UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

FRANCISCO TIAGO CASTELO LEITÃO DA SILVA

ANÁLISE DO FILME “MISTÉRIOS DA CARNE” À LUZ DA TEORIA DO TRAUMA EM PSICANÁLISE

João Pessoa
2020

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586a Silva, Francisco Tiago Castelo Leitao da.
Análise do filme "mistérios da carne" à luz da teoria do trauma em psicanálise / Francisco Tiago Castelo Leitao da Silva. - João Pessoa, 2020.
35 f.

Orientação: Cleide Pereira Monteiro.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. psicanálise, filme, lalíngua. I. Monteiro, Cleide Pereira. II. Título.

UFPB/CCHLA

FRANCISCO TIAGO CASTELO LEITÃO DA SILVA

ANÁLISE DO FILME “MISTÉRIOS DA CARNE” À LUZ DA TEORIA DO TRAUMA EM PSICANÁLISE

Relatório final, apresentado a Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências para a obtenção do título de psicólogo.

Orientadora: Prof. Dra. Cleide Pereira Monteiro

João Pessoa
2020

FRANCISCO TIAGO CASTELO LEITÃO DA SILVA

ANÁLISE DO FILME “MISTÉRIOS DA CARNE” À LUZ DA TEORIA DO TRAUMA EM PSICANÁLISE

Relatório final, apresentado a Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências para a obtenção do título de psicólogo

João Pessoa, 27 de março de 2020

BANCA EXAMINADORA

_____
Professora Doutora Cleide Pereira Monteiro (Orientadora)
Docente do curso de Psicologia - UFPB

_____
Professora Doutora Elisângela Ferreira Barreto (Examinadora)
Docente/Supervisora do Curso de Psicologia - UEPB

_____
Especialista Regileide de Lucena Fernandes (Examinadora)

Aos meus professores.
Os de dentro e fora das salas de aula.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram com meu percurso não apenas no curso de Psicologia, mas na minha educação.

Ao meu pai, que na minha infância, sempre às seis da manhã, com seu “acorda”, não apenas me despertava do seio bom da cama, mas me acordava para a vida.

A minha mãe, que desde muito cedo me comprava lápis e papel não apenas como quem compra um material escolar, mas como quem alimenta o meu interesse pelo saber: do vazio daquelas folhas em branco desenhei e escrevi muitos aprendizados. Este trabalho também é, de alguma forma, fruto daquilo.

Aos meus amigos, que são uma raiz forte, profunda e fértil plantada em meu coração: por proporcionarem o fôlego necessário após os mergulhos profundos na trajetória da graduação e em especial, na escrita deste escrito.

A Cleide Pereira Monteiro, por acolher meu desejo pelos ensinamentos da psicanálise e pelos apontamentos tão fundamentais para este escrito.

A Clauber pela confiança em meu trajeto, por engrossar as páginas de nosso livro de histórias e pela aposta no amor, que é um combustível para a vida.

A Adriano de León. Sem ele, a produção deste escrito seria um tanto mais difícil.

A todos aqueles que constroem a Universidade Pública, gratuita e de direito. Àqueles que, sendo gestores públicos ou não, estiveram a frente na construção de programas que possibilitam pessoas ao direito a Universidade no Brasil.

E a todas as pessoas, muitas, que me acolheram desde quando mudei para Paraíba.

1. INTRODUÇÃO

A partir de uma obra cinematográfica, Mysterious Skin, traduzido para o Brasil por Mistérios da Carne, filme de 2004, dirigido por Gregg Araki, este trabalho pretende discutir relações com o estatuto do trauma, recortado a partir de algumas concepções no decorrer da obra freudiana e seguindo para algumas formulações apontadas por Jacques Lacan em seus ensinos a partir das considerações de Jacques-Alain Miller e Eric Laurent. A escolha do filme foi feita a partir da decisão de voltar a pesquisa para o conceito de trauma, visto que sobre este a narrativa da produção escolhida muito tem a ilustrar.

O conceito de trauma, desde Freud e posteriormente Lacan, passou por um conjunto de reformulações. Desde os primeiros anos de formação freudiana, com a investigação do fenômeno histérico, até as formulações estruturalistas de Lacan, seguindo seus últimos anos de ensino, com o conceito de *lalíngua*, a teoria do trauma em psicanálise serviu para apontar luzes em torno do encontro de cada sujeito com o traumático. O tema, em sua relevância, carrega um dos lugares mais importante na clínica e teoria psicanalíticas. Com Jacques-Alain Miller e Eric Laurent tecendo comentários que articulam as obras freudiana e lacaniana, trazemos neste trabalho a necessária distinção de um conceito de trauma que sai de sua generalização, mais de acordo com os discursos científicos contemporâneos, e deslocando seu foco para o ponto mais singular do conjunto acerca do trauma: o sujeito.

É paralelamente tomando uso do desenvolvimento desses conceitos que neste trabalho faremos a análise do filme Mistérios da Carne, relacionando-o à teoria no decorrer dos capítulos que se seguem. Desse modo, este trabalho se estrutura como uma investigação teórica, tomando por principal base os autores até aqui mencionados, além de outros que nos serviram de aporte para o desenvolvimento deste trabalho, como Cleide Pereira Monteiro, Marcus André Vieira e Romildo do Rego Barros.

Estruturamos este trabalho em quatro partes, sendo:

A primeira trazendo uma sinopse geral do filme e uma discussão do modo como os temas que ele apresenta são caros ao desenvolvimento deste trabalho;

A segunda apresentando um breve desenvolvimento da teoria do trauma em Freud, suas formulações, reformulações e de que modo ela pode trazer associações que sirvam de análise para o conteúdo do filme.

Na terceira seguimos para as formulações sobre o trauma no ensino lacaniano tomando por base os comentários de Eric Laurent e Jacques-Alain Miller no que concerne a suas perspectivas de abordagem do trauma: em sua generalidade e em sua singularidade.

E por fim, na quarta parte deste trabalho trazemos as concepções dos últimos anos de ensino de Jacques Lacan a respeito do trauma com o conceito de *lalíngua*. Aqui utilizamos de outras linguagens artísticas além do filme, como a música. Concluindo com uma breve consideração acerca dos temas trabalhados nesta produção.

2. MISTÉRIO DA CARNE, MISTÉRIOS DO CORPO

Logo chamamos a atenção para o título do filme: Mistérios da Carne, tradução literal de *Mysterious Skin*. Lançado em 2004. O filme trata da história de dois personagens, Bryan (Brady Corbet) e Neil (Joseph-Gordon Levitt) cruzadas a partir de um acontecimento quando tinham oito anos de idade, um abuso sexual por parte do treinador de beisebol. Mistérios da carne: há mistérios registrados na carne, aqui o corpo. O corpo do qual trataremos tanto neste texto quanto o corpo que o filme parece estar às voltas não é o corpo que se reduz a materialidade das ciências biológicas, classificado e lido pela anatomia. O que entendemos por anatômico aqui, remete ao que Lacan, no *Seminário 10: A Angústia*, toma pelo sentido etimológico: *ana-tomia*, cindindo os dois termos que formam a palavra. No escrito, Lacan fala a partir do que Freud trata em seu texto *O declínio do complexo de Édipo* sobre as consequências psíquicas da castração para ambos os sexos, referindo que "a anatomia é o destino". Mezza (2016, p. 19.) explica:

> A anatomia, pensada como corte, desde Lacan, situa a falta que Freud coloca nos genitais como uma perda no corpo por causa do significante. Essa perda é o que chamamos "castração". A subjetivação da castração introduz o sujeito no caminho do desejo e das identificações com as quais poderá construir uma maneira de relacionar-se como um homem ou como uma mulher com Outro sexo, com as dificuldades e as variações que a sexualidade impõe a cada sujeito. (MEZZA, 2016, p. 39)

Essa função de corte referida a anatomia não se dá sem um trauma para o sujeito. Em sua origem grega, trauma significa *ferida*. É essa ferida fundadora, a castração, que registra a perda no corpo causada pelo significante: o que a castração funda é o sujeito desejante. Temos um corpo: esta colocação se contrapõe a sermos um corpo, lembra Miller (Miller, 2004). Enquanto para um animal seu ser é justificado através de seu corpo, o mesmo não ocorre com o homem, visto que ele é o que se distingue dos outros animais por ser dotado de linguagem. E como mencionado, se o significante marca a perda no corpo, o sujeito está sempre em posição de *falta-a-ser*, não cabendo ele *ser* um corpo. É lançando mão do neologismo "falasser", que Lacan dá realce a "conexão do sujeito e do corpo como lugar de gozo" (MONTEIRO, 2012), interessando com esse neologismo pensar o sujeito como dividido", cuja essência de seu corpo é o gozo. Sujeito de fala, de linguagem, que fala com o corpo que é desconhecido, porém "é a única

consistência do falasser, é o que o mantém unido". A isto justificamos que o sujeito advém em relação ao significante, consistindo numa relação entre o *falasser* e o seu corpo. (BREGLIA, 2013).

Um corpo marcado pelo significante deixa de ser um corpo estritamente anatômico, vindo a constituir-se como um corpo que não pode ser apreendido pelo o Eu senão através da linguagem, da qual somos banhados antes mesmo de nascermos. Conceber o corpo, este que é visto diante do espelho e nos apontado como nosso, já não se faz senão se atravessado pelo Outro. Paradoxalmente, portanto, se para conceber um corpo é necessário o Outro atribuindo-o a mim aquela imagem refletida, não havendo assim um corpo que se saiba próprio senão pelo Outro. Sendo assim, em termos lógicos, o corpo não é próprio, e não o sendo, desconhece-se sobre esse corpo. Ele é um mistério. Fala-se com ele sem o saber. E isso constitui um corte na medida em que por não apreender a dimensão real do corpo é que o concebemos através do modo que nos resta: através da forma como ele é marcado pela linguagem e de sua imagem invertida no espelho.

Bassols (2013), fazendo referência ao *Seminário 20: Mais, ainda*, levanta a indagação: "O que é, então, aquilo que fala com meu corpo sem que eu saiba?". Para tal, responde que "aquilo que fala com meu corpo e no qual deverei reconhecer-me, finalmente como sujeito, como Eu, não pode ser outra coisa que o Isso freudiano, o Isso pulsional que fala, que goza e que não sabe nada disso". A afirmação se dá em referência a Lacan: "Lá onde o isso fala, isso goza, e isso (não) sabe nada". Quando o corpo fala, ele o faz a partir do Isso freudiano, portanto, com o que o sujeito pulsional faz, e não o faz por si mesmo, senão habitado pelo desejo do Outro.

Retornando ao filme, embora retrate dois núcleos, pertencentes aos dois personagens principais da trama, este trabalho pretende se voltar para o desenvolvimento de um deles, Bryan, visto que sua resposta ao evento contribui com as considerações sobre o levantamos anteriormente sobre o estatuto do trauma.

"*No verão em que eu tinha 8 anos, cinco horas desapareceram da minha vida. Cinco horas. Perdidas. Se foram sem deixar vestígios*". Esta frase, narrada por Bryan inicia o filme, mostrando-o sentado na arquibancada do estádio durante uma

partida da liga infantil de tênis, seguido de um *blackout*, um apagão, que retorna com o personagem sendo encontrado pela irmã, sentado dentro de seu armário, sangrando. O que lhe ocorrera é um mistério que o acompanha por toda a juventude, não sem deixar de dar sinais através de alguns sintomas: sangramento nasal, desmaios e sonhos com uma criatura grande e distorcida que se aproxima e o toca.

Mais tarde, em uma outra cena, Bryan cria uma fantasia que irá apontar respostas para o seu enigma: enquanto assistia TV, a energia de sua casa oscila e ele imagina ver um disco voador que o teria abduzido, juntamente com sua mãe e irmã. A fantasia da abdução, com a qual ele ficará obcecado, serve para Bryan de busca em direção ao mistério do que lhe ocorrera aos oito anos de idade na partida de tênis. A essa cena fantasmática da abdução ele atribui a criatura retorcida que surge em seus sonho. Imagina ser o extraterrestre que o abduziu que se aproxima e toma para si a busca por desvendar de algum modo o mistério do que houve durante a abdução da qual se convencera ter sido objeto. "*Sabia que independente do tempo que levasse, tinha que descobrir o que me havia acontecido. Tinha que encontrar uma resposta para o mistério*", decreta após mais um sonho com a criatura distorcida. Esta fala marca sua busca pelo o que lhe ocorrera, a qual ele irá percorrer durante o desenvolvimento do filme.

O filme encerra com o encontro entre Bryan e um dos garotos que faziam parte da escola de beisebol, Neil. Este, que também sofreu abusos sexuais do treinador, leva Bryan até a casa onde o episódio trágico de sua infância ocorreu, agora ocupada por outros moradores, e relata os detalhes do acontecido durante a lacuna de cinco horas na memória de Bryan. Ali, os elementos que aparecem distorcidos nos sonhos e sintomas de Bryan vêm à tona, desta vez não mais distorcidos, a medida que Neil narra os pormenores do trágico acontecimento.

Adiante faremos relações com esses e outros episódios do filme com as teorias acerca do trauma, partindo de Freud e seguindo para Laca.

3. O MISTÉRIO DO TRAUMA EM FREUD

Desde que Freud ousou escutar os fenômenos histéricos em suas pacientes, o trauma ganhou um novo olhar, ou mais precisamente, uma nova *escuta* que se diferencia da compreensão estritamente médica. Já em *Estudos sobre a Histeria*, no texto "Comunicação Preliminar", Freud (1893[2016]) aponta que "*na neurose traumática não é o ferimento físico insignificante a causa efetiva da doença, mas o afeto de pavor, o trauma psíquico*". Pode-se dizer, portanto, que naquela fase das observações freudianas, um trauma, entendido como um episódio experienciado pelo sujeito, cria marcas no psiquismo e tem suas ressonâncias no corpo. Muito foi reformulado por Freud e por seus principais sucessores do que se entende por corpo, mas é inegável que as histéricas, com seus sintomas contados em seus corpos, reivindicaram a necessidade de um novo entendimento sobre ele.

A primeira fase do desenvolvimento do estatuto do trauma em Freud corresponde às suas experiências junto a Charcot, em Paris, no Hospital Salpetriere, com os quadros de histeria e o tratamento pela hipnose, e aos estudos desenvolvidos juntamente com Breuer, dando ao trauma um entendimento de natureza sexual, relativo às experiências traumáticas de abuso sofridos pelas pacientes. Inicialmente, o entendimento da origem do trauma se dava a partir da relação entre as experiências sexuais traumáticas de sedução vividas na infância e as consequências pela ressignificação desses eventos a partir da entrada na puberdade.

O trauma para Freud era registrado no psiquismo, expressando-se no corpo através dos sintomas histéricos. As afecções espetaculosas dos pacientes do hospital Salpetriere eram observadas sob a hipótese de que a forma como seus sintomas se apresentava contavam uma história de como haviam se constituído. O tratamento se daria então sob o uso da hipnose, sugerindo as pacientes que rememorassem o que ocorrera antes do surgimento dos sintomas. No *Projeto para uma Psicologia Científica*, escrito em 1895, o trauma é explicado formando-se em dois tempos: primeiro haveria a inscrição de traços mnêmicos isolados e originados nas cenas de sedução da infância, até que posteriormente um segundo evento desencadearia um conjunto de associações que impossibilitariam uma ab-reação, entendida como uma descarga de afeto. Esta impossibilidade de ab-reagir

constituiria a resposta traumática. Para tal explicação, Freud faz uso de um de seus casos, o “Caso Emma”, para ilustrar a teoria.

Este caso tratava de uma moça que apresentava uma compulsão por não poder entrar sozinha em lojas, após um episódio em que saiu correndo, tomada por um afeto de terror. Em seus relatos durante o tratamento, recorda apenas do pensamento de que os vendedores riam de seu vestido e de ter sentido atração por um deles. O mistério do caso fora decifrado ao descobrir posteriormente que a formação do sintoma dava-se decorrência de uma experiência ocorrida antes de sua entrada na puberdade, onde sofrera um abuso sexual dentro de uma loja, fundando na relação entre os dois episódios, um trauma. Aqui, Freud postula que uma recordação é recalcada, tendo acesso impedido à consciência, vindo à tona apenas o afeto ligado a ela. Estamos diante da temporalidade do trauma. A este respeito, comenta Barros (1992):

> Freud, quando vai buscar a causa do sintoma, ele entra numa certa dimensão do tempo ou da história. Quer dizer o que? A causa do sintoma está no passado. Existe aí uma diacronia. (...) Mas não é só diacrônico esse movimento. Existe um aspecto sincrônico nessa relação entre o trauma e o sintoma e esse aspecto sincrônico acontecendo agora, atual, indica que o trauma, mesmo estando situado no passado, ele tem uma presença atual. Segundo Freud, ele opera hoje com a mesma força que ele tinha quando aconteceu. (...) Não basta escrever o momento zero, mas se tem que saber no que esse momento zero é atuante o tempo todo. (BARROS, 1992, p. 25)

Correlacionando o que foi dito acima, a “presença atual” do trauma em Bryan está explícito no sintoma que ele cria para lidar com o desconhecido da experiência, ramificado em um conjunto de costumes que ele arranja em uma cadeia significante: abdução, obsessão por extra-terrestres, os sonhos com a criatura distorcida, etc.

3.1. DO PAPEL DA FANTASIA: O ASPECTO SINGULAR DO SUJEITO DENTRO DA EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA

Ainda nesse momento da teoria do trauma, onde são levantados os dois tempos do trauma, há uma transformação no entendimento da constituição do trauma, na qual o fator da sedução dará lugar de destaque ao papel da fantasia. Isso se dá porque a ideia dos traumas sexuais experienciados pela neurótica

4. VIRAR O TRAUMA AO AVESSO

Vimos que a fantasia é o processo que transforma o entendimento sobre o trauma à medida que é construída por um sujeito de modo singular em face de sua experiência com o traumático. Mas o que é aqui esse traumático a que nos referimos como aquilo que o sujeito estando em face, toma por saída a construção do sintoma? Ainda de acordo com o filme, mostramos que o trauma é aquilo que surge no imprevisto e diz respeito a um excesso não simbolizável, pois sendo próprio do Real, extrapola o corpo, retornando ainda no corpo às suas marcas sintomáticas. Laurent (2004), com *O trauma ao avesso*, nos fornece contribuições sobre esse entendimento, contrapondo o caráter generalizado do trauma surgindo a partir de uma série de eventos que escancararam insensatamente o imprevisto que foge a programação que tenta se fazer toda, vindo a ser furada pelo o que é próprio do que entendemos por Real. No texto, Laurent traça articulações entre Freud e Lacan a respeito do trauma. Observa os efeitos do fenômeno dos atentados terroristas contra as torres gêmeas, nos Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001, articulando-o a um conjunto de acontecimentos, tais como as eleições presidenciais francesas, tendo por eleito um representante de direita. Esses acontecimentos, segundo Laurent, “excedem os comentários”, que em geral, produzindo nomeação sobre eles, reduzem o sem-sentido presente no trauma - que Freud já tratava em *Para Além do Princípio do Prazer*. Adiante, aponta a consequente extensão das síndromes de estresse pós traumático a partir do DSM IV e CID-10.

Um fator apontado como extensor da síndrome traumática diz respeito às megalópoles da segunda metade do século XX. Nelas imperam um espaço social que tem por marca um efeito de irrealidade, de artificialidade, que tentam tamponar aquilo que foge a programação dos acontecimentos. A mídia e a televisão têm efeitos sobre essa irrealidade própria das megalópoles à medida que generalizam o sentimento de virtualidade. A questão de contraponto é que este aspecto de irrealidade não escapa à agressão, a violência urbana e sexual, às novas ondas

encontrava limites lógicos: não era possível que todos os pais de Viena fossem perversos. Há neste período duas famosas cartas, 69 e 71, onde Freud escreve a Fliess. A primeira delas com a afirmação “não acredito mais na minha neurótica”, culminando a partir de então em formulações nas quais a realidade interna, psíquica, com o papel da fantasia, irão servir de principal fonte de conflitos inconscientes responsáveis pela vivência traumática. A segunda carta diz respeito a primeira menção freudiana ao fenômeno edípico, o que permitiu ser concebido com a descoberta do papel da fantasia. Nela, Freud comunica a Fliess o resultado a partir de sua autoanálise o seu próprio drama edípico:

> “Descobri, também em meu próprio caso, o fenômeno de me apaixonar por mamãe e ter ciúme de papai, e agora o considero um acontecimento universal do início da infância, mesmo que não ocorra tão cedo quanto nas crianças que se tornam histéricas. (...) Cada pessoa da plateia foi, um dia, um Édipo em potencial na fantasia, e cada uma recua, horrorizada, diante da realização de sonho ali transplantada para a realidade, com toda a carga de recalcamento que separa seu estado infantil do estado atual.” (MASSON apud FREUD, 1897[1986], p. 273)

Como aponta Barros (1992) a partir de Freud, a fantasia seria uma “ficção investida de afeto”, a ficção necessária para a produção da cena de sedução por parte do pai por trás do discurso histérico. Destacar a importância da fantasia na constituição do trauma é considerar a forma com que cada sujeito, de forma singular, dá conta do inassimilável da experiência. Embora Freud tenha estado diante de uma possível generalização do trauma histérico quando considerou que era a sedução por parte dos pais o que desencadeava os sintomas em suas pacientes, foi graças a superação desta hipótese que ele abriu caminho para a forma com que cada caso cria sua questão às voltas do traumático.

Considerando agora o papel da fantasia e da trama edípica, o trauma passa a ser entendido de modo mais complexo, relacionando-se a uma mensagem cifrada, e o tratamento analítico é posto como o lugar onde ele vem a ser interpretado. Ainda a respeito da fantasia, no que se refere ao tratamento analítico, Barros (1992) traz a questão da entrada do analista na história do sintoma. Tomando as investigações freudianas a respeito da constituição do trauma histérico, comenta que foi a entrada de Freud que fez com que se produzissem a figura de um pai sedutor. Eis aqui o

valor da interpretação do analista no que diz respeito ao sintoma. “O dispositivo analítico”, comenta Barros, “é o terceiro tempo do trauma”, no sentido de que, tomando conta dos efeitos do “momento zero” do trauma, o dispositivo analítico possibilita uma ressimbolização deste, fazendo com que nas sessões de análise, ele tenha uma força atual.

3.2. O INCONSCIENTE RECALCADO

“*No verão em que eu tinha 8 anos, cinco horas desapareceram da minha vida. Cinco horas. Perdidas. Se foram sem deixar vestígios*”. De que ordem é esse fenômeno?, podemos perguntar. Ou: o que houve com as lembranças das cinco horas “desaparecidas” de Bryan, aos seus oito anos? Esses mesmos fenômenos da ordem dos esquecimentos eram ouvidos por Freud, o que o levou a delimitar a constituição do inconsciente recalcado a partir do processo de defesa que vem a ser acionado pela consciência que ele à época deu o nome de recalque. A esse processo Freud atribuiu como “o pilar em que repousa o edifício da psicanálise, a parte mais essencial dela” (FREUD, 1914[1975]).

Vimos que a teoria do trauma admitia que as manifestações sintomáticas eram a expressão de experiências vivenciadas na infância, que adquiriam um caráter traumático mediante a impossibilidade de um sujeito realizar a descarga de energia proveniente do experienciado. Essa impossibilidade de realizar a descarga, quando se apresentava em análise, era entendida por Freud como uma resistência, que tinha por finalidade manter fora da consciência a ideia ameaçadora. (Garcia-Roza, 2009). A ação de tal defesa era resolver, pela via da defesa, o conflito entre o Ego e as representações que constituíam o episódio traumático.

É a partir de 1900, com *A Interpretação dos Sonhos*, e depois, em 1915, com o artigo *Repressão*, que o termo ganha maior precisão conceitual. Freud concebe que o objeto do recalcamento é o representante ideativo da pulsão, responsável por causar desprazer diante da censura exercida pelo sistema pré-consciente-consciente. O outro representante da pulsão, o afeto, é que não sofreria influência do recalcamento, podendo sofrer supressão, eliminação ou inibição, mas jamais o recalcamento.

A isso se explicaria, em um primeiro momento, o *blackout* de Bryan, no filme. Podemos dizer que ele não tivera condições de dar conta do excesso afetivo da sua experiência, vindo a ser recalcados os representantes pertencentes a ela. Tal qual Emma, que não pôde dar conta simbolicamente de sua experiência de abuso sofrido na loja, só o que restou vindo à tona a sua consciência foram os afetos ligados ao vivido traumático. Ambas as experiências causam o choque com a dimensão enigmática própria do encontro com o desejo sexual do Outro, o que acarreta, pelas suas consequências - em Emma a compulsão por não poder entrar sozinha em lojas e em Bryan um conjunto de sintomas -, adquiridas somente no *aprés-coup*, no segundo tempo, o efeito traumático.

3.2.1. OS TRÊS TEMPOS DO RECALCAMENTO

É na análise do *Caso Schreber* (1911), que Freud eleva o recalcamento a uma sistematização organizada em três tempos: *fixação*, *recalcamento propriamente dito* e *retorno do recalcado*. A respeito desses três tempos podemos fazer associações com os episódios de Bryan no filme.

É a fixação a condição necessária a todo recalcamento. A respeito dela, Freud (1915) afirma que é “a primeira fase do recalcamento, que consiste em negar a entrada no inconsciente ao representante psíquico da pulsão”. Aqui, a pulsão seria inibida em seu desenvolvimento, permanecendo fixada num estágio infantil, mantendo-se no inconsciente. A este inconsciente referido não podemos chamar ainda de inconsciente recalcado, pois este só vai advir com a divisão entre os sistemas inconsciente e pré-consciente-consciente.

Uma vez recalcado, o representante ideativo continua a existir. A este respeito, o recalcamento propriamente dito age como um jogo de forças para manter a tensão necessária contra-investindo o representante, que causaria desprazer, para o inconsciente. Entretanto, embora o recalcamento impeça a livre passagem do representante ideativo para o sistema pré-consciente-consciente, ele não exerce nenhuma influência que impeça o representante de se ramificar em sua existência, articulando-se de inúmeras formas, expressando-se de forma distorcida, numa sintaxe própria ao inconsciente, expressa através dos sonhos, sintomas, chistes e atos falhos. Não à toa Bryan, em seus sonhos se depare com uma grande figura distorcida que o aborda. Há por trás dessa figura um saber que se mostra de forma

disfarçada, significada a seu próprio modo, visto que no momento em que foram inscritas as representações concernentes ao abuso sofrido, não era ele dotado de uma significação que abarcasse a experiência que o excedeu.

Há uma falha natural da dinâmica do recalque. A esta falha atribui-se o retorno do recalcado, apresentado como a terceira fase do processo de recalcamento. Retomando a dinâmica própria do recalcamento propriamente dito, que mantém os níveis de tensão entre as duas instâncias, de modo a barrar a passagem do representante ideativo, o que Freud afirma é que nessa dinâmica o retorno do recalcado é um mecanismo independente, que se mostra de formas específicas em diferentes quadros: neurose de angústia com a fobia, a histeria de conversão com os sintomas e na neurose obsessiva, o recalcado retorna sob uma série de deslocamentos e mecanismos de fuga do encontro com o recalcado.

Bryan, em uma de suas passagens do filme, conhece Evelyn através de uma reportagem de tevê, uma personagem filha de fazendeiros que acredita também ter sido abduzida na infância. Em uma das cenas, ela o chama para mostrar o que supostos extraterrestres haviam feito com uma vaca: retirado seu sangue e órgãos. No episódio toma o braço de Bryan e o insere na vagina da vaca morta no chão da fazenda. Àquele instante Bryan é tomado por flashes da cena que o marca nos sonhos: ele deitado no chão, aos oito anos, diante da criatura distorcida. Um elemento a mais, entretanto, surge: ao seu lado, vê uma outra criança: Neil, que estivera com ele durante o ato. Junto a essa recordação, ele sente sangue escorrer por seu nariz e tem um ataque de convulsão. O sangue que vaza é aqui lido como o excesso que não é possível de ser abarcado e que faz referência ao que a cena atualiza, ressoando o encontro traumático com o sexual.

3.3. PARA ALÉM DO PRINCÍPIO DO PRAZER

Em 1920, com *Além do princípio do prazer*, Freud se mostra às voltas com uma força que se difere dos princípios de prazer e realidade formalizados por ele, sendo este um princípio regulador do psiquismo à qual a satisfação pulsional se dava através de desvios diversos, e aquele referente ao livre acesso à satisfação. O que havia sido colocado a respeito desta dualidade dizia que o aparelho psíquico era orientado pelo princípio do prazer. A questão levantada em *Além do Princípio do Prazer* é como compreender o mecanismo psíquico que transforma uma

possibilidade de prazer em fonte de desprazer. O que faz o sujeito recordar o evento traumático, já que o aparelho psíquico é orientado pelo princípio do prazer?

Para dar conta dessas questões, Freud percorre todo um caminho conduzido através da análise de um conjunto de fatos que culminam na hipótese de um outro princípio, que estaria para além do princípio de prazer.

Na primeira parte da tese elaborada no escrito, Freud refere-se aos sonhos das neuroses traumáticas, acometidos em soldados que regressaram da guerra. Se em *A Interpretação dos Sonhos* fora postulado que os sonhos são realizações de desejos, o que faria os soldados retornarem à lembrança da cena traumática em suas construções oníricas? Para dar conta dessa questão, Freud fará uma digressão, relatando suas observações sobre a brincadeira de uma criança de um ano e meio, seu neto, que se dava quando ele era separado da mãe. A brincadeira era realizada de modo repetitivo, jogando um carretel e puxando-o de volta, acompanhando a atividade com duas palavras: *fort* e *da*, “ir embora” e “ali”. Para Freud, a brincadeira representava simbolicamente a saída e a volta da mãe. Essa repetição da experiência desagradável para a criança, o afastamento de sua mãe, fazia-se em obediência ao princípio do prazer, pois era na repetição da experiência que ela dominava o desprazer acarretado pelo experienciado (Garcia Roza, 2009). Adiante, Freud relaciona essa vivência infantil uma outra observação: a compulsão à repetição. Esta diz de um processo que embora não seja uma fonte de prazer, se impõe repetidamente. Propõe um funcionamento psíquico que esteja além dos princípios de prazer e realidade: “Em vista dessas observações, extraídas da conduta na transferência e do destino das pessoas, sentimo-nos encorajados a supor que na vida psíquica há realmente uma compulsão à repetição, que sobrepuja o princípio do prazer.” (Freud, 1920).

Essas questões se mostram de suma importância, e propõem uma mudança no que estaria em foco até então nas investigações de Freud a respeito do trauma: da fantasia, a atenção maior se volta agora ao movimento de repetição que é próprio do traumático e portanto, do psiquismo. Se antes o entendimento do trauma se dava com o papel da fantasia, aqui Freud irá vincular a repetição a pulsão de morte, levantadas nessa obra, enfatizando o inassimilável da experiência.

A respeito da pulsão de morte, Freud levanta a hipótese de que a pulsão tem uma tendência inerente à vida orgânica de restaurar o estado anterior de coisas. A isto implica dizer que o movimento em direção a morte seria primordial no organismo. Como aponta Garcia-Roza:

> Há, portanto, em todo ser vivo uma tendência para a morte, que é irremediavelmente cumprida. O que fica claro é que essa tendência é interna ao ser vivo, isto é, que ela resulta de um esforço do próprio ser vivo de retornar ao estado original inorgânico e não de fatores externos. (GARCIA-ROZA, 2009, p. 136)

Uma morte obtida por agentes externos não estaria de acordo com a tendência pulsional de morte, pois como aponta Freud, “o organismo deseja morrer apenas a seu próprio modo” (Freud, 1920). A isto Freud levanta uma tendência contrária a pulsão de morte, chamada pulsão de vida, que teria por tendência evitar que a morte se dê forma não natural, ou seja, evitar que o organismo não morra a seu próprio modo.

Freud conclui supondo que a repetição teria por objetivo dominar o estímulo que provoca a dor, conferindo-lhe um sentido. Posteriormente é o próprio sintoma que se torna uma tentativa de lidar com a situação traumática, entendendo-o como uma solução que cada sujeito constrói para dar conta do encontro traumático com o sexo. Este apontamento nos diz muito a respeito dos processos que acompanham o sintoma quando o articulamos aos eventos do filme. Em Bryan há um resto de gozo inassimilável, retornando sob a forma da obsessão por extraterrestres, desde sua fantasia de abdução, criada à época do episódio do abuso sexual sofrido. O que retornou do recalcado para Bryan em forma de fantasia foi a cena de abdução, ramificando-se em uma forma própria de lidar com a experiência traumática: sua própria obsessão por extraterrestres, expressa no filme pela decoração do quarto, dos objetos e por eventos que se relacionem ao tema. Mais tarde, Freud em *Moisés e a Religião Monoteísta*, diz que o sintoma é o produto que faz do sujeito aquele que deve lidar com a conciliação do inconciliável, visto que o trauma representa uma solução construída pelo sujeito de modo a lidar com dois efeitos, os positivos e os negativos do trauma sobre o Eu: a respeito dos efeitos positivos, o trauma exerce uma força de fixação e repetição, e esta convive com uma força de repulsão,

referente aos efeitos negativos do trauma, e funcionam para diferentes fins; dizem respeito às reações de defesa, como evitações, inibições e fobias.

virais[1] e o próprio terrorismo, como explicitado pelo acontecimento do 11 de setembro.

Considerando o que foi apontado acima, Bryan, em sua busca por descobrir o que lhe ocorrera durante as cinco horas de completo *blackout*, e ao encontrar a resposta do que realmente lhe ocorrera e não mais a fantasia que criou para dar conta do que foi recalcado em sua experiência, a encontra nomeada pelo o que chamamos de “abuso sexual”. Entretanto, há no que é próprio do trauma algo que excede a nomeação, portanto chamar de “abdução” ou “abuso sexual” o que houve com Bryan não reduziria a experiência ao seu nome, seja ele qual for, conformando-a de algum modo a um fim em si mesma. A resposta de Bryan, o que ele buscava, excede o abuso sexual sofrido, embora tenha sido pelo desejo de descobrir a nomeação do que lhe ocorreu que o destinou a tocante cena final do filme, na qual ele se debruça sob o colo de Neil, seu colega de turma que lhe narra os pormenores do que lhes ocorreu aos oito anos de idade na casa do treinador da liga infantil de beisebol. Estamos nos referindo ao fato do trauma em seu caráter singular, para além do caráter generalizado que está presente no abuso sexual.

Vieira (2008), retomando o texto de Laurent, chama atenção para a tendência em ofuscar o “fator subjetivo” que constitui o evento traumático, bem como a tendência em eliminar o sujeito da cena traumática. Assim, a generalização do trauma tem por atributo considerar o sujeito ausente da cena traumática. Tal atributo tem por consequência eliminar da memória do evento o seu fator mais singular, que é o sujeito. É no avesso dessa direção que a psicanálise propõe o tratamento dado ao trauma: é, pois, dando um lugar ao sujeito dentro da cena que possibilitamos a ele fazer algo com algo que não cessa de não se escrever, enodado em sua vida junto da experiência simbólica e imaginária com as quais se estrutura. Se todo abuso sexual fosse experienciado do mesmo modo, não haveria Bryan narrando sua forma singular de responder ao inassimilável de sua experiência. Este fator

[1] A inesperada disseminação de um novo agente viral da família de vírus que causam infecções respiratórias, o COVID-19, conhecido por Corona Vírus, disseminou, além de seus sintomas, uma série de afetações sociais, em nível global, desde seu primeiro caso registrado, no último dia do ano de 2019. A explosiva procura por materiais de higiene pessoal nos supermercados dos países mais afetados traz a cena de prateleiras de papel higiênico e álcool em gel esvaziadas: efeitos da busca pelo o que pode tentar turvar o inesperado que o Real, expresso na invisível figura de um vírus, mas que está sempre passível de falhar.

subjetivo, se considerado, já desloca por si o trauma em sua perspectiva estritamente objetiva factual.

Em vista das pontuações de Vieira (2008), consideramos que é preciso dar um lugar ao sujeito, para além das determinações objetivas factuais que o excluem do trauma. “Passar por integrar a vivência do trauma no mundo, dar ao trauma subjetivo um lugar”, propõe Vieira. Isto não significa dizer que o contrário seria feito: desconsiderar a força dos eventos disruptivos, que fogem à programação, à artificialidade, mas antes voltar o olhar para o fator mais singular do evento, buscando considerar de que modo o sujeito lidou com o experienciado. Dito isso, dar lugar ao sujeito diante do trauma é entender antes de tudo de que modo ele toma consequências diante da experiência. *Mistérios da Carne*, ao se montar como uma obra que segue a narrativa de Bryan, cria uma história a ser contada da experiência tomada pelo personagem diante do que sofrera.

Tais apontamentos não são novos: Freud, em 1895, com *Projeto Para uma Psicologia Científica*, já considerava a importância do sujeito na cena traumática: ao contá-la, o sujeito a reestrutura, ficcionando-a mesmo que baseando-se em fatos reais. A isto, a este ficcionar baseado em fatos reais, atribui-se a primazia da realidade psíquica do sujeito, dando a isto o nome de fantasia, como vimos anteriormente.

Dar ao trauma subjetivo um lugar diz respeito ainda ao que Laurent em seu artigo, aponta como um dos lugares do trauma. Para tal demonstração, faz uso do toro, empreendido por Lacan em 1953, como uma representação intuitiva em forma de uma figura tridimensional, onde a exterioridade periférica e a exterioridade central formam uma mesma região (fig. 1).

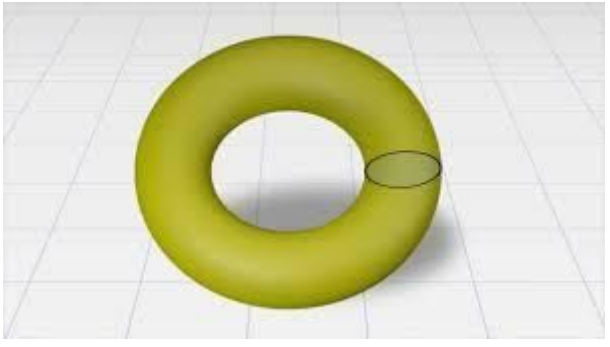

Figura 1 - Toro

A particularidade do toro está no fato de seu interior designar também um exterior. É uma forma de representar esquematicamente, servindo-se da geometria, a “distância psíquica” em relação ao trauma. O primeiro lugar dos dois lugares apontados por Laurent refere-se ao ponto de real que fura o simbólico. Nesse primeiro lugar “o simbólico inclui aí o sintoma em sua envoltura formal e também aquilo que não chega a fazer sintoma, esse ponto de real que permanece exterior a uma representação simbólica” (LAURENT, 2002). E esse sintoma, ele precisa ser inventado, dado como resposta possível do sujeito diante do real. Onde há furo, o inconsciente inventa. Para ilustrar, Laurent propõe o seguinte esquema:

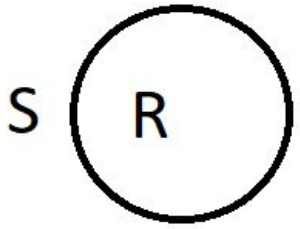

Figura 2 - Esquema a partir do qual, no toro, o trauma, enquanto o que toca o real, é um buraco no interior do simbólico

A partir dessa leitura Laurent aponta que há no tratamento uma direção pelo sentido. É preciso atribuir sentidos àquilo que expõe o trauma. A psicanálise entra aqui como um tratamento que considera o que há para além da leitura do trauma como aquilo que foge ao sentido: é a partir da restituição de uma trama de sentidos que o sujeito cria com sua fala que o tratamento pode se dar.

O segundo do lugar do trauma dado por Laurent em seu artigo se refere ao que há de simbólico no real, sustentado pelo conceito de lalíngua, o qual exploraremos no próximo capítulo.

5. MISTÉRIOS DA LÍNGUA: O ENCONTRO DA CARNE COM O SIGNIFICANTE

"Flor do Lácio Sambódromo,
Lusamérica latim em pó
O que quer, o que pode esta língua?"
Língua - Caetano Veloso

"Língua", música escrita por Caetano Veloso, é feita de uma brincadeira com os sons, as palavras e seus sentidos para cantar sobre o que o título da música enuncia. A pergunta, "o que pode esta língua?" é repetida no refrão, que se intercala entre imitações de sotaques, gírias e expressões de povos falantes de lugares distintos, além de Elza Soares, na gravação, fazendo uso de sua língua para ecoar seu timbre único, que relatou ter adquirido a partir do som que saía com a força usada para levantar latas d'água na cabeça aos 12 anos (LOPES, 2018) e que passou a usar desde então, registrando-o como sua marca: a singularidade que a língua expressa a partir de diferentes falantes que fazem uso dela.

A respeito do uso da língua, sabemos que a criança, em sua primeira infância, faz uso de sons, articulando-os sem que haja através deles um sentido: ela goza com a língua, ressoando com a voz sua libido, brincando com os sons, mesmo antes de fazer uso da linguagem. É dessa mesma natureza de extração de gozo através do uso da língua, esse "chiclete" referido por Lacan (LACAN, 2001[1977] apud MONTEIRO, 2012), que ele irá criar a partir dessa lalação o conceito chamado *lalíngua*. Acrescenta, ainda, "que *lalíngua* se esboça no encontro entre as palavras e o corpo, e isso não tem nada a ver com a linguagem enquanto existência teórica, mas (...) com a língua da qual é feita o inconsciente, cujos efeitos ressoam como sintoma" (MONTEIRO, 2012).

É dando um passo adiante no que Freud quis dizer referindo que o sentido dos sintomas remete às primeiras experiências sexuais infantis, que Lacan acrescenta a entrada na linguagem como um dos fatores que impregnam a condição humana, atribuindo a ela uma espécie de sensibilidade. Com essa sensibilidade é também que vamos brincar com as palavras: a esse brincar atribuímos ao que Lacan disse serem os detritos que a linguagem, a qual somos banhados, deixa passagem. Por ilustração trouxemos Caetano brincando de forma fantástica com a língua para cantar "Língua", pois enganamo-nos se julgamos que é fazendo uso somente da gramática que Caetano constrói um complexo trocadilho de palavras e sentidos com

sua composição musical. É antes o contrário, como ressalta MONTEIRO (2002): “elabora-se a gramática a partir do que já funciona como palavra”.

5.1. NO PICADEIRO DA LINGUAGEM A *LALÍNGUA* É O ACROBATA

No teatro chama-se *gramelô* a língua que não tem sentido e é usada para, paradoxalmente, servir de comunicação entre os personagens interpretados. Inventada pela *Commedia Dell'arte*, como era conhecido um grupo de atores de rua do século XVI, o artifício criativo desse uso da língua serviu para resolver uma questão política que se fez instituída à época: em Paris os comediantes foram proibidos de usar palavras. Esta proibição veio como meio de censura às críticas tragicômicas que os atores da companhia faziam aos costumes da época, acompanhadas de mímicas e acrobacias circenses (SANTOS, 2015). A saída encontrada então foi “inventar” uma nova língua, desta vez uma que não tivesse sentido algum, materializando-se a partir dos sons que o corpo faz e sai pela boca, fonemas, fragmentos de outras línguas, sotaques, interjeições e palavras. Uma espécie mesma de lalação.

A genialidade da solução empreendida pela *Commedia Dell’art*e, o *gramelô*, faz paralelo ao que Lacan, em termos teóricos, quis dizer e que se relaciona a pergunta que aqui trazemos feita por Caetano Veloso: “o que pode essa língua?”. Apenas resgatando o uso que o gozo faz da linguagem que se poderia fazer uma operação que se servisse da língua para a cena teatral do grupo dentro daquele contexto, fazendo daí surgir o gramelô, uma *lalíngua* acrobata, que salta sobre a lei, buscando um fim em seu próprio gozo.

5.2. O TRAUMATISMO DA *LALÍNGUA*

Tomando de uso uma noção da geologia, *aluvião*, Miller (2012) diz do que ocorre com o sujeito marcado pela *lalíngua*: aluviões são partículas de sedimentos, areia, argila, cascalhos, etc., provenientes de erosão recente, transportados e depositados por correntes de água. Vimos que somos sujeitos previamente banhados de linguagem. Desse banho, o modo como o sujeito é marcado pela *lalíngua* deixam aluviões, marcando-o de modo completamente contingente. (MONTEIRO, 2002) Essas aluviões deixam traços de afetação, que abrem a incidência da língua sobre o ser falante e sobre o seu corpo.

Todo saber é um saber articulado simbolicamente. Acontece que, como dito acima, somos marcados pela *lalíngua*, essa língua de gozo, núcleo íntimo de nossa relação com a linguagem, que não abarca sentidos. Miller (2012), a respeito dela, diz que é uma língua autista, “num sentido um pouco rápido do termo”, visto que não serve à comunicação, mas à pulsão, garantindo com isso o gozo. Daí a formula lacaniana “Ali onde isso fala, isso goza”, encontrada no *Seminário 20: Mais, ainda*. Há algo que ultrapassa a demanda que impulsiona a fala ao Outro, e a isso que ultrapassa é o que localizamos enquanto gozo, da qual a linguagem é seu aparelho. Se há demanda, ela é a de querer-gozar percorrido através do querer-dizer. Seguindo adiante, é do choque com a linguagem, a qual habitamos prematuramente, que nos vemos diante da condição de não termos um saber sobre a sexualidade. Laurent (2002), resgatando Miller, trata o banho de linguagem referido a qual a criança é tomada como um parasita, ela está fora do sentido do vivente. Ela “é traumática porque comporta em seu centro, uma não-relação”. Esta afirmativa diz respeito ao segundo lugar que Laurent dá ao trauma em *O trauma ao avesso*, sendo o primeiro referido no capítulo anterior, o de dar um lugar ao discurso do sujeito dentro do trauma factual.

Tomando o que vimos sobre a *lalíngua*, essa língua de gozo, Laurent a concebe como “o que há de simbólico no real”; a linguagem como parasita é uma linguagem do real. Por não aprendermos as regras que formam o Outro social, resta-nos seguirmos as regras que aprendemos com os outros, cujos sentidos são inventados a partir do fora do sentido próprio do Outro. É preciso assim, cada um inventar um Outro que foi perdido, e isso se dá cruiando um novo caminho causado por esse furo estrutural, traumático, dentro da linguagem. “É sobretudo pela via do insensato do fantasma e do sintoma que essa via se traça” (LAURENT, 2002). Nesse esquema topológico, temos o simbólico que há dentro do real:

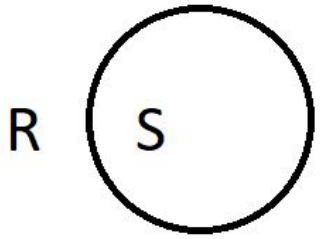

Figura 3 - Esquema a partir do qual, no toro, há o outro "sentido", do simbólico no real, concernente ao banho de linguagem a qual a criança é tomada.

A partir desse esquema, entende-se que o analista ocupa um lugar que, com sua função, ajuda o sujeito a reencontrar palavras depois do traumatismo, é uma função da qual, estando em funcionamento, “empuxa” a fala do paciente. Essa fala o analista aqui bem sabe que faz surgir o inconsciente à medida que emerge a ruptura do sentido. Laurent ainda alerta para o fato de que não se deve reduzir a análise a um mero “ajuste metafórico” ou um relato que vem no lugar daquilo que não tem sentido, pois o sentido sempre em algum ponto escapa tentemos como pudermos tamponá-lo. E assim, considerando os dois sentidos do trauma, aquele visto no capítulo anterior, que se localiza como o furo no simbólico, e este, com a *lalíngua*, produto do real, essencialmente gozante, temos que o trauma, que se faz sempre inscrito onde não há relação sexual, é tido muito antes como um processo inerente à condição do falante do que como um fato.

Onde não havia saber, restava a Bryan inventar, e sua invenção não se fez senão como ressonância dos detritos, as aluviões que o marcaram. Suas tentativas de ir ao encontro da grande lacuna eram, ainda assim, formas de simbolicamente dar um contorno possível ao real que, assim como a lógica de um toro, se presentificava através dos sonhos e sintomas e ao mesmo tempo era contornado por sua fixação por extraterrestres. Interessante, aqui, a imagem do extraterreste: o outro, que não eu, é de certo modo uma espécie de extraterrestre de nossa terra mais íntima e desconhecida. Ele não fala a mesma língua que eu, visto que cada um é composto de modo singular em sua relação com o Outro. Não há paridade, relação sexual, já afirmou polemicamente Lacan. Resta ao não saber da sexualidade a invenção.

6. CONCLUSÃO

Diante das transformações pelas quais a teoria do trauma passou no percurso de Freud e Lacan, podemos discuti-la a partir de diversas formas. Neste trabalho, optamos por ter transcorrido, mesmo que de modo breve, as primeiras bases levantadas para a teoria, com Freud, passando em seguida para a forma como Lacan a aborda em seus últimos seminários, trazidos aqui através na pluma de Miller e outros lacanianos, como Laurent, tomando o viés do trauma em seu caráter generalizado em contraposição ao caráter singular através do qual ele é tomado em distintas formas de trata-lo.

Em sua última parte, fizemos uso do conceito de *lalíngua*, uma das grandes formulações lacanianas, dando ao inconsciente uma nova compreensão. Essa língua de gozo, a qual mencionamos na última parte do trabalho, tem suas ressonâncias no corpo, essa carne que se faz mistério.

A essas questões fizemos relações com o filme Mistérios da Carne, que traz, desde seu título, elementos pertinentes para abordar a teoria do trauma. Não é novo o uso de materiais artísticos para lançar luz às teorias empreendias pela teoria psicanalítica: desde Freud, com o extensivo uso de obras literárias e pintura, até Lacan, com a análise também de obras literárias e o movimento surrealista, a arte nos mostra ser um produto rico, que carrega saberes que se antecipam as investigações da psicanálise.

No que concerne ainda ao entendimento da experiência do trauma como um fenômeno que toca o real, a fase final da elaboração deste trabalho foi atravessa pelo real de uma pandemia viral, o corona vírus, ameaça invisível e a espreita, da qual, até a escrita da presente conclusão, ainda fura grande parte das certezas programadas que nossa civilização tenta construir para seguir o curso de seus sistemas de organização social e econômica. Golpeia os sentidos que construímos para o andamento dos dias em suas rotinas civilizadas: trabalho, escola, lazer. Surgem a torto e a direito gráficos e perspectivas a respeito do possível número de infectados, da porcentagem “prevista” de mortes, além dos resultados positivos caso a quarentena mundial seja tomada a risca, salvando uma parte da população de ter em suas carnes marcadas os efeitos sintomáticos do vírus. E ao invés de trazerem mais sentido, fazem-nos perde-lo ainda mais. Ainda não é o tempo possível de

entender a forma como as famílias atingidas mais severamente pelos efeitos da pandemia irão dar conta desse furo no curso programado de suas vidas, sobretudo em países mais atingidos, como a Itália. Atualmente, enquanto uma vacina não é produzida, corre-se contra o real do tempo, fator decisivo para o tratamento dos pacientes infectados. Faz-se aqui pertinente a abordagem ao avesso do trauma, trazendo a primazia não de sua generalidade, mas de sua singularidade, o sujeito. No que diz respeito a experiência coletiva do real, atualmente tão marcada pela imprevisibilidade, faz-se necessário “a serenidade diante do previsto, coragem diante do imprevisto e sabedoria para distinguir um do outro”, como recomenda Bassols (2020).

Os estudos e discussões sobre a teoria, também por ser muito cara à psicanálise, é de suma importância para um percurso que se volte para a teoria e clínica psicanalítica. Este trabalho representa, a partir do modo como ele foi construído, a forma do autor de apresentar o tema, depois de feito uso dos apontamentos de sua orientadora e frutos das reflexões das fontes estudadas, fazendo uma construção a mais honesta possível do próprio processo de aprendizado. Há, ainda, muito que pode ser desenvolvido no que diz respeito aos conhecimentos que foram desenvolvidos durante as pesquisas, reflexões e leituras para a construção deste trabalho. Esse resto é fértil e pode desenvolver-se em novas e diversas construções.

REFERÊNCIAS

BARROS, Romildo do Rego. **Teoria e Clínica das Neuroses**. Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 1992.

BASSOLS, Miquel. **Falar com o corpo, sem saber**. VI ENAPOL, Buenos Aires, 2013

BASSOLS, Miquel. **La ley de la naturaliza y lo real sin ley**. Blog de Zadig, Espanha, 24 de março de 2020. Disponível em: https://tecnoblog.net/247956/referencia-site-abnt-artigos/

BREGLIA, Alejandra. **Relação do falasser com seu corpo**. VI ENAPOL, Buenos Aires, 2013.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria (1893-1895)**. In: ____. **Obras completas**. Direção de Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, vol. II (1893-1895).

_____. **Projeto Para uma Psicologia Científica** (1895). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Direção de Tradução Jayme Salomão. 2. ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977, v. I (1886-1889).

_____. **A Interpretação dos Sonhos (1900)**. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Direção de Tradução Jayme Salomão. 2. ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1972, v. IV e V (1900).

_____. **Repressão (1915)**. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Direção de Tradução Jayme Salomão. 2. ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIV (1914-1917).

_____. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (dementia paranoides) relatado em autobiografia ("Caso Schreber") (1911)**. In: ____. **Obras completas**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, vol. X (1911-1913).

_____. **Além do Princípio de prazer (1920)**. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:** conferências introdutórias sobre psicanálise. Direção de Tradução Jayme Salomão. 2. ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976a, v.18, (1920-1922).

_____. **Moisés e o monoteísmo (1939[1934-38])**. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:** conferências introdutórias sobre psicanálise. Direção de Tradução Jayme Salomão. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1975, v. XXIII, (1937-1939).

GARCIA-ROZA, Alfredo. **Freud e o Inconsciente**. 24 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LAURENT, Eric. **O trauma ao avesso**. Revista Papéis de Psicanálise v.1. Minas Gerals, 2004.

LOPES, João Carlos. **Elza Soares: vida e obra sob o olhar da fonoaudiologia**. Tese de Doutorado, Pontífica Universidade Católica de São Paulo, 2018.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. **A Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhem Fliess – 1887-1904.** Rio de Janeiro: Imago, 1986

MEZZA, Adriana. **Anatomia**. In: Scilicet: O Corpo Falante. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2016.

MILLER, Jacques-Alain**. Biologia Lacaniana e Acontecimento de Corpo**. São Paulo: Opção Lacaniana, 2004.

MILLER, Jacques-Alain. **Monólogo da aparola**. Opção lacaniana: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. São Paulo, n.º 23, dez. 1998b.

MONTEIRO, Cleide Pereira. **A noção de *lalíngua*: uma contribuição da psicanálise lacaniana à concepção de língua**. Tese de doutorado, Universidade Federal da Paraíba, 2002.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **O Dueto Cômico: da Commedia dell'Arte ao Cavalo Marinho**. Tese de doutorado: Universidade Estadual Paulista. São Paulo: 2015.

VIEIRA, Marcus Antonio. **O Trauma subjetivo**. Psico (PUCRS), v. 39, 2008.