

A BELEZA SERÁ CONVULSIVA OU NÃO SERÁ: O discurso histérico e a estética da histeria na obra surrealista *Nadja*

Antônia Motta Roth^{*}
Marcos Pippi de Medeiros^{**}

RESUMO:

Escutando as histéricas, Freud funda a Psicanálise. Mais tarde, Lacan apresenta o discurso histérico como condição para o processo analítico. Assim como na Psicanálise, a histeria suscita questionamentos estéticos no campo artístico. O objetivo deste ensaio é buscar articulações entre o discurso histérico e a estética da histeria do Surrealismo na obra literária *Nadja* (1928) de André Breton. Nadja, enquanto sujeito dividido, \$, pode ser vista na posição de agente na articulação discursiva que Breton constrói em seu livro. Ao mesmo tempo, a personagem de Breton assume a posição de Outro, o significante mestre, a quem ela se endereça. Nadja, na posição do sujeito dividido, \$, seduz Breton e o encoraja a desejar saber sobre o seu (dela) enigma. Tal análise de uma personagem literária como Nadja pode trazer questionamentos interessantes acerca do discurso histérico e assim do trabalho clínico.

PALAVRAS-CHAVE: Histeria. Surrealismo. Discurso histérico. Estética da histeria. *Nadja*.

^{*} **Antônia Motta Roth** Graduada do curso de Psicologia do Centro Universitário Franciscano – UNIFRA (Santa Maria, RS, Brasil).

^{**} **Marcos Pippi de Medeiros** Psicólogo e Psicanalista. Graduado em Psicologia pela UNIJUÍ (Ijuí, RS, Brasil). Mestre em Psicologia Clínica pela PUC (São Paulo, SP, Brasil). Professor do Curso de Psicologia do Centro Universitário Franciscano – UNIFRA (Santa Maria, RS, Brasil).

Introdução

A histeria sempre representou uma ferida narcísica no saber médico, sobretudo em relação ao suporte orgânico da “enfermidade”, pois escapava persistentemente e, ainda, hoje o faz de uma classificação que enclausure certos sintomas numa categoria específica. Mesmo assim, ao longo da história, a histeria foi explicada de diferentes formas pelo saber instituído, sendo associada alternadamente a um mal uterino, uma possessão demoníaca, uma bruxaria, uma simulação ou uma neurose. Entretanto, quando Sigmund Freud (1856-1939) pôs-se a escutá-la, pôde inventar a Psicanálise e o conceito de Inconsciente. Dessa forma, a busca por uma compreensão da histeria estará presente ao longo de toda a trajetória da Psicanálise.

No início do século XX, Freud avançou nos estudos relacionados à histeria, a partir das influências principalmente de Jean-Martin Charcot (1825-1893) e Joseph Breuer (1842-1925). Desde os primórdios, a teoria freudiana era menos valorizada pelo saber médico do que pelas correntes literárias vanguardistas como o Surrealismo – fundado por André Breton (1896-1966), em 1924. O Surrealismo tem em *Nadja* (1928) uma de suas principais obras literárias. O livro relata, em forma de diário, encontros e desencontros entre dois personagens, Breton e Nadja, que se cruzam em uma Paris imaginária, durante um curto período de tempo. Breton vê em Nadja uma inspiração, uma marca de subversão à lógica alienante da época. Ele a toma como uma musa de uma “beleza convulsiva” (BRETON, 1928, p. 146), tipicamente histórica. Nadja, por outro lado, vê em Breton um mestre, detentor de um saber, um outro a quem seduzir, produzir seus desenhos e narrar a sua trajetória.

É a partir dessa relação, em que Nadja incita Breton a desejar saber sobre o seu enigma, e ele assume a posição de um mestre, que se estabelecem possíveis articulações entre essa obra literária e o discurso histórico. Afinal, na construção teórica da Psicanálise, a literatura sempre exerceu um papel fundamental, ilustrando algumas questões sobre as quais o saber psicanalítico volta o seu olhar. Sófocles, William Shakespeare, Wilhelm Jensen, Gustave Flaubert, Marguerite Duras, James Joyce, para citar alguns, anteciparam em seus escritos a interpretação que psicanalistas como Freud e Jacques Lacan (1901-1981) fizeram do sujeito e da sociedade de seu tempo. Nesse sentido, Brousse (2009, p. 32), parafrazeando Freud, sugere que “a arte surge como saber que antecipa a Psicanálise”.

Por influência do movimento Surrealista, Lacan passa a se interessar pelos escritos de Freud, a partir do qual constrói novos entendimentos quanto à Psicanálise e, em

especial, à histeria. Para Lacan, a histericização do discurso é condição para o processo de análise, “é a lei, a regra do jogo” (LACAN, 1969, p. 31). Dessa forma, enquanto Freud compreendeu a histeria como sendo um tipo de neurose, Lacan a tomará como um discurso que se apresenta como condição no processo de análise (QUINET, 2005).

A escolha por desenvolver um estudo que tenha, como temática central, a relação entre o discurso histórico e uma estética da histeria se dá pelo interesse em pesquisar conceitos tão caros à Psicanálise como a histeria, o discurso histórico e a arte. Optou-se por voltar o olhar ao Surrealismo porque esse movimento abordou conceitos psicanalíticos para embasar a criação artística (ROUDINESCO; PLON, 1998).

A arte faz borda ao inominável e antecipa muitas das questões cruciais à Psicanálise. Pensar o discurso histórico na obra *Nadja*, portanto, poderia contribuir para uma melhor possibilidade de escuta daqueles que, com frequência, chegam até aos consultórios com o objetivo de narrar sua dor e assumir uma posição no discurso. Esse discurso é passível de investigação, por isso, entende-se que a investigação da relação do discurso histórico com a estética Surrealista faz-se pertinente.

No presente trabalho, inicialmente, far-se-á uma breve contextualização histórica da histeria. Em seguida, será apresentada a perspectiva lacaniana de histeria enquanto uma das formas discursivas. Num terceiro momento, pretende-se pontuar algumas considerações a respeito do movimento Surrealista e da estética da histeria que por eles fora exaltada. Por fim, será proposta a articulação entre o discurso histórico e uma estética da histeria na obra literária *Nadja* (1928) de André Breton.

1. Um esboço histórico da histeria

A histeria fora inicialmente documentada no Egito em papiros que tratavam de Medicina. O mais antigo desses papiros, o “Kahoun”, data aproximadamente de 1900 a.C (MELMAN, 1985). No entendimento dos egípcios, a histeria era uma doença exclusiva das mulheres, tendo o deslocamento do útero como a sua causa (ALONSO; FUKS, 2004).

Na Antiguidade, a concepção do “útero migratório” é mantida e a palavra *histeria* surge como referência à matriz. Já na Idade Média, o conceito de histeria desaparece, sendo retomado somente posteriormente pela literatura médica renascentista (TRILLAT, 1991). Durante o período da Idade Média, Deus foi o grande “mediador” das relações humanas e o

entendimento sobre a saúde e a doença sofreu influência direta da religião cristã. Nessa época, cabia ao clero a prática da Medicina e as doenças passaram a ser relacionadas ao pecado e às possessões demoníacas (ROUDINESCO; PLON, 1998).

No Renascimento, a visão científica da Medicina gradativamente foi retomando um lugar central – apesar de ainda estar impregnada do discurso religioso – e a concepção da histeria como uma possessão perdeu espaço para um olhar médico que tomara as teorias da Antiguidade como base. Os médicos renascentistas buscaram expandir as teorias uterinas, aproximando-as a uma explicação neurológica, baseada na justificativa de que haveria ali uma disfunção cerebral (ALONSO; FUKS, 2004).

Entretanto, diferentemente da concepção grega que focava a relação dos sintomas histéricos com a mobilidade do útero, os médicos renascentistas encontravam grandes dificuldades em estabelecer um quadro nosográfico que assegurasse à histeria um status de doença devido à grande plasticidade dos sintomas. Uma vez descartada a relação com o útero, questionava-se que fatores delimitariam o quadro da histeria para além de uma suposta “simulação”. Nesse período, a histeria encontrava-se em posição análoga à loucura, pois ambas colocavam em cheque o saber médico (RIEMENSCHNEIDER, 2004).

No século XIX, Charcot contribuirá de forma consistente para essa discussão. Desenvolvendo suas pesquisas no maior hospital da Europa, conhecido como “a cidade dos loucos”, o Salpêtrière, Charcot acolheu a histeria em sua magnitude. Ali, as histéricas atuavam mimetizando o sofrimento dos outros, paralisando, convulsionando e relatando seus sonhos. Sob o olhar de Charcot e da classe médica, as apresentações semanais dos doentes, chamadas *Leçons du mardi*, transformavam-se em espetáculo e as histéricas hipnotizadas, respondiam as ordens de um mestre, a fim de confirmar as suas hipóteses (QUINET, 2005).

Fabricando e suprimindo sintomas através da hipnose, Charcot trazia para a cena as manifestações histéricas coreografadas no corpo. Entretanto, também demonstrava uma grande dificuldade em estabelecer um quadro nosográfico definitivo da histeria, o que conferia à histeria um grande poder sobre o saber médico. Além disso, o uso da sugestão hipnótica como método para um quadro regular de sintomas denunciava que as manifestações corporais da histeria estavam a serviço do desejo do médico e não de uma lesão neurológica (GARCIA-ROZA, 2008).

Na tentativa de superar esse impasse, Charcot elaborou a teoria do trauma pela qual pretendia comprovar que o sofrimento corporal histérico era fruto da ação incisiva de

uma ideia exterior ao sujeito e que penetrava na sua psique permeável, assumindo um alto valor afetivo que, posteriormente, traduzido na linguagem do corpo, transformava-se em sintoma histérico. Ao evidenciar que a origem do trauma não estava relacionada a um fenômeno físico, Charcot evidenciava a importância de o paciente relatar a sua história para que o médico pudesse identificar o momento traumático desencadeador da histeria (GARCIA-ROZA, 2008).

Charcot devolveu à histeria um estatuto científico, transformando-a em uma doença mental, neurológica, capaz de afetar homens e mulheres. Ele descartou a hipótese de que haveria na histeria uma lesão orgânica correlacionada à dor psíquica, mas preocupou-se em definir uma sintomatologia histérica que seria passível de obedecer a regras precisas, descartando assim a possibilidade de “simulação”. Mesmo devolvendo à histeria o estatuto de uma doença “séria”, Charcot careceu de instrumentos capazes de curá-la (ROUDINESCO; PLON, 1998).

No inverno de 1885, Freud vai a Paris e frequenta as aulas práticas de Charcot ministradas na Salpêtrière, tendo acesso às suas descobertas referentes à histeria. Inicialmente, a teoria do trauma teve uma grande influência sobre as pesquisas teóricas de Freud. Entretanto, quando Freud passa a considerar a sexualidade infantil e o complexo de Édipo, a hipótese de que, no cerne da histeria, residia um evento traumático perde o lugar para as fantasias edípicas infantis (GARCIA-ROZA, 2008).

No processo que culminou na elaboração do método psicanalítico, Freud também sofreu forte influência de Breuer que elaborou um método que denominou “catártico” em que identificou que os sintomas histéricos desapareciam quando, sob o efeito da hipnose, o paciente reproduzia o evento traumático. Juntos, Freud e Breuer construíram o artigo *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar* (FREUD, 1905), em que o caso clínico de Anna O. (Bertha Pappenheim) é apresentado. Esse texto foi transformado no primeiro capítulo dos *Estudos sobre a histeria*, publicado em 1895. Essa obra é considerada o marco inaugural da teoria psicanalítica (GARCIA-ROZA, 2008).

Em um primeiro momento de sua teorização, Freud defendeu que um trauma, origem da histeria, seria de cunho sexual e resultaria de um abuso real sofrido. Nessa hipótese, também chamada de teoria da *sedução*, fica evidente que

para Freud, a histeria e o que ele denominava psicose seriam todas produzidas por uma *transgressão* na experiência sexual do sujeito, numa espécie de acidente de percurso ocorrido na infância (BIRMAN, 1999, p. 25).

Nessa primeira teoria de Freud, fica evidente a relação de assimetria que se estabelece entre os parceiros no evento traumático. Assim, a histérica ocuparia uma posição de passividade em relação a um suposto sujeito agressor ativo, na medida em que teria sido vítima da sedução. Freud evidenciou também que, na histeria, a forma que os pacientes apresentavam para se proteger de uma representação desagradável e ameaçadora seria através de sintomas corpóreos denominados *conversões*. Entretanto, defendeu que essa defesa estaria a serviço de uma cena traumática de cunho sexual ocorrida na infância, o que evidenciava ainda mais o componente sexual na histeria (BIRMAN, 1999).

Com a publicação da obra *A interpretação dos sonhos*, em 1900, essa concepção de histeria sofreu modificações. Freud renunciou à teoria da sedução e passou a afirmar que as leis que regiam a histeria eram as mesmas que regiam o sonho. Assim, na origem da neurose histérica, haveria um conflito psíquico inconsciente de cunho sexual, fruto de fantasias e não de “reminiscências”, tal como se pensava até então (FREUD, 1900). A crise, então, não é mais a reprodução travestida do acontecimento inicial; ela se torna uma *mise-en-scène* análoga ao sonho (TRILLAT, 1991, p. 248).

No entanto, é somente a partir de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) que Freud pode identificar que o núcleo do conflito histórico reside no fracasso do sujeito em liquidar o complexo de Édipo e evitar a angústia de castração. Fato que resulta na rejeição da sexualidade por parte do sujeito (FREUD, 1905).

Para Freud, os sintomas corpóreos possuíam uma significação sexual, valor simbólico que expressaria a realização de um desejo que é marcado pela impossibilidade. Além disso, o sujeito histérico apresentaria questões relacionadas à sexualidade que dizem de um desprazer e uma contradição em relação ao seu sexo. Como alternativa para o tratamento desses sujeitos, Freud sugeria o método de livre associação, onde havia a possibilidade de se chegar até a cena traumática que fora “esquecida” no Inconsciente (ROUDINESCO; PLON, 1998).

Nesses termos, Freud situou o mecanismo do recalque como um modo de defesa, constituinte do Inconsciente. Ele assinala que, na histeria, o recalque é mal sucedido, porque o afeto relacionado à ideia traumática “esquecida” permanece perfeitamente ativo, restando a um lugar hiperinervado de o corpo sediar a manifestação sintomática. É por intermédio do

sonho, do ato falho e do chiste que esta barreira do recalque pode ser suspensa temporariamente, permitindo ao sujeito o acesso às ideias inconscientes.

A histeria funda a Psicanálise porque, ao apresentar seus enigmas a Freud, permite que este elabore uma teoria que subverte a estrutura do saber, voltando o olhar para o Inconsciente. Nesse sentido, Melman (1985, p. 46) sugere que a contribuição de Freud é identificar, sobretudo, que “o sintoma histérico requer um deciframento, porque é constituído como que por uma linguagem”.

Freud busca despatologizar a histeria, aproximando-a de uma concepção de normalidade, o que permite pensar a histeria não mais como uma “neurose histérica”, mas sim enquanto “arquitetura da histeria”. O que mais tarde será discutido por Lacan em termos de “estrutura clínica” (QUINET, 2005), conforme explicamos a seguir.

2. Lacan e a histeria

Frequentador do café d’Harcourt na década de 1920, local de encontro dos artistas parisienses ligados ao Surrealismo, Lacan aproximou, ao longo de toda a sua obra, a arte e a ciência, ou como indicam Coutinho Jorge e Ferreira (2005, p. 10), “a poesia e o matema”. A obra de Lacan foi fortemente influenciada pelo Surrealismo e, assim como Breton e Aragon homenagearam a histeria em 1928, Lacan afirmaria, em 1973, que “a Psicanálise corria o risco de morrer se renunciasse a seus mitos originais” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 341). Ao trazer os mitos originais, Lacan se questionava onde estavam as histéricas da sociedade em que vivia, pois tinha noção da importância que estas exerciam para a sociedade, na medida em que faziam obstáculo à lógica alienante vigente. Além disso, percebia que, quando Freud se pôs a escutá-las, pôde inventar a Psicanálise.

Durante seu percurso, Lacan abordou a histeria de diversas formas, dentre as quais toma a histeria como uma forma específica de se haver com a castração, pois recalca a castração do Outro e, além disso, como uma forma específica de desejar, na medida em que esta se apresenta sempre como insatisfeita – resultado do recalque bem sucedido da castração do Outro (QUINET, 2005). Para Lacan, o histérico se sente injustamente privado do *falo*, por isso “não pode delegar a questão de seu desejo a não ser àquele que é suposto tê-lo. Nesse sentido, o histérico não interroga a dinâmica de seu desejo senão junto ao Outro, que é sempre suposto deter a resposta para o enigma da origem e do processo do desejo em questão” (DOR,

1991, p. 69). Na fantasia histérica, o Outro se apresenta pleno e detentor de um saber absoluto.

No que diz respeito às concepções da histeria, a grande contribuição de Lacan é o fato de tomá-la como uma das formas discursivas de laço social, juntamente com governar, ensinar e psicanalisar, já anteriormente apontados em *Mal-estar na Civilização* (FREUD, 1930). Esses diferentes tipos de laço social, que são estruturados pela linguagem, ficam evidenciados na definição dos quatro discursos: o discurso da histeria, o discurso do mestre, o discurso do universitário e o discurso do analista. Lacan articula um quinto discurso, o discurso do capitalista que, por sua vez, poderia ser pensado como uma forma contemporânea do discurso do mestre (LACAN, 1969).

Os quatro discursos foram articulados a partir de quatro elementos: \$, sujeito barrado; S₁, significante mestre; S₂, o saber; a, objeto *a*, causa de desejo ou mais gozar. O que varia em cada um dos discursos é a posição que cada um dos elementos ocupa nos lugares de agente, outro, produção e verdade. E cabe ao movimento de rotação de um quarto de giro permitir a ascensão de um no lugar do outro (FLESLER, 2001).

O *agente*, elemento que organiza a produção discursiva e domina o laço social se dirige ao *outro* e como resto, efeito do discurso, há a *produção*. A *verdade* sustenta o discurso, mas devido à interdição (//) entre a produção e a verdade, a verdade é acessível apenas pelo 'semi-dito' (COELHO, 2006, p. 110).

Ao longo do Seminário 17, Lacan trata dos quatro discursos, trazendo a dialética entre senhor e escravo articulada por Hegel em *A fenomenologia do espírito*. Nesse seminário, fica evidente como o discurso do mestre viabiliza as outras três formas de discurso e que este se configura como o avesso da Psicanálise. Nele, tem-se que o significante mestre, S₁, ao intervir junto à cadeia significante, S₂, permite o surgimento do sujeito dividido \$. Para Lacan, o significante representa o sujeito para outro significante, pois o sujeito em si é vazio. Nessa passagem de um significante a outro há sempre uma perda, que é nomeada como sendo o objeto *a*. Em relação à dialética hegeliana, Lacan constata que a essência do S₁ se apoia na concepção hegeliana de senhor. E que, por outro lado, cabe ao campo do escravo, o saber, S₂.

Eis o que constitui a verdadeira essência do discurso do senhor. O escravo sabe muitas coisas, mas o que sabe muito mais ainda é o que o senhor quer, mesmo que este não o saiba, o que é o caso mais comum, pois sem isto ele não seria um senhor. O escravo o sabe, e é isto sua função de escravo. É também por isto que a coisa funciona [...] (LACAN, 1969, p. 30).

A dialética hegeliana entre senhor e escravo é subvertida por Lacan e transformada na dialética mestre e histérica. Para Lacan, diferentemente do escravo que detém o saber do senhor, a histérica volta-se para o mestre em busca do saber. A partir daí, Lacan teorizou que o que a histérica quer:

[...] é um mestre. A tal ponto que podemos indagar se a invenção do mestre não partiu daí [...]. Ela quer que o outro seja um mestre, que saiba muitas coisas, mas mesmo assim, que não saiba demais, para que não acredite que ela é o prêmio máximo de todo o seu saber. Quer um mestre sobre a qual ela reine (LACAN, 1969, p. 122).

Assim, a histérica “possibilita que haja um homem motivado pelo desejo de saber” (LACAN, 1969, p. 32). Mas o quê esse homem motivado deseja saber? Ele deseja saber “que valor ela própria tem, essa pessoa que está falando” (LACAN, 1969, p. 32). Segundo Quinet (2005, p. 105-106), Lacan entende o discurso histórico como:

Um tipo de laço social (‘discurso’) que ele designa como *fazer desejar* [...]. Como isso? Lacan aponta que o sujeito histórico faz o outro desejar. O quê? Saber. Assim, a histérica (termo usado preferencialmente no feminino devido a sua maior incidência nas mulheres e à importância da questão feminina na histeria) procura um mestre que queira saber o mistério que ela guarda em segredo, colocando-se como um enigma para o outro decifrar. Lacan inverte o esquema freudiano, apontando que quem seduz não é a outra pessoa, e sim a própria histérica. Seduz e se furta, na hora do ‘vamos ver’ sexual, acentuando, por outro lado, o querer saber do outro a quem ela atribui o lugar de mestre. Mas também se furta ao enquadramento de qualquer saber [...]. Ela acaba castrando o mestre de seu saber, pois mostra que ele é sempre impotente para dar conta dela. Daí não existir ‘senso comum da histeria’. Toda forma de vínculo entre as pessoas em que um trata o outro de forma sedutora, exibida, ou provocadora com palavras, atos, sintomas, tomando o outro como suposição de saber, está no discurso histórico.

Soler (2005, p. 55) complementa afirmando que enquanto discurso,

a histeria determina um sujeito que nunca está sozinho, [...] um sujeito sempre pareado na realidade com um outro que se define pelo significante mestre [...]. Seu desejo se sustenta no sintoma do Outro, a tal ponto que quase poderíamos dizer que a histérica faz de si uma causa, mas uma causa de... saber. Não porque ela seja movida pelo desejo de saber, mas porque gostaria de inspirá-lo no outro.

O discurso da histérica tem grande importância para a Psicanálise, pois ilustra a “condição nascente do falasser” (CHEMAMA, 2002, p. 167). Nesse discurso, o lugar do agente é ocupado pelo sujeito dividido, \$, que é barrado porque é marcado por uma perda constituinte – do gozo absoluto, da satisfação plena – que lhe permite o ingresso no campo da linguagem e que assinala a sua possibilidade de *vir a ser*, como também dividido entre

demanda e desejo. A letra *a* demarca essa falta de objeto para a satisfação que, por sua vez, abre espaço para o desejo (FLESLER, 2001). Além disso, o sujeito dividido denuncia a disjunção entre saber e sexo:

é aí que o discurso da histérica adquire o seu valor. Ele tem o mérito de manter na instituição discursiva a pergunta sobre o que vem a ser a relação sexual, ou seja, de como um conjunto pode sustentá-la ou, melhor dizendo, não pode sustentá-la (LACAN, 1969, p. 87).

Assim, no discurso histérico, é a verdade do sujeito dividido “que precisa ser objeto *a* para ser desejada” (LACAN, 1969, p. 167). Por esse motivo, a histérica sempre busca um mestre, que ela possa fazer desejar sobre o seu enigma. Lacan afirma que

se há algo que a Psicanálise deveria forçar-nos a sustentar tenazmente, é que o desejo de saber não tem qualquer relação com o saber [...]. O que conduz ao saber é [...] o discurso da histérica (LACAN, 1969, p. 21).

Entretanto, “o preço desse dispositivo é o recalçamento do objeto *a*, que se põe, na ocasião a falar no corpo. A disposição $\$/a$ é muito bem ilustrada clinicamente por esse corte que a histérica descreve entre mente e corpo” (DAMON, 1994, p. 222). Assim, “no discurso histérico o sujeito diz de seu sintoma, mas ignora a sua razão, dirigindo ao outro a pergunta por seu sofrimento, supondo a produção de um saber” (COELHO, 2006, p. 118).

Lacan irá aproximar o discurso da histérica ao discurso do analisante, pois este, quando inicia o processo de análise, assume um discurso histérico ante o analista, endereçando-lhe a pergunta sobre o seu enigma e assumindo a posição de sujeito dividido. E será a partir da histericização do discurso do analisante que um processo de análise terá condições de acontecer (LACAN, 1969).

3. A revolução surrealista

Antes do nascimento do Surrealismo, Breton fora estudante de medicina e “trabalhara na Clínica Charcot sob a orientação do neurologista Babinski e passara algum tempo num hospital de Nantes” (ADES, 1991, p. 91). Nesse período, Breton teve contato com combatentes da I Guerra Mundial que padeciam de neuroses de guerra. Foi através dessa residência que Breton teve acesso aos escritos de Freud e de sua concepção de Inconsciente. Posteriormente essas leituras o auxiliaram a pensar uma surrealidade, em que a linguagem

poética, o sonho e a escrita automática tornar-se-iam as vias de acesso para o Inconsciente (ALEXANDRIAN, 1976; RIVERA, 2005; ROUDINESCO, 2008).

O movimento surrealista foi fundado por Breton em 1924, a partir da publicação do *Manifesto do Surrealismo*. Nesse mesmo ano, foi impresso o primeiro número da revista surrealista *La Révolution Surréaliste*. O movimento pretendia pensar uma alternativa positiva de reconstrução da arte a partir das ruínas deixadas pelo Dadaísmo – movimento que se propunha a repudiar todo o classicismo artístico vigente – trazendo como alternativa para uma nova concepção da estética da arte a estética do Inconsciente (ADES, 1991; RIVERA, 2005).

O manifesto anunciava o Surrealismo como um movimento literário que denunciava as falhas na vida e na literatura realista, valorizando os sonhos e o Inconsciente investigados pela Psicanálise. Para Breton, o objetivo das obras surrealistas era que os desejos mais secretos da Humanidade pudessem emergir. Dessa forma, o Surrealismo era definido como uma exploração espontânea do automatismo psíquico, resultado do contato com a obra de Freud (ADES, 1991; ALEXANDRIAN, 1987).

Na primeira fase do Surrealismo, a histeria surgia como um tema fascinante a ser investigado. Em março de 1928, André Breton e Louis Aragon (1897-1982) escreveram um artigo em que homenagearam o cinquentenário da histeria de Charcot no jornal *La Révolution Surréaliste*. No texto, os autores proclamam “a histeria como a maior descoberta do século XIX, um meio supremo de expressão poética de subversão do ideal iluminista da civilização da razão” (ARAGON; BRETON, 1928 apud NERI, 2002, p. 177) e propõem um novo conceito de histeria para além das definições sociais e científicas. Quinet (2005, p. 101-102) traduz um fragmento desse texto:

Nós surrealistas, consideramos que cumpre-se celebrar aqui o cinquentenário da histeria, a maior descoberta poética do fim do século XIX [...]. Nós que tanto amamos essas jovens histéricas [...], como não seríamos tocados pela laboriosa refutação de distúrbios orgânicos no processo contra a histeria que será perpetrado para sempre pelo olhar único dos médicos?

Diversas definições da histeria foram dadas até hoje: divina na Antiguidade, infernal na Idade Média [...], definições míticas, eróticas ou simplesmente líricas, definições sociais, definições científicas [...].

Propomos, portanto, em 1928 uma nova definição da histeria: ‘A histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível que se caracteriza pela subversão das relações que se estabelecem entre o sujeito e o mundo moral ao qual ele acredita em termos práticos pertencer independente de todo o sistema delirante. Esse estado mental é fundado na necessidade de uma sedução recíproca, que explica os milagres apressadamente aceitos pela sugestão (ou contra-sugestão) médica. A histeria não é um fenômeno patológico e pode, de todo modo, ser considerada como um meio supremo de expressão’ (ARAGON; BRETON, 1928 apud QUINET, 2005, p. 101-102).

Nesse sentido, Quinet (2005, p. 100) afirma que “a revolução surrealista eleva a histeria à dignidade de um estilo. Sem sintomas, para-além da patologia, ela é artística”. E, segundo Neri (2005, p. 132), “cabe aos surrealistas proclamar a histeria como meio supremo de expressão da arte – um estado poético de subversão da razão –, considerando-a uma cultura subversiva aos ideais iluministas da razão”.

O texto que Breton escreveu conjuntamente com Aragon naquele início de 1928 “permanece tão atual quanto a própria histeria” (QUINET, 2005, p. 100). Apesar do interesse dos Surrealistas sobre a obra de Freud, este não os reconheceu enquanto um movimento artístico que tratava o Inconsciente sob a mesma perspectiva (COUTINHO JORGE, 1997). Assim, coube a Lacan o estabelecimento desse laço, ao perceber a importância do pensamento de Freud, a partir de seu contato com os surrealistas (MORAES, 2002; ROUDINESCO; PLON, 1998).

4. A alma errante

Ainda em 1928, Breton publica a obra literária intitulada *Nadja*. Ele a conclui, afirmando que “a beleza será convulsiva ou não será” (BRETON, 1928, p. 146), em alusão aos aspectos poéticos da histeria (MORAES, 2002; ROUDINESCO; PLON, 1998). A obra traz uma personagem de um espírito errante, que vaga pelas ruas de Paris ao lado de Breton em busca de respostas para as inquietações do espírito que cercavam a sociedade do início do século. *Nadja* é um espírito liberto, revolucionário, que não cede à pressão da sociedade da época em silenciar a todos, submetendo-os a uma lógica do trabalho alienante. *Nadja* toma Breton como um mestre, um rei-sol e lhe venera por seu saber: “Você é meu mestre. Não passo de um átomo que respira no canto de seus lábios ou que expira. Quero tocar a serenidade com o dedo molhado de lágrimas” (BRETON, 1928, p. 108).

É esta figura clínica da histeria que fascinou os surrealistas. Eles a tomaram como a grande obra de arte do século XX na medida em que ela subvertia a ordem da razão cartesiana, pois, frente ao enigma de um corpo em ebulição e fervoroso, o saber instituído nada podia fazer a não ser deixar-se levar, permitindo ao sujeito histérico a condição de fala. Em relação aos surrealistas, Birman (1999, p. 97) aponta “parece-me que o que mais os apaixonava não era bem a histeria, mas o que denomino aqui histericização”.

Para Birman (1999, p. 97), há uma diferença entre histeria e histericização: “enquanto a histericização implica para o sujeito a colocação em movimento do desejo esterilizado e congelado que está no ser da histeria, nessa última ele se encontra em estado de denegação e até mesmo na sua recusa [...], assume a posição de *belle indifférence*”.

Apostando na ideia de Birman (1999), busquei estabelecer algumas articulações entre a estética da histeria em *Nadja* e o discurso histórico. *Nadja* foi escrito em primeira pessoa. Breton o escreve em forma de diário, tomando como parâmetro os registros feitos a partir da observação médica “principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo o que o exame e o interrogatório podem fornecer, sem a mínima preocupação com o estilo” (BRETON, 1928, p. 20). É dessa forma que Breton narra os seus encontros com Nadja, essa figura que encarna a estética da histeria idealizada pelos Surrealistas enquanto expressão artística a ser enaltecida.

O primeiro encontro de Breton e Nadja ocorre na Rue Lafayette. Caminhando em direções opostas, Breton avista uma mulher pobremente vestida, com aparência muito frágil, cabeça erguida e “curiosamente maquiada” (Breton, 1928, p. 65). Mas são os olhos de Nadja que fascinam Breton:

O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos? O que se reflete ali, ao mesmo tempo de obscuramente miserável e luminosamente altivo? Foi esse o enigma que determinou o início da confissão que, sem me perguntar mais nada, com uma confiança que poderia (ou antes, não poderia?) ser mal interpretada, ela me faz (1928, p. 65).

Breton fica fascinado com Nadja. Esse espírito livre subverte a lógica racionalista da época e representa a “quebra de grilhões” (BRETON, 1928, p. 68). Para Breton, Nadja representa a possibilidade de uma liberdade para a criação artística e de compreensão de si. Ele vai ao seu encontro seduzido por sua fragilidade e pelo enigma que ela representa, ele busca desvendá-la na tentativa de desvendar a si mesmo.

No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: ‘Quem é você?’. E ela sem hesitar: ‘Eu sou a alma errante’ [...]. Ela me retém por alguns instantes, para me dizer o que mais a atrai em mim. É, no seu pensamento, na minha linguagem, em todo o meu modo de ser, ao que parece, e este é um dos elogios que mais me sensibilizaram na vida, a simplicidade. (BRETON, 1928, p. 70)

No encontro seguinte, Nadja o seduz de vermelho, preto e meias de seda. Ela “ganha, com impressionante facilidade, ares de Diabo” (BRETON, 1928, p. 95), tal como

eram percebidas as histéricas na Idade Média. Mas “quem é a verdadeira Nadja”, questiona-se Breton (1928, p. 102). Que mulher é essa que encarna a liberdade, a feminilidade, a miséria e a leveza? Essa figura feminina quase mística que, num livro bordado de fotografias, não tem sua imagem registrada. Segundo Quinet (2005, p. 105), Nadja encarna a pergunta histórica por excelência: “o que é ser mulher?”.

A fragilidade de Nadja e sua fantasia acerca da onipotência de Breton, digna de um mestre, são narradas por ele da seguinte forma:

Uma certa luta também parece se travar nela, mas de repente se entrega, fecha totalmente os olhos, me oferece os lábios [...] Fala agora do meu poder sobre ela, da faculdade que tenho de fazê-la pensar e fazer o que eu quiser, talvez até mais do que eu julgo querer. Suplica, desta forma, que eu não faça nada contra ela. Parece-lhe que jamais teve segredos para mim, antes mesmo de me conhecer (BRETON, 1928, p. 76).

Nadja se entrega a Breton e se endereça a ele como a um mestre, “a tal ponto que podemos indagar se a invenção do mestre não partiu daí” (LACAN, 1969, p. 122). O desejo de Breton está amarrado a Nadja, é ele quem governa, mas ela reina. E não há um mestre sem uma histórica que lhe impulse o desejo de saber o valor que ela própria tem.

Mas Breton vacila nesse papel, se questiona sobre a posição que assume em relação à Nadja:

Estou descontente comigo mesmo. Acho que a observo demais, mas como agir de outra forma? Como será que ela me vê, ou julga? É imperdoável que continue a vê-la se não a amo. Ou será que não amo? Sinto, perto dela, que estou mais próximo das coisas que estão perto dela do que dela (BRETON, 1928, p. 88).

Nadja sabe que é mais do que um objeto passivo sobre o qual Breton busca investigar com o objetivo de encontrar respostas. É ela quem conduz a cena, narra a sua história e se apresenta como bom objeto a ser desvendado, a tal ponto que enuncia: “André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim. Garanto. Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós” (BRETON, 1928, p. 94). Que restos são esses que foram produzidos a partir dos encontros entre Nadja e Breton?

Depois que os encontros começaram, Breton relata que Nadja começara a desenhar. Em seus desenhos ela se representava como sendo, principalmente, a figura mitológica feminina Melusina¹. E em outro de seus desenhos, Nadja inventara para Breton “a

¹ Melusina é uma figura mitológica, narrada no *Romance de Melusina ou A história dos Lusignan*, de Jean D'Arras (1991). Segundo o autor, Melusina fora amaldiçoada por sua mãe e transformada em serpente da cintura

Flor dos Amantes” (BRETON, 1928, p. 108), símbolo gráfico do tempo em que passaram juntos.

Ao final, Breton confessa que os encontros com Nadja foram se tornando cada vez mais difíceis até que seus “olhos de avenca” (BRETON, 1928, p. 102) se fecharam para o mundo e “aquela forma de se governar, fundamentada apenas na mais pura intuição” (BRETON, 1928, p. 107) enlouquecera e fora enclausurada em uma instituição psiquiátrica. Breton denuncia a forma como os sujeitos são tratados nesses locais, confessa sua impotência em tentar desvendá-la, sugerindo que a Psicanálise poderia ter sido muito mais interessante para ela.

“A beleza será convulsiva ou não será” (BRETON, 1928, p. 146), afirma o autor ao final do romance, numa expressão que associa, em definitivo, sua singular personagem ao paradigma fundamental da poética surrealista. A máxima traduz o sentimento estético desse movimento e Nadja torna-se um mito que encarna a liberdade e a revolução.

Considerações finais

Para Lacan (1969, p. 11), o discurso é “sem palavras” e denuncia a direção do dizer do sujeito, isto é, a relação que o sujeito estabelece com o Outro a quem ele se dirige (COUTINHO JORGE, 1997). Nesse sentido, a experiência analítica é uma “experiência de discurso” (COELHO, 1996) e os “quatro discursos são de extrema importância para o processo analítico porque correspondem a quatro tempos na direção da cura” (FLESLER, 2001, p. 45).

No presente ensaio, buscamos estabelecer relações entre um desses quatro discursos, isto é, o discurso histérico e a estética da histeria na obra surrealista *Nadja* (1928), tendo em vista que a histericização do discurso é “o que o analista institui como experiência analítica” (LACAN, 1969, p. 31).

A experiência analítica é uma experiência do saber que acompanha a ligação do S_1 ao S_2 , considerando-se que um significante representa o sujeito para outro significante. E o que marca o discurso histérico é a busca do saber. Dessa forma, tentamos recortar passagens

para baixo. E, a menos que se casasse, “ela passaria a eternidade vagando pelo mundo até que no juízo final sua alma fosse julgada segundo os desígnios de Deus” (AMARAL, 2004, p. 3).

da obra literária *Nadja* que nos parecem deixar evidente a busca do personagem Breton por desvendar o enigma que Nadja, a encarnação da estética da histeria, representa.

Meu objetivo foi demonstrar como Nadja, enquanto sujeito dividido, \$, haveria de assumir a posição de agente na articulação discursiva que Breton ilustra em seu livro, ao mesmo tempo, que ele assume a posição de Outro, o significante mestre, a quem ela se endereça. E na posição do sujeito dividido, \$, Nadja seduz Breton e o impulsiona a desejar saber sobre o seu enigma.

Ao mesmo tempo, Nadja encarna a estética da histeria, a expressão suprema de arte que os Surrealistas enalteciam, a partir da valorização dos trabalhos de Charcot e Freud. Ela se torna para Breton um enigma e ele é seduzido por aquela “alma errante” (BRETON, 1928, p. 70). Em forma de diário, descrito tal como os relatos médicos, Breton narra sua busca por desvendá-la.

Para os Surrealistas, a histeria estava para além do sintoma, representava um furo no saber instituído, uma possibilidade de *vir a ser* revolucionária. Na compreensão surrealista da histeria enquanto estética, a liberdade era o ideal e a beleza convulsiva histérica fascinava porque impulsionava a criação, a produção de um saber que ainda não estava posto num mundo moderno em que se impera o sujeito cartesiano que alia verdade e saber.

Assim, é nesse mesmo mundo denunciado pelos surrealistas que somente o sujeito dividido do discurso da Histérica pode pedir para fazer análise (JULIEN, 2003). Por isso, será a instauração do discurso histérico que marcará a entrada do sujeito no processo de análise, evidenciando a disjunção entre verdade e saber, possibilitando ao analisante que este demande do analista, indagando-lhe sobre o seu desejo que ele supõe que o analista, na posição de mestre, possa saber (NERI, 2005).

Por isso mesmo que Lacan (1969, p. 28) assinala que a psicanálise “impõe um dever de interrogação”. E a histeria está no alicerce da Psicanálise e tem lugar fundamental na teoria dos discursos de Lacan. Juntamente com o discurso do mestre, do discurso do universitário e do discurso do analista, o discurso da histérica compõe os quatro tempos da análise e marca o início do processo analítico.

Referências

ADES, D. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, N. (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

ALEXANDRIAN, S. *O surrealismo*. São Paulo: Verbo Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.

ALONSO, S. L.; FUKS, M. P. *Histeria*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

AMARAL, F. A. Nobreza, poder e legitimidade no Romance de Melusina de Jean d'Arras. In: *Anais do XVII Encontro Regional de História: O lugar da História*.

ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004, p. 1-8.

BIRMAN, J. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

BRETON, A. (1928). *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify Ed., 2007.

BROUSSE, M-H. O saber dos artistas. In: LIMA, M. M. de L.; COUTINHO JORGE, M. A. (Org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Cia. De Freud, 2009.

CHEMAMA, R. *Elementos lacanianos para uma psicanálise no cotidiano*. Rio Grande do Sul: CMC Ed., 2002.

COELHO, C. M. S. *Psicanálise e laço social: uma leitura do seminário 17*. *Mental*, vol. 4, n. 6, p. 107-121, jun. 2006.

COUTINHO JORGE. *Sexo e discurso: em Freud e Lacan*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

COUTINHO JORGE, M. A.; FERREIRA, N. P. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

DAMON, M. *Ensaio sobre a topologia laciana*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

DOR, J. *Estruturas e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre Ed., 1991.

FLESLER, A. O discurso da histérica. In: VEGH, I. (et. al.). (Orgs.). *Os discursos e a cura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

FREUD, S. (1900). A interpretação dos sonhos. In: *Obras Completas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1905). Fragmento da análise de um caso de histeria. In: *Obras Completas*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1905). Três ensaios sobre a sexualidade. In: *Obras Completas*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1930). Mal-estar na Civilização. In: *Obras completas*, vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente*. 23. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

JULIEN, P. *Psicose, perversão, neurose: a leitura de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

LACAN, J. (1969-1970). *O Seminário, Livro 17: o avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

MELMAN, C. *Novos estudos sobre a histeria*. Porto Alegre: Artes Médicas Ed., 1985.

MORAES, E. R. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana, de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.

NERI, R. *A Psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. O teatro da histeria: a subversão do sujeito da razão. In: MARTINS, A. (et. al.). (Orgs.). *Lições de Psicanálise: sedução e fetiche na comunicação*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

QUINET, A. *A lição de Charcot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RIEMENSCHNEIDER, F. *Da histeria: para além dos sonhos*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ROUDINESCO, E. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROUDINESCO, E; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

TRILLAT, E. *História da histeria*. São Paulo: Escuta, 1991.

**BEAUTY WILL BE CONVULSIVE OR WON'T BE:
The hysteric's discourse and the aesthetics of hysteria in the surrealist novel *Nadja***

ABSTRACT:

Listening to the hysterical women, Freud founded Psychoanalysis. Later on, Lacan presents the hysteric's discourse as condition for the analytical process. The hysteria raises aesthetic questions in the artistic field as it does in Psychoanalysis. The purpose of this essay is to seek connections between the hysteric's discourse and the aesthetics of hysteria of Surrealism in the literary work *Nadja* (1928) by André Breton. *Nadja*, as a divided subject, \$, can be seen in the position of agent in the discursive articulation that Breton constructs in his book. At the same time, Breton as a character in the book assumes the position of the Other, the master signifier, whom she addresses. *Nadja*, in the position of the divided subject, \$, seduces Breton and encourages him to wonder about her enigma. Such an analysis of a literary character as *Nadja* can raise interesting questions about the hysterical discourse and thus about the clinical work.

KEYWORDS: Hysteria. Surrealism. Hysteric's discourse. Aesthetics of hysteria. *Nadja*.

**LA BEAUTÉ SERA CONVULSIVE OU NE SERA PAS:
Le discours hystérique et la esthétique de l'hystérie en œuvre surréaliste *Nadja***

RÉSUMÉ:

Écoute hystériques, Freud a fondé la psychanalyse. Plus tard, Lacan présente le discours hystérique comme condition au processus analytique. Comme en psychanalyse, l'hystérie soulève des questions dans l'esthétique artistique. Le but de cet essai est de rechercher des liens entre le discours de l'hystérie et la esthétique de l'hystérie du surréalisme littéraire dans *Nadja* (1928) d'André Breton. *Nadja*, tout en étant sujet divisé, \$, peut être vu dans la position d'agent dans l'articulation des constructions discursives qui livre Breton. Dans le même temps, le caractère breton prend la position de l'Autre, du signifiant maître, à qui elle s'adresse. *Nadja*, la position du sujet divisé, \$, séduit Breton et l'encourage à s'interroger sur son (ses) puzzle. Une telle analyse d'un personnage littéraire comme *Nadja* peut apporter d'intéressantes questions sur le discours hystérique et donc du travail clinique.

MOTS-CLÉS: Hysteria. Surréalisme. Discours hystérique. Esthétique de l'hystérie. *Nadja*.

A BELEZA SERÁ CONVULSIVA OU NÃO SERÁ: O discurso histórico e a estética da histeria na obra surrealista *Nadja*

Recebido em: 16.01.13

Aprovado em: 30.01.13

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista