

Fausto como paradigma da melancolia

Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares

Psicanalista e Literato-Germanista, Doutor em Psicanálise e Psicopatologia Fundamental (UNIVERSITÉ PARIS VII), Doutor em Teoria Literária (UFSC), Psicólogo (UFSC), Especialista em Psicanálise (FES-SC), Mestre em Literatura (UFSC).

End.: R. Antenor Morais, 88, Bom Abrigo. Florianópolis, SC. CEP: 88085-340

E-mail: pedrohmbt@hotmail.com

Resumo

No presente artigo, pretendemos demonstrar, seguindo os caminhos abertos pelo próprio Freud ao construir suas teorias sobre a nosografia psicanalítica baseada em casos paradigmáticos – tais como Dora, para a histeria; o Homem-dos-Ratos, para a Neurose Obsessiva e Schreber, para a psicose – como poderíamos pensar em um modelo para a controversa estrutura ou tipo clínico da Melancolia no tema literário de Fausto como o seu melhor exemplo. Como o próprio Freud nos ensinou a aprender com as obras-primas da literatura universal e fez ele mesmo, de seus casos clínicos clássicos, grandiosas obras literárias, tomamos o protagonista do drama mais citado ao longo de sua obra (o Fausto de Goethe) como uma espécie de “apoio/anáclise” (Anlehnung) ficcional para a metapsicologia da Melancolia no que diz respeito às suas relações com o saber, a verdade, a estética, a inibição e assim por diante.

Para tanto, contaremos como importante subsídio teórico, no que concerne à Melancolia em suas relações como a estética, com as obras de Marie-Claude Lambotte e tentaremos demonstrar como Fausto pode exteriorizar não tão somente as limitações desta estrutura clínica (neurose narcísica, de acordo com Lambotte), mas traz também as chaves para um saber-fazer baseado em suas condições subjetivas.

Palavras-Chave: Fausto; Melancolia; Estruturas clínicas; Saber; Verdade.

Abstract

In the present article we intend to demonstrate, by following Freudian ways of constructing his theories on the psychoanalytical nosography based on paradigmatic cases - such as Dora, for hysteria; the Ratman, for the obsessive neurosis and Schreber, for psychosis - how we could think of a model for demonstration and debate, on the controversial structure or clinical type of melancholy in the literary subject of Faust as it's best example. Since the same Freud has taught us to learn with the masterpieces of universal literature and made himself of his classic clinical cases great literary works and characters, we take the protagonist of his most quoted Drame (Goethe's Faust) as a type of fictional "support" (Anlehnung) for a metapsychology of melancholy concerning it's relations with knowledge, truth, esthetics, inhibition, and so on. For that, we count as an important background concerning Melancholy and it's relation with esthetics, on the works of Marie-Claude Lambotte and so we will try to demonstrate how Faust can display not only the limitations of that clinical structure (narcissist neurosis, according to Lambotte) but brings also the keys for a savoir-faire based on it's subjective conditions.

Keywords: Faust; Melancholy; Clinical Structures; Knowledge; Truth.

A Psicanálise tem uma origem incontestável na medicina psiquiátrica. Sabemos que ela se engendra a partir do tratamento que Freud dedicou aos seus pacientes "nervosos". Neste sentido, podemos dizer que a Psicanálise tem uma origem a ser "negada". Não ignorada, mas a ser ultrapassada com o alcance de sua independência, posto que ela surge ou começa de onde parou

a psiquiatria, ou seja, diante do sintoma histérico. Diante deste “corpo estranho” às possibilidades nosográficas e terapêuticas da psiquiatria, um novo saber teve que ser engendrado; um saber que abandonasse o paradigma da **clínica do olhar** passando-se para uma **clínica da escuta**.

Com a **associação livre**, Freud põe a narrativa no centro da experiência clínica, subvertendo também as modalidades classificatórias generalizantes de outrora sem, no entanto, perder a preocupação em organizar diretrizes fundamentais para o tratamento psíquico. Para que apareça o sujeito, abole-se a atenção às rotulações estatísticas e fenomênicas da psiquiatria, cujo paradigma na atualidade se atesta pelos verdadeiros “catálogos-manuais”, cujo maior exemplo temos no **DSM- IV**. Se Freud rompe com este modelo, isso não significa partir para uma deriva do ponto de vista da atenção ao que está no cerne da organização psíquica.

Eis quando começam a surgir as categorias que Lacan, com a terminologia que podia dispor *a posteriori*, chamará de **estruturas**¹¹ clínicas ou psíquicas. Estas são classicamente apontadas como três: Neurose, Psicose e Perversão, as quais apresentariam uma sub-divisão que poderíamos chamar os **tipos clínicos**: Histeria e Neurose Obsessiva, para a Neurose; Paranóia e Esquizofrenia para a Psicose; Fetichismo e Polimorfias variantes para a Perversão. Se nesta divisão, parece haver consenso, alguns tipos-estruturas geram certa discussão ainda hoje no meio analítico.

Está clara, porém, nesta terminologia, a herança psiquiátrica. Da mesma forma, Freud também lança com a noção de *Zwangsneurose* (Neurose Obsessiva ou de Coerção) aquilo que deriva para o que hoje a psiquiatria chama de TOC (Transtorno Obsessivo-Compulsivo). Há, entretanto, uma diferença crucial entre os **transtornos** psiquiátricos e as **estruturas** psicanalíticas batizadas com nomes tão próximos. O transtorno, numa perspectiva iatronômica, é um mal que alguém porta, **se o tem**, como um gérmen, um vírus ou bacilo, um corpo estranho, sendo os sintomas os inconvenientes a serem extirpados, ao passo que a estrutura dá conta de uma questão ontogênica, de um modo de devir e de ser no mundo, sendo suas manifestações sintomáticas o modo de apresentação de um desconforto ou (des)encontro da realidade psíquica (*Psychische Realität*) com a realidade exterior (*Wirklichkeit*).

Aí se coloca a difícil questão de abandonar o paradigma estatístico-descritivo da medicina psiquiátrica, sem retornar a uma especulação filosófica pura que não renda uma aplicação ao fazer clínico no qual se aventura o Doutor Freud. Com isso vem seu **pacto**, sua **aliança**, com o fazer literário: engendrar as *Krankengeschichten*, as **Histórias de Doentes**, numa acepção literal, que passaram a ser conhecidas como os **Casos Clínicos**, no sentido de erigir casos paradigmáticos que traduzam estas estruturas.

Os historiais, os casos da clínica freudiana, tornaram-se a tal ponto emblemáticos, que chegam a ser tratados como as próprias estruturas. Não são meros modelos privilegiados. As diferentes estruturas clínicas, na Psicanálise, acabam se **(com)fundindo** com essas personagens que povoam nosso imaginário: De **Fragmentos de uma Análise de Histeria** surge Dora - A Histérica; De **Análise de uma Fobia em um Menino de Cinco Anos**, surge Hans - O Fóbico; de **Observações sobre um Caso de Neurose Obsessiva**, o Homem dos Ratos - O Obsessivo e de **Observações Psicanalíticas sobre um caso Autobiográfico de Paranóia**, baseado num livro autobiográfico, e não em um de seus pacientes, surge Schreber - O Psicótico.

Diferentemente de uma mera descrição, os casos clínicos de Freud mais do que algo a se somar a uma **literatura médica**, parecem esboçar uma **Medicina literária**; inovação que não fica sem conseqüências. Basta lembrar da emblemática crítica de Krafft-Ebing às teorias de Freud, comparando-as a um “conto de fadas científico”. Ou da própria angústia freudiana expressa ao início do relato do caso Dora, de que seus relatos passassem a ser lidos como um *Romans à clés* (Freud, S. 1905/1999a), devido não só à temática da sexualidade das burguesas e sedutoras histéricas vienenses, mas também à qualidade da prosa de Freud que lhe rendeu o reconhecimento pelo **Prêmio Goethe de Literatura**. Freud, em suma, injeta literatura em seu fazer e em sua teoria para dar conta do subjetivo.

Quando escreve seu **A Questão da Análise Leiga** (*Die Frage der Laienanalyse*) (Freud, S. 1926/2000a), nesse momento já preocupado em salvar a Psicanálise da Medicina, em contrariedade aos seus discípulos médicos que visavam a interdita-la aos “leigos”

(leia-se, não-médicos), Freud ressalta claramente a ligação de seu invento com outros domínios, entre os quais privilegia a Literatura. Para isso, faz uso de um recurso literário intrigante, o diálogo do narrador expositor com um possível leitor crítico que ele batiza de “A Pessoa Imparcial” (mas que bem poderia ser o Advogado do Diabo), ao qual dá voz. Este diria, logo ao início do texto: “Não tente me dar Literatura ao invés de Ciência”. (*Versuchen Sie mir nicht Literatur anstatt Wissenschaft zu geben*) (p.289). Para ele, vem a resposta ao final do texto:

A instrução analítica abrangeria ramos de conhecimento distantes da Medicina e que o médico não encontra em sua clínica: a história da civilização, a mitologia, a Psicologia da religião e a ciência da literatura. A menos que esteja bem familiarizado com essas matérias, um analista nada pode fazer de uma grande massa de seu material. À guisa de compensação, a grande massa do que é ensinado nas escolas de Medicina não lhe é de utilidade alguma para suas finalidades.

(Die analytische Ausbildung überschneidet zwar den Kreis der ärztlichen Vorbereitung, schliesst diesen aber nicht ein und wird nicht von ihm eingeschlossen. (...) Der analytische Unterricht würde Fächer umfassen, die dem Arzt fernliegen und mit denen er in seiner Tätigkeit nicht zusammenkommt: Kulturgeschichte, Mythologie, Religionspsychologie und Literaturwissenschaft. Ohne gute Orientierung auf diesen Gebieten steht der Analytiker einem grossen Teil seines Materials verständnislos gegenüber. Dafür kann er die Hauptmasse dessen, was die medizinische Schule lehrt, für seine Zwecke nicht gebrauchen) (p.336-337).

A *Literaturwissenschaft*, assim como faz uso dela em forma e estilo, também a evoca para, através de exemplos de obras, no intuito de reforçar suas teorias sobre o estrutural nos tipos clínicos. Da mitologia feita literatura clássica, toma o Édipo, Narciso, a Medusa; de autores como Dostoievski, se utiliza para falar de questões próprias ao obsessivo; de Arthur Schnitzler vem a relação com

a descrição da histeria; relaciona a imaginação do **Dichter** (Freud, S. 1907b) ao fantasiar histérico (1908), etc. Assoun (1996), nesse sentido, chega a esquematizar uma interessante topografia dos interesses literários de Freud para fins analíticos, especificando por grupo de autores, como se dá a já tratada **aliança** de Freud com a Literatura. Num interessante quadro esquemático exposto em seu *Littérature et Psychanalyse*, dos mais centrais aos mais periféricos, teríamos como:

- **Potências de Formação:** Shakespeare e Goethe;

- **Grandes Referências:** Sófocles, Flaubert, Cervantes, e Schiller;

- **Predileções e Afinidades:** Heine, Milton, Jacobsen, Ibsen, Spitteler, Multatuli, Popper-Lynkeus, A. France, Schnitzler, Lessinge e Lichtenberg;

- **Autores “amigos”:** C.-F. Meyer, Grabbe, Fontane, Freytag, T. Vischer, Balzac, Thackeray, Kipling, Dickens, Nestroy, M. Twain, W. Busch, L. Sterne e G. Keller;

- **“Aliados” Contemporâneos:** S.Zweig, Rilke, H. Hesse, T. Mann, R. Rolland e A. Zweig.

E são justamente esses dois mais centrais, que lhe oferecem a **Potência de Formação**, Shakespeare, com seu **Hamlet**, e Goethe, com seu **Fausto**, de que ele se utiliza para demonstrar à “Pessoa Imparcial” a cura ou o tratamento pela palavra, como o recurso literário-analítico em detrimento dos princípios iatroquímicos da medicina tradicional:

As feições da Pessoa Imparcial agora revelam sinais de alívio e relaxamento inegáveis, mas também traem claramente certo desprezo. É como se ela estivesse pensando: ‘Nada mais do que isto? Palavras, palavras, palavras, como diz o príncipe Hamlet.’ E sem dúvida ela também está pensando na fala zombeteira de Mefistófeles sobre com que conforto se pode ir passando com palavras — versos que nenhum alemão jamais esquecerá. ‘Assim é uma espécie de mágica’, comenta ela: ‘O senhor fala e dissipa seus males.’ (...) As palavras podem fazer um bem indizível e causar terríveis feridas.

Sem dúvida ‘no começo foi a ação’ [referência ao Fausto de Goethe], e a palavra veio depois; em certas circunstâncias ela significou um progresso da civilização quando os atos foram amaciados em palavras. Mas, originalmente a palavra foi magia — um ato mágico; e conservou muito de seu antigo poder.

(Die Miene unseres Unparteiischen zeugt nun von unverkennbarer Erleuchtung und Entspannungen, verrät aber auch deutlich eine gewisse Geringsschätzung. Es ist, als ob er denken würde: “Weiter nichts als das? Worte, Worte und wiederum Worte, wie Prinz Hamlet sagt”. Es geht ihm gewiss auch die Spottrede Mephistos durch den Sinn, wie bequem sich mit Worten wirtschaften lässt, Verse, die kein Deutscher je vergessen wird. (...) Worte können unsagbar wohl tun und fächerliche Verletzungen zufügen. Gewiss, zu allem Anfang war die Tat, das Wort kam später, es war unter menschen Verhältnissen ein kultureller Fortschritt, wenn sich die Tat zum Wort ermässigte. Aber das Wort war doch ursprünglich ein Zauber, ein magischer Akt, und es hat viel von seiner alten Kraft bewahrt) (Freud, S. 1926/2000, p.279).

Lembremos que é o mesmo Mefisto quem afirma que “Não bastam somente Arte e Ciência, Para haver Obra, há também que haver Paciência.” (*Nicht Kunst und Wissenschaft allein, Geduld will auch beim Werke sein*). Sim, a Psicanálise opera pela palavra e constitui-se, enquanto **Arte, Ciência e – Paciência-não-ciência** (*Pas-science/Patience*), graças às construções pela palavra e pela letra. O **Fausto** de Goethe parece ser nisso um dos maiores referenciais para a construção da empresa freudiana, inclusive de sua nosografia, erigida por palavras e a partir de palavras. Eis a ironia mefisofélica à qual o trecho que viemos de citar faz alusão.

Student: Doch ein Begriff muss bei dem Worte sein

Mephisto: Nun muss man nicht allzu ängstlich quälen;

Denn eben, wo Begriffe fehlen

Da steht ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Mit Worten lässt sich rechtlich streiten,

Mit Worten ein System bereiten,

An Worte lässt sich trefflich glauben,

Von einem Wort lässt sich kein Lota rauben. (grifo nosso)

(Estudante: No entanto, deve haver na **palavra** um **conceito**

Mefistófeles: Bem, mas não precisas te atormentar com tanta angústia

Afinal, onde faltam conceitos

Ali pode advir uma palavra em hora oportuna

Com palavras pode-se resolver tudo

Com palavras pode-se construir sistemas

Nas palavras se pode confiar

Das palavras nada se pode roubar)

O *Streben*, a **inquietação para a realização** de Fausto, renovada no ingênuo estudante, que consulta Mefistófeles, acreditando se tratar do Doutor epônimo do drama, mostra a crítica àqueles que querem tomar as palavras como coisas, ou antes, delas, das palavras, fazer **conceitos** (*Begriffe*) engessados. Atitude que remete à paranóia, se falamos de estruturas.

Begriff, palavra que se repete na obra de Goethe em suas variantes, nos remetem ao *Streben* por **agarrar** (*greifen*), compreender (*begreifen*) as palavras, detê-las com o próprio **punho** (*mit eigener Faust*), lembrando o significado do termo *Faust* (punho) no alemão. A isso voltaremos quando falarmos do uso por Goethe da figura

mitológica do Grifo (*Greif*) como recurso literário de Goethe.

Mas, se os *Begriffe*, os **conceitos**, os **termos**, em questão são as estruturas (neurose, psicose, perversão), qual deveríamos associar ao doutor Fausto? Qual dessas ele agarra (*greift*) com seu punho (Faust) ou, antes, qual delas o **agarra** e o **encerra**?

O texto de Goethe inicia-se com a desilusão de Fausto. **Desgarrado** das instituições sociais. Isolado em seu gabinete, seu desespero aumenta após a comunicação do Gênio/Espírito invocado: “*Du gleichst dem Geist den du begreifst, nicht mir*”, ou seja, “Te igualas ao espírito que **concebes** (*begreifst*), não a mim”. Aí se dá o contato com uma verdade insuportável que o põe a um passo do suicídio: a da impossibilidade identificatória em termos metafóricos com um um-absoluto. A alienação em um outro e a conseqüente significação de si, estão perdidas para Fausto. Isso o inscreve em um lugar diverso das três possibilidades estruturais aludidas.

Como cientista, “detentor de conhecimentos”, poder-se-ia pensá-lo próximo da psicose paranóide, cuja especialidade é colar conceitos às palavras, mas acabamos de ver que Fausto não se convence mais da possibilidade desta acoplagem. Tampouco sua desilusão o leva a uma negação da realidade operatória (*Wirklichkeit*) como mecanismo defensivo próprio da esquizofrenia. Fausto não se esquivava da amarga constatação e isto o exclui, portanto da psicose.

De neurose não parece se tratar, pois Fausto não se aliena no desejo do Outro. Poder-se-ia pensar numa histeria, por sua insatisfação manifesta a Mefisto, amo sobre o qual ele reinaria, mas é antes Mefisto quem busca tentá-lo e seduzi-lo, cabendo mais a este o rótulo que ao protagonista. Fausto já não demonstra uma preocupação que privilegie o desejo alheio, Mefisto é um instrumento e não um fim.

Se a personagem que se descola do homem de *Knittlilngen*, o Fausto histórico que deu origem à lenda e ao mito, é pintada pelos luteranos, no primeiro escrito sobre a lenda, o *Faustbuch* de Spies (1597), como o símbolo do que poderíamos psicanaliticamente caracterizar como a **perversão**, no que toca aos destinos de Fausto, e sobretudo no texto de Goethe que ora priorizamos, o

rótulo parece não aderir. Fausto, o ímpio, pintado como o que nega o pai, virando-lhe as costas, assim é caracterizado num primeiro momento. Porém baseando-nos na interpretação freudiana do demoníaco exposta em seu **Uma Neurose demoníaca do Século Dezesete** (*Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert*) (Freud, 1922/1999c), não se trata de uma ruptura com o Nome-do-pai ou com o interdito, nem tampouco com uma denegação, mas de uma nova associação que não mais visa ao absoluto inapreensível (unergreiflich), mas uma **apreensão** que, ainda que fragmentária, lhe é própria. Freud, afinal, pensa neste ensaio o demoníaco como o resto da imago paterna idealizada, é o “pai caído” no recalçamento que retorna.

Há pouco, constatávamos o quanto as *Krankengeschichten* da literatura de casos freudiana - deste autor que soube buscar na literatura seus aliados - compõem um imaginário das estruturas a partir de verdadeiras “personagens”, mas, curiosamente, quanto justamente à personagem principal de cada um dos dois **aliados de formação**, ou seja, de Shakespeare e de Goethe - respectivamente quanto ao príncipe dinamarquês e ao doutor alemão - estes parecem um tanto descentrados quanto às “afecções” psicanalíticas nas classificações mais habituais. É certo que Hamlet, por uma série de características (hesitação, dívida ante ao pai, culpabilização), tem sido muitas vezes associado à neurose obsessiva, mas parece que ambos, Hamlet e Fausto servem a Freud e à Psicanálise como possibilidade universal por se inscreverem num “fora de série”, seja esta série a da neurose convencional, da psicose ou da perversão. Ambos servem como espécies de S1 que, excluídos da cadeia-conjunto da humanidade, ajudam a significá-la.

Vemos que tanto Hamlet quanto a nossa personagem-tema, personagens muitas vezes aproximadas e comparadas em diferentes análises ao longo dos tempos, se enquadrariam na dificilmente “localizável” estrutura ou tipo clínico da **melancolia**.

Num resumo esquemático da condição do melancólico, vemos muito dos traços de Fausto, sobretudo do que antecede o pacto e a nova busca:

A compulsão para perceber totalidades lógicas que se esvaecem tão logo são formados, a impossibilidade de

pôr a termo uma racionalização intelectual que reforça a sensação de esgotamento, o sentimento de deter mais que os outros os elementos de uma verdade que, no entanto, se oculta quando se crê agarrá-la, tudo isto contribui para qualificar a situação do sujeito melancólico de uma situação de exceção, marcada pela repetição e pela fatalidade.

(La compulsion à percevoir des ensembles logiques qui s'évanouissent sitôt formés, l'impossibilité de mettre un terme à cette ratiocination intellectuelle qui renforce la sensation d'épuisement, le sentiment de détenir plus que les autres les éléments d'une vérité qui, cependant, s'éclipsent quand on croit les saisir, tout ceci contribue à qualifier la situation du sujet mélancolique de situation exceptionnelle, marquée par la répétition et la fatalité) (Lambotte, 2003, p.63).

Fausto, por seu investimento libidinal votado ao pensamento e ao conhecimento, também parece, por vezes, próximo à neurose obsessiva, mas é com Marie-Claude Lambotte, referência que doravante tomamos quanto à melancolia, que percebemos a diferença crucial entre estas categorias: “Se é verdade que a ‘racionalização intelectual’ alimenta os dois tipos de discurso [obsessivo e melancólico] e geralmente é acompanhada de sintomas de inibição psicomotora, ela, no entanto, nem sempre tem sua procedência das mesmas causas²”. (Lambotte, 2003, p.76-77). Na neurose obsessiva “o paciente deixa transparecer afetos de sofrimento, formula os elementos de uma demanda ou se implica progressivamente numa relação transferencial³” (Lambotte, 2003, p.76-77). E eis aí a grande diferença na melancolia, o lugar deste Outro. “De modo algum este é o caso do paciente melancólico, e se os indícios de uma demanda nele se manifestam, é para mais bem negá-la e com isso invalidar uma dinâmica nascente⁴” (Lambotte, 2003, p.76-77).

É o que observamos justamente no início do drama faustiano, seja no *Faustbuch* anônimo, no drama de Marlowe, no de Goethe ou no “Primeiro Fausto” de Pessoa: uma falha crucial ou uma impos-

sibilidade nesta remissão ao Outro. O grande Outro aparece como falho, esburacado, incapaz de fornecer respostas ou identificações. Quer dizer, na melancolia “o espelho está vazio”. Mas, se tal característica tende a nos impelir rapidamente, junto com muitos autores a colocar a melancolia entre as psicoses, é necessário lembrar que contrariamente à “saída” pelo delírio, a melancolia se manifesta por uma incrível lucidez do sujeito. Hamlet, por exemplo, bem que procura “bancar” o louco, mas se chega a preocupar os outros, não convence a si de uma suposta alienação mental.

Nos Faustos, a personagem de Mefisto poderia facilmente ser identificada ao delírio tão comum nos psicóticos, onde se manifestam as vozes e as formas do diabo, mas este dificilmente parece ser o caso e jamais o é nos Faustos lúcidos que aqui aludimos. O de Goethe sabe que Mefisto o engana, o de Thomas Mann, que terá as alucinações provocadas pela condição sífilítica, diz diretamente ao diabo que nele não crê, e Pessoa, o mais hamletiano dos Faustos, está para além de Deus e do diabo, ainda que se atormente com o medo da loucura e o horror ao real que traduzirá a função demoníaca. No caso da melancolia, “A realidade não parece negada enquanto tal, à diferença do sujeito psicótico, ela é muito mais negada no que diz respeito ao interesse que poderia apresentar⁵” (Lambotte, 2007, p.148).

Remontemos a Freud e seu artigo *Neurose und Psychose* (Freud, S. 1924/2000b), que escreve remetendo-se, já no primeiro parágrafo, à paródia do **Fausto** de Goethe em virtude do que a sua “cinza teoria” excluía da sempre “verde” experiência dos consultórios⁶. Após diferenciar estas duas estruturas que dão nome ao artigo, procura dar conta do que ali não se enquadra, localizando a melancolia em nenhuma delas, propriamente. À luz de sua recém-idealizada segunda tópica do aparelho psíquico (eu, isso e supereu), Freud pensará as futuramente chamadas “estruturas” em virtude dos conflitos entre tais instâncias e a realidade: “A neurose é o resultado de um conflito entre o eu e o isso, ao passo que a psicose é o desfecho análogo de um distúrbio semelhante nas relações entre o eu e o mundo externo⁷” (Freud, S. 1924 p.333). Mas, nem todos os casos poderiam ser incluídos nesta nosografia, haveria outros com outras características, onde nem a realidade é negada, como na psicose, nem

o sujeito se vê na posição de dividido “entre dois senhores”, como no caso da neurose:

Podemos provisoriamente presumir que têm de haver também afecções que se baseiam em um conflito entre o eu e o supereu. A análise nos dá o direito de supor que a melancolia é um exemplo típico desse grupo, e reserváramos o nome de ‘psiconeuroses narcísicas’ para distúrbios desse tipo. Tampouco colidirá com nossas impressões se encontrarmos razões para separar estados como a melancolia das outras psicoses. Percebemos agora que podemos tornar nossa fórmula genética simples mais completa, sem abandoná-la. As neuroses de transferência correspondem a um conflito entre o eu e o isso; as neuroses narcísicas, a um conflito entre o eu e o supereu, e as psicoses, a um conflito entre o eu e o mundo externo”.

(Wir können aber vorläufig postulieren, es muss auch Affektionen geben, denen ein Konflikt zwischen Ich und Über-Ich zugrunde liegt. Die Analyse gibt uns ein Recht anzunehmen, dass die Melancholie ein Muster dieser Gruppe ist, und dann würden wir für solche Störungen den Namen “narzisstische Psychoneurosen” in Anspruch nehmen. Es stimmt ja nicht übel zu unseren Eindrücken, wenn wir Motive finden, Zustände wie die Melancholie von den anderen Psychosen zu sondern. Dann merken wir aber, dass wir unsere einfache genetische Formel vervollständigen konnten, ohne sie fallenzulassen. Die Übertragungsneurose entspricht dem Konflikt zwischen Ich und Es, die Narzisstische Neurose dem zwischen Ich und Über-Ich, die Psychose, dem zwischen Ich und Aussenwelt) (Freud, S. 1924, p.336).

Essa seria uma forma de localizar essa entidade nosográfica do **entre-lugar** por excelência. Lambotte (2003) reafirma esse entre-lugar da melancolia com a seguinte constatação : “Simultaneamente confrontado ao vazio do universo lógico e ao vazio da consciência existencial, o melancólico não tem outra possibilidade, senão a de se situar **entre dois** vazios, como um entre dois mortos, tão freqüentemente evocados no que lhe diz

respeito⁸” (p. 99). No mencionado **Hamlet**, e sua dúvida entre o **ser** e o **não-ser**, essa posição é inegável. Como bem aponta Lambotte ao final de seu *Le Discours Mélancolique*, o próprio Freud irá apontar o príncipe dinamarquês como o *Typus melancholicus par excellence*, já que ele “capta/agarra a verdade com mais acuidade que os demais” (*saisi la vérité avec plus d’acuité que les autres*) (p.575).

...ele dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas. (...) ficamos imaginando, tão-somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie. Com efeito, não pode haver dúvida de que todo aquele que sustenta e comunica a outros uma opinião de si mesmo como esta - opinião que Hamlet tinha a respeito tanto de si quanto de todo mundo - , está doente, quer fale a verdade, quer se mostre mais ou menos injusto para consigo mesmo.

(...scheint er uns gleichfalls recht zu haben und die Wahrheit nur schärfer zu erfassen als andere, die nicht melancholisch sind. (...) wir fragen uns nur, warum man erst krank werden muss, um solcher Wahrheit zugänglich zu sein. Denn es leidet keinen Zweifel, wer eine solche Selbsteinschätzung gefunden hat und sie vor anderen äussert – eine Schätzung, wie sie Prinz Hamlet für sich und alle anderen bereit hat -, der ist krank, ob er die Wahrheit sagt oder sich mehr oder weniger unrecht tut.) (Freud, S. 1917/1999d, p.200)

Não muito diferente será o caso de Fausto no que tange ao contato com esta verdade, não à toa a personagem é evocada por Lambotte para dar conta do saber sobre uma verdade que o paciente melancólico traz à análise.

É o saber de Fausto que o paciente mais uma vez demonstra, este saber que o anula por um excesso de verdade. Livrar-se da potência fatal desta verdade tomando o analista por depositário constitui a demanda implícita do melancólico, que somente pode exprimi-la

negando simultaneamente sua iniciativa. ‘Já sei... entendi isso tudo e, a rigor, sei disso mais que você.’

(C’est du savoir de Faust, encore une fois, que le patient témoigne, de ce savoir qui l’anéantit par trop de vérité. Se débarrasser de la puissance fatale de cette vérité en prenant l’analyste pour dépositaire constitue la demande implicite du mélancolique qui ne peut l’exprimer qu’en niant silmuntanément sa démarche « Je sais déjà... j’ai compris tout cela et, à la limite, j’en sais plus que vous... »)(Lambotte, 1999, p.68).

Não pretendemos aqui apresentar uma exaustiva metapsicologia da melancolia, mas cabe ressaltar que o acesso a essa “verdade” advinda de uma extrema lucidez (contrária, portanto, ao delírio psicótico) advém de algo que falha na corriqueira identificação neurótica do estágio do espelho. “Por falta de um olhar próximo que lhe teria significado seu contorno, a criança pôde, naquele estágio do espelho, nem cair na ilusão da semelhança do duplo, nem assumir a verdade do erro⁹”(Lambotte, 1999, p.34). Ao invés de identificar-se ao objeto, a sombra desse objeto recai sobre o eu, como objeto abandonado. “Assim, a perda do objeto transforma-se numa perda do Eu e o conflito entre o eu a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do eu e o eu modificado por identificação” (Freud, S. *apud* Lambotte, 1999, p.40).

Fausto e Hamlet, os melancólicos, aproximam-se também em suas condições de impossibilidade do amor por esta singular situação do objeto. “Condenado pelo destino a errar numa solidão gelada em busca de um duplo que a ele se assemelharia, (...) tal Fausto cuja sensualidade [o melancólico] não pode renunciar a um saber onipresente, aplica-se em perpetuar ritos de uma cerimônia fúnebre cujos motivos ignora¹⁰” (Lambotte, 1999, p.67). Fausto não cruza um olhar apto a lhe dar um Duplo e o reflexo do espelho permaneceu para ele definitivamente estranho. E nesta personagem a busca por este duplo é constante em qualquer uma das três funções de duplo enumeradas por Rank em seu estudo sobre o assunto:

1. a de um eu idêntico que asseguraria uma vida pessoal no futuro,

2. a de um Eu anterior que salvaguardaria a juventude do indivíduo e

3. a de um Eu oposto, assimilado ao diabo, que designaria a parte perecível e mortal da personalidade. (apud Lambotte, 1999, p.137)

Fausto como modelo da melancolia não seria nenhum achado original. Jean-Yves Masson irá, a esse respeito, organizar um livro sugestivamente intitulado *Faust ou la Mélancolie du Savoir* que nos serviu em nossa tese de doutorado (Tavares, 2007) como alicerce para demonstrar a passagem do Fausto melancólico da inibição para uma possível ação (saber-fazer do *sinthome*). Afirma Masson :

De fato a melancolia é um dos traços característicos da personalidade de Fausto, seja o caso do fausto de Goethe – lembramo-nos do célebre monólogo que o mostra, no início da Primeira Parte, tentado pelo suicídio - seja o de Marlowe, particularmente nos momentos conclusivos. (*La mélancolie est bien un des traits caractéristiques de la personnalité de Faust, qu'il s'agisse du Faust de Goethe – on se souvient du célèbre monologue qui le montre, au début de la Première Partie, tenté par le suicide – ou de celui de Marlowe, en particulier a l'heure du dénouement.*) (Masson, 2003 p.195)

Não é à toa a escolha que fará Thomas Mann em descrever seu Fausto (*Doktor Faustus*) como uma releitura alegórica, espécie de paródia, da célebre gravura **Melencolia § 1** de Albrecht Dürer. De fato, nessa gravura estão presentes todos os instrumentos do conhecimento (livros, compasso, globo, régua, balança) pelos quais passou Fausto sem qualquer sucesso em seus intentos e ao mesmo tempo a ampulheta sobre a cabeça baixa marcando o inexorável luta contra o tempo e a morte, diante das quais não há conhecimento que ofereça amparo.

Essa é afinal uma excelente alegoria para o início do drama faustiano - sobretudo como passa a ser descrito a partir do drama de Marlowe (*The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus*) quando o protagonista se vê impotente e inconsolável já que mesmo com os exaustivos estudos de uma vida

inteira de dedicação, não teria alcançado senão a amargura e a certeza de uma ignorância irremediável. Este foi o tanto de conhecimento que logrou alcançar pondo-se apartado dos demais. Condição, esta, ao mesmo tempo desesperadora e da qual reluta em se desvencilhar.

Particularmente no **Fausto - Tragédia Subjectiva** de Fernando Pessoa veremos esse gozo que deveria marcar todo o seu **Primeiro Fausto** (dos três imaginados). Ali, está ilustrada a doença do pensamento em excesso, que é também a doença que mais leva a pensar, que alimenta tanto a reflexão filosófica quanto a verve poética (Lambotte, 1999). “É por excesso de pensamento que o melancólico se desgarra, é por excesso de imaginação que ele não é mais que ruína interior. Estaria aí esta genialidade que o faz se colocar acima dos humanos...¹¹?” (*Panofsky apud Lambotte*, 1999, p.48).

Como bem afirma Petrarca, essa é a condição que poderíamos aproximar do que Lacan (1962/1963) chama de “gozo podre” apontada no início do drama de Fausto “Mas, este mal, ao contrário me agarra às vezes com tal tenacidade (...) que, se dela alguém vem me arrancar, é contra a minha vontade” (*apud Lambotte*, 1999 p. 11). Seguindo nesse repertório dos grandes pensadores da melancolia, talvez por isso *Kierkegaard* irá pensá-la como uma condição pecaminosa germinal: “o que é a melancolia ? É a histeria do espírito... A melancolia é um pecado, ela é no fundo um pecado *instar omnium*, é o pecado de não querer profunda e sinceramente e é, portanto, a mãe de todos os pecados (*thi de ter den Synd, ikke at ville dybt og inderligt, og er em Moder til alle Synder*¹²)” (p.50).

Se na célebre **Melencolia § 1** de Dürer aparecem questões interessantes que abordamos quando analisamos o *Doktor Faustus* de Thomas Mann (Tavares, 2007), é em outra gravura do mesmo artista, **O Sonho do Doutor** (*Der Traum des Doktors*), que aparece esta idéia *kierkegaardiana* da Melancolia como a mãe de todos os pecados. Nela, é representado o “doutor (Fausto ?)” que abandona a religião em sua *Acedia*, melancolia ociosa, e terá em seu sono o ouvido fecundado pelo diabo, gerando daí os luxuriosos ímpetos e idéias.

Na gravura, está presente também a *femme-sinthome*, ou antes, a *femme-symptôme*, já que anterior ao artifício que cruzará os destinos tanto de Hamlet quanto de Fausto. Lacan falará de um

suicídio do objeto (Seminário VII) no caso da melancolia, de uma impossível identificação, mas que tanto na suicida Ofélia (heroína de Hamlet) quanto na infanticida e também quase suicida Gretchen (heroína de Fausto), serão nesses personagens uma etapa de uma busca identificatória em constante re-produção, re-ficção.

O saber de Fausto era, então, apenas uma ilusão, ou então estava ele destinado apenas a recobrir essa ilusão com o manto brilhante de uma ciência presunçosa? Na armadilha de uma Margarida voluptuosa, os estilhaços de seu conhecimento espalharam-se sob a potência da fascinação, deixando aparecer a profundidade da ferida. Grande é a sedução de uma pessoa narcísica quando se exerce às expensas de uma outra identidade mal consolidada. A superioridade do saber de Fausto esvaneceu-se diante da beleza ingênua de Margarida e seu principal malefício foi querer roubar a despreocupação de um rosto apaixonado por si mesmo.

(Le savoir de Faust n'était-il des lors, qu'une pure illusion, ou bien n'était-il destiné qu'à recouvrir cette illusion du manteau brillant d'une science présomptueuse? Au piège d'une Marguerite voluptueuse, le bris de sa connaissance se sont éparpillés sous la puissance de la fascination, laissant apparaître la profondeur de la plaie. Grande est la séduction d'une personne narcisique quand elle s'exerce aux dépens d'une autre à l'identité mal affermie. La supériorité du savoir de Faust s'est évanouie devant la beauté naïve de Marguerite, et son principal méfait fut de vouloir voler l'insouciance d'un visage amoureux de lui-même.)
(Lambotte, 1999, p. 79).

Mas, no melancólico, em sua terrível e quase aniquiladora lucidez, tanto o objeto quanto o Outro, não-todos, estão aquém ou além da possibilidade de estabelecer metáfora. Quanto ao Outro: “por não ter buscado, sob incitação do Ideal do eu, uma imagem à sua semelhança, o melancólico está sempre em via de encontrar uma imagem real, decididamente impossível de ser identificada¹³⁷(...) “se o Outro é levado a desaparecer, o melancólico só tem que se apossar daquela imagem que o salvara por um tempo e conservar a ilusão de sua identidade, debaixo de uma aparência

artificial¹⁴” (p.82). Parece ser o que ocorrerá com o Fausto em sua necessidade momentânea do engodo de Mefisto.

Já no que concerne aos objetos “indefinidamente substituíveis uns pelos outros, o objeto ou os objetos postos em destaque pela composição nada mais fazem que indicar uma ‘outra realidade’, a ‘verdadeira realidade’, num modo metonímico, retirando assim da realidade cotidiana todo o seu relevo¹⁵)” (Lambotte, 2003, p.11). Não formando unidades totalizantes, não podem ser substituídas por outras, senão metonimicamente, e aí está a possibilidade da passagem da inibição de uma **Acedia** para uma saída pela produção estética. Essa é a busca faustiana do belo presentificado na camponesa Gretchen, na etapa do **Kleinwelt**¹⁶ (drama particular), narcísico, e na universal Helena, etapa do **Grossenwelt**¹⁷, (drama social, **in-mundo**).

O reconhecimento do objeto estético e o trabalho de organização do meio que ele merece opor-se-iam, assim, à inibição generalizada, característica da doença, uma vez que o sujeito melancólico, cheio do saber suposto no analista, faz repousar sobre o objeto estético o peso da nostalgia de um gozo ainda por demais presente (p.12). E é aí que vemos uma saída possível e manifesta nos dramas de Fausto. Fausto tem na Melancolia o seu ponto de partida, mas diferentemente de uma paralisante *acedia* no sentido de “enfraquecimento da vontade; inércia, tibieza, preguiça”, poderá, pelo artifício, ou pelo que Lambotte categoriza como o **estético** encontrar uma outra postura já que “o ‘verdadeiro’ melancólico, obsedado pela perspectiva da não-realização de todas as coisas, em vez de abandonar-se à inércia fatal, entrega-se, ao contrário, de corpo e alma, aos empreendimentos humanos, (...) outra maneira de remediar a repetição da impotência original¹⁸” (p. 8). É esta a postura de Fausto o *homo-fabris*, por excelência.

A heresia faustiana, nesse sentido, pouco terá a ver com uma abulia espiritual quanto ao exercício das virtudes, ou no que diz respeito ao culto e à comunicação com Deus, como aquilo que Kierkegaard caracterizaria a “mãe de todos os pecados”. Mais do que optar pelo mal ou pelo bem, sua heresia implica o sentido etimológico do termo, já que na escolha (hairesis), como bem aponta o filósofo dinamarquês (*apud* Lambotte, 2003, p. 122), “trata-se

menos de escolher entre as duas propostas: ‘querer o bem e querer o mal’, do que escolher ‘querer’ (at ville)”.

A partir da sua aparente irremediável lucidez, pela via do **estético**, o melancólico tem maior possibilidade na produção ficcional de suas imagens e objetos. Assim, ele poderá estabelecer uma espécie de **mimesis** apropriativa, tornando-se pai de sua ficção, “veria sua própria imagem materializar-se no espaço virtual que ele próprio teria criado a partir de um arranjo dos acontecimentos da realidade (p. 97).

Fausto, como melancólico, tem acesso a uma verdade sobre a mentira: o engodo identificatório e alienante em um grande Outro. “Detém um segredo que lhe escapa, o do nascimento do mundo, quando o logro do mito enganador ou da criação divina não vem ocultá-lo¹⁹” (Lambotte, 1999, p.91). “Pela carência do olhar, o melancólico forneceu à verdade uma presa das mais cobiçadas²⁰” (Lambotte, 1999, p.81). Tendo a formação do imaginário comprometida pela ausência de um engano fundador, à melancolia resta - como alternativa à inibição ou ao desespero - a invenção a partir dos traços falhos deste Outro descoberto. O melancólico carrega, desde o início de seus dias, “a fragilidade de uma identidade adquirida sobre a tolerância de uma ilusão²¹” (p.82).

Num mundo onde a pregnância visual do imaginário não ilude o advertido melancólico-Fausto, a tônica recai, como em muito do que concerne ao *sinthome*, sobre o acústico, sobre o ouvido inseminado (gravura **Sonho do Doutor** de Dürer) pelas “falas impostas” de que trata Lacan em relação a Joyce (1975/1976). Da mesma forma, uma das “características sintomáticas do discurso melancólico [é] a predominância da sonoridade das palavras sobre as suas significações e a importância concedida aos encaideamentos lógicos sem os quais o discurso ameaçaria sucumbir²²” (Lambotte, 2003, p.132).

Em nossa tese (Tavares, 2007), no capítulo quarto, vimos a passagem dessa construção do elemento fáustico da predominante imagética dos seres mitológicos para a tônica sobre o fazer com a letra no discurso literário e parece que nos serviria aqui de

forma esplêndida o tratamento que Goethe dá, em seu Fausto, à figura do sábio e melancólico.

Do ente imagético, meio-leão, meio-águia, o grifo aparece a partir da zombaria de Mefisto, des-mitificado de sua exuberância transcendente e da potência visual de sua imagem assustadora, fantástica, para se decompor, quase *joyceanamente*, em letra:

*Mephisto – Glückzu den schönen Fraun, den klugen
Greisen !*

Greif schnarrend.

*Nicht Greisen! Greifen! – Niemand hört es
gern,*

*Dass man ihn Greis nennt. Jedem Worte
klingt*

*Der Ursprung nach, wo es sich her
bedingt:*

*Grau, grämlich, griesgram, greublich,
Gräber, grimmig,*

Etymologisch gleicherweise stimmig,

Verstimmen uns.

Sendo um texto de riquíssima condensação (*Verdichtung*) poética (*dichterisch*), optamos por, em vez de tentar traduzi-lo, valeremo-nos da bela “transcrição” que Haroldo de Campos apresenta em seu **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**:

Mefisto: Salve belas damas, sábios “*Gris*”

Um Grifo, resmungando:

Gri não de gris, grisalho, mas de Grifo!

Do gris de giz, do grisalho de velho

Ninguém se agrada. O som é um espelho

Da origem da palavra nela inscrito.

Grave, gralha, grasso, grosso, grés, gris

Concentram-se num étimo ou raiz

Rascante, que nos desconcerta.

Na verdade, a bela versão de Campos serve-nos mais para apontar o quanto o destacado passa a ser a cadeia metonímica do significante recorrente na obra: o *(be)greifen*, agarrar, compreender, que traduz a busca do herói. Vemos aí como no mais célebre dos Faustos, o de Goethe, obra mais citada ao longo dos escritos freudianos, as capacidades da letra vem sobrepujar o imagético das entidades mitológicas. O Grifo (Greif), quimera clássica de apelo visual, aparece aí mais pelo que seu nome traz da raiz verbal (*greif*) do que pela própria aparência ou poderes. O Grifo apresenta-se fazendo-se o nome comum dessa constelação derivativa de seu nome mítico.

Reproduzimos abaixo um léxico aproximativo desta cadeia (pseudo)etimológica de construções a partir do significante *Greif*:

Greis – velho;

Greif – grifo (*greifen* – agarrar; *Griff* – garra unha);

Grau – pardo, cinzento, grisalho, sombrio, triste;

Grämlich (*Gram* – aflição, pena, melancolia, desgosto) – Rabugento, triste, enfadado, de mau humor, melancólico;

Griesgram – Macambúzio

Greulich – horrível;

Gräber (plural de *Grab*) – sepulcros; também *der Graber* – Coveiro.

Grimmig – furioso, irado, zangado, terrível

O interessante é que, por esse artifício, Goethe, o primeiro a fazer obra pela idéia de *Lessing* de “salvar” Fausto (até então condenado pelos moralistas por sua heresia do pacto com Mefistófeles), parece fazer do macambúzio Grifo um otimista que afirmará que a **Fortuna**, significante cruzado com a acepção latina do nome de

Fausto (Faustus - afortunado) sorri ao *Greifender*, ou seja, **aquele que a agarra**, que se dispõe a trabalhar a partir da falta:

*Mephisto – Und doch, nicht abzuschweifen,
Gefällt das Grei im Ehrentitel Greifen
Greif wie oben und immer so fort.-
Natürlich! Die Verwandtschaft ist erprobt,
Zwar oft gescholten, mehr jedoch gelobt;
Man greife nun nach Mädchen, Kronen, Gold,
Dem Greifenden ist meist Fortuna hold
(Mefisto – Sons não tarifo
Agrada o grif no honroso título de Grifo
Grifo – Resmungando, como acima, assim seguindo –
Na certa, a afinidade se comprova
Censuram-na, mas vezes mais se aprova.
Que a grifa agarre virgens, ouro e trono,
Quem a usa, da fortuna obtém o abono)*

O Grifo, sabemos, tem a função mitológica de guardar os tesouros enterrados. Mas, o que se enterra é também os mortos e o saber e os brasões que com eles se vão, sendo estes os maiores dos seus tesouros. Sabemos que a melancolia é, desde o artigo metapsicológico de Freud **Luto e Melancolia** (*Trauer und Melancholie*), irremediavelmente associada e comparada ao luto. De fato, são grandes as semelhanças dos mecanismos já que o melancólico vive sob o luto de um Outro que desaparece antes de se apresentar propriamente. Isso leva a se pensar a melancolia como um luto do qual não se sai. Esta é afinal uma analogia sugerida por Freud. Rebatendo esta analogia, Lambotte conclui belamente seu *Le Discours Mélancolique*; de fato, ao melancólico, não há a mesma prerrogativa do parricídio simbólico do atravessamento do fantasma neurótico, já que a morte do Outro antecede ao sujeito. “Tentar matar aquele que desapareceu não pode dar em outra coisa que tomar para si a culpa

ignorada de um suicídio. E nem se pode matar *in effigie*, nem *in absentia*²³.” (Lambotte, 2003, p.596)

A saída parece ser, então, indicada pelo artifício goethiano e dos demais autores de Fausto aqui assinalados: Não podendo ressuscitar os mortos para matá-los, pode-se reinvocá-los em obra para transcendê-los, pode-se “ler os mortos” ou para citarmos a conclusão do tratado de Lambotte acerca da Melancolia:

No entanto, o morto pode deixar um nome ou múltiplos nomes; outra resposta à melancolia pela voz da menininha que passava com sua mãe pelas praias do desembarque e que, diante do memorial de Saint-Laurant-sur-Mer sobre o qual outras crianças já brincavam, gritara apontando com a mão: ‘Mamãe, será que eu posso ler os mortos?’

(Par contre, le mort peut laisser un nom ou de multiples noms; autre réponse à la mélancolie par la voix d’une petite fille qui se promenait avec sa mère sur les plages du débarquement et qui, devant le mémorial de Saint-Laurent-sur-Mer sur lequel jouaient déjà des enfants, s’écria en le désignant la main : ‘Maman, est-ce que je peux lire les morts?’) (Lambotte, 2003, p.633)

Freud, sem dúvida, soube ler os poetas mortos e deles extrair um saber-fazer ao construir sua metapsicologia. Se graças aos *Dichter* (escritores imaginativos), Freud pôde criar com Dora, Hans, Emmy von. N. nossos personagens teóricos, por que não tomarmos a mais citada das personagens literárias por ele evocadas para erigirmos um entendimento sobre este quadro clínico tão órfão de historiais clínicos.

Notas

1. Lembremos aqui todo o movimento **estruturalista** que ganha a intelectualidade francesa a partir dos anos cinqüenta. É a partir, justamente desta perspectiva de leitura, estrutural, que Lacan se fia para o seu retorno a obra de Freud.
2. *S’il est vrai que la ‘ratiocination intellectuelle’ alimente les deux types de discours [mélancolique et obsessionnel] et s’accompagne le plus généralement des symptômes de l’inhibition psychomotrice, elle ne procede pas, cependant,*

toujours des mêmes causes.

3. *Le patient laisse transparaître des affects de souffrance, formule les éléments d'une demande ou s'implique progressivement dans une relation transferentielle.*
4. *Rien de tout cela pour le patient mélancolique, et si les indices d'une demande se font jour, c'est pour mieux la nier et invalider une dynamique naissante.*
5. *La réalité ne semble pas déniée en tant que telle, à la différence du sujet psychotique, mais bien plutôt déniée dans l'intérêt même qu'elle pourrait présenter.*
6. Na quarta cena da primeira parte do Fausto de Goethe diz Mephisto:

“Grau Theurer Freund ist alle Theorie, und grün des Wissens goldner Baum”

(Cinza, caro amigo, é toda teoria e verde a dourada árvore do saber)

7. *Die Neurose sei der Erfolg eines Konflikts zwischen dem Ich und seinem Es, die Psychose aber der analoge Ausgang einer solchen Störung in den Beziehungen zwischen Ich und Aussenwelt.*
8. *Confronté à la fois au vide le l'univers logique et au vide de la conscience existentielle, le mélancolique n'a d'autre possibilité que se situer dans un entre-deux, un entre-deux vides, comme un entre-deux morts, si souvent évoqué a son propos.*
9. *Faute d'un regard proche qui lui aurait signifié son contour, l'enfant n'a pu, à ce stade su miroir, ni tomber dans l'illusion de la ressemblance du double, ni assumer la vérité de l'erreur. »*
10. *Condamné par le destin à errer dans une solitude glacée à la recherche d'un double qui lui ressemblerait, [...] tel Faust dont la sensualité n'a pu se départir d'un savoir omniprésent, le mélancolique s'applique à perpétuer les rites d'une cérémonie funèbre dont il ignore les motifs.*
11. *C'est par trop de pensée que le mélancolique s'égare, c'est par trop d'imagination qu'il n'est plus que ruine intérieure. Serait-ce là cette génialité qui le fait se porter au-dessus des humains... ?.*
12. *Qu'est-ce donc la mélancolie? C'est l'histerie de l'esprit... La*

mélancolie est um péché, elle est au fond un péché instar omnium, c'est le péché de ne pas vouloir profondément et sincèrement et c'est donc la mère de tous les péchés (thi de ter den Synd, ikke at ville dybt og inderligt, og er em Moder til alle Synder).

13. *À défaut d'avoir cherché, sous l'incitation de l'Idéal du moi, une image à sa ressemblance, le mélancolique frôle en permanence la rencontre avec une image réel, décidément impossible à identifier.*
14. *Si l'Autre est amené à disparaître, le mélancolique n'a plus qu'à s'emparer de cette image qui l'avait sauvé pour un temps, et à conserver l'illusion de son identité, sous un habit d'emprunt.*
15. *Indéfiniment substituables les uns aux autres, l'objet ou les objets mis en exergue par la composition ne font qu'indiquer l'« autre réalité », la « vraie réalité » sur un mode métonymique, laissant ainsi à la réalité quotidienne tout son relief.*
16. Microcosmo/Pequeno Mundo
17. Macrocosmo/Grande Mundo
18. *Le 'vrai' mélancolique, hanté par la perspective de l'inaccomplissement de toutes choses, plutôt que de s'abandonner à l'inertie fatale, s'adonne à contraire, corps et âme aux entreprises humaines, en les intégrant à des systèmes de plus en plus complexes, autre manière de pallier la répétition de l'impuissance originelle.*
19. *Détient un secret qui lui échappe, celui de la naissance du monde, quand leurre du mythe trompeur ou la création divine ne vient pas l'occulter.*
20. *Par le défaut d'un regard, le mélancolique a fourni à la vérité une proie des plus convoitées.*
21. *La fragilité d'une identité acquise sur la tolérance d'une illusion.*
22. *...caractéristiques symptomatiques du discours mélancolique (est) la prédominance de la sonorité des mots sur leurs significations et l'importance accordée aux enchaînements logiques sans lesquels le discours mélancolique menacerait de s'effondrer.*

23. Chercher à tuer celui qui disparut ne peut qu'aboutir à reprendre à son compte la faute ignoré d'un suicide. Et on ne peut tuer *in effigie*, pas plus qu'*in absentia*.

Referências

- Assoun, P.-L. (1996). *Littérature et Psychanalyse*. Paris: Ellipses.
- Campos, H. (1981). *Deus e o diabo no fausto de Goethe: Leitura do poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte*. São Paulo: Perspectiva.
- Freud, S. (1999a). Bruchstück einer Hysterieanalyse. In *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. (Originalmente publicado em 1905).
- Freud, S. (1999b). Der Dichter und das Phantasieren. In *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. (Originalmente publicado em 1907).
- Freud, S. (1999c). Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert. In *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. (Originalmente publicado em 1922).
- Freud, S. (1999d). Trauer und Melancholie. In *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. (Originalmente publicado em 1917).
- Freud, S. (2000a). Die Frage der Laienanalyse. In *Studienausgabe. Ergänzungsband – Psychologische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. (Originalmente publicado em 1926).
- Freud, S. (2000b). Neurose und Psychose. In *Studienausgabe Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. (Originalmente publicado em 1924).
- Goethe, J. W. (1997). *Faust I und II*. Colônia: Könenmann.
- Lacan, J. (1998a). *O Seminário: Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1959-60).
- Lacan, J. (1998b). *O Seminário: Livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1962-63).
- Lacan, J. (2003). *Le séminaire: Livre XXIII: Le sinthome*. Paris: Seuil. (Originalmente publicado em 1975-76).

- Lambotte, M.-C. (1999). *Ésthetique de la mélancolie*. Paris: Aubier. (Originalmente publicado em 1984).
- Lambotte, M.-C. (2003). *Le discours mélancolique: De la phénoménologie à la métapsychologie*. Paris: Economica / Anthropos.
- Lambotte, M.-C. (2007). *La mélancolie: Études cliniques*. Paris: Economica/Anthropos.
- Mann, T. (2003). *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. (Originalmente publicado em 1947).
- Marlowe, C. (2003). *Doutor Fausto: The tragical history of the life and death of doctor Faustus*. Edição Bilingue. Sintra: Europa América.
- Masson, J.-Y. (Org.). (2003). *Faust ou la mélancolie du savoir*. Paris: Desjonquères.
- Pessoa, F. (1991). *Fausto: Tragédia subjetiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Spies, J. (Ed.). (1992). *Historia von D. Johann Fausten: Dem Weitbeschreybten Zauberer und Schwarzkünstler*. Stuttgart: Reclam. (Originalmente publicado em 1587).
- Tavares, P. H. M. B. (2007). *Noms de Faust: Le Myhte de Faust et le Séminaire 23 de Jacques Lacan*. Paris: Université Paris VII.

Recebido em 09 de agosto de 2008

Aceito em 13 de abril de 2009

Revisado em 14 de maio de 2009