précisément, elles en furent vingt-quatre, après l'*Interprétation des Rêves*, avant le début de son martyre (en 1922, année de son voyage à Rome) qui durera jusqu'à sa mort, curieusement décrite par Freud dans sa lettre.

Dans mon cas, le travail et les activités lucratives coïncident et me transforment entièrement en carcinome. [...] Aujourd'hui je pense aller au théâtre, mais c'est ridicule – c'est comme essayer de faire un « enxerto » dans un carcinome. Rien ne peut y adhérer et ainsi, désormais, la durée de ma vie sera la le la neoplasie. (FREUD apud RODRIGUÉ, 1999, p.222)

L'élément faustien montre donc un indéniable rapport avec la thématique psychanalytique depuis la construction de l'« *homo psicoanalítico* » original, le premier inoculé par la peste qu'il engendra, jusqu'à la métaphore lacanienne de la bonne hérésie joycienne du *Sinthome*, ce qui transsubstantie le symptôme, ce mal original, dans un « savoir-y-faire-avec », selon l'expression de Lacan, thème du chapitre à venir.

3. Le *Sinthome* ou la pieuse hérésie

Jacques Lacan, dans son vingt-troisième séminaire, propose une innovation de sa théorie, non seulement en ce qui concerne la fin de l'analyse, mais aussi en relation à la restructuration de la conception psychanalytique du sujet et de la cure. Si pour nous la psychanalyse est un recours méthodologique-analytique, il faut dire que les concepts de ce séminaire-là sont loin d'être une unanimité, y compris dans le

propre milieu psychanalytique.⁴⁹⁷ Cependant, s'il est exagéré de dire que sa doctrine n'est plus psychanalytique, nous pouvons bien affirmer que c'est depuis cette position différente qu'il passe à se prononcer : tout simplement, il cesse d'être simplement un freudien tel qu'il s'était déclaré quelques années auparavant⁴⁹⁸, pour développer une position lacanienne⁴⁹⁹, révélée dans la virevolte épistémologique à être traitée ensuite, provoquée par ce qu'apporte le concept qui donne le nom à ce séminaire : le *Sinthome*.

Dans ce séminaire, tout au long de ses expositions, de ses *monstrations* (désignation de Lacan pour les constructions topologiques de ses postulations), le statut du mot et de l'interprétation est aussi bouleversé par le recours aux *mots-valise*, *tropos*, *puns*, parmi d'autres jeux phonétiques, morphologiques et translinguistiques ; des recours qui doivent leur inspiration à un écrivain : James Joyce.

Les *mots-valise* sont les mots formés de la fusion de signifiants qui se rompent, en permettant différentes lectures. À l'exemple des processus linguistiques examinés par Freud dans les phénomènes lacunaires (rêves, mot d'esprit, lapsus), telle que la paradigmatique *familionär*⁵⁰⁰ de Heine (sorte de mot d'esprit basé sur un possible lapsus), Joyce, suivant le sentier ouvert par Lewis Carroll, incorporait ces compositions à ses productions.

⁴⁹⁷ Il faut remarquer ici que quand ce travail a commencé, des vingt-six séminaires proférés par Jacques Lacan seulement dix, ceux correspondant aux numéros 1,2,3,4,5,7,8,11,17 et 20, étaient déjà publiés sous forme de livres. Durant sa réalisation, les séminaires 10 et 23 ont été édités. Ce dernier, qui sera notre principale référence à partir de versions extra-officielles, ainsi que de la version originale, apparaît grâce à son incontestable importance prouvée par l'abondance croissante de travaux, congrès, livres et thèses inspirés de ses idées. Néanmoins, cela n'affaiblit pas notre thèse de l'existence d'un mouvement intentionnel de sélection concernant ce qui devient officiel, à partir de sa publication, à l'égard de Jacques Lacan. Si indiscutablement le séminaire 23 est l'un des plus représentatifs de la dernière phase de l'enseignement de Lacan, celui n'est publié qu'avec trois décennies de retard et isolé des précédents 18, 19, 21 et 22 qui construisent peu à peu leurs conditions d'émergence.

⁴⁹⁸ Séminaire de Caracas, dernière séance du *Séminaire 27 - Dissolution* (inédit) (12/07/1980)

⁴⁹⁹ Dans le *Séminaire 22 – RSI*, de façon ironique, Lacan arrive même à se demander si Freud serait-il lacanien (inédit) (14/01/1975).

⁵⁰⁰ Mot inexistant dans le lexique allemand, formé de la jonction des termes *familiär* (familial, familialement) et *millionär* (millionnaire). Conférer dans *Der Witz und seine Beziulung zun Unberwußen* (FREUD, 1905 p.17)

Ce recours a été utilisé dans le titre de ce Séminaire, *Le Sinthome*. Nous pouvons y voir l'ancienne graphie française d'un terme assez courant et très important dans le vocabulaire psychanalytique. Pourtant, en le lisant comme un *mot-valise*, nous pouvons en obtenir en plus de symptôme⁵⁰¹, aussi *saint-homme*, *péché-homme* (sin-thome) et presque comme sera suggéré, *Saint-Thomas d'Aquin* [sinthome-madaquin], auteur qui a inspiré James Joyce et sur lequel nous nous appuyerons aussi postérieurement.

Un saint est évoqué pour traiter de *l'hérésie* (RSI / hérésie) joycienne, avec laquelle le psychanalyste s'identifie et qui lui apporte l'invention en question. Ce point de l'hérésie nous sera fondamental en tant que croisement des questions psychanalytiques et religieuses dans le thème et le personnage sur lequel nous nous appuyons : le nigromant et superbe Faust ; cependant, il fallait introduire l'autre aspect du trope, le R S I, dont la lecture en français joue avec homophonique d'*hérésie*.

Ce sigle rend compte de quelque chose de centrale dans l'enseignement de Lacan, ce qu'il a appelé les trois registres de l'expérience psychique: le réel (R), le symbolique (S) et l'imaginaire (I). Celle-ci serait la (sainte ou infernale) trinité du lacanisme, que le propre inventeur arrivera à retordre ou à prendre comme hérétique, à la fin de son enseignement, à réinventer ce qui en était à l'origine, en contrariant l'opinion de plusieurs de ses auditeurs.

Avec Harari, dont les lectures du séminaire référencé ont donné naissance à son *Como si llama James Joyce ? – A partir del Seminario Le sinthome de J. Lacan*⁵⁰² (2003 p.30), nous trouverions une brève exposition sur comment seraient posées les questions entre ces trois registres qui certainement ne peuvent être compris que de forme inter-référentielle

D'une façon très primaire, nous pourrions dire que, si le Symbolique vise la place du mot et de la langue, l'Imaginaire est ce qui renvoie à l'expérience du miroir; c'est-à-dire en reconnaissant dans une image captivante et fascinante, devant laquelle le moi est capturé par le phénomène d'une « mêmeté » [mesmidad] équivoque. Équivoque,

⁵⁰¹ Bien qu'avec des nuances différenciées de prononciation.

⁵⁰² Œuvre qui constitue notre principale référence pour la compréhension du Séminaire 23.

parce que cette " mêmété " n'est qu'une aliénation dans l'autre et par l'autre. Le Réel, dernier des registres considérés par Lacan, et auquel il est le plus difficile de donner une approche, disons ici qu'il comporte ce qui est localisé hors de toute loi. Pas d'une loi juridique, mais de tout règlement, de tout ordre déterminé, manifeste ou latent.

Ce qui sera modifié, par la virevolte des dernières années de son enseignement, n'est pas exactement ou simplement la conception sur chacun de ces registres, mais la primauté entre eux. Les trois registres ou plutôt l'arrangement entre eux marquent de façon coïncidente les phases dans l'enseignement de son mentor- articulateur.

Le premier Lacan privilégie l'imaginaire (IRS) à travers son écrit sur le *Stade du Miroir* (LACAN, 1949), où il présente le surgissement du *Moi* par l'identification imaginaire à un *autre*, bien qu'à partir de cela il devienne évident l'équivoque provoqué par l'identification à cette *Urgestalt*. Lacan insiste sur le fait que cette erreur est constituante de la conception moiïque qui contribue à la croyance à la *communication*, à l'*intersubjectif*. Ce stade, Lacan le caractérise comme « un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – en qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité» (p.96).

Le deuxième Lacan, le plus populaire et diffusé, est celui qui donne d'avantage d'importance au Symbolique (SIR) dans son enseignement. C'est le Lacan qui fait appel aux linguistes (Saussure, Jakobson) et qui dialogue avec les structuralistes (Lévi-Strauss, Foucault, etc.), le Lacan de la *métaphore* et de la *métonymie* (mais qui certainement privilégie la première), de l'*Inconscient structuré comme un langage*, de la primauté du *signifiant* par rapport au *signifié*, etc. C'est celui qui rend compte de l'équivoque : « c'est de l'équivoque fondamental à ce quelque chose dont il s'agit sous le terme du symbolique que toujours vous opérez » (Séminaire 22 - RSI – 10/12/74). Le caractère brillant et génial de cette phase, la forme par laquelle elle propose un retour « structuré » à l'œuvre de Freud jamais vu auparavant, nous rend compréhensible la fixation de plusieurs et l'adhérence permanente de cette phase au nom de son élaborateur, comme une espèce de vérité ultime. Et cela arrive, évidemment, par ce qui appartient au propre registre du

Symbolique : instaurer une espèce de *vóμος* même si pour Lacan il ne s'agissait pas proprement de créer un canon.

Néanmoins ce qui est en scène au Séminaire 23, c'est la primauté du Réel (RSI) que Lacan avait déjà commencé à esquisser tout au long des séminaires antérieurs. Ce Réel n'est plus le même qu'il avait esquissé lorsqu'il a abordé au début de son enseignement la notion des trois registres, mais c'est ce qu'il présuppose comme son *invention* puisqu'elle n'existait pas avant, pas selon sa conception (LACAN, 1975-6 p.132). Cette primauté et l'avènement du *Sinthome* qui prétend réarticuler les trois registres sont les grandes nouveautés du séminaire. « On pourrait dire que le Réel, c'est ce qui est strictement impensable » (idem). Il *ex-siste*, il existe dehors, selon la graphie de Lacan. « Il *siste*, peut-être mais on ne sait pas où. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ce qui *con-siste* n'en donne nul témoignage » (Séminaire 22 - RSI – 10/12/74). Comme nous le verrons, la consistance c'est du domaine de l'imaginaire.

Mais avant de continuer, il faut essayer d'expliquer comment s'articuleraient ces trois registres, avant ce séminaire : ce serait comme dans une chaîne où un élément est attaché à l'autre de telle forme que si l'un d'eux se détachait, les autres aussi se libéreraient, comme le montre Lacan au *Séminaire 22*, qui a justement mérité le nom de *RSI*.

C'est à partir de la *monstration* du nœud borroméen qu'il déclenche sa constatation de structure minimale en trois. « Cette propriété est à elle seule celle qui homogénéise tout ce qu'il y a de nombre à partir de trois, ce qui veut dire que dans la suite des nombres, des nombres entiers, 1 et 2 sont détachés. Quelque chose qui commence à 3 qui inclut tous les nombres aussi loin qu'ils soient dénombrables » (RSI, 10/12/74). Une telle constatation est en réalité remarquable, produit une satisfaction avec la bonne forme de la *Gestalt* imaginaire qu'il engendre : « Le nœud borroméen en tant qu'il supporte du nombre trois est du registre de l'imaginaire. C'est en tant que l'imaginaire s'enracine des trois dimensions de l'espace ». (idem)

Le *Sinthome*, cette nouvelle catégorie qui arriverait à rompre avec la bonne forme « tridimensionnelle », comme une quatrième consistance, à sa façon, proposerait un nouvel attachement en face d'une rupture dans la chaîne. Nous nous attarderons plus précisément sur ces formulations dans la mesure de l'exigence de la proposition, mais nous pouvons annoncer qu'en ce qui concerne cette organisation-enchaînement de registres, il s'agit de détacher et rattacher d'une nouvelle manière, différente de tout ce qui a été proposé jusqu'alors. Une opération sur laquelle on ne peut pas beaucoup théoriser mais que selon l'insistance de Lacan, *il faut le faire*, ou pour rappeler le Faust de Goethe, *Im Anfang war die Tat* (Au début c'était l'acte), il faut agir devant cela avant de produire un discours allusif, symbolique, à son égard.

Le *sinthome* rattache les trois consistances dénoeuées

Et nous voilà arrivés à quelque chose de fondamental à propos du *sinthome*, un concept plus proche de l'acte que du sens et, donc difficile d'expliquer théoriquement. Le *symptôme* dans le contexte analytique est bien un concept où le sujet se voit plein de sens, symboliquement attaché et structuré. Mais c'est devant cette émergence du sans-sens, du non-sens, du symptôme par l'irruption de quelque chose de l'ordre du réel que le nœud se défait et c'est par l'Acte et non par le Verbe (symbolique) que se produit le nouvel attachement, le *Sinthome*.

Dans le cas de Faust, nous pouvons signaler l'analogie de cette re-liaison (reliure) dans le processus du pacte. D'abord, il faut que Faust se voie en face du sans sens, devant sa trinité, *théologie, science et philosophie*, qu'il a étudiée à fond sans réussir la fortune spirituelle, pour qu'on puisse comprendre le pacte comme acte, un artifice de la *nouvelle alliance* avec Méphisto (de qui il se débarrassera aussi postérieurement) ; celui-ci serait l'image destituée de la place de l'idéal (Dieu-Père) à laquelle il était lié (en pensant ce qui se préserve dans le symptôme analytique de ce rapport au père), pour enfin passer du savoir en tant que simple connaissance, à la catégorie de savoir en tant qu'artifice, le savoir-faire.

L'hérésie du *Sinthome*, qui a dans le symptôme sa matière première dans la conception de la clinique, est celle qui y cherche un *savoir-faire* (avec le symptôme), une vie diverse de la vérité révélée à être suivie et incorporée, comme c'est le cas de la *claritas* (LACAN, 1975-6 p.14) de Saint-Thomas, saint *protecteur* de Joyce. Il ne s'agit pas de suivre le *Saint-thomadaquin* [*Sinthome-Madaquin*], ce *madaquin* comme *mannequin*, comme modèle de comportement ('La splendeur de l'Être ne me frappe pas », dit Lacan à ce propos), mais se servir de lui dans l'invention d'un *Saint-Home Rule* (idem, p.15). Ce nouveau terme, le *Home Rule* (Gouvernement/Loi domestique), c'est la référence à la clameur des nationalistes irlandais, concitoyens de Joyce, qui cherchaient un gouvernement propre, libre de la domination britannique. Joyce ne prendra position ni dans la révolte de dénégation de cette loi de l'Autre, ni dans la loi de servitude volontaire. « Voilà son hérésie, le choix ou invention d'une nouvelle voie. Et c'est bien en quoi Joyce fait déchoir le *sinthome* de son *madaquisme* (...) » Il « produit ce que j'appellerai le *sint'home rule* » (ibidem, p.14-15).

Cela implique en « Être Hérétique de la bonne façon. La bonne façon est celle qui, d'avoir bien reconnu la nature du *Sinthome*, ne se prive pas d'en user

logiquement, c'est-à-dire d'en user jusqu'à atteindre son réel, au bout de quoi il n'a plus de soif » (LACAN, 1975-6 p. 15). « Soif », avidité, pour quoi ? Pour les sens, à travers la primauté du réel en relation au symbolique et à l'imaginaire qui, combinés, les produisent [le sens].

Le Sens entre le Symbolique et l'Imaginaire, donc, hors du réel.

Le symptôme, cette avance ou cet « effet du symbolique dans le réel » (LACAN, RSI 19/11/74), on ne peut pas l'écarté par l'herméneutique ou l'imposition d'avantage de sens qu'il porte déjà en lui. Non. L'opération part du réel, avec lequel le symbolique pourra se réarranger, par la cassure ou la torsion de sens que les *mots-valise* montrent bien. Cependant le réel, comment l'articuler par la parole, étant celle-ci essentiellement du symbolique ? Par l'intermédiaire de l'hérésie, en allant contre la doctrine du symbolique, en rompant avec ses lois, en remontant à *lalangue*⁵⁰³, à la première parole, ôtée des significations inertes et prétentieusement non équivoques, partagées selon une loi ou code prépondérant

⁵⁰³ *Lalangue*, à l'origine de la proposition lacanienne, qui cherche par ce terme désigner la langue première, établie plutôt entre les registres imaginaires et réel que par le jeu de substitutions et codes du symbolique. C'est, en fait, quelque chose relative à la *lallation* établie dans le rapport dual mère-enfant.

Le symptôme [*sintoma*] en tant qu'effet du symbolique dans le réel.

En pensant à l'hérétique, à l'époque du Faust historique (l'homme de Knittlingen), celui-ci se manifestait en essayant d'incorporer à la doctrine chrétienne en vigueur et gardienne de la vérité, les valeurs et les idées de la Grèce classique et païenne. Une telle attitude est mieux réussie et accueillie en Italie où fut proposée une forme de conciliation de valeurs, la Renaissance. Mais, avant cela, il appartenait aux saints penseurs, Saint-Augustin et notre Saint-Thomas d'Aquin (plus récent), de *sanct-ionner* le comportement chrétien en face des penseurs comme Platon ou Aristote, pour décider et sélectionner quels aspects et lectures serviraient pour rapprocher le chrétien du Dieu inaccessible et tout-puissant, ou pour l'éloigner et le placer sur le chemin du mal.

Lacan récupère chez un catholique, admirateur de Saint-Thomas d'Aquin et très proche de la culture italienne, l'attitude d'*helléniser* sa religion. C'est aussi à cette attitude qu'il fait référence lorsqu'il ouvre le *Séminaire 23* (1975-6 p.11), en disant que c'est cela qu'il fait quand il, Lacan, cherche (étymologiquement) l'aspect grec du *symptôme*, tel que l'a fait Joyce dans des œuvres comme *Ulysses* et *Portrait of the Artist as a Young Man*.

Si les Fausts – historiques, légendaires, mythiques, poétiques – cherchent à injecter des savoirs hétérodoxes dans les doctrines théologiques, ces *injections* – c'est le terme que Lacan *emploie* (idem, p.11) – dans Joyce ils apparaissent sous des formes plus subtiles et allusives. Si dans *Ulysses* il emporte la Grèce homérique

vers l'Irlande catholique de son temps, dans son Stephen Dedalus *l'hellénisation* envahit le nom du personnage-pseudonyme, faisant référence soit au saint-martyr (Estevan) soit à la figure mythique (Dédale) qui a créé des ailes pour échapper du propre labyrinthe où il s'était enfermé.

Le *Sinthome*, d'ailleurs, a une liaison directe avec ce qui est fait du légué paternel, la référence qui nous introduit dans la culture à travers la transmission de ses enseignes ; ce thème est traité dans le concept lacanien assez diffusé, le *Nom-du-Père*. Le nœud borroméen porte curieusement ce nom du fait d'être une *enseigne*, un blason de la famille Borromée qui ainsi se fait représenter, par les trois cercles entrelacés. Le *Sinthome* serait là une quatrième consistance qui vient pervertir l'établi, en dérangeant et détachant ses structures préalables pour proposer une nouvelle articulation. C'est là que commence le jeu homophonique entre *perversion* et *père-version*. Cette ré-articulation est une nouvelle prise de position devant le père en tant que symptôme

Ce n'est pas que soient rompus le symbolique, l'imaginaire et le réel qui définit la perversion, c'est qu'ils sont déjà distincts, de sorte qu'il en faut supposer un quatrième, qui est en l'occasion le *sinthome*. Je dis qu'il faut supposer tétradique ce que fait le lien borroméen – que perversion ne veut dire que *version vers le père* – qu'en somme le père est un symptôme, ou un *sinthome*, comme vous voudrez. Poser lien énigmatique de l'imaginaire, du symbolique et du réel implique ou suppose l'existence du symptôme. (LACAN, 1975-76 p.19)

Le *sinthome* (Σ) comme la quatrième consistance du nœud Borroméen.

Le *sinthome* implique de prendre comme directive l'affirmation proférée dans le monologue inaugural du *Faust* de Goethe

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwib es, um es zu besitzen. (682-683)
(Ce que tu as hérité de tes pères,
Acquiers-le pour les posséder.)

Cette citation ne serait pas étrange dans la psychanalyse. Elle y est devenue célèbre du fait d'être le dernier extrait du *Faust* de Goethe, parmi beaucoup d'autres, dans l'œuvre de Freud. Elle apparaît sur la *dernière page* de la *dernière œuvre* du psychanalyste : *Abriss der Psychoanalyse* (1939), une œuvre qui prétendait être un recueil général, le résumé de toute sa création, de façon à favoriser l'approche de la culture, ce qui lui confère justement un caractère de *légué*.

Encore à propos de cette citation, il faut remarquer la curieuse forme plurielle donnée au signifiant père, ce qui fait l'écho dans ce que Lacan théorise aussi au pluriel : *les noms du père* et les nominations (plurielles), d'où les différentes versions possibles. Un autre aspect de ce père pluriel fait l'écho sur ce que nous introduirons

plus tard, sa figure scindée, non en raison d'une nature dualiste ou de double consistance, mais plutôt grâce à la bipartition d'une *imago* fondamentale.

Évidemment, prendre le jeu homonymique *père-version/perversion* ne signifie pas induire (celui qui s'analyse, dans l'expérience clinique à laquelle le terme fait référence) dans la *perversion* en tant que structure (clinique). Cela, en plus d'être impossible, serait une hérésie démesurée, un vain blasphème. Il s'agit plutôt de prendre de cette structure son mode de négation à l'égard du *nom-du-père*. Nous voilà de nouveau en face d'ouvertures vers les sentiers de l'homophonie et de l'équivoque.

Quand on parle du Nom-du-Père, l'origine religieuse via *in nomini patris* est indiscutable, mais si nous prenons le terme français de Lacan, nous avons une proximité sonore entre *nom* et *non*, ce qui n'a rien de casuel. En réalité, le point de rencontre entre la religion et la psychanalyse comprend ce qui se réfère à l'interdiction inhérente et nécessaire à l'établissement de toute culture ou d'insertion en elle, une interdiction établie en raison d'un renoncement nié. Le renoncement à l'observation du manque (castration) dans l'Autre. Mais si la religion montre la nécessité de ce renoncement, et nous aurons la possibilité de le remarquer, c'est le *Sinthome* qui propose de la surmonter, de façon très peu dénégatoire.

Nous avons référé la perversion comme une structure. Alors, le terme *structure*, dans sa phase *structuraliste*, a aussi été employé par Lacan pour différencier les conséquences de la forme d'interdiction et aussi la conséquente négation opérant dans l'acquisition du langage. En ce moment, il essaye de différencier les trois négatives trouvées dans le texte freudien et leurs relations avec les trois respectives structures cliniques.

Structure clinique	Modalité de négation
Névrose	<i>Verdrängung</i> (refoulement)
Psychose	<i>Verwerfung</i> (forclusion)
Perversion	<i>Verleugnung</i> (démentie /dénégation)

Ce n'est plus au Lacan joycien, le dernier Lacan, de s'attacher tellement aux structures et leurs régularités ; les trois (tridimensionnelles) structures essayaient de séparer et d'articuler ce qu'il vise maintenant *hérétiquement* à approcher, à partir de nouvelles lectures. Le *Sinthome* fait repenser Lacan à une transformation du symptôme, un phénomène privilégié en tant que voie de retour du *refoulement*, un mécanisme propre à la névrose. Il réélabore aussi le statut de la *Verwerfung* (forclusion), en la dépouillant d'une simple inefficacité psychotique ; en revenant à la perversion, nous pourrions inférer qu'il cherche à récupérer à la *Verleugnung* son mouvement de double inscription : la négation et l'affirmation, comme nous essayerons de le démontrer.

Le *Sinthome* comprend un choix à partir de ce qui est imposé, c'est son caractère hérétique. Nous y avons un contresens, une connotation figurative de l'hérésie⁵⁰⁴, *choisir ce qui est imposé par une forme diverse d'être héritier*. Il nie la vie canonique du père, mais l'assume, à sa propre façon, en y ajoutant sa propre marque. Voilà le mouvement double et paradoxal propre à la dénégation (*Verleugnung*). Il cherche la voie alternative qui serait ainsi conçue en face d'un Autre régulateur devant lui, même si l'Autre n'a pas dans le *Sinthome* la même consistance, ce qui représente la différence basique en relation à la *perversion* dans le sens classique, comme nous verrons.

Lacan, à ce propos, affirme:

Mais il est en fait qu'il [Joyce] *choisit*, en quoi il est, comme moi, un hérétique. Car *haeresis*, c'est bien là ce qui spécifie l'hérétique. Il faut choisir la voie par où prendre la vérité. Ce d'autant plus que, le choix une fois fait, cela n'empêche personne de le soumettre à confirmation, c'est à dire d'être hérétique de la bonne façon. La bonne façon est celle qui, d'avoir bien reconnu la nature du *sinthome*, ne se prive pas d'en user logiquement, c'est-à-dire d'en user jusqu'à atteindre son réel, au bout de quoi il n'a plus de soif » (LACAN, 1975-6 p. 15).

En prenant l'exemple biographico-thématique du séminaire, le père de Joyce, selon les biographies ou les propres travaux de l'écrivain, c'est une figure imposante et grandiose, d'un côté. Nous connaissons sa fierté de la lignée familiale, de son

⁵⁰⁴ Du gr. *haeresis*, 'choix', 'école philosophique', 'secte religieuse', par le lat. *Haeresis*+ -ial. (Aurélio)

engagement à la cause irlandaise, de son talent musical (ELLMAN, 1982). Mais, paradoxalement, *son père sonne* parfois comme *personne*⁵⁰⁵. Cependant, c'est sa voix qui introduit l'exposé (l'ouverture du *Portrait ...*) et qui le nomme (*baby tuckoo*). Il est évoqué pour donner un support au discours qui donne la base au récit. À la fin du livre, ce même père apparaîtra sur une aussi paradoxale (prolifique et ridicule) « liste d'occupations » qui viseraient à lui attribuer, par la voix du fils, une signification pour l'œuvre, pour tout ce qu'il fait ou produit. Beaucoup et simultanément presque rien.

A medical student, an oarsman, a tenor, an amateur actor, a shouting politician, a small landlord, a small investor, a drinker, a good fellow, a story teller, somebody's secretary, something in a distillery, a tax gatherer, a bankrupt and at present a praiser of his own past. (1996 p.222)

(Un étudiant de médecine, un rameur, un ténor, un acteur amateur, un politicien de la clameur, un petit propriétaire, un petit investisseur, un buveur, un bon associé, un raconteur d'histoires, le secrétaire de quelqu'un, quelque chose dans une distillerie, un collecteur d'impôts, un ruiné et à présent un flatteur de son propre passé.)

C'est une attitude assez ambivalente, où Joyce d'un côté démontre et affirme son importance [même en le ridiculisant] et de l'autre le nie, en le présentant de façon dépréciative comme un bouffon. Selon Lacan, c'est paradoxalement cette *imago paternelle* la responsable de l'œuvre de Joyce. Fils, dans l'interprétation lacanienne, d'un *pauvre diable*, d'un *Fenian – fainéant* : « c'est son art qui a supléé à sa tenue phallique » (LACAN, 1975-6, p.15). Et après il ajoute « ce hère est conçu comme un héros » (idem), en produisant ce que, selon la voie ouverte par Joyce et Lacan, nous pourrions appeler une hère-éthique/hérétique⁵⁰⁶, pour leur ressembler.

Le père est donc un *Autre* scindé, barré, idée qui renvoi déjà à Freud et ses notions d'apparat psychique et d'*Ichspaltung* (clivage du moi) (FREUD, 1922). Mais c'est Lacan qui le montre dans l'*Autre* et non dans n'importe quel autre ; dans celui

⁵⁰⁵ Nous donnons ici le mot-valise *Père-Sonnores* bâti par Robert Harari (2003, p.147) à partir du séminaire de Lacan. Sans doute, ce terme nous sera dorénavant sera très utile.

⁵⁰⁶ Élément que nous pourrions associer à *faunéthique* que Lacan mêle au texte *Joyce le Symptôme* (1975), texte-exposition qui lui fournit le thème du séminaire 23.

qui est à l'origine, à la cause du sujet comme Moi Idéal. Cette notion peut s'appliquer aussi à la mère, mais l'ambivalence à l'égard du père a ses particularités qui passent par l'agressivité, la crainte, le pouvoir, l'honneur, des aspects compris dans une seule notion : la loi.

Le manque (sin) de Joyce serait, dans ce sens, une espèce de réédition du péché de Cam qui a montré du doigt à ses frères la nudité et l'ivresse du père. Et bien que la rage de Noé n'apparaisse pas dans la bouche de John Stanislaus (le père de James Joyce), la peur de la damnation est une constante dans le livre autobiographique de l'écrivain irlandais, montrée par des descriptions exhaustives de l'enfer et des châtiments infligés à ceux qui, comme lui, les auraient peut-être mérités (JOYCE, 1996 p.123-5).

Mais, si la religion monothéiste prend la paternité comme la principale prérogative de son Dieu, question que la psychanalyse a bien lu et articulé depuis Freud, comment ce père pourrait-il être conçu sans macule ou faille ? C'est le père phallique, l'Absolu, que, justement dans le cas du Faust pré-méphitique, il essaie à tout prix d'atteindre dans sa perfection, sagesse, pouvoir et jouissance, et qui paraît donc inaccessible. C'est le modèle d'une identification impossible. Mais il convient ici de remonter à la forme par laquelle Freud expliquerait cette double nature ou plutôt, double inscription.

Si dans des textes comme *Totem und Tabu*⁵⁰⁷ ou *Die Zukunft einer Illusion*⁵⁰⁸ Freud met dans sa conception de la nature du sentiment religieux la liaison de *culpabilité-dette* (Schuld) avec ou vers une *imago* paternelle omnisciente et omnipotente, la place pour le *père-symptôme* serait beaucoup mieux présentée dans son bref *Eine Teufelsneurose im Siebzehnten Jahrhundert*⁵⁰⁹.

Freud a dès le début laissé bien claires les influences du maître de sa jeunesse, Jean-Martin Charcot, qui montrait par les cas de sorcellerie médiévale les manifestations de l'hystérie à travers les temps. Et il continue sur ce chemin lorsqu'il fait référence à une lecture psychanalytique d'un cas de possession démoniaque.

⁵⁰⁷ Totem et Tabu.

⁵⁰⁸ Le Futur d'une Illusion.

⁵⁰⁹ Une Névrose Démoniaque au XVIe siècle (1922).

Voilà, la conception freudienne de la double inscription de l'imaginaire paternelle, sous sa forme religieuse :

Zunächst, dass Gott ein Vaterersatz ist oder richtiger: ein erhöhter Vater oder noch anders: ein Nachbild des vaters, wie man ihn in der Kindheit sah und erlebte, der Einzelne in seiner Kindheit und das Menschengeschlecht in seiner Vorzeit als Vater der primitiven Urhorde. Später sah der Einzelne seinen Vater anders und geringer, aber das kindliche Vorstellungsbild blieb erhalten und verschmolz mit der überlieferten Erinnerungsspur des Urvaters zur Gottesvorstellung des Einzelnen.⁵¹⁰
(Freud, 1922, p. 331)

Comme il annonce déjà dans cet extrait de texte, il y aurait non seulement une sous valorisation, mais aussi une ambivalence.

Aus dem nicht zu Ende gekommenen Widerstreit von Vatersehnsucht einerseits, Angst und Sohnestrotz andererseits haben wir uns wichtige Charaktere und entscheidende Schicksale der Religion erklärt. (...) Vom bösen Dämon wissen wir, dass er als Widerpart Gottes gedacht ist und doch seiner Natur sehr nahe steht. (...) Der bösen Dämon des christlichen Glaubens, der Teufel des Mittelalters, war nach der christlichen Mythologie selbst ein gefallener Engel und gottgleicher Natur. Es braucht nicht viel analytischen Scharfsinns, um zu erraten, dass Gott und Teufel ursprünglich identisch waren, eine einzige Gestalt, die später in zwei mit entgegengesetzten Eigenschaften zerlegt wurde.⁵¹¹ (Freud, 1922, p. 331)

⁵¹⁰ (D'abord, nous savons que Dieu est un substitut paternel, ou, plus correctement, qu'il est un père exalté, ou, encore, il constitue la copie d'un père de même qu'il est vu et éprouvé dans l'enfance - par les individus dans leur propres enfances, et par l'humanité dans sa pré-histoire, comme le père de l'horde primitive. Plus tard dans la vie, l'individu voit son père comme quelque chose de différent et plus petit. Cependant, l'idéal de l'image qui appartient à l'enfance est conservé et il est fondu avec les traits de la mémoire hérités du premier père formant l'idée que l'individu a de Dieu.)

⁵¹¹ (Le problème non résolu de l'aspiration pour le père, d'un côté, et, de l'autre, la peur du fils, nous ont fourni une explication de caractéristiques importantes de la religion et de vicissitudes décisives chez elle. [...] Concernant le Démon mauvais, nous savons qu'il est considéré comme l'antithèse de Dieu, et, cependant, il est très proche de lui dans sa nature. [...] Le mauvais démon de la foi chrétienne - le diable du moyen âge - était, en accord avec la mythologie chrétienne, quant à lui, un ange déchu et de nature semblable à Dieu. Il n'y a pas besoin de trop de perspicacité pour deviner que ce Dieu et le Démon étaient originellement identiques - une illustration seule coupée plus tard en deux illustrations avec des attributs opposés.)

Il nous est utile ici l'idée du démon-père comme *tombé* ou peut-être, antérieur à l'ascèse sacrée qui n'advient, en relation au père totémique, qu'après son assassinat et l'institution de la loi unificatrice. Un père pas-encore ou non-plus sacré en raison de son apparence pré-humaine, identifiée à l'animal totémique (cornes et queue) et qui dans l'image de Haizmann, dont traite le texte de Freud, est antérieure au partage des sexes (démon avec un pénis et des mamelles). C'est ici qu'on garde la clé pour la *Unheimlichkeit*, ou l'étrangeté-familiale, de cette image du démoniaque, surtout dans la figuration hybride (moitié animal - moitié homme) que lui réserve le christianisme médiéval, dans la définition que Freud (1919) a emprunté à Schelling : «L'*Unheimlich*, c'est le nom de tout ce qui aurait dû rester en secret et caché, mais qui est venu au jour ».

Dans ce que nous apportons de ce père *caché* (*heimlich*) dans les ténèbres, en contrepartie au père Idéal, se manifeste la notion freudienne de *Spaltung* comprenant non le Moi, mais celui qui lui sert d'idéal, en tant que fondation pour la constitution subjective, par le moyen du discours, de la figure qui serait à la base de la formation du surmoi. La *bonne hérésie* attribuée à Joyce par Lacan consisterait en l'acceptation de l'imgo paternelle, mais non seulement comme un idéal, un lieu-commun ou une forme pasteurisée de concevoir l'événement. Joyce fait appel au père, en le faisant figurer comme un sujet titanique, exubérant, galant, charmant, mais aussi avec tout ce que celui-ci possède d'un *pauvre-diable*, pour pouvoir utiliser cet héritage - comme un artifice - en son faveur. Joyce se voit de façon incontournable en face de la castration de cet Autre (A) depuis son inscription, mais au lieu de la nier par le délire, le fétiche ou le refoulement, il l'utilise dans son art.

Il s'agit de quelque chose qui doit être conquis à partir de ce qui s'impose en tant que manque. Quelque chose qui signalerait vers l'essentiel du mythe faustien dans ce qu'il préserve de structural dans ses versions : la négociation avec le démon. Ce n'est pas le tout-puissant Lucifer, beau et magnifique, porteur de la lumière, mais le démon bouffon⁵¹², bas, vulgaire et moqueur, telle que se caractérise

⁵¹² Il est bien de référer ici que c'est justement dans la condition de bouffon que Méphisto fait son entrée dissimulée dans *Faust – Partie 2*, de Goethe. Après avoir assassiné le prédécesseur, Méphisto s'empare du poste de bouffon pour s'approcher du Kaiser. Cela nous remet au début du

la figure de Méphistophélès, celui qui n'aime pas la lumière. Il convient bien de rappeler ici le passage où Lacan montre la splendeur de l'Être, relatif à la *claritas* de Saint-Thomas, en relation aux ténèbres et au dépassement de cette dichotomie lumières-ténèbres qui apparaît à la fin du Séminaire, lorsque Lacan traite du Réel⁵¹³.

Selon Thomas Mann (apud CAMPOS, 1981 p.81) le nom de ce démon renverrait à « méphitique » (sulfureux, pestiféré) « car il s'agit d'un type ignoble, un ignoble de grand style mais avec un sens de l'humour dominant sa saleté ». Le même humour qu'il utilise, tel Joyce, pour jouer avec les mots et leurs sens. Voilà ce que nous pourrions avancer comme caractéristique de ce que Lacan théorise sur la négation dans la psychose : ses quêtes d'union entre l'eschatologique et le sublime, la *Verwerfung* (forclusion) et ses conséquentes *suppléances*.

Dans la névrose et dans la perversion, le signifiant *Nom du Père*, le premier et l'inaugural, s'installe par la fondation du registre du symbolique et c'est en lui, dans le jeu métaphorique des substitutions allusives, que revient le nié. Il est propre au symbolique d'échanger une chose pour un mot, un symbole pour une idée, un échange toujours inexact et quoique assez arbitraire dans sa nature, suivant un code partageable. Dans la névrose, premier modèle de la psychanalyse, ce qui est nié est rechassé (*verdrängt*) en tant que tel, pour revenir transformé en symptôme (et non en *sinthome*). Dans la perversion, comme nous avons vu, il y a la double inscription d'une concomitante affirmation et négation, où ce qui est nié revient, par exemple, dans le *fétiche*.

Mais dans la psychose il y aurait quelque chose de différent, justifiant surtout en raison de la question de Lacan relative à une supposée folie de Joyce. Le retour

drame, lorsque dans l'ouverture, *Prologue au Théâtre*, en anticipant l'ouverture originale du *Prologue au Ciel*, nous voyons la triade : Metteur-en-scène, Ecrivain et Bouffon. Ces pistes, si on pense à transposer l'introduction méta-poétique vers la triade qui s'annoncera au prologue céleste (Dieu, Méphisto et Faust) démontrent la division (*Spaltung*) du céleste et du mondain en ce qui concerne la relation de la production, création et du père. La figure du bouffon comme ce père mondain, mais honteux, s'associe facilement au démon de la figure de Méphisto, comme nous le verrons, mais si on pense à la forte influence de Shakespeare sur l'œuvre majeure de Goethe, nous devons ici nous rappeler du prince danois. Si le père qui assombrit l'âme de Hamlet est le roi qui revient comme un fantôme éthéré, le crâne (matière) qu'il porte dans la main lors de ses interrogations, ses divisions, c'est celui de Yorick. L'affectueux bouffon mort, dont les os sont déterrés, apporte à Hamlet le souvenir de la romantique coexistence, de la relation avec le père *in-monde*, mondain, et bien qu'affectueux, donc précœdipien c'est un homme : charnel, fini, fautif. La partie 2 commence alors par un tête à tête entre le Bouffon et l'Impérial, ainsi qu'au début du drame était la confrontation entre l'inférieur (enfer – inferos) et le céleste, dans le pari scellé entre Dieu et le diable, pour l'âme de Faust.

⁵¹³ « L'obscur n'est pas qu'une métaphore parce que si nous savions un bout de réel, nous saurions que la lumière n'est pas plus obscure que les ténèbres et inversement. » (p.124)

du nié se ferait non au niveau du symbolique, mais au niveau du réel. Et pour une seule raison : la faille dans la propre inscription de ce signifiant, le *Nom-du-Père*, à partir de la métaphore paternelle et de la conséquente ascèse au symbolique. Dans le domaine juridique, on emploie ce terme pour désigner quelque chose non incorporable à un procès, par exemple, lorsque le délit avait déjà été prescrit ou en cas d'une argumentation basée sur des preuves obtenues de façon illégale.

Cette « loi » paternelle, dans le cas de la psychose, ne s'incorpore pas au symbolique. « Étant donc forclos le signifiant *Nom du Père*, il revient au réel sous forme de délire contre Dieu, incarnation de toutes les images maudites de la paternité ». (ROUDINESCO & PLON, 1998, p.542). Le délire qui serait compris dans la psychose comme la recherche de la cure, remet étymologiquement à une prise de direction alternative au préconçue. Cependant, le délire de Joyce n'est pas le délire halluciné de la possession démoniaque, par exemple, mais le délire de son art, de son artifice.

Une voie identique est parcourue par les auteurs qui expriment dans leurs Fausts le lien avec ce père à l'envers, même s'il faut dire qu'ils cherchent à montrer une certaine attitude plutôt dans les personnages que dans le propre exercice de l'écriture inauguré par Joyce. Faust abandonne le Dieu Idéal, métaphore substitutive du père, pour entrer en contact avec la figure basse de Méphistophélès et, à partir d'un pacte, utiliser ses pouvoirs en les incorporant à sa manière, selon son désir. Le père n'est plus le substitut, il ouvre le chemin aux *suppléances*, en incorporant à ce pouvoir la marque propre au « fils », en signant avec son sang *le propre nom « usurpé » au père*. En reprenant la négation-affirmation, Faust cherche ce que Lacan (1975-6 p.136) montre chez Joyce : « Du Nom-du-Père on peut aussi s'en passer ... à condition de s'en servir » .

L'hérésie du Sinthome amène ce quatrième élément forclos de la trinité qui bascule entre le Démon (comme le reste métonymique du père idéal) et La (/) Femme. Si, dans l'exemple anaclitique de Joyce, Lacan les montre dans un père effondré (John Stanislas) et dans la fille Lucie, nous savons que ces éléments sont aussi ceux historiquement associés pour une exclusion dans la tradition catholique où les deux, Joyce et Lacan, ont été élevés. Si Lilith, la première femme, est exclue des écritures pour condenser le féminin et le démoniaque qui veut imposer sa « position » à l'homme, Ève, la deuxième première femme est celle qui fait la liaison

entre l'homme et le péché. En fait, Faust cherche à s'associer à Dieu ou au diable pour pouvoir accéder à la splendeur du féminin, soit dans la mondaine et pure Marguerite, soit dans la sensuelle et semi-divine Hélène.

L'approximation de l'exemple biographique de Joyce de notre personnage-thème gagne force en raison d'une cécité au bout d'une vie où un savoir-faire spécial a été atteint. Joyce, dans ce qu'il manifeste de catholique, était fasciné par la lumière céleste et par les ténèbres de l'enfer, mais curieusement, il cherchait à approcher et à mêler la clarté et l'obscurité. Nous voyons son insistance sur l'énigmatique et l'esthétique de l'évidence. La phrase qu'il utilise pour inviter le lecteur à lire *A Portrait of the Artist as a Young Man*, retirée de Métamorphoses de Ovide, est la suivante : *Et ignotas animam dimittit in artes*. Quelque chose comme : « (il) a penché son esprit sur l'étude d'un art inconnu, en ouvrant de nouvelles voies vers la nature ».

Celui-ci paraît être le grand élément faustien mis en acte par Joyce : employer les mots de façon à ce qu'ils dépassent les limites du symbolique et réapparaissent, d'une autre manière, comme une catégorie d'expression plus proche de l'idée d'une révélation ou émergence. « Dans le cas de Joyce, inconscient et réel, enchaînement d'un récit et impossibilité de raconter (ou de symboliser), se lient d'une autre façon. » (LAIA, 2001, p. 134). Il s'agit de son esthétique des dites *épiphanies*. Notion extraite du catholicisme, l'épiphanie qui originellement désignerait une « apparition », manifestation du divin, s'articule avec la dimension du regard, de l'évidence, mais non nécessairement avec le champ de la vision, de l'œil⁵¹⁴. Voilà le noyau de l'artifice de Joyce : promouvoir l'évidence épiphaniatique à travers les mots.

Quant à cet artifice de Joyce, Lacan affirmera :

L'Autre de l'Autre réel, c'est-à-dire impossible, c'est l'idée qui nous avons de l'artifice, en tant qu'il est un faire, f-a-i-r-e ; n'écrivez pas comme ça f-e-r. Un faire qui nous échappe, c'est à dire, qui déborde de beaucoup la jouissance que nous en pouvons avoir. Cette jouissance tout à fait mince, c'est ce que nous appelons l'esprit (LACAN, 1976-5p.64)

⁵¹⁴ Il faut faire référence ici à la proposition lacanienne du regard comme l'objet *a*, l'un des possibles objets qui provoquent le désir. Quelque chose qui surprend et décentre le sujet beaucoup plus que l'une de ses facultés perceptives. Regard qui renonce au sens de la vue, pouvant se manifester donc par le recours au littéraire, à la narration.

La préoccupation de Lacan avec l'homophonie existante dans la langue française entre *faire* et *fer*, supprimée dans la version officiellement publiée en 2003, est assez curieuse si on rappelle l'intention centrale de l'artisan Joyce à la fin du *A Portrait of the Artist as a Young Man*

To forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race. (JOYCE, 1996 p.288)

(Forger dans la forge de mon âme la conscience incréée de ma race.)

Avertis de son écriture énigmatique⁵¹⁵, dont nous devons toujours être « méfiants », qu'il s'agit d'une communication sans équivoque, nous rappelons aussi qu'en anglais, langue étrangère à partir de laquelle l'écrivain irlandais se propose la mission de forger (*to forge*), elle se réfère tant au processus de forger le fer le plus rigide en le moulant et en lui donnant une nouvelle et exclusive forme, qu'au sens d'une mystification, une fiction telle qu'un simulacre utilisé pour produire un effet, qu'en principe, ne lui servirait pas.

Comme les Faustus, qui agissent comme des sorciers, forgerons et alchimistes, dans leur quête pour transsubstantier les plus vils métaux en or, en se servant pour autant du génie mystificateur du « guide-forgeron », Joyce prétend fabriquer, par le rebut, par le déchet, la « conscience incréée de [s]a race », en forgeant le vil métal de la langue anglaise par l'injection de bouffées helléniques, avec son soufflet, en battant sur l'enclume de la tradition catholique, avec le marteau de la plus fine ironie méphistophélique.

4. Forgeons des Faust : Mythe et répétition

⁵¹⁵ Ce n'est pas que Joyce se différencie des autres écrivains pour son œuvre énigmatique, mais c'est parce qu'il fait de son énigme son objet et objectif, en souhaitant que le lecteur prenne une position active dans la recherche de ses solutions.

Dans le mythe on trouve l'équivocité de *forger*, terme dont nous faisons ici usage et sur lequel nous avons conclu le chapitre précédent. Dans le mythe on sent le fer battu et façonné, empreint d'un caractère singulier, mais imprégné également de l'erreur, du fabuleux, qui souligne l'union, le sens, et en même temps, la dénonciation d'un non-sens parce que produit de la fiction. Production, celle-ci, en mouvement constant de Faust par l'appropriation erratique de chaque nouvelle forge, de chaque auteur qui vise à lui imprimer sa griffe dans un contexte culturel déterminé.

Faust ferait-il partie de cette catégorie ? Ne serait-il pas avant tout une légende, un personnage historique ou peut-être une simple thématique ? Qu'est ce qui se fonde, qui trouve ses origines chez Faust, si tout mythe en possède ? Nous supposons que Faust appartient effectivement à cette catégorie des mythes, puisque, bien que nom-matière-première, il sert de base à toute une gamme de créations d'allégories du drame humain face à la culture, à la nation, à la production de sa marque singulière, au surpassement ou à la confrontation avec ses propres limites. Ajoutons que le nom de Faust sert de réceptacle à la *répétition* de thèmes et de personnages mythiques qui lui sont antérieurs et lui servent de fondement, en plus d'inspirer la forge de « légendes biographiques », que composent des constellations de personnages-guides des imaginaires nationaux et universels.

Si nous restreignons notre observation, alors plus minutieuse, aux mythes qui ont préparé le terrain pour Faust, nous verrons comment ils se reproduisent dans la littérature d'auteur. Quand nous prenons ici des auteurs comme ceux qui, d'une manière singulière, tissent une tradition, il convient de nous rappeler la clarification de Walter Benjamin (1961, p. 106) pour réitérer notre compréhension de la relation vie-œuvre et notre appréhension du biographique : « Mais la vie des hommes [Menschen], celle des réalisateurs [Shaffenden] , n'est jamais celles des créateurs [Schöpfers] »⁵¹⁶. Cette forte thèse benjaminienne est essentielle pour comprendre à quel point la *fonction-auteur* peut être chère aux études psychanalytiques, c'est-à-dire dans la recherche de l'entité construite du *créateur-artisan*, en tant que *fonction* supra-individuelle, et non pas du *réalisateur* en tant que *sujet*, à la manière d'un analyste potentiel. Dans ce sens, l'écrivain, ainsi que l'analyste, *paye de son être*

⁵¹⁶ *Aber das Leben des Menschen, und sei es das des Schaffenden, ist niemals das des Schöpfers.*

(prix faustien) pour la réalisation de son œuvre, afin qu'un autre puisse se laisser capturer, à travers sa lecture, par sa singularité, soumis aux énigmes que l'auteur exulte comme des sortes d'*objets a*.

Faust, comme nous l'avons dit au début de cette étude, est un mythe et un motif universel et pourtant nous pourrions le comprendre à la fois comme le plus individuel et le plus individualiste des personnages occidentaux. Néanmoins il est possible d'observer la préoccupation des auteurs-créateurs qui traitent du thème avec un quelque chose que nous pourrions associer au national, à l'appartenance, à la filiation.

Germaniques de par leurs origines, nous observons cette préoccupation vis-à-vis du national chez les trois auteurs allemands que nous privilégions ici. Le Faust de Spies (pas auteur du premier « récit populaire », mais son éditeur) vient établir la morale religieuse allemande (protestantisme luthérien) grâce à l'officialisation concomitante d'une langue nationale écrite à partir de la traduction de la Bible de Luther. Le(s) Faust de Goethe, homme politique, nous offre en premier lieu un *Sturmer* perplexe face aux voies suivies par la nation et l'héritage, puis une éthique allemande de la *production* d'un état propre vis-à-vis des autres états nationaux européens. Tandis que celui de Thomas Mann vient faire le portrait des dédoublements de la magnificence nationale dans un pays qui, fièrement, vêtu de ses glamours uniformes nazis, marche vers ce précipice que sera la seconde guerre mondiale. Pour ce dernier, le seul langage capable de l'évoquer artistiquement est la musique dodécaphonique du protagoniste, c'est-à-dire un langage d'une étrange harmonie cacophonique, destituée de la production de sens.

Mais il est curieux que cette association de Faust à un esprit national passe par son association avec un démon, entité traditionnellement plus liée au sauvage pré-civilisateur ou à l'individuel. La compréhension de ce démon comme un *Subjektinterne Fremde* (étrange-étranger interne au sujet) se rapporte à un parasitisme. Si le démon peut être caractérisé comme l'esprit qui nie, paradoxalement, le démoniaque chez l'homme est lié à l'impulsion de l'acte, comme nous le voyons dans l'itinéraire faustien du verbe *intelligibilis* à l'action *sensibilis*. Comme nous pouvons l'observer chez Dabezies (p.96-8), dans le Faust de Goethe, ceci s'opère en trois temps:

1) *Streben* - l'anxiété romantique, l'aspiration profonde pour l'accomplissement et pour le savoir, ce qui l'inquiète et le met face au suicide (Ouverture); "Dépasser les limites de l'humanité et entrer en contact avec l'Être infini, Dieu, la Nature, ou quelque autre nom qu'on lui donne"

2) Magie – La transformation du dit en œuvre, le sortilège qui fait du dit ou de la conjuration, l'œuvre ou la création. « Im Anfang war dit Tat » (Au début, au commencement c'était l'action), mais ici encore l'acte magique et aliéné, dans un autre. L'association au démon comme voie d'accès au surhumain.

3) Action – Qu'on pourrait bien comprendre comme le *savoir-faire* ou, plus exactement, *savoir-y-faire-avec*. Pas aliéné, mais désabonné de l'inconscient, le savoir-faire du Sinthome. Dans le Faust II, où Faust cherche déjà à se passer du contrat avec Méphisto quand il réalise que "les facilités de la magie démoniaque le protégeaient, mais le retenaient prisonnier, l'aliénaient, le retranchaient de la condition humaine et lui interdisaient d'accéder à l'authenticité"

Dans ces trois mouvements, dans lesquels il est fait référence à l'association de l'imaginaire avec le social, le « patriotique », nous pourrions voir les analogies suivantes, à savoir pour le premier, celle du Faust dans le « splendide » isolement de son cabinet, recueilli et éloigné de l'Autre, pour le second, du Faust qui va dans la Forêt (selon le *Faustbuch* de Spies ou celui de Marlowe), à la recherche de l'Autre primordial, primitif, suivant la conjuration qu'évoque Méphisto, et pour le troisième enfin, celle du Faust *in-monde*, le Faust dans le monde (citoyen-impérial-universel) dans ses plusieurs dédoublement, qui va à travers la ville, à travers la cour, à travers les terres mythologiques de l'héritage hellénique, et fini par fonder sa propre *polis*.

Si nous concordons avec Bricout (2001, p.20), selon qui *le mythe est toujours d'origine*, il nous semble que *Faust est dans la genèse, dans l'origine de l'Homme, de l'humanisme*. Ne croyant plus au Dieu qui se fait représenter par l'Église Romane, avec ses corruptions et ses indulgences, et méfiante vis-à-vis d'un savoir mondain en pleine construction (alchimie, astrologie, médecine iatrochimique, renaissance hellénistique), il n'y a qu'une chose de certaine dans la société engendré par Faust : l'omniprésence de *l'esprit trompeur*. Le passage d'un thème, du mythe, en tant que tradition orale entretenant une vérité, à une élaboration littéraire, qui a pour commencement la science d'une *Phantasie*, fait de la Littérature un *Ars*

Diaboli contraposé à l'*Ars Magna* du mythe, qui exprime ce qui est divin, l'homme n'étant qu'un simple et inefficace véhicule de sa diffusion par la parole. Dans la littérature explose l'audace prométhéenne d'un auteur qui, pour un instant, étanche le jaillissement oral de la tradition mythique, se l'appropriant pour en faire, par répétition et élaboration, une *propre œuvre*.

Pour synthétiser les caractéristiques du Mythe et mieux le comprendre en tant qu'extension ou contraposition de la Littérature, il convient de présenter une synthèse de comment le conçoit Mircea Eliade dans ses *Aspects du Mythe* (apud BATISTA, 2003, p. 63-64) :

- 1) les mythes sont des histoires considérées comme absolument vraies (opposés aux fables et aux fictions) dans une façon plus proche du littéraire moderne), dans le sein des sociétés où le mythe reste vivant;
- 2) les histoires mythiques parlent d'*Êtres Surnaturels*, existences fantastiques qui avec leur intervention magique étaient capable à,
- 3) créer - le monde ou n'importe quoi d'autre – c'est-à-dire, rendre possible un *venir à être* dans un propre temps, des origines - *Le temps primordial* - sacré et "séparé " de notre temps ordinaire et profane;
- 4) les actions magiques, dans les temps primordiaux, de ces *Existences Surnaturelles* ont un aspect model pour tout les activités humaines, vraie conjoncture spirituelle pour les sociétés " primitives ";
- 5) En connaissant les origines des choses, comme elles ont été constituées par les *Existences Surnaturelles*, rendant possible de les dominer et de les manipuler avec les objectifs les plus différents - par exemple, faire les plantes grandir ou encourager la cure d'un malade – ce qui peut être obtenu à partir du
- 6) souvenir des narratives – avec l'importance capitale de la mémoire -, en vivant le mythe et en rendant sacré, capable de, dans le contexte du rituel, devenir présent le *Temps Primordial* et les *Existences Surnaturelles*, en restant en contact avec eux et les regardant agir dans la formation des choses; pour se ranimer à une importance radicale le Mot dont la prééminence au sujet de la création du monde est inexorable, si bien dans l'instant premier de la génération - dans lequel la divinité et/ou le monde peut être le " objet " de sa force créative - que dans les instances rituelles de re-création cosmique, rendue possible par les initiés

Si, dans Faust, nous avons les *Êtres Surnaturels*, la relation non linéaire avec le *Temps*, et l'opération par la magie de la *Parole Sacrée-Profane (Sacer)*, ces catégories ne sont plus exclusives du divin ou de ses représentants (chamanes, sorciers et prêtres) mais sont appropriées et manipulées par l'Homme à ses propres fins et en ses propres nom et bénéfices (ou maléfices). C'est sur cela que nous basons notre thèse selon laquelle le faustien désigne le passage du mythe, en tant qu'écriture divine et universelle, au littéraire, représentant une écriture d'auteur, singulière et subjective dans sa genèse, mais sociale dans sa base et dans ses objectifs.

La littérature d'auteur, en ce sens, se différencie tant de l'écriture sacrée que de la poésie de l'*aède* qui chante les péripéties des dieux et héros inspirées et dictées par la muse, donc par un élément à caractère divin ou extérieur. C'est en cela qu'elle se manifeste l'hérétique, par le *choix* (hairésis) d'un auteur, par un thème, un *style* (élément diabolique⁵¹⁷ selon le Méphisto de Paul Valéry), les personnages et leurs destins. Ce qui ne signifie pas que cet auteur ne se serve pas, n'utilise pas la tradition mythique, bien au contraire. Mais il le fait en tant que véhicule divin et au nom de l'Autre, tout en comprenant cette tradition comme une production fictionnelle qui renferme des vérités, lesquelles il traite et articule en son propre nom. Nous percevons clairement ici les échos de notre thèse sur l'interpénétration de méthode (approximation, littérature et psychanalyse), de thème (Faust et le faustien) et de question (Sinthome – faire en son propre nom à partir du légué) dans notre travail.

⁵¹⁷ Faust

... Je veux que cet ouvrage soit écrit dans un style de mon invention, qui permette de passer et de repasser merveilleusement du bizarre au commun, de l'absolu de la fantaisie à la rigueur extrême, de la prose aux vers, de la plus plate vérité aux idéaux les plus... les plus fragiles

Méphistophélès

Ho ho... Il se voit que tu m'as fréquenté. Ce style-là me paraît tout méphistophélique, Monsieur l'Auteur!... En somme, *le style... c'est le diable* (VALÉRY, p.50).

Mais là est la vieille question de l'opposition entre vrai (*ἀληθής*) et faux (*ψευδής*) en ce qui concerne le mythe et sa relation avec n'importe quelle possibilité de science, dans ce que nous exposons. Question qui déjà se posait dans la *maïeutique* socratique. Dans l'objectif de rendre compte d'une vérité inexpressive par la démonstration empirique ou par un recours rationnel, même le Socrate platonique de la *République* semble désigner le *μῦθος*, le forgé, comme unique point de départ possible pour traiter du *vrai* :

Socrate – Ne commencerons-nous pas leur éducation par la musique plutôt que par la gymnastique ?

Adimante - Sans doute.

Socrate - Or, comprends-tu les discours dans la musique, ou non ?

Adimante - Je les y comprends.

Socrate - Et il y a deux sortes de discours, les vrais et les mensongers ?

Adimante - Oui.

Socrate - Les uns et les autres entreront-ils dans notre éducation, ou d'abord les mensongers ?

Adimante - Je ne comprends pas, dit-il, comment tu l'entends.

Socrate - Tu ne comprends pas, répondis-je, que nous racontons d'abord des fables aux enfants ? En général elles sont fausses, bien qu'elles enferment quelques vérités. Nous utilisons ces fables, pour l'éducation des enfants, avant les exercices gymniques.

Adimante - C'est vrai. (La République – Livre II 376e-377a)

Il existe une différence claire en ce qui concerne le mythe dans les sociétés théocentriques, que s'orientent selon lui, et à partir d'un anthropocentrisme, qui peut être soit le classique (socratique-platonique), soit l'humanisme moderne qui naît avec Faust : dans ces dernières se manifeste la science de leur fausseté et l'insistance à l'utiliser au profit d'une sorte de vérité comme production ou effet et non pas comme révélation directe et évidente. Quelque chose de considérablement différent de la relation pré-humaine avec le mythe dans les sociétés dans lesquelles il est vivant.

Si le chant de l'aède égalait le *vrai* (*αληθής*), une nouvelle opération apparaît quand un répéteur de Homer en vient à l'*enregistrer-écrire* (ce qui en grec ne se différencie pas : *γραμμα*), le figeant dans le temps et dans un espace et associant à cette opération un *nom*. Si Platon l'avait banni de sa *République*, il n'aurait peut-être pas perçu la valeur de cette opération, qui viendrait résonner métonymiquement d'auteur en auteur jusqu'à arriver à notre Joyce et son Odyssée renommée *Ulysses*. Quant à Faust, à partir du *Volksbuch* anonyme qui fige et transporte la parole qui résonnait dans les foires, dans les tavernes, dans les sermons et dans les alcôves, celui-ci inaugure également une série d'appropriations qui forment une chaîne : Marlowe, Widmann, Lessing, Goethe, Berlioz, Gounod, Heine, Spengler, Valéry, Pessoa, Mann, Guimarães Rosa, Jarry...

Nous observons ici une *répétition*, qui diffère par son aspect éminemment subjectif de celle que Lacan, en l'associant à la pulsion, à l'inconscient et au transfert, élève au rang de quatrième concept fondamental de la psychanalyse. Nous parlons plutôt d'une répétition qui se manifeste sur un plan culturel, ne s'agissant tout de même pas de la *Wiederholungszwang* (compulsion à la répétition) théorisée par Freud dans son *Jenseits des Lustprinzips*⁵¹⁸ (1920) qui traitera de toute la théorie lacanienne sur la jouissance, la névrose obsessionnelle entre autres questions strictement cliniques. Cette *répétition* que nous observons ici dans le mythe et dans ses traitements, nous intéresse avant tout dans ce que la catégorie apporte également un aspect qui serait à la frontière entre le sujet et la culture, une rémission mutuelle de transformation par la méditation et l'élaboration. Nous serions alors peut-être plus proches de la répétition de Kierkegaard, qu'il expose dans un essai homonyme avec ce concept⁵¹⁹, *La Répétition*.

Kierkegaard précède les psychanalystes quand il affirme, en parlant de la répétition, qu'il ne s'agit pas d'un automatisme inoffensif, tel que de la résignation inhibitoire, de la compulsion symptomatique ou encore de la stagnation de l'angoisse. C'est dans la répétition que se trouve la possibilité de l'avance, de la nouveauté : « *La dialectique de la répétition est simple car ce qui est répété a existé,*

⁵¹⁸ *Au-delà du principe de plaisir.*

⁵¹⁹ *La répétition, un essai de psychologie expérimentale* (Gjentagelsen), publié sous le pseudonyme de Constantin Constantinus le 16 octobre 1843, en même temps que *Crainte et Tremblement*.

sinon il ne pourrait être répété; mais c'est précisément le fait d'avoir existé qui donne à la répétition le caractère d'une nouveauté. » (p.60)

La répétition est révélée au psychanalyste, et déjà au Freud pré-psychanalyste, d'une certaine façon, par la célèbre constatation de ce que « les hystériques souffrent de réminiscences », la « maladie », le symptôme étant une forme d'actualisation de ces réminiscences. Et c'est dans ce sens que, dans ses *Articles sur la Technique*, dans son ouvrage *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*⁵²⁰ (1914), Freud pensera à utiliser ce qui est répété en analyse, considérant ceci comme une actualisation du refoulement mis en scène par le mécanisme de transfert, comme une manière de rendre possible l'analyse, de s'approprier de ce qui auparavant était perçu comme le hasard, la culpabilité, la faiblesse, la malchance, l'injustice d'autrui, un non-sens surgissant de telles assertions. C'est là que réside le troisième terme qui intitule son article : l'*élaboration* ou la *perlaboration* (*Durcharbeiten*).

Kierkegaard associe également la répétition à la réminiscence, indiquant par là sa conception classique. « Quand les Grecs disaient que toute connaissance est réminiscence, ils entendaient par là que tout ce qui a été ; et quand on dit que la vie est une répétition, on signifie : la vie qui a déjà été devient maintenant actuelle », ce à quoi il ajoute « La réminiscence est la conception païenne de la vie, la répétition en est la moderne ».(p.61). Mais il y aurait là une différence fondamentale entre le *ressouvenir* et la *répétition* soulignée par le philosophe danois

La répétition et le ressouvenir représente le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se souvient a été, c'est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant. C'est pour quoi quand elle est possible, la répétition rend l'homme heureux, tandis que le ressouvenir le rend malheureux (...) (p.30)

La répétition qui nous intéresse ici est celle que l'on trouve chez chaque auteur, conformément à ce que nous traiterons dans le chapitre 7, dans lequel nous

⁵²⁰ *Remémoration, répétition, et élaboration.*

prendrons Faust comme thème de production nous livrant l'éthique du *sinthome*, sur laquelle nous tisserons quelques brefs commentaires, et que nous expliquerons plus en détail dans le chapitre lui étant consacré (Chapitre 8). Il s'agit d'un processus de tradition (mémoire) du collectif, par le subjectif de retour à la tradition. C'est une prise de position différente de toute passivité face à la culture. On retrouve cela dans Kierkegaard : "Celui qui se contente d'espérer est un lâche, celui qui se contente du ressouvenir est un voluptueux; mais celui qui souhaite la répétition est un homme ». Et quand nous nous penchons sur le thème de Faust en tant que moyen de *se faire un nom* (ou de se faire un homme) par ses actes, par le processus de répétition, dans le but de *saisir/toucher (greifen)* quelque chose du réel, cette catégorie nous est essentielle pour sa compréhension.

Il s'agit pourtant d'une répétition qui interroge, défait et refait un canon littéraire ; une reprise singulière du mythe que chaque auteur fait dans le but d'en tirer un bout de vérité sur laquelle affirme Lacan : "Dire le vrai sur le vrai, c'est une mensonge" (1975-6 p.152). « La vérité on ne la peut que mi-dire, une fois qu'elle n'est pas toute. Je dis toujours la vérité: pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel. » (LACAN, 1973 p.508) Et ce n'est que par la répétition que l'impossible du réel pourrait à peine se présenter et être saisi.

Mais ces répétitions, ainsi que nous les comprenons, ne sont pas inaugurées avec le nom de Faust. Nous pouvons certainement nous rappeler combien il existe de précédents à la légende du nigromancien dans les diverses traditions qui fondèrent notre imaginaire. Il faut comprendre l'aspect central de Faust en tant que *l'hybris*, ou dans sa rupture avec les dieux ou Dieu-le-père dans le but d'outrepasser, de surmonter, les limites imposées. C'est le mal de la magnificence, ceci expliquant le nombre de prédécesseurs que Faust a, tant dans la tradition judéo-chrétienne quand dans celle hellénique.

Nous associons les catégories de mythe et de répétition avec la façon dont ces catégories se conjuguent, dans la recherche d'une vérité, son appropriation et sa reproduction, et si cette vérité, dans le sens que nous avons vu de *'αλήθεια*, signifie littéralement dévoilement d'un oubli. Alors, comme l'indique Heidegger (2002 p.229)

« dé-voilement est le trait fondamental de ce qui apparût, abandonnant complètement la "voilement" ».

Nous comprenons ainsi que dans les rééditions, dans les réactualisations des mythes est toujours mis en scène le déchiffrement d'un *quoi*, d'un trait de cette vérité que Lacan affirme n'être jamais atteignable ou jamais prononcée dans sa totalité. Les différents mythes que nous allons énumérer dans la suite sont ceux qui se détachent, de par une constante répétition élaboratrice, dé-couvrante et re-couvrante, en indiquant par un masque un visage qui se cache, pour la production de l'essentiel du thème de Faust. Grâce à ces pré-Fausts, nous serons aptes à comprendre la réédition d'une répétition que sera celle de l'auteur, répétition qui passera par la réappropriation d'un processus fragmentaire qui sera la condition pour la formation de cette mosaïque faite des morceaux mythiques et qui compose le visage du docteur au pacte.

Simon le Magicien et la *simonie*

Pour commencer, il suffit de se rappeler la référence à lui-même comme *Le Jeune Faust* ou *Le Second Faust* que faisait, selon Tritheimius, celui que l'on appelle le Faust historique : Johann Georg Faust (Chapitre 2). Autrement dit, Faust lui-même, que nous pourrions appeler d' « original », ajoute dans ses épithètes ces références qui le présente comme le second d'une tradition, d'une lignée. En réalité, il s'agit de *Simon le Magicien* (ou *Simon le Mage*, ou encore *Simon de Samarie*), personnage biblique qui est présenté comme le premier des blasphémateurs :

La figure de Faust remonte aux apparentes origines de l'hérésie chrétienne du supposé premier gnostique, Simon de Samarie, qui en allant à Rome a adopté le nom de Faustus, « le favorisé ». Avant, dans sa carrière assez tempétueuse, Simon a découvert une prostituée à Tire, Hellène, à qui il a proclamé la pensée retombée de Dieu et, dans une de ses incarnations antérieures, Hellène de Troy. Ce scandale hérétique est à l'origine distante du mythe de Faust, qui après a été lié à un vrai Georg ou Johann Faust, un charlatan et astrologue errant de le début du seizième siècle, mort autour de 1540. (BLOOM, 1995 p. 211).

Lui étant attribuée la réputation d'avoir été le fondateur du gnosticisme chrétien, il considérait le Dieu de l'Ancien Testament comme un démiurge, il défendait l'idée de la réincarnation, et il considérait le feu comme la base élémentaire de toutes les choses, y compris l'âme. De son nom est dérivé le mot *simonie*, ce qui désigne un péché qui implique le commerce de choses sacrées ou temporelles (profanes), acte dont notre personnage-thème fut auteur. Simon-Faust défendait l'idée selon laquelle le divin ne s'atteint que par la connaissance, et osa « payer le prix » à cette fin.

Adam et Ève

Nous savons qu'Adam et Ève ne résistèrent pas à la tentation de goûter le fruit de l'arbre de la connaissance, non sans bien sûr l'intervention méphistophélétique du serpent tentateur. Ce passage, Lacan le désigne comme ce qui était caché dans le mot *Sin-thome*, la Faute, le premier péché (le *sin* anglais dont Joyce fait l'usage). Nous pourrions ajouter le « reste » du terme, le *ptoma* grec, qui indique la *chute* (du paradis). Le premier délit humain se résume donc au désir d'appropriation de ce qui appartient au Père Créateur. Ce délit est directement lié au savoir convoité par Faust, celui qui épouse science et expérience.

Mais si ce savoir-pouvoir n'incombe qu'à Dieu, quel pouvoir reconnaissons nous jusque là comme propriété du Tout-Puissant ? La propre *nomination créatrice*. Mais si Dieu était le grand responsable du *poiésis* de l'univers, que signifierait le pouvoir concédé à l'homme Adam, qui « nomma » les animaux ? Ce curieux pouvoir redondant de re-nommer (répétition selon le sens de Kierkegaard ?) semble être remis en question par Joyce et Lacan, en ce qui concerne la capacité créatrice du verbe chez Adam et surtout sa prépondérance sur Ève, faite à partir de sa côte, son os tordu.

Lacan, joycienment, en faisant usage de son *élangues* (1975-6 p.12), transcréa les noms d'Adam et d'Ève. Il affirme que « *Adam* était une *Madam* » puisqu'il aurait dénommé les animaux de sa langue, *Evie*, incorporé au mot *vie* (puisque Ève représente originellement la mère de tous les vivants). Il affirme ceci en

soutenant que *Evie* l'avait tout de suite et bien pendue, cette langue, puisque après le supposé du nommer par Adam, la première personne qui s'en sert, c'est elle, pour parler au serpent » (idem, p.13).

Mais le psychanalyste réserve à son *Evie* une place spéciale parmi les femmes. Le même Lacan qui, à plusieurs reprises, affirme catégoriquement que *la Femme* n'existe pas, lui donne le rang de « *Femme mythique* », inexistante bien entendu, mais opérante comme Nom-de-Dieu.

La-femme – mythique en ce sens que le mythe la fait singulière, il s'agit d'Eve, dont j'ai parlé tout à l'heure – à avoir goûté du fruit de l'arbre défendu, celui de la Science. (...) L'Èvie, donc, n'est pas mortelle plus que Socrate. La femme don t'il s'agit est un autre nom de Dieu, et c'est en quoi elle n'existe pas, comme je l'ai dit maintes fois. (ibidem, p. 13-14)

La désobéissance Evo-Faustienne ne signifie pas simplement échanger le Père, le Dieu pour le Diable. Au final, comme on peut le lire dans l'un des fragments de Faust essayé par Lessing : « Apprends de moi, qu'un homme désire bien plus que Dieu et le diable ne peuvent lui donner » (apud DABEZIES, p.57). Il s'agit de cueillir quelque chose et de l'expérimenter de son propre chef, non pas tellement mû par l'avidité, dans le cas d'Ève, ou par le *Streben* faustien, mais par simple choix « hérétique à la bonne façon ».

Prométhée et la divination de l'homme

Nous parlons ici d'un dieu qui fut condamné à expier sa faute, faute non pas commise dans le but de se favoriser lui-même, mais dans celui de favoriser les humains, ses créatures chéries. Discrètement et astucieusement, selon le mythe, Prométhée ira voler le feu aux dieux pour le donner aux mortels, acte qui ne restera pas sans conséquences. Notons que, à l'instar de Faust, son nom nous incite à penser au don. Il s'appelle *Προμηθεΰς*, « celui qui pense/perçoit (*μανθάνω*) avant ou par anticipation (*προ*) ». Prométhée est celui qui ne cède pas dans son désir, même en sachant par avance son destin. Il contribue réellement à forger un homme divin,

l'homme-dieu qui, à un instant d'urgence de Faust, vient désigner les portes de la renaissance et de l'humanisme. Au contraire du démiurge judaïque, il est un dieu qui *re-crée* l'homme, en en faisant un artisan possible, *homo faber*. C'est lui qui, en lui enseignant les arts et métiers, crée cet homme-divin qui menace le puissant Zeus.

Dominique Lecourt (1996) le fraternise à Faust dans son *Prométhée, Faust et Frankenstein*, où il nous est présenté comme un des piliers des « fondements imaginaires de l'éthique » sous les auspices desquels nous vivons au milieu de la révolution technologique. Nous verrons néanmoins qu'il ne s'agit pas de cette fascination technologique à proprement parler qui nous intéresse, que ce soit chez Faust ou chez Prométhée, par rapport à ce que nous cherchons à approcher de par nos analyses. Nous ne pouvons également pas exalter de son attitude le martyr ou le sacrifice qui semble frôler le masochisme, mais bien cette éthique déjà traitée du sinthome du « tout, mais pas ça » laquelle Lacan signale chez Socrate (1975-6 p.14).

Nous parlons de cette disposition *re-créatrice* que peut conduire non pas à une simple fabrication manuelle imitative et en série, mais bien à cette audace nécessaire pour rompre le chemin qui évitait simplement les difficultés, mais qui désigne les détours nécessaires à l'élaboration d'une nouvelle réalité. Avec le philosophe anglais Anthony Ashley Cooper de Shaftesbury, nous voyons « en Prométhée un sculpteur et un poète qui ne se contente pas d'*imiter*, mais qui a l'audace de *créer* (LECOURT, 1996 p.66). « Le vrai Prométhée moderne ne serait-il pas celui qui oserait reprendre le chemin non seulement de la nature du mal, mais également de la perspective du bien ? » (idem, p.24). Ce serait celui qui, de par la bonne hérésie, se sépare du chemin prévu pour recréer son destin.

Héphaïstos, Dédale et Icare : dynastie des artifices

Le Dieu du feu, des forges et des volcans est rappelé avec justice par Roberto Harari dans son livre dédié au *Séminaire 23*, quand il aborde le caractère *artificiel* du *sinthome*. Héphaïstos est justement celui à qui Prométhée déroba le feu pour le donner aux humains. Nous savons que le feu sert de métaphore prolifique. Il apparaît brûlant les âmes hérétiques, chauffant les chaudrons chimiques de Faust et de ses semblables. Il est curieux de constater que le feu est l'« élément » que Lacan utilise comme métaphore indicative de ce qui ne peut pas être métaphoriser :

La métaphore n'indique que ça, le rapport sexuel (...), c'est prendre une vessie pour une lanterne. Une vessie peut faire une lanterne à condition de mettre du feu dedans (...) D'où vient le feu? Le feu c'est le réel. Ça met le feu à tout, le réel. Mais c'est un feu froid. Le feu qui brûle est un masque, si je peu dire, du réel. (1075-6, p.121) « le stigmatisme du réel c'est de se relier à rien. (idem, 123).

Harari mentionne Héphaïstos en tant que « patron » ou père de Dédale. Nom de l'artisan mythologique qui sert d'épithète au Joyce autobiographique, Stephen *Dedalus* qui se réinvente dans son *Portrait of the Artist as a Young Man* et qui sera repris dans *Ulysses*. Harari souligne entre Héphaïstos et Dédale « un lignage très intéressant qui nous apprend peu sur la figure *Homo sapiens*, mais qui comme nous l'avons dit est lié au *Homo faber* ». (2003, p.62). Néanmoins, comme nous l'avons déjà indiqué, il ne s'agit pas de fabrication comme simple *production*, il s'agit chez Dédale de comment il prend le feu de la forge d'Héphaïstos pour l'*invention*. Sur cela Harari est très précis : « qu'est ce que l'artisan sinon celui qui invente les choses une par une ? » C'est totalement le contraire de celui qui produit des objets en série. Il s'agit d'inventer à une occasion et pour un destinataire ». (idem, p.23). Et c'est en ce sens que le personnage est aussi cher comme référence au *savoir-faire* du *sinthome*.

Mais suivant le lignage, nous arrivons à Icare, le grand provocateur du soleil. De toutes ces références à la mythologie hellénistique dans le Faust de Goethe, l'appropriation-répétition du mythe de Dédale et de Icare est la plus évidente. Justement de l'union de Faust avec la Femme-Hélène naquit le fils Euphorion, dont le destin est clairement croisé avec celui de Icare. Euphorion est né sautillant, voulant gagner de l'altitude :

Nackt ein Genius ohne Flügel, faunartig ohne Tierheit,
Springt er auf den festen Boden; doch der Boden gegenwirkend
Schnellt ihn zu der luft'gen Höhe, und im zweiten, dritten Sprunge
Rührt er das Hochgewölb
(Nu, un génie sans ailes, un faune sans animalité
Il bondit sur la terre ferme, mais le sol, par la réaction,
Le fait sauter au milieu des airs,
Et au second, au troisième saut
il touche à la voûte.)

Euphorion est la réalisation esthétique de cette rencontre entre Faust et l'antiquité classique, passage indispensable, mais dont il ne restera que des miettes, symbolisées par le costume, le manteau et la lyre, qu'il abandonnera ensuite dans sa chute et son évanouissement. Ce qui se confirme avec la mort-dissolution conséquente de Hélène qui se livre aux mains de Perséphone, laissant également à Faust ses simples restes métonymiques (costume et voile). Les échos de la fin tragique du fils Icare qui passent par le fils Euphorion dans le *Faust - II* de Goethe, finiront par reparaître dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann, sous les traits d'un enfant qui signale en même temps la joie par son existence et la tragique constatation de son caractère éphémère.

La fascination pour ces « fils » (Icare, Euphorion, Echo), leurs morts de douleur et leur expérience récriminatoire, rend compte d'un difficile surpassement en ce qui concerne le *sinthome*. Le surpassement d'un amour narcissico-identificatoire par la paternité qui se transmet. Mann, très sensible aux découvertes et aux théories freudiennes, ne semble pas avoir nommé par hasard cette « sainte petite créature » Echo. De la même manière, Euphorion et Icare, quasiment le même être, sont le pur reflet (sonore : l'écho) du désir paternel de surpassement élevé à une puissance autodestructive. Si dans le *sinthome* est mis en scène le « faire avec le Nom-du-Père », ceci implique la lutte vis-à-vis de cet amour narcissique relatif à l'identification de la (*Einführung*) avec un père précœdipien (FREUD, 1923). Le douloureux surpassement de cette aliénation dans un « amour éternel » du père est nécessaire.

On trouverait là un prix faustien, non pas dans le sens moralisateur, mais dans le surpassement, dans l'abandon d'un idéal de l'enfance pour devenir père de soi-même.

Orphée

Il nous est essentiel, puisqu'il conjugue des aspects faustiques, se rapprochant des autres pré-Faust énumérés ici, mais il est également le père mythique du poète qui chante et enchante les hommes, les dieux, et la nature même, jouant le rôle de précurseur aussi aux Noms-d'Auteurs qui se dédièrent à notre thème - avec quelque objectif et succès - dans la production qui s'articule autour du *Sinthome*. « La première vocation d'Orphée est celle d'un magicien, d'un divinateur, et cette vocation est la même que celle de sa voix, parlant ou chantant, accompagnée par un instrument ou pas » (BRUNEL, 2001 p. 40). Les similitudes avec notre docteur nigromancien sont nombreuses. Avec lui revient également la question de l'héritage paternel. Il ne suit pas simplement ce qui est dans le blason. Au lieu de devenir le prince guerrier, par dégoût pour le père, il devient le barde. Quand il reçoit en cadeau de son père un arc (une arme), il l'utilise comme instrument de musique, en faisant résonner la corde tendue.

Mais ce qui est intéressant chez Orphée, c'est qu'il se détache des autres figures énumérées précédemment par sa réputation d'avoir été le porteur-fondateur d'un nouveau savoir et d'une nouvelle doctrine, ce qui le mettait dans une authentique position d'hérétique. Louis Moreri (apud Morel, 2001 p.53), dans son *Grand Dictionnaire Historique* de 1774, basé sur l'aristotélique Vossius, affirme que Orphée serait un mot phénicien signifiant « homme sage », ou dans une autre conjecture, venant de l'hébreu *rapha*, guérir, une fois qu'on attribue à Orphée une grande connaissance de la médecine, aussi bien que d'autres sciences » (...) "Il est crédible qu'il y a eu en effet en Grèce quelqu'un appelé Harophée, Orphée, le médecin, dont les enchantements, vrais ou faux, sont à l'origine de la fable qu'on a construit à son égard" (idem).

La doctrine religioso-philosophique que porte son nom, l'orphisme, aurait été créé par lui et diffusé à partir de son contact avec le monde des morts, vers lequel il

se dirigea lorsque sa bien-aimée Eurydice mourut. L'existence de cette doctrine est attestée par nombreux auteurs, entre lesquels Platon. Il s'agit d'un culte à mystères de la Grèce antique, diffusé à partir des VIIème et VIème siècles avant JC. "Orphée est une figure de la civilisation devant la barbarie, c'est le représentant de l'harmonie devant la discorde" (ibidem, p. 62).

Toute cette coterie signale les éléments de la production d'un phénomène qui finit par se configurer par l'attribution d'un nom. Faire un nouvel homme dans le chaudron alchimique de l'hérédité mythologique sera la tâche de ceux qui s'approprièrent de ces éléments sous l'égide de Faust.

5. Les Noms et les Nominations

Au début de ce travail, nous nous référions au surgissement de la notion de *Sinthome* comme la quatrième consistance du Nœud Borroméen, comme ce qui vient rattacher le réel, le symbolique et l'imaginaire. Il convient pourtant de rappeler que ce n'est pas le premier nom donné à cette quatrième consistance. À la fin de son vingt-deuxième séminaire, *RSI* (LACAN, 1974-1975), Lacan l'appellera : la *nomination*, ou avant, les *nominations*. Cette/ces nomination(s) – suppléance(s) à partir de ce qui faillit – est ce que Lacan désigne comme ce qui constitue le *Sinthome* joycien.

Mais, si nous prétendons traiter ici des *Nominations* et du *Sinthome*, il serait peut-être prudent de reprendre la problématique du *nom* ou des *noms* en eux-mêmes dans l'œuvre de Lacan, pour aborder ce qui nous intéresse : les noms de Faust.

Commençons par le *Nom-du-Père*, concept central chez Lacan : il (le Nom-du-Père), est le nom propre du père en tant que nom, nommé (1) et également nommant (2), et le nom de l'ensemble (3) des noms du père . C'est l'*un-autre* nommé par la mère, c'est le père du nom, qui cède son nom à l'héritier de son blason, et l'ensemble des noms/nominations, (dans ce que « fait trou »).

La première approche de Lacan dans ce sens est la *Métaphore paternelle* qui présente le père non pas seulement comme le géniteur, mais comme un lieu désigné par la mère, le lieu de la Loi, du *Nóμος*. Là est sa fonction de baliseur du passage de l'enfant, du sein (métaphoriquement ou pas) maternel au sein culturel (GARCIA-ROZA, 1992). Mais si la Métaphore Paternelle est essentielle pour l'intégration du sujet dans le partage des sexes, dans la culture, dans la sujétion au symbolique, ceci relance incontestablement les questions posées par Freud dans son *Unbehagen* dans la culture, et même avant, les questions relatives à la castration et la nécessaire frustration (*Versagung*) à quelque chose du sujet dans la culture.

Là où Freud arrive (conclut), dans la *roche vive de la castration*, cela servira de point de départ à la proposition lacanienne du *sinthome*, et comme nous le verrons, des *nominations*. Et c'est là que doit éclater l'artifice de ce nom-père-symptôme : ne pas ignorer, ni même nier la roche face à soi, mais savoir « mouler », « sculpter » à partir d'elle, c'est-à-dire, s'approprier ce legs. C'est là que se croisent le *Nomos* (loi résultante du *Nom-du-Père*), le *Omen*⁵²¹ (*Schicksal*, le destin, les vicissitudes du sujet) et le *Nom* (comme un faire à partir du texte qui se porte). Alors surgit la dose déjà mentionnée d'insurrection faustienne, une non-conformité, une inquiétude hérétique nécessaire. L'hérésie faustienne, comprise comme une rupture avec l'organisation uno-trinitaire du Nœud Borroméen, fait écho à la constatation de Harari quant à l'irruption de la quatrième consistance dans la structure.

Notre idée est que l'introduction dans le Nœud Borroméen d'un quatrième déstabilise le solide équilibre entre les trois registres borroméens, parce qu'il casse la pertinence de tout ce système dessiné de manière apollinienne, harmonique, avec une qualité quasi esthétique. Avec le quatre surgit un point de discordance, s'introduisant ainsi à la singularité rapportée du symptôme, du « mais pas ça » (HARARI, 2003, p.51).

⁵²¹ Référence à l'expression latine *Nomen est Omen* (*Le nom c'est le destin*)

Configuration “dionysiaque” du Nœud Borroméen à Quatre

À propos du *nom propre*, qui peut être *n'importe quel signifiant*, nous savons qu'il ne s'agit pas d'un *signifiant quelconque*. D'après l'assertion romaine *nomen est omen*, le nom porterait un destin, serait un texte à être mis en scène et concrétisé sur les planches de la vie. Déchiffrer le nom serait, selon la croyance commune, élucider et démasquer le mystère de l'être. Ce que Faust semble croire quand il demande à Méphistophélès son nom juste après l'avoir vu pour la première fois (lequel ne lui répondra jamais directement)

Faust: Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen
Gewöhnlich aus dem Namen lesen,
Wo es sich allzu deutlich weist
(Faust: Chez vous autres, Messieurs,
On doit pouvoir aisément deviner votre nature
D'après vos noms)

Faust, dans son union, son alliance, engage son nom avec le sang, ce qui est un acte de *des-identification*, de rupture avec une essence pérenne en échange de la possibilité d'un faire. La rupture avec un faire adressé aux désirs d'un maître (Dieu tout puissant), pour un faire finalement qui se sert de ce maître (S1), rabaisé (Méphisto), mais qui opère en son nom propre.

Mais si nous parlons de l'idée diffusée tant populaire selon laquelle le nom aurait une signification à déchiffrer, un destin tracé, il convient de se souvenir que Faust porte en son nom une conception, non pas une simple formule. Nous connaissons et avons mentionné la connotation de ce *nom*, *-omen (destin-vaticination)* – *homme*, triptyque que nous pourrions contracter joyce-lacaniennement en *n(h)omme*. Faust, de par son origine latine, sous-entend le *favorisé, l'heureux, celui qui est né sous une bonne étoile*.

De tels termes semblent être chargés d'une forte dose d'ironie ou de contradiction face à la quasi invariable fin tragique des Faust que nous connaissons. La légende à son origine se propose réellement de diffuser les dangers de la témérité faustienne, désignée comme une fin *infaustienne*. Il suffit donc d'un peu de sagacité pour percevoir que le prétendu avertissement a seulement généré de la curiosité, de l'identification et de la fascination.

Faust, le favorisé, celui qui jouit du bénévolat des dieux ou du Dieu, dans le drame de Goethe, est le motif d'un pari entre le Père et son Antagoniste. Être le favori des divinités peut être son privilège et paradoxalement sa damnation, comme nous le montre cet extrait de Goethe, non pas de son Faust, mais cité par le propre démon dans le *Doktor Faustus* de Thomas Mann :

Alles geben die Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle schmerzen, die unendlichen, ganz”
(Les dieux, les infinis, donnent tout
Entièrement à leurs favoris
Toutes les joies, les infinies,
Toutes les douleurs, les infinies, entièrement.) (p.333)

Faust est un homme qui se démarque parce qu'il s'approche du *sacré*. Dans *Über den Gegensinn der Urworte* (1910), Freud démontre le caractère du *sacré*, du latin *sacer*, non pas tant comme le sacré sublime, mais également le « maudit ».

Ceci démontre une caractéristique d'exception chez Faust. Mais finalement, Faust est-il « faustus » (fortuné)? Nous parlons ici de la question controversée entre le nom propre et le nom commun. Le premier, le propre, que ce soit en tant que nom de famille ou prénom, se dit être dépourvu de tout sens ou signification. Mais il convient ici de rappeler M.-D. Vors (apud HARARI, 2003, p.157-8) quand il affirme : « Nous nous rendons compte que le nom propre, qui se prétend non commun, peut être en vérité un nom commun sur lequel fut réalisée une appropriation ». Finalement, si le nom est toujours un héritage et s'il tend, de par ses origines, à devenir un nom commun, ce qui intéresse Lacan, que nous privilégions, est la façon dont se réalise cette transformation du nom propre vers le nom commun.

Dans les séminaires 9 *L'identification* (20/12/1961) et 12 *Problèmes cruciaux pour la Psychanalyse* (10/01/1962), Lacan montrera une série d'implications subjectives du nom, entre autres le caractère insubstituable que le nom porte. Une autre question intéressante est son indestructibilité attribuée : « Je m'appelle Lacan dans toutes les langues », affirme-t-il. Néanmoins ceci ne l'a pas empêché d'observer la proximité entre les noms de ses maîtres en Psychanalyse (Freud) et en Littérature (Joyce). Les deux noms - Freud et Joy(ce) - signifient *joie*, aspect qui ne reste pas sans conséquences subjectives pour leurs porteurs.

Nous pourrions penser, avec Renato Mezan, que « Parmi les motifs déterminants de la suppression du bonheur, nous devons prendre en compte le sens du nom de Freud (= *joie*). C'est comme s'il, (...) avait cherché à effacer sa propre présence (...) avec un « rien à voir avec ça ». (MEZAN, 1988 p.4). Dans le cas de Joyce, la relation avec son nom semble beaucoup plus transparente et libérée de tout conflit. « Ses écrits incorporent toujours plus de jouissance, de satisfaction et de bonheur, qui font écho au *joy* incrusté dans son propre nom » (LAIA, 2001 p.119). Et finalement la *Joie* en français, le *bonheur* de *Freud* et de *Joy(ce)*, se retrouve dans le terme lacanien de *jouissance*. Lacan ne l'explique pas, mais *rejoice* en anglais est justement le verbe *se réjouir* bien que la jouissance psychanalytique (surtout celle que Lacan appelle la jouissance phallique), bien sûr, ne signifie pas toujours *bonheur*, mais plutôt quelque chose lié à l'insistance, à la répétition contraire au principe de plaisir. Voici ses propres mots :

Si le lecteur est fasciné, c'est de ceci que, conformément à ce nom qui fait écho à celui de Freud – après tout, Joyce a un rapport à *joy*, la jouissance, s'il est écrit dans lalangue qui est l'anglaise -, que cette jouasse, cette jouissance est la seule chose que de son texte nous puissions attraper. Là est le symptôme (p.167).

Nous verrons bientôt qu'à ce stade Lacan commence à parler des catégories tant de *jouissance* que de *symptôme*, très différenciées de celles que jusqu'à présent nous mentionnions. Le *symptôme*, en tant que chose relative à une énigme torturante à être déchiffrée, comme c'est le cas du nom propre, sera perçu différemment à partir de Joyce. Quant au *sinthome*, il s'agit de quelque chose de divers, à partir duquel cessent les questions et ne restent que le faire. La jouissance est également une jouissance autre, ou Jouissance Autre (A), qui n'est plus la catégorie de la jouissance phallique, parasitaire, que perce, mais une jouissance opaque, un « j'ouïe sens » qui souligne plus l'*écoute* que la recherche par les sens.

Mais pour continuer sur le sentier du signifiant *bonheur, joie*, incrusté dans les noms Freud et Joyce, en utilisant la translinguisticité joycienne, nous arrivons à *χαίρω, se réjouir* en grec, qui sert également à la salutation habituelle sociale (*χαίρε, « réjouis-toi »*), mais qui est à l'origine de la *ευχαριστεία*. C'est-à-dire, l'*Eucharistie* du grec ecclésiastique, qui dérive vers l'unification avec le père. Cette eucharistie serait à la base du symptôme de la névrose, en cherchant un déchiffrement de cet Autre qui me lègue son blason, bien que dans le cas du *sinthome*, nous risquerions de parler d'une *eudaimonia* (*ευδαιμωνία*) qui serait à sa base. *Ευδαιμων* « -antipositif, du grec *Eudaimonia, as* « bonheur », dérivé de *eudaimon* « au destin heureux » ; ce principe souligne l'harmonie avec le *Daimon*, que nous cherchons à aborder dans le chapitre 8, quand nous traitons Socrate et l'Éthique du *Sinthome*.

Il ne s'agit pas ici (*ευδαιμωνία*) de la fin de la castration, de l'absence du maître, mais d'une nouvelle articulation avec ce qui avant empêchait d'avancer, et à l'inverse, comme nous le verrons, d'une insistante demande à un Autre de quelque chose que celui-ci pourrait offrir, il s'agit d'une articulation avec ce qui est déjà reçu, se l'appropriant et le refaisant, ou le faisant sien. Nous verrons que ceci s'articule comme un concept de *Mimesis*, non pas comme une imitation, mais comme un refaire la chose, produire de nouveau. Il s'agit de transformer, par la répétition, l'appropriation, l'incorporation de cette chose, là est l'identification du *sinthome*.

Mais revenons au nom de Faust. Si sa célébrité est divulguée (en tant que favorisé, heureux), en allemand le terme dénote pourtant autre chose : « poing ». Du nom propre de Faust, l'homme de Knittlingen, l'allemand saura faire un nom commun à sa façon, en l'« hérétisant », le faisant remonter à une autre origine et avec ça, en manifestant ce que le nom portait : la singularité de cette expression germanique si courante *auf eigene Faust*, qui, plus que sa traduction littérale « de son propre poing », dénote ce qui est fait « de son propre chef », ou « en son nom propre ».

Ce nom, dans sa source latine, apporte un croisement intéressant entre les noms avec lesquels nous venons de travailler : Freud et Joyce. Si, de ces derniers, nous avons souligné le sens de *joie, bonheur*, rappelons-nous que Faust est le favorisé, l'*heureux*. Faust n'est donc pas le bonheur, la jouissance, il est celui qui les *détiendrait* : il est *heureux, joyeux*. Ceci est un autre point intéressant qui différencie ce qui serait du côté du symptôme vis-à-vis de celui du *sinthome*. Selon Lacan, comme nous le verrons avec Harari : l'Être (ou la croyance en lui) serait, d'une certaine manière, plus proche du symptôme, alors que l'Avoir, l'« *avoivement* » comme Lacan (1975a p.566) l'appellera, correspondrait à quelque chose du *sinthome*.

Faust porterait dans son nom le signifiant *heureux* (celui qui a, qui accède à la jouissance). La question de la jouissance est un point central dans le(s) Faust. Il s'agit de la conquête d'une jouissance (telle que le feu prométhéen), cette substance des dieux, ses maîtres, ce « plus » que Faust conquerra. C'est justement ce qui pousse Faust à sceller le pacte dans l'œuvre de Goethe, s'il pouvait lui concéder cette jouissance de façon à ce qu'un jour il puisse désirer que le temps s'arrête (*verweilt*), alors il rendrait son âme :

Faust : Kannst du mich schmeichelnd je belügen,

Dass ich mich selbst gefallen mag,

Kannst du mich mit *Genuss* betrügen –

Das sei für mich der letzte Tag!

Die Wette biet' ich!

Mephisto: Topp!

Und Schlag auf Schlag!

Werd' ich zum augenblick sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
(Si tu peux me flatter
Au point que je me plaise à moi-même,
Si tu peux m'abuser par des *jouissances*,
Que ce soit pour moi le dernier jour!
Je t'offre le pari !
Méphistoféles : Tope !
Et réciproquement!
Si je dit à l'instant:
Reste donc ! Tu me plais tant!
Alors tu peux m'entourer de liens) (1695-1701)

La jouissance diabolique de Faust implique cette subversion du surpassement divin des couches (Schichte) de l'Histoire (Geschichte) (FLUSSER, 2005 p.21). La jouissance, en fait est le concept psychanalytique lié à le *Wiederholungszwang* (contrainte de répétition) et la recherche de dominer le temps (le présent, l'avenir mais, surtout, l'origine). Depuis le *Faustbuch* de Spies, le héros utilise les pouvoirs magiques de son Schwager pour voyager à travers les âges, récupérer le passé hellénistique (en épousant sa femme-symbole). Ceci reparaît dans le rajeunissement de celui qui désire récupérer le temps perdu. Chez des Faust plus expérimentaux, comme *Mon Faust* de Valéry ou *Dr. Faustroll* d'Alfred Jarry, Faust, en tant qu'être littéraire et donc diabolique, surpasse la temporalité usuelle. Cette jouissance dans sa relation avec le temps vise le surpassement de la répétition traitée dans le chapitre précédent, pour pouvoir relier ce qui reste détaché du passé.

Faust est donc favorisé pour l'accès à une modalité de jouissance (joie) de manière que, à l'inverse d'être simplement possédé par elle, il la détient. Dans *Joyce le symptôme II*, Lacan indique la possibilité *sinthomatique* de nous reconnaître dans ce que nous avons. Mais souvent intervient la difficulté d'abandonner une croyance en l'identité essentielle. C'est avec ce que l'on a de ceci, comme expérience, comme vécu, que les auteurs de Faust font. « Avoir est faire quelque chose avec » (LACAN,

1975a p.566). De ce qu'ils ont, ils ne le portent plus comme angoisse, mais ils le lancent, ils l'expulsent en tant qu'écrits dans leur œuvres.

En vérité, nous faisons ici une série de comparaisons entre le *symptôme* et le *sinthome* pour rendre compte des articulations théoriques du dernier Lacan impliquant la question du nom et des nominations, et nous n'avons pas encore spécifié de manière satisfaisante ce qui serait à la base de cette différenciation. Pour commencer, « Le symptôme est une métaphore » (LACAN, 1957, p.526), mais le *sinthome* ne l'est pas, puisqu'il n'implique plus la substitution dans la création ou la recherche d'un sens. Il ne s'agit plus de substitution, mais de nomination, comme appellera Lacan les « manières réparatrices » du démêlement dans la chaîne borroméenne. Pour comprendre la question identificatoire du *sinthome*, il faut réellement éclaircir ses différences avec le symptôme.

Le leurre hystérique, paradigme du symptôme, est de penser qu'il existe un Autre qui *sait* ou qui *est*, auquel le sujet doit s'identifier ou face auquel le sujet se met et se voit en faute. Là est mise en scène la jouissance phallique, une jouissance qui tourmente le sujet qui *croit* en elle, et la croyance est ici fondamentale. Il s'agit de cette jouissance que Lacan, dans son *Séminaire 10 – L'Angoisse* (1962-3), qualifie de « pourri ». “Le symptôme, par nature est jouissance, (...) *untergebliebene Befriedigung*” (p.140). Mais cette jouissance névrosée, corporelle, se caractérise par un déplaisir (*Unlust*) constant. Nous pourrions penser ici au début du drame des Faust que nous analysons.

Dans le passage du Symptôme au *Sinthome*, le Nom-du-Père doit également être repensé. Il s'agit maintenant de la notion d'un Nom-du-Père, comme dira Lacan, « inconditionné ». Autour de ça, Lacan apporte une différenciation cruciale : “Le père comme nom et comme celui qui nomme, c'est pas pareil” “Le père est cet élément quart [...] cet élément quart sans lequel rien n'est possible dans le nœud du symbolique, du réel et de l'imaginaire.” (1975 p.167). Donc, « Ce cadre appelé Nom-du-Père inconditionné, est l'insistance de la suppléance, la consistance supplétive » (HARARI, 2003, p.227). C'est la suppléance qui se fait à partir des nominations, de « se faire nom ». Il ne s'agit pas simplement de l'inscription de ce premier signifiant à travers la métaphore, mais, comme nous le verrons, de la invention de quelque chose qui implique la (ré)organisation de la triade borroméenne.

Un autre point est la « question des nombres ». Le nombre propre du symptôme est le deux, qui est toujours présent en lui, comme nous l'avons vu dans la rémission à un Autre. Par extension, nous pouvons ici penser au paradigme du sujet, le *parlêtre* comme l'appelle Lacan, divisé en deux (\$) entre le *être* et le *savoir*. Le *sinthome* s'identifierait au un. Il ne s'agit pas d'une unité totalisatrice. Ce ne serait pas non plus le cas du *un* sériel. Il s'agit en fait du *un intransitif*. « Y a de l'un », et « *nan-na-kun* » dira Lacan (1975a, p.565), ou encore « c'est le *un* totalement seul », non pas dans le sens d'un isolement narcissique des psychoses, ou d'une solitude mélancolique, mais le *un* comme formation psychique en discontinuité avec l'Autre dans le sens d'une rupture avec ce qui avant aliénait.

Autre facteur différenciateur : la relation, ou le manque de relation avec l'Inconscient. Mais si nous pensons à comment il localise le symptôme dans le nœud borroméen, comme un effet du Symbolique, et donc, de l'Inconscient dans le Réel, nous observons l'intime relation entre les deux. En vérité, si « l'Inconscient est le discours de l'Autre » (LACAN, Séminaire 1 : 24/02/1954) par excellence, son articulation avec le symptôme, est indéniable. Mais en ce qui concerne le *sinthome*, Lacan propose l'idée d'un faire, selon ses mots, « désabonné de l'Inconscient », expression qui marque une rupture avec cet Inconscient en tant qu'Autre. Même si le *sinthome* est inconscient au sujet, il n'est pas de l'ordre de l'Inconscient en tant que système. « C'est en tant que l'Inconscient se noue au *sinthome*, qui est ce qu'il y a de singulier chez chaque individu, qu'on peut dire que Joyce, comme il est écrit quelque part, s'identifie à l'individuel » (LACAN, 1975 p.168). Nous observons qu'il en est de même pour le Faust en tant que symbole universel de l'individu qui rompt avec l'Autre absolu (métaphore de la totalité), qui s'allie avec l'autre métonymique auquel il renoncera également pour finalement agir en son nom propre.

Il ne s'agit pas de la forclusion du Nom-du-Père, comme dans le cas des Psychoses, mais de pouvoir se passer à la condition de se servir de lui. Il s'agit du concept lacanien de *nomination*, en tant que ce qui va au-delà du Nom-du-Père et sa métaphore. Il rompt avec le jeu des substitutions répétées *ad infinitum*, pour enfin apporter quelque chose de nouveau. Ce recours renvoie aux dites « retouches de la langue » : refaire la langue en lui imprimant sa marque par la suppléance.

Cette serait la pratique hérétique et prisonnière de ses difficultés, dont la plus grande serait le surpassement de l'amour éternel et inconditionné au père, c'est-à-

dire la fixation à la fixation du sens qui emprisonné dans le symptôme, paralyse le sujet. C'est « dans la sustentation de l'amour éternel au père que réside la difficulté dans la construction du nom propre » (idem, p.281). Celui-ci ne surpasse telle difficulté que par le phénomène de suppléance, de l'addition de quelque chose de nouveau en tant qu'invention. Invention qui, dans Faust, nous renvoie à la recherche de la production alchimique qui fait référence non seulement au travail de transsubstantiation du métal par la forge et par le chaudron, mais également et principalement par le processus de la transformation individuelle qui implique la conjugaison du laboratoire et de l'oratoire alchimique dans la production d'un nouveau-saint-homme. Comme l'affirme Günther Mahal, à propos l'origine du Faust historique dans l'Alchimie, « l'alchimiste aimerait également se perfectionner (...) ; en analogie à l'or du laboratoire, il aimerait extraire l'or de lui-même. » (MAHAL, 1984 p.27).

Nos écrivains de Faust, comme nous prétendons le démontrer, agissent en conformité avec l'exposé. En utilisant le même nom (Faust), chaque fois qu'ils le répètent, ils « élargissent » en quelque sorte l'héritage et à la tradition littéraire qui les forment, « ils créent une langue », produisent de nouveaux sens, inventent quelque chose à partir et en rupture avec un référent. Ces Faust sont des poseurs d'énigmes qui ne peuvent pas être déchiffrées, sinon par parties peut-être. Mais dans toute cette problématique du nom, du *privilege* du *fortuné*, le don qui semble être attaché au nom de Faust est justement celui de l'Onomatomanie, c'est-à-dire qu'il connaît les noms par lesquels évoquer le sacré. En fait, comme le dit Porge :

Deux figures hybrides dérivent du Nom-du-Père et du sujet supposé savoir : le Nom du Père sujet supposé savoir et le sujet supposé savoir le Nom du Père. La première figure correspond au père législateur, dont Lacan décrit les effets dévastateurs, et la seconde correspond à celle qui connaît le secret imprononçable, le mage, le seigneur de l'occulte. » (PORGE, 1998, p.195)

Sur le *Docteur* Faust, le *Docte* en Théologie, qui est supposé connaître le nom ineffable ou imprononçable du père et donc savoir l'évoquer, pèse l'accusation et la malédiction d'avoir fait de ce savoir un usage inadéquat et répréhensible. Nous savons que la Bible présente les différentes épithètes divins, tels que Adonaï,

Élohim, Shaddaï, etc. par la proscription de la prononciation du nom représenté par le tétragramme : YHVH (יהוה). Mais il est certain qu'il ne s'agit, chez Faust, pas de cette forme divine, mais bien d'une autre, celle du démon.

Freud (1923, p.287), à partir Charcot, nous rappellera qu'il a identifié des manifestations d'hystérie dans les portraits de possession et d'extase qui nous furent préservés parmi les productions artistiques de l'époque médiévale et la persécution des sorcières et des possédés. Comme le dit Urtubey (1983 p.17) dans sa thèse *Freud et le Diable*, avec Charcot : « le diable a simplement changé de nom ». Il est devenu une force énorme, venue de l'extérieur, et qui s'installe comme un parasite. Quel nom donnerions-nous à cela en termes freudiens ? *Refoulé*, de par ses origines ; *inconscient*, dans sa dynamique, ou simplement *symptôme*, hystérique par excellence, dans sa manifestation.

Ce *ça*, qui « rend compte de tout », possède le sujet en prenant cet objet incarné comme symptôme, comme déjà le disait Charcot ; Lacan le (ré)invente en le nommant *réel*. En tant que tel. paraphrasant Riobaldo, le *Faust* de Guimarães Rosa, quand il fait référence au démon : *même s'il n'existe pas, il y a. Il y a*, puisqu'il existe vis-à-vis de la combinaison Imaginaire-Symbolique que produit le sens, le réel ne pouvant, à son tour, produire que l'*horreur*.

Cette horreur faisant référence au réel sera traité par le linguiste Jean-Claude Millner, un des rares lecteurs osés du dernier Lacan, dans son livre *Les Noms Indistincts* (1983): Cette horreur est le « nom que l'on donne, tant bien que mal, à ce qui, en un être marqué de S et de I, répond de ce qui n'a ni nom, ni forme » (p.14). C'est-à-dire, le réel, en tant que dimension du nom, se trouve impensable. On pourrait donc le comprendre comme ce que l'on nomme le démon, qui possède tant de noms, ne se liant à aucun d'entre eux, « une terreur sans nom ».

Tous ces noms se présentent au Faust de Goethe comme « l'esprit qui nie ». Mais finalement, qu'est-ce qu'il nierait ? S'il est pris ici en tant que nomination du réel, nous pourrions dire : le sens. Comme l'explique bien Lacan, le réel forclot (verwift) le sens. Paradoxal comme peu de figures littéraires, Méphisto est celui qui nie, affirmant, rompant donc à son tour avec la structure du sens. Nous parlions il y a peu de cette importante question de la jouissance (Genuss), point central dans le pacte entre Faust et Méphisto. Quand il traite du paradoxe apparent *négation-affirmation*, Harari propose un jeu de mot lacanien avec le mot *jouissance* et *jouis-*

sense : « On trouve, inclus dans *jouis*, le *oui*. Nous devons donc reconnaître la forclusion du « oui ». Mais en même temps, il faut noter l'efficacité du « mais pas ça » du *sinthome*. (...) N'oublions pas quelque chose de fondamental : la condition du névrosé réside dans son extrême facilité à dire *oui*, pour accéder avec une excessive promptitude à la demande de l'Autre. La forclusion du *oui* implique donc, sans nul doute, une proposition – dans le meilleur sens du mot – thérapeutique » (p.269). Il nous paraît ici licite l'analogie avec la position du « dire *amen* à tout », expression du *oui* condescendant et aliéné.

Dans la recherche d'une définition du réel, de ce terme qui défie la propre notion de définition, voici ce que répond Milner, beaucoup plus par la négative que par l'affirmation : « Le réel est l'irréductible » « ... on ne peut rien obtenir du R à partir du I ou du S ». Le Réel est une « béance *infreignable* qui, tant bien que mal, s'écrira en S... moyennant une négation » (MILNER apud HARARI, 2003 p.286), c'est-à-dire, en vérité, en ce qui concerne les définitions, il ne peut être fait référence qu'à ce qui n'est pas. « Dans R il n'y sont pas tous ».

Face à de telles (contre)définitions, il conviendrait d'observer comment se présente à Faust l'esprit qui nie toujours, qui *ne cesse de ne pas s'affirmer* » dans une totalité ontique.

Faust: Wer bist du denn?

Mephisto: Ein Teil von jener Kraft,

Die stets das Bose will, und stets das Gute schafft.(...)

Faust : Du nennst dich ein Teil, und stehst doch ganz vor mir ?

Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt,

Gewöhnlich für ein Ganzes halt -

Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,

Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar

(Faust : Eh bien! Qui donc es-tu ?

Méphistophélès : Une part de cette force

Qui, toujours en voulant le mal, accomplira le bien [...]

Faust: Tu dis être parte et je te vois entier?

Méphistophélès: Si l'homme, cet univers de folie en miniature,
Se regarde ordinairement comme formant un tout -
Je suis, moi, partie de la partie qui au début était tout,
Une parti de cette obscurité qui donna naissance à la lumière.) (1345 - 1350)

Méphisto ne se présente jamais par son nom. Nous avons déjà vu comme étymologie plus acceptable de son nom, le grec « qui n'aime pas la lumière » (me-photo-philes) (son nom commencerait déjà par la négation $\mu\epsilon$), et il dit faire partie de l'obscurité qui l'enfanta (la lumière). Le *feu-froid* que, comme nous l'avons vu, Lacan utilise pour rendre compte du réel, est son extension et son habitât, le feu qui ne s'éteint jamais, qui n'a pas d'unité. Dans ce paradoxe apparent lumière-obscurité, il convient de se remémorer de ce que dit Lacan à ce propos : « Obscure n'est là qu'une métaphore, parce que si nous savions un bout du Réel, nous saurions que la lumière n'est pas plus obscure que les ténèbres, et inversement.) » (1975-6p.124)

La pratique hérétique du *réel* proposée surtout par le dernier Lacan, à laquelle il dédie une priorité, est donc de proposer un faire, un *savoir-faire* à partir de ce qui, par principe, ne se lie pas, ne s'articule pas, qui est de l'ordre de l'impossible en tant que connaissance, que définition.

Le Symptôme hystérique que Charcot et Richer (1887) avaient identifié aux possessions, est en fait lié à la *Besetzung*, ou l'*investissement-occupation* de la libido. Ce que Freud met dans *Inhibition, Symptôme et Angoisse* : « Une analogie avec laquelle nous sommes, il y a longtemps, familiarisés, a comparé le symptôme à un corps étranger qui maintient une succession constante de stimulus et de réactions dans le tissu dans lequel il est *installé* »⁵²². (FREUD, 1926, p.243). Cette conception du phénomène est peut-être ce qui a fait penser à une nécessité d'« exorcisme » à l'époque de l'hypnose et de la catharsis, de l'abréaction breuerienne des symptômes.

Il s'agissait de purger le mal non pas par la bénédiction du médecin-sacerdotal, mais par la catharsis verbale du patient. Mais n'oublions pas que le symptôme n'est pas en soi le réel méphistophélésien qui éclate, mais avant tout un substitut de ce

⁵²² "Ein uns längst vertrauter Vergleich betrachtet das Symptom als einen Fremdkörper, der unaufhörlich Reiz- und Reaktionserscheinungen in dem Gewebe unterhält, in das er sich eingebettet hat."

dernier. Dans la définition freudienne du terme : « Le symptôme un est signal et un substitut d'une satisfaction pulsionnelle subjacente ; c'est un succédané du processus de le refoulement »⁵²³ (FREUD, 1926 p.237).

Comme le dit Harari, il existe dans la clinique une approximation du réel lacanien à la pulsion de mort freudienne : « *Analyo*, c'est-à-dire « je desserre ». C'est pour cela qu'il ne s'agit pas, en psychanalyse, de partir en morceaux, ni de défaire, mais de desserrer pour permettre un nouveau lancement ». Dans le Séminaire 23 d'ailleurs, Lacan est très clair à propos de cette relation entre Thanatos, la pulsion de mort, et son réel :

La pulsion de mort c'est le réel en tant qu'il ne peut être pensé que comme impossible. C'est-à-dire que, chaque fois qu'il montre le bout de son nez, il est impensable. Aborder à cet impossible ne saurait constituer un espoir, puis que cet impensable, c'est la mort, dont c'est le fondement du réel qu'elle ne puisse être pensée.(p.125).

Dans ce résultat, ce desserrement, Milner démontre une affection propre à l'encontre du réel pas-tout, impensable, comme il se manifeste dans les écrits joyciens en tant que produits des nominations du réel. « L'horreur instantanée naît d'une nomination réelle » (MILNER, p.15) C'est ce qui pousse Lacan à prendre l'Irlandais comme un exemple de qui a su traiter le réel.

Lacan dira de Joyce qu'il est un *Affreux*. « Joyce est, dirais-je un *a-Freud*, avec le jeu de mots sur affreux. Il est de ce fait un *a-joyce*. » (1975-6 p.120). C'est-à-dire que le *a* n'est pas seulement utilisé ici comme un préfixe de négation grec, bien que la négation nous soit intéressante pour le démonique ; il s'agit de l'objet *a*, unique invention lacanienne reconnu par lui-même comme telle, en plus du *réel*. Le *a*-Joyce est celui qui se fait un nom commun à partir de la jouissance incorporée dans son nom propre, à partir de son acte d'écriture. Non pas comme dans l'exorcisme qui tend à éloigner, à répugner ce réel, mais par une *Verwerfung* (forclusion) qui de

⁵²³ "Das Symptom sei Anzeichen und Ersatz einer unterbliebenen Triebbefriedigung, ein Erfolg des Verdrängungsvorganges"

manière littéraire tend à expulser ces *letters-litter* (lettres-poubelle⁵²⁴) comme produit, objet a.

Ceci serait justement le processus de Nomination du réel dans l'analyse, s'avancant vis-à-vis du moi en tant que « machine à produire du sens ». Dans l'analyse « l'interprétation est loin d'être une herméneutique, un déchiffrement. C'est une interprétation tant qu'elle constitue le dire d'un réel », c'est-à-dire, par nom, du fait qu'il forclot le sens. C'est là que réside la pratique d'un analyste : dans la nomination réelle d'un désir (*un*, dans le sens de *un par un*) (HARARI, p.291). Freud a d'ailleurs su identifier dans le démon cette dimension de réel d'un désir occulte ou inexprimable, une horreur *unheimlich* et sans nom qui d'une certaine manière demande une sortie pour son existence :

Die Dämonen sind uns böse, verworfene Wünsche, Abkömmlinge abgewiesener, verdrängter Triebreugungen. Wir lehnen bloss die Projektion in die äussere Welt ab, welche das Mittelalter mit diesen Seelischen Wesen vornahm; wir lassen sie in Innenleben der Kranken, wo sie hausen, entstanden sein.⁵²⁵ (FREUD, 1923 p.287)

Freud traita le démoniaque dans ses textes sur le cas Haizmann. Il y insiste pour montrer les deux représentations que le peintre fait du démon dans ses deux apparitions qui nous aident à comprendre sa théorie du démon comme père scindé. Dans la première, comme il n'est pas rare dans les différentes versions de Faust, il apparaît soigné, en homme séducteur, enchanteur (dans certaine version luthérienne, en religieux catholique). Mais il est à noter que cette première apparition, une lumineuse « figure bourgeoise, citadine » (*bürgliche Gestalt*), manifestation d'un Idéal, est vue accompagné d'un chien noir. C'est finalement cette première configuration (*Gestalt*) qui sera assumée par Méphistophélès (*schwarzer Puddel*)

⁵²⁴ Lacan nous parlera dans le Séminaire *Le Savoir du Psychanalyste* (1971) de la *poubelliciation*

⁵²⁵ (Les démons sont pour nous comme des désirs mauvais et forclos (*verworfen*), originaires des motions pulsionnelles qui ont été repudiées et refoulées (*verdrängt*). Nous éliminons simplement la projection de ces entités mentales vers le monde extérieur, une projection, celle que le Moyen Âge faisait ; nous, contrairement, les prenons comme originaires de la vie interne du patient, où elles habitent.)

dans le drame de Goethe. Ce chien co-adjutant apparaît également dans beaucoup d'autres Faust, comme dans celui de Thomas Mann (Suso ou Kaschperl).

Première apparition du démon selon le peintre Ch. Haizmann (Cf. FREUD, 1923)

Ici le problème est que, dans la représentation idéal de ce père-symptôme substitut, dans l'union du symbolique et de l'imaginaire, de la *bonne-forme* (et ici le terme de la *Gestaltpsychologie* n'est pas employé par hasard) pour la formation de la *figure*, il subsiste une *ombre*, non-signifiée. En fait l'émergence d'un réel est ce qui se manifestera dans le deuxième cadre, quand le démon en vient à se manifester en tant que représentation de l'irreprésentable.

Nous avons donc le Réel en tant que ce qui ne fait pas *accord* – (*a-corps*). Jouant avec l'homophonie, Lacan nous renvoie la formation forcée de l'imaginaire dans l'état du miroir, du passage du *corps* morcelé à une image anticipée d'une totalité pacificatrice. Mais le morcelé du réel retourne dans les formations de l'inconscient et nous le voyons donc bizarrement représenté dans ce non-corps, c'est-à-dire, non-homme, non-femme, non-humain, non-animal, non-Dieu.

Rappelons-nous Milner et ses *Noms Indistincts* : « Face au S, qui distingue, et

au I, qui lie, R est donc l'indistinct et le dispersé comme tels : ce que, dans son langage bivalent, Freud opposait comme Thanatos à l'Éros de la liaison» (MILNER p. 9-10). Dans cette représentation il apparaît rapidement quelque chose qui renvoie à ce réel du père, ce reste de la formation idéale qui engendre le surmoi. Le père précœdipien est indistinct sur plusieurs aspects :

- antérieur au meurtre et à la loi unificatrice qui marque le passage à la culture, il est pré-totémique, il n'est pas humain, ni animal, ni sacré, ni profane, et non-sacer, il est lié à une chaîne signifiante qui n'existe pas encore ;
- antérieur au partage des sexes et à l'organisation génitale, il apparaît avec le pénis, les seins, qui ne doivent pas être compris comme la mère phallique, non-barrée, mais comme une figure antérieure à la dialectique du phallus et sa signification.

Deuxième apparition du démon selon le peintre Ch. Haizmann (Cf. FREUD, 1923)

Dans une analyse cet élément de l'horreur se manifeste justement quand quelque chose de réel se présente dans son état pur, disjoint du symbolique et de l'imaginaire. C'est là la manifestation méphistophélèsienne en tant que rupture de la bonne-forme de la trinitaire-paranoïde chaîne borroméenne. Dans son *Triomphe de la Religion*, Lacan prophétise ce que suggère le titre, puisque pour faire face à

l'horreur il y aura toujours la religion : « La religion est faite pour ça, pour guérir les hommes, c'est-à-dire pour qu'ils ne s'aperçoivent pas de ce qui ne vas pas. » (LACAN, 2005 p. 87) La religion est la machine à donner du sens qui se met en marche quand le moi n'est plus à la tâche : "Elle trouvera une correspondance de tout avec tout. C'est même sa fonction."(idem p. 82). Lacan propose, dans ce sens, la religion trinitaire, le catholicisme, en tant que *vraie/véritable* religion « c'est la romaine. Essayer de mettre toutes les religions dans le même sac et faire une histoire des religions, c'est vraiment horrible. Il y a une vraie religion, c'est la religion chrétienne. » (ibidem, p. 81), car étant en fait la plus efficace dans cette tromperie qui consiste à tamponner ou en raccommoder ce que le réel défait, en utilisant le nom de Dieu. "Le réel, dit-il, pour peu que la science y mette du sien, va s'étendre, et la religion aura là beaucoup plus de raisons encore d'apaiser les cœurs » (ibidem, p. 79)

La religion tient sa faveur prérogative du principe de Tertullien « *credo quia absurdum* », en reléguant au Dieu non-appréhendable et innommable les réponses et les sens. Comme le dit Angelos Silesius (apud FLUSSER, p. 5), dans ce sens, "Gott ist ein lauter Nichts, Ihn rührt kein Nun noch Hier, je mehr du nach ihn greifst, je mehr erwidert Er dir". (Dieu est un grand Rien, rien ne l'atteint, ni Ici, ni Maintenant, et plus tu cherches à le saisir, plus il te repousse).

Face à la faille du détachement des trois registres du réel, du symbolique et de l'imaginaire - que nous marquerons simplement des lettres *a*, *b* et *c*, puisqu'il importe peu de savoir lequel est le prioritaire et dans lequel est la rupture surgie dans la vie quotidienne ou dans une analyse - surgit la proposition du *Sinthome*, en tant que nomination qui vient produire ce renouvellement. Cependant, concernant le quatrième registre religieux, ce *D* qui vient renouer les *a*, *b* et *c*, nous savons qu'il est toujours et dans tout le *D* majuscule de Dieu, l'unique nom commun en majuscule pour ce qu'il est le nom propre d'un nom qui n'existe pas⁵²⁶.

En proposant ici Méphisto, le démon, comme un nom pour ce quatrième façonné à partir le réel détaché et détachant, qui se manifeste pur dans sa désunion, nous proposons au quatrième registre sa représentation par un *d* minuscule qui

⁵²⁶ Dieu c'est l'unique cas, du moins dans les langues latines, où l'on doit utiliser la majuscule pour des pronoms (Il, Lui, Le, Son, Dont) quand sont faite de telles références.

renouera la chaîne d'une manière singulière et peu harmonieuse, mais qui tire de *l'Unheimliche* (l'étrangeté inquiétante) un caractère sacré et magique pour le désigner par ce nom propre antérieur (orthographié avec une majuscule pour faire la distinction), devenant désormais un nom commun, réassocié à la chaîne. C'est peut-être là que réside la possibilité de se *faire un nom* à partir de l'association avec l'élément démoniaque chez Faust.

6. La Vérité, le Réel e l'Artifice

Faust, dans l'œuvre de Valéry (*Mon Faust*), définit son destin comme un "faire et défaire et refaire tous ces nœuds que sont les événements d'une vie" (1946 p. 33). Et pour ça – en pensant évidemment aux nœuds lacaniens – nous avons vu qu'il utilise son « Schwager », son compagnon Méphisto. Ici nous soulignons la *quaternité* qui rompt avec la série harmonique et orthopédique de la trinité par l'irruption du quatrième élément, dionysiaque. Dans les nombreuses évocations de Faust apparaît le nombre quatre, qui renvoie le plus directement aux mondains (quatre éléments), au détriment du divin (uni-trinitaire) dans l'alchimie symbolique généralement associée au mythe en question. Il s'agit donc de « désacraliser » le père et le *sinthome* qui lui est associé en développant le « mondain » qui lui est propre.

Déjà dans le *Faustbuch* de Spies (p.23) on retrouve le *Régime Quadruple* de l'enfer (Und sind unter ihnen vier Regiment königlicher Regierung⁵²⁷), étant évoqué dans le Faust de Marlowe par le Triplice nom de Jéhovah et terminant au Triplice nom des Dieux de Achéron, Méphistophélès étant le quatrième, disjoint et discontinue vis-à-vis des trois autres, et envié par eux. Le Diable en tant que *né du quatre* est également dans l'invocation du Faust de Goethe, qui cherche à extraire le démon, *Werworfenes Wesen* (être exclu), des élémentaires, respectivement du feu, la Salamandre ; de l'eau, Ondine ; de l'air, Sylphe ; et de la terre, Gnome (Kobold). (FRANTZ & FRANTZ, 2004 ; p.92)

⁵²⁷ "Et c'est donc divisé entre quatre le régiment royal de Enfer".

Erst, zu begengen dem Tiere,
Brauch' ich den Spruch der Viere:
Salamander soll Glühen
Undene sich winden,
Sylphe verschwinden.
Kobold sich mühen
(D'abord, pour aborder le monstre
J'emploierai la conjuration des quatre
Que la Salamandre s'enflamme !
Que l'Ondine s'enroule!
Que le Syphle s'évanouisse !
Que le Kobold travaille !) (1271-1275)

Cette association du numéro quatre sera également présente dans le *Doktor Faustus* de Tomas Mann, comme nous le verrons, dans ses incursions par le carré magique de Dürer. Mais ici la question centrale n'est aucunement une numérologie symbolique, mais bien le fait que le mythe de Faust, rendu littéraire, donnera la parole à cet élément (démoniaque) réprimé, évité, banni, et activement contraint au silence. Cet *unheimlich* semble néanmoins trouver sa meilleure traduction, ou sa meilleure expression grâce à l'unique auteur de qui l'on peut dire que dans son Faust, il renoncera au démon. Il s'agit de Fernando Pessoa.

En fait, dans le Faust de Pessoa, le personnage de Méphisto, en tant que tel, n'existe pas ; il sera incorporé dans le dramo-monologue du protagoniste éponyme. Mais c'est dans une autre œuvre du poète portugais que nous trouverons la meilleure expression de ce qui serait donner sa chance et sa voix au démon. Il s'agit de *A Hora do Diabo* (l'Heure du Diable) (1997) initialement pensée, en anglais, comme *Devil's Voice* (La Voix du Diable). Dans un expédient qui nous rappelle la comparaison faite avec l'« écoute » vouée aux hystériques, autrefois comprises comme des possédées, Pessoa semble essayer de donner la parole à l'esprit plus calomnié que calomniateur. Le nombre quatre est également présent ici : le

personnage Maria, vers qui se dirige le diable, et qui est déjà enceinte, recevra, de par sa « conversation », une *re-fécondation* due au verbe du diable, et ceci durant le quatrième mois de sa grossesse du génie (« l'enfant, un garçon, naquit cinq mois après »⁵²⁸ idem, p.63).

Dans une note inédite, Pessoa éclaircit son objectif vis-à-vis de l'historiette, celui de montrer un caractère pieux, dans un récit quasiment hagiographique du diable : « considérer le diable comme un esprit du Bien, basé sur le fait que chaque fois que les chercheurs médiévaux découvraient une vérité scientifique, ils étaient menacés de mort par les prêtres, lesquels les considéraient comme des magiciens, comme des hommes en relation avec le diable »⁵²⁹ (apud LOPES in PESSOA 1997 p.13).

Il n'est ni le créateur de l'homme, ni un créateur pour l'homme, à qui il appartient, mais il est celui qui favorise l'action de l'homme. « Je suis l'esprit qui crée sans créer, dont la voix est une fumée, et dont l'âme est une erreur »⁵³⁰ (PESSOA, 1997 p.55). Il s'affirme comme le seigneur de ce qui est fictif, « Seigneur absolu de l'interstice et de l'intermédiaire, de ce qui, dans la vie, n'est pas la vie. Comme la nuit est mon royaume, le rêve est mon domaine »⁵³¹ (idem, p.57). « Je suis un pauvre mythe, madame, et, ce qui est pire, un mythe inoffensive. Seul le fait que l'univers – oui, cette chose pleine de différentes formes de lumières et de vies – est un mythe également me console »⁵³² (ibidem, p.59). Nous voyons ici l'écho très clair de ce que dit Lacan quant au savoir-faire attribué au dieu unique et à qui appartient le sujet atteint du *Sinthome* tel que l'artiste, son véritable détenteur : « C'est pas Dieu qui a commis ce truc qu'on appelle l'Univers. On impute à Dieu ce qui est l'affaire de l'artiste, dont le premier modèle est, comme chacun sait, le potier.. » (1975-6 p. 64)

⁵²⁸ “A criança, um rapaz, nasceu cinco meses depois”

⁵²⁹ “Considerar o diabo como o espírito do Bem, baseado no fato de que sempre que os investigadores medievais alcançaram alguma verdade na ciência foram ameaçados de morte pelos padres, que o consideravam mágicos e homens que tinham comércio com o diabo”

⁵³⁰ “Sou o espírito que cria sem criar, cuja voz é um fumo e cuja alma é um erro”.

⁵³¹ “Senhor absoluto do interstício e do intermédio, do que na vida não é vida. Como a noite é meu reino, o sonho meu domínio. O que não tem peso nem medida isso é meu”

⁵³² “Sou um pobre mito, minha senhora, e, o que é pior, um mito inofensivo. Consola-me só o fato de que o universo – sim, esta coisa cheia de várias formas de luzes e vidas – é um mito também”

Lacan mentionne le « potier » démiurge comme le modèle pour l'artifice du *sinthome*, ce qui succède bien au *faire de l'un*.

Avec le thème du diable et sa rédemption, ou quasi-canonisation, et surtout chez Pessoa, nous ressentons à nouveau la présence de la religion dans la base de la thématique. Selon Agamben (2005, p.99), la véritable intention de la religion serait de maintenir *séparé* ce qui est sacré de ce qui est profane. La relecture que fait Lacan du religieux, et que nous pourrions rapprocher de ce que nous identifions dans les Faust, conduit donc à l'hérésie profanatoire, puisque "profaner signifié: libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier" (AGAMBEN, 2005, p.99).

Mais une telle *profanation* fait-elle de Faust un hérétique ou un saint ? Il s'agit finalement de la principale référence réformiste en tant que contre-exemple du chemin à craindre, justement par la damnation et la souffrance qu'il subit, et dont il a fallu attendre Goethe pour être sauvé. Contemporain de la naissance de la réforme luthérienne, de la création d'une doctrine hérétique par rapport aux abus dénoncés de la foi romaine, il est le plus proche de l'agneau ou du saint-pêcheur, qui nie l'interdit (nie la négation) par l'action (évocation-pacte). Rappelons-nous néanmoins du Faust de Goethe : « Tout acte est délit ». Et le délit fonde autant le désir que son interdiction. En vérité nous ne sommes pas surpris par la constatation que fait André Dabezies, grande référence dans les études littéraires de Faust, quand il affirme que le premier livre sur Faust, le *Volksbuch* luthérien de Spies, rappelle une sorte d'hagiographie, c'est-à-dire « Le développement du Récit Populaire reproduit celui d'une biographie, on serait tenté de dire : celui d'une vie de Saint ! » (1972 p.28).

Mais que nous adhérons à l'hypothèse d'un Faust *saint* ou d'un Saint Faust, il convient de se rappeler la pittoresque métaphore lacanienne utilisée par dans *Télévision*, quand il présente l'*analyste* comme un saint. Le psychanalyste « on ne saurait mieux le situer objectivement que de ce qui dans le passé s'est appelé : être un saint." (LACAN, 1973 p.518), explique Lacan : « Un saint, pour me faire comprendre, ne fait pas la charité. Plutôt se met-il à faire le déchet : il décharite. Ce pour réaliser ce que la structure impose, à savoir permettre au sujet, au sujet de l'inconscient, de le prendre pour cause de son désir. » (idem, p.519).

L'identification du saint-analyste dans ce rôle se fait quand Lacan affirme que c'est celui de l'objet *a*, cause du désir, qui est le moteur d'un transfert, sachant que

l'on suppose qu'il inspire les énigmes à déchiffrer, alors que la fin (prise comme *finalité* ou comme *terminus*) d'une analyse dans ce que le sujet du supposé savoir, l'analyste, tombe comme un *reste*, un *déchet*, sans usage, mettant fin à la jouissance qui jusque là occupait la scène). En jouant lacaniennement avec son affirmation, « le saint est le rebut de la jouissance », nous pourrions transformer ce *rebut* en *rebus*, dans ce que le terme remonte à la notion d'énigme « ce que je suis pour l'Autre ».

C' est par l'abjection de cette cause en effet que le sujet en question a chance de se repérer au moins dans la structure. (...) Que ça ait effet de jouissance, qui n'en a le sens avec le joui ? Il n'y a que le saint qui reste sec, macache pour lui. C'est même ce qui épate le plus dans l'affaire. Épate ceux qui s'en approchent et ne s'y trompent pas : le saint ce le rebut de la jouissance. (LACAN, 1973 p.520)

Mais Lacan, qui compare l'analyste au saint, dit qu'à la fin de toute analyse résulte un analyste. Ceci ne veut certainement pas dire que tout analysant, à la fin d'une analyse, commencera à recevoir des patients. Lacan parle ici d'une position subjective. Est analyste celui qui s'invente dans le *saint'homme*, et là nous proposons le pactisant comme prototype. Faust ne serait pas devenu saint par une vie d'ascétisme et de dévouement, comme l'affirme bien Lacan : « Plus nous sommes saints, plus nous rions, ceci est ma sortie » (LACAN, 1973, p.520). Le saint ne se laisse plus soumettre au désir de l'autre pour, dans la position d'un *objet a*, se présenter à l'Autre comme énigme. En cela il abandonne la jouissance phallique en ne déchiffrant plus mais en soumettant des énigmes, à travers une *autre* sorte de Jouissance.

Et à Johann Georg Faust, le Faust historique, s'attribut, d'une certaine manière, une telle position, pas exactement de *dieu* ou de *saint*, mais de *Hemi-theos*, *Demi-Dieu* (Lettre de Mutianus Rufus) (apud MAHAL, 1995 p.91). Néanmoins, Faust est présenté dans sa position de *saint*, dans l'acceptation que nous avons apportée au chapitre précédent, c'est-à-dire, séparé de l'existence commune. Il est mis en tant que seigneur et connaisseur des éléments, mais avant de s'arroger une place au panthéon catholique ou protestant, il convient de voir que c'est bien en grec, qu'il se nommerait *demi-dieu*. Il se disait : *Hemi-Theos*.

Là il apparaît de nouveau l'hellénisation joycienne du sinthome. Plus que de vouloir occuper une place de saint, sorte de compromis catholique pour l'interstice entre l'homme et le Dieu unique, la position de Faust, plus que de nier le Nom Divin, il s'agit de pouvoir se servir de lui, en pouvant également s'opposer à lui. Faust aurait justement engagé son âme dans son pari, en étant le point du « mais pas ça » que apparaît dans chacune de ses versions. Il est *saint* parce qu'il n'abandonne pas ce qui lui est nécessaire, s'imposant ainsi en véritable *saint-homme*.

Mais un autre aspect religieux du mythe que se dédouble en différents aspects psychanalytiques et littéraires est celui de la question de la vérité. Marc-François Lacan, à l'occasion de la mort de Jacques, son frère, en 1981, écrit le texte *Lacan et la recherche de la Vérité*. Il dira que « La santé comme la sainteté, exige que nous cherchions la vérité » (p.69). Marc-François rend hommage à son frère à l'occasion de son décès « pour avoir fait parler la vérité ». Le frère religieux propose dans la recherche de la vérité un compromis, selon lui, possible avec le psychanalyste, « la parole de Jacques Lacan inquiète les hommes, car elle les oblige à sortir de leur fausse paix, en posant la vraie question que voici: 'Que posséder ou que savoir pour devenir un homme hereux ?' » (idem, p.70).

Il apparaît ici une question qui renvoie à la grande croisade de Faust. Celui-ci, dans ses différentes versions, semble hésiter entre sa constatation mélancolique, dans le sens inhibitoire, d'une impossibilité, et la recherche, le *Streben*, pour devenir celui qui ne refuse pas de se faire *nomen-omen* : Faust, le fortuné. Dans sa condition initiale, celle de la mélancolie, nous avons vu cette relation spéciale de Faust avec le thème de la vérité. Dans Faust, on trouve la constatation propre au mélancolique quand à l'incroyance en la vérité de la réalité quotidienne au celle que recouvrait une *vraie* et cachée réalité dont traite Lambotte (2007, p.149) : « La plupart des patients mélancoliques invoquent entre cette *vraie réalité* cachée derrière la réalité de la vie quotidienne comme une réalité lumineuse, enfin rendu aux affects de la jouissance ». Mais si la vérité est incompatible avec l'expérience quotidienne, elle n'a pas de rapport avec un savoir et son possible traduction.

La question de la vérité chez Lacan, selon Porge (2005 p.65), apparaît expressément à différents moments dans ses fameux aphorismes :

La vérité constitue chez Lacan une sorte de levier qui va représenter une exigence toujours plus précise dans le compte rendu de l'expérience. Au fil du temps plusieurs énoncés tenteront d'en inscrire la logique : *Moi, la vérité, je parle* (1955), *On ne peut pas dire le vrai sur le vrai* (1960), *Il y a une division entre le savoir et la vérité* (1961) *La vérité se supporte d'un mi-dire* (1970).

Sur ce chemin nous arriverions à ce qui serait pris, avec plusieurs variantes, comme le plus célèbres de ces tous « la vérité a une structure de fiction » (LACAN, 1974). Alors nous verrions chez Faust la question de *l'esprit du mensonge*, ce qui tromperait comme un moyen d'atteindre quelque chose de l'ordre de la vérité. Faust sait que Méphisto le trompe, et pourtant, c'est à travers cette tromperie que Faust culminera finalement, par la révélation de la plus grande vérité épiphanique, ce qui lui fait mériter son salut par l'intervention de l'éternel féminin.

Lacan affirme que, s'il est impossible de dire le vraie sur la vérité, il semble donner à comprendre que la vérité ne se manifeste que dans la tromperie, dans ce qui, chez le sujet, provoque la sensation de étrangeté. Et c'est cela que la psychanalyse recherche à rendre évident depuis ses origines : que l'erreur n'est pas la contraposée de la vérité.

Si ce dont on parle est la vérité, et la vérité ne peut pas saisir ce qui la fonde, s'il n'y a pas de vrai du vrai, si la vérité parle dans ce qui est le moins vrai par essence, les rêves, le lapsus, les formations de l'inconscient, alors cette adéquation ne rejoint pas la traditionnelle adéquation de la chose et de l'esprit mais révèle une radicale inadéquation entre les mots et la chose, entre la parole et ce dont on parle. (PORGE, 2005 p.65-6).

Freud a démontré dans *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*⁵³³ que nos actes manqués, en dépit d'être perçus comme tels, sont en vérité bien réussis du point de vue de notre désir. « Nos mots qui trébuchent sont des mots qui confessent. Ils (les actes manqués et les mots) révèlent une vérité de derrière » (LACAN, 1953-4 p.302). Se « je mens quand je parle », je dis la vérité quand je *me trompe*. C'est dans

⁵³³ Psychopathologie de la Vie Quotidienne

cette dernière phrase que l'on trouve équivocité opérante. Faust se laisse tromper par l' « esprit calomniateur » dans le but d'atteindre sa vérité, une fois que : « La *mentalité* en tant que *ment* est un fait » (...) e « Il n'y a pas de fait sinon d'artifice » (idem, p.42). La vérité et le équivoque, dans les constructions linguistiques de la littérature sont des thèmes fondamentaux dans le Séminaire 23 où Lacan signale : En effet, c'est uniquement par l'équivoque que l'interprétation opère. Il faut qu'il y ait quelque chose dans le signifiant qui résonne. (1975-6 p. 17).

Comme l'affirme Marcel Detienne, dans le sens grec de la notion de la vérité : « Les puissances antithétiques d'*Aléthée* et de *Léthe* ne sont pas contradictoires : dans la pensée grecque les contraires sont complémentaires » (DETIENNE, 2006 p. 43). Comme le « moi » impliqué dans la recherche pour la vérité dans sa totalité veut la savoir pour connaître sa place dans le monde, dans l'univers, la grande recherche de Faust pour révéler les secrets de la nature paraît également commencer par là. Mais « La nature se spécifie de ne pas être *une* (LACAN, 1975-6, p12) Et sur l'idée d'un UNI-vers dira Lacan « *Yad'lun*, mais on ne sait pas où. Il est plus qu'improbable que cet Un constitue l'Univers. (...) C'est pas Dieu qui a commis ce truc qu'on appelle l'Univers. On impute à Dieu ce qui est l'affaire de l'artiste, dont le premier modèle est, comme chacun sait, le potier. »(idem p.64). Il y a là une douloureuse et nécessaire constatation de l'artifice du *sinthome*.

En se confrontant au fait, à la vérité de ce que la nature n'en est pas une, et pour qu'il arrive un savoir faire, une confrontation avec le fragmentaire est nécessaire, pour en faire *de l'un*. « Y a-t-il impossibilité que la vérité devienne un produit du savoir-faire ? Non. Mais elle ne sera alors que mi-dite... » (ibidem, p.13) C'est à partir de cela que Harari (2003), dans son livre sur le Séminaire 23 de Lacan, parlera de la *varité*, un nouveau mot-valise, qui rend compte de cette *variété* fragmentaire de la *vérité*. Comme nous l'avons vu, Lacan dit que la vérité se caractérise en n'en étant *pas-une*.

La recherche de la vérité ne peut conduire qu'à l'erreur, ou dit d'une autre forme, cette tentative de révéler la vérité conduit inévitablement à la confrontation avec le réel, quelque chose qui d'elle, de la vérité, se distingue de forme capitale par ce qu'elle s'idéalise d'elle et ce qu'elle en attend. Si le sujet cherche dans la vérité ce qu'il peut en représenter véritablement, il apparaît le décalage entre la réalité et le réel. « Le vrai est dire conforme à la réalité. La réalité est dans l'occasion ce qui

fonctionne, fonctionne vraiment. Mais ce qui fonctionne vraiment n'a rien à faire avec ce que je désigne du réel. » (LACAN, 1975-6 p.132) Le réel est ce qui ne fonctionne pas, mais qui *in-siste* par sa répétition, par son incessante non-inscription. De là sa relation avec la répétition des mythes et sa possibilité d'un faire par la voie du littéraire.

« En tant que *praxis* du Réel, dans l'analyse – il ne s'agit déjà plus de recherche de la vérité – mais de permettre à l'analysant de traverser, plusieurs fois, de manières réversibles, de telles expériences » (HARARI, 2003 p.242). Si nous disions, avec Lacan, que le « moi » qui parle n'échappe pas au mensonge, néanmoins dans la façon dont qu'il parle il y a du réel du style – style qui est égalé chez le Faust de Valéry la propre présence du démon (Le Style c'est le Diable)– il n'échappe également pas au besoin de se manifester dans les actes, dans la manipulation de la langue. C'est là la priorité que Faust concède à l'Acte (Im Anfang war die Tat). Le verbe ne peut apparaître qu'à posteriori, là où était déjà le *style* qui le construit, détruit et reconstruit.

Pour Lacan, le réel, qu'il considère comme sa propre *invention* (1975-6 p.132), est également dans le cerne de toute possibilité inventive. Non pas comme le fruit d'une concentration exhaustive, mais comme celui qui supplante la nécessité d'une adhérence conformatrice à *l'uni-vers* du sens. Dans ce faire, résultat d'un contact lucide avec le réel, une vérité peut se manifester dans la recherche non plus par le contenu véritable, mais par la forme, par le méphistophélique du style, enfin. Il s'agit ici du faire poétique, non pas dans le sens strict de la poésie lyrique (métrique, rime, vers), mais dans ce que s'enacine dans la *ποίησις* comme ce qui, au début, nous réunirions dans les notions de création, de production, et d'invention – notions que nous prétendons différencier dans le Chapitre 8 – et qui ont pour matières première une *Gestaltung* singulière dans l'écriture et le texte.

Faust s'inscrit dans la tradition littéraire comme un personnage qui représente la propre question inhérente à la problématique du littéraire comme une nouvelle recherche, différente de celle religieuse, d'atteindre quelque chose du sublime. Donc, si la littérature s'inscrit à la base comme un art représentatif, pourrait-elle rendre compte du sublime ? Pourraient l'art et la littérature surpasser ces limites ? Heidegger affirme que :

Ce qui limite est la forme, et le limité est la matière. Dans ces déterminations, ce qui s'offre ici est ce qui surgit au moment où l'œuvre de l'art est expérimentée comme ce qui se montre : *phainesthai* selon son *eidos*. L'*ekphanéstaton*, ce qui se montre comme la plus grande luminosité (*Schein*) est le beau. Par le détour de l'*idea*, l'œuvre de l'art s'éloigne en direction de la caractérisation du beau en tant que *ekphanéston*. (apud LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 230)

La racine de ce *ekphanéston*, il convient de le mentionner, est la même que nous retrouvons dans *fantasme*, concept psychanalytique lié à l'appréhension esthétique, mais également à l'*épiphanie* de Joyce. Φαίνεσθαι (*Phainesthai*), du grec, signifie « briller, luir, se montrer brillant, apparaître ». Et c'est justement l'épiphanie que Lacan désigne comme la voie joycienne de manifestation du réel, ce qui garde avec la notion labarthienne du sublime son inaccessibilité à l'appréhension dans une totalité.

Comme l'affirme Lacan dans le Séminaire sur le *Sinthome*, dans le faire littéraire, « C'est par des petits bouts d'écriture que, historiquement, on est rentré dans le réel » (LACAN, 1975-6 p. 68). Et ceci ne s'affirme pas certainement pas par ses représentation – présentation (*Darstellung*) mais bien par son *installation* (*Stellung*) (LACOUÉ-LABARTHE, 2000 p.236). Fait qui ne peut se produire que par la fabrication, la production poétique. Quand Heidegger veut rendre compte de ce qui dans sa langue d'expression, l'allemand, s'approche de ce φαντός grec, c'est-à-dire, du *Schein*, il ne dispose donc pas d'autre ressource que la répétition, transformée et élaboratrice tellement propre au faire poétique : « Das Wort schön meint das Erscheinen im Schein solchen Vorscheins »⁵³⁴ (1961 p.130) (grifos nossos).

Dans son article dédié à la question de l'Esthétique, *Das Unheimliche* (1919), Freud pose la question selon laquelle il n'y aurait pas seulement le beau qui serait présent dans ce domaine philosophique, mais la beauté y serait également contraposée à son extrême, c'est-à-dire, l'*horreur*, le *terrible*. Si Rainer Maria Rilke aurait dit que « Le beau n'est rien d'autre que le commencement de l'horrible » (apud LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.240), il l'aurait dit en consonance avec l'idée psychanalytique du *beau* comme ultime voile devant l'*horreur*. Horreur de la

⁵³⁴ Quelque chose comme « Le mot beau signale l'apparaître dans l'éclat d'une telle apparition. »

castration chez l'Autre certainement, mais également horreur vis-à-vis de ce qui est propre à l'apparition disperse, déconnectée, déstabilisante du réel ; le réel démoniaque sur lequel nous concluons le précédent chapitre.

Dans l'histoire de Faust, la beauté apparaît divisée entre Marguerite, la *femme-sinthome* inspiratrice du *Streben* dans la première partie (Goethe), mais d'une manière générale elle apparaît toujours chez Hellène, symbole maximum de la beauté évoquée du passé classique. Mais cette beauté s'étend dans l'horreur démoniaque de Méphisto et dans les autres apparitions du diable. Ces apparitions (*Erscheinungen*) que Faust évoque du passé classique ou des terres infernales renvoient à ce qui est propre du *Unheimlich*, de ce qui aurait dû resté caché, mais qui est venu au jour.

Cet acte faustique que ramène des êtres d'un autre monde vers celui-ci, ainsi que les voyages de Faust vers des mondes qui ne lui appartiennent pas, semblent souligner une divinisation du docteur. En fait, il semble que ce soit là son objective sacrilège quand dans le Faut de Marlowe il dira :

A sound Magitian is a Demi-god,
Here tire my braines to get a Deity
(Un magicien sagace est un Demi-dieu.
Aiguise ton cervau, Faust, et soit divin !).

En vérité ceci peut être l'objectif exprimé, mais ce processus de rupture – la séparation entre les sphères sacrées et profanes – tend vraiment plus vers la désacralisation du divin que vers la divination, à proprement parlé, de l'homme. Nous nous référons ici de nouveau à la notion de *profanation* selon Giorgio Agamben, qui définit comme profane ce qui perd son aspect sacré, c'est-à-dire, passer ce que est destiné aux dieux pour redevenir d'usage commun des hommes. « Mais l'usage n'apparaît ici comme quelque chose de naturel: on n'y accède au contraire qu'à travers une profanation » (2005, p.96). C'est-à-dire qu'il existe ici comme point fondamental un acte. Ce qui nous renvoie à la question de l'artifice, de *poiesis* comme production, invention qui implique la question de l'usage du Nom-du-Père, avant intouchable, consacré au divin : « En fait, le passage du sacré au profane peut

aussi correspondre à un usage (ou plutôt à une réutilisation) parfaitement incongru du sacré » (idem, p 98).

Comme nous l'avons vu, il ne s'agit pas de divinisation de ce qui est mondain, faisant de la terre un nouveau panthéon. Il s'agit plutôt de l'inverse. Dans ce processus de *profanation*, la littérature et la psychanalyse se réunissent certainement pour faire face à ce qui autrefois, mais encore aujourd'hui, s'imposait comme *séparé, consacré*. Ceci est le lien de Faust qui use des noms divins à des fins si profanes dans son alchimie, sa forge, ses conquêtes, ses artifices.

Dans le *re-faire* créatif de cette langue *ré-inventée*, les noms de Faust, qui signalent avec ses noms la responsabilité de cette œuvre, s'impriment par le style, par le *contenu fait forme*, quelque chose à partir d'un réel non-appréhensible. Le Faust qui peut-être révolutionne le plus la langue par le roman au Brésil du vingtième siècle, *Grande Sertão : veredas* de Guimarães Rosa, est celui qui montre que « le réel n'est pas dans la sortie ni dans l'entrée : il se dispose pour nous au milieu de la traversée » (GUIMARÃES ROSA, 2001 p.80). Et c'est là que nous sert ce que le titre de l'œuvre démontre : au milieu du grand *sertão* , du vide des sens, le réel arrive par trainées, par petits bouts épiphaniques que ne rendent pas seulement compte de la fascination ou de l'horreur face à une vérité, mais de *l'invention* à partir du réel.

De l'Inhibition Mélancolique au *Savoir-Faire*

Begriff, mot qui se répète dans l'œuvre de Goethe dans ses différentes variantes, nous renvoie à l'inquiétude de Faust vis-à-vis de *saisir* (greifen), *comprendre* (begreifen) les mots, les retenir avec le propre *poing* (mit eigener Faust). Mais quand les *Begriffe*, les concepts en question sont les structures cliniques (névrose, psychose, perversion), lesquelles devrions nous associer au docteur Faust ?

D'une manière générale (Marlowe/Goethe/Pessoa), le drame commence avec la désillusion de Faust. Délaié des institutions sociales, isolé dans son cabinet, son désespoir augmente après la communication du Génie/Esprit invoqué :

“*Du gleichst dem Geist den du begreifst,
nicht mir.*” (512-513),

(Tu ressembles à l'esprit que tu conçois,
pas à moi.)

Là apparaît le contact avec la vérité insupportable qui le met au pied du suicide : celle de l'impossibilité identificatrice en termes métaphoriques avec l'absolu. L'aliénation en un Autre et la conséquente signification de soi sont perdues pour Faust. Ceci l'inscrit dans un lieu divers des trois possibilités structurelles référencées.

En tant qu'homme de science, on pourrait le penser proche de la psychose paranoïde, dont la spécialité est de coller des concepts aux mots, mais Faust ne se convainc pas de la possibilité de cet accouplement. Sa désillusion l'amène à une négation de la réalité opératrice (*Wirklichkeit*) comme mécanisme défensif propre à la schizophrénie. Faust ne s'esquive pas à cette amère constatation.

Il ne semble non plus s'agir de névrose, puisque Faust ne s'aliène pas au désir de l'Autre. On pourrait penser à une hystérie, du fait de son constante insatisfaction manifeste vis-à-vis de Méphisto, maître sur lequel il régnerait supposément, mais c'est d'abord Méphisto qui cherche à le séduire.

Si le personnage historique qui se détache de l'homme de Knittlingen est peint par les luthériens, dans le *Faustbuch*, comme un symbole de ce que nous pourrions psychanalytiquement caractérisé comme *perversion*, en ce qui concerne les destins de Faust, l'étiquette ne semble pas adhérer. Faust, l'impie, peint comme celui qui nie le père, lui tournant le dos, ainsi est-il caractérisé dans un premier temps. Cependant, en nous basant sur l'interprétation freudienne du démoniaque (1922), il ne s'agit pas d'une rupture avec le Nom-du-Père ou avec l'interdit, ni avec la dénégation, mais d'une nouvelle association, que ne vise plus l'absolu inappréhensible (*unergreiflich*) mais une appréhension de ce que, encore que fragmentaire, lui est propre et singulier.

Les *Krankengeschichten* de la littérature de cas freudiens composent un imaginaire des structures à partir de véritables personnages (Dora, l'hystérique ; L'Homme aux Rats, le névrosé obsessionnel ; Hans, le phobique, etc.), mais curieusement, concernant justement le personnage principal de chacun de ses plus

grands *alliés de formation* dans la littérature, c'est-à-dire Shakespeare et Goethe, respectivement le prince danois et le docteur allemand, ces derniers paraissent un tant décentrés vis-à-vis des « affections » psychanalytiques dans les classifications les plus habituelles.

Schème élaboré par P.-L. Assoun, disposé dans *Littérature et Psychanalyse*⁵³⁵ (1996 p.17)

Hamlet et Faust servent à Freud, en tant que possibilité universelle de s'inscrire hors de la série, cette série étant celle de la névrose conventionnelle, de la psychose ou de la perversion. Tous deux servent de sorte de S1 qui, exclus de la chaîne-ensemble de l'humain, aident à la signifier. Nous voyons qu'autant Hamlet que notre personnage thème tombent sous le coup du cadre difficilement « localisable » de la structure ou du type clinique de la *mélancolie*.

⁵³⁵ Shakespeare et Goethe y sont indiqués comme principales « Puissances de formations » chez Freud vis-à-vis son « alliance » avec la Littérature.

Dans un résumé schématique de la condition du mélancolique, nous observons beaucoup des traits de Faust, surtout de ce qui précède le pacte et la nouvelle recherche :

La compulsion à percevoir des ensembles logiques qui s'évanouissent sitôt formés. L'impossibilité de mettre un terme à cette ratiocination intellectuelle qui renforce la sensation d'épuisement, le sentiment de détenir plus que les autres les éléments d'une vérité qui, cependant, s'éclipsent quand on croit les saisir, tout ceci contribue à qualifier la situation du sujet mélancolique de situation exceptionnelle, marquée par la répétition et la fatalité. (LAMBOTTE, 2003 p.63)

Faust, par son investissement libidinal voué à la pensée et à la connaissance, semble également parfois proche de la névrose obsessionnelle, mais c'est avec Marie-Claude Lambotte, référence qui désormais nous prendrons quant à la mélancolie, que nous percevons la différence cruciale entre ces catégories : « S'il est vrai que la 'ratiocination intellectuelle' alimente les deux types de discours [mélancolique et obsessionnel] et s'accompagne le plus généralement des symptômes de l'inhibition psychomotrice, elle ne procède pas, cependant, toujours des mêmes causes» (2003 p.77-6). Dans la névrose obsessionnelle « Le patient laisse transparaître des affects de souffrance, formule les éléments d'une demande ou s'implique progressivement dans une relation transférentielle » (idem). Et c'est là qu'est la grande différence dans la mélancolie, la place donnée à cet Autre, « Rien de tout cela pour le patient mélancolique, et si les indices d'une demande se font jour, c'est pour mieux la nier et invalider une dynamique naissante » (ibidem).

C'est justement ce que nous observons au début du drame de Faust, c'est-à-dire, un manque crucial ou une impossibilité dans cette rémission à l'Autre. Le grand Autre apparaît comme défectueux, troué, incapable de fournir des réponses ou des identifications, parce que dans la mélancolie « le miroir est vide ». Mais si une telle caractéristique tend à nous pousser rapidement, ensemble avec beaucoup d'auteurs, à enserrer la mélancolie entre les psychoses, il est nécessaire de se souvenir que contrairement à la « sortie » par le délire, la mélancolie se manifeste par une incroyable lucidité du sujet. Faust, malgré l'universalité du thème du démon comme

substrat des délires psychotiques, est toujours présenté comme le prototype de la lucidité.

Freud, dans son article *Névrose et Psychose*, après avoir différencié ces deux structures qui donnent leur nom à l'article, cherche à rendre compte de ce qu'ici ne peut s'encadrer, en « localisant » la mélancolie dans l'une d'elles : il pensera les ceux que seront appelées comme « structures » en vertu des conflits entre les instances de sa seconde topique (Moi, Ça et Surmoi) et la réalité : « La névrose est le résultat d'un conflit entre le Moi et le Ça, alors que la psychose est l'issue analogue d'un trouble équivalent dans les relations du Moi avec le monde extérieur »⁵³⁶ (FREUD, 1924 p.333). Mais tous les cas ne peuvent être inclus dans cette nosographie :

Nous pouvons provisoirement présumer qu'il faut avoir également des affections qui se basent sur un conflit entre le Moi et le Surmoi. (...) la mélancolie est un exemple typique de ce groupe. (...) Les névroses de transfert correspondent à un conflit entre le moi et le ça ; les névroses narcissiques, à un conflit entre le moi et le surmoi, et les psychoses, à un conflit entre le moi et le monde extérieur.⁵³⁷ (idem, p.336).

Lambotte réaffirme cet entre-lieu de la mélancolie avec la constatation suivante : « Confronté à la fois au vide de l'univers logique et au vide de la conscience existentielle, le mélancolique n'a d'autre possibilité que se situer dans un entre-deux, un *entre-deux vides*, comme un *entre-deux morts*, si souvent évoqué à son propos » (2003 p.99). En mentionnant Hamlet et son doute entre *l'être* et *ne pas-être*, cette position est indéniable. Ce sera également le cas de Faust en ce qui concerne le contact avec cette vérité. Et ce n'est pas par hasard que le personnage est évoqué

⁵³⁶ "Die Neurose sei der Erfolg eines Konflikts zwischen dem Ich und seinem Es, die Psychose aber der analoge Ausgang einer solchen Störung in den Beziehungen zwischen Ich und Aussenwelt".

⁵³⁷ Wir können aber vorläufig postulieren, es muss auch Affektionen geben, denen ein Konflikt zwischen Ich und Über-Ich zugrunde liegt. Die Analyse gibt uns ein Recht anzunehmen, dass die Melancholie ein Muster dieser Gruppe ist, und dann würden wir für solche Störungen den Namen "narzisstische Psychoneurosen" in Anspruch nehmen. Es stimmt ja nicht übel zu unseren Eindrücken, wenn wir Motive finden, Zustände wie die Melancholie von den anderen Psychosen zu sondern. Dann merken wir aber, dass wir unsere einfache genetische Formel vervollständigen konnten, ohne sie fallenzulassen. Die Übertragungsneurose entspricht dem Konflikt zwischen Ich und Es, die Narzisstische Neurose dem zwischen Ich und Über-Ich, die Psychose, dem zwischen Ich und Aussenwelt

par Lambotte pour rendre compte du savoir sur la vérité que le patient mélancolique apporte en analyse.

« C'est du savoir de Faust, encore une fois, que le patient témoigne, de ce savoir qui l'anéantit par trop de vérité. Se débarrasser de la puissance fatale de cette vérité en prenant l'analyste pour dépositaire constitue la demande implicite du mélancolique qui ne peut l'exprimer qu'en niant simultanément sa démarche « Je sais déjà... j'ai compris tout cela et, à la limite, j'en sais plus que vous... » (LAMBOTTE, 1998 p.68).

Nous ne prétendons pas ici présenter une métapsychologie exhaustive de la mélancolie, mais il convient de remarquer que l'accès à cette vérité originale d'une extrême lucidité vient de quelque chose qui manque dans l'identification courante et névrotique de le stade du miroir. « Faute d'un regard proche qui lui aurait signifié son contour, l'enfant n'a pu, à ce stade du miroir, ni tomber dans l'illusion de la ressemblance du double, ni assumer la vérité de l'erreur. » (idem, p.34). Au lieu de s'identifier à l'objet, l'ombre de cet objet retombe sur le Moi, comme objet abandonné. « Ainsi, la perte de l'objet se transforme dans une perte du Moi et le conflit entre le Moi et la personne aimée dans un clivage entre la critique du Moi et le Moi modifié par identification »⁵³⁸ (FREUD, 1917 p.203).

Faust en tant que modèle de la mélancolie ne serait pas une trouvaille originale. Jean-Yves Masson organisera dans ce sens un livre intitulé suggestivement *Faust ou la Mélancolie du Savoir* (2003) qui nous servira à démontrer, dans le chapitre 7, le passage du Faust mélancolique de l'inhibition à la possible action chez les auteurs. Masson affirme que : « La mélancolie est bien un des traits caractéristiques de la personnalité de Faust, qu'il s'agisse du Faust de Goethe – on se souvient du célèbre monologue qui le montre, au début de la Première Partie, tenté par le suicide – ou de celui de Marlowe, en particulier à l'heure du dénouement. » (p.195)

L'insistance du *Faust* de Pessoa dans le thème de la mélancolie ou encore le choix que fera Thomas Mann de décrire son Faust par une relecture allégorique, sorte de parodie de la célèbre gravure *Mélancolie* de Albrecht Dürer, ne sont non

⁵³⁸ Auf diese Weise hatte sich der Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt, der Konflikt zwischen dem Ich und der geliebten Person in einen Zwiespalt zwischen der Ichkritik und dem durch Identifizierung veränderten Ich.

plus dus au hasard. En fait, dans cette gravure on trouve tous les instruments et outils de la connaissance par lesquels passe Faust sans aucun succès dans ses aspirations et expériences. Elle est finalement une excellente allégorie pour le début du drame de Faust, surtout quand il en vient à être décrit à partir du drame de Marlowe, où il se voit impuissant et inconsolable puisque même avec les études exhaustives d'une vie entière de dévouement, il n'aura rien atteint sinon une amertume et la certitude d'une ignorance irrémédiable.

Nous verrons particulièrement dans le Faust de Pessoa cette jouissance qui ira marquer tout son *Premier Faust* (des trois conçus). Là est illustrée la maladie de la pensée en l'excès, qui est également la maladie qui amène la plus à penser, ce qui alimente tant la réflexion philosophique quant à la verve poétique (LAMBOTTE, 1998 p.10) "C'est par trop de pensée que le mélancolique s'égaré, c'est par trop d'imagination qu'il n'est plus que ruine intérieure. Serait-ce là cette génialité qui le fait se porter au-dessus des humains... ? » (PANOFISKY apud LAMBOTTE p.48). Kierkegaard ira la penser, la mélancolie, comme une condition pécheresse germinale :

Qu'est-ce donc la mélancolie? C'est l'histerie de l'esprit... La mélancolie est un péché, elle est au fond un péché *instar omnium*, c'est le péché de ne pas vouloir profondément et sincèrement et c'est donc la mère de tous les péchés (thi de ter den Synd, ikke at ville dybt og inderligt, og er em Moder til alle Synder) (idem, p. 50)

Mais chez le mélancolique, dans sa terrible et quasiment destructive lucidité, tant l'objet que l'Autre sont en-deçà ou au-delà de la possibilité d'établir une métaphore. Quant à l'Autre : "À défaut d'avoir cherché, sous l'incitation de l'Idéal du moi, une image à sa ressemblance, le mélancolique frôle en permanence la rencontre avec une image réel, décidément impossible à identifier." (...) « si l'Autre est amené à disparaître, le mélancolique n'a plus qu'à s'emparer de cette image qui l'avait sauvé pour un temps, et à conserver l'illusion de son identité, sous un habit d'emprunt. » (ibidem, p.82). Cela semble être ce qui arrivera à Faust, dans son besoin momentané de Méphisto.

Déjà, en ce qui concerne les objets, « Indéfiniment substituables les uns aux autres, l'objet ou les objets mis en exergue par la composition ne font qu'indiquer l'« autre réalité », la 'vrai réalité' sur un mode métonymique, laissant ainsi à la

réalité quotidienne tout son relief. » (ibidem, p.XI). En ne formant pas des unités totalisantes, elles ne peuvent être substituées par d'autres que métonymiquement, et c'est là la possibilité de la sortie de l'inhibition et d'un *passage* à une production par la voie esthétique. Celle-ci est la recherche faustienne du beau présentifié chez la paysanne Gretchen dans l'étape du drame particulier, narcissique, et dans l'universelle Hellène étape du drame social, *in-monde*.

La reconnaissance de l'objet esthétique et le travail d'organisation du milieu qu'il mérite s'opposeraient ainsi à l'inhibition généralisée, caractéristique de la maladie, puisque le sujet mélancolique, rempli du savoir supposé chez l'analyste, fait reposer sur l'objet esthétique le poids de la nostalgie d'une jouissance encore trop présente (LAMBOTTE, 1998 p.12). C'est là que nous voyons une possible et manifeste sortie dans les drames de Faust. Faust a dans la Mélancolie son point de départ, mais au contraire d'une paralysant *acedia* au sens d'affaiblissement de la volonté ; il pourra, par l'artifice, ou par ce que Lambotte caractérise comme l'*esthétique*, trouver une autre posture puisque « le 'vrai' mélancolique, hanté par la perspective de l'inaccomplissement de toutes choses, plutôt que de s'abandonner à l'inertie fatale, s'adonne au contraire, de corps et âme aux entreprises humaines, en les intégrant à des systèmes de plus en plus complexes, autre manière de pallier la répétition de l'impuissance originelle » (idem, p8). C'est celle-ci la posture du Faust *homo-fabris*, par excellence.

L'hérésie Faustienne, dans ce sens, aura peu à voir avec une aboulie spirituelle quant à l'exercice des vertus, ou avec ce qui se rapporte au culte et à la communication avec Dieu en tant que ce qui caractérise la « mère de tous les péchés ». Plus que d'opter pour le mal ou pour le bien, son hérésie implique le sens étymologique du terme « choix » (*hairesis*) comme le souligne bien Kierkegaard (apud LAMBOTTE, 1998 p.122) : « il s'agit moins de choisir entre les deux propositions « vouloir le bien ou vouloir le mal que de choisir 'vouloir' (at ville) ».

A partir de son apparemment irrémédiable lucidité, par la voie de l'*esthétique*, le mélancolique a une plus grande possibilité dans la production fictionnelle de ses images et objets parce qu'il a une capacité privilégiée à « incorporer des traits d'autrui » dans une sorte de déplacement de l'énergie dirigée non plus vers un reflet énigmatique, mais vers la « composition d'éléments de la réalité » (idem, p.97). Ainsi il pourra établir une sorte de *mimesis* d'appropriation, en devenant père de sa fiction.

Faust, en tant que mélancolique, a accès à une vérité sur le mensonge, le leurre identificatoire et aliénant vers un grand Autre. Dans un monde où la prégnance visuelle de l'imaginaire ne trompe pas l'averti mélancolique-Faust, la tonique retombe (avec beaucoup de ce qui concerne le *sinthome*) sur l'acoustique, par les « paroles imposées » dont traite Lacan par rapport à Joyce. De la même forme une des « caractéristiques symptomatiques du discours mélancolique (est) la prédominance de la sonorité des mots sur leurs significations et l'importance accordée aux enchaînements logiques sans lesquels le discours mélancolique menacerait de s'effondrer. » (LAMBOTTE, 2003, p.132).

Cette priorité de l'acoustique, nous cherchons à la démontrer grâce à ce que Goethe présente par les paroles du mélancolique Griffon, interpellé par Méphisto. L'être, dans sa représentation imagée, mi-lion, mi-aigle, apparaît à partir de la plaisanterie de Méphisto, démystifié de son exubérance transcendante et de la puissance visuelle de son image terrible, fantastique, pour se décomposer presque joycément en lettre :

Mephisto – Glückzu den schönen Fraun, den klugen Greisen !

Greif schnarrend.

Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es gern,

Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte klingt

Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:

Grau, grämlich, griesgram, greublich, Gräber, grimmig,

Etymologisch gleicherweise stimmig,

Verstimmen uns.

Le texte étant d'une richissime condensation poétique, nous avons choisi de faire ressortir ce qui passe pour être la chaîne métonymique non seulement du signifiant récurrent dans l'œuvre, le *(be)greifen* (saisir, comprendre, accéder ce que traduit la recherche du héros,), mais aussi dans le pure son (*gr, gr, gr !*) comme la voix-rugissement tristounette du Griffon) . Le Griffon (Greif) apparaît ici par ce que son nom tire de sa racine verbale (*greif-en*). Il se présente en se faisant le nom commun de cette constellation dérivative de son nom mythique. Nous avons

reproduit ci-dessous un lexique approximatif de cette chaîne (pseudo)étymologique de constructions à partir du signifiant Greif :

Greis : vieux ;

Greif : griffon (greifen : saisir, Griff : griffe, ongle);

Grau : brun, gris, grisonnant, interlope, triste ;

Grämlich (Gram : affliction, peine, mélancolie, dégoût) : sensible, triste, ennuyé, de mauvaise humeur, mélancolique ;

Griesgram : triste, mélancolique ;

Greulich : horrible ;

Gräber (pluriel de Grab): tombes; également der Graber : fossoyeur ;

Griming : furieux, irrité, fâché, terrible

Ce qui est intéressant est que par cet artifice, Goethe, le premier (supposé) à sauver Faust, semble faire du morose Griffon un optimiste qui affirmera que la Fortune, signifiant croisé avec la signification latine du nom de Faust, sourit au *Greifender*, c'est-à-dire *celui qui saisit* en se disposant à travailler (*Dem Greifenden ist meist Fortuna hold*). Le Griffon a la fonction mythologique de garder les trésors enfouis. Mais on enterre également les morts, et le savoir qu'ils portent, les blasons, qui sont enterrés avec eux, sont les plus grands des trésors des Noms-du-Pères.

Nous savons que la mélancolie est depuis l'article métapsychologique de Freud irrémédiablement associée et comparée à le deuil de ceux qui meurent (*Trauer und Melancholie*, 1917). En fait les similitudes sont grandes entre les mécanismes étant donné que le mélancolique vit dans un deuil de l'Autre qui disparaît avant même de vraiment se présenter. Ceci mène à penser à la mélancolie comme une sorte de deuil duquel on ne sort pas.

A partir le refus de cette analogie, Lambotte conclut son livre *Le Discours Mélancolique*. En fait chez le mélancolique il n'y a pas la même prérogative du parricide symbolique, de la traversée du fantasme névrotique, étant donné que la mort de l'Autre précède le sujet. Chercher à tuer celui qui disparut ne peut qu'aboutir à reprendre à son compte la faute ignoré d'un suicide. Et on ne peut tuer *in effigie*, pas plus qu'*in absentia* (2003 p.596). L'issue semble être indiquée par l'artifice

goethien et des autres auteurs de Faust ici appréciés. Ne pouvant ressusciter les morts pour les tuer, on peut les ré-invoquer en œuvre pour les transcender à partir d'une *mimesis* d'appropriation ou d'une parodie (Cf. Chapitre 7), on peut, donc, selon l'analogie de Lambotte, « lire les morts » (idem).

7. Auteurs de Faust

Si nous avons traité ici des notions d'auteur et de poète, il y a cependant quelque chose à distinguer d'entre ces catégories. Si au poète, inspiré par la muse, il incombe de reproduire la vérité suivant le souffle divin qui habitait son corps (*in-spiritus - εν θεός*), l'auteur a quant à lui la tâche de créer quelque chose de propre, par l'élaboration de ce douloureux contact avec le divin, dans sa manifestation individuelle. Il n'existe pas chez lui l'espérance de ce que la vérité se révèle dans cette manifestation en une plénitude par l'invocation de la muse dans sa présence incorporée, mais dans la production de quelque chose qui avance par des bouts dans une multitude fragmentée.

Il s'agit de la difficile tâche d'engendrer un nouveau *savoir-faire*. C'est une entreprise faustique par excellence d'une appropriation de ce paternel-renié (origine du démonico-méphistophélique) par sa transformation. Parmi les différentes catégories d'appropriations poétiques, il s'agirait de celle qu'Harold Bloom appelle suggestivement *Démonisation*. Dans cette appropriation hérétique existe le double et paradoxal mouvement de dissolution de la prétendue unicité ou univocité du précurseur, comme Autre, (premièrement absorbé comme non-barré puis perçu à défaut), dans le but de faire *de l'Un* par l'œuvre qui s'écrit en nom propre.

En ce qui concerne la production écrite qui, - non pas par hasard, est reprise par Lacan chez Joyce comme un *faire*, - c'est là que l'on constate ceci de manière privilégiée. Dans la coterie que désormais nous présentons, cette mission récurrente est mise en scène. En prenant le Faust, chacun de ces auteurs ira de son propre chef/poing (mit eigener Faust) tisser son témoignage d'un dépassement, qui fait d'eux des sortes de *Sitnhomes* (Saint'Hommes) à mesure qu'ils réécrivent leur

origine. Nos élus le sont donc pour être descendus chez Hadès pour récupérer leurs muses et en faire plus que du semblant.

Spies

Le Faust de Spies (anonyme, n'étant celui-ci que l'éditeur) est ici hors de la chaîne, mais il aide à la signifier. En effet, ce n'est pas une *écriture d'auteur*, et donc non-littéraire dans le sens que nous donnons ici à ce terme.

Dans ce *Volksbuch* publié originellement par un divulgateur et ardent défenseur des idées protestantes, en 1587, il s'agissait de décrire la « véritable » histoire à partir de la légende à des fins religieuses. Comme nous l'indique Richard Benz (1992) dans son *Postface*, il est nécessaire de l'observer dans son contexte de l'époque, et le livre ne sépare pas le Faust historique et contemporain – décédé il y avait de cela quatre décades – de la légende créée autour de lui. En tant que livre de sermon et d'avertissement, il garde l'apparent paradoxe de traiter des dangers de la *rupture avec le père* à un moment où l'Allemagne *protestait* contre les abus du père romain. Jean-Yves Masson, dans son *Faust ou la Mélancolie du Savoir*, porte à la lumière ce contexte :

Liée au contexte germanique, la figure de Faust apparaît, de façon révélatrice, dans un monde déchiré, fracturé par la Réforme qui rompt l'unité du catholicisme romain. On sait qu'en contrepartie de la soif de pureté et de salut qui l'anime, tout le mouvement réformateur se voit marqué, à ses débuts, par une nette propension à la Culpabilité. Celle-ci se traduit par un dialogue constant avec le diable, tout au long de la vie de Luther. *On ne rompt pas impunément avec le Père qui est Rome.* (MASSON, 2003 p.11).

Faust rompt avec son père. La narration inclusive commence avec l'abandon de la part de Faust des traditions de sa famille, simples, paysannes, au détriment de la richesse, et de la grande ville. Faust troque le *Vater* (père) pour le *Vetter* (cousin), bien que ce dernier ne soit pas le responsable de sa damnation.

Doctor Faustus ist eines Bauren Sohn Gewest, zu Rod bei Weimar bürtig.” “seine Eltern gottselige un christliche Leut, ja sein Vetter, der zu Wittenberg seßhaft, ein Bürger und wohl vermögens gewest; welcher d. Fausten auferzogen und gehalten wie sein Kind.”⁵³⁹(SPIES, p.6).

Trois années séparent la naissance du Faust historique (1480) de celui de Martin Luther (1483). Curieusement, le grand opposant de Faust et, par ses fidèles, le responsable de l’attribution du commerce entre Faust et le Démon n’est autre que Luther lui-même. Masson (2003 p.19) nous montre bien comment Faust est responsable de l’entrée du diable dans la littérature européenne dans le contexte de la réforme. Cet auteur fait ressortir un curieux détail qui est que même dans la *Divine Comédie*, Dante, avec ses minutieuses description de l’enfer (royaume du démon), et bien avant n’importe quel Faust, ne lui cède pas d’espace narratif, ne l’incorpore pas dans le danger de, en faisant du diable un personnage, le rendre « dangereusement intéressant ».

Un contemporain de Johann Faust et de Luther est également le *boom* de la récente imprimerie de Gutenberg (1400-1468) décédé 12 années avant la naissance du premier. L’imprimerie de Gutenberg a permis la divulgation, *vulgarisation* de la bible luthérienne à partir de sa traduction allemande en 1524. La traduction de Luther pour l’allemand fut simultanément un acte de désobéissance et un pilier de la systématisation de ce qui deviendra la langue allemande, jusqu’alors perçue comme une langue inférieure, désacralisée.

Ici encore il est une curieuse et intéressante confusion historique : celle de Johann Faust avec le partenaire de Gutenberg, Johan Fust (1400-1466). Mais ce qui contribua à la confusion fut l’idée de *Schwarze Kunst* (art noir). C’était la désignation commune donnée à l’imprimerie de Gutenberg, à cause de l’encre noire utilisée pour l’impression, alors que le nécromancien était celui qui traitait avec la magie (l’ « ars », dans le sens alchimique) noire, associée au maléfique. Günther Mahal (1995 p.16) souligne l’explication suivante pour la confusion associative entre Faust et Fust. Il

⁵³⁹ Le Docteur Faustus était un fils d’un paysan, né à Rode près de Weimer (...) Ses parents étaient des chrétiens et religieux et son cousin habitait Wittenberg, il y avait une belle fortune. C’est lui qui l’avait éduqué et élevé comme son propre enfant.

associe directement la création de l'imprimerie aux dangers diaboliques de la diffusion des idées les plus diverses et d'origines les plus excentriques grâce aux livres chez les anciennement illettrés et ignorants, sous la domination et l'influence du clerc.

Le Faust de Spies réussit à être plus osé que le propre Méphisto quand celui-ci affirme qu'il craindrait plus Dieu s'il était un humain. Le message final est clair, ne jamais abandonner le Père et persister à l'aimer et à le suivre. Le rapport, qui se rapproche d'une biographie, ou hagiographie à l'inverse, se termine sur une prière en lettres capitales : *Conseille comme profit pour le salut et la fortune spirituelle l'amour éternel du père : « Gott alleine zu lieben / Und dagegen dem Teufel und allen seinem Anhangen abzusagen. Amen, Amem, das wünsche ich einem von Grunde meines Herzen. AMEN ».*⁵⁴⁰ (SPIES, 1587 p. 152)

Marlowe

Avant de nous pencher sur les trois Faust *d'auteur* que nous privilégions dans ce travail (Goethe, Mann et Pessoa), il convient de dédier quelques lignes au pionnier de cette entreprise. Christopher Marlowe (1564-1593) sera le premier *auteur* à signer une œuvre littéraire à grande répercussion après le *Volksbuch*.

En vérité le texte de Marlowe diffère peu de l'original vis-à-vis du contenu, dans les faits qui y sont décrits, mais garde la grande différence de prendre l'aspect descriptif pour *donner la parole* au propre Faust. Marlowe a su exprimer sa compréhension de l'homme dans son aspect prométhéen, avec son « excès et passion, devenir et changement, exubérance et individualisme, révolte, qui exprime bien l'aspiration osée de la renaissance dans les domaines scientifiques, politiques et esthétiques. » (DUARTE & FERREIRA, p.20).

En utilisant le Premier Epître de Saint Jean et non pas l'évangile que le Faust de Goethe voudra traduire (comme Luther) à la langue vernaculaire, Faust trouve sa justification pour se lancer dans le pêcher de la magie alchimique : « Si pecasse

⁵⁴⁰ « Seulement aimer Dieu / et renier le diable et tous ceux qui lui sont proches. Amen, Amen. C'est ceci que je vous souhaite à tous du fond de mon cœur. Amen ».

negamos, fallimur, et nulla est in nobis veritas » (Si nous affirmons que nous ne pêchons pas, nous nous mentons à nous-mêmes, et il n'y a pas de vérité en nous). Grâce au génie (spirit) rendu personnage, à partir du premier *auteur* de Faust se crée par l'anecdote biographique une structure moebienne, entre l'écrivain et celui qui signe le pacte. Il ne libère pas Faust de la damnation, mais le libère d'une condamnation sommaire. Son Faust est un Lucifer humain et sa *chute par le haut* l'élève au rang de mythe de la modernité.

Goethe

Tous les Faust, les primitifs et les suivants, font d'une certaine manière partie de cette œuvre magistrale qui occupe toute l'existence active de son auteur en tant que véritable *work in progress*. Il y affermi Faust comme symbole maximum de l'homme allemand, qu'il dépasse pourtant en saisissant, même si ce n'est que par petits bouts, le rêve goethéen d'une Weltliteratur (une littérature mondiale). En commençant par son aspect même de *work in progress* et de ce que cela reflète le *se faire un nom et se faire auteur* chez Goethe, nous devons signaler une première caractéristique pour comprendre comment cette œuvre est *un produit de l'héritage légué*.

Ce que nous prétendons remarquer ici est la « caricature auto-salvatrice, de distorsion, ou révisionniste pervers et délibéré » de la quelle Harold Bloom (1973, p.36) fait mention dans son livre sur l'influence. Dans ce sens, il paraît fondamental que le propre auteur qui, de son vivant, a pu se sacrer et reconnaître comme point haut du canon littéraire national, ose, par le propre révisionnisme de sa grande œuvre, retirer cet homme Faust de cet abîme domestique de chrétiens condamné à l'infortune, pour le lancer dans un voyage dans les racines de la civilisation, le rachetant, le sauvant pour la première fois.

Dans le *Faust II* Goethe met en marche l'entreprise que Lacan vante tant chez Joyce dans l'ouverture du séminaire 23 : l'hellénisation du sinthome. Dans le passage d'un *Faust* (Partie 1) à l'autre (Partie 2) la révolution stylistique dans le faire poétique est peut-être son point le plus fort. Dans cela, Harold Bloom (1995) le compare, sans aucune exagération, le rend goethéen par rapport à son temps avec

le *work in progress* joycien, et même en les différenciant, dans son opinion, il souligne dans l'œuvre de Goethe justement l'effet joycien de se détacher de ses énigmes en les lançant au lecteur.

Depuis son premier *Faust* jusqu'à son encyclopédique et en même chaotique *Faust II*, Goethe n'hésite pas à réinventer la tradition et, en s'y incluant, à se réinventer dans la forme et le contenu. En commençant avec le désespoir de ne jamais pouvoir déchiffrer les énigmes du passé (*Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben – Und was si deinem Geist nicht offenbaren mag – erzwingst du ihr nicht mit Hebeln und Schrauben*⁵⁴¹) ni d'égaliser ce qui lui a donné origine (*Den Götter gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt – Dem Wurme gleiche ich, der den Staub durchwühlt*⁵⁴²), Faust se trouvera confronter à une douloureuse vérité proférée par l'*Erdgeist* (esprit-génie de la terre), la vérité selon laquelle il ne peut égaler que ce qu'il conçoit (*Du gleichst dem Geist dem du begreifst, nicht mir*) et comment il le conçoit. Et c'est ainsi, par l'action, que rapidement il n'insiste plus à comprendre, pour ensuite profiter de ce qu'il a de ce qui Lacan appellerait l' « Avoisement » (1975a).

La question de l'appropriation de l'hérité et du destin qui lui sont donnés est un thème fondamental qui est perpétué dans l'œuvre. Au début le Faust-mélancolique se demande quoi faire du « bagage paternel » (les instruments technico-scientifique), duquel il tente de retirer le poison qu'il prétend boire :

Weit besser hätt' ich mein Weniges verprasst,
Als mit dem Wenigen belastet hier zu schwitzen!
Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es um es zu besitzen.
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nutzen (680-5).
(Ah! J'aurais bien mieux fait de dissiper le peu qui m'est resté

⁵⁴¹ De la nature on ne peut dérober le voile – Et ce qu'elle ne peut pas indiquer à ton esprit – Ne la force pas avec des leviers et des vis (673-675)

⁵⁴² Aux dieux je ne m'identifie pas ! Je le sens profondément – Je m'identifie au ver que la poussière creuse (651-652)

Que d'en embarasser mes veilles
Ce qui tu a hérité de tes pères
Acquires-le pour le posséder.
Ce qui sert point est un pesant fardeau,
Mais ce que l'esprit peu créer en un instant
Voilà ce qui est utile)

L'appropriation, question présente dans tous les Faust littéraires, amène Goethe en avant, sur le haut. Son Faust est un chant *parodique*, dans son acception étymologique de chant parallèle (CAMPOS, 1966) (*παρά* ensemble, à côté, *ωδή* chant, ode) puisqu'il réédite mimétiquement des grandes œuvres de la littérature et de la religion. Toujours en ce qui concerne l'héritage, Faust fait chœur avec Méphisto pour conseiller à l'Empereur de profiter des trésors enterrés. Faust va de la dévotion au céleste aux profondeurs des Mères (*Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*) pour chercher les éléments pour la manifestation de d'Hellène, et revient à Hadès à la recherche orphique de son aimée. Il existe ici une idée indéniable de creuser la terre à la recherche de quelque chose de souterrain qui doit être ressorti, approprié et refait par la qualité *d'auteur de soi*.

C'est dans l'appropriation déformatrice mais singulière de ces innombrables sources telles que la Bible ou Shakespeare (souvent parodiés dans le texte) qu'apparaît la force de l'œuvre. Nous disons cela parce que Campos se fait valoir de l'étymologie forcée que Mac Luhan souligne en faisant dériver *parodie* non pas de *chant* (*ωδή*) mais de *chemin* (*ὁδός*) *parallèle*. Il convient ici de se souvenir de ce que nous avons souligné dans le premier chapitre quant à l'essentiel du *sinthome*, l'erreur (non pas tant comme tromperie, mais comme errance, déviance), le fait de s'éloigner du chemin prévu par la dissolution du nœud, des registres paternels, pour les ré-attacher à notre propre manière. Comme le conseille le bon Méphisto :

Wenn du nicht irrst, kommst du nicht zu Verstand!
Willst du entsehtn, entsteh auf eigne Hand ! (7847-8)
(Si tu n'erras pas, tu n'arrives pas à comprendre !

Si tu veux être quelque chose, fais-le toi-même)

Zweig, dans son *Der Kampf mit dem Dämon*, étudie la question du *daimon* et de l'appropriation de cette influence, et il réservera une place spéciale à un savoir-faire le concernant justement pour Goethe. « Goethe lutte par la mesure, *par sa mesure*, contre ce qui est radicalement dénué de mesure. » (Zweig, 2004, p.212). *Sa mesure* est ce qui a pu produire son héros de forme si singulière, et avec des retombées tellement universelles, « parce que le démoniaque, qui est la force la plus magnifique dans le but primordial de toute création, est totalement dépourvu de direction... » (idem, p.13).

On trouve là la conquête goethéenne de cet *élément naturel*, de l'élément « qui ne fait pas d'accord » qui nous fait penser au réel de Lacan. Goethe trouve chez son Faust un savoir-faire avec le *unbegreifbar* (in-appréhensible) dans son unité fragmentaire. Faust est la démonstration du passage de la priorité du symbolique à celle du réel qu'annonce le dernier Lacan et auquel résiste tant de Lacaniens. Il s'agit de ce que nous prétendons désigner comme l'éthique du *sinthome*, sur l'itinéraire création, production, invention (Chapitre 8). Si l'invention de ce dont nous parle Lacan dans le séminaire 23 est celle des *élangues* de l'élan qui chez Joyce *rallonge* la *langue* en lui injectant, dans le symbolique, du réel, au final du Faust II, bien que par la représentation imaginaire, nous voyons le Faust mourant dans son désir *d'élanguer* le monde en lui léguant sa propre terre.

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst *ergriff* ich bei den Haaren
Was nicht genügte, liess ich fahren,
Was mir entwischte, liess ich ziehn. (...)
Dem Tugend ist die Welt nicht stumm.
Was braucht er die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkennt lässt er sich *ergreifen*. (grifo nosso)
(Je n'ai fait que courrir par le monde

Saisissant aux cheveux tout plaisir
Négligeant ce qui ne pouvait me suffire,
Et laissant aller ce qui m'échappait.(...)
Le monde n'est pas muet pour l'homme qui ne ménage pas ses efforts
À quoi bon aller divaguer dans l'éternité
Tout ce que l'homme connaît il peut le *saisir*)

La phrase à la fin du Drame, *Alles Vergänglich ist nur ein Gleichnis* (Tout le dépassé n'est qu'un semblant) serait donc discutable vis-à-vis d'une modestie goethéenne. Goethe va au-delà du semblant et semble y réussir en ouvrant la voie à de futures *élangues* littéraires. C'est pour cela d'ailleurs que Bloom (1995) le souligne comme un « diviseur des eaux » : il est le dernier des classiques et le premier des avant-gardistes.

Dans cette insistance des deux termes *gleichen* (égaler, sembler) et *greifen* (saisir, apprendre), on trouve la problématique de son Faust qui, par la répétition de ces signifiants, semble rendre compte de la question de l'identification qui transcende celle présente dans l'hystérie, l'identification au grand Autre. Son identification, ce qu'elle égale (*gleich*) va au-delà du semblant (*Gleichnis*) de l'allégorie religieuse de Dieu et du diable. Il s'identifie à ce qui saisit (*greift*) par les torsions poétiques de la langue et sa (*Sprachgewinn*, en allusion au *Landgewinn* du drainage). Il saisit quelque chose du réel et à ceci (au *gegriffen*) il s'identifie. Goethe ne réinvente pas encore le langage à la manière de Joyce, mais il commence à libérer la littérature de la simple métaphore qui, cet ultime oui, ne serait que du semblant (*Gleichnis*).

Mann

Thomas Mann et son Faust montrent le démon, Méphisto, comme une infirmité, non pas nécessairement celle psychique de l'hystérie, mais un mal acquis dans l'échange promiscue avec le féminin, un mal vénérien : la syphilis. Sa composition de Méphisto et Gretchen est une « femme aux multiples noms », étant ce qui lui

convient la nuit où il la connut, « le nom qu'il lui donnera à l'occasion de la première rencontre » (p.207), *Hetaera*, nom d'un papillon sauvage originaire du Brésil.

Ce nom se transforme en réalité matérielle dans son œuvre, *Lamentation du Docteur Faust*, en tant qu'énigme que Adrian lance à ses spectateurs comme tant d'autres que Mann, l'auteur, insiste pour introduire dans cette œuvre. Le pacte sera célébré dans la « contamination de l'esprit par l'enivrement de la sensibilité dont la figure de *Hetaera Esmeralda* – de la prostituée est l'incarnation. » (FARIA, p.64). Mann fait surgir l'élément de la maladie de par son œuvre, et finalement ce qui serait le plus proche du passage du *symptôme* au *sinthome*, prendre ce que faisait souffrir, en empêchant la vie et l'élever, le transfigurer en œuvre.

Jean-Yves Masson (2003a), dans son ouvrage *La Forme et le Chaos dans le Docteur Faust de Thomas Mann*, cherche à montrer la structure qui dans le sens lacanien nous pourrions appeler de paranoïde en ce qui concerne les symétries dans l'organisation du Roman. Il s'agit ici de la détection d'une série de codes, d'allusions qui renvoient aux innombrables présences parodiques dans son roman (tel que Nietzsche, Schoenberg, Freud et surtout Dürer). De cet intrigant travail nous retenons la claire intention de Mann d'entrecroiser style et trame. Mais dans le roman, comme il ne pouvait en être autrement, par sa logique interne, le protagoniste « passe » par la théologie et par la mathématique pour arriver à la musique, son art motivateur du « pacte ».

La mathématique et la fascination pour ses proportions et relations survient quand Adrian est confronté au carré magique de Dürer. Dans le roman, cette impressionnante découverte mathématique d'un ordre naturel démontrée sans être déchiffrée semble inquiéter l'esprit du jeune Adrian, à l'époque où il le découvre, encore étudiant en théologie. Il retournera au délire-colloque avec le Diable « Tu tends à une préférence particulière pour les images de Dürer. Vous avez parlé du manque du soleil, et maintenant vous faites référence au sablier de la mélancolie. Citez-vous également le cadre des chiffres magiques ? » (MANN, 1947 p.321)

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Le Carré Magique ou Diabolique de Dürer

Nous faisons face ici aux chiffres composants des sommes dans ce carré le 3 et le 4 et le fait qu'ils ne s'accordent pas, c'est-à-dire ils ne génèrent pas le 7, à condition de l'union du numéro divin (3) avec le mondain (4). Comme dans le nœud borroméen, il n'est pas possible de faire le carré magique avec deux rangées, il est nécessaire d'avoir un minimum de trois, les possibilités en découlant étant innombrables. Ce premier, de trois, s'appelle en mathématiques le *carré de Saturne*. Déjà le suivant, par une claire allusion filiative, s'appellera le *carré de Jupiter*. Néanmoins nous savons que ces divinités ne furent pas seulement père et fils, mais que le premier avait l'intention de dévorer le second, son fils, parricide prédit.

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Carré de Saturne

16	2	3	13
5	11	10	8
9	7	6	12
4	14	15	1

Carré de Jupiter

Ce qui nous intrigue chez les Faust et les numéros du *Sinthome* est ici le passage du trois, du trinitaire du père, également numéro de Saturne (Dieu de la Mort et de la Mélancolie), au quatrinitaire hérétique, ou diabolique, et la récurrente somme de 34, trois et quatre.

Nous avons déjà commenté ici la claire rémission des images retraitées dans la *Mélancolie* de Dürer avec l'état mélancolique de Faust. Dans ce cadre nous avons les éléments faustiques, les instruments associés aux sciences de l'époque attirés au sol à cause de leur inutilité, même le compas que la figure porte avec indifférence. Mais ici sont également présents deux autres éléments centraux.

Melencolia § 1 de Albrecht Dürer (le carré en détail en haut à droite)

Le premier est le chien qui, comme nous l'avons vu à la fin du chapitre 5, est un lieu commun pour désigner ce côté bas et vulgaire du démoniaque et, au-delà de la

figure plate du chien, le chérubin est également présent sur la gravure, le « petit ange innocent » qui sera présenté au lecteur en tant que neveu d'Adrian, Nepomuk ou Echo, auquel nous faisons référence dans le chapitre 4. Echo, comme il sera appelé, renvoie à l' « écho des mélodies célestes au milieu des accents infernales de l'œuvre d'Adrian » (MASSON p.196). Nous avons déjà traité de cette division de l'élément démoniaque entre le bien (élevé) et le mal (rabaissé) en ce qui concerne la figure paternelle, mais dans ce cas cette scission se manifeste avant comme projections narcissiques du protagoniste.

Mais le Faust de Mann n'échappe pas à l'anecdote biographique. Dans son *Die Entstehung des Doctor Faustus*, Mann assume avoir créé Zeitblom, le narrateur, par une espèce de crainte de rencontrer son double chez Adrian Leverkühn, le protagoniste qui, selon ce qu'il affirme, tenait beaucoup de lui-même. Mais le point biographique le plus significatif est peut-être celui-ci : le papillon présenté par le père d'Adrian au début sera celui qui servira de nom-code à la prostituée qui l'infecte. Ce papillon ne vient pas de n'importe où, mais de la brousse du Brésil de la mère de Mann. Ainsi l'idéal nazi de la pureté sanguine n'aurait pas pu passer indemne. Mann, volontairement ou involontairement, confesse sa résistance à assumer cette double origine, cette origine métisse : « Qui suis-je, d'où viens-je, je suis comme je suis, ne puis-je devenir ou désirer être différents ? (...) Je suis un homme urbain, un bourgeois, un fils et petit-fils de la culture bourgeoise allemande. *Mon sang exotique maternel*, comme ferment, a un aspect perturbateur, aliénant et un effet modifiant, mais il ne change pas l'essence et les fondations, il n'abolit pas les traditions spirituelles principales. » (MANN apud MISKOLCI p.132).

Mais qui l'auteur cherche-t-il à convaincre avec cet extrait de son journal personnel ? Ce serait ce « sang maternel exotique », « ferment perturbateur » le démon duquel il veut se libérer par son œuvre. La métaphore du « ferment » est intéressante quand on voit que Zweig dans *Der Kampf mit dem Dämon* qualifie le démoniaque justement de « substance-levain », sorte de mal incorporé à l'état latent. Sans nous risquer plus sur les sentiers *autobiographiques*, le fondamental est que comme démonstration du passage du symptôme au *sinthome*, Mann nous présente de forme magnifique sur le *sinthome* et l'artifice l'image de la perle qui commence par être une maladie, infection de la coquille et termine par être son plus beau produit.

Pessoa

Pessoa s'est sacré comme le poète de l'hétérodoxe grâce à la pratique de l'hétéronymie ou d'autres se font, se multiplient et il se vident de son être orthonyme. Il s'est sacré à partir de son hérétique ontique, de sa façon *singulier* d'être *pluriel*. Il s'est exprimé et a vécu l'expérience faustique d'oser rompre avec les lois de la nomination et inventer une articulation diverse d'existence, de conscience et de relation à la vérité et à la connaissance : l'hétéronymie. L'œuvre de Pessoa est un questionnement infini et fragmentaire sur des thèmes cruciaux. Ceux-ci s'exacerbent dans son *Fausto : Tragédia Subjectiva (Faust : Tragédie Subjective)*. Qu'est ce que l'être ? Qu'est ce qu'est être ? Qui ou qu'est Dieu ? Qu'est la vérité ? Comment l'atteindre ? Quelles sont les limites du mot ? Comment vaincre la nature par l'intelligence ? Comment rendre exprimable l'insaisissable de l'existence ?

Son Faust part de cette recherche de l'impossible et exprime magnifiquement la déjà traitée horreur (Chapitre 5) au réel et à la dépersonnalisation, spécialité de Pessoa, qui dans un Faust sans Méphistophélès occupera de manière permanente cette place vacante. Le fragmentaire est la grande marque de son Faust qui garde une série de caractéristiques distinctives des autres Faust ici abordés et mentionnés. Il n'en est resté que des fragments, dans leur majorité non datés ou mis dans leur contexte, et des plans d'auteur pour une œuvre en trois parties :

Premier Faust : l'actuel, mi-écrit, e à peine symbolique de l'isolement, etc., et d'autres choses de la vie. (Individu)

Deuxième Faust : Faust réincarné ? Symbole de l'aspiration insatiable qui, marié avec Hellène, ou Hellénisme, produit (/l'esprit moderne ?/) – la /perfection humaine/ - et est puni par la faillite, l'imperfection, le désastre ; comme il arrive à l'esprit moderne. (Société)

Troisième Faust : la tragédie le plus transcendante encore. (Réincarnation future ?)⁵⁴³

Mais l'articulation avec ces trois parties ne se résume pas au plan de composition. Trois coteries dans les croquis de Faust apparaissent, au nombre de trois intégrantes chacune. Par deux fois dans le même ordre, ses trois principaux hétéronymes sont listés dans les plans, en commençant par le maître Caeiro : Alberto Caeiro – Ricardo Reis – Álvaro de Campos. Puis nous avons une trilogie associée au religieux. De ceux-ci, le premier et le troisième figurent sur les fragments : le Christ – Mahomet – Bouddha. Et enfin, nous avons trois de ses grands poètes influents de la langue anglaise, allemande et du grand poète portugais. Les deux premiers figureront également sur les fragments : Shakespeare – Goethe – Camões.

Dans ces trois trinités une chose est claire, la profanation, le rabaissement des dieux à une condition humaine mais également une certaine divination des poètes. L'énigmatique est le rôle, probablement intermédiaire, qu'il aimerait céder à ses hétéronymes. Avec cela existent deux autres « sociétés », mais il est clair qu'elles ont un rôle de quatrième élément attribué à Faust que n'en fait pas de série, mais les contacterait à chaque fois.

Il y a vraiment beaucoup de Shakespeare, mentionné dans la tragédie subjective de Pessoa comparable au monologue de Hamlet et son angoisse mélancolique. Il est « en quelque sorte un double d'Hamlet qui pense l'idée du 'dedans' : L'esprit de l'homme est un 'site', un lieu où s'élabore la connaissance de l'univers tout entier. Et aussi le lieu de l'interrogation fondamentale : »

⁵⁴³ Primeiro Fausto: O atual, meio escrito, e apenas simbólico do isolamento, etc, e outras coisas da vida. (indivíduo)

Segundo Fausto: Fausto reincarna? Símbolo da aspiração insaciável que, casada como Helena, ou Helenismo, produz (/o espírito moderno?/) – a /perfeição humana/ - e é castigado com a falência, a imperfeição, o desastre; como acontece ao espírito moderno (Sociedade)

Terceiro Fausto: A tragédia mais transcendente ainda (Reencarnação futura?)

Como pode haver o que existe ? (...)
O horror de que há a existência, e porque ela existe
Ele me tortura até o fundo do meu ser.
Porque sou eu quem sou eu?
(Comment peu-il y avoir ce qu'il y a ?...
L'horreur qu'il y ait de l'existence, et pourquoi il en a
Cela me torture jusqu'au tréfonds de moi
Pourquoi est-ce moi qui suis moi ?)

Donc, « Le sujet est en position d'innommable, comme Hamlet lui-même, il se cherche et ne se rencontre pas, il se trouve sans cesse au carrefour de l'être e du non-être. (...) Cet entre-deux engendre une mélancolie [apparemment] insurmontable, qui dans Faust clôt la pièce » (RALLO DITCHE, p.153) Mais d'une certaine manière, cet *entre-deux* est imprégné du *entre-beaucoup* et ainsi nous pouvons comprendre que l'impossibilité et la paralysie de Faust sont d'une certaine manière, en même temps, base et conséquence de l'alternative de Pessoa à la question de l'être : son hétéronyme.

Gusmão désigne le Faust de Pessoa un « poème impossible » dans un essai qu'il dédiera à cette œuvre plus tentée que réalisée. Dans sa compréhension de l'impossibilité, elle n'était pas liée seulement à la question de l'organisation d'une œuvre unitaire et continue. Gusmão (1986) va bien au-delà, en proposant l'hypothèse suivant laquelle Fernando Pessoa « aurait osé la production d'un acte poétique humainement irréalisable », puisque le poète transgresserait par là « les limites des mimèsis en optant pour le genre dramatique, paradoxalement écrit dans un langage lyrique ». En termes lacaniens, ce qui serait ici évident à la condition d'impossible inhérente au registre du réel avec lequel le Faust fait connaissance.

L'impossibilité de mettre en mots le réel de l'expérience sera manifestée par le Docteur auteur du pacte. L'hypothèse de Gusmão soulevée est celle selon laquelle le Faust de Pessoa serait une « sorte de soustexte » à partir duquel serait écrite toute la poésie de l' « univers de Pessoa ». Peut-être un produit impossible en tant que poème, mais qui sert à *rendre possible* la genèse de l'hétéronyme.

Ici nous comprenons le processus de l'hétéronyme comme un grand produit du pacte faustien de Pessoa. Dans ce processus hétéronyme, c'est l'un des premiers hétéronymes qui fera le pacte, proprement, et ceci sera célébré par un de ces pré-hétéronymes, celui qui cherche Alexander Search.

Pacto estabelecido por Alexander Search, do Inferno, Nenhures, com Jacob Satanás, senhor, embora não rei, do mesmo lugar:

1. Nunca desistir ou recuar no propósito de fazer bem à humanidade.
2. Nunca escrever coisas sensuais ou de outra forma más, que possam prejudicar ou fazer mal aos que as leiam.
3. Nunca esquecer, ao atacar a religião em nome da verdade, que a religião dificilmente pode ser substituída, e que o pobre homem chora na escuridão.
4. Nunca esquecer o sofrimento e a dor dos homens.

† Satanás

a sua marca

2 de outubro de 1907

Alexander Search⁵⁴⁴

⁵⁴⁴ Pacte établi par Alexandre Search, de l'Enfer, Nenhures, avec Jacob Satanas, seigneur, bien que non roi, du même endroit :

1. Ne jamais se désister ou se retirer devant l'intention de faire le bien à l'humanité.
2. Ne jamais écrire de choses sensuelles ou d'autres mauvaises formes, qui peuvent porter préjudice ou faire du mal à ceux qui les lisent.
3. Ne jamais oublier, en attaquant la religion au nom de la vérité, que la religion peut difficilement être substituée, et que le pauvre homme pleure dans l'ombre.
4. Ne jamais oublier la souffrance et la douleur des hommes.

† Satanas

A sa marque

2 octobre 1907

Alexander Search

D'ailleurs, en prenant l'élément démoniaque de celui qui signe le pacte en tant que substrat de la multiplication/division, rappelons nous les échos de l'esprit qui nie dans le premier de ses hétéronymes, le francophone Chevalier de Pas. Comme le révèle Bréchon « Le nom 'pas' n'est pas ici un substantif qui désigne la marche, mais un adverbe de négation » (1999 p.33).

Harari, à propos du célèbre poème *Autopsicografia* (Autopsychographie) (O poeta é um fingidor...⁵⁴⁵), dira que « Différente des œuvres narcissiques, destinées au propre tiroir de la jouissance « idiote », « si, au contraire, je fais semblant de ressentir la douleur qu'en effet je ressens [finge que dor a dor que devereas sente], dans cette fiction j'adopte un point de vue de l'Autre, et je confirme, par ma participation, l'échange symbolique » (2001, p.104). Le psychanalyste argentin valorise donc l'œuvre de Pessoa comme exemple d'un faire que l'on attend dans une analyse. « L'hétéronyme, telle qu'elle est dans le déroulement d'une analyse, passe par la condition d'un auteur hors de sa personne » (idem p.103), c'est-à-dire « quand Pessoa invente des noms, ce qu'il invente c'est son sinthome » (ibidem, p.104).

Plus que de se souligner, Pessoa, l'orthonyme, en tant qu'articulateur des trois autres (hétéronymes : Caeiro, Reis et Campos), il se met entre les deux autres disciples du maître Caeiro. Le maître est la réponse irrationnelle de Pessoa à une impossibilité « d'une réponse au réel, ce qui finit par le transformer en un poète impossible, ou en une impossibilité réalisée » (MARTINHO, p.63). En pointant la lumière sur son maître Caeiro, Pessoa renonce aux Noms-de-Dieu.

Faust, devant le miroir, constate mélancoliquement chez Dieu le manque de l'Autre : « Dieu existe mais n'est pas Dieu, c'est là la clé transcendante de tout l'occultisme »⁵⁴⁶. Son Faust ressemble à un essai de comment renoncer, d'une certaine manière à tous ces noms. Faust s'égale à l'élément démoniaque en se trouvant transcendant devant la constatation de la mort de Dieu.

Um Inominável supertranscendente

Eterno Incógnito e incognoscível!

⁵⁴⁵ « le poète est un simulateur... »

⁵⁴⁶ “Deus existe, mas não é Deus, eis a chave transcendente de todo o ocultismo”

Deus? Nojo. Céu, inferno. Nojo, nojo.
P'ra que pensar se há-de parar aqui
O curto vôo do entendimento?
Mais além! Pensamento, mais além!
(Un innommable super-transcendant
Eternel Inconnu et inconnaissable
Dieu ? Dégoût. Ciel, enfer. Dégoût, Dégoût !
Pourquoi penser s'il faut arrêter là
Le court vol de la compréhension ?
Plus loin ! Pensée, plus loin !)

Pessoa réussit en donnant à son Faust l'expression de cette impossible expression dans ces vers : « écrire en mots de chair, en sentant l'horreur et le mystère de l'Univers »⁵⁴⁷. Les vers de l'ouverture de son Faust sont les plus directs témoignages de l'attribuée « *Vraie réalité* cachée derrière la réalité banale de l'vie quotidienne comme une réalité lumineuse, enfin rendue aux affects et à la jouissance » (LAMBOTTE, 2007p.149).

Ah, tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria
São outra coisa que a noite e o vento –
Sombras de vida e de pensamento.
(Ah, tout est symbole et analogie !
Le vent qui passe, la nuit qui refroidit
Sont autre chose que la nuit et le vent –
Ombres de vie et de pensée.)

⁵⁴⁷ “Escrever em palavras de carne, sentindo o horror e o mistério do Universo”

Et c'est à son Goethe faustique, son daimon influent et parodié, qu'il concède la parole et la reconnaissance pour ce qu'il a su faire pour lui. Destitué du Dieu vulgaire, il n'a pas dérivé dans le rêve et dans la folie démoniaques, mais de ces éléments il a fait sa religion :

Do fundo da inconsciência
Da alma sobriamente louca
Tirei poesia e ciência
E não pouca.
Maravilha do inconsciente!
Em sonho, sonhos criei.
E o mundo atônito sente
Como é belo o que lhe dei.
(Du fond de l'inconscience
De l'âme sobrement folle
J'ai tiré la poésie et la science
Et pas qu'un peu
Merveille de l'inconscient !
En rêve, j'ai créé des rêves
Et le monde stupéfait sent
Combien est beau ce que je lui ai donné)

8. L'Éthique du Sinthome

Dans le *Séminaire 7 – L'Éthique de la Psychanalyse* (1959-60), Lacan traitera de la question de la sublimation. Il dira que ses manifestations, les formes de la sublimation seraient trois : Science, Art et Religion. « Ainsi je vous ai rapporté un jour une formule très courte, qui rapproche les mécanismes respectifs de l'hystérie, de la névrose obsessionnelle et de la paranoïa, de trois termes de sublimation, l'art, la

religion et la science » (03/02/60 p.154). C'est d'une certaine forme ce que nous insistons tant à dire, quand nous traitons de la constatation initiale de Faust quant à l'insuffisance de ces institutions usuelles du savoir occidental.

Déjà dans le texte *La Science et la Vérité* (LACAN, 1966), justement en se substituant (métaphoriquement) dans la triade (Science, Art et Religion), l'art laisse sa place à la magie. « Sur la magie... elle suppose le signifiant répondant comme tel au signifiant. Le signifiant dans la nature est appelé par le signifiant de l'incantation. Il est mobilisé métaphoriquement » (p.351). La magie, comme nous l'avons vu, n'est pas encore le *sinthome* psychanalytique que nous cherchons à distinguer chez le signataire du pacte, mais elle est en fait un point de passage du Faust divisé entre la *science* (su savoir) et la *religion* (de la vérité) qui l'aliénaient et le divisaient. La magie apparaît comme le pouvoir méphistophélique duquel Faust ira se faire valoir comme un art noir, mais, étant encore aliénant, ce ne sera qu'une étape à être vaincue pour l'émergence de son propre artifice et avec ça son salut. Dans ce même texte, Lacan montre comment s'articulent avec les catégories-titre (*savoir/science* et *vérité*) ces trois institutions : la *science*, la *religion* et la *magie*.

La Psychanalyse, comme le voulait son fondateur, devrait devenir une science, une *Naturwissenschaft*, mais le propre dévoilement, à partir d'elle, du fait que la science (connaissance) et la nature sont des questions impossibles, comme le savoir et la vérité, fait que Lacan approche la psychanalyse d'une Éthique. Celle-ci s'affirmera comme une quatrième consistance – qui ne fait pas série – vis-à-vis des trois autres (*science-religion-magie*).

Toujours dans ce séminaire qui est dédié à cette question, il affirme que l'éthique psychanalytique est une éthique du désir : « Il n'y a pas d'autre bien que ce qui peut servir à payer le prix de l'accès au désir » (LACAN, 1998, p.385). Mais la source éthique proposée dans le « dernier » Lacan va plus loin. C'est celle qui implique également une primauté du réel dans le langage : ce que Lacan (1975a) appellerait de *faunéthique* par la rémission à une inventivité avec la *phonéthique*. Cette éthique du *faune* apporte, par l'être mythologique, le caractère de l'*invention*, par bouts de réel, invention dans et par le langage qui retentit sans rémission métaphorico-représentationnelle. C'est le « mythique – le fictionnel », le monnayage ou forme singulière d'une articulation que nous ne pouvons ignorer. Il s'agit, comme

nous prétendons le démonter, d'une éthique de l'invention par avances dans le réel du langage.

C'est ainsi que le dictionnaire Houaiss (2001) définit le substantif *faune* : « divinité campagnarde (mi-homme, mi-animal) avec des pieds de chèvre et des cornes ; (qui) vivait dans les forêts et protégeait les troupeaux ». Sa parentèle avec *la faune* est très évidente. Mais le faune n'est ni un animal, ni un homme. Comme il n'est pas rare entre les êtres mythologiques, sacrés ou fantastiques, ou le propre démon chrétien auquel beaucoup s'apparentent dans leurs descriptions (avec les pieds et les cornes de chèvre), ils ne signalent pas une double nature, mais pour une synthèse singulière, de ce qui avant était inconnexé. Il ne s'agit pas d'une identification à l'image humaine dans sa totalité en tant qu' « espérée » après le passage du Stade du Miroir, mais d'une synthèse unique à partir du *corps morcelé* (LACAN, 1949) du réel. Mais avec le réel, ce qui ressort est ce qui ne se relie pas dans tout ça, c'est ce qui n'est pas en accord (accord – à corps). Ce réel se manifeste également dans le langage, non pas tellement comme signifiant, mais dans l'écriture et dans le son (phone). Ici apparaît la *faunéthique* :

Il y a quelque je ne sais quoi d'ambigu dans cet usage phonétique, que j'écrirais aussi bien *f.a.u.n.e.* Le faunesque de la chose repose tout entier sur la lettre, à savoir sur quelque chose de tressé par les accidents de l'histoire. Que quelqu'un en fasse un usage prodigieux interroge en soi ce qu'il en est du langage. (LACAN, 1975 p.166)

La dimension du réel dans la langue par le son (*φωνή*) est apportée ici, dans le contexte de cet extrait, quand Lacan démontre chez Joyce la facilité de la capter par les homophonies des jeux translinguistiques, mais également renvoie à la capacité de *s'inventer* quelque chose par la nomination réel, à travers ce même recours sonore. C'est pour cela finalement que le Faune, tant inexistant que connu, est ici le meilleur exemple, c'est-à-dire, le fruit de la capacité inventive du langage, qui vaut inclusive pour le lexique. Le Faust est ici simultanément le dieu (protecteur des troupeaux et des pasteurs) et le démon (des champs et des forêts, mi-homme, mi-bouc), déjà que l'imaginaire classique n'a certainement que très peu à voir avec de telles divisions manichéistes.

Mais, point curieux, le radical qui est à la base de son nom (faune) est le même qui est à la base du nom de Faust (Voir chapitre 5) : « v.lat. *favèo* ‘favoriser, s’intéresser pour, protéger’ (voir *faveur*) » (HOUAISS & VILLAR, 2001). Il est bien vrai que Faust serait ici le *favorisé* (de Dieu ou du démon) alors que le faune, divin/démoniaque entité protectrice, est ce qui favorise la faune. Faune est à la faune ce que le *démon* [*daimon*] serait à l’homme Faust.

Mais ce dont Lacan cherche à rendre compte avec le cas du Faune vis-à-vis de l’éthique inventive du *sinthome* est en fait quelque chose du réel, avec ses manifestations dans et par la langue. Il importe ici la composition d’un *pun* translinguistique [*φωνή* (grec) → *faune* (français)] que vise au-delà de la responsabilité observable et palpable du sens « Parce que [cette] éthique ne réside déjà pas dans l’attention à la *Realität*, à part qu’elle se redéfinit en tant qu’exact ‘éthique du faunique’. Autrement dit: l’éthique vise à l’*invention*, en mobilisant et en touchant des bouts de Réel, motorisant une pratique hérétique ». (HARARI, 2003 p.238).

Avec le jeu de la *faunéthique*, Lacan valorise l’inventer pour se débarrasser (mais d’une façon non-dénégatoire), au détriment de l’incorporation ou de la possession caractérisée dans le symptôme analytique, promouvoir ces *Verwerfungen*, forclusions par les *letter-litter*. Il ne s’agit pas de se délivrer du symptôme, mais bien d’engendrer un *savoir-faire* avec la manière qui y est impliquée. Il s’agit enfin, dans cette nouvelle éthique, de souligner le passage de la simple jouissance phallique paralysante, stagnante, qui vise à déchiffrer le *Che voui* de cet Autre, pour, d’une manière impérative : *Jouis-sens !* D’une façon très singulière (j’ouis-sens) comme dans le cas des *paroles imposées* auxquelles Lacan fait allusion chez Joyce.

#

Quand on se réfère à l’éthique impliquée dans le *sinthome*, Lacan apporte la balle, de mode indirect, Aristote, l’auteur de la célèbre *Ethique à Nicomaque*. Il

l'évoque pour souligner combien son célèbre syllogisme⁵⁴⁸ impliquant le nom de Socrate est erroné quand il appelle à le généraliser. Socrate est désigné dans son éthique comme quelqu'un qui se détache du « troupeau », tel que nous le soulignons dans le cas du « saint » Faust. Il cesse d'être un homme – de la manière généralisante – parce qu'il ne meurt pas dans sa singularité. Lacan désigne justement le problème par le différentiel singulier impliqué dans la position éthique de Socrate. « Socrate *n'est pas* homme, puisqu'il accepte de mourir pour que la cité vive. » et ainsi apparaît une autre chose que mortel, *comme n'importe quel autre* » (1975-6 p.14). En s'éloignant de la position universelle aristotélicienne du *pan* (tout), Socrate est catégorique : *Me pantes* (tout mais pas ça). C'était bien la position de Socrate. Le *mais pas ça*, c'est ce que j'introduis sous mon titre de cette année comme le *sinthome* » (idem).

C'est ce qui amène Lacan à figurer Socrate comme un hérétique. Quelqu'un qui prend réellement son chemin, sans chercher son complément chez l'Autre. Et pourquoi Socrate est-il jugé et condamné à la fin ? Selon Xénophon, « Socrate est accusé de ne pas prier les dieux que vénère l'Etat et d'introduire des extravagances démoniques (kainà daimónia eisphérein) ». Déjà dans l'*Apologie* (Défense) de Socrate, texte de Platon, « Socrate est accusé de corrompre la jeunesse, et de ne pas croire en les dieux auxquels le peuple croit mais en d'autres divinités nouvelles (hétera dè daimónia kainá) » (apud COSTA, 2001 p.106-8)

Les accusations proférées contre le Faust historique et Socrate semblent très proches : corrompre la justice, préférer des doctrines contraires au *nomos* dominant, mettre en question la conception religieuse officielle. Sentence donc pour les deux : l'expulsion, l'exil, l'abandon de la patrie, la *polis*.

Faust connaît une infamie posthume (à partir des protestants Luther, Melancton et Spies) pour avoir entretenu une relation avec le démon, et Socrate, comme nous l'avons vu précédemment, est accusé « d'introduire des extravagances démoniaques ». Similitude apparente entre les deux. Apparente seulement, puisque comme nous prétendons ici le démontrer, une mer sépare le (supposé) *démon* de Jörg Faust du *daimon* de Socrate, plus proche que ce que nous prétendons démontrer dans l'« hellénisation » du même.

⁵⁴⁸ Tout homme est mortel. Or Socrate est un homme. Donc Socrate est mortel.

Le terme *démon* (*δαίμων, ονος*) est d'origine grecque, et en vertu de son appropriation par le christianisme, finit par être associé au *diabolos*, c'est-à-dire, « ce qui fait peur, ce qui désunit, le calomniateur ». Ce sera le démon qui s'allie, conseille et désoriente Faust, selon la diffamation protestante originelle ; le démon de la perversion. Mais le *daimon* qui apparaît chez Socrate est quelque chose de très divers. En ayant recours à Hésiode, dans son *Les Travaux et les Jours*, les démons auraient été les hommes dans l'Age d'Or qui, à la fin cette ère, auraient été transformés par le seigneur de l'Olympe en espèce de protecteurs des mortels et distributeurs de fortunes. « Depuis que le sol a recouvert ceux de ce race, ils sont par le vouloir de Zeus puissant, les bons génies (*τοί μιν δαίμονες*) de la terre, gardiens des mortels, dispensateurs de la richesse : c'est le royal bonheur qui leur fut départi » (1982, p.90).

L'évidence de cette conception des *daimons* en tant qu' « hommes transformés » à la fin d'une vie, c'est-à-dire étant sortis de la condition de mortels touchant quelque chose du divin, c'est l'exposé dans le *Cratyle* de Platon (apud COSTA) où les *daimons* sont mis entre les *theoi* (dieux) et les hommes. Dans ce sens, les hommes de bien pourraient accéder à cette position, se transformant, semi-divinement, en *daimons* en tant que sorte de récompense finale pour cette conquête, la déjà mentionnée *eudaimonie* (*ευδαιμονία*). Mais l'on se demande alors pourquoi Socrate serait accusé de crime religieux par Méléto, de se baser sur son enseignement de l'incroyance en les dieux du peuple, et par conséquent de la croyance en de nouvelles divinités (*héra dè daimónia kainá*). Finalement Socrate n'était-il pas un auditeur attentif de cette voix démoniaque, dans le sens classique et pieux du terme ?

L'*Ironie* de Socrate, fut la grande cause de ses accusations. Son hérésie n'avait pas tant à voir avec les dieux auxquels il croyait ou pas, mais elle a été d'introduire une méthode d'approche et de réflexion qui défiait et questionnait le *status quo*, et les « autorités » terriennes (plus que celles de l'Olympe) établies. L'ironie socratique sera présentée par Pessoa comme un invention du diable dans sa défense ou apologie dans *L'Heure du Diable* : « ... mes meilleures créations – le clair de lune et l'ironie ». Cette conduite ironique se confond facilement avec le sarcasme, version caustique de cette dernière, le sarcasme si commun et essentiellement caractérisé dans les rôles et les paroles de Méphistophélès.

En sachant que cette intervention n'est ni dans le sens d'un mandat surmoïque ni d'un délire psychotique, il est possible de penser à une approximation entre le *démon* (beaucoup plus dans ce sens perdu, socratique) et l'éthique du *Sinthome*. Cela nous ramène à Bloom et sa conception *daimoniaque* d'influence : « Ethos est le *daimon* et tout fut fait grâce à lui, et sans lui rien ne fut fait. » (BLOOM, 1998 p.147). Mais si on dit aussi que *ethos est le daimon*, il faut ici penser à les subtilités qu'un tel vocable, *ethos*, nous apporte. Il y aurait une grande différence selon Houaiss & Villar (2001) entre les vocables *éthos* (ensemble de coutumes, de la culture) et *êthos* (caractère personnel, personnalité) qui dériveront vers l'*éthique*. L'éthique de Socrate, comme celle de l'analyse, ne peut ignorer ni l'*éthos* (de la culture, avec ses valeurs et dispositions) ni de l'*êthos* (du sujet, avec ses idiosyncrasies et prérogatives). Le *daimon* serait ici une médiation, mais également désignant les limites de cette négociation.

C'est cela la position du *sinthome*, dans ce qu'il se différencie de la contention narcissique psychotique au simple *êthos* (dans la fixation de la personnalité, que Lacan, finalement, identifie à la *paranoïa*) (1975/76 p.53), et de la perpétuelle aliénation transférentielle du névrotique aux demandes de ou à un Autre, constituant de l'*éthos*. La posture socratique du « tout (de l'*êthos*) mais pas ça (de l'*éthos*) » pourrait également être traduite ainsi : « 's'ils prétendent cela de moi, ce ne sera pas moi qui acceptera'. Position dans laquelle le sustenté est le poids décisif de la singularité » (Harari, 2003 p.51) et à partir de laquelle Socrate se fait un *nom commun*.

Si nous avons vu chez Faust l'angoisse vis-à-vis de quoi faire du bagage paternel (*Was du von deinen Vätern ererbt hast...*), Socrate est un grand exemple du « se refaire » à partir du légué, légué conquis des Noms-du-Père. Nous savons que sa mère, Phénarète, était sage-femme. Le terme maïeutique (méthode socratique), finalement, signifie justement « accouchement » et renvoie à la manière avec laquelle Socrate interagit avec ses interlocuteurs. Cela fait de Socrate le grand précurseur de la méthode psychanalytique et de la notion de l'inconscient en tant que « savoir *in-su* ». Un tel processus, qui substitue la simple science par l'expérience, ne peut se délivrer de la souffrance comme l'est également le travail de celle qui donne le jour (accouche) à son fils. C'est là qu'entre le *Sinthome*, dont la production implique ce qu'Aristote appelle de *páthei máthos*. De cette notion, Lacan

arrivera dans le *Séminaire 22 – RSI* au terme *pathème*, à partir de ces effets de l'expérience née du langage « Car l'effet du langage, c'est le *pathème*, c'est la passion du corps » (LACAN, 21/01/75) Si l'expérience est « ce qui nous passe », ce passage des profondeurs internes au social (l'accouchement) apporte quelque chose de propre, de nouveau au monde.

On parle beaucoup de la *mimeses* socratique quant à l'office de sa mère, la sage-femme, mais, et son père ? Sophronisque était sculpteur, et donc un artisan, métier vis-à-vis duquel Socrate semble être plus bienveillant en détruisant, par son ironie maïeutique, les certitudes des citoyens sur le savoir qu'ils prétendent porter. « les artisans (...) avaient des connaissances dont ils me parlaient et semblaient ainsi plus sage que moi » (p.46). Socrate traite clairement ici de ce savoir en tant qu'habileté plus que comme connaissance, c'est un *savoir-faire*. Justement l'artisan, l'ouvrier, est le grand paradigme du *sinthome*. Si le père sculpteur de Socrate est quasiment oublié de l'histoire, Socrate, en travaillant sa pierre brute, en en tirant, en sculptant du « misérable esclave » le « connaisseur des mathématiques », il va au-delà de ce père, en s'appropriant ses legs. « Les dieux ne se mêlent pas aux hommes ; c'est par l'intermédiaire des démons que les dieux conversent et s'entretiennent avec les hommes, pendant la veille ou le sommeil ; et l'homme habile en ces sortes de choses est un démoniaque, alors que l'homme habile en quelque autre art ou métier n'est qu'un artisan » (HUISMAN, 2003.86). Socrate fut sans doute un *démoniaque* dans ce sens, il a su rompre avec la simple tradition clonique et se faire valoir d'une divinité à lui, propre, ou, comme le caractérise Huisman, *un dieu bien à soi*.

Nous pensons ici à la relation de ce *daimon* – dont parle et aussi que communique Socrate en se taisant – avec la question des *paroles imposées* dont traite Lacan chez Joyce. C'est justement en tant que parole, qu'intrusion acoustique, plus que les apparitions picturales folkloriques du démon médiéval et moderne, que se manifeste le *daimon*, cette divinité personnelle, montrant ainsi sa proximité avec l'*invoquant*, au détriment de l'*éscopique* dans son aspect pulsionnel : « C'est une tendance forte du démon [daimon] que de se faire entendre, plutôt que se faire voir. Il n'a pas volontiers de représentation visuelle, comme les héros ou les dieux. » (idem, p.89)

En d'autres termes, le *daimon* est une pure énonciation énigmatique. En écoutant son *daimon*, inclusif dans le silence, Socrate est un exemple de l'éthique du *sinthome* en se confrontant à son *Eudaimonie*. Rappelons nous que c'était cela, l'idéal grec du bonheur, de l'être faustien, être en harmonie avec son démon et ne pas être possédé par lui, prisonniers de lui.

#

L'éthique de Faust, dans ce que nous l'approchons d'une éthique du *sinthome*, renvoie sans doute à un *faire*, à une action transformatrice. Finalement, dans ce que l'éthique dit de la responsabilité, c'est que Lacan introduit dans l'action transformatrice, le *savoir-faire* comme point centrale

On n'est responsable que dans la mesure de son *savoir-faire*. / Qu'est-ce que c'est le *savoir-faire* ? C'est l'art, l'artifice, ce qui donne à l'art dont on est capable une valeur remarquable, parce qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre pour opérer le Jugement dernier. (1975-6 p.61)

En fait, le *faire*, ou le *savoir-faire*, est ce à partir de quoi l'homme répond en son éthique et qui répond de soi, par ses actes. En cela, l'*art* est emblématique, puisqu'il vise à cette responsabilité d'avance sur l'inhibition devant l'impossible identification à un *faire-ex-nihilo*, du Dieu absolu, supposé *Autre de l'Autre*, seigneur de la création, ou du *faire-magique* que Faust représente quand, allié à Méphisto, il s'ouvre aux enchantements d'un Autre pour ses productions.

Nous avons vu dans la section consacrée au *Faunéthique*, que l'art et la magie garde entre eux une certaine capacité de substitution métaphorique. Mais comme toute métaphore a ses failles, à ce propos convient la magnifique citation de Theodor Adorno, esthète de la musique et le consultant fondamental du *Doktor Faustus* de Thomas Mann : « L'art est la magie libérée du mensonge d'être vraie » (apud REMOR, 2006).

Le faire – ce verbe fait substantif – est un thème qui se répète au long de l'enseignement de Lacan, et comme tout ce qui se répète, ça ne peut se faire sans différences. Nous parlons ici de ce que Mascarelo (2006) appelle sagacement de *synonymes tellement différents* ; ils sont la *création*, la *production* et l'*invention*. Lacan fait ne cette comparaison qu'en acte. C'est en suivant donc son enseignement que nous pouvons donc les comprendre. À des moments distincts, dans trois de ses séminaires, nous voyons dans le *séminaire 7 : L'éthique de la psychanalyse*, la théorie sur la *création* ; dans le *séminaire 17 : L'inverse de la psychanalyse* ; les questions impliquant la *production*, et finalement dans le *séminaire 23 : le Sinthome*, Lacan arrive à la conception de l'*invention*.

Dans cette appréciation chronologique, il aura également une logique, tant de l'enseignement de Lacan que de ce que nous observons d'un traitement du drame de Faust. C'est seulement après la *création* et la *production* que l'on peut arriver à l'*invention*.

Commençons par la création, puisqu'elle est censée être le début de tout (*In principio creavit Deus caelum et terram*, Genèse Cap.1-Vers.1). Dans la création, il s'agit d'une logique de l'*ex-nihilo*, c'est la création à partir du rien. Mais la création n'est pas seulement du rien, mais également est capable rémissiblement de désigner et de délimiter un rien, un vide. Nous avons vu que dans le séminaire 23 Lacan revient à comparer la création divine au paradigme du potier, mais cette idée n'apparaît déjà pas dans le Séminaire 7, pour parler de la création d'un espace pour le manque, pour le vide : « Or, si vous considérez la vase dans la perspective qu j'ai promue d'abord, comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la chose, ce vide, tel qu'il se présente dans la représentation, se présente bien comme un *nihil*, comme rien. » (p.146).

Il s'agit ici du créationnisme du signifiant, désignant par le modelage de ce premier vase, un espace-tenant pour un vide qui cherche à se remplir de signifiés. Il s'agit de ce que Freud aurait appelé *Das Ding*, c'est-à-dire *la chose*. Ce rien particulier qui le caractérise dans sa fonction de signifiant est justement le vide qui se créé, introduisant la propre perspective de le préserver ou de le remplir. Si la *Chose* est bien veillée, elle se présente dans les voies du signifiant. L'objet élevé à la dignité de la Chose, il la représente alors qu'il est créé. (MASCARELO, 2006 p.4).

Dans la création, à travers la prononciation divine, nous observons le surgissement du réel à partir du Symbolique. Dieu créé en nomment, en faisant surgir la *chose* à partir du dit. Avec cette déduction, Lacan commence depuis très tôt à penser le potentiel d'une catégorie qu'il appellera de nomination, mais ce n'est pas encore le sens de la nomination supplétive dont nous avons parlé. La nomination supplétive concernera l'invention qui « n'est déjà plus la même que celle de la création sublimatoire, la création *ex-nihilo* par le signifiant, c'est-à-dire comme la création appelé divine » (idem).

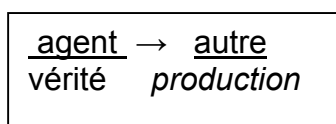
Le paradigme de la création *ex-nihilo* en tant que magnificence par l'*imitatio dei* est présent dans le Faust, dans ses expériences alchimiques. Dans le Faust, la création ou la recherche pour l'atteindre est un point de désillusion par une constatation de son impossibilité, au début du drame, quand nous voyons Faust impuissant dans son cabinet-laboratoire. Mais elle ne passera pas indemne dans le Faust de Goethe. Dans la *Partie II*, la création apparaît chez le disciple de Faust, maintenant grand scientifique. Nous parlons de Wagner et de sa création du *Homunculus*.

L'homoncule, homme créé dans le laboratoire, est une rémission à une des plus importantes recherches alchimiques : le « nouvel homme », l'homme supérieur, sublime, rénové. La symbolique impliquée est très claire dans cet essai d'élévation, mais il est également vrai que la possibilité factuelle de sa création a été défendue et inclusivement décrite par personne d'autre que l'alchimiste et médecin Paracelse. Dans la création de l'homoncule, on croit en un être qui naît de lui-même, et en qui accouche également et spontanément son savoir-faire, son art. « Comme ils reçoivent leur vie par artifice, comme par artifice ils reçoivent leur corps, chair, os et sang, ainsi l'art leur est inné, et ils n'ont pas besoin de l'apprendre de personne, mais c'est d'eux qu'il doit être appris » (PARACELSO, apud LECOURT, p.128).

Ceci se confirme en partie dans l'Homoncule de *Faust*, être astucieux qui guidera Faust à la *Nuit Classique de Walpurgis*. Wagner, son créateur, a le rôle clair de représenter, dans la critique goethéenne, l'insuffisance scientifique qui vise à « tout savoir » (*Zwar weiss ich viel, doch möchte ich alles wissen*) (vers. 601). Les rêves de Wagner restent des promesses, et l'homoncule ne se libère pas des potentialités convoitées par le créateur, il reste *semi-né, semi-fait*.

La création de fait est paradigme du religieux, du mythique, et chaque fois que l'homme s'y met, il semble affronter une impossibilité qui atteint seulement ce *semi-faire*. Mais ce que l'on cherchait à créer dans les laboratoires de l'antiquité, c'est ce qui, à partir de l'avènement de la technologie manufacturière et industrielle, amènera l'homme à un nouveau faire qui en fait se manifeste de forme très évident le long du *Faust-Partie II* de Goethe, le Faust de la *production*.

Soutenant les thèses de Karl Marx, en fondant sa thèse des quatre discours, Lacan réservera justement à la production une sorte de privilège (voir Chapitre 6) :



En distinction au faire créateur, cette dernière viendrait « dénoter la relevance de cette dimension qui s'articule dans la production, cette dimension que seul un certain processus de progrès technique nous a permis de discerner, comme étant le fruit du travail » (LACAN, Séminaire XVI, 04 /07/ 1969). Le *savoir-pouvoir* impliqué dans la *production* doit être compris sous la lumière d'une transformation dans le *modus operandi* de ce faire, par les moyens qui l'ont engendré. Pour reprendre ici un discours déjà mentionné, le savoir du *Discours du Maître*, par les relations claires avec Faust et Méphistophélès, nous y verrons comment s'organise l'espace de la production.

Discours du Maître

Nous savons que la notion lacanienne du Maître renvoie toujours à la fameuse dialectique hégélienne de la paire *Maître-Esclave*. Hegel fonde inclusivement la

dialectique que sera reprise par Marx dans ses préoccupations économicistes impliquant la production. C'est Marx qui mène Lacan à l'importante notion de *plus-value* qu'il associe à la jouissance. « Nous avons donc : le Signifiant Maître – S1, qui se dirige vers l'Esclave – S2, (comme détenteur du savoir) pour produire (objet) *a*, *plus-de-jouir*. Le Maître renonce à la jouissance et espère faire de cette renonciation le début de son pouvoir. Dans cette perte, Lacan insère l'objet *a*. » (MASCARELO, 2005 p.3).

Dans Faust, les rôles de maître et d'esclave semblent s'échanger constamment entre le protagoniste et Méphisto. Au début du drame de Goethe, Faust est référé par Dieu comme son serf (*Mein Knecht*). Position que Méphisto met en doute et qui génère sa pari, avec l'Absolu. Méphisto se présente comme quelqu'un qui peut être le serf de Faust pour que celui-ci accède à la jouissance absolue, mais en échange de son âme. En se posant comme serf, Méphisto cherche, à partir de la détention des « moyens de production » (sa magie) pour une jouissance supposée, régner sur Faust, celui qu'il appelle ironiquement de maître. Faust (S1/\$) suppose en Méphisto ce *savoir-pouvoir*, un savoir inconnu, un S2, comme ce qui pourrait lui donner l'accès à une jouissance en tant que son gain convoité de production (*a*). Il croit en le savoir sur son symptôme et le demande, dans l'empressement d'obtenir un pouvoir générateur de jouissance. Mais cette illusion est ce qui fait du maître un esclave, perdu dans ce leurre.

En parlant de la production chez Marx, rappelons nous ici du terme aliénation. Fasciné par les potentialités de la magie, qui promettent la même chose que les merveilleuses technologies-industries d'aujourd'hui : la jeunesse éternelle, le pouvoir, le prestige, la richesse, etc., Faust a besoin de passer par la dure expérience destructive de cet expédient pour pouvoir s'y voir impliqué et pouvoir rompre avec une telle logique.

C'est avec la chute de Méphisto, de cette place supposée, que devient possible la nouvelle articulation : *l'invention*. Faust cesse de servir la logique de dépendance à ce démon tentateur pour pouvoir enfin se servir de quelque chose que advient de cette expérience particulière qui implique le *Pahei Mathos*. C'est de cette particularité que surgit la possibilité d'un nouveau faire, d'un nouvel acte et ceci transforme l'être et le caractérise par ce qui est unique.

C'est à ce moment que la *femme-sinthome*, particulière de Faust, sa Marguerite, peut intervenir et le sauver, puisqu'il a eu finalement un savoir par la passion. Nous parlons ici de la passion dans laquelle le terme « *páschein* », non seulement comme renvoyé à une passivité du mal- ou bienaimé ou du torturé, qui s'oppose au « *poieien* » d'un faire actif, mais comme notion de l' « être affecté », complémente le « *poieien* » (HARARI, 2003a p.264). Le faire dont nous parlons ici met en scène ce qui, par la répétition, fait d'un passif singulier de l'expérience (*páschein*) qui se transforme, par l'appropriation, dans un acte. En rompant avec les oppositions entre l'agent et le passif, le maître et l'esclave, il ne reste que le singulier de la pulsion qui fait circuit (idem, p.266).

Cette rémission à la passion peut nous faire penser aux souffrances du Christ ou de quelque chose d'autre de saint, auquel nous comparons Faust, mais rappelons nous que Lacan associe la sainteté au rire, à la légèreté d'une jouissance. C'est justement en s'appropriant de ce qui fut imposé que la souffrance symptomatique cesse et se transforme en action, en faire *sinthomatique*. C'est là que l'on trouve la catégorie de l'*inventer*. « C'est la question d'inventer alors que *in-venire*, pour ce que « s'impose » au sujet. L'inventeur, travaillant avec des morceaux de desabonné de l'inconscient, ne se dédie pas de manière persistante ou forcée » (HARARI, 2003 p.272).

Ce nouvel homme, issu de cela, ne peut déjà plus être le même sujet divisé comme l'était le Faust, entre deux seigneurs : Dieu et le diable. Ces deux noms, surtout dans le contact plus intime avec le second, l'aident à apposer sa propre marque, par son invention *faunéthique*, et à atteindre son *eudaimonie*. « En jouant le rôle d'Eve, [Faust poursuit] en nominant, en inventant un nouveau concept, en complétant l'inéluctable défaut nominant du père créateur » (HARARI, 2003 p..60). Dans cette nouvelle éthique, par l'artifice de la suppléance, il ne s'agit déjà plus ni de fanatisme (envers le divin) ni de l'éclectisme (du démoniaque-pervers), « mais d'artificier sans refoulement pour ne pas céder dans le désir » (HARARI, 2003a p.54).

9. Prospérité de Faust

Comme nous le disions au début de ce travail, ce que propose Lacan dans le 23^{ème} Séminaire, trouble les propres bases de la psychanalyse. Et ceci initialement en ce qui concerne la direction du traitement ou la fin de l'analyse, mais également quant à sa vision de l'homme, ce qui jusqu'alors se désignait par le terme de *sujet*. Nous cherchons à démontrer ici un parallèle entre ce processus et ce qui se déroule dans le drame de Faust en tant que prototype de cet homme à la recherche de sa singularité explicite dans un *se faire*, en s'appropriant et en refaisant son legs avec ce qui touche au Nom-du-Père.

La psychanalyse, comme nous l'avons démontré, présente une rupture avec la notion de sujet *scindé*, qui s'oppose au sujet unique, indivisé (*in-dividuel*) de la psychologie de la conscience, héritage du cartésianisme. Donc Lacan, avec son *Il y a de l'Un*, du *sinthome*, propose comme avènement de l'analyse une révision de sa propre conception du sujet, celui qu'il a désigné pendant des décennies comme S barré (\$), divisé par la différence entre le *je* et le *moi*, entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé.

Néanmoins, ce qui vient finalement comme proposition est quelque chose qui pourrait initialement sembler être une proposition de retour à l'*in-dividu* (entier, complet) de la psychologie. A partir de l'avènement du *Sinthome*, quelque chose change radicalement ; comme il ne s'agit déjà plus du Nom-du-Père qui divise le sujet entre le savoir et la vérité, ce qui reste de la constatation de cette relation impossible est ce que Lacan affirme avec le postulat *y a de l'Un*.

Il n'existe plus le sujet dédoublé par un Autre, *assujetti* (sousmis) au déchiffrement du désir de cet Autre, mais non plus un individu de l'unification totalisante, mais il s'agit de l'un qui échappe au paramètre, à la contextualisation, à l'analysabilité. Il ne s'agit donc de l'un qui fait série, mais de ce qui est du partitif français (de), dans lequel Lacan le présente Il le renvoie au non racontable, et donc non-*sujet* (sousmis) à la somme ou à la soustraction. Comme l'explique Harari (2003a, p.99) : « C'est de l'Un-absolument-seul, et en lui il convient de reconnaître, il convient d'isoler, il convient de privilégier l'élément qui garantit la propre consistance, la consistance de

la propre jouissance (en tant que non réductible ni « intégrable » à n'importe quel équilibre ou discours.) »

Si ce qui fondait le *sujet* était une métaphore paternel, ce *De l'Un*, partitif, il est plus proche du *métonymique*, non pas comme ce qui représente un signifiant vis-à-vis d'un autre, par la superposition substitutive (métaphorique), mais comme un morceau, un éclair, une butte, soit d'un non-tout, soit de ce qui ne peut qu'*ex-sister*, exister hors du champ du savoir et de la représentation. Ce *de l'un* est donc, désabonné de l'inconscient (in-su) comme ce discours de l'Autre qui scinde le sujet. C'est un *non-su-je(t)*, parce que rien ne soutient, comme le met Lacan, un *su-je*.

Mais, si la polémique est soulevée, elle ne resterait pas sans réponses ou solutions, parmi lesquelles nous intéresse celle-ci : Il n'y a pas de sujet, il y a LOM. Graphie proposée comme *trans-crétation* homophonique de *l'homme*. « L'UN » du sinthome (l'un ou *L.U.N*) sera ainsi appelé *L.O.M*, exprimant une simplification de ce qui fait du nom propre un nom commun.

Enoncé tel quel dans son texte *Joyce-le-Symptôme* (1975) :

C'est en tant que l'inconscient se noue au sinthome, qui est ce qu'il y a de singulier chez chaque individu, qu'on peut dire que Joyce, comme il est écrit quelque part s'identifie à l'individual. Il est celui qui se privilégie d'avoir au point extrême pour incarner en lui le symptôme, ce par quoi il échappe à toute mort possible, si vous me permettez de l'écrire tout simplement d'un l.o.m. (LACAN p.168)

Lacan montre en acte la constitution de cet *in-dividu* à partir de sa trinité hérétique, refaisant chez l'humain ce qui avant était propre au divin. A partir de son injection d' « éléments » de l'hellénisme aristotélique dans ce qui est de la « véritable religion », il dira que

L'homme, et non pas Dieu, est un composé trinitaire. Composé de quoi ? De ce que nous appellerons élément. Qu'est-ce qu'un élément ? Un élément, c'est, d'une part, ce qui fait un – autrement dit, le trait unaire – et ce qui, du fait de faire un, amorce la

substitution. La caractéristique d'un élément, c'est qu'on procède à la combinatoire des éléments. (LACAN 1975-6).

Avec son LOM, il propose un choix hérétique dans l'humain *uni-trinitaire*, sans mystères, mais qui ne peut se faire qu'à partir d'une quatrième, à savoir, la manière ou le mode selon lequel il s'est ré-amarré les trois consistances, à partir d'une rupture et d'un ré-amarrage de l'une d'elles : le *sinthome*.

RSI
SIR
IRS

Sinthome

Sa trinité, son hérésie/RSI, Lacan l'appellera, dans le séminaire qui porte ce nom (Séminaire 22 – RSI – 18/02/75), de « trinité infernale » à laquelle il aurait été conduit par son expérience clinique, refaisant ce qu'a légué le faustien Freud (Chapitre 2) :

...L'expérience à proprement parler analytique m'a conduit à cette trinité infernale du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel. Je ne pense pas ici jouer d'une coupe qui ne soit pas freudienne. Si « flectere nequo superos », écrit en tête de la *Traumdeutung* le cher Freud «Acheronta movebo » et c'est sans doute là que prend illustration ce que j'ai appelé la vérité, la vérité d'une certaine religion pour laquelle je mettais en valeur que ce n'est pas tout à fait au hasard qu'elle arrive à la notion divine qui soit d'une trinité.

Nous nous risquons à dire que c'est pour cela que Lacan usera pour caractériser son *de l'un*, ni plus ni moins que 3 (lettres, éléments) + 1 (ordre de disposition), arrivant ainsi à LOM. Dans le savoir-faire du *sinthome*, différent d'un homoncule idéal à être engendré dans le splendide isolement d'un laboratoire (Wagner-Faust) et enfermé dans une cloche de cristal, cet homme, disons *commun*, *de manière extraordinaire*, se produit en lui, par l'expérience, de son propre poing

(auf eigene Faust). Souvenons-nous de la critique de Méphisto quant à l'idée de l'Homoncule de Wagner :

Wenn du nicht irrst kommst du nicht zu Verstand,

Willst du entstehn, entsteh auf eigne Hand (7847-8)(grifo nosso)

(Si tu n'errés pas, tu n'arrives pas à comprendre

Si tu veux exister, fais-toi par toi-même [par ta propre main]).

Nous cherchons à montrer dans la responsabilité de Faust un faire-œuvre qui, de son propre poing/chef, fait des ses écrivains un *sinthome*, même si la prospérité de ses Faust-personnages sont en eux (surtout chez Mann), parfois discutable. Les auteurs se font *faustus*, et c'est là que réside ce que nous cherchons à distinguer. Nous cherchons à constituer notre trinité à partir d'un Faust *re-fait* par trois auteurs, à savoir Goethe, Mann et Pessoa.

Goethe est privilégié parce que de manière claire il fait de Faust ce que son nom (*faustus*) apporte *in germen*, sa *fortune*, sa *prospérité*, son *salut*. Mais, en guise de conclusion, nous aimerions mentionner une quatrième, celui qui, justement, avec Goethe, a formé pour Freud, dans le domaine de la psychanalyse, son alliance avec le littéraire, sa « puissance de formation » (ASSOUN, 1996 p.17). S'il s'agit de LOM, nous parlons de William Shakespeare, celui qui dans la thèse de Bloom (Shakespeare - The invention of the human, 2001) n'est ni plus ni moins que l'*inventeur* de l'humain.

Bloom, dans sa quasi-religion, la bardolatrie, comme il l'appelle, prend la précaution de dire que l'auteur n'a pas *créé* l'homme, mais il l'a *inventé*, notions que nous faisons également attention de différencier. Dans ce sens, il est omniprésent, il est dans tous les auteurs que nous avons cités. A commencer par Joyce. Rappelons-nous toute la discussion autour de la biographie de Shakespeare, quant à une théorie de Stephen Dedalus sur la « consubstantiation entre le père et le fils ».

Chez Goethe qui, comme nous l'avons vu, assume « sans complexes » son influence shakespearienne dans son Faust. Dans le *Doktor Faustus* de Thomas Mann, il apparaît la constante rémission à son *Love Labor's Lost*, duquel Leverkühn s'approprie et le transforme en musique. Néanmoins c'est indiscutablement Pessoa

qui donne le plus grand poids à Shakespeare, le plaçant parmi les divinités littéraires de son Faust, en faisant justement de lui le personnage qui supprime le Christ. C'est le même Pessoa qui donne, par la voix de son Diable, à Shakespeare la reconnaissance d'avoir été le plus fidèle et meilleur présentateur : « Shakespeare, dont je me suis inspiré tellement de fois, me fait justice : il a dit que j'étais un monsieur. » (1997, p.45).

Mais Shakespeare a-t-il jamais écrit un Faust ? Nous pourrions le penser. En fait, pas avec un tel nom. Mais nous savons que les *Noms de Faust* sont variés, et le sien, par lui rebaptisé et refait, s'appelle, par substitution hétéro-synonymique, Prospero. « Aux alentours des années 1610-14, peu de temps après l'apparition de Faust, Shakespeare donne naissance à Prospero dans *La Tempête*, qui aura peut-être été sa dernière pièce » (CARRIERE in BRICOUT, 2001 p.32). Et, si nous concordons avec Carrière sur le fait que Prospero est le Faust de Shakespeare, nous le considérerions comme celui qui pour la première fois réussit à être *fortuné* dans son acceptation commune. D'ailleurs, avec son Faust, avec sa pièce *La Tempête*, l'auteur aurait enfermé sa carrière, lui attribuant ici l'indéniable caractère d'un legs.

La manifestation du démon est, dans cette pièce, scindée – telle que nous la voyons dans la gravure *Mélancolie* de Dürer – entre l'animal et le génie suprême. L'animal n'est pas le chien, mais l'hybride, le *demi-dévil*, comme l'appelle Prospero, Caliban. Il s'agit évidemment d'une anagramme de *canibal*, puisqu'il sert à représenter ce qui n'adhère à aucun *nomos*. Son rôle est néanmoins secondaire, se comparant au Génie Ariel. Ce dernier n'a pas dans son nom la référence de ce qu'il signifie (de l'hébreux, *lion-de-Dieu*), mais il est également une anagramme de AIR-EL, l' (air) étant son élément.

Il est intéressant qu'il apparaisse en tant que génie, dans le sens latin du terme, qui s'approche beaucoup de ce que nous avons traité à propos du *daimon* grec, de Socrate, cette divinité personnelle qui nous accompagne depuis la naissance (la *genèse*). Horace (idem, 2005 p.8) dira que *Genus meus nominatur, quia me genuit*. (Il se nomme mon génie parce qu'il m'a engendré ». Celle-ci est sans doute la notion que nous avons comprise comme la meilleure traduction de ce Nom-du-Père réel, de l'élément impersonnel à *s'en servir et s'en passer*. Le génie se manifeste comme cette force qui, même si elle ne fait pas l'œuvre, la rend possible quand quelqu'un

sait se l'approprier. Pour l'exemplifier Agamben utilise également le processus de l'écriture :

On écrit pour devenir impersonnel, pour devenir génial, et néanmoins, en écrivant, nous nous individuons comme auteur de telle ou telle oeuvre, nous nous éloignons de *Genius*, qui ne peut jamais avoir la forme d'un moi, et encore moins celle d'un auteur. Toute tentative du Moi, de l'élément personnel, pour s'approprier de *Genius*, pour le contraindre à signer en son nom est nécessairement destinée à l'échec. (idem, p. 13)

Il ne s'agit donc ni de lutter contre lui ni de le dominer, mais de le délivrer pour s'imposer en tant qu'invention (*in-venire*) et « engendrer », comme son nom le suggère, le *sinthome*. « Il est une éthique du rapport avec le Genius qui définit le rang de tout être. (...) Le geste du poète qui se passe de ce sordide complice apparaît d'autant plus aimable et plus sobre parce qu'il n'ignore pas que 'c'est l'absence de Dieu qui nous aide'. » (ibidem, p. 15)

Prospero se fait justement le plus *faustus* des Faust, puisqu'il a su se valoir dans son génie Ariel, mais *prosperer* à son propre compte, en abandonnant l'« splendide » isolement de son île, en lançant sur la mer ses livres de magie, en étant prêt à reconquérir son *brave new world*.

But this rough magic
I here abjure, and, when I have required
Some heavenly music, which even now I do,
To work mine end upon their senses that
This airy charm is for, I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book.(Acte 5 - Scène 1)
(Mais j'abjure ici cette rude magie;
et quand je vous aurai demandé,
comme je le fais en ce moment,

quelques airs d'une musique céleste
pour produire sur leurs sens l'effet
que je médite et que doit accomplir ce prodige aérien,
aussitôt je brise ma baguette;
je l'ensevelis à plusieurs toises dans la terre,
et plus avant que n'est jamais descendue la sonde
je noierai sous les eaux mon livre magique.)

Ce qu'il fait, il le fait désormais en son propre nom et par sa singulière articulation :

My Ariel, chick,
That is thy charge: then to the elements
Be free, and fare thou well! (...)
(Mon cher/Ma Chère Ariel.
Ceci fut ta tâche, maintenant reviens aux éléments.
Sois libre ! Et Adieu !) (Acte 5 - Scène1)

Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own (Epilogue)
(Maintenant les enchantements ont été surmontés
et la force que j'ai est la mienne.)

En renonçant enfin à Ariel, Faust/Prospero n'a déjà plus besoin de recourir aux mystères, mais c'est à partir de là qu'il va pouvoir vivre une vie purement terrestre *in-monde*, sans être séparé, dans l'isolement des idéaux. Si dans la pièce vient la fameuse constatation de Shakespeare que nous sommes fait de la même matière que nos rêves ("We are such stuff... As dreams are made on and our little life is rounded with a sleep..." Acte 4 - Scène 1), c'est en cela, plus que de déposer un

idéal, ou de laisser s'assombrir par les cauchemars démoniaques, il faut se réveiller pour engendrer un faire qui fait du désir rêvé, *savoir-faire*.

En cela Shakespeare fut le plus magistral des alliés littéraires à nous enseigner. Ecrire, depuis son existence, est *le réécrire*, en cherchant à aller mimétiquement au-delà, en cherchant à inventer un post-Shakespeare.

Mais, et ce Nom-d'-Auteur, à partir de quel nom se fait-il ou se refait-il, en inventant son nom commun ? Curieusement, en grande partie à partir du Nom du premier auteur des Faust. Nous pensons ici à Christopher Marlowe et de l'un des plus curieux mythes ou productions théoriques déjà élaborées dans la théorie littéraire. Il s'agit de la dite *merlovian theory*, selon laquelle Shakespeare n'aurait pas seulement été fortement influencé dans ses idées et son style par son précurseur et quasi contemporain. Ladite théorie défendue par une série d'auteurs⁵⁴⁹ (affirme que Marlowe n'aurait pas été assassiné, mais il aurait continué à vivre et aurait écrit la totalité de l'œuvre signée du nom de William Shakespeare.

L'idée se base sur le fait qu'il n'y avait aucune œuvre signée par l'homme de Stradford avec la supposée « farce » de la mort de Marlowe. La paranoïa théorique commence évidemment par la perception d'une série d'approximations stylistiques du précurseur. C'est le cas du *blank verse*, créé par Marlowe et ensuite appelé par la tradition de *shakespeareienne*, le *shakespearean verse*.

Mais il s'agit d'une intéressante construction qui nous sert à démontrer le *ré-inventer* chez le précurseur, pas seulement dans le style, mais aussi dans la thématique. Dans *La Tempête*, le Faust rebelle décrit par Marlowe, le premier à avoir une voix propre, qui marche fièrement vers la damnation, se montre dans une autre phase, endurci et ayant la maîtrise du *savoir-faire*, anticipant vraiment la rédemption de Faust accréditée à Lessing ou à Goethe.

S'il le leurre de sa livraison aux pouvoirs du démon/génie fut nécessaire, c'est ce dernier qui, par son union, rend possible une désunion, telle qu'elle se produit dans une psychanalyse, où premièrement s'amarrent les cordes pour que quelque

⁵⁴⁹ Wilbur Gleason Zeigler *It Was Marlowe* (1895), Calvin Hoffman, *The Murder of the Man Who Was Shakespeare* (1955), Louis Ule, *Christopher Marlowe (1564-1607): A Biography*, AD Wraight, *The Story that the Sonnets Tell* (1994) Roderick L Eagle, *The Mystery of Marlowe's Death*, N&Q (1952)

chose en elle puisse déchaîner le déliement. Dans une analyse, il s'opère « un dés-union pour que s'opère une ré-union ». C'est pour cela que notre proposition fut celle de dénommer cette chaîne de « trinité paranoïaque », dans laquelle vaut la stabilisation transférentielle » (HARAR, 2003, 233).

Moment 1 – La partition/coupure d'une des consistances

Moment 2 Le quatrième fait de la consistance coupée et déjà relié

Moment 3 – Le sinthome comme quatrième re-amarrant les trois autres consistances

De là l'importance de réaliser une rupture dans l'une des « consistances ». Avec cette rupture (Moment 1) se coupe le fil en deux. D'une se fait deux. C'est avec la rupture que se conçoit la quatrième *nomination-sinthome*. Ainsi, avec cette rupture d'un fil, il se reforme en « pointes », formant de nouveau un cercle. (Moment 2) Et avec l'autre fil originaire de cette participation, de cette rupture, « se créé » la quatrième consistance, celle qui reforme les cercles libérés selon le mode borroméen (Moment 3). (HARARI, 2003 p. 323-4)

Mais différemment de la chaîne classique et plus équilibrée de la *trinité paranoïaque*.

Celle-ci (nouvelle) est une chaîne déséquilibrée ; ainsi, ça peut néanmoins être la chaîne de la fin d'analyse, parce que s'impose au sujet une formation de sa position subjective, avec cette condition précise : celle de l'« impositif » (comme les paroles). Ce n'est pas un délire, mais un *savoir-y-faire-avec*. Mais dans ce cas, avec quoi et comment ? Nous travaillons toujours avec la même consistance : quand nous plaçons en chaîne de trois, par le placement en continuité ; après, l'ultime pas, moyennant le placement en discontinuité (p.324).

C'est ainsi que se conçoit la fin d'analyse avec l'identification au *sinthome*, et qui n'est donc indicative de la partition du *sujet* quand il était encore le cas paradigme du symptôme. Ce dernier, « un sujet morcelé, divisé, est celui qui dit : « je ne veux pas être comme ça », « je ne veux pas avoir ça », le donc « je ne peux pas vivre avec ça ». Il changera son paradigme et sa question. Dans le cas du *sinthome* et de son éthique socratique du « tout, mais pas ça », il dira, au contraire, qu'« il ne pourrait pas vivre sans ça. » (idem, p.324-5).

Dans ce que nous avons observé de tout ce parcours en consonance avec l'itinéraire faustien, nous cherchons à le démontrer dans le tableau suivant :

Moments	Disposition Faustienne (cf. Dabezies, 1972)	Liaison / Rapport	<i>Père-version</i> (Rapport vers le père ou Nom-du- Père)	Processus	Étique	Resultat
1°.	<i>Streben</i> (l'aspiration profonde)	Dieu	Amour eternel	Connais- sance	Création	Savoir
2°.	Magie	Méphisto	Usage hérétique (s'en servir)	Alienation	Production	Faire
3°.	Action en nom propre	Propre Artifice (LOM)	Écart (s'en passer)	<i>Sinthome</i>	Invention	Savoir- y-Faire- avec

C'est avec ce qui est du même (à l'origine), avant supposé de l'Autre, que se fait le propre, à travers une opération que, en nous servant de la créativité de Haroldo de Campos, nous appellerions de *Translucifération Méphistofaustique*, la transsubstantiation, à partir du symptôme, engendrant par un artifice alchimique, un *savoir-y-faire-avec* ce à qui s'identifie cet homme nouveau : *LOM* du *Sinthome*.

REFERÊNCIAS

1. AGAMBEN, Giorgio. Infância e História – Destrução da Experiência e Origem da História. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
2. AGAMBEN, Giorgio. Profanations. Paris: Rivages Poche, 2006.
3. ALLOUCH, Jean. Du Symptôme Comme Tenant Hypothétiquement Lieu de Sainteté. Revue du Littoral – no. 41. As Sainteté le Symptôme. Paris : EPEL, 1994.
4. ALONSO, Aristides. A queda para o Alto : O Fausto de Marlowe. *In* *Comum* – Rio de Janeiro : Facha, 2001 vol.9 – número 22. Janeiro/Junho, 2004.
5. ALONSO, Aristides. Mimese: unidade e fragmentação - Organização e Edição do *Primeiro Fausto* de Fernando Pessoa. In *Terra Roxa e Outras Terras* – Revista de Estudos Literários, vol. 1 Londrina, 2002.
6. ASSOUN, Paul-Laurent. Littérature et Psychanalyse. Paris : Ellipses, 1996.
7. ATIENZA, Juan G. Os Santos Pagãos – Deuses ontem, Santos hoje. Santa Cecília: Ícone Editora, 1996.
8. BACKES, Marcelo. A Arte do Combate – A Literatura Alemã Em Cento e Poucas Chispas Poéticas e Outros Tantos Comentários. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
9. BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 1992
10. BARTHES, Roland. O Prazer do Texto. São Paulo: Perspectiva, 2002.
11. BATAILLE, Georges. Théorie de la Religion. Paris : Gallimard, 1973.
12. BATISTA, Rodrigo Siqueira. Deuses e Homens – Mito, Filosofia e Medicina na Grécia Antiga. São Paulo: Landy, 2003.
13. BENJAMIN, Walter. Goethes Wahlverwandschaften *in* Illuminationen. Frankfurt: Suhrkamp, 1961.
14. BERMAN, Marshall. Tudo que é Sólido Desmancha no Ar – A Aventura da Modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
15. BÍBLIA Sagrada - Tradução da CNBB. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
16. BLANCHOT, Maurice. L'Espace Littéraire. Paris: Gallimard, 1999.
17. BLOCH, Chajim. Der Prager Golem – Von seinem “Geburt” bis zu seinem “Tod”. Berlim: Vitalis Verlag, 1920.

18. BLOOM, Harold. *A Angústia de Influência – Uma Teoria da Poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1973 / 1997.
19. BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental – Os Livros e Escola do Tempo*. São Paulo: Objetiva, 1995.
20. BLOOM, Harold. *Shakespeare – The Invention of the Human*. Nova Iorque: Riverhead Books, 2001.
21. BRÉCHON, Robert. *Fernando Pessoa – Estranho Estrangeiro*. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
22. BRICOUT, Bernadette (Org.). *O Olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
23. BRUNEL, Pierre. *As Vocações de Orfeu*. in BRICOUT, Bernadette (Org.) – *O Olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
24. CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo No Fausto de Goethe – Leitura do Poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da Segunda Parte*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
25. CAMPOS, Haroldo de. *L’afreudisiaque Lacan dans la Galaxie de Lalangue (O Afreudisiaco Lacan na Galáxia de Lalíngua)*, *Revue du Littoral* – no. 41. Sa Sainteté le Sympôme. Paris : EPEL, 1994.
26. CARRIÈRE, Jean-Claude. *Juventude dos mitos* in BRICOUT, Bernadette (Org.). *O Olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
27. CAZOTTE, Jacques. *Le Diable Amoureux*. Paris: Éditions de la Seine, 1772 / 2005.
28. CHARCOT, Jean-Martin & RICHER P. *Les Démoniaques dans l’Art*. Paris : Delahaye & Lecrosnier, 1887.
29. CHARCOT, Jean-Martin. *L’Hysterie, Textes Choisis et présentés par E. Trillat*. Paris : Privat, 1971.
30. CHARTIER, Pierre. *Os Avatares de Fausto* in BRICOUT, Bernadette (Org.) – *O Olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
31. COSTA, Valcicléia Pereira. *O “Daimon” de Sócrates: Conselho Divino ou Reflexão*. In *Caderno de Atas da ANPOF*, no. 1, 2001
32. DABEZIES, André. *Faust et ses Désirs : Un Essai de Lecture Théologique du « Volksbuch » de 1587*, in MASSON, Jean-Yves et al. – *Faust ou La Mélancolie du Savoir*. Paris : Desjonquères, 2003.
33. DABEZIES, André. *Le Mythe de Faust*. Paris: Armand Colin, 1972.
34. DEGHAÏE, Pierre. *Faust Musicien Nécromant* in FAIVRE, Antoine et al. *Faust – Cahiers de l’Hermetisme*. Paris : Éditions Albin Michel, 1977.

35. DESCARTES, René. Méditations Méthaphysiques (texte bilingue). Paris : Flammarion, 1947 / 1993.
36. DETIENNE, Marcel. Les Maîtres de Vérité dans la Grèce Archaïque. Paris : Le Livre de Poche, 2006.
37. DETTMERING, Peter. Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft. Frankfurt : Fachbuchhandlung für Psychologie, 1981.
38. DUARTE, João Ferreira & FERREIRA, Valdemar Azevedo. A Vida de Christopher Marlowe – Fatos e Incógnitas *in* MARLOWE, Christopher. Doutor Fausto – The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus (Edição Bilingue). Sintra: Publicações Europa América, 2003.
39. ELIADE, Mircea. Aspects du Mythe. Paris : Gallimard, 1963.
40. ELIADE, Mircea. Ferreiros e Alquimistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
41. ELIADE, Mircea. Mefistófeles e o Andrógino – Comportamentos Religiosos e Valores Espirituais Não-Europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
42. ELLMANN, Richard. James Joyce. São Paulo: Editora Globo, 1982.
43. FAIVRE, Antoine et al. Faust – Cahiers de l’Hermetisme. Paris : Éditions Albin Michel, 1977.
44. FARIA, Paulo. A anamnese do Pacto em Doutor Fausto de Thomas Mann. *in* Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vol. 6 Número 19 O Pacto Fáustico e Outros Pactos. Porto Alegre: UFRGS Faculdade de Filosofia, 1992
45. FERREIRA, Jerusa Pires. Fausto no Horizonte. São Paulo: Hucitec / Educ, 1995.
46. FLUSSER, Vilém. A História do Diabo. São Paulo: Annablume, 2005.
47. FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1966 / 2000.
48. FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *in* Ditos & Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969 / 2001.
49. FRANTZ, Évelyne & FRANTZ, Jean-Pierre. Avant Propos, *in* GOETHE, J. W. Von, Faust I et II. Paris : Larousse, 2004.
50. FREUD, Sigmund. Abriss der Psychoanalyse, *in* Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1940/ 2000.
51. FREUD, Sigmund. Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose, *in* Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1907a / 1999

52. FREUD, Sigmund. Bruchstück einer Hysterieanalyse, in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1905a / 1999.
53. FREUD, Sigmund. Das Ich und das Es, in Studienausgabe Bd. III – Psychologie des Unbewussten. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1923 / 2000.
54. FREUD, Sigmund. Das Unbehagen in der Kultur, in Studienausgabe Bd. IX – Fragen der Gesellschaft / Ursprünge der Religion. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1930/ 2000.
55. FREUD, Sigmund. Das Unheimliche, in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1919 / 1999.
56. FREUD, Sigmund. Der Dichter und das Phantasieren in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, 1907 / 1999.
57. FREUD, Sigmund. Der Familienroman der Neurotiker, in Studien Ausgabe Bd. IV – Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1909 / 2000.
58. FREUD, Sigmund. Der Mann Moses und die Monotheistische Religion, in Studienausgabe Bd. IX – Fragen der Gesellschaft / Ursprünge der Religion. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1939 / 2000.
59. FREUD, Sigmund. Der Wahn und die Träume in W. Jensens “Gradiva”, in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1907 / 1999.
60. FREUD, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1905 / 1999.
61. FREUD, Sigmund. Die Endliche und die unendliche Analyse, in Studienausgabe. Ergänzungsband – Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1937 / 2000.
62. FREUD, Sigmund. Die Frage der Laienanalyse, in Studienausgabe. Ergänzungsband – Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1926 / 2000.
63. FREUD, Sigmund. Die Traumdeutung in Gesammelte Werke – Chronologisch Geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1900 / 1999.
64. FREUD, Sigmund. Die Zufunft einer Illusion, in Studienausgabe Bd. IX – Fragen der Gesellschaft / Ursprünge der Religion. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1927 / 2000.
65. FREUD, Sigmund. Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert, in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1922 / 1999.
66. FREUD, Sigmund. Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, Frankfurt am Main; Fischer Verlag, 1914 / 1999

67. FREUD, Sigmund. Hemmung, Symptom und Angst, in Studienausgabe Bd. VI – Hysterie und Angst. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1926 / 2000.
68. FREUD, Sigmund. Jenseits des Lustprinzips in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1920a / 1999.
69. FREUD, Sigmund. Neurose und Psychose, in Studienausgabe Bd. III – Psychologie des Unbewussten. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1910 / 2000.
70. FREUD, Sigmund. Selbstdarstellung, in Gesammelte Werke – Chronologisch Geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1925 / 1999.
71. FREUD, Sigmund. Totem und Tabu in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1912 / 1999.
72. FREUD, Sigmund. Triebe und Tribschicksale in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, Frankfurt am Main; Fischer Verlag, 1915 / 1999.
73. FREUD, Sigmund. Über der Gegensinn der Urwörter, in Studienausgabe Bd. IV – Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1910 / 2000.
74. FREUD, Sigmund. Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne, in Studienausgabe Bd. V – Sexualleben. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1919a / 2000.
75. FREUD, Sigmund. Zur Ätiologie der Hysterie in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 1896 / 1999.
76. FREUD, Sigmund. Zur Psychopathologie des Alltagslebens, in Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet; Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1901/1999.
77. GALINDO, Caetano Waldrigues. O Diabo a Quatro. In Cronópios – Literatura e Arte no Plural. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=753>, 2005a
78. GALINDO, Caetano Waldrigues. Os nomes de Deus. in Cronópios – Literatura e Arte no Plural. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=617> , 2005
79. GARCIA ROZA, Luiz Alfredo. Freud e o Inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
80. GARCIA ROZA, Luiz Alfredo. Introdução à Metapsicologia Freudiana, Vol. 2, A Interpretação do Sonho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1925 / 1999.
81. GAY, Peter. Freud: Uma Vida para Nosso Tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 / 1999.
82. GOETHE, Johann Wolfgang von. [Urfaust] Fausto Zero. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

83. GOETHE, Johann Wolfgang von. Doutrina das Cores. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
84. GOETHE, Johann Wolfgang von. Faust I und II. Colônia: Könemann, 1997.
85. GRIMALDI, Nicolas. Socrate, le Sorcier. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
86. GUIMARÃES-ROSA, João. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
87. GUSMÃO, Manuel. O Fausto de Fernando Pessoa, *in* O Fausto na Literatura Européia. Lisboa: apáginastantas, 1984.
88. GUSMÃO, Manuel. O Poema Impossível - O Fausto de Pessoa. Lisboa: Caminho, 1986.
89. HARARI, Roberto. As Dissipações do Inconsciente. Porto Alegre: CMC Editora, 2003a.
90. HARARI, Roberto. Como se Chama James Joyce – A partir do Seminário *Le Sinthome* de J. Lacan. Salvador / Rio de Janeiro: Agalma / Companhia de Freud, 2003.
91. HARARI, Roberto. Intraducción del Psicoanálisis – Acerca de L'insu..., de Lacan. Madri: Síntesis, 2004.
92. HARARI, Roberto. O que Acontece no Ato Analítico? - A Experiência da Análise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.
93. HEIDEGGER, Martin. Ensaio e Conferências. Trad. Emanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2002.
94. HEIDEGGER, Martin. Nietzsche I. Frankfurt: Verlag Gunther Neske. 1961
95. HEINE, Heinrich. Der Doktor Faust – Ein Tanzpoem. Frankfurt: Insel Verlag, 1999.
96. HEINE, Heinrich. Werke - 1. Frankfurt: Insel Verlag, 1824.
97. HESÍODO (HÉSIODE). Théogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouclier, Trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1982.
98. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales et al. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
99. HUISMAN, Denis. Socrate. Paris: Pygmalion, 2003.
100. JARRY, Alfred. Gestes et Opinions du Dr. Faustroll 'Pataphysicien. Paris : Arléa, 2007.
101. JOYCE, James. A Portrait of the Artist as a Young Man. Londres: Penguin, 1996.

102. JOYCE, James. *Finnegans Wake / Finicius Revém – Livro I*, Tradução de Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
103. JOYCE, James. *Ulisses – Tradução de Antonio Houaiss*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1922 / 1998.
104. JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos e Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1961.
105. KELSCHBACH, Achim. *Wer war Dracula?*. Essen: Thales Verlag, 1991.
106. KIERKEGAARD, Søren. *Crainte et Tremblement - Lyrique dialectique de Johannès de Silentio*. Paris : Rivage, 2000.
107. KIERKEGAARD, Søren. *La Répétition*, Trad. Jacques Privat. Paris: Rivages Poche, 2003.
108. KIERKEGAARD, Søren. *Ou Bien... Ou Bien...*, Trad. F. e O. Prior e M. H. Guignot. Paris : TEL Gallimard, 2003a.
109. KLINGER, Friedrich M. *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*. Stuttgart: Reclam, 1986
110. KRISTEVA, Julia. *Histoires d'Amour*. Paris : Denoël / Folio Essais, 1983.
111. KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A Pátria Descoberta*. Campinas : Papiurs, 1992
112. LACAN, Jacques. *A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud* in *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1957 / 1995.
113. LACAN, Jacques. *A terceira*, (Inédito), 1974a.
114. LACAN, Jacques. *Des Noms du Père*. Paris: Seuil, 2005b.
115. LACAN, Jacques. *Fonction e Champ de la Parole e du Langage em Pyschanalyse*, in *Écrits I*. Paris: Seuil, 1953 / 1999.
116. LACAN, Jacques. *Joyce le Symptôme*, in *Autres Écrits*. Paris : Seuil, 1975a / 2001.
117. LACAN, Jacques. *Joyce le Symptôme*, in *Le Séminaire – Livre XXIII – Le Sinthome*. Paris : Seuil, 1975/2003.
118. LACAN, Jacques. *La Psychanalyse et son Enseignement*, in *Écrits I*. Paris: Seuil, 1957/1999.
119. LACAN, Jacques. *La Science et la Vérité*, in *Écrits II*. Paris: Seuil, 1966 / 1999.
120. LACAN, Jacques. *Le Séminaire – Livre XXIII – Le Sinthome*. Paris, Seuil, 1975-6 / 2003.
121. LACAN, Jacques. *Le Stade du Miroir Comme Formateur de la Fonction du Je*, in *Écrits I*. Paris: Seuil, 1949 / 1999.

122. LACAN, Jacques. *Le Triomphe de la Religion précédé de Discours aux Catholiques*. Paris: Seuil, 2005a.
123. LACAN, Jacques. *Lituraterre, in Autres Écrits*. Paris : Seuil, 1971 / 2001.
124. LACAN, Jacques. *O Mito Individual do Neurótico*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1980.
125. LACAN, Jacques. *O Saber do Psicanalista – Seminário*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1971-2 / 2000-1.
126. LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 1 – Os Escritos Técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1953-4 / ?
127. LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 10 - A Angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1962-3 / 2005.
128. LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 17: O Averso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1992
129. LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 4 - As Relações de Objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1956-7 / 1995.
130. LACAN, Jacques. *O Seminário - Livro 7 – A Ética da Psicanálise*, 1959-60 / 1998.
131. LACAN, Jacques. *Seminário 16 - D'un Autre à l'autre*, (Inédito), 1968-9
132. LACAN, Jacques. *Seminário 21 - Les non-dupes errent*, (Inédito), 1973-4.
133. LACAN, Jacques. *Seminário 22 – RSI*, (Inédito), 1974-5.
134. LACAN, Jacques. *Seminário 27 – Dissolução* (Inédito), 1979-80.
135. LACAN, Jacques. *Seminário 6 - O Desejo e sua Interpretação*, (Inédito), 1958-9.
136. LACAN, Jacques. *Seminário 9 – A Identificação*, (Inédito), 1961-2.
137. LACAN, Jacques. *Télévision, in Autres Écrits*. Paris : Seuil, 1974 / 2001.
138. LACAN, Jacques. *Seminário 14 – A lógica do Fantasma*, (inédito), 1966-7.
139. LACAN, Marc-François. *Lacan et la Recherche de la Vérité, in SÉDAT, Jacques – Deux Textes de Marc-François Lacan, Revue du Littoral – no. 41. As Sainteté le Symptôme*. Paris : EPEL, 1981/1994.
140. LACOUE-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos – Ensaio sobre Arte e Filosofia – Organizados por Virginia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
141. LAIA, Sérgio. *A Loucura de Joyce, in Jornal Da Delegação Geral SC da EBP*. Vol. 5, 2001a.
142. LAIA, Sérgio. *Os Escritos Fora de Si – Joyce, Lacan e a Loucura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

143. LAMBOTTE, Marie-Claude. *Ésthetique de la Mélancolie*. Paris : Aubier, 1984 / 1999.
144. LAMBOTTE, Marie-Claude. *La Mélancolie – Études Cliniques*. Paris : Economica / Anthropos, 2007.
145. LAMBOTTE, Marie-Claude. *Le Discours Mélancolique – De la Phénoménologie à la Métapsychologie*. Paris : Economica / Anthropos, 2003.
146. LAPLANCHE, J. & PONTALIS J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 / 2001.
147. LASCH, Markus. *Fausto: Aspiraço e Renúncia in Entre Livros – Edição Especial Entre Clássicos 5: Johann Wolfgang von Goethe*. São Paulo: Duetto: 2006.
148. LECOURT, Dominique. *Prométhée, Faust, Frankenstein – Fondements Imaginaires de l'Éthique*. Paris : Biblio Essais, 1996.
149. LEHMANN, Uwe. *Anhang in Dr. Johannes Faust – Ein Puppenspiel in vier Aufzügen*. Husum: Hamburger Lesehefte Verlag, 2006.
150. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
151. LIED, Inezinha B. *Saber-fazer do Analista e a Instiuição*. Trabalho apresentado no IIIème Congrès de Convergencia “Témoigner de l'Experience de l'Inconscient”. Paris. Junho de 2007.
152. MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
153. MAGALHÃES, João. *Quadrados mágicos: Uma introdução*, disponível em: <http://xyzt.atomic-hosting.com/vi/msp.htm>, 1997.
154. MAHAL, Günther. *Faust - Der Mann aus Knittlingen. Dokumente, Erläuterungen, Informationen*. Pforzheim, 1980a.
155. MAHAL, Günther. *Faust – Die Spuren eines geheimvollen Lebens*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980 /1995.
156. MAHAL, Günther. *Faust-Museum Knittlingen*. Braunschweig : Georg Westermann Verlag, 1996.
157. MAÎTRE, Jacques. *Histoires de Symptômes, Histoires d'Âme, Revue du Littoral – no. 41. As Sainteté le Symptôme*. Paris : EPEL, 1994.
158. MANN, Thomas. *A Genealogia do Doutor Fausto – Romance de um Romance*. São Paulo: Mandarim, 1949 / 2001.
159. MANN, Thomas. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1947 / 2003.

160. MANN, Thomas. Doutor Fausto – A Vida do Compositor Adrian Leverkühn Narrada por um Amigo. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1947 / 1984.
161. MARLOWE, Christopher. Doutor Fausto – The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus (Edição Bilingue). Sintra: Publicações Europa América, 2003.
162. MARTINHO, José. Pessoa e a Psicanálise. Porto: Almedina, 2001.
163. MARTINS, Francisco. O Nome Próprio – Da Gênese do Eu ao Reconhecimento do Outro. Brasília: Editora da UNB, 1984.
164. MARTY, Éric et al. Lacan et la Littérature. Houilles : Éditions Manucius, 2005.
165. MASCARELO, Tania. De Sinônimos tão diferentes. Florianópolis: (inédito): 2006.
166. MASSON, Jean-Yves (Org.). Faust ou La Mélancolie du Savoir. Paris : Desjonquères, 2003.
167. MASSON, Jean-Yves. La Forme et le Chaos dans Le *Docteur Faustus* de Thomas Mann, *in* Faust ou La Mélancolie du Savoir. Paris : Desjonquères, 2003a.
168. MEZAN, Renato. A Filha dos Filisteus – Sobre um Lapso de Freud. Comunicação apresentada no II Encontro da Associação Internacional de História da Psicanálise em Viena, Áustria, disponível em <http://www2.uol.com.br/percurso/main/pes01/artigo0139.htm>, julho de 1988.
169. MILLOT, Cathérine. Pourquoi des Écrivains ? *in* MARTY, Éric et al. Lacan et la Littérature, Houilles : Éditions Manucius, 2005.
170. MILNER, Jean-Claude. Les Noms Indistincts. Paris : Seuil, 1983.
171. MISKOLCI, Richard. Thomas Mann, O Artista Mestiço. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003;
172. MUCHEMBLED, Robert. Uma História do Diabo – Séculos XII – XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
173. NIETZSCHE, Friedrich. Ecce Homo. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995
174. NOGUEIRA, Manuela & AZEVEDO, Maria da Conceição (org.s). Cartas de Amor de Ofélia a Fernando Pessoa, Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
175. ORDOÑEZ, Andrés. Fernando Pessoa – Um Místico sem Fé. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
176. PAZ, Octavio. Fernando Pessoa – O Desconhecido de Si Mesmo. Lisboa : Vega, 1983.

177. PESSANHA, José Américo Motta. Vida e Obra de Sócrates *in* PLATÃO. Apologia de Sócrates *in* Sócrates – Os Pensadores, Trad. Enrico Corviseri e Mirtes Coscodai. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
178. PESSOA, Fernando. A Hora do Diabo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
179. PESSOA, Fernando. Aforismos e Afins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
180. PESSOA, Fernando. Fausto – Tragédia Subjetiva, Organização de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.
181. PESSOA, Fernando. Ficções do Interlúdio 1 – Poemas completos de Alberto Caeiro. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1975.
182. PESSOA, Fernando. O Eu Profundo e Outros Eus. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
183. PESSOTTI, Isaías. A Loucura e as Épocas. São Paulo: Editora 34, 1995.
184. PLATÃO. A República. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
185. PLATÃO. Apologia de Sócrates *in* Sócrates – Os Pensadores, Trad. Enrico Corviseri e Mirtes Coscodai. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
186. PIGLIA, Ricardo. O Melodrama do Inconsciente, Disponível em <http://biblioteca.folha.com.br/1/22/1998062101.html>, 1998.
187. POIZAT, Michel. La Voix du Diable – La Jouissance Lyrique Sacrée. Paris : Métailié, 1991.
188. PORGE, Erik. Jacques Lacan, Um Psicanalista – Percurso de um Ensino. Brasília: Editora UNB, 2006.
189. PORGE, Erik. Lacan, la Poésie de l'Inconscient *in* MARTY, Éric et al. – Lacan et la Littérature, Houilles : Éditions Manucius, 2005.
190. PORGE, Erik. Os Nomes do Pai em Jacques Lacan – Pontuações e Problemáticas. Rio de Janeiro : Companhia de Freud, 1998.
191. RAFFY, Alex. La choix de la Theorie em Psychanalyse. *in* Le Coq Héron, Paris : Érès, 2004
192. RALLO DITCHE, Elisabeth. Le *Faust* de Pessoa, *in* MASSON, Jean-Yves – Faust ou La Mélancolie du Savoir. Paris : Desjonquères, 2003.
193. REMOR, Carlos A. M. Inconsciente Pulsão - Gozo Sentido. Trabalho apresentado na Jornada de Convergência – Inconsciente e Pulsão. Buenos Aires, 04-06 de agosto de 2006.
194. RIVERA, Tânia. Guimarães Rosa e a Psicanálise – Ensaio sobre Imagem e Escrita. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

195. RODRIGUÉ, Emilio. Sigmund Freud – O século da Psicanálise: 1895 – 1995. Volume 1, São Paulo: Escuta, 1995.
196. ROUDINESCO, Elisabeth & PLON, Michel. Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
197. ROUDINESCO, Elisabeth. Jacques Lacan: Esboço de uma vida, História de um sistema de pensamento. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
198. SALFELLNER, Harald. Le Golem de Prague- Les Récits juifs su Ghetto. Berlim : Vitalis Verlag, 2006.
199. SCHAVELZON, José. Un Paciente Con Cancer. Buenos Aires: Paidós, 1983.
200. SCHEIBLE, Hartmut. Arthur Schnitzler. Hamburgo: Rohwohlt, 1976.
201. SCHÖNE, Albrecht. Goethes Faust – Kommentare. Ulm: Deutscher Klassiker Verlag, 2005.
202. SCHÜLER, Donaldo. Faustino. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
203. SILVA, Manuela Parreira. Realidade e Ficção – Para uma Biografia Epistolar de Fernando Pessoa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
204. SOUZA, Paulo César de. As Palavras de Freud. São Paulo Ática, 1999.
205. SPIES, Johann (Editor). Historia von D. Johann Fausten – Dem Weitbeschreybten Zauberer und Schwarzkünstler. Stuttgart: Reclam, 1587 / 1992.
206. SPRIET, Pierre. Le Docteur Faust de Marlowe in FAIVRE, Antoine et al. Faust – Cahiers de l'Hermetisme. Paris : Éditions Albin Michel, 1977
207. STEPHANIDES, Menelaus. Prometeu, Os Homens e Outros Mitos. São Paulo: Odysseus, 2004.
208. STEVENS, Anthony. Jung – Vida e Pensamento. Petrópolis: Vozes, 1990.
209. TEYSSÈDRE, Bernard. Le Diable et l'Enfer – Au Temps de Jésus. Albin Michel : Paris, 1985.
210. URTUBEY, Luisa de. Freud et le Diable. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
211. VALÉRY, PAUL. Mon Faust (Ébauches). Paris : Gallimard, 1946.
212. VERNANT, Jean-Pierre. Entre Mito e Política. São Paulo : EDUSP, 2001
213. VILLARI, Rafael A. Imagens de Freud – Biografia e Representação. Tese de Doutorado em Literatura na *Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis, 2001.
214. VILLARI, Rafael A. Literatura e Psicanálise: Ernesto Sábató e a Melancolia. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

215. WATT, Ian. Mitos do Individualismo Moderno, Trad. Enrico Corviseri e Mirtes Coscodai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
216. XENOFONTE. Apologia de Sócrates in Sócrates – Os Pensadores, Trad. Enrico Corviseri e Mirtes Coscodai. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
217. XENOFONTE. Ditos e Feitos Memoráveis de Sócrates in Sócrates – Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999a.
218. ZWEIG, Stefan. A Cura pelo Espírito in Obras Completas de Stefan Zweig. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1960.
219. ZWEIG, Stefan. O Combate com o Demônio. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2004.

ANEXOS

ACORDO DE CO-TUTELA INTERNACIONAL DE TESE

ENTRE

A UNIVERSITÉ PARIS 7 - DENIS DIDEROT

E A

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Estudante beneficiário

Sobrenome e nome : TAVARES, Pedro Heliodoro de Moraes Branco.

A Université Paris 7-Denis Diderot, localizada na 2, Place Jussieu em Paris (5^e), França, representada pelo seu presidente, Senhor Benoît EURIN, agindo na qualidade dos poderes que lhe são conferidos,

de uma parte,

E a Universidade Federal de Santa Catarina, localizada no bairro Trindade, Campus Universitário, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil,

representada por seu reitor, Senhor Lúcio José Botelho

agindo na

qualidade dos poderes que lhe são conferidos,

da outra parte,

CONSIDERANDO Pela parte francesa:

- O código da educação
- O decreto n° 2002-482 de 08 de abril de 2002 portando aplicação ao sistema francês de ensino superior da construção do espaço europeu do ensino superior, modificado pelo decreto n° 2004-703 de 13 de julho de 2004
- A portaria de 07 de agosto de 2006 relativo às modalidades de depósito, de reprodução de conservação das teses ou trabalhos apresentados em defesas visando o doutorado,
- A portaria de 07 de agosto de 2006 relativa à formação doutoral
- A portaria de 07 de agosto de 2006 modificando a portaria de 06 de janeiro de 2005 relativas à co-tutela internacional de tese,
- O conselho científico da universidade Paris7-Denis-Diderot estabelecido em 23 de janeiro de 1995,

CONSIDERANDO Pela arte brasileira:

- O código da educação
- O Acordo de 11 de outubro de 2005 entre o Ministério da educação e o Conselho de Presidentes das Universidades Francesas
- O conselho científico da Universidade Federal de Santa Catarina,

Desejosos de contribuir para a instauração e/ou desenvolvimento da cooperação científica entre equipes de pesquisa francesas e brasileiras favorecendo a mobilidade dos doutorandos,

Estão de acordo nas seguintes disposições:

ARTIGO 1- PEÇAS CONSTITUTIVAS DO ACORDO.

São consideradas como peças constitutivas do presente acordo os documentos seguintes devidamente preenchidos e assinados:

- O texto do acordo,
- O anexo técnico.

ARTIGO 2 - OBJETIVO DO ACORDO.

A Université Paris 7 - Denis Diderot

E a Universidade Federal de Santa Catarina

Designadas de agora em diante «os estabelecimentos» decidem, de acordo com as leis e regulamentos em vigor em cada um dos países e com os regulamentos internos de cada estabelecimento, organizar de modo conjunto uma co-tutela internacional de tese em benefício do estudante abaixo designado:

Sobrenome e nome: TAVARES, Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares

Especialidade: Psicanálise e Psicopatologia - Literatura.

Tema-título da tese: Nomes de Fausto – O Mito de Fausto e o Seminário 23 de Jacques Lacan

Os princípios e modalidades administrativas e pedagógicas desta co-tutela internacional são definidas pelo presente acordo.

ARTIGO 3 - MODALIDADES ADMINISTRATIVAS.

Afim de alcançar o objetivo descrito no artigo 2, ambos os estabelecimentos se empenham em conjuntamente tomar as medidas de ordem administrativa necessárias em termos de admissão, inscrição, de pagamento, e de dispensa dos direitos de escolaridade, de manutenção, durante todo o período de preparação da tese em co-tutela internacional, da bolsa e/ou do que estiver previamente estabelecido pelo governo ou autoridade nacional, regional ou local.

Particularmente, os estabelecimentos acordam conjuntamente:

- A data de inscrição prevista para a co-tutela,
- A duração prevista para a preparação da tese em co-tutela,
- O número e a duração prevista dos períodos alternativos de preparação da tese em co-tutela internacional em cada um dos estabelecimentos,

- O estabelecimento no qual o estudante doutorando pagará ou direitos de inscrição estando claro a obrigação do estudante de se inscrever regularmente em cada um dos estabelecimentos a não ser perante dispensa de um de ambos.

Estas modalidades devem ser precisadas no anexo técnico.

Além disso, os estabelecimentos mencionam neste mesmo anexo técnico as medidas financeiras previstas para a elaboração da co-tutela internacional precisando, particularmente, a natureza e o montante do auxílio financeiro do qual se beneficiará o estudante que preparará a tese em co-tutela (ex. : bolsa de estudo) bem como que as disposições previstas para seu alojamento sejam em residência universitária, a partir de tais disposições revezam a competência de um e outro dos estabelecimentos, e o regime de cobertura social que é aplicável em cada um dos países onde se efetua a preparação da tese em co-tutela internacional.

ARTIGO 4 - MODALIDADES PEDAGÓGICAS.

Afim de alcançar o objetivo descrito no artigo 2, ambos os estabelecimentos tomam em conjunto as medidas de ordem pedagógica necessárias para determinar as condições de preparação e da defesa da tese, da concessão de diploma e /ou grau

Em particular, os estabelecimentos dispõem conjuntamente:

- A designação dos orientadores de teses ou de trabalho de cada um dos estabelecimentos, os quais, tendo já estabelecido uma colaboração, exercem conjuntamente as competências atribuídas em termos de responsabilidade e controle de trabalhos de tese em co-tutela internacional e se empenham em exercer plenamente as funções de orientadores de pesquisa perante o doutorando,
- As modalidades de constituição da banca de defesa e a designação do presidente da mesma,
- O país no qual a tese ou os trabalhos serão defendidos,
- A língua na qual a tese é definida e pela convenção disposta entre os estabelecimentos. Caso a língua não seja o francês, a redação será complementada por um resumo substancial em francês.

Estas modalidades estão precisadas no anexo técnico.

Os dois estabelecimentos se empenham e em reconhecer plenamente a validade da tese preparada em co-tutela segundo as disposições que fazem parte do presente acordo.

Sobre o relatório de defesa unificada e parecer favorável da banca de defesa,

A Université Paris 7-Denis Diderot

Se empenha em conferir a : Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares

O grau de doutor e lhe conceder o diploma de doutor, especialidade: Psicanálise e Psicopatologia (Interações da Psicanálise)

e

O estabelecimento parceiro: Universidade Federal de Santa Catarina

Se empenha em conferir a: Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares

O grau de doutor e lhe conceder o diploma correspondente: Literatura (Teoria Literária)

A tese terá lugar em uma defesa única. O presidente da banca estabelece um relatório de defesa assinado pelos demais membros da banca.

Sobre o ou os diplomas de doutor figura uma indicação de especialidade ou disciplina, o título da tese ou dos principais trabalhos, a menção da co-tutela, os nomes e títulos dos membros da banca e a data de defesa.

ARTIGO 5 – INTERCÂMBIO DE INFORMAÇÕES.

Os dois estabelecimentos, por intermédio dos orientadores respectivos, se empenham em se comunicarem mutuamente em todas as informações e documentações úteis à organização da co-tutela internacional de tese da qual é objeto o presente acordo.

ARTIGO 6 – DISPOSIÇÕES PARTICULARES.

As modalidades de apresentação, depósito e reprodução de teses serão efetuadas em cada país, segundo a regulamentação em vigor.

A proteção dos direitos do tema de tese bem como a publicação, exploração e a proteção dos direitos dos resultados dos trabalhos de pesquisa do doutorando em ambos os estabelecimentos são sujeitas a regulamentação em vigor e asseguradas em conformidade aos procedimentos específicos de cada país implicado na co-tutela.

Caso requeridos, as disposições relativas à proteção de direitos de propriedade intelectual poderão ser tratadas em protocolos ou documentos específicos.

ARTIGO 7 - DATA, EFEITO, VALIDADE.

O presente acordo começa a vigorar a partir da data de assinatura do representante de cada um dos estabelecimentos contratantes e será válido até o final do ano universitário no curso do qual a tese (ou os trabalhos) será (serão) defendida (defendidos).

No caso do estudante não estar inscrito em um e/ou outro dos estabelecimentos contratantes, ou renunciará por escrito ou, em virtude de uma decisão de ao menos um dos orientadores, não será autorizado a prosseguir, a preparação da tese em co-tutela, os dois estabelecimentos porão fim, sem prazos, às disposições do presente acordo por decisão conjunta

ARTIGO 8 – TEXTO DO ACORDO.

O presente acordo esta disposto em dois exemplares originais em língua francesa e portuguesa, sendo ambos legalmente válidos.

Paris,

20 de setembro de 2006

Pela *Université Paris 7 –Denis Diderot*

Florianópolis,

20 de setembro de 2006

Pela *Universidade Federal de Santa Catarina*

O Presidente,

O Reitor,

Sobrenome : Endereço Profissional Laboratório ou Equipe : Nº : Rua : Cidade: Código Postal : País : Fone : FAX : Endereço Eletrônico :	LAMBOTTE, Marie-Claude Ecole Doctorale Recherches en Psychanalyse et Psychopathologie 26, Rue de Paradis Paris 75480 Cedex 10 France 33 1 53 34 90 58 33 1 53 34 90 58 marieclaude.lambotte@free.fr	MEDEIROS, Sergio Núcleo de Literatura Oral e Outras Linguagens Campus Universitário – Trindade 3º Andar Florianópolis –SC 88040 900 Brésil 55 48 99 62 26 29 panambi@matrix.com.br
---	---	---

Laboratório de acolhida do doutorando			
Sobrenome : Endereço Profissional Laboratório ou Equipe : Nº : Rua : Cidade: Código Postal : País : Fone : FAX : Endereço Eletrônico :	Nome : Código Postal : France 33 1 45 04 55 06 33 1 53 34 90 58 marieclaude.lambotte@free.fr	Núcleo de Literatura Oral e Outras Linguagens Campus Universitário – Trindade 3º Andar Florianópolis –SC 88040 900 Brésil 55 48 99 62 26 29 panambi@matrix.com.br	

D - ADMISSÃO - INSCRIÇÃO		
	UNIVERSIDADE FRANÇAISE :	<i>Estabelecimento parceiro :</i>
Diplomas preparados conjuntamente ou graus conferidos pelas instituições	DOCTORADO EM PSICANALISE E PSICOPATOLOGIA Especialidade : Interações da Psicanálise	DOCTORADO EM LITERATURA Especialidade : Teoria Literária
DIPLOMA REQUERIDO PARA A ADMISSÃO :	<i>Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA)</i> ou Mestrado	
AUTORIZAÇÃO A SE INSCREVER SEM DISPENSA	O estudante é titular do diploma DEA (ou Mestrado) de : (1) Psicanálise (2) Literatura (expedidos no Brasil) <input type="checkbox"/> SIM <input type="checkbox"/> NÃO	O estudante é titular do diploma de: « especialização » Em psicanálise e de« mestrado » em Literatura <input type="checkbox"/> SIM <input type="checkbox"/> NÃO
AUTORISATION A S'INSCRIRE AVEC DEROGATION	O estudante é titular do diploma DEA (ou Mestrado) e deve apresentar uma solicitação de dispensa ao conselho acadêmico da Universidade <input type="checkbox"/> SIM <input type="checkbox"/> NÃO	O estudante é titular do diploma DEA (ou Mestrado) e deve apresentar uma solicitação de dispensa ao conselho acadêmico da Universidade <input type="checkbox"/> SIM <input type="checkbox"/> NÃO

TEMA-TÍTULO DA TESE :	Nomes de Fausto – O Mito de Fausto e o Seminário 23 de Jacques Lacan	
DATA PREVISTA PARA A PRIMEIRA INSCRIÇÃO :	Dezembro de 2005	Setembro de 2004 (2003 disciplinas)
TEMPO PREVISTO PARA A PREPARAÇÃO DA TESE : A saber, na França o tempo sugerido é de três anos com a possibilidade de prorrogação de um ano a título de dispensa.	Quatro anos segundo as regras da Universidade de Origem (UFSC)	
NÚMERO E DURAÇÃO DE PERÍODOS ALTERNATIVOS PREVISTOS PARA A PREPARAÇÃO DA TESE EM CO-TUTELA EM CADA UM DOS PAÍSES:	De 6 a 18 meses segundo as prerrogativas da universidade francesa	48 meses a partir de setembro de 2003 com 6 seis meses de prorrogação caso necessário para caracterizar a co-tutela
PAGAMENTO DOS DIREITOS DE INSCRIÇÃO : o doutorando somente pagará os direitos de inscrição em um dos dois estabelecimentos parceiros, a saber, no estabelecimento universitário no qual ele fará sua estadia de estudos e pesquisa, conforme abaixo disposto a cada: (Precisar as datas, por exemplo : 1º. ano : 2005/2006 Paris 7): (2003/2004 UFSC Brésil « Disciplinas » [relatif á des activités du DEA français]) 1re année : 2004/2005 UFSC (Brésil) (Qualificação de tese) 2º année : 2005/2006 UFSC (Brésil) « Tese » 3º année : 2006 /2007 Paris 7 « Tese » 4º année : 2007 /2008 (prorrogação, se necessária e possível) : Paris 7 « Tese »		

E – DEFESA DA TESE	
UNIVERSIDADE FRANCESA	INSTITUIÇÃO PARCEIRA :
A autorização a apresentar a tese ou um conjunto dos trabalhos em uma defesa é acordada pelo presidente-reitor da universidade a partir da anuência do responsável pela pós-graduação e a partir da anuência dos dois orientadores, tendo como base a anuência estabelecida por relatórios escritos por no mínimo dois professores arguidores. Estes relatórios são comunicados aos membros da banca e ao doutorando. Estes arguidores, exteriores aos estabelecimentos, são designados pelo responsável da escola doutoral ou pelo presidente-reitor da universidade.	A autorização a apresentar a tese ou um conjunto dos trabalhos em uma defesa é acordada pelo presidente-reitor da universidade a partir da anuência do responsável pela pós-graduação e a partir da anuência dos dois orientadores, tendo como base a anuência estabelecida por relatórios escritos por no mínimo dois professores arguidores. Estes relatórios são comunicados aos membros da banca e ao doutorando. Estes arguidores, exteriores aos estabelecimentos, são designados pelo responsável da escola doutoral ou pelo presidente-reitor da universidade.
<i>A defesa é pública salvo dispensa acordada entre ambas as instituições.</i>	
Língua na qual a tese será redigida :	Português
Língua na qual o resumo será redigido :	Francês
<i>A língua na qual é redigida a tese é definida pelo acordo internacional de co-tutela realizado entre os dois estabelecimentos contratantes. Caso esta língua não seja o francês, a redação é concluída com um resumo substancial em língua francesa. As normas de apresentação da tese são aquelas aplicadas em uma ou outro dos países concernentes.</i>	
MODALIDADES DE CONSTITUIÇÃO E DESIGNAÇÃO DE UMA BANCA ÚNICA	

Le jury de soutenance est désigné par les chefs des deux établissements sur avis des responsables des 2 écoles doctorales (si elles existent)

Le jury est composé sur la base d'une proportion équilibrée des membres de chaque établissement et comprend

Les membres du jury désignent parmi eux un président et un rapporteur : le président du jury doit être professeur ou être enseignant de rang équivalent, les directeurs de thèse ou de travaux ne peuvent être choisis comme rapporteurs.

LOCAL PREVISTO PARA A DEFESA :	Florianópolis	
DATA PREVISTA PARA A DEFESA :	Novembro de 2007 (a partir)	
NOME DO PRESIDENTE DA BANCA :	Sérgio MEDEIROS	
UNIVERSIDADE FRANCESA : - Número de professores pesquisadores previstos : 2 (dois) - Financiamento para o deslocamento da banca de defesa: Governo Brasileiro	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA : - Número de professores pesquisadores previstos : 2 (dois) - Financiamento para o deslocamento da banca de defesa: Universidade Federal de Santa Catarina	
Modalidades de depósito, e de reprodução da tese:	Confrontar com disposições do tratado de 25 de setembro de 1985.

F – COBERTURA SOCIAL E ALOJAMENTO		
	NA FRANÇA	NO EXTERIOR
	<i>Condições mínimas de cobertura social são requeridas para a obtenção de títulos e autorizações de permanência no país de acolhida (país no qual o estudante não é residente)</i>	
Risco doença, hospitalização, maternidade	Modalités applicables Cobertura adquirida resultante da afiliação obrigatória ao regime Francês de seguridade social para estudante (caso as condições requeridas são satisfeitas) ou afiliação a um regime equivalente ou reconhecido como tal Cobertura adquirida a título gratuito (sob responsabilidade da administração francesa) Cobertura adquirida resultante da adesão a uma mútua adesão ou equivalente Idem Idem	Modalidades Aplicáveis Não se aplica
Risco acidente de trabalho (trabalho em atelier, laboratório trabalhos práticos)		
Risco doença complementar		
Risco responsabilidade civil		
Risco repatriamento		
ALOJAMENTO	Onerada, em residência universitária filiada ao CROUS ou outros organismos segundo os critérios de admissão normalmente aplicáveis

G – FINANCIAMENTO PREVISTO		
	UNIVERSITE FRANÇAISE :	ETABLISSEMENT PARTENAIRE :

Quadro de preparação da tese em cotutela (programa de pesquisa em comum, programa de cooperação bilateral precisar) : Bourse d'études et de recherche Origine du financement prévu : Montant annuel prévu : Durée : Auxílio específico de mobilidade estudantil Origem d financiamento prevista : Montante anual previsto : Duração:	Colégio Doutoral Franco-Brasileiro	Colégio Doutoral Franco-Brasileiro
	Governo Brasileiro (CAPES) 13200 Euros 12 meses	Nenhum financiamento
OBSERVAÇÕES PARTICULARES : A duração do estágio pode ser prolongada se necessário para a caracterização da co-tutela.		

O estudante : Sobrenome : TAVARES Nome : Pedro Heliodoro de Moraes Branco	Assinatura :	Data : 20 de setembro de 2006
---	---------------------	---

PELA UNIVERSITE PARIS 7 DENIS DIDEROT,	PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
A Orientadora de tese Nome : LAMBOTTE, Marie-Claude Assinatura : Data :	O Orientador de tese Nome : MEDEIROS, Sérgio Assinatura : Data :
A diretora da “escola doutoral” ou pós-graduação Nome : MIJOLLA-MELLOR, Sophie Assinatura : Data :	A diretora da “escola doutoral” ou pós-graduação Nome : RAMOS, Tania Assinatura : Data :

<p>O « président »,</p> <p>Nome : Benoît EURIN</p> <p>Assinatura :</p> <p>Data :</p>	<p>O reitor</p> <p>Nome : Lúcio José BOTELHO</p> <p>Assinatura :</p> <p>Data :</p>
--	--