



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Psicologia

Maria Inês Barroso Salgado

O figurino e suas relações com o inconsciente

Rio de Janeiro

2022

Maria Inês Barroso Salgado

O figurino e suas relações com o inconsciente

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

S164	Salgado, Maria Inês Barroso O figurino e suas relações com o inconsciente / Maria Inês Barroso Salgado. – 2022. 88 f. Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. 1. Educação – Teses. 2. Formação de professores – Teses. 3. Currículo – Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título. es CDU 316.6
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria Inês Barroso Salgado

O figurino e suas relações com o inconsciente

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise e Políticas Públicas, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: 09 de setembro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)
Instituto de Psicologia - UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinicius Brunhari
Instituto de Psicologia - UERJ

Prof.^a Dr.^a Anna Carolina Lo Bianco Clementino
Instituto de Psicologia – UFRJ

Prof.^a Dr.^a Marina Machado Rodrigues (Suplente)
Instituto de Psicologia - UFF

Rio de Janeiro

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço minhas “quatro” irmãs (Maria Beatriz, Maria Teresa e Maria Isabel) pois, apesar de serem apenas três, quando as enuncio, é sempre o número quatro que surge em meu pensamento, provavelmente por não poder pensá-las sem mim e nem poder pensar-me sem elas. Em meu imaginário, sou, enquanto somos quatro, por isso elas participam desta dissertação, através de referências trazidas nas, e pelas, interessantes, sofisticadas e acaloradas discussões que mantivemos, sempre enriquecedoras.

Destaco um agradecimento especial à minha irmã Teresa, pois é ela que me incentivou na ousadia da escrita, podendo eu também contar com seu domínio e seu saber da língua portuguesa e da arte da escrita. Agradeço-a pela enorme paciência e pela grande ajuda na troca de ideias, visando o aprimoramento do texto.

Agradeço a minha muito querida mãe, escritora, poeta sensível e de refinado estilo, e a meu pai, também muito querido, pois deles herdamos a curiosidade pelos “objetos” do mundo, incluindo o “outro”, e o incentivo e a liberdade argumentativa no exercício da crítica.

Agradeço profundamente às minhas duas filhas, Alice e Beatriz, estrelas brilhantes e muito amadas, que serão sempre chama, me ajudando a buscar ocupar um lugar de criação, e não de repetição autômata. Agradeço pelas suas múltiplas inteligências, pelo amor descoberto maior a cada dia, pelo tempo convivido, pois, sem a existência delas, eu talvez tivesse “não querido saber”.

Agradeço ao meu neto, Manuel, pois com ele vivencio momentos de imensa alegria.

Agradeço imensamente à minha orientadora Nadiá Ferreira, psicanalista e grande conhecedora das letras que compõem o significante lacaniano como também uma autoridade na obra de Jacques Lacan. Como professora, Nadiá me transmitiu a psicanálise de maneira requintada, culta e divertida, promovendo em mim novos e importantes deslindamentos no que concerne à teoria lacaniana.

Agradeço a minha analista Idália Góes pelo precioso testemunho de um longo e, creio eu, profícuo percurso, sustentando e recriando, a cada sessão, um lugar sabidamente impossível.

Agradeço às amigas e aos colegas de percurso, mas também a todos que me causaram algum tipo de sofrimento, pois deles pude extrair reflexões que me ajudaram a manter-me mais firme, mais atenta e desejante para construir novas ilusões, fundamentais para insistir e resistir até esse momento.

Agradeço a todos que “insistem” em mim.

[...] uma imagem bloqueia sempre a verdade.

Jacques Lacan

Quem tiver olhos para ver e ouvidos atentos pode convencer-se de que nenhum mortal é capaz de manter segredo. Se os lábios estiverem silenciosos, a pessoa ficará batendo os dedos na mesa e trairá a si mesma, suando por cada um dos seus poros.

Sigmund Freud

Qual será o peso das palavras a serem vestidas? Véu diáfano ou feltro espesso? Qual a densidade? Qual a presença? Tateamos até encontrar o primeiro fio de Ariadne, delgado, porém sólido. Ele é puxado, dele extraímos os primeiros traços de personagens ainda transparentes em seus limbos.

Christian Lacroix

Falta e furo: duas modalidades de comparecimento dessa fenda original no simbólico (linguagem e Lei) e no imaginário (regime de representação imagética do corpo e campo do sentido). O real, isso que retorna sempre no mesmo lugar como impossível, reaparece no simbólico como falta e no imaginário como furo, determinando o destino do homem em busca da verdade.

Nadiá Ferreira

Porque a sociedade, seja de que forma se constituir, ao constituir-se, “fala”. Fala porque se constitui e constitui-se porque começa a falar. Quem não sabe ouvi-la falar onde quer que ela fale, ainda que sem usar palavras, passa por essa sociedade às cegas: não a conhece: portanto, não pode modificá-la.

Umberto Eco

RESUMO

SALGADO, M. I. B. *O figurino e suas relações com o inconsciente*. 2022. 86 f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A dissertação que aqui se apresenta pretende, ao trazer como pano de fundo o ofício de uma figurinista no âmbito artístico da construção de uma imagem, corroborar e articular, mais uma vez, os dois aforismos lacanianos, quais sejam, “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” e “a comunicação não existe”. Na articulação entre esses dois axiomas, trago o processo de criação da imagem construída por uma figurinista, colocando-a em contraposição à construção subjetiva da imagem do sujeito neurótico – também ato criativo - que, para erigir-se, necessita de incontáveis, inusitadas e complexas etapas e operações intra-psíquicas. Pretendo trazer aqui, ancorada tanto pela longa experiência obtida no exercício da profissão de figurinista quanto na prática vivenciada na clínica psicanalítica – na condição de analisante e de analista -, a potência da imagem construída para revestir o sujeito, velando e mascarando eficazmente sua inarredável posição de objeto *a*, posição essa de alienação de seu desejo em prol do suposto desejo do Outro sobre ele que, dessa maneira, na imagem, mostra-se claramente estampado nas idiossincrasias apresentadas por esse sujeito em seu figurino.

Palavras-chave: Figurino. Imagem. Olhar. Linguagem. Outro.

RÉSUMÉ

SALGADO, M. I. B. *Le costume et ses relations avec l'inconscient*. 2022. 86 f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

La thèse présentée ici entend, en apportant comme toile de fond le métier de costumier dans le domaine artistique, corroborer et articuler, une fois de plus, les deux aphorismes lacaniens, à savoir, « l'inconscient se structure comme un langage » et « la communication ne n'existe pas ». Dans l'articulation entre ces deux axiomes, j'apporte le processus de création de l'image construite par un costumier, en l'opposant à la construction subjective de l'image du sujet névrosé - également acte créateur - qui, pour s'ériger, nécessite d'innombrables étapes et opérations intra-psychiques inhabituelles et complexes. J'entends apporter ici, ancré à la fois par la longue expérience acquise dans l'exercice du métier de costumier et dans la pratique vécue à la clinique psychanalytique - comme analysant et comme analyste -, la puissance de l'image qui se construit pour recouvrir le sujet, voilant et masquant sa position inébranlable d'objet a, cette position d'aliénation de son désir au profit du supposé désir de l'Autre pour lui, qui, ainsi, dans l'image, est clairement marquée par les idiosyncrasies présentées par ce sujet dans son costume.

Mots Clés: Costume. Image. Regard. Language. Autre.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	8
1	O QUE É UM FIGURINO?.....	14
1.1	Percurso de uma figurinista.....	17
1.2	O figurino nosso de cada dia.....	21
2	A LINGUAGEM DAS ROUPAS.....	31
2.1	A invenção da idumentária.....	35
2.2	Comentários sobre o texto de Eça de Queiroz.....	40
3	O OLHAR.....	44
3.1	Estádio do Espelho, Eu ideal e Ideal de eu.....	51
3.2	Figurino e fantasia.....	58
4	FRAGMENTOS DE CASOS CLÍNICOS.....	61
4.1	Caso 1.....	62
4.2	Caso 2.....	65
4.3	Caso 3.....	67
4.4	Caso 4.....	71
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
	REFERÊNCIAS.....	78
	ANEXO A.....	80
	ANEXO B.....	83
	ANEXO C.....	85
	ANEXO D.....	86

INTRODUÇÃO

Respalhada em mais de trinta e cinco anos de experiência profissional como figurinista, apresentando por isso, como produto da minha criação, figurinos artísticos a serviço de personagens - teatrais, cinematográficos e televisivos -, acredito serem os figurinos, em geral, na sua condição de imagens, um sistema hiperverbal, disponível e a serviço do sujeito. Hiperverbal, aqui, é empregado no sentido lacaniano, tanto em relação à obra de arte como em relação aos enigmáticos matemas, pois, para que se possa explicá-los ou falar sobre eles, se faz necessário o uso e a articulação de muitos significantes.

Orbitando em torno de dois aforismos lacanianos - “A comunicação não existe” e “O inconsciente é estruturado como uma linguagem” -, o presente texto pretende mostrar que, também no figurino que o sujeito do inconsciente cria para si, a comunicação não se consuma, seguindo as premissas expressadas nesses dois axiomas.

Considerado como um tipo de linguagem que não é a “verbal”, o figurino está alicerçado em um sistema de signos específico, em constante transformação, elaborado e utilizado pelos sujeitos falantes, portanto, sistema este passível de suscitar e promover incompreensões e polivalências nas infinitas possibilidades de interpretações por um outro. O que se apresentará neste trabalho pode ser compreendido como a convergência de reflexões, provenientes de três diferentes lugares, de onde partiram meus questionamentos sobre os figurinos vulgares e cotidianos dos sujeitos neuróticos e seus singulares modos de criação e de uso. São eles:

(1) o lugar de psicanalista, com aproximadamente 15 anos de escutas de fragmentos de falas diversas de analisandos sobre seus figurinos, no setting analítico, em associação livre; (2) o lugar de figurinista, no contato diário com atores e nas necessárias elucubrações criativas para vesti-los como personagens, durante o exercício do trabalho. (3) E, ainda, resultante dos lugares e circunstâncias anteriores, o fato de me entender como sujeito barrado, em permanente processo analítico e, portanto, nas frequentes investigações psíquicas sobre minhas próprias maneiras e intencionalidades, ao escolher, ao criar, ao compor e ao usar meus ordinários figurinos diários.

Nessa confluência, adveio o desejo de investigar as complexidades psíquicas que se encontram envolvidas neste, presumivelmente, banal, corriqueiro, mas imperioso e indispensável ato de vestir-se, na busca por compor, dessa forma, uma imagem coadunada com um Eu ideal, imaginário, e as possíveis angústias e inquietações que possam estar contidas neste ato, e nele possam ser deflagradas.

Pretende-se examinar algumas inusitadas relações entre os sujeitos neuróticos e sua imagem – no caso, aqui, seus figurinos –, na tentativa de gerar outros questionamentos relevantes sobre os engendramentos psíquicos que corroboram para a criação dessa imagem, engendramentos estes produzidos no registro simbólico articulado ao registro do imaginário, nos quais a indumentária está imersa.

No primeiro capítulo tento dar contorno ao significante “figurino” e implicá-lo como imagem integralizada - construída pelo e para o sujeito -, a fim de examiná-lo à luz da teoria psicanalítica, distanciando-se assim das suas inúmeras equivalências em outros campos de saber que não o da psicanálise. Trago também pequenos episódios de meu percurso no cinema, no teatro e na televisão, no qual pude exercitar a criação e a sustentação de imagens para sujeitos fictícios, recortados num tempo e num espaço, mas com consistência suficiente para conferir-lhes veracidade e torná-los críveis dentro do universo no qual foram pensadas e inseridas.

Apresento algumas das idiossincrasias percebidas durante a convivência com centenas de atores, provenientes das construções e desconstruções de suas imagens – vivenciadas e experimentadas intensamente nos inúmeros contratempos resultantes das provas de figurino, portanto, contratempos decorrentes de seus encontros com suas novas imagens, criadas para suas personagens -, e que corroboraram para evidenciar o peso e o valor dado, por cada sujeito, às suas imagens já construídas.

As insólitas e exclusivas relações dos atores com os figurinos criados para seus personagens, como também com suas próprias criações, são colocadas em relevo no intuito de destacar a angústia que pode apontar no sujeito quando a imagem, edificada no imaginário, é abalada e/ou desconstruída. Nesse primeiro momento, tento definir melhor os termos que adotaremos ao falar de figurino e como ele poderá ser compreendido aqui neste trabalho, ou seja, como uma imagem ancorada num Eu ideal imaginário, construída e sobredeterminada pelo sujeito falante.

No segundo capítulo abordo uma suposta “linguagem” das roupas, exaltada nos textos de alguns psicólogos e de outros autores de diferentes saberes - especificamente no texto da historiadora Alison Lurie -, como também apresento as origens da indumentária nos escritos do psicanalista J.C. Flügel. Estão, neste último texto, as possíveis intenções para o surgimento da indumentária na espécie humana e sua manutenção, como também as transformações sofridas nas intencionalidades do vestir.

No texto de Flügel sobre “A invenção da indumentária” percebemos as complexas associações e os acordos conscientes e inconscientes que sobredeterminam o “estilo” de vestir adotado pelo sujeito. A indumentária ganha assim relevo, na medida em que as roupas, através

da história, desde seus primórdios até os dias de hoje, parecem ter sido inventadas, incorporadas e alçadas à categoria de - mais uma - ferramenta simbólica, primitivamente disponível ao ser falante, usada por ele também como instrumento de mediação e de trocas de diversas ordens.

É a linguagem que propicia, promove, estreita e sofisticada os laços afetivos entre os sujeitos marcados por ela, ou seja, entre os seres que falam, representantes e mantenedores do Outro simbólico no mundo dos significantes.

Na tentativa de conferir ao figurino do sujeito, ou melhor, à sua imagem construída e assumida, sua força e sua significativa relevância - na medida em que nessa imagem se apresenta “estampada” sua neurose -, recorro no texto às possíveis motivações para a invenção e desenvolvimento da indumentária na espécie falante. Ela, a indumentária e seus elementos, já surgem no mundo impregnados de sentido. Das causas para seu surgimento, veremos por que a hipótese atribuída ao enfeite como sendo a primordial motivação, torna-se sem dúvida a que possui mais adeptos.

A indumentária - as roupas e todos os seus derivados -, em suas ressignificações temporais e espaciais, também pode ser percebida como ferramenta conveniente à formação de acordos psíquicos entre a imposição do pudor civilizatório e o desejo exibicionista primário presente no sujeito. Ao longo do capítulo, aponta-se para uma das propriedades do figurino, que muitas vezes se fixa como signo, vigente entre os que o estabeleceram como tal, podendo ser ele signo de poder, de dignidade e de “força”, ou mesmo de decrepitude, amoralidade ou inferioridade de várias ordens.

Ao examinarmos os mecanismos e o funcionamento dessa rede singular de intencionalidades contidas na seleção das peças da indumentária, em seus arranjos sobre o corpo e nos singulares estilos adotados pelo sujeito da linguagem, temos a chance de compreender o figurino como uma rica produção psíquica.

Assim como no sonho, ele se encontra repleto de sentido, no entanto, muito diferente dele, o figurino, apesar de ser montado e de ser mostrado na regência da instância consciente, evoca e insiste num discurso inconsciente para mais além da imagem construída. O sujeito, sob a “proteção” de seu figurino, busca um olhar externo a ele e, por conseguinte, almeja, de alguma forma, uma decifração pelo olhar de um outro, olhar este que é objeto de sua pulsão escópica.

Na imagem de si, na qual o sujeito do inconsciente investe e da qual se apropria para “exibi-la”, pôde-se observar na clínica, através de uma “escuta analítica”, um conflito entre o desejo inconsciente - insistindo em se satisfazer e se manifestar - e a instância egóica que, por singulares razões, freia esse desejo. A instância do “eu”, sob a égide do Supereu, atua alerta e

ininterruptamente na manutenção do recalçamento que, junto com outros inúmeros fatores, determinará o estilo de vestir do sujeito.

Podemos entender, portanto, que a palavra figurino designa o estilo singular adotado por cada sujeito e se estabelece como marca visual que pode ser capturada por um olhar que vai além da figura, olhar este capaz de fazer bascular o que está fora e o que está dentro dela, numa percepção Gestáltica do sujeito.

Sigo no texto fazendo algumas considerações sobre uma carta da personagem de Eça de Queiroz. Fecho o segundo capítulo exemplificando, no protagonista de Eça, um lugar de semblante fixado a uma imagem elucubrada por ele e retida em apenas um elemento ao qual é atribuído significantes com suas “respectivas” e fixadas decodificações. Fica nítido no tom polido, mas agressivo e sarcástico, colocado na carta dirigida a seu alfaiate - que não soube “interpretar” a intencionalidade de sua casaca – que a comunicação, mais uma vez, não se deu.

O significante fez equivocarem-se os sujeitos em vários níveis e fez o primeiro, crédulo fiel de seu semblante, experimentar, a seu modo, a castração. Seu semblante foi maculado pelo alfaiate causando-lhe ira e mal-estar que se revelou na carta.

Tendo em vista que é na relação entre o campo da imagem e o campo da visão que o figurino ganha sua significância, sua força e sua relevância, no terceiro capítulo respaldo-me na teoria lacaniana para pontuar o olhar, o conceito da pulsão e seus elementos. O olhar é posto em relevo na medida em que: é ele o objeto da pulsão escópica, objeto a ser capturado no olho do outro, pela ilusão criada na imagem arquitetada.

Através da teoria, outras dimensões do figurino são expostas para maiores reflexões. Propõe-se, respaldada nela, investigar possíveis vias de construção e de fundamentação percorridas para a edificação da imagem egóica singular de cada sujeito, construída fundamentalmente no estádio do espelho e que parece adquirir inúmeras “serventias” na regulação do funcionamento do aparelho psíquico. O “Ideal do eu” e o “Eu ideal” lacanianos são considerados e inseridos no texto desta dissertação num exercício de melhor compreendê-los e situá-los, investigando os caminhos pelos quais a imagem do sujeito se constrói em conexão com sua fantasia, mostrando o quão filigranadas podem ser as significações contidas e evocadas no vestir.

No quarto capítulo, proponho respaldar alguns pontos que pude levantar aqui trazendo, para isso, fragmentos de casos clínicos com específicas falas de analisandos sobre seus figurinos, prosseguindo com eles na direção dessas investigações. Nesses extratos de “confissões” de pacientes, poderemos perceber o peso dos significantes na regência das escolhas no vestir. Constatar-se-á a dimensão de alguns ditos da história do sujeito neurótico,

impregnados e fixados a uma significação imaginária, que apontam, dentre os muitos caminhos, para marcas que, exatamente por estarem cristalizadas em um sentido, determinam uma repetição.

Esse último capítulo pretende mostrar, em pequenos recortes da clínica, nas falas de analisandos em associação livre, o quanto o figurino se esboça em alinhamento ao sintoma do sujeito, “objetificado” por trás de sua imagem. Perguntas como as que se seguem podem oferecer uma pequena dimensão dos estranhamentos decorrentes tanto do despojamento quanto da assunção de uma imagem. É na palavra dita que se escancara a polivalência de sentidos que o significante pode adquirir. É na fala que o equívoco e o mal-entendido se evidenciam e o inconsciente assim pode “escapar” ao controle do recalque.

- a) Por que determinadas pessoas - em diferentes graus e nuances - dedicam tempo precioso de suas vidas a pensar demasiadamente sobre quais as mais “adequadas” e satisfatórias maneiras de revestirem seus corpos cotidianamente, investindo tão intensamente, economicamente e ilusoriamente na própria imagem?
- b) Quais justificativas podemos dar aos indivíduos que, ao contrário do exemplo anterior, negligenciam suas imagens de maneira intensa, em sucessivas tentativas de repelir o olhar do outro e o seu convívio?
- c) Como explicar o caso de uma paciente que dispensa horas de seus dias - consequentemente de sua vida - na tentativa de anular e escamotear, em seus figurinos, quaisquer ínfimos vestígios de prováveis apelos ao olhar do Outro que possam, porventura, estarem aparentes nas roupas que veste e no gestual que assume?
- d) Por que o objeto olhar - objeto da pulsão escópica manifestado através do olho, orifício corporal e fonte desta pulsão - atua sobre o sujeito barrado com uma desmedida potência, capaz de subjugar-lo e capturá-lo numa das formas de alienação ao desejo do Outro?
- e) Por que nossas escolhas, também no ato de vestir, encontram-se atreladas ao crivo do Supereu?
- f) Como, nesse ato de vestir-se e compor-se com um figurino, o exibicionismo – primariamente presente no fala-a-ser - e o recato – produto do recalque - estabelecem modos de representação submetidos ao Supereu?
- g) O que se pretende revelar e o que se pretende ocultar quando nos encontramos revestidos por essa poderosa “blindagem” que, sem dúvida alguma, exerce poderes não só sobre quem a veste e exhibe - enquanto veste e exhibe - mas também sobre quem a admira?

- h) Por que alguns sujeitos determinam em seu vestir uma repetição quase imutável, que pode se apresentar de forma explícita e manifesta, sem direito a variações de nenhuma ordem - como no uso de peças quase idênticas no que concerne à forma, modelo, cor e marca - ou pode também estar configurada de maneira implícita, intencional, presente e/ou ausente na figura? Nas duas hipóteses, não será a repetição no vestir sempre determinada por intencionalidades presentes na fantasia do sujeito?
- i) Trazendo um exemplo da clínica – por que será que outros sujeitos confessam tentar ardorosamente, com ou sem sucesso, “estampar” em seus figurinos uma neutralidade que aparentemente visaria à invisibilidade, terminando assim por descambar, “sem querer”, em um extremo oposto, ou seja, fazendo-se notar demasiadamente.

Possivelmente, as indagações acima reuniriam, em diversos conjuntos e subconjuntos, uma infinidade de sujeitos singulares. Elas certamente não conseguirão ser respondidas em sua totalidade, mas, através delas - e de muitas mais que surgirão ao longo do texto -, tentar-se-á investigar os modos pelos quais o sujeito parece dedicar-se e recorrer cada vez mais ao seu figurino, ou seja, à construção de sua imagem, acreditando nela como potência desmedida na sustentação de seu narcísico *Eu ideal*.

Nota-se, então, claramente, que o figurino aqui não será invocado, nesse momento, nas suas relações diretas com as questões de gênero nem se apresentará vinculado ao fenômeno da moda - apesar de esta ser, indubitavelmente, um norteador no que se refere às questões do vestir relacionadas a uma época. O enfoque dado neste trabalho ao figurino do sujeito também não percorrerá o processo de sua “evolução” nem o de suas transformações sofridas temporal e espacialmente. Essa imagem criada não será mencionada no que conserva de valor material, muito menos como produto consumível que entra na lógica capitalista do mais gozar. Tentar-se-á formular questões que possam desembocar em investigações sobre a Imago do sujeito e sobre as sobrederminações psíquicas que convergem no figurino “ordinário” de cada dia. É diante destas deliberações que tentaremos iniciar nossas investigações.

Seguirei tentando apontar, nos paradoxos constitutivos e presentes nas criações dos figurinos dos sujeitos: seus desejos recalcados e/ou desvelados; a edificação de um “*Eu ideal*” imaginário, vinculado e ancorado num ainda primitivo “Ideal do eu”, marca simbólica recuperada num efeito de retroação que complexifica o processo vivido nas três identificações fundamentais pelas quais atravessa o sujeito; o exibicionismo primário; a constituição e a crença no “*Eu ideal*” constituído e moldado no estádio do espelho; as expressões de seu narcisismo; as marcas traumáticas contingenciais que fixam sentido em significantes, entre outras

complexidades psíquicas características e constitutivas do sujeito barrado, nas quais a teoria psicanalítica vem se debruçando intensamente há mais de um século.

O sujeito neurótico, marcado pelo simbólico na impossibilidade de um gozo pleno, fala em qualquer circunstância e não só em seus ditos verbais. É pressuposto, é essencial e é premente que ele fale! Ele falará acionado e incentivado por um impulso urgente que se contrapõe, proporcionalmente, à poderosa força do recalque que se mostrou, na espécie, imperativo para a manutenção do funcionamento psíquico do neurótico.

O sujeito procura e acha vias não verbais surpreendentes na tentativa de falar e se expressar contrariamente à força que o mecanismo do recalque exerce. Nessas articulações - nestas vias auxiliares de expressão e exibição, que não a via verbal, como assim se revela ser o figurino -, significantes são superpostos, condensados, deslocados e diversas vezes articulados e rearticulados, resultando na hiperverbalidade da imagem resultante.

Decorre, diante dessa quantidade e densidade de significantes com os quais as roupas podem estar saturadas, uma concretude que cristaliza a figura idealizada e integralizada pelo sujeito em sua fantasia. Reflete-se aqui sobre as maneiras que o sujeito encontra para sustentar essa imagem e até onde sua neurose o leva nessa sustentação. Espero, através desse texto, ter aberto mais um atalho para pensar a estrutura neurótica, também através do figurino, que é feito sob medida para suportar e repetir o gozo do sintoma neurótico do sujeito.

1 O QUE É UM FIGURINO?

A palavra figurino tem sua origem na palavra FIGURA, do latim, que denomina “forma ou aspecto” e deriva de FINGERE, que quer dizer “dar forma”. Nessa correspondência, poderíamos sugerir que construir um figurino seria o mesmo que dar uma forma a uma figura, moldá-la, construí-la. Isto significa participar de sua elaboração ativamente, sustentando escolhas e arranjos nela feitos. É isso, entre outras tantas coisas, que faz o ser falante todos os dias, da mesma forma, também faz um figurinista, mas, nesse caso, criando imagens para um outro, uma personagem, fictícia ou não.

O significante “figurino”, conhecido antigo no uso cotidiano de nossa língua, pode ser entendido em várias acepções: 1) no teatro, ele é considerado o traje de cena; 2) no cinema ou na televisão, pode ser compreendido como o universo imagético tanto de todos os personagens de um texto quanto de cada um deles, separadamente; 3) com o termo figurino, designa-se também, coloquialmente, uma montagem visual composta por um indivíduo para uma data ou ocasião especial; 4) a palavra pode ser utilizada para caracterizar um arranjo de roupas e acessórios que formam uma criação visual diferenciada e/ou excêntrica para determinadas festas e/ou shows; 5) o significante pode, de outro modo, se referir a uma composição visual que pretenda (consciente ou inconscientemente) “blindar”, proteger, expor mascarar e/ou fantasiar quem a veste, tentando parecer ser algo ou alguém para além do que se acredita ser.

Em dissonância com as significações correntemente usadas, o figurino que designo neste trabalho possui algumas dessas dimensões mas vai um pouco além. Ele será considerado aqui como a imagem integralizada, criada e construída não por um figurinista para uma personagem entrar em cena, mas pelo próprio sujeito que a compõe para si, num arranjo, sempre em conjuntura com seu corpo, dispondo dele como mais uma ferramenta simbólica que o ajuda a se situar e atuar num mundo regido, segundo Jacques Lacan, pelos três registros fundamentais da realidade humana: o simbólico, o imaginário e o real.

A pergunta que inicia o capítulo pretende ser respondida. Psicanaliticamente, o significante central deste texto, ou seja, o conceito de “figurino”, traz nesse trabalho uma dimensão que se estende para além de seu senso comum e já estabelecido, conferindo-lhe uma outra densidade. Tal pergunta tenta, em sua resposta, principalmente, explicitar uma lógica simbólica na construção do figurino, em equivalência com a lógica do significante, o qual, como sabemos, não significa nada e pode significar qualquer coisa em função do lugar que ocupa na cadeia do significante.

O figurino do sujeito é criado e sustentado pela instância egóica, fazendo parte do seu semblante, concedendo a ele uma imagem ancorada em uma sucessão de encadeamentos significantes. Similarmente aos matemas lacanianos e a obra de arte, o figurino que apresentamos também necessita, em seu processo de “criação” e elaboração, de incontáveis significantes e inusitadas combinações entre eles para que se produzam significações tanto conscientes quanto inconscientes.

O significante figurino que discrimino não se relaciona com elegância ou a falta dela, nem com um alto poder de consumo, muito menos com excentricidades e/ou extravagâncias. O figurino aqui se relaciona com o que há de original e de incomum no vestir de cada indivíduo. Ele se conecta com o que causa estranheza; ora por uma extrema perfeição no vestir ou mesmo por um acentuado desleixo no visual escolhido; por um visual exagerado ou em uma montagem tímida e apagada; por uma repetição invariável e enfadonha de algumas peças ou pelo ineditismo e originalidade na composição de “looks”; pelo que o sujeito camufla e vela em seu figurino, que não está manifesto, mas se mantém latente e presente na integralidade da figura composta, desvelando, na imagem final, a posição ambivalente e neurótica do sujeito barrado

Nessa construção imagética, que aqui chamamos de figurino, mesclam-se o próprio corpo com suas “flutuações” morfológicas e suas infinitas posturas e expressividades; misturam-se às peças de roupas bijuterias e adereços; incorpora-se a maquiagem ou a sua ausência, além de todos e possíveis modos de interferências corporais, voluntárias ou involuntárias, presentes ou ausentes, que corroboram para a construção de uma imagem como cicatrizes, formas e cortes de cabelo, tatuagens, escarificações, etc.

O figurino que aqui se delineia, resume-se no resultado imagético final construído pelo sujeito. Ele toma sua forma simbólica/imaginária na junção entre o corpo do sujeito neurótico com seus fluxos de movimento e todos e quaisquer elementos significantes com os quais ele o recobre.

Fique claro ainda que o figurino não inclui apenas as escolhas e os arranjos dos elementos que compõem a imagem. Ele traz implícito, na figura “ideal” arranjada, os elementos deixados de fora, as interdições impostas a essa imagem, as que foram vetadas pelo eu, ou melhor, as que foram recalçadas. Como uma Gestalt, a imagem que chamamos aqui de figurino comporta também sua exterioridade. Nela se apresenta tanto seu conteúdo patente como também o material velado, que está para além dela, interditado pelo eu, mas, ainda assim, constitutivo dessa imagem.

Concentrando-se numa imagem que está a serviço do estabelecimento e da manutenção sincrônica das relações com o outro, o figurino anuncia, veladamente, o furo do sujeito,

atestando, na imagem, de forma implícita, sua realidade psíquica estruturada e elaborada em sua fantasia.

São nos enodamentos psíquicos, onde significantes se fixam a significados; são nas resistências do “eu”; nas inusitadas e singulares sobredeterminações inconscientes; são nos imperativos conscientes, entre outros tantos fatores, que se configuram as singularidades dos sujeitos e, em cada um deles, surge um modo de vestir original.

O sujeito encontra ao seu dispor uma enorme gama de elementos com valor simbólico para compor seu figurino, cada um deles atrelados a significados pré-determinados pelo código social. Ele pode, portanto, acatar esses códigos, transformá-los, assimilá-los e/ou subvertê-los. Dessa subversão do estabelecido; da depuração única do código pré-concebido, aceitando-o e/ou refutando-o; das flexibilizações dos sentidos determinados pelo código, nasce um estilo próprio, cria-se então um figurino, com o qual cada sujeito se revestirá e se estabelecerá em seu permanente duelo com o outro. Vestindo-se com um figurino, o sujeito neurótico, subjetivado pela linguagem e circunscrito numa fantasia, tenta apagar a falta ontológica do ser falante, incorporando, moldando e se apropriando de um lugar de semblante, lugar de discurso, lugar onde ele poderá habitar para se relacionar com o mundo a sua volta.

Nessa operação, o corpo não exerce apenas a função de suporte das peças que compõem o figurino. Ele opera como mais um elemento constitutivo da figura e, mais fundamentalmente, como um catalizador, permitindo que os elementos dessa imagem se disponham e se “harmonizem” numa incontestável combinatória original sobre ele. Esse sujeito neurótico, alienado à uma suposição imaginária de um saber sobre o desejo do Outro em relação a ele - desejo esse incognoscível e, conseqüentemente, irrealizável -, encontrar-se-á assujeitado a esse grande “Outro”, perpetuamente, preso à uma ilusão de completude, possível apenas em sua fantasia. Sendo assim, as questões em torno das escolhas e dos modos de vestir desse sujeito, interditado por essa operação simbólica em seu próprio desejo, mostrar-se-ão multifacetadas.

Convém enfatizar que apenas uma única “montagem” de roupa, ou melhor, apenas um único visual elaborado pelo sujeito que o usa, não é suficiente para definir o que estamos nominando aqui como “figurino”. Para determiná-lo e delimitá-lo, seria necessário analisar o conjunto das várias “criações” cotidianas elaboradas por um sujeito, em diferentes épocas, ocasiões, lugares e circunstâncias, todas elas, certamente, repletas de “similaridades” e “repetições” veladas ou aparentes entre si.

Assim sendo, o que estamos chamando aqui de figurino estaria considerando não só o corpo com seus movimentos e as escolhas do sujeito que o revestem elaborando uma

composição visual, mas também a forma como o sujeito o exhibe, determinando, nessa exibição final, uma imagem idealizada, arquitetada em seu imaginário.

1.1 Percurso de uma figurinista

Sou figurinista a quase quatro décadas. O início de minha profissão pareceu dar-se ao acaso, mas, como diria Freud, “Não escolhemos outros ao acaso, encontramos aqueles que já existem em nosso inconsciente” e, talvez por isso, segui na profissão empenhando-me no seu exercício. Hoje, consigo perceber que minha disposição para esse ofício se devia à tentativa neurótica – portanto, referente à uma fantasia - de alinhar, sem folgas ou arestas, o discurso verbal da personagem - seus diálogos, seus pensamentos e suas rubricas de roteiro - com seu hipotético discurso não verbal, no caso, seu figurino de cena.

Claro que, ao longo das inúmeras experiências profissionais criando figurinos, fui constatando, na prática, a inviabilidade de alcançar uma conjugação perfeita entre o texto e a imagem criadas para a personagem. Mais ainda, confirmei a total impossibilidade de alcançar uma comunhão entre a compreensão da personagem que a montagem - teatral ou cinematográfica - impõe e a interpretação singular que cada espectador pode realizar da mesma.

Diferentes cursos são ministrados com o intuito de transmitir etapas que envolvem processos de criação de figurinos artísticos. Neles, muito se ensina sobre a moda e sua história; sobre a metodologia a ser usada para a produzi-los; sobre as análises que devem ser feitas para cada específica produção; sobre o passo a passo das fases que devemos enfrentar para realizar um figurino; sobre a priorização ordenada das tarefas a serem executadas etc. Aprende-se nesses cursos a extrair, a partir de um texto, uma decupagem - cortes e recortes extraídos de um roteiro que facilitam seu desmembramento em sequências, em número de personagens e figuração e em quantidade e tipos de figurinos à serem usados - no intuito de listar e priorizar, sequencialmente, os afazeres, atribuindo e distribuindo melhor as funções para a equipe do departamento encarregado da realização e produção dos figurinos.

Ensina-se nessas aulas como escolher e formar equipe adequada ao projeto; como administrar as funções do departamento; como manter orçamentos dentro das previsões determinadas e como lidar com questões práticas que envolvem agendamento de atores para um escalonamento das etapas de provas de figurino.

Nestes cursos, que visam preparar figurinistas para o mercado teatral e audiovisual, entre tantas coisas a serem apreendidas e assimiladas, visando uma compreensão da dimensão do ofício, esquece-se de alertar sobre a possibilidade de um inconveniente recorrente, inerente

à profissão de um figurinista, qual seja, as estranhas, corriqueiras e sistemáticas manifestações desencadeadas pela confrontação inevitável entre um sujeito e seu corpo descoberto para um outro; entre esse corpo e o figurino de cena; entre um sujeito e seu figurino de cena; entre o ator e seu figurino de cena.

Crises de satisfação ou pavor, ansiedades, desgostos e mal-estar são comuns nos momentos das provas de figurinos de cena e podem ser deflagrados antes do primeiro encontro entre o ator e a arara de roupas produzida para a personagem que ele interpretará.

Como seria ensinar a um figurinista a lidar com frequentes e repetidas “mudanças de humor”; com “arroubos de agressividade”; com “crises de sensibilidade”; com carências, implicâncias e ciúmes, que na maioria das vezes se mostram inexplicáveis e excessivos por parte de um ator? De que maneira poder-se-ia aprender a desmontar certas opiniões imutáveis, trazidas pelo sujeito/ator a respeito do modo de vestir da personagem que interpretará, opiniões estas que indicam muito mais adequação ao próprio sujeito que as apresenta do que para a personagem que ele pretende interpretar? Os limites tênues entre o campo do sujeito/ator e o campo do sujeito/personagem muitas vezes se apresentam confusos; por isso, são ultrapassados, são perturbados e misturados. Esses casos acontecem, majoritariamente, em função da iminência de abalos na imagem “fantasisticamente” construída pelo ator, antecipadamente estabelecida e cristalizada, trazida e apresentada narcisicamente como imutável.

Com tantos percalços subjetivos, como iniciar um projeto e uma concepção visual de um figurino “ideal” para uma específica personagem? Por quais caminhos e com quais subsídios o figurinista imagina e constrói um figurino artístico para que sirva ao seu propósito? Como ele “veste” a personagem, respeitando e mantendo uma “coerência” e uma adequação com o discurso verbal previsto no roteiro e proferido por ela? Como chegar, imagetivamente, no que a personagem – pensando-a como um sujeito - desejaria “falar” e/ou “calar” em seu figurino, no pequeno recorte de vida que lhe é concedido no texto, para atuar nos palcos ou por trás das câmeras? De que maneiras se pode extrair do roteiro de um filme significantes que poderiam melhor definir, representar e retratar, com mais sutilezas e nuances, com encantos e surpresas, cada personagem? Como “agradar”, conciliar e atender às demandas subjetivas de diversos “senhores” – atores, diretores, fotógrafos, diretores de arte e, figurinistas – ao pretender contar imagetivamente a estória do sujeito?

Em minha específica experiência profissional na criação de figurinos, creio que o saber psicanalítico atuou e balizou algumas respostas que não necessariamente tenham melhorado o resultado de minhas criações, mas, sem dúvida, ampliaram a compreensão da complexidade envolvida na construção da imagem de um sujeito.

As emoções que sentimos, o “estado de espírito” em que nos encontramos em diferentes períodos ou dias, a ocasião ou solenidade, o calor ou o frio, a hora do dia ou o lugar do globo terrestre em que nos encontramos, pedem uma indumentária particular e, munidos com ela, tentamos exprimir o que somos em nosso imaginário. Portanto, é extremamente mais rico contextualizar ao máximo cada personagem para a qual se pretende construir um figurino. É fundamental entender seu lugar assumido num tempo e num espaço. É necessário construir uma estória pregressa que a sustente no palco. É preciso se conectar com os “cenários” e com as cenas em que essa personagem irá transitar e onde estejam refletidas suas vivências. É preciso conhecer como e por que determinadas elementos do figurino foram normatizados num tempo e num espaço para só assim poder subvertê-los simbolicamente e produzir diferentes e inusitadas significações.

É sabido que um figurino de cena, de um época um pouco mais remota, reflete intensamente não só o tempo em que se passa o momento histórico retratado, mas também o tempo em que houve o esforço de recriá-lo e, em muitos casos, ressignificá-lo totalmente.

Por serem os roteiros precários nas informações sobre a “vida” da personagem fora do âmbito da estória ali contada, é importante ter liberdade para atribuir-lhe uma estória além da ficção em que a personagem se insere. Além do tempo presente, no qual a personagem do roteiro transita, também é fundamental imaginar-lhe um passado e, em algumas circunstâncias, até um futuro. Nessa ação reflexiva imputamos-lhes gostos, vontades e desejos, outorgando-lhes uma vivência que extrapola o roteiro, mas não deixa de se incorporar e se fundir a esse.

Nesse ofício, assim como um sujeito neurótico em todos os dias de sua vida, o figurinista necessitará elaborar uma imagem que apresente e expresse coerência em relação à personagem, em todas as cenas que ela necessite estar presente. O figurinista precisará engendrar e forjar uma estrutura neurótica para cada personagem para que o ator que a interpreta possa se apoiar e recorrer para exhibir, com certo “conforto” e, com o suporte de seu corpo, a imagem final pretendida. Ao longo de seu trabalho, o figurinista necessitará tecer uma estrutura significativa mínima para a personagem que lhe permita, à partir de seu lugar próprio de sujeito, chegar ao entendimento de como ela poderá ser imagetivamente e singularmente representada.

De maneira reducionista, poderíamos dizer que, para a composição de um figurino, desenvolve-se um diminuto mito individual. Uma estória ficcional é pensada e fabricada, naturalmente, sem pretender açambarcar a complexidade de uma estrutura neurótica de um sujeito “real”, numa realidade factual. Quanto mais trouxermos adjetivos e entrelaçamentos entre eles, mais “rico” e interessante poderá se tornar o resultado. Saliento que a riqueza aludida

não se traduz em valor monetário ostentado de alguma forma nos elementos do figurino, mas sim no valor simbólico que a imagem possa suportar e ostentar.

Na tentativa insistente de tornar crível uma personagem, um figurinista pode simular para esta “sintomas” e até mesmo tecer-lhe estruturas psíquicas. Saturando a personagem com variadas e numerosas possibilidades de articulações significantes - *mulher, jovem, viúva, sem filhos, carioca, tijuana, classe média, branca, “feia”, caçula de seis irmãos homens, ideologicamente e politicamente de esquerda, culta, agnóstica, afetuosa, espirituosa, preguiçosa, homossexual, órfã, magra, avessa a esportes*, etc. -, menos “lacunas” teremos na construção desse “mito individual”, observando como consequência uma maior consistência subjetiva traduzindo-se numa maior veracidade na composição de um figurino. Dito de outra maneira, estaríamos, nessas elucubrações, inventando “fantasias” para a personagem, na intenção de guiar a criação da figura, de seu figurino, que o ator usará em sua performance.

Destaco, curiosamente, como, neste processo de criação de figurinos artísticos, um percurso inverso, mas similar ao da prática psicanalítica, é realizado empiricamente. O sujeito em análise recorda, repete e elabora, atravessando seu mito individual. Ele o desmonta e o desconstrói, para ter a possibilidade de reconstruí-lo novamente, redefinindo-o, retificando-o subjetivamente favorecendo novas configurações psíquicas, descobrindo novas vias de escoamento do seu desejo. Ao figurinista cabe, ao contrário do psicanalista, inventar, supor e fabular, para depois definir, concretizar e atribuir sentido fixado a esse mito construído, fabricando, em forma de imagens, peculiaridades na estrutura psíquica na qual a personagem se insere.

Criam-se figurinos para vestirem corpos, corpos de atores que são sujeitos, mais especificamente corpos com vida própria pertencentes a sujeitos, seguramente, subjetivados. Sem um corpo que consinta receber e suportar uma imagem diferente da “original”, um figurino, por mais bem elaborado, pensado e cuidado, perde sua credibilidade, diminui em sua significância, se enfraquece em sua potência, perde sua função e, até mesmo, sua razão de existir. Dito de outra forma, o ator necessita acolher, interagir e se mesclar aos elementos que estão sobre seu corpo fazendo parecer que é um arranjo seu e não de outro.

Marcas corporais, diferentes possibilidades de movimentos, domínio do corpo, emissão de variados tipos de sons, diversificadas caracterizações, modulações e inflexões na articulação da fala e nas expressões faciais se agregarão ao figurino, “fechando” a figura. Esse trabalho concede vida a um sujeito “fabricado” e construído “artificialmente”, mas, mesmo assim, ainda eficiente em conferir veracidade à personagem que interpreta.

Um figurino é criado com a intenção de colaborar para a introdução do espectador no universo simbólico cenográfico, a fim de que ele possa participar de alguma forma do drama encenado. A cena criada, isto é, a iluminação, o cenário e os figurinos, juntos com o ator, capturam o espectador na espiral de sua imaginação, deixando-o navegar livremente nas águas de ficção que o espetáculo apresenta.

Durante a produção de específicos figurinos de cena, com propósito de dar veracidade na finalização de sua aparência, o figurinista pode solicitar ainda os recursos técnicos e artesanais de um “envelhecista” – profissional cada vez mais requerido no “*metier*” artístico. É este o artesão capacitado para imprimir diferentes tipos de “vivência” nos elementos da imagem final que se ambiciona. Com seu trabalho delicado, criativo e sutil, ele forja, nas peças de um figurino, tanto uma aparência de “um dia de uso”, quanto o aspecto de um “morto vivo” em um filme de terror. Esse “polimento” final, requerido ou não pela figurinista e trabalhado pelo “envelhecista”, agregarão, sem dúvida alguma, mais alguns significantes ao figurino proposto.

Para que tudo isso, perguntar-nos-emos, são apenas roupas!? Definitivamente, não são “apenas” roupas e adereços. A elas foram e continuam a ser atribuídas inúmeras funções e variadas utilidades além das que podemos imaginar!

1.2 O figurino nosso de cada dia

Pelo mundo afora milhões de pessoas “escolhem”, cotidianamente, elementos para afirmarem, em frente a um espelho, seus figurinos. Sem se darem conta da infinidade de significações pré-estabelecidos contidos nessas peças - apesar desse movimento ser cotidiano e repetitivo durante toda uma vida -, constata-se muito pouca compreensão do que se encerra nesse ato aparentemente simples e voluntário.

Em alguns sujeitos nota-se uma aparente desconexão entre os figurinos que elegem para representa-los e seus outros modos de atuar no mundo – usando como parâmetro os códigos e leis de uma determinada cultura. Dito de outra forma, nota-se, muitas vezes, um desalinho que aparece entre o que se fala e a imagem desse que fala. Também entre a imagem vislumbrada, almejada e assintótica (Ideal do eu - imagem não especular), e a imagem que foi possível ao sujeito criar e realizar (eu ideal – imagem especular), se instala uma dissincronia.

Pelo fato de praticarem o ato de se vestir quase de maneira automática, a maioria dos seres falantes acredita representar-se para o outro “fidedignamente” em seus figurinos, ou seja,

acreditam que, uma vez apreendido o código, existirá uma “correta” e simétrica decodificação dele, como demonstra Umberto Eco no livro *A psicologia das roupas*.

Quem se interessou alguma vez pelos actuais problemas da semiologia, já não pode continuar a fazer o nó da gravata, todas as manhãs diante do espelho, sem ficar com a clara sensação de estar a fazer uma opção ideológica: ou, pelo menos, de lançar uma mensagem, uma carta aberta aos transeuntes, e a todos os que se cruzam com ele durante o dia (ECO et al., 1975).

Acreditando também na faceta imagética de seu semblante, o sujeito veste-se regido por suas fixações imaginárias, por suas fantasias, que formam matrizes que podem fixar, neste sujeito, uma repetição na “não fixação” de um mesmo modelo, ou seja, de estar, a cada dia, vestido de modo diferente, sempre promovendo mudanças radicais e diárias em seu visual sem que, aparentemente, esteja “fixado ” a nenhum padrão, mas, indubitavelmente, ainda preso a ele, repetindo-o nas variações de seu visual, seguindo assim o percurso já estabelecido, conhecido, já ordenado pela matriz.

A fixação, como vimos nesse exemplo, se encontra não na repetição de determinados elementos que compõe e devem constar no figurino; também não está presente na manutenção da mesma forma; não se coloca no uso constante das mesmas marcas; não se percebe na preservação de uma aparência suja ou mesmo asseada; não se traduz pelo uso constante de determinadas cores e/ou proporções, que também podem se repetir. A repetição se denota pela imposição no vestir de uma variação diária, sistemática e impositiva da figura, repetição essa que o sujeito – por motivos que aludimos nessa dissertação - se obriga a obedecer, seguindo as diretrizes estabelecidas e trilhadas pelas pulsões.

Nos figurinos artísticos, no momento das provas de figurino observa-se em alguns atores um imponderável, mas previsível, estranhamento decorrente do obrigatório e necessário despojamento de sua própria imagem. O encontro do ator com as roupas que terá que usar; com os outros elementos que colocará sobre seu corpo; com a caracterização da personagem a qual terá que se submeter..., tudo isso, na maioria das vezes, provoca, não exatamente desconfortos, mas, muitas vezes, sensações de ansiedade, que nem sempre parecem ser experimentadas como ruins.

Alguma dose excitação se encontra sempre presente nesses momentos. Alguns atores confessam adorar essas mudanças que a interpretação de personagens demanda. Outros desejam e solicitam elementos diferenciados de seu habitual figurino e se divertem quanto mais opostas e radicais forem as mudanças efetuadas em seu visual.

Os momentos de provas podem ser experimentados, então, sem exceção, com uma mistura de sensações de ansiedade, pitadas de angústia, olhares de felicidade, sentimentos de estranhamento e/ou de muita satisfação, mas, nunca com indiferença.

Aponto a seguir algumas dificuldades vivenciadas em provas de figurinos artísticos: aversão em vestir roupas usadas de acervos ou brechós, problemas com tipos e modelos de sapato, recusas com certas modelagens, tecidos, decotes ou formas, sem argumentações fundamentadas, são comuns e recorrentes, dificultando a execução de um figurino artístico, como mostram os exemplos abaixo.

1. Um renomado ator televisivo que, entre inusitadas manhas e manias, recusou-se certa vez a usar determinadas camisetas brancas, já compradas e aprovadas para a sua personagem, pois não eram da marca nem da loja de sua preferência. Naturalmente, as preferidas dele eram de uma marca exorbitantemente mais cara. Usou, como justificativa para a recusa do uso das camisetas brancas mais baratas e já produzidas, a alegação de que estas não conseguiriam “esconder” sua já proeminente papada. O interessante, nessa situação, é que, era especificamente isto, sua papada protuberante e à mostra, o que a figurinista pretendia evidenciar na personagem que ele interpretaria. Como contar-lhe isso? Ou melhor, como dizer-lhe a verdade, revelando-lhe que era justamente a evidência de uma característica desagradável a ele, ator, que a figurinista pretendia acentuar na imagem da personagem em construção? Como dizer-lhe isto sem ser grosseira, magoá-lo ou desagradá-lo, insultando sua imagem escancarando assim sua deterioração física, estampada no real de seu corpo?

Percebendo que o ator, para além de sua questão com a papada, havia implicado com as camisetas por serem de outra marca mais barata que a sua preferida, além de alegar não serem elas macias como as da marca preferida, portanto, não fazendo jus a seu “prestígio”, a solução encontrada pela figurinista foi, não só mandar fazer um ajuste ínfimo na costura dos colarinhos das camisetas brancas mais baratas e já compradas - minimizando o “defeito” apontado pelo ator -, como também retirar delas as etiquetas que atestavam serem da loja barata, costurando, assim, no mesmo lugar, etiquetas substitutas da loja mais cara e preferida do mesmo.

Este simples procedimento, ou melhor, essa “fraude”, se preferirem, foi arranjada para que o ator tirasse o foco das questões que pretensamente o incomodavam em seu figurino, aceitando, sem perceber a troca, a camiseta antes proposta, resolvendo, ao mesmo tempo, um problema de ordem econômica, técnica e conceitual e, o mais importante, sem entrar em conflito com o ator. O episódio da troca de etiquetas consagrou-se no *metier* cinematográfico e foi diversas vezes copiado e utilizado por vários outros figurinistas, até ser descoberto por atores que, já nas provas, faziam verificação minuciosa da proveniência das peças.

O ator, dessa maneira, sentiu-se prestigiado em seu pedido que foi, na realidade, acatado. Estava, assim, recebendo a “esperada atenção” para sua solicitação e também para a personagem que iria interpretar. A pseudo-opção da figurinista em “acatar” o pedido do ator pelas camisetas mais caras significava, para ele, que seu status e prestígio como ator estavam mantidos e reafirmavam força e poder o bastante para que o orçamento fosse negligenciado em detrimento de sua vontade. Seu narcisismo, não só na imagem, mas também no prestígio certificado pelo pedido atendido, havia sido satisfeito

2. O caso de uma famosa atriz de aproximadamente 55 anos, em plena crise de idade, que, sabendo claramente e antecipadamente que interpretaria uma viúva recente, sexagenária, habitando o interior de Minas Gerais na década de 50, ao se reunir pela primeira vez com a figurinista lhe diz com tom taxativo e impositivo: *“Preciso dar-lhe uma informação muito importante para minha personagem! Eu fico péssima de preto!”*. Essa colocação, aparentemente chistosa e despretensiosa, revela o claro intuito de mandar um aviso, qual seja: não obstante do que seria coerente ou não para a personagem enviuvada e para seu contexto temporal e geográfico, a atriz, *“a priori”*, só usaria em seu figurino a cor que mais lhe aprouvesse, que a rejuvenescesse e, certamente, a cor que lhe caísse bem junto a seu tom de pele.

Exige-se, nessas situações, não só paciência, mas também uma exaustiva argumentação com o ator no sentido de fazê-lo convencer-se das necessidades da manutenção de um certo “equilíbrio” e credibilidade na figura ambicionada, que se produzirá na visada da captura da atenção e do olhar do espectador para a estória que estará sendo contada. Ao fim, a figurinista, com a ajuda da direção e equipada com considerações e argumentações quase irrefutáveis, mesmo em face à resistente “incompreensão” da atriz da necessidade do preto dentro da narrativa pré-estabelecida pelo roteiro e pela direção, finalmente convenceu a atriz da necessidade do uso da cor tão indesejada.

3. O episódio de um conhecido ator que chega para provar seus figurinos siderado e fixado ao significante “advogado” - designado à sua personagem no enredo do roteiro -, que orbita todos seus pensamentos. Na primeira prova, que também é um primeiro contato e uma primeira conversa com o ator, este se surpreende enormemente ao não encontrar nenhum terno nas araras de roupas reservadas para prova dele. Bastante irritado e insistindo veementemente na necessidade de um terno para a personagem, reclama e reivindica por eles em seu guarda roupa de cena. Esqueceu ele, por completo, que interpretaria sim, um advogado, mas que este, na trama, encontrava-se aposentado há tempos, habitava uma cidade quente e praiana e, acima de tudo, teria como cenários e ambientações de suas cenas, bares com amigos, praças com jogos

de dominós em finais de tarde, como também caminhadas matinais na areia da praia citadina. Ou seja, em nenhuma sequência do roteiro que o ator estivesse, seria necessário ou adequado o uso da referida peça do universo masculino.

Tempos mais tarde descobriu-se o que parecia ser um dos motivos que poderiam justificar a insistência do ator pelo uso de ternos quando, indubitavelmente, não existia no roteiro nenhuma indicação para seu uso.

O referido ator, apesar de não usar nem possuir ternos em seu guarda roupa particular, sempre que convidado para uma montagem teatral ou cinematográfica, insistia de maneira recorrente na inserção destes nos figurinos de seus personagens, pelo fato de terem sido a peça preferida do adorado e elegante irmão mais velho, diagnosticado esquizofrênico e falecido precocemente. Por que o significante “terno” estava fixado nesse sujeito, nessa configuração? Por que a peça da indumentária, sempre requisitada nos figurinos das personagens que interpretava, não se encontrava jamais presente no seu guarda roupa de uso cotidiano? Porque o ator insistia e forçava seu uso apenas em personagens? Possivelmente, essa insistência estaria conectada de alguma forma à lembrança de seu adorado irmão. As perguntas só teriam a possibilidade de respostas apenas através da escuta analítica de sua fala, em livre associação aí, sim, teríamos a possibilidade de extrair um saber capaz de desvendar sua estranha obsessão por ternos.

4. O caso de uma jovem atriz em ascensão que, apesar de já terem sido produzidos, provados, aprovados, ajustados e finalizados todos os figurinos que deveriam ser usados pela sua personagem nas respectivas sequencias a serem filmadas, acorda no primeiro dia de filmagem acometida de um desconcertante mau humor e, ao olhar-se no espelho com uma das montagens de figurino pré-aprovada e que seria usada, já inteiramente pronta para filmar, inicia uma procura obsessiva por defeitos em suas roupas. Em sequência, ela se enfurece e produz um escândalo proclamando aos berros que não vestiria mais nenhuma das peças programadas para aquele dia pois não estava mais se “identificando” com nenhum dos figurinos da personagem. Nesse caso particular a filmagem foi adiada em um dia diante do nervosismo e insegurança da atriz em vestir seus figurinos, causando assim enormes prejuízos financeiros para a produção.

No dia seguinte, visivelmente mais calma e em paz, com seu namorado a tiracolo recém-chegado à locação das filmagens, consentiu calmamente em vestir todas as roupas, antes propostas, escolhidas e predeterminadas, de forma tranquila e satisfeita. Observa-se frequente e curiosamente no “*metier*” artístico que, quando alguma coisa não vai bem com o sujeito/ator, sua imagem é a primeira coisa a vacilar e, conseqüentemente, o departamento de figurino é sempre o primeiro a sofrer efeitos. Nesse caso, também *a posteriori*, soubemos que os motivos

do mau humor e as dificuldades em relação ao seu figurino se deveu a uma discussão bastante acalorada com o namorado na noite que precedeu as filmagens.

5. Ou ainda, o episódio do ator que, ao ter que substituir às pressas um colega sem ter tido tempo para estudar a personagem, chegou bastante tenso e nervoso para sua prova de figurino, na véspera de filmar e, ao sair dela, aparentava tranquilidade e despreocupação. Ao final da prova, na despedida, satisfeito, confessou à figurinista que a composição visual que havia sido ali apresentada tinha apontado um caminho crível a ser seguido, uma imagem com concretude e definição, até aquele momento totalmente obscura para ele devido ao ínfimo tempo que teve para se preparar. As imagens, criadas antecipadamente para o primeiro ator e apresentadas para o ator substituto em questão, ajudaram-no na compreensão do universo dentro do qual ele deveria transitar. Segundo ele, os figurinos criados, apesar de serem completamente diferentes do que ele poderia ter imaginado, mostraram importantes facetas e saberes sobre a personagem. A assimilação rápida que se deu, proporcionada pelo figurino e pela imagem construída e oferecida pelo figurino, pôde acontecer, segundo ele, com menos dificuldades. Era como se ele, por não ter tido tempo para elaborar o modo e a posição discursiva que deveria emprestar a personagem, tivesse recebido um discurso já pronto, consistente, no qual deveria apenas encaixar-se, assimilando assim a nova imagem com seus elementos significantes conectados aos diálogos proferidos.

Situações como a de atores que, antes das provas de figurino, enviam recados para que sejam providenciadas peças que, acreditam eles, lhe vestirão melhor o corpo, sem sequer se informarem previamente sobre quais as exigências contidas e requeridas no roteiro, acontecem com frequência.

Arraigados em seus gostos e seus parâmetros estéticos próprios, alguns exigem, equivocadamente, estendê-los a todas personagens que interpretam, apresentando, ao longo de suas carreiras, em suas personagens, várias versões de si mesmo, com diminutas diferenças.

Alguns atores se desesperam, argumentam exaustivamente e até se negam a vestir determinados peças, muitas vezes por medo de se revelarem para o espectador sem seus subterfúgios habituais como maquiagem e/ou camuflagens variadas, usados para disfarçar suas ilusórias - ou não - “imperfeições” corporais.

Mesmo se desculpando, atores as vezes se recusam a vestir roupas compradas em brechós por nojo, por superstição ou até mesmo por acharem que peças de segunda mão não são adequadas nem convenientes para seus prósperos “*status*”. Outros, inventam interdições feitas por ortopedistas, alergistas, dermatologistas e até por psiquiatras ao uso de determinadas

peças, tecidos ou tipos de roupas, para que não sejam obrigados a se diferenciarem muito de suas próprias imagens, já consolidadas e de difícil desapego.

Enfim, uma sorte grande de conflitos se apresenta no momento de vestir os figurinos, indicando seguramente a complexidade que se encerra no relacionamento do sujeito com suas roupas. Poderia continuar a citar aqui, no âmbito profissional, centenas de circunstâncias nas quais se evidenciaram claramente as questões que se apresentam nessa operação de empréstimo de um corpo à serviço de um “outro”, mesmo em atores experientes, comprovadamente admirados e com excelentes performances no currículo.

Em contraposição aos casos citados acima, existem atores que também, neuroticamente, desejam distanciar-se o máximo possível de sua habitual imagem, facilitando assim o trabalho do figurinista. Brincam com essa possibilidade e se divertem querendo assumir uma outra figura bem diversa da sua. Alguns pedem a antecipação das provas de figurino para que, ao experimentá-los, possam recolher subsídios imagéticos de sua personagem, distintos de seus próprios, servindo de ajuda nos ensaios que precedem as filmagens. Frequentemente, para este tipo de ator, as possibilidades na criação do figurino se ampliam, ampliando-se também as chances de melhores resultados no produto final de sua atuação.

Os casos, os embates e os comportamentos beligerantes citados acima não representam a grande maioria, mas, de um modo geral, situações como estas acontecem com frequência, obrigando o figurinista a ter que “negociar” com o ator em favor do uso de alguma peça que considere fundamental, em detrimento de outras.

Na criação de um figurino artístico exige-se partir de uma verdade pré-construída, pronta, imutável, capturada no espaço de tempo que se desenrola a ação do texto. Exige-se partir dessa configuração da personagem, de antemão dada no roteiro e agregar, com acréscimos filigranados, sutilezas de personalidade. Inicia-se o trabalho apoiado num esboço de um sujeito já inventado, previamente concebido. Parte-se de significantes primordiais já fabulados. Erige-se uma estória para a personagem, aprioristicamente e, partindo dela, pode-se pensar num figurino e numa imagem que se “harmonize” e que se “encaixe” nesse sujeito inventado.

No trabalho analítico, o fluxo desse entrelaçamento significativo se inclina em direção oposta, rompendo significações fixadas. As fantasias do sujeito, seu mito individual e seu desejo emergem na palavra do sujeito aos poucos, demoram a fazer algum sentido, são desvelados no acionamento da fala, regida pela regra fundamental da psicanálise. Só através de uma escuta flutuante, atenta aos significantes que regem a fala do sujeito, tem-se condições de perceber, no analisando, o figurino que estava ali, presente o tempo todo, e que vinha lhe caindo sob a precisa medida a fim de sustentar sua neurose.

A escuta psicanalítica visa relevar alguma verdade da estrutura singular de linguagem, na qual o sujeito costurou a sua rede inconsciente. Intenciona deixar que o desejo do sujeito apareça no aqui e agora da sessão analítica, desejo este sempre subvertido e criptografado. A práxis psicanalítica não se fecha ou se opõe à caminhos que o sujeito deseje percorrer. O processo analítico, ao contrário do necessário fechamento significativo que a feitura de um figurino artístico para uma personagem impõe, também abre possibilidades para infinitas reconfigurações no estilo de vestir, decorrentes do desejo do analisando.

O figurino, agora entendido como um “produto psíquico provido de sentido”, ao contrário dos sonhos, dos sintomas, atos falhos e chistes - manifestações inconscientes que emergem burlando o controle acirrado e superegótico do “eu” -, se traduz também como consequência do desejo do sujeito, inconsciente, que não renuncia jamais a se satisfazer. O sujeito se estabelece num lugar de discurso - lugar de semblante -, gastando energia psíquica para manter o material inconsciente recalcado, mas, mesmo assim, o campo egóico é permeável, permitindo, “sem querer”, insurgir as manifestações inconscientes acima citadas. Essas vias pelas quais o inconsciente emerge, insubordinado e de maneira pontual e evanescente segundo Lacan, não parecem suficientes para extravasar o que transborda no sujeito, necessitando cada um, a seu modo, encontrar e aperfeiçoar outros caminhos de escoamento das pulsões.

O discurso do sujeito – verbal ou não – arquitetado nas suas redes de conexões significantes, tem sempre um endereçamento emitindo nela uma mensagem invertida que comporta em si mesma seu arranjo psíquico que visa atender, servir e, sobretudo, satisfazer às duas instâncias psíquicas antagônicas e conflitantes, a saber, o consciente e o inconsciente. O figurino propicia, dessa forma, o agenciamento e a conciliação dessas forças.

[...] quando a tendência exibicionista passa do corpo nu para o corpo vestido, pode satisfazer-se com muito menos oposição por parte das tendências ligadas ao pudor que quando estas se enfrentam com o corpo em estado de natureza (FLÜGEL, 1930, p.17).

Partindo sempre dos pressupostos lacanianos de que o inconsciente está estruturado como uma linguagem e que a comunicação não existe, o que nos impele a sucessivas, recorrentes e incessantes tentativas de nos “comunicar” entre os seres de nossa espécie, mesmo fracassando na empreitada? O que nos impulsiona na apreensão do simbólico e na intenção de domínio da língua materna nesse esforço incansável para estabelecer laços, que se precipita na fala corrente do sujeito, mas também em qualquer outra via significativa que esteja ao seu alcance ou que ele queira e saiba utilizar?

Se já, de antemão, estamos fadados aos equívocos causados pela polivalência significativa e ao fracasso na intenção comunicativa, porque insistimos nessa tentativa? Essas indagações encontram respostas na teoria freudiana, portanto, no entendimento da história da constituição do sujeito freudiano; na história das pulsões; nas fases de identificação que o sujeito atravessa para se constituir como tal; no estágio que envolve a construção de uma imagem para dar forma e ratificar o eu do sujeito, etc. Além disso, essas questões nos fazem pensar sobre a criação e o desenvolvimento de uma profusão de outros inusitados modos de expressão coadjuvantes e não verbais, elucubrados, inventados e utilizados pelo ser da espécie humana. Na verdade, qualquer ação humana visa algo, portanto, é sobredeterminada na sua origem.

Nesta perspectiva, a linguagem açambarca, sustenta e mostra seus desdobramentos, suas manifestações e suas irrupções “comunicativas” ao longo da história do homem, na medida em que, para além da (falta de) propriedade comunicativa que se constata - privilegiadamente (e incoerentemente) - na fala corrente do sujeito neurótico - ele ainda insiste, e acha maneiras originais de estabelecer laços sociais.

Inserido na civilização, numa cultura, num sistema de signos e, portanto, na linguagem, através de seus representantes, o sujeito responde ao Outro sempre na posição de objeto, insistindo, desde seu nascimento, na tentativa de moldar seu desejo pela suposição do desejo do Outro. Evoca então, na fala, via primordial e privilegiada da insurgência inconsciente, essa alienação ao Outro, que teve como seu primeiro representante a mãe ou o que cuida. É pela posição de alienação do sujeito falante sobre seu próprio desejo - posição esta contingencial -, que a linguagem adquire sua potência e seu vigor, pois esse sujeito credita a ela não só a possibilidade de, através dela, conhecer esse desejo do Outro sobre si mesmo, como também a possibilidade de, neuroticamente, satisfazê-lo.

O sujeito veste seu figurino diariamente, faz suas escolhas e cria configurações imagéticas singulares porque tem linguagem, porque se subjetiva nela no encontro com o vazio decorrente do encontro com o real. Ele é, assim, efeito da articulação tríplice proposta no nó borromeano. É consequência dessa tríade fundamental que se encadeia criando, no ponto de intercessão, um sujeito; dividido; cindido; barrado em seu desejo; interditado, por ele mesmo, como mecanismo de defesa, ao acesso ao gozo mortífero, pleno e completo da pulsão de morte.

Pela ação da pulsão escópica, na qual o olhar do outro é o objeto a ser alcançado, o corpo, junto com os elementos que o cobre – ou o despe -, é colocado em cena tanto por seu desejo primitivo de **exibição**, como na ação inversa que tenta promover seu quase apagamento. Nessa dinâmica pulsional, o que se coloca como questão, em diferentes graduações, é o desejo

de exibir-se, versus a aversão de ser olhado. Entre esses dois polos opostos e exacerbados constroem-se infinitas estratégias neuróticas de atração e repulsa do olhar alheio e, em cada uma, o código da língua sofrerá algum tipo de subversão para estar em comunhão com a fantasia singular de cada sujeito.

Nossos figurinos diários – gerenciados por complexos arranjos psíquicos -, parecem estar, assim como um sintoma, determinados por “acordos” nem sempre “satisfatórios” para o sujeito. Como resultado deste “compromisso” internamente assumido pelo sujeito na pretensão de satisfazer a esses dois imperativos categóricos e contraditórios, a saber, a constante insaciabilidade da pulsão em busca de satisfação e a voz imperativa e ininterrupta do superego que aciona e ajuda na manutenção do recalque, ocorre uma redução na quantidade de excitação do aparelho mental que, segundo Freud, obedeceria ao “princípio de prazer”, na busca por uma homeostase psíquica.

Aposta-se aqui que, o figurino, é capaz de - nas filigranas de suas dobras e costuras, mas escamoteada aos olhares desatentos - estampar a neurose do sujeito que o veste velando complexas formações de compromisso, acordadas entre as duas instâncias psíquicas que Freud observou e teorizou ao longo da construção da psicanálise, quais sejam, o consciente e o inconsciente.

Assim como em uma sucessão de etapas de aprendizagem e educação impostas na vida da criança - que aos poucos incorpora e sofisticada a linguagem na qual está imerso já desde antes de seu nascimento -, o figurino que o sujeito elabora e constrói para si também caracteriza-se como uma imposição da cultura e da sociedade a qual pertencemos. Ele começa a se esboçar e a se manifestar nas primeiras “escolhas” e nas inaugurais “aquisições” de determinados elementos do vestuário, permitindo ou não a adesão concomitante ou posterior de possíveis e ilimitados complementos, variando enormemente no que concerne ao tempo e ao lugar onde se ancora. A criança, aos poucos, se encontra familiarizada com os códigos da linguagem aprimorando-os e singularizando-os. Portanto, e da mesma forma, ela assimila, desde cedo, seus códigos de vestuário e, com seus elementos carregados de signos, produz e constrói seu discurso visual tanto para si quanto para o mundo em que vive. “Em Citânia: tem mini-saia é uma rapariga leviana. Em Milão: tem mini-saia é uma rapariga moderna. Em Paris tem mini-saia é uma rapariga. Em Hamburgo, no Eros: tem mini-saia se calhar é um rapaz” (ECO et al., 1975, p. 9).

Mais tarde, ao longo do tempo e das infinitas variantes que incidem na estória e na construção psíquica de cada sujeito neurótico, o figurino pode - ou não - se delinear em combinações cada vez mais “aprimoradas” e “sofisticadas” e em específicos e “rebuscados”

modos de uso. “Escolhidos”, combinados e exibidos, os figurinos podem e parecem ter sido criados, originalmente, na intenção de exacerbação do desejo primário pela exibição. Com a aparência “almejada” e balizado por regras com as quais entra em acordo e/ou desacordo, o sujeito transita na cultura que ele mesmo produz e que continuamente mantém. Navegando em suas contradições ele, em potência, pode encarnar, semelhante ao ator, muitos papéis em sua vida. Na medida em que “o eu é o outro”, segundo o aforismo de *Rimbaud* assimilado pela teoria lacaniana para explicitar a condição alienante do sujeito, esse “eu”, com seu figurino, no alto de seu lugar de semblante, “interpreta” no mundo, concomitantemente, quem ele deseja ser; quem pensa ser; quem pensa desejar ser; quem deseja parecer ser; e, mais fundamentalmente, quem ele crê que o Outro deseja que ele seja.

Nessa gama de intrincamentos subjetivos e de infinitas maneiras de alienação ao Outro, nesse afã de que as diversas expressões simbólicas do sujeito deem conta da falta de saber estrutural inerente à espécie, ele produz, ininterruptamente, ditos impulsionados e sustentados nas vãs e ilusórias tentativas de comunicação. Vestido, ele confirma sua alienação e sua barra. Tenta dessa maneira, mais uma vez – e se frustra - dizer ao Outro um mais além do que seu discurso verbal o permite.

Assim, o figurino também produzirá um discurso de decifração “quase” impossível, a não ser que a fala do próprio sujeito que o veste, venha em seu socorro. Seu discurso imagético se encontra subjacente ao discurso verbal e, naturalmente, é derivado dele e, conseqüentemente, também estruturado pela linguagem.

Hipoteticamente, caso nos detivéssemos na observação e na reflexão sobre o conjunto imagético próprio de um sujeito, acreditando que, desse modo, pudéssemos desvendar quais seriam os hipotéticos significantes inconscientes e conscientes, determinando seu modo de vestir, estaríamos condenados ao fracasso. É somente através da fala do próprio sujeito, que poderíamos nos aproximar de algum lugar de verdade sobre o seu vestir, a propósito do que ele intenta com seu figurino. Ou, dizendo de outra maneira, é necessário e fundamental a fala daquele que veste o figurino, para que o desejo, também costurado em seu vestir, possa surgir

2 A LINGUAGEM DAS ROUPAS

Apesar da constataremos aqui que, também nas roupas, a comunicação não existe, o excelente e curioso livro de Alisson Lurie – com o mesmo título deste capítulo – tenta nos mostrar e nos convencer do contrário. Ao entender que adotamos, vestimo-nos e compomos nosso visual orientados pelo sistema de signos ao qual todas as peças utilizadas na indumentária – criadas ou não para esse fim - pertencem, a autora sustenta que podemos realizar interpretações “precisas” do figurino alheio, baseados nas significações estáticas dos simbolismos atrelados às peças de roupas ou ao conjunto e arranjo das mesmas.

O livro nos apresenta o vasto e rico idioma das roupas que, como toda a linguagem, está em constante mutação, variando tanto em relação à temporalidade quanto à geografia. Segundo ela, no conjunto das peças de indumentária disponíveis e com as quais compomos nossa imagem, existem elementos, cujos simbolismos estão fixados e, por isso, quando estão presentes na imagem construída são passíveis de interpretações alinhadas às “verdadeiras” intenções do sujeito que as veste, sejam estas conscientes ou inconscientes.

Lurie, já no primeiro capítulo, nos mostra o que chama de “vocabulário das roupas” que inclui, naturalmente, todos os elementos de vestimentas como também todos os complementos passíveis de serem usados sobre o corpo do sujeito já inventados pelo homem. Inclui também considerações sobre os modos, as maneiras e os estilos que podem estar presentes na imagem. Um indivíduo pode estar, segundo ela, por qualquer motivo, impossibilitado – seja pela falta de recursos, pelo pouco caso e/ou por ignorância sobre esse vasto sistema simbólico – ou restringido ao uso deste enorme vocabulário e, dessa maneira, estará também limitado ao seu pobre universo visual.

Na prática, evidentemente, os recursos de indumentária de um indivíduo podem ser restritos. Os de um meeiro, por exemplo, talvez se limitem a cinco ou dez “palavras”, a partir das quais é possível criar apenas algumas “frases” quase desprovidas de decoração e expressando somente os conceitos mais básicos. Por outro lado, a moda que lidera pode ter centenas de “palavras” à disposição e, portanto, ser capaz de formar milhares de “frases” diferentes que expressarão uma ampla gama de significados. Assim como um inglês médio conhece muito mais palavras do que as que usa em uma conversa, somos capazes de compreender o significado de estilos que nunca usaremos (LURIE, 1997, p. 20).

As considerações práticas, ou melhor, as escolhas do sujeito sobre seu figurino, que se baseiam na longevidade das peças, no conforto que proporcionam ao indivíduo, no valor monetário que adquirem e na facilidade de acesso a estas são, para ela, consideradas como circunstanciais e não como posicionamentos e, muitas vezes, escolhas subjetivas do sujeito. Ora, o sujeito que, em relação à sua composição imagética diária, considera e/ou privilegia

alguma dessas categorias, já não estaria, por si só, atuando sob um comando, agindo de acordo com sua subjetividade, ou melhor, construindo seu figurino em congruência com seu tipo de estrutura neurótica? Favorecendo o conforto, o preço, a durabilidade e não se importando com a pouca acessibilidade às peças, o sujeito já não estaria se definindo como imagem e, nesse caso, aceitando o que lhe é imposto ou restringido, em prol de suas próprias escolhas?

Voltando ao texto de Alison Lurie, ela nos situa nesse vasto vocabulário relacionando o figurino a um discurso, verbal ou não, que, a depender do estilo adotado pelo sujeito, se utiliza de palavras arcaicas, de palavras estrangeiras, de gírias e/ou palavras vulgares, de adjetivos e advérbios e mais uma quantidade de recursos e elementos linguísticos que funcionariam estruturando, decorando e marcando um estilo na figura arquitetada.

Em um dos exemplos dado pela autora, o uso de arcaísmos é comparado ao uso de peças de época – quando genuínas ou réplicas bem-feitas. Essa escolha por um deliberado uso de palavras e/ou expressões antigas denotaria - se usadas com parcimônia - erudição, cultura, sofisticação e até inteligência. Utilizadas em abundância em um texto ou colocadas em quantidade no traje completo teriam um efeito contrário, revelando que o dono da imagem, repleta de “arcaísmos”, com várias peças de uma mesma e remota época, sugeriria, ao invés de elegância, que o sujeito estaria a caminho de um baile a fantasia, caracterizado como alguma personagem ou mesmo exibindo-se numa intenção publicitária.

Mais adiante a autora sugere que, caso o sujeito opte por uma mistura de várias peças, de diferentes épocas, o resultado seria interpretado como uma personalidade confusa, mas também original, ousada e teatral. Seguindo o pensamento de Alison, podemos nos guiar pela tabela elaborada por James Laver – cidadão inglês e conceituado historiador da moda – que explica como a interpretação de uma peça de roupa pode adquirir várias interpretações ao longo do tempo.

Apesar de existir hoje a possibilidade - e mesmo um culto - para compor-se “livremente”, ou melhor, “respeitando”, cada um, seu tipo de corpo e seu desejo e, para tanto, o mercado da moda fabrica e despeja nas lojas, virtuais ou físicas, uma pluralidade infinita de estilos e tendências que, em minha opinião, servem como uma luva ao mercado consumista, ainda assim, o que parece e o que nos é apresentado como uma liberdade de escolha, na verdade não passa de mais um aprisionamento do sujeito em sua imagem, na medida em que ele acredita que precisa se definir imagetivamente para afirmar sua singularidade e sua liberdade.

Desconsiderando a defasagem temporal na tabela elaborada por James Laver, ela ainda vigora e reflete, entre outras coisas, as resistências sofridas pelos sujeitos que ousam subverter o código de vestuário, uma vez estabelecido. Uma peça, segundo Laver, pode ser:

- a) Indecente – dez anos antes de seu tempo
- b) Desavergonhada – 5 anos antes do seu tempo
- c) Ousada – 1 ano antes do seu tempo
- d) Elegante - _____
- e) Fora de moda – 1 ano depois de seu tempo
- f) Medonha – 10 anos depois de seu tempo
- g) Ridícula – 20 anos depois de seu tempo
- h) Divertida – 30 anos depois de seu tempo
- i) Curiosa – 50 anos depois de seu tempo
- j) Encantadora – 70 anos após o seu tempo
- k) Romântica – 100 anos depois de seu tempo
- l) Linda – 150 anos depois de seu tempo

Como James Laver observou, a moda não passa do reflexo dos costumes da época; os estilos são o espelho, não o original. Dentro dos limites impostos pela economia, as roupas são compradas, usadas e descartadas exatamente como as palavras, porque satisfazem nossas necessidades e expressam nossas ideias e emoções (LURIE, 1997, p. 27).

No item reservado ao uniforme, Alison expõe que este, independentemente do tipo e da função para qual foi criado, é sempre determinado por um outro, seja ele um traje militar, religioso ou civil. Vestindo-se com um deles, segundo ela, abdica-se do livre arbítrio, experimentando assim a sensação de estar parcial ou totalmente sob censura.

O que se faz, assim como o que se veste, será determinado por autoridades externas – em um maior ou menor grau, dependendo de quem é, por exemplo, um monge trapista ou um escoteiro. O uniforme atua como um sinal de que não devemos, ou não precisamos, tratar alguém como ser humano, e de que ele não deve nem precisa nos tratar como um. Não é por acaso que pessoas uniformizadas ao invés de falarem conosco franca e diretamente, muitas vezes repetem mentiras mecânicas. “É um prazer recebe-los a bordo”, dizem; “Não posso lhe dar essa informação”, ou “O médico o atenderá logo” (LURIE, 1997, p. 33).

As filigranas percebidas no uniforme, como por exemplo a forma de um colarinho usada por um clérigo, poderiam fazer-nos inferir que, a respeito do seu colarinho, caso este fosse uma gola comum com uma gravata branca, “...provavelmente pertencia à Igreja Baixa (anglicana) e evangélica. Se usasse qualquer versão do colarinho romano, demonstrava simpatia pelo ... Movimento Oxford”. Para Alison:

Usar um uniforme é abandonar o direito do discurso livre na língua das roupas; ao invés disso, você é obrigado a repetir o diálogo composto por outra pessoa. No caso extremo, você se torna parte de uma massa de pessoas idênticas, todas gritando as mesmas palavras ao mesmo tempo (LURIE, 1997, p. 35).

O uniforme, além de várias inferências que podemos fazer sobre seu uso e sobre os porquês da livre adesão ao seu uso, muitas vezes glamourizada pelo sujeito, exerce uma atração nos sujeitos que o usam. Certa vez vi uma entrevista com uma moça moradora do interior do país que parecia faminta, bastante humilde e também maltrapilha que dizia sempre ter tido o sonho de se alistar na marinha. Falou que adorava ver as paradas de 7 de setembro desfilando nas avenidas de sua cidade. Ao final da entrevista a moça confessou ao entrevistador - que era um militar e que, nitidamente, estava encantado com os elogios às forças armadas que a moça desfiava em sua fala – que seu desejo de enveredar no universo militar se devia, não à causa nobre de servir o país; não ao fato de pertencer e estar inserida em um grupo; não ao desejo de poder participar de uma rotina na qual teria alimento e um soldo regular; não ao fato de poder sair de casa onde tomava conta de quase uma dezena de irmãos menores, mas sim ao fato de ter se encantado com o uniforme branco da marinha e ter o enorme desejo de usá-lo, de vesti-lo, e assim tornar-se atraente, imponente e, acima de tudo, possuir, pela primeira vez em sua vida, uma roupa alva e brilhante.

O livro aponta a enorme variação de simbolismos atribuídos às peças da indumentária. Ele é, sem dúvida, um perspicaz estudo da fixação de significados que se encontram atrelados à figura composta de um sujeito ou a elementos isolados da composição imagética escolhida e adotada por ele. Mas, como sabemos, o sujeito sempre parte de um código ou de um sistema de signos previamente definido pois não existe outro ponto de partida para a expressão humana senão o universo da linguagem. Até mesmo em um figurino que adere a um padrão ou a uma uniformização encontra-se nele elementos que particularizam o indivíduo no meio de uma multidão imageticamente igualitária. O código está dado ao sujeito e, cabe a ele subvertê-lo ou não a sua maneira, singularizando-se, mesmo sem que o olhar do outro consiga interpretar e perceber esta singularidade na figura uniformizada.

2.1 A invenção da indumentária

Neste subcapítulo, procuramos mostrar como o figurino – composição de uma imagem atraente ao olhar do Outro - em suas formas primitivas, pôde, provavelmente, se desenvolver como ferramenta articulatória auxiliar e fundamental no estabelecimento de laços sociais dos indivíduos da espécie humana. As tangências e as conexões com outros campos do saber e do fazer humanos, a meu ver, trazem para a psicanálise uma expansão em sua compreensão, tornando-a mais fértil e mais profícua, mas não menos enigmática, correspondendo ao “empuxo” humano na produção de saber sobre as relações com o mundo que o cerca, na ilusão

de tamponar o vazio, que se produziu na espécie com a entrada da linguagem, a perda do instinto e, conseqüentemente, o advento das pulsões.

Ao longo dos séculos, muito tem sido pesquisado, escrito e falado, tanto sobre a origem da indumentária, quanto sobre sua incorporação e seus, hoje, infinitos modos de apropriação e uso. Investiga-se incessantemente suas funções e seus impactos em diversos campos de saber, desde a sua criação até a contemporaneidade. Averigua-se sua história diacrônica e sincrônica, além dos seus deslocamentos simbólicos e imaginários. Apura-se de que formas o secular fenômeno da moda incidiu e incide no ser falante e vice-versa. Levantam-se questões sobre os “porquês” de determinadas silhuetas e/ou peças do vestuário surgirem e desaparecerem com enorme rapidez e outras persistirem por décadas, ou mesmo séculos, sofrendo pequeníssimas alterações.

Estudiosos da indumentária intrigaram-se com simbolismos atribuídos a determinadas peças de roupas, como também demonstraram curiosidade em saber sob quais arranjos estas mesmas peças, quando combinadas e/ou recombinadas a outras, podem gerar novos simbolismos, bastante diferentes daqueles dos quais se originaram. Historiadores, antropólogos e estudiosos de diversos campos, além do exclusivo campo do vestuário, da moda e da indumentária, têm se dedicado a pensar as mutações das roupas junto aos sujeitos que as vestem, nas diferentes épocas e nas distintas conjunturas sociais, políticas e econômicas. Psicólogos também, a partir do século XX, se apressaram a deliberar sobre esse importante tema.

Para a melhor compreensão, fomos buscar as relações e os nexos pertinentes às roupas e aos seres que as imaginam, mas que também as desejam, as consomem, as vestem, as transformam, as customizam e as incorporam ao corpo próprio como incrementos ilusórios do seu “eu”. Nesse sentido, a psicologia se esmerou, com suas ferramentas, muitas delas extraídas e calcadas em conceitos psicanalíticos introduzidos por Freud, como aponta Lacan:

Penso, por um lado, nas chamadas pesquisas behavioristas, que me parecem dever o melhor de seus resultados (que às vezes se nos asseguram um tanto escassos para o aparato de que se cercam) ao uso, amiúde implícito, que fazem das categorias que a análise trouxe para psicologia; por outro, nesse gênero de tratamento – que se dirija aos adultos ou às crianças – que se pode agrupar sob a denominação de tratamento psicodramático, que busca sua eficácia na ab-reação que ele tenta esgotar no plano da dramatização, e onde, mais uma vez, a análise clássica fornece as noções eficazmente diretivas (LACAN, 1948, p. 105).

Escritos depurando tanto vínculos quanto discrepâncias entre moda e comportamento, entre indumentária e civilização, roupas e seus simbolismos, moda e linguagem, moda e consumo produzem uma considerada e respeitada bibliografia a respeito do assunto. Esta ampla literatura esquadriinha as roupas e as alça a um lugar de destaque no mundo civilizado, atraindo

interesses dos mais variados. Essa “atração” pelo vasto tema da “indumentária”, como construção da imagem e o consequente desejo de trabalhá-la psicanaliticamente, tem promovido ainda tímidos – no que se refere à quantidade - mas inovadores, sérios e relevantes textos. O interesse por esse tema produz também manuais e catálogos que abordam, desde o lugar que a moda e algumas peças de roupa ocupam no imaginário “coletivo” do sujeito do significante, até sua invenção e suas motivações para que a indumentária fosse assimilada por uma espécie falante, sofrendo profundas transformações e em pleno processo de evolução, provavelmente no início das primeiras civilizações.

Sob outra perspectiva, para futuras investigações também psicanalíticas, torna-se relevante apontar, na indústria da moda – em toda sua extensão -, os gigantes deslocamentos de capital que, anualmente, direta e indiretamente, movimentam bilhões, quiçá trilhões de dólares, para manterem essa necessária e, ousado dizer, estruturante ilusão em que consiste um figurino. Sendo nós partícipes de um consistente sistema financeiro que vigora com força potente, crescente e sabidamente “perversa” há séculos, não podemos fechar os olhos a essa enorme e “histórica” circulação de capital que as roupas promovem sem pensar, elaborar, esmiuçar, falar e/ou entender mais sobre esse monumental e curioso investimento libidinal que elas invocam no sujeito barrado pelo significante.

A psicanálise, — um saber singular dos mecanismos inconscientes — nos fornece uma abordagem da conexão entre o sujeito e o significante, a qual implica relações que determinam o modo pelo qual o eu cobre e recobre seu corpo a fim de exibi-lo.

Dentre os muitos caminhos que o fascínio pelas roupas percorreu, o que concerne a questão das verdadeiras origens da indumentária é trazido pelo psicanalista J. C. Flügel, em seu livro “A psicologia das roupas”, tendo sido ele o primeiro autor de que se tem notícia a publicar um ensaio psicanalítico sobre a indumentária.

Quando tivermos compreendido a importância social das roupas por esse processo muito simples de gravar uma ocorrência quotidiana, não precisaremos mais nenhum aviso quanto à importância na vida e na personalidade humana; realmente, a própria palavra “personalidade”, como fomos lembrados por recentes escritores, envolve uma máscara que é, ela mesma, um artigo de roupagem. As roupas, de fato, apesar de aparentemente meros apêndices extrínsecos, entraram no âmago da nossa existência como entidades sociais (FLÜGEL, 1930, p. 12).

Segundo Flügel, sem dúvida, existe um consenso no que se refere ao poder e às funções que a indumentária desempenha na civilização. Básica e fundamentalmente, ela teve e ainda têm o propósito de resguardar o corpo das intempéries (*proteção*), recobrir o órgão sexual ou apenas a sugestão ao sexo (*pudor*), adornar o corpo no intuito de atrair o olhar para o indivíduo enfeitado (*enfeite*). Entre estas três intencionalidades, que podem, presumidamente, ter

propiciado e incitado o surgimento da indumentária na espécie humana, a saber, *proteção*, *pudor e enfeite*, existem algumas recorrentes controvérsias, quanto a mais primitiva motivação dentre as três.

A hipótese que se refere à *proteção* como sendo a originária, de acordo com o que expõe o autor, não ganhou muitos adeptos, até porque as descobertas antropológicas apontam o continente africano, como tendo sido o lugar onde surgiram os primeiros indivíduos de nossa espécie, portanto, entende-se que o clima quente destas regiões não pareceu indicar que fosse necessário o recobrimento do corpo. Além disso, corroboram com esse pensamento alguns estudiosos que parecem não terem ficado satisfeitos com a hipótese de que uma “entidade” tão relevante como a roupa pudesse ter sido inventada e originada “apenas” por questões referidas à sua utilidade.

O segundo motivo, o *pudor*, também revela ter pouca sustentação, apoiando-se majoritariamente na tradição bíblica e religiosa de um modo geral.

O pudor, por sua própria natureza, parece ser algo secundário; é uma reação contra uma tendência mais primitiva para a auto-exibição, e, portanto, parece implicar na sua existência prévia, sem a qual pode não ter *raison d'être*. Além do mais, as manifestações de pudor são de caráter o mais flutuante e variável. Não somente variam de lugar para lugar, de época para época e de uma camada social para outra, mas até mesmo dentro de um determinado círculo de pessoas íntimas, o que é considerado perfeitamente permissível em uma ocasião, pode, poucas horas depois, ser olhado como verdadeiramente indecente (FLÜGEL, 1930, p. 20).

O terceiro motivo, o *enfeite*, entre os três citados acima, é, sem dúvida, o mais aceito e o mais reconhecido por estudiosos de todos os campos, mesmo ainda sendo concedida grande importância aos outros dois. Segundo o autor, estudos no campo antropológico também fizeram descobertas que confirmam a motivação do enfeite como sendo originária para invenção ou insurgência da indumentária. Validaram-se as suposições levantadas sobre a primazia do enfeite sobre os outros dois motivos, por meio das evidências encontradas de que, em todas as civilizações pesquisadas, “entre as raças mais primitivas existem povos sem roupas, mas não sem enfeites” (FLÜGEL, 1930, p.13).

Isto pode indicar que, muito provavelmente, enfeites como penduricalhos vistosos tenham sido os primeiros elementos da indumentária a serem inventados pelo homem e confeccionados com o propósito, muito provável, de intensificar e potencializar os atos de exibição e, conseqüentemente, atrair olhares sobre os corpos visando o estabelecimento de um laço social. Presumivelmente, estes adereços talvez tenham sido os embriões do que seria e no que se transformaria posteriormente a indumentária.

Flügel sugere que, pelas descobertas feitas através de estudos minuciosos, ainda mais primário que o sentimento de pudor ou até mesmo antes da motivação primitiva para o uso de enfeites, existiria, nos primeiros indivíduos da espécie, “... um simples prazer no movimento e exibição do corpo nu” (FLUGEL, 1930, p. 13).

Baseado nesta afirmação, o autor sustenta que, também na ontogenia do indivíduo, evidenciar-se-ia, quando este ainda é criança, o prazer proporcionado em enfeitar-se e exibir-se advir mais precocemente do que o sentimento de vergonha. Ressalta que, da mesma forma: “...aqui a observação seja difícil porque a criança está, desde o início, sujeita à influência de seu ambiente adulto” (FLUGEL, 1930, p. 14).

Ele aproxima, dessa maneira, a criança ao homem primitivo, dizendo que este “...se interessava mais por ornamentos isolados do que trajes completos ou esquemas coerentes de enfeite” (FLUGEL, 1930, p. 14). Segundo o texto aqui discutido, conjectura-se que o *pudor* seja algo de natureza secundária à inclinação primária pelo uso de *enfeite* e pela “auto-exibição”. O *pudor*, assim entendido, pareceria não ter razão de existir sem que fosse motivado como reação ao exibicionismo primário.

A criança, assim, se assemelha ao homem primitivo que se interessava mais por ornamentos isolados do que trajes completos ou esquemas coerentes de enfeite; sem dúvida uma característica correspondente a que ela manifesta em sua apreciação da arte pictórica, na qual, como as experiências tem mostrado, ela goza a representação de objetos isolados muito antes que possa obter prazer na composição total ou na representação de uma cena complexa. Se mais não vemos desta primitiva tendência decorativa é devido possivelmente ao fato de que, enquanto damos realce à necessidade de pudor e proteção, exprimimos de vários modos nossa desaprovação à tendência exibicionista numa idade quando ela ainda se liga grandemente ao corpo nu, de modo que todo impulso de inibição, de certa forma, fenece ao nascer, antes que tenha tempo de se desenvolver para o estágio do enfeite (FLÜGEL, 1930, p. 14).

O autor do livro *A psicologia das roupas* examina ainda as relações entre as três intencionalidades supostas para o advento e desenvolvimento da indumentária, especificamente, as relações do pudor com o enfeite. Para ele, esses dois motivos são, numa primeira instância, concorrentes e antagônicos entre si.

A finalidade essencial do enfeite é embelezar a aparência física, de modo a atrair os olhares admiradores dos outros e fortalecer a autoestima. A finalidade essencial do pudor é, se não exatamente o contrário, pelo menos diferente. O pudor tende a nos fazer ocultar as excelências físicas que possamos ter e geralmente nos impede de chamar a atenção de outros para nós mesmos. A simultânea e plena satisfação das duas tendências parece logicamente impossível, e o inevitável conflito entre elas pode, quando muito, atenuar-se por alguma solução aproximada por meio de uma rápida alteração ou de uma transação que é a solução de certo modo semelhante ao que alguns psicólogos eloquentemente descreveram com o nome de recato (FLÜGEL, 1930, p. 15).

A psicologia das roupas, segundo o autor, chega no seu ponto de enodamento, justamente na oposição imperativa entre esses dois motivos. Para ele, a vontade de exibição e a lei que a inibe encontram na indumentária um arranjo satisfatório e compatível que satisfaz a ambas intencionalidades. Segundo seu raciocínio:

As roupas, como artigos inventados para satisfazer as necessidades humanas, estão essencialmente na natureza de uma transação; são um expediente engenhoso para o estabelecimento de certo grau de harmonia entre os interesses conflitantes. A esse respeito, a descoberta ou, de qualquer modo, o uso das roupas parece, em seus aspectos psicológicos, assemelhar-se ao processo pelo qual um sintoma neurótico se desenvolve. Os sintomas neuróticos, como teve a psicanálise grande mérito em demonstrar, tem também algo de transação (...) (FLÜGEL, 1930, p. 16).

Na analogia com os sintomas, Flügel esclarece essa suposta transação que ocorre nos sintomas neuróticos, elegendo o rubor facial para representá-la. Diz ele que:

[...] ataques de rubor psicológico, dos quais sofrem alguns pacientes, são, de um lado, exageros dos sintomas normais de vergonha, mas, por outro lado, como o exame psicanalítico tem demonstrado, ao mesmo tempo involuntariamente chamam atenção para o paciente e, assim, satisfazem seu inconsciente exibicionismo. Em termos dessa estrita analogia, pode-se realmente dizer que as roupas se assemelham a um perpétuo rubor sobre a face da humanidade (FLÜGEL, 1930, p. 16).

As teses de Flügel sobre a indumentária e sua relação como o sujeito cindido se deram num período ainda de construção e assimilação da teoria freudiana, encontrando assim opacidades, percalços e impasses que provocam ruídos junto a teoria lacaniana, mas que devem ser consideradas e analisadas, como um primeiro estudo consistente sobre a enorme e curiosa sedução que as roupas provocam nos seres humanos.

2.2 Comentários sobre o texto de Eça de Queiroz e o poema de Jonh Donne

O conto do escritor Eça de Queiroz, inserido no Anexo A, foi integrado a este trabalho por considera-lo um precioso e divertido exemplo da potência de uma imagem e dos significantes que a regem. O chistoso texto reproduz, em forma de carta, as críticas e as reprimendas feitas pela personagem Fradique Mendes ao seu alfaiate alemão, Sturmm. O remetente, Fradique, após o recebimento de uma casaca encomendada, se ocupa, numa carta resposta, em desfiar um rosário de considerações ao alfaiate sobre as impropriedades cometidas na feitura de sua casaca, peça considerada especialíssima em um figurino masculino, considerando o período e o lugar em que o texto está datado.

Dirigindo-se ao alfaiate, Fradique pontua algumas fixações significantes em relação à sua imagem. Ele demonstra sua total credulidade imaginária no poder contido na casaca, assim

como crê no poder de comunicação da palavra. Eça nos mostra, através de sua personagem, que a imagem que corresponde ao seu eu ideal está inequivocamente abalada pela descoberta de que ela não foi corretamente interpretada. As certezas inabaláveis da personagem foram assim estremecidas ao não constatar na casaca recém-chegada os predicados que supôs estarem “costurados” nela.

Inicialmente, são claras as demonstrações de confiança e as altas expectativas depositadas no alfaiate e, conseqüentemente, no produto resultante da encomenda feita a ele. Estes dois sentimentos inicialmente expressos na carta, confiança e alta expectativa, se ligam imaginariamente ao fato de o alfaiate ser, primeiramente, conterrâneo de Kant e, portanto, no imaginário de Fradique Mendes, possuidor também da mesma sagacidade psicológica no manuseio de sua tesoura, assim como Kant teria sido no manuseio de sua pena. Em segundo lugar, agregam-se à confiança inicial de Fradique no artesão, o fato dele ter nascido numa cidade considerada “metafísica”, além de gozar de alto prestígio entre a elite lisboeta.

A frase proferida por Fradique, com aparente displicência na hora da prova, “Que cinja bem!”, carregava, para ele, a correspondência imaginaria direta com seu figurino pretendido e em acordo com seus estabelecidos parâmetros internos: “reservado, cingido comigo mesmo, frio, céptico e inacessível aos pedidos de meias libras...”.

À casaca estava confiada a tarefa de destacá-lo na multidão, de realçar lhe os predicados, de ratificá-los, sem espaço para equívocos, na imagem construída. Depositava, também, em seu figurino encomendado, o poder de conferir-lhe visibilidade entre seus pares, alçando-o ao lugar que julgava ter e/ou merecer na sociedade a qual pertencia. O texto revela uma personagem convicta da capacidade da imagem de açambarcar e corresponder, sem lacunas, ao seu narcísico eu ideal,

Sonhava ele que o seu discurso não verbal, tramado e costurado em seu casaco, estabeleceria uma comunicação com o outro, cumprindo seu desígnio. Fradique Mendes descreve para o alfaiate a figura que acredita representar, ou seja, aquela que se encaixa em sua fantasia.

O autor da carta despende, na elaboração e na manutenção de seu figurino, uma determinada quantidade de energia depositada na criação, na viabilização e na concretização da imagem para exibi-la. Fradique trabalha assim para operacionalizar a satisfação de sua pulsão escópica, isto é, ele se esforça para que ela alcance seu objeto – os olhares. A impressão que se tem é a de que, quanto mais o sujeito necessita se sustentar em uma imagem sem arestas, quanto mais ele crê que o figurino que cria, que elabora e exhibe, evidenciando seu narcisismo, o representa integralmente, quanto maior é a sua expectativa de que esse figurino o determine e

o designe em seu discurso na sociedade em que vive, maior também será a angustia vivida quando essa imagem se encontrar desestabilizada, descaracterizada, sem uma experiência gozante.

O texto segue seu fluxo calcado no espanto incrédulo, irritado e contrariado de Fradique Mendes frente à constatação do enorme hiato que se instaurou entre suas demandas e expectativas, envolvidas na hora da encomenda - sutilmente desenhadas nas entrelinhas - e a casaca artesanal resultante, que não as correspondeu. Fradique ignora o abismo existente entre as significações que ele atribui e pensa exibir no seu figurino e a interpretação que dele é possível.

Na burlesca carta, a personagem direciona suas críticas à suposta falta de sensibilidade, negligência e desatenção do alfaiate alemão em relação à “verdadeira personalidade” de quem solicitou a confecção da fatídica peça, no caso, ele próprio. Pensava ele que, ao incumbir o notável artesão da feitura de um elemento considerado principal do guarda-roupas masculino – naquela época e naquela sociedade -, executado por um alfaiate alemão renomado, a sociedade de Lisboa fosse capaz de decodificar, em seu figurino, suas conscientes intencionalidades, narcisicamente modeladas. A personagem segue desqualificando o artesão com certa agressividade. O sentimento de exacerbada indignação de Fradique poderia ser interpretado como uma resposta à “ruptura” abrupta em sua imagem fixada ou, dito de outra maneira, como uma reação à uma fratura em sua fantasia tão bem organizada e construída, fratura colocada “em cena” e experimentada no momento de uma “descaracterização” de sua imagem.

A personagem da carta de Eça fixa, em equivalência, a casaca e a palavra, os dois com poderes significantes, que expressam um discurso e uma posição subjetiva. Naturalmente, alheio ao aforismo lacaniano de que “A comunicação não existe”, Fradique Mendes se perde nas inúmeras intenções em relação a sua imagem e formula um oceano de atributos que ele pretendia estarem alinhavados à almejada casaca, dando um contorno ideal a seu figurino, criado para sustentar sua imagem integralizada, construída numa singular e poderosa rede simbólica na contenção do sentimento de fragmentação corporal, experimentado pelo sujeito, antes de se identificar e de se apaixonar por sua imagem no espelho.

Pronunciando a curta exclamação – “Que cinja bem”-, naquele rápido momento de prova, o insatisfeito cliente pretendeu dimensionar sua imagem fazendo chegar ao alfaiate essa exclamação. Queria que a percepção do alfaiate capturasse todo entendimento do que supunha ser. Em sua fantasia, esperava ele que a rápida recomendação, feita a um profissional tão gabaritado, fosse suficiente para que sua casaca “disse” a Lisboa o que, com ela, pretendia que fosse “dito”.

Eça apresenta um sujeito fixado à uma imagem que crê ser alcançável e exequível, resultante de sua rede de nomeações e adjetivações intra-subjetivas. Enumerando o que a personagem considera como valor e o que considera como demérito, o escritor situa para o leitor o que a personagem deseja manter fora da figura e o que quer incluir dentro de seu figurino, marcando suas intencionalidades tanto quanto sua alienação ao Outro. Para o sujeito - para Fradique - a casaca, assim como a palavra, ou melhor, como a linguagem, possui poderes, tanto para exacerbar os predicados que pensa possuir, quanto para dissimular o que ele não deseja exhibir.

No elemento principal de sua imagem fabricada em seu imaginário, a personagem concentra e deposita toda sua expectativa em seu poder simbólico resultante. Adjetivando positivamente e negativamente, Fradique vai tentando definir e delinear seu conteúdo e seu continente, gestalticamente, numa complexa relação que se estabelece entre o corpo subjetivado e os elementos significantes eleitos e/ou eliminados de sua imagem final, representada no figurino do sujeito.

Fradique Mendes, indubitavelmente, revela para nós uma credulidade intensificada e acentuada em relação ao poder de um figurino. Com o exagero de reclamações da personagem ao artesão sobre a casaca, Eça mostra o tamanho da fé, da importância e das expectativas que alguns sujeitos depositam na imagem construída. Revela as fantasias deste em relação às interpretações do outro em relação à sua imagem, alienado que está na suposição do desejo do Outro sobre ele.

A carta ilustra a importância que o sujeito neurótico - situado no texto num determinado tempo e lugar históricos e regido por determinados e prefixados códigos - pode atribuir a apenas um elemento componente de seu figurino.

Essa energia psíquica empreendida na imagem, essa articulação e essa condensação simbólica impregnada no figurino do sujeito que o elabora, decorre de seu modo de se estruturar psiquicamente em relação ao campo - seus objetos e seus significantes - que o precedeu e o envolveu desde o início de sua existência, a saber, seu pai, sua mãe, sua família, sua escola, seu bairro, sua cidade, seu país, sua data de nascimento, seu nome.

Mesmo apresentando o pensamento singular e consciente expressado por um sujeito, a divertida crônica desperta questões atreladas às “necessidades” e a importância em atribuir-nos uma “personalidade” no vestir, seja ela qual for, seja ela consciente e/ou inconsciente, potente ou inconsistente, no intuito de confirmar, todos os dias, por meio do figurino, a imagem adotada pelo sujeito. O discurso não verbal, subjacente e coadjuvante desse sujeito, vem no auxílio da sustentação de seu semblante.

No Anexo B ao final deste trabalho, escolhi o poema chamado “*Elegia: indo para o leito*”, que surpreende por ser de um pensador inglês nascido em 1520, cuja belíssima tradução de Augusto de Campos faz dele uma “transcrição”, segundo o mesmo. No poema assim transcrito, Campos enriquece as peças da indumentária pelo contorno, pela vedação e revelação do corpo feminino desejado. Incorpora-as ao jogo do amor que antecede o ato sexual. Por ser poema, convoco o leitor a lê-lo pois, qualquer palavra que se escolha na tentativa de expressar a beleza de seus versos, não será suficiente e à altura das palavras escolhidas e arranjadas magistralmente por Augusto de Campos e posteriormente cantadas pelo não menos magistral Caetano Veloso.

3 O OLHAR

O capítulo que se segue tem como título o olhar, pois é em função da captura do olhar do Outro que se engendra a imagem do eu como outro.

Muitas vezes é preciso neutralizar, ou mesmo bloquear e barrar o olhar – considerando-o invasor –, fazendo com que o sujeito construa seu figurino também nessa direção.

O olhar, só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia de castração. O olho e o olhar, é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico (LACAN, 1964, p. 76).

O figurino do sujeito, ou seja, a imagem produzida por ele, na visada do olhar do Outro, tenta – com certo “sucesso” - negar e mascarar o desejo, porque, ao colocá-lo em cena, revelaria a impossibilidade de sua plena realização; indicaria a sua divisão como sujeito barrado; sinalizaria a incompletude de seu ser e sua permanência na condição de “falta-a-ser”; desvelaria, na ausência de sua máscara, um *discurso que não fosse semblante* (Lacan, 1970); deixaria à mostra o vazio insuportável, instaurado pela entrada na linguagem, que tem como consequência a impossibilidade de um gozo pleno, fazendo com que a pulsão nunca atinja plenamente o seu alvo.

O ser se decompõe, de maneira sensacional, entre seu ser e seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que ele dá a ver. Que se trate de exibição ostentatória, no animal macho mais frequentemente, ou se trate da enfatuação careteante com que ele procede, no jogo da luta, em forma de intimidação, o ser dá de si mesmo, ou recebe do outro, algo que é máscara, duplo, envólucro (sic), pele separada, separada para cobrir a armação de um escudo. É por essa forma separada dele mesmo que o ser entra em jogo com seus efeitos de vida e morte, e podemos dizer que é com o auxílio dessa duplicata do outro, ou de si mesmo, que se realiza a conjunção de que procede a renovação dos seres na reprodução (LACAN, 1964, p. 108).

Para o sujeito, o desejo se configura como um ponto lançado no além, no infinito, na dimensão da impossibilidade. Portanto, velar e mascarar o desejo, com todas as ferramentas que o sujeito possui, é um dos recursos para evitar a angústia de castração. Para Lacan, “O homem fala, pois, porque o símbolo o fez homem” (Lacan, 1953, p.278). Todos os recursos simbólicos ao alcance do sujeito podem ser acionados por ele, a fim de velar a sua castração. Todas as formas de expressão humana estão à disposição desse sujeito, para que ele, munido pela fantasia, possa se dedicar ao ato subversivo de criação. “Pois é na medida em que todo desejo humano está baseado na castração, que o olho toma sua função virulenta, agressiva e não simplesmente logrando da natureza” (LACAN, 1964, p. 118).

A linguagem, ou melhor, o universo simbólico, campo do Outro, se apresenta para o sujeito, curiosamente, tanto em uma dimensão de afastamento e redenção do mundo animal

(natural), quanto na dimensão de fixação e aprisionamento em um imaginário fantasmático. O sujeito dirige sua imagem ao olhar do Outro, onde encontra pacificação.

O desejo do homem é o desejo do Outro – direi que é de uma espécie de desejo ao Outro que se trata, na extremidade do qual está o dar-a-ver. No que é que esse dar-a-ver pacifica alguma coisa? – senão nisso, que há um apetite do olho naquele que olha (LACAN, 1964, p.115).

Mas o animal não finge fingir. Não deixa rastros cujo engodo consista em se fazerem tomar por falsos sendo verdadeiros, isto é, quando são os que dariam a pista certa. Tampouco apaga seus rastros, o que já seria, para ele, fazer-se sujeito do significante. (LACAN, 1960, p. 822).

A construção de uma imagem - relação do real do corpo com os elementos simbólicos que a indumentária fornece - é apoiada na e pela instância egóica, sempre imaginária, que constrói uma figura elaborada para e pelo “Eu” do sujeito, num momento ainda primário de sua vida, período esse denominado por Lacan de *Estádio do espelho* (LACAN, 1949).

Na construção do figurino neurótico, em sua repetição cotidiana, o Eu se esforça para esconder do olhar alheio uma verdade sobre si mesmo. Ele se empenha em esconder de si mesmo sua marca, à qual jamais terá acesso, mas que permanecerá insistindo em se fazer revelar pelos diversos canais de escoamento simbólico que estiverem à sua disposição. Essa verdade “aparece” nas pequenas “dobras” e nas diminutas “pences” dos tecidos e das modelagens; nos extensos ou nos ínfimos “cortes” e “recortes” que moldam a figura; nas inusitadas combinações de elementos recolhidos do restrito mundo particular a sua volta; nos exageros ou na timidez que se estampa, não necessariamente nas peças isoladas, mas no próprio vestir; nas sobreposições e “dobraduras” aparentes, mas pouco perceptíveis ao olhar; nas supressões e nas interdições de determinados elementos no seu figurino.

Portanto, o figurino, como imagem que é, cumpre seu papel e camufla de maneira eficaz a verdade do sujeito. Ele é, fundamental e primordialmente, pensado e endereçado ao Outro e, natural e consequentemente, também, aos seus representantes.

Mas outra coisa é aquilo de que se trata em Freud, que é efetivamente um saber, mas um saber que não comporta nenhum conhecimento, já que está inscrito num discurso do qual, à semelhança do grilhão de antigo uso, o sujeito que traz sob sua cabeleira o codicilo que o condena à morte não sabe nem o sentido nem o texto, nem em que língua ele está escrito, nem tampouco que foi tatuado em sua cabeça enquanto ele dormia (LACAN, 1960, p. 818).

Se a figura só subsiste por não lhe ser dita a verdade que ela ignora, que acontece, então, com o [Eu] de que essa subsistência depende? (LACAN, 1960, p. 816).

Na construção da imagem do sujeito - mesmo sendo formada no campo do imaginário e, portanto, no terreno habitado pelo Eu ideal - suas marcas primeiras, constituintes de sua

herança simbólica, se encontram no *Ideal do eu*. Este irá funcionar ou não como bússola simbólica do *Eu ideal*, constituído no Estádio do espelho. Em sua estruturação neurótica, o sujeito renuncia ao seu próprio desejo (incognoscível) para atender ao suposto desejo do Outro.

Nesse compromisso firmado, o sujeito, ora escamoteia seu corpo nu do olhar do Outro, ora atíça esse olhar exibindo-o. O sujeito prepara e joga esse jogo, em filigranados e sutis encobrimentos desse corpo, ou em escancarados arranjos que, muitas vezes, mostram mais do que ele mesmo gostaria.

O real do corpo, em conjunção com os elementos da indumentária que complementam a imagem construída, é o que nos permite e nos autoriza a poder dizer “Eu”, e é também ele, o corpo, que pode sustentar, no registro do imaginário, nossa unidade e nossa suposta completude, existentes apenas em nossa fantasia. É mais uma vez esse corpo, e sua imagem refletida, assimilada, moldada, integralizada e composta, referida ao outro real, que a olha e a autoriza, que permitem ao sujeito a estrutural inserção e mergulho cego no mundo da linguagem, regida pelo significante mestre *Nome do Pai*, significante esse que determina, com “A lei” instaurada, as estruturas psíquicas fadadas e submetidas às suas prerrogativas.

Está claro que aqui o espelho tem sua razão de ser, já que ele define uma certa relação com o corpo, aqui tomado como escondido, e o que se produz de controle de sua imagem no sujeito. Ele introduz de modo visível o que está perfeitamente claro na experiência do espelho, sabendo-se que, anteriormente a essa experiência, o lugar do Outro, o banho do Outro, o apoio do Outro, o outro, em suma, que segura a criança nos braços na frente do espelho, se faz possível, essa é uma dimensão essencial, devido ao fato que o primeiro gesto da criança, nessa assunção jubilatória, como eu já havia dito, de sua imagem no espelho, está muitas vezes em coordenação com esse virar a cabeça na direção do outro, o outro real, percebido no espelho ao mesmo tempo que ele, e do qual qualquer outra referência parece está inscrita na experiência. (LACAN, 1965, p. 142).

Como vimos, essa imagem, assim composta, precisa então ser validada, corroborada e aceita por esse outro real, no caso, seu olhar, olhar este que sustenta a criança em frente ao espelho e a introduz no universo simbólico. Assim, atravessado pela linguagem que habita o campo do Outro, o sujeito estabelece laços singulares com seus semelhantes, ou melhor dizendo, seus outros. O laço social exige, portanto, o recalcamento das pulsões, criando assim tensões internas no aparelho psíquico, que podem se tornar insuportáveis, provocando mal-estar e angústia. Como uma panela de pressão, o aparelho psíquico procura, e encontra, além da fala, variadas formas de escoamento simbólico e, uma delas, sem dúvida, consiste na criação de uma imagem “barrocamente” construída – numa ousada analogia -, considerando aqui, nessa alusão ao barroco, suas principais características como:

- a) a retomada dos valores cristãos ou religiosos (que se ligam, em alguma instância, aos desígnios, aos mandos e aos desmandos sem sentido do supereu);
- b) o rebuscamento (em alinhamento à complexidade dos engendramentos psíquicos representados na composição da imagem);
- c) o pessimismo e o culto à morte, em relação às angustias e traumas que a invasão do real causa no sujeito, tanto na inassimilável finitude humana, quanto na sua imprevisibilidade de ocorrência e seu não senso.
- d) a instabilidade, que relaciono à inconsistência e à fragilidade do laço social, num constante e permanente gasto energético na tentativa de mantê-lo;
- e) 5 - o exagero, a exacerbação e excessivo uso de figuras de linguagem como a metáfora, a hipérbole, paradoxos e antíteses, assim como as infinitas sobredeterminações, sobrepostas, entrelaçadas e combinadas, que corroboram e estão presentes, mesmo que de forma latente, na construção do figurino do sujeito. (WÖLFFLIN, 1898).

O corpo, como fonte pulsional e como meio pelo qual o sujeito dá vazão às suas pulsões, ou seja, como ele goza, coloca-se como atrativo, como atraente e suporte da mensagem que se pretende imprimir a fim de capturar o olhar, no qual esse corpo está alienado. O discurso que o figurino cotidiano de cada sujeito revela e ostenta, aponta, com seu signos e com sua peculiar “sintaxe”, para enodamentos neuróticos; para fixações fantasísticas; para comportamentos sintomáticos; inibições históricas; sistematizações obsessivas, que, é bom lembrar, poderiam ser atestados somente na e pela fala do sujeito em associação livre, numa escuta analítica flutuante pois, na imagem fixada à um semblante, não há possibilidade da livre associação.

O discurso auxiliar, proporcionado pela indumentária, mostra para o outro uma imagem narcísica que encarna o Eu ideal. Como acontece com todo discurso, vemos claramente que ele também falha na comunicação. Para um “olhar interessado”, ele pode se desvelar e apontar, nos encobrimentos conscientes, detalhados e distribuídos na imagem para, o lugar onde o desejo do sujeito se aloja.

Ali, também no figurino escolhido e partícipe do semblante, o sujeito pensa que “É”! Ali, ele também sustenta, discursivamente, o que deseja que pensem que ele “É”. Ali, “sem querer”, ele exhibe suas ambivalências, suas modalidades de gozo, seus traços, enfim, sua estrutura psíquica. Ali, ele insiste onde gostaria de Ser, portanto, ele insiste no seu Eu ideal.

Ao falarmos do olhar, faz-se necessário falar da pulsão escópica e algumas de suas peculiaridades. É preciso explicitarmos, primeiramente, em que consiste a pulsão e como se dá seu advento. Sua origem está essencialmente ligada à entrada e à assimilação da linguagem na espécie humana, pois, sem essa, não haveria o inconsciente e, portanto, o sujeito pulsional

dividido e decorrente dela. Fronteira entre o somático e o psíquico; limítrofe na articulação das instâncias consciente e inconsciente; exigência de trabalho feita à mente pelo corpo, são algumas das muitas definições que acompanham o conceito psicanalítico de pulsão, tão complexo e, até hoje, de difícil compreensão e assimilação.

Pela sua condição de acéfala, a pulsão, necessariamente, tenderá a percorrer repetidamente o caminho mais “fácil”, já trilhado e percorrido ao longo do processo de maturação do sujeito, ou seja, nas operações de identificação e subjetivação, às quais ele é submetido, a partir da invasão do significante que o registro simbólico impõe e faz incidir sobre o corpo daquele que, como já vimos, se caracteriza não pelo “Ser”, mas por um permanente e eterno devir que o define numa posição estrutural de “Falta-a-ser”. Portanto, com a instauração do funcionamento pulsional, em substituição ao anterior e ancestral funcionamento instintivo, o Ser da espécie humana passa não mais a existir no mundo como um animal natural, em estado de pacificação com a natureza, mas sim como um ser que fala. E, a partir daí, um ser que está para sempre submetido às leis da linguagem.

A partir da linguagem e, por conseguinte, a partir da instauração da falta de um significante, esse ser que fala tem como destino desejar, porque sua estrutura é como se fosse uma ilha cercada de furos e faltas por todos os lados. Assim o destino desse sujeito está fadado à incompletude, buscando durante sua vida todas as maneiras de simbolizar a falta ôntica que marca sua existência.

Regida por um comando inconsciente que determina o sujeito, a pulsão, na sua condição de acéfala, já mencionada, parece não ter comando, razão ou lógica em seu repetitivo e incessante percurso na busca pelo gozo ou, como diz Lacan, a pulsão não tem dia nem noite, nem primavera nem verão. Com seu processo ininterrupto e com sua atuação dinâmica, a pulsão se traduz também por uma energia originária no corpo, promovendo uma ação ou uma exigência de satisfação, que visa uma finalidade em si, a saber, o gozo que se produz na descarga dessa energia acumulada, retida pela ação do recalque pulsional, a fim de aliviar a tensão que foi produzida e acumulada. O que se coloca no horizonte desse circuito pulsional é a satisfação, que pode ser indireta, ao se defrontar com resistências, vicissitudes, adversidades e entraves, ou direta, experimentada no corpo através do gozo sexual.

Na sua origem somática, a fonte é o local, onde surge a excitação pulsional desestabilizadora da homeostase corporal desejada pelo organismo, causando um desprazer de caráter também corporal e que, para ser eliminado, deve efetuar uma descarga, diminuindo assim a tensão interna do organismo na tentativa de retornar ao estado homeostático, pleno, sem excitação, similar ao da experiência de morte. Mas isto é verdadeiramente impossível.

De um modo resumido, as pulsões sexuais, sempre parciais, podem ser estratificadas em alguns de seus elementos que determinam seu movimento e sua função para o funcionamento do aparelho psíquico. São quatro os elementos constituintes das pulsões parciais, que levam esta designação, por estarem, cada uma delas, ligada a um orifício corporal. Como primeiro elemento, temos a *fonte*, a qual se relaciona, como já dito acima, sempre a um orifício corporal, podendo ser ele a boca (pulsão oral), o ânus (pulsão anal), o ouvido (pulsão invocante), o olho (pulsão escópica).

Na pulsão escópica, o olhar, na condição de *objeto a*, segundo Lacan, “é o mais evanescente em sua função de simbolizar a falta central do desejo” (LACAN, 1964, p. 106) e, mais ainda:

O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual sou fotografado. (LACAN, 1964, p. 107).

Como mais um dos elementos da pulsão, a *pressão* ou *força* se faz mensurar por uma intensidade antagonica à força do recalque sofrido para amenizar a excitação provocada nas relações psíquicas internas entre as duas instancias: o consciente e o inconsciente. Essa intensidade da pressão pulsional, ou seja, sua força, parece então ser correspondente e contrária à força do recalque que a mesma pulsão foi submetida.

O terceiro elemento é denominado como *meta*, *alvo* ou *objetivo*, que é alcançado com uma satisfação parcial da pulsão, viabilizada por um acordo psíquico (orquestrado nas duas dimensões citadas acima). Esse acordo possibilita uma descarga parcial da energia acumulada no organismo, escoando-a por uma das vias já trilhadas, ou seja, aceitando, através do acordo feito, as vicissitudes impostas à pulsão.

Como quarto e último elemento temos o *objeto*, o qual a pulsão visa atingir, envolver, capturar, depositando nele e em sua posse a esperança de satisfação. A certeza do prazer com o objeto pulsional não é garantida, nem por isso a pulsão desiste de buscá-lo, utilizando para isso os recursos singulares de cada sujeito. As vicissitudes pulsionais são, portanto, a maneira como o sujeito lida com a já aludida exigência de trabalho feita à mente pelo corpo, ou melhor, a maneira como, psiquicamente, ele se livra da energia acumulada, decorrente da pressão interna que é acionada pelo orifício corporal correspondente à pulsão, visando a conquista do objeto parcial de seu desejo.

São elas:

- a) Reversão em seu oposto, “situado” no pré recalque;

- b) Recalque, que tenta anular a pulsão que escoar no simbólico das mais variadas formas criativas e singulares do sujeito do inconsciente;
- c) Sublimação, se fazendo presente, quando o recalque não se apresenta e vice-versa.
- d) Retorno ao próprio eu, que transforma a atividade em passividade e reverte seu conteúdo, como no masoquismo, entendido como o sadismo que retorna para o Eu.

É o corpo que, primordialmente, aponta o tensionamento pulsional. O psíquico, então, a partir desse alerta corporal, vem em auxílio na tentativa de mediação

Uma parte da energia – causadora de mal estar - ocasionada nesse tensionamento pulsional, pode sofrer um escape direto, um gozo também corporal como sua fonte, onde uma parte de cada corpo envolvido na relação entra em contato com uma parte de um outro corpo, e que não chega a ser uma vicissitude. Como já foi dito ao longo deste trabalho, a pulsão escópica, como todas as outras pulsões parciais, referidas a cada um dos orifícios corporais, dirige-se ao objeto de sua satisfação, o olhar e, como toda pulsão, ela não cessa em sua exigência de prazer.

Sobre o olhar e a pulsão escópica, Lacan nos remete no seu Seminário, livro 11, à obra póstuma de Maurice Merleau Ponty onde enfatiza que:

Esse *O visível e o invisível* pode nos indicar o momento de chegada da tradição filosófica – essa tradição que começa em Platão com a promoção da ideia da qual podemos dizer que, por um ponto de partida tomado no mundo estético, ela se determina por um fim dado ao ser como soberano, bem atingindo assim a uma beleza que é também seu limite. E não é por nada que Maurice Merleau-Ponty reconhece no olho o seu reitor (LACAN, 1964, p. 75).

No mesmo texto, Lacan cita outra obra de Merleau-Ponty na qual este mostra *a função reguladora da forma*,

...invocada ao encontro do que, à medida do progresso do pensamento filosófico, tenha sido empurrado até esse extremo de vertigem que se manifestava no termo idealismo – como fazer alguma vez juntar-se essa duplicata em que se tomava então a representação, como o que se supõe que ela dava a cobrir? *A Fenomenologia* nos remetia então à regulação da forma, à qual preside não apenas o olho do sujeito, mas toda sua espera, seu movimento, sua tomada, sua emoção muscular e também visceral – em suma, sua presença constitutiva, mostrada no que chamam intencionalidade total (LACAN, 1964, p. 75).

Lacan nos mostra assim um duplo jogo de interdependência em que o olhar, como o objeto, precede o sujeito e onde o visível está na dependência direta do que se mostra e do que se dá a ver. O olho, situado como órgão corporal, está posto como metáfora de um empuxo do Outro, de um movimento pulsional daquele que vê.

[...] a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho do que vê. Ainda é dizer demais, pois esse olho é apenas metáfora de algo que melhor chamarei de *empuxo* daquele que vê – algo de anterior a seu olho. O que se trata de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica, é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte. Esse ver ao qual estou submetido de modo original (LACAN, 1964, pp. 75-76).

3.1 Ideal de eu, Eu ideal (Estádio do Espelho)

Mantendo os redundantes adjetivos que colocam em cena o inexorável destino do ser da espécie humana - sujeito do inconsciente, alienado, de linguagem, do significante, falante, barrado, cindido, fragmentado, dividido, ... -, reforçamos, com eles, as prerrogativas para a condição própria do sujeito, que passa por diversas identificações, enfatizando e ratificando assim sua posição subjetiva de alienação ao Outro (campo dos significantes) e, portanto, sua renúncia ao seu próprio desejo.

Falar de sujeito, em psicanálise, implica necessariamente falar da divisão psíquica de seu Ser, transformando-o e moldando-o através das complexas operações agenciadas pelos três registros constituintes da realidade humana: real, simbólico e imaginário. No uso dos adjetivos, acentuamos essa partição que acontece no aparelho psíquico, a partir da entrada do simbólico, abalando a alucinada integralidade de indivíduo, fruto da relação primitiva do sujeito com o que é exterior a seus limites corporais - relação ainda não pulsional -, mas, também, que o estrutura como uma linguagem, operação genialmente atestada e comprovada por Freud em sua clínica, na fala do sujeito em associação livre, onde o material inconsciente pontua o discurso testemunhado pelo analista.

Somente um sujeito tem capacidade de compreender um sentido e, na inversão, qualquer produção de sentido requer e coloca em cena um sujeito, segundo Lacan. Em sua constituição, esse sujeito falante passa, necessariamente, por três processos identificatórios, fundamentais para sua constituição. O primeiro acontece por *incorporação*, o segundo por identificação ao *traço unário* e o terceiro se dá na identificação com o *objeto a*.

A história da pulsão está ancorada nessas três etapas, que mostram as transformações sofridas no modo de funcionamento pulsional do sujeito, quando, pela primazia simbólica, ele, inevitavelmente, se enoda nos três registros apresentados e teorizados por Jacques Lacan; nomeadamente, o real, o simbólico e o imaginário.

No enodamento ímpar de cada sujeito nesses registros, num ponto de intercessão de suas interrelações, surge um objeto, objeto *causa de desejo* - entre outras denominações e funções -, objeto que representa e surge para ocupar o lugar do vazio, perpetrado pela perda de um saber

da espécie, que, por deixar um “lugar” escandido, um lugar de falta, que constitui um furo no simbólico, permite que o significante (S1) se instale, deixando uma marca e estruturando-o em relação aos outros significantes que formam sua cadeia (S2).

Segundo Nadiá Ferreira, em sua obra *Amor, Ódio e Ignorância*:

A identificação por incorporação é o momento de constituição do narcisismo primário, e não se confunde com a identificação especular do estágio do espelho (narcisismo secundário), em que se dá a fundação do Eu [*Ideal-Ich*]-i(a) (FERREIRA, 2005, p. 28).

O primeiro dos três processos de identificação, identificação por incorporação, regido pelo princípio do prazer, no qual, segundo Ferreira, o registro do real ainda é neutro, ou seja, não se encontra sexualizado, se dá na relação mais ancestral com os objetos através de um mecanismo de incorporação, que se divide em duas etapas do autoerotismo, apresentadas por Freud (1915), nas quais o objeto não deixa de estar presente. Existe aí uma correspondência direta entre o Eu real (*Real-Ich*) e o objeto de prazer, que exclui os outros objetos não assimilados.

Na primeira dessas duas etapas do autoerotismo, que vigora na primeira identificação incorporativa, há um total desinteresse pelos objetos que não proporcionam prazer. Nessa fase o bebê expulsa-os de seu campo, originando o ódio em sua forma embrionária. Numa segunda etapa desse primeiro processo identificatório, em contraposição à primeira, o amor surge na relação com objeto que traz prazer e, portanto, é incorporado também de maneira ilusória ao próprio corpo, constituindo-se aí o narcisismo primário. De acordo ainda com Ferreira: “O seio, objeto real de prazer, é arrancado do corpo do Outro e passa a fazer parte do corpo do eu do prazer” (FERREIRA, 2005, p. 29) A autora completa essa observação, ao trazer Lacan, esclarecendo que “essa incorporação do objeto é “o ponto de emergência do objeto do amor” (FERREIRA, 2005, p. 29) como estrutura narcísica.

É na segunda identificação, agora com o traço unário, “que se dá a retirada de uma marca do campo do Outro, inaugurando o desejo e criando as condições para a inscrição do significante, da qual advirá um sujeito cindido” (FERREIRA, 2005, p. 29). O significante está, dessa maneira e nessa etapa, ainda em sua forma original e primitiva, ou seja, na condição de traço unário.

O traço unário, no que o sujeito a ele se agarra, está no campo do desejo, o qual só poderia de qualquer modo constituir-se no reino do significante, no nível em que há relação do sujeito ao Outro. É o campo do Outro que determina a função do traço unário, no que com ele se inaugura um tempo maior da identificação na tópica então desenvolvida por Freud - a saber, a idealização, o ideal do eu (LACAN, 1964, p. 248).

Segundo a psicanalista Nadiá Ferreira, Lacan extrai o conceito de traço unário não só na obra freudiana, mas também no ensinamento saussuriano, o qual:

[...] definiu os fonemas como a materialidade do significante verbal e ressaltou a distinção conceitual entre fonemas, traços distintivos e significantes. [...] O traço unário também não se confunde com o significante, mas é nele que se sustenta a função significante como diferença pura. Nesse sentido, o traço unário é a forma mais simples de marca e, como tal, é a origem do significante (FERREIRA, 2005, pp. 32-33).

Uma perda acontece e é sentida como tal na passagem da primeira para a segunda identificação, acionando um movimento repetitivo que visa a recuperação do que foi, de maneira ilusória, perdido para sempre, sem nunca sequer ter existido. O que na primeira identificação foi experienciado como sensação de prazer, na segunda transforma-se em gozo e, nessa transformação, acontece a disjunção entre o corpo e o gozo. A repetição, dessa forma, por insistir sem cessar na recuperação de um suposto gozo vivido, privilegiado e perdido, se impõe ao sujeito numa estratégia de restituição daquilo que foi sustentado nessa ilusão, portanto, estará sempre fadada ao fracasso na conquista do objeto do desejo.

A passagem da primeira para a segunda identificação se caracteriza pela conversão em gozo do que antes foi experimentado como prazer. Essa conversão separa corpo e gozo, operando uma perda que agencia um movimento de repetição [*Wiederholung*] em torno do mesmo, fazendo com que toda demanda fracasse. O que se repete é a busca desse gozo privilegiado que se articula com o objeto perdido freudiano [*Das Ding*]. Tal repetição incessante cria a expectativa de um mais-gozar... (FERREIRA, 2005, p. 30).

Ferreira (2005, p. 30) explicita, com Lacan, que: “o que se repete não poderia estar de outro modo, em relação ao que se repete, senão em perda. Em perda do que quiserem, em perda de velocidade, de força – há algo que é perda”. É essa identificação que, segundo ela, introduz no simbólico o corpo vivo, subjetivado, e que, por isso, se apresenta alienado a uma lei, a do significante, que submete esse corpo às leis do princípio do prazer. É no entrecruzamento pelo qual o significante unário vem funcionar no campo do *Lust* quer dizer, no campo da identificação primeira narcísica, que está a mola essencial da incidência do *Ideal do eu* (LACAN, 1964, p. 248).

A identificação com o *objeto a*, a terceira na temporalidade da constituição do sujeito, se situa no *Estádio do espelho*, momento de construção narcísica – narcisismo secundário - teorizado por Jacques Lacan na obra de Freud. Em 1936, Lacan apresentou seu conceito de “Estádio do espelho” em Berlim e foi interrompido pelo psicanalista Ernest Jones, amigo e contemporâneo de Freud. Treze anos depois, no ano de 1949 em Zurique, Lacan trouxe a público, mais uma vez, seu trabalho intitulado *O Estádio do espelho como formador da função*

do eu – tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. Nesse texto, Lacan teoriza de maneira exemplar o período em que o sujeito experimenta a “assunção jubilatória de sua imagem especular” (LACAN, 1949, p. 97), vivida pela criança ainda sem o domínio da linguagem. Nessa imagem, ele situa a “matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (LACAN, 1964, p. 97).

Nessa terceira identificação, constituir-se-á o sujeito que se encontrará interditado no seu desejo, subsumido pela ação de um outro significante (S2), vindo do campo do Outro, que promove a transformação do traço unário em S1 - seu significante primeiro, originário -, fazendo com que ele se estruture na cadeia simbólica (S2). Apagado entre dois significantes, o sujeito se mantém “assujeitado” na cadeia simbólica e só aparece de maneira pontual e evanescente, nas formações do inconsciente, segundo Lacan.

A terceira identificação, ou identificação com o objeto *a*, é o momento de constituição do sujeito barrado (S/) e do sujeito na posição de objeto por ação de outro significante (S2), que vem do campo do Outro representar o significante primordial do sujeito (S1) para outros significantes (LACAN, 1964, p. 243).

O efeito de linguagem é a causa introduzida no sujeito. Por esse efeito, ele não é causa dele mesmo, mas traz em si o germe da causa que o cinde. Pois sua causa é o significante sem o qual não haveria nenhum sujeito no real. Mas esse sujeito é o que o significante representa, e este não pode representar nada senão para um outro significante: ao que se reduz, por conseguinte, o sujeito que escuta (LACAN, 1960, p. 849).

Com o sujeito, portanto, não se fala. Isso fala dele, e é aí que ele se apreende, e tão forçosamente quanto, antes de – pelo simples fato de isso se dirigir a ele – desaparecer como sujeito no significante em que se transforma, ele não é absolutamente nada. Mas esse nada se sustenta por seu advento, produzido agora pelo apelo, feito ao Outro, ao segundo significante (LACAN, 1960, p. 849).

O *Estádio do Espelho* determina então a constituição do *Eu* como imagem, como *Eu ideal*, como eu narcísico, imaginário, balizado em sua edificação pelo *Ideal de eu*, simbólico, seu antecessor, instaurando o desejo como desejo do Outro, sempre suposto. Este processo é marcado por uma separação que faz o sujeito não mais se ligar à ambiguidade do ser, processo esse promovido pela função mesma do objeto *a*. Constituído assim como objeto, o *Eu* permanece nessa condição alienada.

Portanto, de acordo com Lacan, o *Ideal do eu* (por seu caráter simbólico) antecede o *Eu Ideal*, na medida em que este último – imaginário - depende do primeiro – simbólico - para sua formação e consolidação como imago identificatória. O *Ideal do eu* é marcado no Estádio do espelho e representado pelo olhar daquele outro que o segura nos braços, representante primeiro do Outro para o bebê, ainda sem o domínio da fala e de suas funções motoras.

Descrevi em outro lugar a visada em espelho do *ideal do eu*, desse ser que ele viu primeiro aparecer na forma de um dos pais que, diante do espelho o segura. Ao se agarrar à referência daquele que o olha num espelho, o sujeito vê aparecer, não seu ideal do eu, mas seu eu ideal, no ponto que ele deseja comprazer-se em si mesmo (LACAN, 1964, pp. 248-249).

O *Ideal do eu*, por conseguinte, é o primeiro dito que ecoa no sujeito. É o dito que:

...decreta, legifera, sentencia, é oráculo, confere ao outro real sua obscura autoridade. Tomem apenas um significante como insígnia dessa onipotência, ou seja, desse poder todo em potência, desse nascimento da possibilidade, e vocês terão o traço unário, que por preencher a marca invisível que o sujeito recebe do significante, aliena esse sujeito na identificação primeira que forma o ideal do eu. O que é inscrito pela notação de $I(A)$, com a qual devemos substituir, nesta etapa, o $S/$, S barrado do vetor retrógrado, fazendo com que ele se transponha de sua extremidade para sua partida (LACAN, 1960, p. 822).

Está aí o Ideal do eu, posto em seu lugar, situado por Lacan no *grafo do desejo*, num ponto posterior ao *Eu ideal* que, pelo efeito de retroação, no mesmo *grafo*, permite a formação do *Eu ideal* imaginário que fixa a Imago para o sujeito

Efeito de retroversão pelo qual o sujeito, em cada etapa, transforma-se naquilo que era, como antes, e só anuncia “ele terá sido”, no futuro anterior” (LACAN, 1960, p.823)

É essa imagem que se fixa, eu ideal, desde o ponto em que o sujeito se detém como ideal do eu. O eu, a partir daí, é função de domínio, jogo de imponência, rivalidade constituída. Na captura que sofre de sua natureza imaginária, ele mascara sua duplicidade, qual seja, que a consciência que ele garante a si mesmo uma existência incontestável...não lhe é de modo algum imanente, mas transcendente, uma vez que se apoia no traço unário do ideal do eu (LACAN, 1960, p. 823).

O estágio do espelho é para Lacan o tempo de precipitação em direção a formação do *Eu ideal* do sujeito, como também momento que dá origem às identificações secundárias que Lacan chamou de normalizações da libido. Nesse estágio, a matriz desse *Eu ideal* é constituída numa fantasia – elaborada no registro do imaginário – e que, por constituir -se como matriz, se repete seguindo um caminho já antes trilhado e agora convertido numa repetição. Com a matriz pulsional já instaurada, a pulsão percorrerá, de maneira incessante e autômata, o trilhamento já feito por ela para encontrar seu objeto, determinando assim a posição de “destino” do sujeito alienado de seu desejo pelo assujeitamento à suposição de desejo do Outro sobre ele, corroborado pelo lugar que ocupa no discurso, lugar de semblante assumido por ele.

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (LACAN, 1949, p. 97).

Ainda em Lacan, vemos a marca deixada por essa forma primordial chamada de *Eu ideal*:

...essa forma situa a instancia do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irredutível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade (LACAN, 1949, p. 98).

A função do estádio do espelho revela-se, por conseguinte, como um caso particular da *imago*, que é estabelecer uma função do organismo com a realidade. [...] O estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde a imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida, todo o seu desenvolvimento mental (LACAN, 1949, p. 100).

Está em Lacan, portanto, através de seu ensino no avanço da teoria freudiana e nas contribuições que trouxe para a teoria psicanalítica, a função dessa terceira identificação, momento em que se dá o narcisismo secundário, estruturante do Eu através da construção de uma Imago, imagem que o sustentará em sua fantasia de Ser, situando-o na condição de assujeitamento ao Outro, condição esta denominada, entre outras tantas, de falta-a-ser.

Dessa forma, podemos compreender as intrincadas operações psíquicas que operam no sujeito, até a consolidação de uma instância egóica que o situa numa certeza de si, a fim de estancar a angústia do não Ser. A imagem construída, que sofre inúmeras e posteriores identificações secundárias, vai sendo cada vez mais delineada e “significantizada” na fantasia do sujeito, para, assim, fixando-se aos significantes subvertidos por ele em sua realidade psíquica, servir de anteparo ao real, este sem nenhuma significação.

O figurino para o sujeito, nessas futuras etapas secundárias de identificações, vai construindo-se para servir-lhe tanto como máscara, como também como escudo, na relação com o objeto da pulsão escópica, ou seja, com o olhar do Outro.

Conectado à sua herança simbólica – enredado em sua estória singular - e impregnado que se encontra, primeiramente, em um *Ideal de eu* simbólico que o Outro, detentor do campo dos significantes lhe transmite, o sujeito assume sua posição neurótica numa idealização. Ao sofrer abalos externos nessa fortificada edificação denominada *Eu ideal*, ele vê aparecer a angústia. Seu figurino e sua infinidade de modos e maneiras de se mascarar para o outro são seus mecanismos de defesa contra os abalos em seu semblante. Em cada discurso em que o sujeito está estruturado, a posição de semblante é o lugar onde a Imago do sujeito dividido se apresenta mascarando essa divisão.

Instância imaginária, o *Eu ideal* remete àquilo que gostaríamos de ter sido e que corresponderia ao lugar das expectativas do Outro, do desejo dos pais e/ou da sociedade a qual

pertencemos. A pergunta feita no imaginário - O que o Outro espera de nós? ou O que o Outro quer de mim? - corresponde a uma figura do narcisismo e é aquilo que realizaria a expectativa do Outro sobre nós mesmos, colocando o sujeito no lugar de objeto a.

Ideal do eu, instância que perpassa simbolicamente a constituição do *Eu Ideal*, salvando-o da paranóia e da esquizofrenia. Ele tem relação com a substituição simbólica do narcisismo primário, ou seja, a cena inicial em que o desejo dos pais contribui para a constituição do narcisismo secundário. O *Ideal do eu*, assim, autoriza nosso próprio desejo. Ele monta as nossas estruturas de identificação e de admiração, que são fundamentais para a constituição do Eu. Amar o outro é incluí-lo no nosso espectro de *Ideal do eu*, instância de formação da nossa moralidade, junto com o superego, apresentando-se como formador da moral e dos ideais reguladores do sujeito. A partir dele é que mostramos como devemos ser para desejar aquilo com o que nos identificamos. A figura dos pais ou de seus substitutos começa a perder sua força e estes passam a não mais serem considerados como seres supremos, podendo assim serem substituídos por outras figuras como mestres, amigos...

O *Ideal do eu* seria aquilo de que tentamos nos aproximar como uma luz no horizonte que ilumina o caminho para o nosso desejo, como um modelo ao qual tentamos nos conformar, uma imagem idealizada de um certo lugar em que o sujeito possa ocupar o lugar de amante e de amado.

3.2 O figurino e fantasia

Referidos neste trabalho pela estrutura neurótica, trazemos também seu mecanismo de defesa, a saber, a fantasia, que, na articulação entre os dois registros, simbólico e o imaginário, permite ao sujeito produzir um sentido próprio e particular contra a insensatez avassaladora da incidência do registro do real. Portanto, o advento do simbólico na espécie humana, ao mesmo tempo que divide o Ser suposto com sua potência e sua polivalência de sentido, inerente ao significante, fragmentando-o e desconformando sua suposta integralidade como Ser, apresenta-se também para o sujeito como possível via de reintegralização, mesmo sendo esta imaginária e, por isso mesmo, vulnerável e suscetível aos abalos, provenientes de uma realidade.

Definindo o sujeito como um aparelho lacunar, Lacan diz que é nessa lacuna, onde o objeto se instala, que a função mesma desse objeto aparece - na condição de objeto perdido para sempre. (Lacan, 1966). Esse, para Lacan, é o estatuto do objeto *a*, objeto causa do desejo. Mas não é ele - o objeto *a* - que sustenta o desejo do sujeito, mas sim a fantasia. Ele, o sujeito neurótico é sustentado por sua fantasia, pois é nela que o desejo fica resguardado, na medida

em que é nela que ele se mantém possível e, ao mesmo tempo, também nela, esse objeto sofre operações para manter-se inalcançável.

Assim como o delírio na psicose, a fantasia se configura para o neurótico, num empenho mútuo e recíproco entre o registro simbólico e o registro imaginário, visando aplacar uma invasão inassimilável e, por isso, desestabilizadora.

A estrutura imaginária da fantasia é dependente do registro simbólico e, por isso, repercute tanto na teoria quanto na clínica psicanalítica, orientando dessa maneira o lugar ocupado pelo analista, lugar de resposta (interpretação) a uma determinada e singular estrutura que se apresenta na fala do analisando.

A representação meta, que entra em jogo na clínica, através da escuta de livre associação, é a fantasia fundamental do sujeito. Essa estrutura de fantasia suporta e acolhe o desejo, pois, no movimento de busca incessante por ele, o sujeito afasta a emergência da angústia. O desejo, dessa forma, converte-se no melhor remédio para manter afastada a angústia que o sem sentido do real faz comparecer. A fantasia, dessa maneira, acolhe e emoldura a pulsão, que se converte em desejo.

Nas manobras praticadas e engendradas na fantasia, o sujeito finge não haver castração, fingindo também, por conseguinte, a inexistência da relação sexual, na qual ele supõe existir um outro – objeto do seu desejo - que o completará, ao contrário da pulsão, que está permanentemente nos mostrando e nos avisando da falta instituída na operação significativa, a qual o sujeito foi submetido, desde antes de se tornar sujeito barrado pela linguagem.

Freud faz sua crucial descoberta do inconsciente a partir da fantasia fundamental. No princípio de sua obra, fantasia e inconsciente parecem não estar bem distinguidos. No desenvolvimento da teoria, Freud vai deixando claro que o registro do real (registro este só formulado posteriormente por Lacan a partir de sua leitura e do resgate da obra freudiana) é diferente da realidade, e que a fantasia do sujeito se constrói elaborando para ele uma realidade própria, a partir do ponto, justamente, em que o real retorna, sempre no mesmo lugar, mostrando o furo do sujeito.

No caso Dora, Freud confessa ao amigo Fliess que não pode mais acreditar em sua paciente, no que concerne as suas revelações traumáticas vividas no seio familiar. Freud parte então de uma teoria onde o trauma sexual vige – caso Dora -, abandonando-a no decorrer do tratamento, para adotar a teoria que, na paciente histérica, se manifesta como sexo traumático. Em seguida, percebe, sempre na clínica através de uma escuta específica, preconizada por ele nos textos que abordam a prática analítica, que não se trata de uma mentira da paciente. Dora diz a verdade, apenas uma verdade psíquica, singular, verdade subjetiva e subjetivada em sua

fantasia, produzindo por isso sintomas em seu corpo pelo movimento pulsional de retorno ao próprio Eu, ao qual Freud denominou como uma das vicissitudes da pulsão, ou seja, o retorno na forma de sintoma no corpo, que se apresenta de diferentes maneiras em cada estrutura neurótica de cada sujeito. A ideia do adulto que, segundo Dora, a seduzia perversamente, passa a ser compreendida como fruto das formações fantasísticas da paciente, criadas na relação com o outro em seu processo neurótico de subjetivação.

No texto “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”, Freud não encerra sua teorização sobre a fantasia inconsciente, mas permite arrematar o conceito, de maneira a ser melhor compreendido dentro da encadeada teoria. Conhecendo então a estruturação da fantasia do sujeito, escutando seu modo particular e único de alienação ao outro, pôde-se tratá-lo sustentando o lugar de psicanalista, um lugar que, por necessitar que haja desejo para ocupá-lo, também se traduz como um lugar de criação, onde a subversão do código de maneira ímpar, ali confidenciado na estrutura significante do analisante, no aqui e no agora da sessão, está dado de saída e considerado, de antemão, como uma espécie de mola propulsora do tratamento.

Diante dos constantes e ininterruptos estímulos desestabilizadores que emanam tanto do mundo exterior quanto do universo interior, o organismo necessita de uma proteção para estabilizá-lo. O conflito entre os estímulos externos e os internos desestruturam o ser da espécie, levando-o a elaborar uma realidade própria, que visa ocasionar uma homeostase do organismo, na qual ele ameniza essas duas invasões – externa e interna –, articulando-as, mediando-as, conformando-as e apaziguando-as, criando assim, através de um dispositivo defensivo, um modo menos traumático de perceber, de articular e de manter uma conformidade entre a realidade objetiva e a realidade subjetiva, que se traduzem, com Lacan, respectivamente, em real e fantasia.

A fala do sujeito neurótico é resultante dessas duas forças - consciente e inconsciente -, portanto, elas estão presentes em seu discurso, no qual “falam” ao mesmo tempo mantendo-se embricadas. Uma dessas falas, patente, é expressa numa fala vazia, e outra, latente, entendida como fala plena. Nas formações inconscientes, ou seja, nos sintomas, lapsos, atos falhos, chistes e sonhos, esse dizer do sujeito toma sua forma e seu estilo revelando, de forma pontual, o que estava latente.

O lapso, o chiste e o ato falho facilitam uma erupção do material inconsciente na fala do sujeito, causando a ruptura no discurso formatado pelo recalque, provocando uma quebra do semblante, ou seja, uma ruptura “temporária” da *Imago*. Um furo na roupa, sem que o próprio

usuário o tenha visto, quando é apontado e revelado por outro, pode causar rubor e mal-estar por fazer “cair” a *Imago* tão bem construída e inicialmente moldada no *Estádio do espelho*.

Não se trata de acaso a emergência na fala de algo que o sujeito não previu ser falado. Na obra *Psicopatologia da vida cotidiana*, Freud nos relata diversos exemplos, evidenciando a causalidade do ato e da fala, demonstrando assim que não existe acaso na determinação psíquica.

A fantasia atenua de inusitadas formas a realidade, difícil de assimilar. Pela ciência de sua finitude e para afastar o real insuportável da não relação sexual, o sujeito se veste e se reveste com sua fantasia, mascara sua condição de objeto, dispõe de seu figurino e o usa da melhor forma que pode, recorrendo também à sua imagem para permanecer no jogo simbólico/imaginário do laço social, no qual exhibe a sustentação de um discurso, proveniente de seu lugar de semblante.

Podemos ver então que simbólico (significante) e imaginário (sentido) se articulam impedindo que a “comunicação” aconteça. Assim articulados, elaboram para o sujeito uma fantasia, ou seja, um dialeto singular para cada ser da espécie falante, naturalmente derivados, cada um destes, da linguagem. É no imaginário, registro narcísico por excelência, que a fantasia inicia sua construção e marca seus domínios para cada sujeito. É nesse registro que o Eu ideal se consagra e é nessa dimensão que seu reinado é defendido, diuturnamente, sob a ação contínua do recalque.

4 TRÊS FRAGMENTOS DE CASOS CLÍNICOS

Início o capítulo pela citação de Lacan pois, como psicanalista, estou implicada na dimensão ética que engendra a teoria como também ciente das implicações próprias a esse lugar, que é assumido – nunca conquistado - e que, decididamente, só é possível de ser ocupado quando se encontra alicerçado por um desejo, de ser analista, ou melhor, que ali, a cada sessão, já com a relação de amor transferencial instituída, ele possibilite que uma análise aconteça.

Método de verdade e de desmistificações das camuflagens subjetivas, manifestaria a psicanálise uma ambição desmedida ao aplicar seus princípios à sua própria corporação, isto é, à concepção que tem os psicanalistas de seu papel junto ao doente, de seu lugar na sociedade dos espíritos, de suas relações com seus pares e de sua missão de ensino? (LACAN, 1953, p. 242).

Cito mais uma vez Lacan:

Particularmente, logo lhe fica patente, e aliás confirmada, a abstenção do analista em lhe responder em qualquer plano de conselho ou projeto [...] Que preocupação condiciona, portanto, diante dele a fala do analista? A de oferecer ao diálogo um personagem tão desprovido quanto possível de características individuais; nós nos apagamos, saímos do campo em que possam ser percebidos o interesse, a simpatia e a reação buscados por aquele que fala no rosto do interlocutor; evitamos qualquer manifestação de nossos gostos pessoais, escondemos o que pode traí-los, nos despersonalizamos e tendemos, para esse fim, a representar para o outro um ideal de impassibilidade.

Nisso, não imprimimos apenas a apatia que tivemos que realizar em nós mesmos para estarmos em condições de compreender nosso sujeito, nem tampouco preparamos o realce de oráculo que, contra esse fundo de inércia, deve assumir nossa intervenção interpretativa.

[...] “Toma para ti”, dizem-nos, “essa dor que pesa sobre meus ombros; mas, “satisfeito, sereno e confortável como te vejo, não podes ser digno de portá-la (LACAN, 1948, p. 109).

Sabemos que as roupas têm o poder de velar e de revelar o que o sujeito muitas vezes gostaria de exhibir e/ou esconder, respectivamente. Sabemos também que, quanto mais o sujeito confia e se fia na imagem que cria, de maneira exacerbada, mais angustia ele experimentará quando ela for abalada, confrontada, desestabilizada.

O que pretendo ressaltar, contornar e pontuar, trazendo a experiência da clínica para as discussões sobre o figurino do sujeito, não incide diretamente sobre o valor simbólico das peças que compõe um figurino ou a sua integralidade como signo, mas sim que, também no figurino do sujeito, enquanto linguagem não verbal que arquiteta uma imagem, a comunicação não existe, assim como Lacan pontificou.

Neste capítulo, na medida do material que considero possível apresentar, tento mostrar algumas construções subjetivas de alguns analisandos, tanto a respeito de seus figurinos, como em relação ao figurino de outros que não ele.

Nos quatro casos narrados, trago algumas falas localizadas de analisandos e um pequeno recorte de sua estória. Através de pequenos fragmentos de cada caso, podemos avaliar como a linguagem, subjetivada singularmente no imaginário de cada sujeito, fixa significantes, regendo um modo de atuar que produz sentido também no vestir, mitigando assim a incidência de um sem sentido instaurado pelo registro do real. A linguagem se capilariza nos tecidos, nas dobras, nos cortes e costuras de um figurino. Ela se elabora num código único que nem o próprio sujeito tem a senha, revelando, na clínica, tipos de estruturas desde uma histeria “recatada e contida” até uma neurose obsessiva filigranada e patentemente afetada.

A linguagem, atravessada e elaborada pelo registro do imaginário, vincula o sujeito do inconsciente a seu modo de se expressar e atuar, portanto, ao seu modo de vestir, acorrentado que está à sua neurose, submetido, assim, também ao seu modo de se repetir

4.1 Caso 1

... Antes ... eu?... nunca..., eu... jamais..., nunca eu teria olhado para uma mulher tão sem atrativos! (fala do paciente). A exclamação foi proferida por um analisante, referindo-se às roupas e ao visual de sua atual companheira com a qual iniciou um relacionamento dois anos antes. Ele, um homem de trinta e poucos anos e há dois vivendo com a referida “sem atrativos”, me diz em uma sessão que, antes de conhecê-la, só se aproximava, se interessava e se relacionava com mulheres que usassem figurinos mais “provocativos” e/ou, “femininos”. Conta que, quando a conheceu, não lhe deu nenhuma importância. “Achei o conjunto da obra tão apagado que não prestei muita atenção nela...” (fala do paciente). Lembrava-se do primeiro dia em que a conheceu apenas por seu figurino ter-lhe causado uma impressão ruim: “Ela não tinha formas definidas de um corpo de mulher... parecia que tinha saído da boca de um leão de tão amassada que tava” (fala do paciente), disse ele em tom jocoso, mas carinhoso.

Quando, depois desse fatídico encontro, um pouco mais tarde, os dois começaram a frequentar o mesmo grupo de amigos, iniciou-se uma aproximação, mas sem nenhum entusiasmo sexual da parte dele. Não porque ela fosse uma pessoa desinteressante, mas por ele achar que ela não gostava muito do “esporte”, como ele mesmo resumiu a prática da relação sexual. Por algum motivo, a presumida falta de desejo sexual atribuída à nova amiga, se apresentava em seus pensamentos sempre ligada a mulheres usuárias de roupas soltas do corpo, pouco sexy e/ou pouco “femininas”. O estilo da agora atual companheira foi inicialmente interpretado por ele como completamente destituído de eroticidade, ou melhor dizendo, como se fosse quase um tratado imagético de repúdio e aversão ao sexo.

Em outra sessão, falou que quando, “casualmente”, fez sexo com ela pela primeira vez, ficou surpreso positivamente e, ao mesmo tempo, intrigado por não conseguir entender como uma mulher que se vestia “...*tão sem graça e tão pouco atraente*” tinha lhe proporcionado uma transa sexual tão “*incrível, intensa, erótica, criativa, divertida e interessante*” (fala do paciente), todos adjetivos usados por ele.

Nesta relação amorosa, que acabou perdurando muito além da primeira transa sexual, contrariando as certezas contidas nas interpretações sobre os figurinos de sua companheira e equivocadamente interpretados por ele, ele observou que ela se mostrou sempre muito mais disposta e empenhada sexualmente do que ele próprio. O analisante disse que não conseguia conceber como “...*por trás daquelas roupas insossas, tinha se revelado uma coisa muito maravilhosa e doida em matéria de sexo!*” (fala do paciente). Em outras sessões, disse que, a partir dessa relação, seu olhar, antes aprisionado numa interpretação fixada, havia se deslocado em relação ao julgamento dos figurinos das mulheres em geral.

Posteriormente, através das conversas e falas soltas com sua agora companheira, pôde constatar que o caráter disforme, desleixado e amassado do figurino, sempre presente na maneira de se vestir, e antes interpretado por ele como pura negligência e indício de preguiça, havia se mostrado nela como um manifesto, como um “estilo” permanente, diretamente relacionado com sua vontade de “dizer” aos outros, através de seu figurino, que era uma mulher “*sem frescuras*”, “*batalhadora*” na vida, assumindo assim a manutenção de seu lugar de semblante. Em suas falas conscientes, a namorada do analisante disse a ele que talvez pretendesse mostrar, com sua maneira de se vestir, que prescindia das mordomias e dos empregados permanentes e ao seu dispor na casa de seus pais, mantendo suas roupas sempre limpas e bem passadas. Com esse figurino desleixado e amassado, segundo ele, ela intentava, em seu discurso consciente, “dizer” ao outro que morava sozinha, que trabalhava, que se sustentava, que era independente, repudiando assim qualquer imagem que ela supunha poder se assemelhar a de uma menina mimada, arrumada e perfumada que, para ela, era sinônimo de futilidade e de falta do que fazer e pensar.

Num outro momento, o analisante acrescentou ainda que sua companheira era proveniente de uma família financeiramente abastada e que isso a incomodava demasiadamente.

Evidencia-se, assim, da parte da namorada do analisante, uma convicta intencionalidade consciente no envio de uma mensagem a ser lançada através de seu figurino, mensagem esta que sabemos estar permeada, sem dúvida, também, de intencionalidades inconscientes. Da

parte do analisante, constatamos a interpretação desacertada e equivocada, fundada em seu neurótico e singular modo de perceber as mulheres.

Hoje o analisante diz perceber-se mais atento aos equívocos do olhar reducionista em relação ao figurino feminino. Antigos relacionamentos vieram à tona nas sessões e neles o figurino das mulheres foi sempre falado e comentado, revelando claramente suas fantasias em relação ao corpo feminino. Sempre rindo, de vez em quando, fala nas sessões sobre os desacertos de suas inferências sobre as roupas das mulheres com as quais se relacionou, único gênero para o qual parecia ter formado esse olhar escrutinador do registro do figurino.

Certamente o fragmento do caso narrado, em relação a namorada do analisante, não nos aponta, muito menos nos revela, as inumeráveis sobredeterminações psíquicas do sujeito que também se encontram corroboradas e estampadas no modo vestir, no caso da companheira do analisante. Tampouco nos possibilita tangenciar as intencionalidades e determinações psíquicas para as composições de seu figurino. Quanto ao analisante, pinçamos aqui seu modo singular de enxergar e interpretar o figurino dos “outros”, em particular o das mulheres – objeto de sua escolha amorosa - e isto revela muito sobre a sua posição desejante que poderá ser ouvida ao longo de seu processo analítico.

Considerando essas falas específicas nas sessões, talvez nos seja permitido dizer aqui que, nessa singular estruturação psíquica, nesta configuração de sua fantasia, nessa infinidade de sobredeterminações, estabeleceram-se fixações em relação à interpretação de determinados signos e tipos de figurinos femininos.

O analisante, num momento de tentativa de explicitar suas considerações a respeito de sua correspondência cristalizada entre um determinado figurino e o tipo específico de mulher, ao mesmo tempo é surpreendido por seu próprio dizer e exclama: *“Nossa...não sabia que pensava assim... até esse momento... e, não sei nem porque penso assim!”* (fala do paciente).

A ideia de que as mulheres que se vestem de maneiras sensuais e erotizadas seriam, necessariamente, excelentes amantes sempre dispostas a terem relações sexuais, talvez possa nos apontar e sugerir uma conexão com a fantasia masculina do masoquismo feminino. Independente dos desvelamentos que o prosseguimento desse caso possa produzir ou não, certamente fica a certeza de que, também ao figurino, podem estar atreladas infinitas fantasias, com diferentes modos de construção. Expõe-se, mais uma vez nesse caso, o distanciamento que normalmente se efetua entre a significação possível, dada pelo olhar do outro, e a evocação, na imagem construída, implícita e latente de um desejo, também presentificado na singularidade de um figurino.

4.2 Caso 2

Uma jovem analisante, apesar de apreciar muito estampas de animais, particularmente as de onça, jamais havia se permitido usá-las. Não possuía em seu guarda-roupa nenhuma peça que sequer remetesse a tal tipo de estamparia e essa aversão se estendia a outras estampas de animais selvagens de um modo geral. Nas vezes em que sentia impulsos de comprar produtos dessa natureza – e os sentia frequentemente – rapidamente desistia e adiava a desejosa compra. “*Talvez em uma outra ocasião...*” ou, pensava ela, “*Compro outro dia ... com certeza!*” (fala da paciente), continuava dizendo para si mesma e também em fragmentos de suas falas em análise.

Aos 36 anos, iniciou comigo sua segunda análise sob orientação lacaniana. Durante o curso dos encontros semanais, depois da transferência parecer estar solidamente estabelecida, em uma sessão, deu-se conta da cristalização entre dois significantes que se mantinham de tal modo conjugados, a ponto de a terem limitado e inibido no uso das referidas estampas em toda e qualquer peça de seu vestuário. Eram eles, “onça” e “piranha”.

O primeiro deslizara de sua significação primordial – animal da classe dos felinos –, adquirindo uma nova significação fixada no caráter “promíscuo” do mundo animal, secundária à primeira, mas totalmente imperativa. O significante “onça” conservara, em sua fantasia, uma identificação direta com animais selvagens que, por pertencerem a essa categoria, acreditava ela fazerem sexo obsceno e “animalesco” entre os indivíduos de sua espécie. Para ela, estampa de onça, não sabia por que, estava em primeiro lugar dentro do rol das estampas de animais que suscitavam tal “promiscuidade”.

Quanto ao significante “piranha”, que designa também um animal, mas de outra espécie bastante diferente, ele havia se atrelado ao primeiro como que para reforçá-lo, para alicerçá-lo, mediante sua significação popular, no que dizia respeito à promiscuidade, já contida e fixada por ela no primeiro. Era como se, em seu pensamento, as onças – e todos os animais que se relacionassem a ela, em sua fantasia – fossem necessariamente piranhas. Para ela, portanto, mulheres que eram “piranhas” usavam estampas de animais, primordialmente as de onça, e vice e versa.

A auto interdição no uso de tais peças e estampas em seu universo imagético estava intrinsicamente ligada ao fato de que, reitero, ela havia conectado, de modo indissociável, em sua fantasia, o uso de estampas de animais a mulheres vulgares, ordinariamente chamadas de “piranhas”, associação verbalizada insistentemente e sem pudor por sua mãe e sua tia ao longo de sua vida e passivamente acolhida por ela durante o mesmo tempo.

Sobredeterminado a isso, de maneira inconsciente, ela também se mantinha aprisionada ao “vaticínio” materno de conservar-se para sempre pura, honrada, digna, íntegra, virtuosa, adjetivos constantemente hipervalorizados nos ditos de sua mãe e nos significados atrelados ao seu nome.

Esses elementos, amalgamados em sua realidade psíquica, se opunham veementemente a um desejo não sabido, ignorado e abafado de possuir e colocar sobre seu corpo uma estampa animalisca e, segundo suas palavras, “*Quem sabe atrair alguns olhares sobre mim*” (fala da paciente).

Essa contradição a restringia e a inibia, não apenas na questão do uso das referidas estampas em seu figurino, mas também em diversos desdobramentos de sua vida cotidiana que, notoriamente, a desviavam da direção em que seu desejo apontava, privando-a de satisfação em muitos campos de sua vida. Apresentava-se patente em seu discurso uma necessidade de se “apagar”, de transitar fora do campo do olhar do outro, tornar-se invisível. Quanto mais invisibilizada, mais virtuosa seria. O desejo da mãe caindo-lhe sobre a cabeça de maneira avassaladora, vaticinando sua existência, privando-a de seu desejo.

Ao fim de aproximadamente três anos de análise, a paciente chega ao consultório exibindo em seus cabelos - curtos - sua mais recente aquisição. Esta se tratava de uma mini piranha com estampa de onça. Era uma ínfima, mas emblemática e significativa aquisição. Este ato se mostrou na análise como um pequeno, mas importante marco na estória daquela analisante. A inocente aquisição ampliou caminhos, não apenas para outras conquistas, dentro do universo da indumentária que compunham seu figurino, mas expressou-se como uma pequena, mas profícua possibilidade de libertação gradual de sua inibição quanto à atração de olhares para si. A compra - e o uso - do objeto que condensava de forma patente os dois significantes talvez tenha possibilitado, para ela, uma espécie de “desconstrução ou de resignificação de sua fantasia” cristalizada, permeando e ecoando em suas relações com o outro, com pequenos, mas possíveis desdobramentos futuros.

4.3 Caso 3

A analisante de 43 anos, em tratamento psicanalítico há quatro anos e meio, inicia uma das sessões trazendo um assunto previamente pensado. Intrigada com um episódio ocorrido e determinada a falar sobre ele, relata que não era a primeira vez que percebia tais fenômenos invadirem seus pensamentos.

Bastante cismada com o ocorrido, iniciou sua fala narrando um desses pensamentos, que chamarei de “devaneios” - não foi esse o termo utilizado pela analisante, mas um equivalente -, que surgiram no exato momento em que começara a se vestir para um evento noturno e festivo com amigos. No início, um pequeno mal-estar invadiu-a e percebeu que seus pensamentos se concentraram nas várias expectativas que envolviam o encontro comemorativo, causando-lhe assim bastante ansiedade.

Sabendo que nessa comemoração provavelmente encontraria uma antiga rival, no momento em que inicia seu ato de se vestir, a analisante inicia também, em uma corrente de pensamento, a formulação de uma série de elucubrações imaginárias. Elas giraram, segundo ela, em torno das inúmeras possibilidades de como deveria ser composto seu figurino para aquela noite. Era imperioso que ela causasse uma específica e determinada “impressão” – que supunha conseguir explicitar em seu figurino - aos convidados, sobretudo à dita rival. Ela relatou que, ao contrário do que poderia esperar, essa ansiedade e mesmo o inicial mal-estar não lhe roubaram a satisfação de se empenhar no ato de construir sua imagem para “enfrentar” “imageticamente” sua oponente.

Empenhou-se na elaboração dessa imagem, ao mesmo tempo que estranhava as ideias paralelas e ilusórias que brotavam de sua cabeça e que criavam uma encenação fictícia do encontro que teria com os amigos e um visual específico para encená-la. Esse devaneio foi trazido à tona em muitas sessões posteriores. Em cada uma delas e em cada fala em associação livre, acrescentavam-se mais elementos indicativos de sua posição neurótica. Acreditava ela que sua fala poderia trai-la facilmente nos momentos de tensão e confronto. Por isso, concentrava-se na elaboração de sua imagem, sobre a qual supunha ter completo domínio.

Segundo seus relatos, no momento de seu devaneio, uma série de intencionalidades começaram a tomar corpo e a reger as escolhas de seu figurino para o citado evento. Partiu, primeiramente, de algumas premissas imaginárias que foram tomando forma e se interligando, orientando suas preferências:

a) Durante o desenrolar de um longo relacionamento vivido pela analisante, neste momento já terminado, sua suposta rival, de acordo com seu relato, em todas as ocasiões que podia, resgatava, na forma de reminiscências, a época e os momentos marcantes em que havia namorado o citado ex-companheiro da analisante. Acreditava ela que, com essa atitude, a rival, notória e propositadamente, visava instigar-lhe ciúmes e fazer-lhe raiva, transformando cada casual encontro entre elas em estado de tensão, pois as provocações, a seu ver, exigiam uma resposta à altura da petulância b) Sua antagonista, de acordo com a paciente, possuía há pouco tempo um implante generoso de silicone nos seios e o exibia fartamente sempre que podia c) O

grupo de amigos íntimos e próximos de seu antigo companheiro também estaria presente no evento. d) Estes, sem dúvida, comentariam mais tarde com seu ex-namorado sobre ela e seu visual. e) Caso surgisse no evento noturno algum embate verbal com a rival, a analisante sabia ter medo de não possuir presença de espírito para, verbalmente, retrucar à altura, qualquer eventual provocação. f) Ela tinha, naquele momento, a plena convicção de que, a depender da imagem com a qual se recobriria naquela noite, poderia lhe proporcionar maior ou menor segurança. Sem palavras e apenas com seu figurino, pretendia, em seu devaneio, dizer a rival o que até então não tinha tido a coragem de dizer.

Durante o ato de se vestir para a festa e com essas premissas e certezas em seus pensamentos, a analisante deu vazão a um emaranhado de conjecturas e suposições sobre as possíveis atitudes e falas que, porventura, pudessem ser deflagradas naquela noite pelos convivas na aludida festividade, iniciadas sempre sob o impacto de seu figurino. Diálogos fictícios foram criados e atribuídos aos convidados numa tentativa de ensaiar as respostas que daria. Conjecturou se receberia elogios e quais seriam, pois estes poderiam ser usados como gancho, ou gatilho, para que ela pudesse direcionar seu desprezo a rival e alfinetá-la com algum comentário ambivalente, irônico ou sarcástico. Pensou, na sequência, caso os elogios viessem mesmo, quais seriam os adjetivos que eles usariam, para que assim ela pudesse se antecipar e formular qual o tipo de agradecimento seria o mais adequado e o mais eficaz para a circunstância.

Esse jorro de pensamentos ininterruptos, na tentativa de prever e controlar o que seria dito no encontro, a impressionou bastante pelo modo como eles emergiram, ou seja, sem freios, abundantes, sem que ela quisesse e sem que ela, de imediato, os reconhecesse como seus.

Obviamente, não de maneira aleatória, suas escolhas iniciaram-se por um bonito e favorito sutiã de renda, em outra sessão significado por ela como “a” peça basal que, naquele momento, de maneira consciente e irrevogável, estava ali para alicerçar a imagem pretendida, como podemos entrever pela sua fala: *“Na hora que eu tava me vestindo nem percebi, ... mas... é obvio, minha roupa tinha que começar pelo sutiã, ...hummm!, ...é óbvio, é lógico!”* (fala da paciente).

Mergulhada em seu devaneio, a analisante começa, assim,, com essa emblemática peça, a empreender seu figurino para a já citada comemoração. Na medida em que a imagem se construía, disse ela que promovia mais conexões entre as peças escolhidas e que, conseqüentemente, estas se conjugariam com as que viessem depois.

O sutiã, peça com significado fundamental dentro do universo feminino – mais ainda quando é nele, de maneira patente em sua fala, que se concentra o objeto causador do estado

beligerante da analisante -, deflagrou, dessa maneira, a competição imaginária instaurada com a rival, centrada em sua prótese mamária e no seu enorme poder simbólico. A rivalidade com a oponente então se estabelece em mais uma dimensão ilusória, em mais uma sobredeterminação.

Peça primeiramente escolhida que desencadeia seu devaneio e que determinará as peças seguintes, segundo uma lógica neurótica peculiar, o sutiã reveste uma parte do corpo que a analisante crê não deixar nada a desejar em relação a sua antagonista. No seu devaneio, as chances de “vitória”, impostas à rival no campo da imagem, se tornariam mais concretas com a disputa se concentrando nos seios, parte do corpo da qual, nitidamente, ela se orgulhava.

Deu prosseguimento às suas reflexões, todas feitas em sequência e colocadas para si mesma como imperativas. Narrou algumas pertinentes a alguns tipos de mulheres:

...quero ir bem bonita,... quero chegar e arrasar,... quero parecer o mais simples possível,... como se não estivesse preocupada nem um pouco em me arrumar para esse encontro,... será que chego mais tarde ou é melhor chegar no horário marcado?... ar displicente..., vou colocar este sutiã com rendas..., por cima vou vestir uma blusa..., frouxa claro!..., para não parecer vulgar (assim como minha rival, com aquele peitão indecente rsrsrs)..., mas pode ser ligeiramente transparente..., para que seja possível, de maneira sutil, claro, ... meus seios serem percebidos entre a abertura dos botões da blusa e a transparência,...desta forma, aparentarei sensualidade,... meus seios são NATURAIS e não artificiais. (fala da paciente).

Nas narrativas de seu devaneio, disse ela que achava que não só a rival - primordial “destinatária” de sua “mensagem” estampada em seu figurino –, mas também os outros amigos presentes, certamente perceberiam a exuberância ali demarcada na transparência e no decote de seu figurino, mesmo que discreta e sutilmente velados. Para ela, certamente, eles a elogiariam e/ou pontuariam sua “bela” ousadia no vestir. A partir deste elogio que, hipoteticamente, ela acreditava seria feito por eles, ela poderia então respondê-los de forma a “*dar a entender*” à rival que, seus seios, mesmo sem terem se submetido à cirurgia, continuavam exuberantes e melhores que os da “outra”. Pretendia “dizer”, com seu figurino, que ela própria não precisava recorrer a próteses ou a quaisquer subterfúgios e/ou “acessórios” corporais artificiais para se fazer desejar e/ou atrair homens.

Seu pensamento seguiu força e curso livre ao achar que, com aquelas combinações, configuradas em seu figurino, suscitaria indubitavelmente toda esta sequência de acontecimentos, de elogios e interpretações e assim poderia produzir um revide poderoso à rival. Para ela, certamente, os supostos e imaginários louvores que seriam declarados ao seu decote provocariam os presentes e culminariam em possibilidades para emissão de uma resposta verbal aos elogios, a fim de que, na resposta, pudesse enviar um recado àquela que lhe havia causado grande mal-estar, prejudicando seu relacionamento.

Seu recado carregava ainda a forte intenção de marcar uma nítida diferença entre ela e sua rival, diferença marcada por ela como um valor:

Eu, diferente de você, não preciso me fazer desejar acintosamente! Eu, diferente de você, não preciso recorrer a subterfúgios postiços! Eu, diferente de você, sou e posso me fazer desejável, caso queira, naturalmente”, “Eu, com minha naturalidade, não sou “fake”, sou o que sou, digo o que sou e, portanto, sou melhor do que você (fala da paciente).

Todos estes pensamentos, disse a paciente, brotaram sem que ela quisesse ou os tivesse formulado previamente. Contou que, assim que estas construções imaginárias cessaram, ela se impressionou com a dimensão alcançada por elas, como também com o desconhecimento delas até aquele momento. Sua surpresa com seus próprios pensamentos em relação ao episódio foi veementemente ressaltada por ela em várias sessões.

Ao ver-se “impedida” de poder responder verbalmente à uma provocação, a analisante elaborou, através de seu figurino, uma solução conciliatória que lhe pareceu, inicialmente, internamente satisfatória. As pulsões agressivas em relação à rival tentaram achar, por outras vias, maneiras de se satisfazer promovendo uma vingança contra sua suposta oponente, mesmo que de forma ilusória.

4.4 Caso 4

A analisante, uma jovem com aproximadamente vinte e sete anos, dois deles em análise, me surpreende no início de uma sessão ao dizer que está bastante ansiosa, pois, saindo dali irá, pela primeira vez em sua vida, comprar uma roupa para si mesma. Minha surpresa com a revelação da analisante fez-me perguntar-lhe o que ela queria dizer com “*primeira vez*”, certificando-me assim do grau da veracidade da informação.

Respondeu-me ela que nunca havia comprado nenhuma peça de roupa ou acessório para seu próprio uso. Disse que todos os elementos que se encontravam em seu guarda-roupa, assim como todas as roupas que tinham sido usadas por ela até aquele momento de sua vida, tinham sido dadas por sua mãe, por suas tias e/ou por suas primas.

Naquele dia, estava decidida a adquirir e montar um figurino que lhe agradasse e que ela mesma escolhesse. Continuou a sessão dizendo sentir vontade de comprar algo diferente para compor seu restrito universo imagético, alguma peça ou mesmo uma composição inteira. Na sessão, apesar da aparente satisfação e excitação demonstradas por sua primeira ida às compras, a analisante parecia estar ligeiramente apreensiva.

A sessão terminou com ela dizendo-se satisfeita com sua resolução. No entanto, ainda assim, alguma coisa na analisante parecia estar fora de ordem e se localizava na estranheza entre a felicidade estampada em seu rosto por causa da compra tardia, mas iminente, e o leve, porém perceptível traço de inquietação diante dessa expectativa. A convivência de dois sentimentos, aparentemente antagônicos, mas presentes e se manifestando, simultaneamente, como efeito de uma intenção e/ou da iminência de um ato é, como sabemos em psicanálise, fruto dos conflitos intra-subjetivos vivenciados pelo sujeito neurótico; no caso, minha paciente.

Algumas semanas se passaram e, numa outra sessão, a analisante retoma o dia da compra, primeira tentativa de controle sobre o que incorporar e exibir em seu figurino. Narrou as angústias que experimentou naquele dia. Mostrou-se chateada com o mal-estar experimentado que inviabilizou sua compra. A pressão - interna - de ter que resolver, sozinha, quais seriam os elementos deixados dentro e quais os escolhidos para serem colocados para fora de sua imagem causou-lhe profundo desconforto.

No momento de decidir sobre as peças que se incorporariam a seu figurino, ou seja, ao ter que resolver qual a melhor cor junto a seu tom de pele; ao precisar definir qual a melhor peça, entre tantas, para seu tipo de corpo; ter que estabelecer, ela mesma, quais os seus limites no que se referia à vulgaridade e à sensualidade; ter que acertar em sua escolha, incluindo nela os olhares dos outros e seus efeitos; observar a extensão de seu desejo em relação aos olhares que gostaria de capturar ou repudiar, enfim, frente a todas essas questões com as quais se viu confrontada, nenhuma compra pôde ser concretizada, nenhuma peça foi adquirida e levada para casa, disse-me ela sem entender seus recuos no ato das aquisições.

Segundo ela, além dessas incertezas que a confundiam na hora final da conquista do objeto, mostrando, patentemente, uma potente alienação ao outro, outras dúvidas se impuseram sobre o montante de dinheiro possível e adequado a ser despendido na compra desejada. A relação custo-benefício, singularmente avaliada por ela a cada peça admirada, era sempre colocada na balança e na pauta de seus pensamentos em cada item cobiçado. Impunham-se, na sua decisão final pela compra ou não do objeto, considerações sobre os cuidados exigidos na lavagem e na passagem do item; suposições se a peça sairia ou permaneceria na moda por muito tempo determinando sua possível longevidade no uso; averiguações sobre os materiais usados em sua composição que atendessem ao meio-ambiente; necessidade de pesquisa de preços nas concorrentes “para não ficar no prejuízo”; avaliação da “necessidade” da compra; certificação se peça era adequada ou não para ser usada em diferentes ocasiões. Todas essas exigências internas no ato da aquisição foram relatadas por ela. À medida que as narrava em associação

livre, outras eram lembradas e, com isso, ia se surpreendendo com a profusão de auto-impedimentos que a fizeram desistir de todas as compras.

No caso de minha analisante, durante seu percurso analítico e a cada sessão, tornava-se mais claro seu lugar “*acanhado*” e subserviente assumido dentro da família, impregnado em todas as suas relações fora dela. Ao mesmo tempo que, nesse momento da análise, sua fala traduzia um cansaço e uma decepção com o ambiente familiar no qual sua vida era sempre exposta, falada e opinada por todos, não queria perder seus laços e a proteção que acreditava receber.

Em meio a tantas as exigências colocadas como impedimento para a compra, a mais aflitiva parecia ser: “*E se eles não gostarem, e se eles me zoarem, e se eles me desprezarem por não estar à altura deles?*” (fala da paciente). Não queria comprar nenhuma peça que desagradasse sua família. Não queria receber reprimendas e ironias, disse ela em outras sessões. Também não desejava parecer infantil, tampouco abusar de ousadias no vestir. Não queria parecer ter gasto muito em suas roupas e também não gostaria de ser rotulada como “cafona”.

Eram tantos pré-requisitos para assumir e produzir um pequeno deslocamento em seu figurino, eram tantas determinações se produzindo em seus pensamentos abalando suas certezas, que a idéia de comprar e usar um figurino errado, diante de um “outro” tão poderoso quanto sua família, era devastadora, portanto, não se concretizava.

A esse mal-estar, vivenciado por ela no momento em que esses pensamentos a invadiam – atualizando e incluindo neles uma imaginária e iminente castração -, incorporavam-se à compra as questões relativas ao dinheiro, e estas também tiveram peso grande nas decisões pela desistência de obter o objeto. As peças, para serem adquiridas, tinham que contemplar as várias exigências que ela mesmo se fazia, mas as questões financeiras eram sempre as que se apresentavam em primeiro lugar.

Naturalmente, os pensamentos e os atos verbalizados, em associação livre por minha analisante, durante seu percurso analítico, estavam em sintonia com sua posição neurótica. Seu figurino, até então restrito às peças presenteadas, queria se ampliar e corresponder aos seus anseios, bastante suprimidos e abafados até então.

Naquele dia, quando chegou a sessão, a analisante estava determinada em promover uma mudança. Aparentava querer se livrar, devagar e cautelosamente - como era seu modo de atuar -, da imagem construída por ela até então. Alguma coisa havia se passado que estava reverberando diretamente em seu figurino, marcando o desejo de repensar e reorganizar sua imagem, que parecia fadada à submissão dos gostos da família.

Novas compras exigiam planejamento e eram sempre difíceis, demorando muito a acontecer, mesmo com o enorme desejo de efetua-las. Quando eram realizadas, muito pontualmente, as aquisições aconteciam em conexão e paralelamente às suas conquistas na análise, na direção de seu lugar de sujeito desejante.

Sabemos que: mesmo quando um sujeito compõe sua imagem com peças que ele não escolheu e/ou comprou; mesmo quando todas as suas roupas são provenientes de familiares e, portanto, imaginariamente carregadas de significantes imperativos advindos desse ambiente; mesmo que esse sujeito renuncie – por diferentes motivos - às suas próprias escolhas, quando não assume e adquire nenhum elemento que compõe seu figurino, esse sujeito, ainda assim, será obrigado a fazer suas combinações e arranjos imagéticos possíveis em seu figurino. É ele quem decide, entre tudo o que lhe é presenteado e o que lhe é doado, dentro de seu reduzido cosmo que é seu armário, qual o figurino que será elaborado, arranjado e exibido para submeter-se ao olhar do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerro essa dissertação acreditando que ela representa o fruto de saberes e de reflexões que encontraram pontos de convergência. Sem dúvida, os levantamentos aqui feitos pedem aprofundamentos teóricos, não só no tocante ao imbricamento simbólico/imaginário da imagem, mas em outros importantes conceitos que avançaram com a teoria lacaniana. Tentou-se aqui formular questões para pensar a construção subjetiva da imagem do sujeito, através de seu figurino, criação imagética peculiar - pois se apoia sobre o corpo -, que tem como uma de suas funções velar a divisão do sujeito barrado derivada de sua inexorável estruturação significante.

O trabalho se concluiu na tentativa de ratificar que a imagem, mesmo cumprindo sua função de máscara potente, deixa sempre escapar um dito que se acreditava manter interdito. O sujeito se empenha nas relações com seu objeto de todas as maneiras que estiverem ao seu alcance. A fórmula da *Fantasia* mostra isso, pois nela está “inscrito” que um Sujeito se encontra ali dividido numa relação de punção com o objeto. O que quererá isso dizer senão que um sujeito, barrado, pelo efeito da inscrição de uma lei significante em seu Ser, à um suposto gozo pleno e outrora alucinado, se relaciona com seus objetos para deles tentar repetidamente extrair um gozo a mais, aquele, perdido, e nunca reencontrado. Esse sujeito está dividido entre estar à serviço do Outro ou agir conforme seu desejo. Ele é ambivalente porque qualquer uma das escolhas que faça, a perda será inevitável. Tenta extrair – por ser esta a característica de uma punção, ou seja, a extração - na relação com o objeto, o que ele supõe no imaginário que lhe foi privado e que possa lhe ter sido escamoteado. Esse sujeito goza com sua fala, com sua maneira de se expressar no mundo, com seus objetos e por todas as vias que encontrar para escoar seu desejo.

Foi a partir do estudo de Lacan e, principalmente, a partir do encontro inicial com os dois aforismos exaustivamente mencionados nesse texto, considerados como estruturantes da teoria lacaniana, que o presente trabalho pretendeu se desenvolver. Certamente, finalizo esse texto tendo dito muito menos do que pensei dizer diante da imensidão e da complexidade da teoria, mesmo assim, o empuxo à escrita, próprio e característico do ser falante, é colocado aqui nesse esforço de cercar meu objeto de estudo, qual seja, as características do simbólico que, ao mesmo tempo que estrutura o sujeito mantendo-o numa posição alienada de seu desejo, é também o registro pelo qual será possível a ele questionar sua alienação.

Retomando os figurinos artísticos, ponto de partida na elaboração dessa dissertação, é sabido que podemos entendê-los como impregnados mais pelo discurso de quem os pensou –

no caso o figurinista -, do que pelo discurso da personagem que o ator pretende representar. É a maneira como o/a figurinista vê o mundo e nele se neurotiza que será impressa no universo imagético criado para as personagens. É importante ressaltar que, para compor um figurino artístico, recomenda-se condensar significantes em uma figura e articula-los. Sabemos que podemos e devemos saturar a personagem com o máximo de advérbios possíveis, sem que isso, naturalmente, implique na criação de uma caricatura da figura resultante.

Na “interpretação” do/a figurinista para cada personagem, conhecida apenas através de um roteiro, é necessário fazer um fechamento da imagem, ou melhor, configurá-la em uma Gestalt, criar um estilo e uma estrutura para cada uma. É necessário estabelecer um ponto de basta, que fixará a imagem da personagem em sua realidade estagnante e não estagnada, contida dentro de apenas algumas dezenas de páginas.

O figurinista, diferente do psicanalista, costura e fixa o figurino da personagem num “falso” sujeito. Cria para a figura alguma forma de automatismo explícito ou implícito, quer a personagem esteja regida pela estrutura psicótica, quer pela fantasia neurótica. O sujeito/ator interpreta assim um outro sujeito, que tem sua imagem construída pelo imaginário de um outro, o do figurinista que lhe inventa um Eu ideal.

O analista, ao contrário do figurinista, cria ao desconstruir, ao afrouxar certezas até então fixadas, trabalhando na direção oposta ao de um figurinista. Ele cria quando, diante da fala do analisando, onde o inconsciente pontifica, ele se atreve a escutar e pontuar, para este, o desejo costurado em seu discurso. A psicanálise acontece a cada vez que o analista, podendo sair do lugar de mestre, provoca escansão que faz aparecer o inconsciente.

A escritora e filósofa Lilia Schwartcz vem constantemente através de suas redes sociais reafirmando o valor das imagens. Faz isso em falas onde sugere que: “Precisamos ler as imagens!” Cito aqui, um exemplo de imagem para ser não propriamente “lida”, mas pelo menos analisada. Trata-se da roupa verde usada pela primeira-dama Michele Bolsonaro nesse ano de 2022, no estádio do Maracanãzinho, no dia da abertura da campanha eleitoral de seu marido, o atual presidente do Brasil, cuja a foto está no anexo C, ao fim do trabalho.

Com a sugestão de Lilia Schwartcz, como resistir e não querer acionar o simbólico na tentativa de “interpretar”, na imagem de Michele, suas deliberações – ou as de outro - na escolha do modelo recatado, na cor verde e no tecido luxuoso usados por ela? Como não ler os vários signos presentes no seu figurino mesclado ao seu discurso verbal e à encenação corporal messiânica de sua movimentação no palco (culto) do marido e chefe da família cujo conceito é exacerbadamente exaltado? Como subestimar os signos presentes que “pareciam” estar arranjados e dispostos na construção da imagem da mulher que protagonizou o fatídico evento?

No figurino exibido pela primeira-dama - para quem pôde “lê-lo” -, estava estampado uma enorme e “quase” inegável semelhança com as personagens vividas na série audiovisual de grande sucesso intitulada *The handmaid's tale*, adaptada do conto de Margaret Atwood *O conto da aia*. Nela, as mulheres de uma casta superior e dominante, estereis e submetidas, “por vontade própria”, a rígidos preceitos religiosos e à autoridade dos maridos, numa sociedade onde a homossexualidade se encontra banida, se vestem, por serem da mais alta casta, todas com tecidos nobres, usando todas a mesma cor (a verde), em modelos bastante uniformes (estampadas nas fotos do anexo D), que encobrem seus corpos nos limites da decência e do pudor que regem e que exigem a nova ordem social instaurada numa distópica sociedade ficcional.

Nessa imagem da primeiradama, certamente, caberiam muitas interpretações e não devemos negligenciar nenhuma delas, principalmente a mais preocupante, ou seja, a interpretação que deflagra grande alerta no que se relaciona à contenção e ao combate do retorno à práticas autoritárias, machistas e misóginas sempre mescladas com a religiosidade, que sabemos a tempos flertar com todas as formas nas quais o fascismo se traveste e que tem assombrado, mais uma vez, não só nosso país como toda uma civilização.

O ser humano é um aparelho simbólico e ao deixar de tentar ler as imagens que se exibem sob nossos olhos é, como diz Humberto Eco (1975), passar pelo mundo às escuras, ou seja, sem exercer o que a linguagem nos trouxe de melhor, ou seja, a possibilidade de, através dela, produzirmos novas e diferentes significações para os objetos do mundo, dando-lhes novos sentidos para mascarar a nossa castração e, dessa maneira, exercendo nosso potencial criativo.

Marco nesse trabalho que, apesar da importância de toda e qualquer via de escoamento inconsciente - presente nas variadas e extraordinárias formas de tentativas de comunicações não verbais -, a fala do sujeito é, incontestavelmente, a via privilegiada da emergência do inconsciente, da verdade do sujeito sobre seu desejo. Coloco em evidência também que, quanto maior é o empenho do sujeito no investimento de sua imagem, ou seja, quanto mais tempo ele gasta e mais articulações ele produz na composição de seu figurino, maior também se manifestará a força do recalque, que antes atuou para manter calado o material inconsciente. A imagem tem o poder de manter recalcado nela, de maneira satisfatória e eficaz, o que o sujeito não quer saber.

Gostaria de ter podido aprofundar-me mais nos conceitos concernentes aos momentos de subjetivação do sujeito – como o surgimento do ódio e o do amor - como também ter conseguido enveredar pelos enodamentos teóricos que remetem à impossibilidade de um discurso que não fosse semblante, tendo assim alcançado um mais além sobre esse lugar onde

o sujeito elege sua máscara, se estabelece como tal, e nela acredita. As questões que se entrecruzaram entre os dois aforismos serviram-me de bússola para mostrar que não é porque a comunicação está no imaginário que ela não acontece, mesmo que de maneira pontual e evanescente, como diria Lacan.

O sujeito sabe que seu figurino é uma ferramenta bastante eficaz para edificar, nutrir, manter e assegurar o seu lugar de semblante criado em sua fantasia. A inexistência de comunicação pode nos explicar os porquês da incessante e ininterrupta criação e destruição humanas, movimentos pulsionais do “ser” da nossa espécie.

REFERÊNCIAS

- ECO, U.; SIGURTA, R.; LIVOLSI, M.; ALBERONI, F.; DORFLES, G.; LOMAZZI, G. *Psicologia do vestir* [1975]. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989. (Trabalho original publicado em 1975).
- FERREIRA, N. P. *Amor, ódio e ignorância*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- FERREIRA, N. P. *Malditos, obscenos e trágicos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FLUGEL, J. C. *A psicologia das roupas*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966. (Trabalho original publicado em 1930).
- FLUGEL, J. C. Sobre o valor afetivo das roupas. *Psyché*, São Paulo, v. 12, n. 22, 2008, pp. 13-26.
- FREUD, S. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1901).
- FREUD, S. Psicologia das massas e análise do Eu. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, vol. XV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Trabalho original publicado em 1923).
- LACAN, J. Formulações sobre a causalidade psíquica. In: LACAN, J. *Escritos*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1938).
- LACAN, J. A agressividade em psicanálise. In: LACAN, J. *Escritos*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1948).
- LACAN, J. O estágio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, J. *Escritos*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1949).
- LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: LACAN, J. *Escritos*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1953).
- LACAN, J. A direção de tratamento e os princípios de seu poder. In: LACAN, J. *Escritos*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1958).
- LACAN, J. Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: “Psicanálise e estrutura da personalidade”. In: LACAN, J. *Escritos*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1960).
- LACAN, J. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: LACAN, J. *Escritos*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1960).
- LACAN, J. A ciência e a verdade. In: LACAN, J. *Escritos*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1966).

LACAN, J. *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Betty Milan Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. (Trabalho original publicado em 1975).

LACAN, J. *O Seminário, livro 5: as formações do Inconsciente*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. (Trabalho original publicado em 1998).

LACAN, J. *O Seminário, livro 11: os escritos técnicos de Freud*. Betty Milan Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. (Trabalho original publicado em 1975).

LACAN, J. *O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. (Trabalho original publicado em 1991).

LACAN, J. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. (Trabalho original publicado em 1994).

LACAN, J. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Vera Ribeiro Trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009. (Trabalho original publicado em 2007).

LAVIER, J. *A roupa e a moda - uma história concisa*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. (Trabalho original publicado em 1969).

LEMOINE-LUCCIONI, E. *La robe – essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

LURIE, A. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. (Trabalho original publicado em 1991).

NAVARRI, P. *Moda e Inconsciente – olhar de uma psicanalista*. São Paulo: Editora Senac, 2010. (Trabalho original publicado em 2008).

WÖLFFLIN, H. *Renascimento e barroco; estudo sobre a essência do estilo e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Trabalho original publicado em 1898).

ANEXO A – Carta de Eça de Queiroz

A E. STURMM, ALFAIATE

Lisboa, Abril.

MEU bom Sturmm a sua sobrecasaca é perfeitamente insensata. Ali a tenho, arejando à janela, nas costas de uma cadeira, e assenta tão bem nessas costas de pau, como assentaria nas de um comandante das Guardas Municipais, nas do Patriarca ou nas de um filósofo, se o houvesse nestes reinos. Quero, pois, severamente dizer que ela não possui individualidade.

Se Vossa Senhoria fosse apenas um algibebe, embrulhando a multidão em pano sedan para lhe tapar a nudez, eu não faria à sua obra esta crítica tão alta e exigente. Mas o senhor é alemão, e de Conisberga, cidade metafísica. A sua tesoura tem parentesco com a pena de Emanuel Kant, e legitimamente me surpreende que Vossa Senhoria não a use com a mesma sagacidade psicológica. Não ignora, decerto, que ao lado da filosofia da história e de outras filosofias, há ainda mais uma, importante e vasta, que se chama a filosofia do vestuário; O casaco está para o homem como a palavra está para a ideia.

Ora, para que serve a palavra, senhor Sturmm? Para tornar a ideia perceptível e transmissível nas relações humanas, como o casaco serve para tornar o homem apresentável e viável através das ocupações sociais. Mas é a palavra empregada sempre em rigorosa concordância de valor com a ideia? Não, meu caro Sturmm.

Quando a ideia é chata ou trivial, alteia-se, revestindo-a de palavras gordas e aparatosas como todas as que se usam em política.

Quando a ideia é grosseira ou bestial, embeleza-se e poetiza-se, recobrando-a de palavras macias, afagantes, como todas as que se usam no amor.

Por outro lado, escolhem-se palavras de uma retumbância especial para reforçar a veemência da ideia, como nos rasgos à Mirabeau, ou rebuscam-se as que pela estranheza plástica ajuntam uma sensação física à emoção intelectual — como nos versos de Baudelaire.

Temos, pois, que a palavra opera sobre a ideia, ou disfarçando-a ou acentuando-a. Vai-me Vossa Senhoria me seguindo, perspicaz Sturmm?

Tudo isto se aplica exactamente às conexões do casaco com o homem.

Para que talham os alfaiates ingleses certas sobrecasacas longas, rectas, rígidas, com um debrum de austeridade e ressudando virtude por todas as costuras? Para esconder a velhacaria de quem as veste. Você encontra em Londres essas sobrecasacas, nos meetings religiosos, nas sociedades promotoras da moralização e nos romances de Dickens. E para que talham eles esses fraques audazes bem acolchoados de ombros, quebrados e cavados de cinta,

dando relevo aos quadris, sede da força amorosa? Para acentuar os corpos robustos e voluptuosos a que se colam. Você vê desses fraques dos Lovelaces aos caçadores de dotes. Disfarçando-o ou acentuando-o, o casaco deve ser a expressão visível do carácter ou do tipo que, cada um, pretende representar entre os seus concidadãos.

Quem lhe encomenda, pois, um casaco, digno Sturmm, encomenda-lhe na realidade um prospecto. E nem precisa o alfaiate que aprofundou a sua arte, de receber a confissão do freguês. As ligeiras recomendações que escapam, inquietas e tímidas, na hora atribulada da «prova», bastam para que ele compreenda o uso social a que o cliente destina a sua farpela... Assim, se um cavalheiro de luvas pretas, com uma luneta de ouro entalada entre dois botões do colete, que move os passos com lentidão e reflexão, e, ao entrar, pousou sobre a mesa um número do Jornal do Economista, lhe diz, num tom de mansa reprovação, ao provar o casaco: «Está curto e justo de cinta,, — Vossa Senhoria deve logo deduzir que ele deseja aquelas abas bem fornidas, flutuantes, que demonstram abundancia de princípios, circunspecção, amor sólido da ordem e conhecimento miúdo das pautas da Alfândega... Vai-me penetrando, bom Sturmm?

Ora, que lhe murmurei eu, em mau alemão, ao provar a sobrecasaca infausta? Esta fugidia indicação: «Que cinja bem!» Isto bastava para o senhor entender que eu desejava, através dessa veste, mostrar-me a Lisboa, onde a ia usar, sinceramente como sou — reservado, cingido comigo mesmo, frio, céptico e inacessível aos pedidos de meias libras... E, no entanto, que me manda o senhor num embrulho de papel pardo? Vossa Senhoria manda-me a sobrecasaca que talha para toda a gente em Portugal, desgraçadamente: a sobrecasaca do conselheiro!

Digo «desgraçadamente» — porque vestindo-nos todos pelo mesmo molde, o senhor leva-nos todos a ter o mesmo sentir e a ter o mesmo pensar.

Nada influencia mais profundamente o sentir do homem, do que a fatiota que o cobre.

O mais ríspido profeta, se enverga uma casaca e ata ao pescoço um laço branco, tende logo a sentir os encantos dos decotes e da valsa

O mais extraviado mundano, dentro de uma robe de chambre, sente apetites de serão doméstico e de carinhos ao fogão.

Maior ainda se afirma a influência do vestuário sobre o pensar pois não é possível conceber um sistema filosófico com os pés entalados em escarpins de baile

Você, pondo no dorso de toda a sociedade essa casaca de conselheiro, lisa, insípida, rotineira, pesabunda — está simplesmente criando um país de conselheiros!

Dentro dessa confecção banalizadora e achatante, o poeta perde a fantasia, o dândi perde a vivacidade, o militar perde a coragem, o jornalista perde a veia, o crítico perde a sagacidade, o padre perde a fé — e, perdendo cada um o relevo e a saliência própria, fica tudo reduzido a esse cepo moral que se chama o conselheiro! A sua tesoura está assim mesquinhamente aparando a originalidade do país! Você corta, em cada casaco, a mortalha de um temperamento. E se Camões ainda vivesse, e o senhor o vestisse, tínhamos em lugar dos Sonetos, artigos do Comércio do Porto.

Eça de Queiroz

ANEXO B - Poema de John Donne “transcriado” por Augusto de Campos e cantado por Caetano Veloso

Elegia: indo para o leito

*Vem, Dama, vem que eu desafio a paz;
Até que eu lute, em luta o corpo jaz.
Como o inimigo diante do inimigo,
Canso-me de esperar se nunca brigo.
Solta esse cinto sideral que vela,
Céu cintilante, uma área ainda mais bela.
Desata esse corpete constelado,
Feito para deter o olhar ousado.
Entrega-te ao torpor que se derrama
De ti a mim, dizendo: hora da cama.
Tira o espartilho, quero descoberto
O que ele guarda quieto, tão de perto.
O corpo que de tuas saias sai
É um campo em flor quando a sombra se esvai.
Arranca essa grinalda armada e deixa
Que cresça o diadema da madeixa.
Tira os sapatos e entra sem receio
Nesse templo de amor que é o nosso leito.
Os anjos mostram-se num branco véu
Aos homens. Tu, meu anjo, és como o Céu
De Maomé. E se no branco têm contigo
Semelhança os espíritos, distingo:
O que o meu Anjo branco põe não é
O cabelo mas sim a carne em pé.
Deixa que minha mão errante adentre.
Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre.
Minha América! Minha terra a vista,
Reino de paz, se um homem só a conquista,
Minha Mina preciosa, meu império,*

*Feliz de quem penetre o teu mistério!
Liberto-me ficando teu escravo;
Onde cai minha mão, meu selo gravo.
Nudez total! Todo o prazer provém
De um corpo (como a alma sem corpo) sem
Vestes. As jóias que a mulher ostenta
São como as bolas de ouro de Atalanta:
O olho do tolo que uma gema inflama
Ilude-se com ela e perde a dama.
Como encadernação vistosa, feita
Para iletrados a mulher se enfeita;
Mas ela é um livro místico e somente*

*A alguns (a que tal graça se consente)
É dado lê-la. Eu sou um que sabe;
Como se diante da parteira, abre-
Te: atira, sim, o linho branco fora,
Nem penitência nem decência agora.
Para ensinar-te eu me desnudo antes:
A coberta de um homem te é bastante.*

John Donne

ANEXO C – Fotografias de Michelle Bolsonaro na abertura da campanha eleitoral de Jair Bolsonaro para o ano de 2023.



ANEXO D – Fotografias da série *The handmaid's tale*.

