

O TEMPO DO LUTO E O DISCURSO DO OUTRO

Márcia Cristina Maesso

Márcia Cristina Maesso
Universidade de
Brasília (UnB),
Professora do
Departamento de
Psicologia Clínica,
Brasília/DF, Brasil.

RESUMO: Trata-se de uma leitura pelo método psicanalítico sobre o tempo de trabalho do luto, através do filme *Sede de viver*, da biografia de Van Gogh escrita por Forrester, e das concepções sobre o luto no campo da psicanálise, formuladas por Lacan e Allouch, visando abordar a travessia do luto como uma experiência que exige um trabalho não determinado exclusivamente pela relação entre o enlutado e o objeto perdido, mas contando com a função dos ritos e com a linguagem para concluir o luto com um ato.

Palavras-chave: tempo; luto; Van Gogh; psicanálise.

ABSTRACT: The time of mourning and the discourse of the Other. This is a reading by the psychoanalytic method, based on the working time of mourning, through the film *Lust for life*, the biography of Van Gogh written by Forrester, and conceptions of mourning in the field of psychoanalysis formulated by Lacan and Allouch, aimed at addressing the crossing of mourning as an experience that requires work not solely determined by the relation between the mourner and the lost object, but relying on the function of the rites and the language to conclude the mourning with an act.

Keywords: time, mourning, Van Gogh, psychoanalysis.

DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/1809-44142017002004>

Propomos, nesse artigo, realizar uma leitura orientada pelo método psicanalítico, a respeito do tempo de trabalho do luto em sua singularidade, considerando-o não apenas em torno da relação do enlutado com alguém cuja presença física tornou-se impossível, mas também a partir do contexto delimitado pelo discurso fomentador da consistência do Outro para o sujeito.

A leitura pelo método psicanalítico procede em relação à escritura psíquica produzida como enigma, tendo por suporte material a letra fazendo borda com o real, ou seja, com o impossível de se escrever, de ser simbolizado de forma absoluta. A escrita inconsciente, como Lacan indicou, pode ser lida nos monumentos como nos corpos, nos arquivos como nas lembranças, na semântica como um estilo, na tradição como no mito e nos vestígios que exigem interpretação (1953/1998, p. 261).

Consideremos essa proximidade da letra com o real, em sua forma escrita na criação, por meio do que Lacan tratou no seminário sobre a ética da psicanálise, quando apresentou o problema da sublimação a partir da fórmula geral de que a “sublimação eleva um objeto à dignidade de Coisa” (1959-60/1997, p. 140). Lacan retomou a Coisa freudiana, *das Ding*, para referir-se ao caminhar do sujeito movido pela esperança de encontrar a satisfação de seu desejo, que não cessa, justamente pela impossibilidade de encontrar ou reencontrar um gozo que seja absoluto, posto que *das Ding* é o inalcançável. A Coisa, na formulação de Lacan, “é o que do real padece do significante”, tanto no que concerne ao “real que é do sujeito” quanto ao “real com o qual ele lida como lhe sendo exterior” (1959-60/1997, p. 149).

Tomando a metáfora do oleiro, artesão que produz o vaso a partir de uma matéria que é o barro, usando suas mãos, Lacan ilustra que não é a partir do nada que os objetos são criados — posto que há uma matéria, há as mãos do oleiro — mas é em torno do vazio, do nada, que o vaso é produzido. Pela criação, há transformação de uma matéria ou, como Lacan nomeou, há uma “modelagem do significante” em função do vazio destacado da impossibilidade de encontrar *das Ding*; e isso, segundo ele, concerne a todas as formas de criação. No entanto, o autor considera algumas distinções nos modos como certas articulações com a Coisa são estabelecidas, em diferentes campos da criação: pela arte, conservando o furo ao contorná-lo; pela religião, evitando-o pelo adiamento; e pela ciência, rejeitando-o com sobreposições (LACAN, 1959-60/1997, p. 150-162). Tomaremos, a fim de abordar o tempo do luto, duas modalidades distintas de modelagem do significante, que conservam o vazio por situarem-se no campo das criações artísticas: uma produção cinematográfica e uma escrita biográfica; ambas tratando do tema da morte e do luto na imensidão do universo construído por Van Gogh.

O cinema pode gerar ilusão de continuidade na forma de “imagens-muro”, metáfora usada por Rivera (2011) para designar imagens que não mostram nada capaz de interpelar o espectador além do que pode alcançar a sua consciência. Mas, inversamente, o cinema também apresenta “imagens-furo”, como “brechas entre imagens” e “espaço irreconhecível”. As produções constituídas fundamentalmente por “imagens-furo” convidam o espectador a continuar numa cadeia associativa na busca de novos sentidos. Entretanto, resta uma parcela não acessível ao sentido, assim como o umbigo do sonho comporta um limite para a interpretação¹. O que faz furo na imagem remete ao inconsciente, à presença do real, tocando o espectador e solicitando sua elaboração através das palavras (RIVERA, 2011, p. 8-23).

O cinema pode ser apresentado como “pura expressividade” numa “matéria não linguisticamente formada”, funcionando como “condição de linguagem”, pela incidência do real como “enunciável” (CHNAIDERMAN, 2000, p. 112). A construção cinematográfica permite ao espectador realizar identificações, funcionando como espelho. Mas, como toda forma de arte, também alude ao que escapa à representação. Portanto, consideremos que, a despeito das particularidades de cada criação, um filme, assim como uma pintura ou uma obra literária, produz significantes, conservando o vazio, bordejando-o, suscitando ao interlocutor a realização de uma leitura.

Sede de viver é o título proposto no Brasil para o filme *Lust for life* (MINNELLI, 1956) de caráter biográfico sobre o pintor holandês Vincent van Gogh (1853-1890). É uma expressão sobre o período em que o artista enfrentou dificuldades no campo social e cultural para instituir-se como tal. Quando excluído, manifestou o anseio de formar uma comunidade de pintores em Arles, na famigerada “casa amarela”. A tradução do título original do filme — *Lust for life* por *Sede de viver* — conserva o sentido da palavra *lust* de cobiça, desejo, mas alude, por homografia, a um lugar (*sede*) em que se concentrariam as obras de vários pintores, abrigadas na casa amarela sonhada pelo artista, como em um museu. O título, tanto no original, quanto traduzido, contrapõe-se ao que se pressupõe

¹ Rivera (2011) estabelece relações entre o cinema e o sonho, pelo trabalho de ambos na produção de imagens com a função de realização de desejo, tomando o cuidado de distinguir a conotação do termo realização do desejo da aceção de satisfação, para afirmar o sentido do trabalho do sonho e do cinema, de formulação sobre o desejo, tornando-o uma realidade por meio da ficção. A articulação entre sonho e cinema feita pela autora parte da observação de Freud (1900/1990) em *A interpretação dos sonhos*, de que o sonho produz efeito no sujeito, causando-lhe estranhamento ou surpresa ao colocá-lo por meio da formação de imagens, diante da Outra Cena, da cena da fantasia inconsciente, e sendo constituído como rébus, considerou-o acessível à leitura interpretativa, pelo método do relato do sonho pelo sonhador. Entretanto, e apesar da possibilidade de ser interpretado, o sonho conserva uma parte que é insondável, impossível de conhecer, que Freud nomeou como o *umbigo do sonho*.

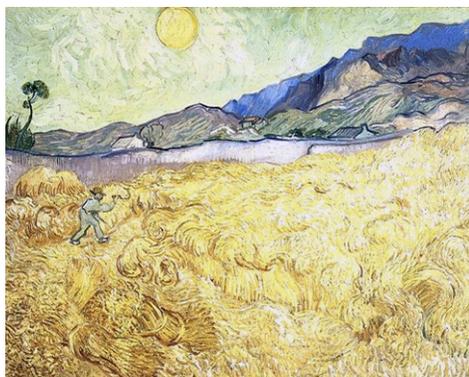
do ato suicida do pintor que culminou em sua morte, oferecendo outro sentido para a morte de Van Gogh, permitindo desdobramentos, ao situá-la como sede (lugar/desejo) de vida. Lembremos que seu nome eternizou-se por meio de sua obra, e foi reconhecido após a morte.

No filme, a morte é tratada como produtora de mudança de sentido, especialmente na cena do diálogo de Van Gogh com a irmã religiosa a respeito de seu quadro (*O segador*, 1889), quando ele estava internado, por vontade própria, no asilo de Saint-Paul-de-Masole junto à cidade de Saint-Rémy-de-Provence. No diálogo, ele alude à figura solitária do ceifador no campo de trigo como uma figura da morte².

Esse diálogo é retomado ao final do filme, após a cena da morte do pintor, junto à imagem em foco do referido quadro, que logo vai se distanciando da câmera, mostrando ao espectador as várias outras obras do artista ao seu redor. Aos poucos as pinturas vão se misturando, compondo um quadro de quadros, mantendo no centro o segador. O filme traz como eixo essa obra que também é mostrada na abertura. O segador ceifa, corta e, destacado no filme, suscita algo de real que persiste na obra de Van Gogh, mantendo viva sua mensagem a partir da qual é possível propor diversas leituras, ainda que nenhuma delas constitua verdade absoluta ou a última palavra sobre o assunto.

Van Gogh deixou uma obra gigantesca que agrega as cartas e as pinturas; a conta aproxima-se do número 900, para cada tipo de produção (SOLDANI, 1999). Existem dezenas de biografias do pintor baseadas nas suas correspondências, e várias leituras foram realizadas a partir das pinturas, das cartas e da história de vida de Van Gogh, por serem imensuráveis e inesgotáveis as possibilidades existentes na sua obra, conservando em si um resto não simbolizável. Desde tratados psicológicos até as críticas no campo da estética, foram contados 777 estudos publicados após sua morte até o ano de 1942 (FRAYSE-PEREIRA, 2005).

² O Segador: óleo sobre tela, 73.0 x 92.0 cm, Saint-Rémy, setembro, 1889.



A posição de Van Gogh como segador é indissociável do semeador, na medida em que, através da arte, ao mesmo tempo em que rompia com o que estava instituído, criando novos matizes, o fazia como semente para o futuro, propiciando o surgimento de novos sentidos. Disso decorre a possibilidade de realizar cortes, para recolher temas propostos por Van Gogh e articulá-los a distintos modos de leitura, produzindo transformações na sua obra (GODOY, 2002). Cortes e recortes foram feitos através dos olhares de muitos estudiosos, que se debruçaram sobre sua criação por meio de variados métodos, evidenciando que as vias de desdobramento do que pode ser colhido da obra do pintor são incomensuráveis e infinitas.

Dentre os semeadores da semente Van Gogh, pode-se considerar a contribuição, para o campo da arte, da biografia intitulada *Van Gogh ou o enterro no campo de trigo* (FORRESTER, 1983), que parte da leitura das cartas trocadas entre o pintor, familiares e amigos, e de determinadas pinturas. Mas, a escritora, que é romancista e crítica literária, também proporciona, com essa biografia, um solo fecundo para o estudo do luto no campo da psicanálise. Por esse motivo, na qualidade de vaso produzido em torno do vazio, foi escolhida para compor nossos argumentos.

Para abordar a questão do luto no escopo desse trabalho, buscaremos ceifar no campo de Van Gogh com seus leitores e semear no campo da psicanálise. É importante salientar que o material a ser utilizado para nossa leitura é constituído de produções que partem da obra de Van Gogh, composta pelas correspondências e pinturas. Portanto, não se trata de estabelecer nenhuma verdade diagnóstica em torno do pintor, mas de realizar uma modelagem significativa preservando o vazio de saber sobre a sua verdade³.

A SOMBRA DA CRIANÇA IDEAL NO LUTO NÃO TERMINADO

A biografia composta por Forrester não segue uma ordem cronológica das datas correspondentes aos fatos; ela se faz em volteios pela história, buscando

³ A leitura que pretendemos realizar a partir das obras escolhidas o filme *Sede de Viver* (1956), a biografia escrita por Viviane Forrester (1983) e alguns trechos de uma carta de Van Gogh a Théo visa a abordar o trabalho do luto em relação ao discurso do Outro e não a uma interpretação da história vivida pelo pintor e sua família. Segundo Godoy (2011), a atividade de leitura ceifa a obra em sua totalidade e a semeia produzindo novos desdobramentos. Forrester (1983) ceifou na obra de Van Gogh, nos espaços em que ela lhe permitiu ver a sombra do irmão natimorto e escreveu uma história do pintor atravessada pelo luto. É sobre essa outra obra que pretendemos realizar uma leitura sobre o trabalho do luto. Vale salientar que seria incompatível com os fundamentos da psicanálise pretender uma interpretação sobre as motivações inconscientes de Van Gogh, pois, de acordo com Freud, concerne somente ao próprio sujeito a possibilidade de fazê-lo por meio do artifício da transferência e da fala (FREUD, 1914/1990).

os significantes que circunscrevem a sombra do irmão natimorto incidindo e insistindo na trajetória de Van Gogh, desde seu nascimento até sua morte⁴. A escritora considera que, além do texto composto por Van Gogh na vida e na obra, há outro texto que permeou sua vida, um contexto, um pano de fundo, que corresponde à época na qual viveu, à família na qual nasceu e à sua história precedente.

O pintor Vincent Wilhem van Gogh nasceu em Groot Zundert, pequena aldeia na Holanda, onde seu pai pregava como pastor, em 30 de março de 1853. Exatamente um ano antes, em 30 de março de 1852, veio ao mundo seu irmão natimorto e homônimo. Sweetman (1993, p. 13-15), que também fez uma biografia do artista, comenta sobre o alcance desse fato: “Assim que aprendeu a ler, pôde decifrar seu nome entalhado numa pequena lápide junto à igreja em que o pai pregava”. E observa a forma como o luto era tratado em meados do século XIX, quando a “perda de um membro da família era questão pública e de efeitos prolongados”, implicando numa suposição consistente de que os pais de Van Gogh permaneciam de luto, pela morte da criança, quando ele nasceu.

A interpretação de Forrester é enfática em relação às consequências, para Van Gogh, de sua nomeação, bem como das suas relações familiares. Mais ainda, ela evidencia seu efeito avassalador, por tratar-se de uma história de inocentes, na qual os protagonistas não tinham intenções sabidas, portanto, as ações eram inconscientes. A biógrafa refere-se ao peso da nomeação que o posicionou como substituto da criança morta e, formulando algumas questões, deixa entrever sua consideração sobre a mensagem que chega com essa nomeação:

Será que não pesa nada nascer como substituto funesto de uma criança morta, que é seu homônimo e que nunca foi nada mais que um morto (...) Será que não pesa ter que representar logo ao nascer essa ausência de um outro, de estancar um luto e parodiar uma ressurreição? (...) Ou então, mais do que saber de tudo isso, ter sofrido logo ao nascer essa experiência! (FORRESTER, 1983, p. 23, grifo nosso)

Destaquemos essas duas funções atribuídas a Van Gogh pela autora — quais sejam a de estancar o luto e parodiar uma ressurreição — para abordar adiante.

A escolha do nome do pintor não estava apenas relacionada à terrível coincidência das datas que conjugaram morte e nascimento, mas, também, à homenagem ao seu avô, pastor bem sucedido, e ao tio *marchand*, sócio da galeria de artes Goupil, um dos membros mais abastados da família. O tio, comerciante de arte, chamado carinhosamente pelos familiares por tio Cent, era tão próximo ao

⁴ Para obter uma sequência cronológica dos fatos, ler: SWEETMAN, D. *Vincent van Gogh: uma biografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Conferir também: VAN GOGH, V. *Correspondance complete de Vincent van Gogh*. Paris: Gallimard-Grasset, 1960.

seu pai Theodorus, que ambos casaram com duas irmãs (FORRESTER, 1983). O texto de Forrester indica que a nomeação abarca o desejo do Outro de modo determinado, consciente e inconscientemente: pelos homens de sucesso; pela relação fraternal ideal entre o tio e o pai que também formaram uma dupla Vincent e Théó; e, sobretudo, pela criança capaz de satisfazer ao desejo parental, justamente porque não sobreviveu para constranger no real as edificações simbólicas e imaginárias que certamente foram feitas pelo casal.

Façamos uma breve incursão pela teoria psicanalítica acerca do luto, para abordar a complexidade do nome ofertado ao pintor Van Gogh em relação ao luto não concluído, visando encaminhar a proposta de abordar o tempo do luto e o ato exigido para sua finalização.

A definição de luto apresentada pelo fundador da psicanálise, em seu artigo metapsicológico *Luto e Melancolia*, fundamenta-se essencialmente na comparação do caráter normal do luto ao caráter patológico da melancolia.

O luto é, em geral, a reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de abstrações colocadas em seu lugar, tais como a pátria, liberdade, um ideal etc. Entretanto, em algumas pessoas — que por isso suspeitamos portadoras de uma disposição patológica — sob as mesmas circunstâncias de perda, surge a melancolia, em vez do luto. Curiosamente, no caso do luto, embora ele implique graves desvios do comportamento normal, nunca nos ocorreria considerá-lo um estado patológico e tampouco encaminharíamos o enlutado ao médico para tratamento, pois *confiamos em que, após determinado período, o luto será superado*, e considera-se inútil e mesmo prejudicial perturbá-lo. (FREUD, 1917/2006, p. 103, grifo nosso)

Nesse trecho do artigo, Freud menciona um saber prévio sobre o luto, que consiste em concebê-lo como reação natural à perda e na confiança de que a finalização do luto necessariamente ocorra após “determinado período”. Entretanto, ele não explicita nada mais sobre esse tempo, ou sobre as operações requeridas para que o tempo do luto passe. No decurso do artigo, Freud atribui à superação do luto o efeito decorrente do “trabalho do luto”. Este é definido em relação ao “teste da realidade”, consistindo no enfrentamento gradativo e cotidiano da falta do ente amado perdido, em diversas situações da vida, podendo o enlutado, após esse “trabalho”, realizar o deslocamento da libido investida naquele a quem perdeu, a um substituto. Por conseguinte, o “determinado período” para a superação do luto é substituído e explicado pelo “trabalho do luto”, ou seja, para que o tempo do luto passe é preciso cumprir um trabalho psíquico. Embora Freud tenha anunciado que a operação necessária para chegar ao fim do luto relacionava-se a um intervalo de tempo, ele não se debruçou sobre esse assunto, talvez por depositar seu interesse, nesse artigo, sobre o mecanismo da

melancolia. Quanto à determinação do período, o que o texto permite ler é que Freud não se refere a um tempo delimitado cronologicamente, mas ao trabalho subjetivo de luto, de modo que a disposição patológica pode ser compreendida como recusa desse trabalho psíquico definido previamente pela atividade cotidiana do teste da realidade, envolvendo a economia libidinal do enlutado em relação ao que foi perdido.

Para Allouch (2004), falta um escrito sobre o luto na obra de Freud a partir do método psicanalítico, uma vez que o artigo tomado como referência desse estudo, *Luto e Melancolia*, foi escrito fora do campo que ele, Freud, concebeu a psicanálise: o da investigação teórica a partir do caso clínico. Portanto, o autor argumenta que a explicação do luto nesse artigo não existe, porque ele é tomado como conhecido na explicação do desconhecido que é a melancolia, e o que apresenta como normal no trabalho de luto é tratado como norma para todos, como processo naturalmente desencadeado pela perda.

Lacan (1959/1989) também observou uma lacuna acerca do que Freud principiou sobre o estudo do luto e da melancolia, principalmente em torno da incorporação do objeto perdido e da definição do trabalho do luto, que, para ele, não foram convenientemente articulados. Contribuindo para essa discussão, Allouch (2004) acrescenta o problema do objeto perdido em *Luto e Melancolia*, apontando que, além de ser passível de substituição, o objeto tem existência psíquica prolongada no enlutado, que faz oposição ao desligamento. O autor alega que, desse modo, Freud se contradiz, concebendo o objeto de satisfação do desejo como existente, sendo que, por definição dele próprio, o objeto foi considerado inexistente, perdido e nunca encontrado.

Embora em *Luto e Melancolia* Freud indique que, pelo trabalho normal do luto, o objeto perdido seja aniquilado da existência psíquica do enlutado, ainda assim continua a existir, pela identificação do eu ao objeto, ou quando pressupõe que ocorra sua substituição por outro objeto que receberá o mesmo investimento libidinal. A concepção da substituição do objeto perdido é claramente localizada no artigo *Sobre a transitoriedade* (FREUD, 1916/1990), contemporâneo a *Luto e Melancolia* e que, por tratar do tema do luto, também foi abordado por Allouch (2004) na composição das suas críticas sobre a versão freudiana do luto. No fragmento destacado do referido artigo, Freud (1916/1990, p. 347) considera que: “Se os objetos forem destruídos ou ficarem perdidos para nós, nossa capacidade para o amor (nossa libido) será mais uma vez liberada e poderá então substituí-los por outros objetos ou retornar temporariamente ao ego.”

Propondo uma comparação entre a versão de Freud sobre o luto à versão romântica do luto, Allouch (2004) indicou que o objeto no trabalho do luto, tal qual foi concebido em *Luto e Melancolia*, apresenta-se como fetiche, definido por Freud, posteriormente, como *ersatz*, o substituto do que falta, sem, entretanto,

engendrar uma relação inédita. Lembremos que a instauração do fetiche resulta na conservação do falo como um “substituto do pênis da mulher (da mãe)”, sendo que, para não abandonar essa crença da existência do falo na mulher e para evitar o “horror da castração”, “um monumento” é erguido, ou seja, há a “criação desse substituto”, que é o fetiche (FREUD, 1927/1990, p. 180-181).

Tomemos as problematizações advindas da leitura de Allouch acerca do artigo metapsicológico *Luto e a Melancolia*, seus desdobramentos, e os apontamentos de Lacan sobre o luto a partir das categorias do real, simbólico e imaginário, por ele edificadas, para prosseguir na leitura da tragédia dos Van Gogh e orientar nossa reflexão em torno do luto considerando: a importância da falta para a constituição do desejo; a impossibilidade da substituição do ente amado perdido, ainda que outro venha a se colocar como representante da função deixada vazia; e, principalmente, o problema da recusa ao sacrifício que consiste na separação do falo no caminho para encerrar o luto.

Se o pintor Van Gogh estivesse como substituto do irmão natimorto, não estaria “estancando o luto”, mas prolongando a existência do morto; ou, como escreveu Forrester (1983, p. 23), “parodiando uma ressurreição”. Se a função de estancar o luto fosse a mensagem inconscientemente recebida por Van Gogh, e por ele aceita, então ele teria de efetuar o ato que finaliza o luto.

Para levar o luto a termo é preciso, segundo Allouch (2004, p. 312), dar por concluída a vida do morto em um “ato de sacrifício de um pequeno pedaço de si”. Pedaço localizado entre o morto e o enlutado, correspondendo à perda do falo, significante que recobre simbolicamente o objeto do desejo, consistindo no que faltou para quem morreu cumprir em vida, no imaginário do enlutado. Considerando a não-realização da vida do morto proporcional ao horror do enlutado, o autor formula um teorema: “Quanto menos tiver vivido, segundo o enlutado, aquele que acaba de morrer, mais sua vida terá, a seus olhos, permanecido uma vida em potencial” e, portanto, “mais assustador será seu luto”, exigindo a “convocação do simbólico” (ALLOUCH, p. 347). Logo, o luto da criança morta é ainda mais sofrido, por ser também o luto do devir, do sonho de futuro, da utopia.

A crítica de Allouch sobre o artigo *Luto e Melancolia* também aborda a ausência de tratamento da relação do enlutado com Outro e com o discurso social, pela proposição de um “trabalho do luto” restrito ao enlutado e ao objeto perdido, numa isolada relação libidinal de si consigo mesmo, visto que o objeto amado resulta de um investimento narcísico. Contrariando essa concepção freudiana a respeito do “trabalho do luto”, Allouch (2004) formula que esse trabalho implica no “sacrifício de um pequeno pedaço de si”, na separação do objeto que foi recoberto pela cor fálica na fantasia do sujeito, resultando no fechamento do luto. Essa operação é possibilitada por meio de um ato público, que consiste na realização

de um testemunho sobre o luto, sobre a nova posição, terrivelmente desejante, do enlutado. Para tanto, é preciso que exista um público acolhedor das manifestações do luto, das expressões de dor e desespero do enlutado, sem entretanto tomá-lo por doente mental para silenciá-lo com substâncias químicas para passar a dor.

Com a escrita do livro *A erótica do luto no tempo da morte seca*, Allouch (2004) abordou o luto como objeto de estudo na psicanálise, mas também realizou um ato gracioso de perda de um pedaço de si. Algumas páginas do livro foram diferenciadas pela cor cinza, as quais ele intitulou *Literatura cinza*. Elas foram reservadas para a análise de seus sonhos, e isso lhe permitiu perfazer e compartilhar, pela via do simbólico, o luto pela morte de seu pai e de sua filha.

Lacan formula que “o luto se aparenta à psicose”, pois, assim como o que é rejeitado (*Verwerfung*) do simbólico reaparece no real na psicose, no luto há um buraco no real pela perda do amado, remetendo à insuficiência significativa na articulação ao nível do Outro, de modo que a relação passa a se estabelecer pelo imaginário, requerendo simbolização. Por esse motivo, para Lacan, o trabalho do luto realiza-se por meio dos ritos, em grupo ou comunidade, que funcionam como suportes para o enlutado no processo de des-velamento do falo. “O rito introduz uma mediação em relação ao que o luto abre como buraco. Mais exatamente, a sua operação consiste em fazer coincidir com o buraco aberto pelo luto o buraco maior, o ponto x, a falta simbólica”. (LACAN, 1959/1989, p. 100-102).

Assim como Lacan e Allouch consideraram o valor do rito como meio de compartilhar publicamente a falta que a perda do ente querido coloca em evidência, o historiador Ariès (1977) também notou sua importância, apontando as consequências para a subjetividade do enlutado, oriundas da exclusão da manifestação pública do luto a partir do século XX, quando, inversamente do que se recomendava em épocas passadas, a demonstração do sofrimento deixou de ser conveniente, conduzindo o enlutado, por meio dessa interdição, ao limite do aturdimento.

VER, COMPREENDER E CONCLUIR O LUTO

O contexto que propõe a incidência e a insistência do luto não terminado do irmão homônimo natimorto, em torno da trajetória de Van Gogh, inclui, além de sua nomeação, o envolvimento religioso próprio, de seu pai e da família, bem como sua inserção numa época em que vigorava a morte romântica; essas instituições fazem alusão à continuidade da vida após a morte, propondo o reencontro no além. Por conseguinte, seria preciso muito trabalho para estancar o luto sem parodiar uma ressurreição, para romper uma concepção de morte e vida eterna que imperava na época.

É importante ressaltar que, além de ter o dom de fazer oposição à tradição ou mito familiar, como ele próprio afirma em suas cartas, Van Gogh também trabalhou muito quando se tornou pintor, sendo considerado um artista que se localiza historicamente “entre um universo de idéias românticas e outro de ações modernas” (GODOY, 2002). Ou seja, do ponto de vista da história da arte, estava entre dois movimentos, mas chegou a romper com o que estava instituído e criar uma nova expressão artística. A ruptura, o corte do instituído, posiciona Van Gogh como o ceifador-semeador na arte e na vida. Posto isso, não é possível considerar que a sua trajetória estivesse submetida de forma restrita à incidência do fantasma do irmão homônimo natimorto e nem que ele estivesse numa posição passiva nessa relação. Também contam o contexto social no qual estava inserido e o laço que estabelecia com os mais próximos, principalmente com seu irmão Théo (Theodorus, como seu pai), *marchand* responsável pelo encaminhamento de sua obra e seu grande parceiro de atuação.

Há uma longa carta de Vincent — era como ele assinava as cartas e as telas a Théo, datada de julho de 1880, que marca o reinício da correspondência entre os irmãos depois de um intervalo de nove meses, e também o início de uma relação permeada pelo deslocamento de Théo da posição de irmão à posição de provedor. A carta foi escrita no período em que viveu na região do Borinage, na Bélgica, próximo às minas de carvão, onde trabalhou como missionário entre os mineiros, quando abdicou de suas próprias vestes para ofertá-las aos miseráveis trabalhadores subterrâneos — situação que foi retratada no início do filme *Sede de viver*. Essa carta que sucedeu a desentendimentos familiares — devido à renúncia de Vincent a ser pastor como pai, para ser evangelista, quando desistiu de cursar a faculdade de Teologia — apresenta um testemunho de sua incômoda posição, bem como o apelo a Théo de sua proximidade. Os laços entre os irmãos se estreitaram a partir dessa data, numa espécie de dívida mútua, num estranho compromisso. Destaquemos alguns trechos da carta acerca dessa relação:

(...) Um pássaro na gaiola durante a primavera sabe muito bem que existe algo em que ele pode ser bom, sente muito bem que há algo a fazer, mas não pode fazê-lo. O que será? Ele não se lembra muito bem. Tem então vagas lembranças e diz para si mesmo: “Os outros fazem seus ninhos, têm seus filhotes e criam a ninhada”, e então bate com a cabeça nas grades da gaiola. E a gaiola continua ali, e o pássaro fica louco de dor. “Vejam que vagabundo”, diz um outro pássaro que passa, “esse aí é um tipo de aposentado”. No entanto, o prisioneiro vive e não morre, nada exteriormente revela o que se passa em seu íntimo, ele está bem, está mais ou menos feliz sob os raios de sol. Mas vem a época da migração. Acesso de melancolia — “mas” dizem as crianças que o criam na gaiola, “final ele tem tudo o que precisa”. E ele olha lá fora o céu cheio, carregado de tempestade, e sente em si a

revolta contra a fatalidade. “Estou preso e não me falta nada, imbecis. Tenho tudo o que preciso. Ah! Por bondade, liberdade! Ser um pássaro como outros”. (...) Nem sempre sabemos dizer o que é que nos encerra, o que é que nos cerca, o que é que parece nos enterrar, mas no entanto sentimos não sei que barras, que grades, que muros. (...) Você sabe o que faz desaparecer a prisão. É toda afeição profunda, séria. Ser amigos, ser irmãos, amar, isto abre a porta da prisão por poder soberano, como um encanto muito poderoso. Mas aquele que não tem isto permanece na morte. (VAN GOGH, 2002, p. 42-54).

Ressaltemos que Vincent exprime e compartilha com Théo, através dessa missiva e de muitas outras que posteriormente endereçará ao irmão, o poder soberano da fraternidade que poderá libertar da prisão de alguma coisa que encerra, enterra, mas sobre a qual eles não sabem dizer; também é importante salientar que, a partir desse momento, ele se tornou financeiramente dependente de Théo para sobreviver. Forrester designou essa união como vampiresca, ao colocar em cena o fantasma da criança natimorta, em uma atuação a dois.

Consonante com a formulação de Lacan (1945/1998) sobre o tempo lógico, que envolve o percurso de uma psicanálise em três tempos, Allouch (2004, p. 350) propõe uma analítica do luto, num percurso que se inicia pelo “instante de ver” o que haveria de inacabado na vida do ente perdido, o que não houve tempo de se realizar nessa vida, considerando o “tempo para compreender” como o tempo do luto, de elaboração deste, para poder desembocar no “momento de concluir” que a vida foi realizada, e em que ela foi.

No período em que se encontrava no cenário subterrâneo do Borinage (1878-1880), Van Gogh rompeu com os ideais familiares (não quis ser *marchand* como o tio, nem pastor como o pai e o avô), passando a se questionar no que poderia ser bom, e a indagar sobre sua posição de prisioneiro de uma prisão não identificada. Esse espaço de tempo curto e determinante pode ser situado como primeiro tempo do luto, como o instante de ver o que ficou inacabado e não realizado nessa história de luto familiar, requerendo o estancamento, cuja mensagem lhe era endereçada, sobretudo, através do significante de sua nomeação. O passo que efetua com a convocação de Théo como o companheiro, seu duplo, aquele para quem pode fazer um testemunho de sua condição, e sua aceitação de ocupar essa posição, corresponderia ao início de um tempo para compreender, considerando com Lacan (1945/1998) que é através dos outros que se chega, sozinho, à conclusão verdadeira.

A união entre Vincent e Théo se consolidou através da arte numa intensidade tamanha, tanto que ele considerou sua pintura como um trabalho realizado a dois, além de expressar mais de uma vez, em suas correspondências, o desejo de que Théo, como ele, viesse a ser pintor. Para Forrester, o laço que fora estabelecido

entre os irmãos, envolvendo o trabalho de um como marchand para financiar a produção das pinturas do outro, caracterizava-se pela “vampirização mútua”. Através dessa união fraterna, um buscava apoio no outro como o meio para exorcizar o fantasma do irmão natimorto, cujo nome, a existência ou a morte nunca foram mencionados em nenhuma de suas cartas. A autora também indica que, antes de suicidar-se, Van Gogh mostrou a impossibilidade de ser substituído do morto, sendo ele mesmo, vivendo e sendo reconhecido como pintor:

Durante dois anos em Paris, ele foi visto como pintor por aqueles que ele sabe que são os maiores ou, mais do que isso, os mais verdadeiros. (...) Mas isso só pode se transformar em realidade quando o aceitarem na Holanda, quando o desprezo que lhe devotam for anulado (...) Ele já está em outro lugar. (...) Ele é Vincent. (...) O conhecido dos Gauguin, dos Lautrec, dos Degas. Ele insiste junto a Théo para que escrevam no *Catálogo dos Independentes*, para o qual foi convidado, seu nome tal qual ele assina, não Van Gogh, mas (...) Vincent. (FORRESTER, 1983, p. 204-205)

Adiante, a autora escreve sobre a mudança de posição de Van Gogh:

Vincent é uma assinatura nas telas, não mais uma inscrição num túmulo. Os irmãos Van Gogh sobreviventes devem fazer saber, diz ele falando de Tersteeg e das trocas comerciais que espera realizar com ele, “que nós não merecemos que nos tratem como mortos”. (FORRESTER, 1983, p. 205)

Tersteeg era gerente da filial da galeria de artes Goupil em Haia e, através dele, Vincent tentou enviar para Holanda suas obras, sem êxito. O comentário de Forrester sobre tal intento do pintor aponta aos seus esforços de fazer saber, naquele lugar onde seu nome estava escrito em uma lápide no cemitério, que agora esse nome se escreve nas telas. Desse modo, marcaria com sua assinatura o fim da existência do objeto suposto satisfazer o desejo do Outro, identificado no primeiro Vincent, para se fazer contar, produzindo por meio da leitura do traço um intervalo que permite ao sujeito nascer ao se nomear, designando uma diferença do nome que recebeu (LACAN, 1961-1962/2001).

Tanto o que Allouch (2004) abordou a respeito do fim do luto, pela realização da vida do morto pelo sacrifício de um pedaço de si no âmbito público, quanto o que Lacan (1959/1989) assinalou a respeito do valor do rito junto ao grupo e comunidade, como suportes para a simbolização do sujeito em torno do buraco real, são formulações que contemplam o trabalho do luto em relação ao Outro, à linguagem, e ao social.

Podemos considerar que Van Gogh, na escrita de Forrester, empenhava-se para efetuar a operação que encerraria o luto familiar (ou materno) por meio

de um ato público, ao tentar enviar à Holanda suas pinturas, além de colocar-se como outro nas telas, distinto do primeiro Vincent.

Enviar a produção destas vidas conjuntas, esta produção a dois, para onde Moe os produziu, vivos, anularia a predominância do predecessor natimorto. E sempre a respeito das dificuldades comerciais encontradas em seu país, Vincent afirma: “Seria uma resposta de viva voz a certas insinuações surdas quando nos tratam mais ou menos como se nós estivéssemos mortos”. (FORRESTER, 1983, p. 207)

Forrester aponta o empenho de Van Gogh para endereçar sua mensagem à Holanda através das pinturas, pedindo à sua irmã Wilhelmine a permissão de remeter-lhe algumas telas, que foram pintadas para ela e sua mãe, e outras para dividir entre pessoas nas quais ele pensava frequentemente. A autora destaca as palavras do pintor:

“... É para mim quase uma necessidade absoluta enviar alguma coisa minha para a Holanda e, se você conseguir fazer com que isso seja feito, lhe agradecerei.” (...) “O que tento simplesmente é fazer, a partir de um plano ou outro, um conjunto de coisas que gostaria de ver reunidas. Um conjunto que se tornará cada vez mais importante se o tempo ajudar.” (FORRESTER, 1983, p. 207).

Mas, Tersteeg recusou de uma só vez tudo o que Van Gogh havia lhe enviado, de modo que caiu por terra seu plano de reunir o conjunto das obras, como gostaria, na Holanda, permanecendo impedido de realizar o ato público que dissiparia a sombra da criança morta.

Esse tempo de tentativas — posteriormente frustradas — de escrever seu nome na Holanda, por meio da produção artística feita a dois, poderia ser situado, no percurso do luto, como o tempo para compreender que desemboca no momento de concluir a vida do morto como cumprida. Entretanto, o luto não foi terminado, pois o ato destinado a esse fim, como ato público, foi inibido. A impossibilidade de efetuar simbolicamente o ato — que daria o estatuto de terminada à vida do pequeno Vincent van Gogh natimorto — repercutiu em perseguição e na passagem ao ato, no real. O grito em ato do pintor Vincent aponta para a surdez do Outro que não pôde escutar sua mensagem no plano simbólico das telas, remontando ao que Lacan (1959/1989) concebeu sobre a consequência da rejeição (*Verwerfung*) do significante no simbólico: o reaparecimento no real.

Na seqüência, Van Gogh partiu para Arles, onde permaneceu no período de fevereiro de 1888 a maio de 1890, e concentrou-se vigorosamente na pintura e no ideal de criar uma comunidade de pintores na conhecida casa amarela. O ideal não vingou. Após um curto período de convivência com Gauguin, terminou

sua estadia na casa amarela com o famigerado episódio da orelha cortada, que ocorreu no dia 25 de dezembro de 1888, dia de festejar o Natal. A comemoração do Natal traz à memória o nascimento; essa data foi relevada por Forrester como significativa na história de Van Gogh, a partir da leitura que ele costumava fazer de Charles Dickens, escritor que aborda o Natal em vários de seus contos⁵.

O ato do corte da orelha foi contemporâneo à iminência do anúncio de noivado e casamento de seu irmão Théo com Johanna Bonger. Quando ele estava no hospital em Arles para tratar de sua orelha cortada, teve a confirmação dessa notícia que já era esperada, e teve ataques repentinos (SWEETMAN, 1993). Tanto o casamento, quanto o nascimento do filho do casal, também nomeado Vincent Wilhem van Gogh, culminaram no afastamento de Théo, que passou a ter responsabilidades de esposo e pai, fatos que teriam contribuído, segundo Forrester, para o suicídio do pintor.

Ao que parece, Théo teria dado um passo para separar-se do desejo do Outro, enquanto Vincent não pôde sair da gaiola, não pôde ser um pássaro como os outros nem fazer seu ninho, como fez o irmão. Entretanto, Forrester observa que Théo, na sua decisão de casar, responde ao desejo da mãe de “fazer um Vincent para vingar o outro, o primeiro, matando assim o segundo” (FORRESTER, 1983, p. 262).

Se Théo permaneceu submetido ao desejo da mãe, de prolongar a existência do morto, foi Vincent quem principiou o corte na direção de estancar o luto, oferecendo-se, ele próprio, em sacrifício; mas, ainda assim, não efetuou a finalização do luto. O suicídio de Van Gogh foi um ato inacabado. Théo o seguiu, não se suicidando exatamente, mas enlouquecendo e morrendo seis meses após a sua morte; mas também não efetuou o fechamento do luto com um sacrifício do falo. Os irmãos não lograram ao gracioso sacrifício de um pedaço de si.

No desenrolar da história dos Van Gogh contada por Forrester em Van Gogh ou o enterro no campo de trigo, nota-se que não foi prerrogativa do pintor ter uma trajetória de vida perpassada pela sombra da criança natimorta; isso se estendeu a vários de seus irmãos. Houve uma tragédia familiar sobre a qual Forrester escreveu:

Um primeiro filho nascido morto. E depois dois filhos que se suicidam, Vincent e Cor. Théo cuja morte se parece com um suicídio e, como Vincent conhece a loucura. Wilhelmine, a irmã doce e triste, abandonada, que queria ser escritora e que enlouqueceu, internada poucos anos depois da morte de seus irmãos mais velhos,

⁵ O homem perseguido é um personagem do conto de Charles Dickens, lido e relido por Van Gogh. Trata de um bebê monstro perseguidor, que representaria o seu homônimo, o irmão natimorto. Cf. DICKENS, C. *O homem e o espectro*. São Paulo: Clube do Livro, 1947.

morrerá, suicídio sem dúvida, no asilo onde quase passou toda a sua vida, aos setenta e nove anos, em 1941. Tragédias. (FORRESTER, 1983, p. 96)

A insistência do suicídio na família pode ser lida com a fórmula algébrica que Allouch (2004, p. 290) escreveu:

$$- (1 + (1 + \dots)) \text{ D } - (1 + a) @ \$$$

Essa operação diz respeito à possibilidade aberta em cada luto de que “a morte chame a morte”. A abertura dos parênteses a cada novo elemento $(1+(\dots))$, refere-se a cada um que se sacrifica inteiramente, deixando-se absorver pelo “pedaço de si” em função da recusa de ficar dele privado. Mas essa operação resulta inacabada, e só poderá ser efetivamente encerrada com um ato público de sacrifício de um pedaço de si, que tem como função estabelecer a coincidência do furo no real com a falta no simbólico. Para formular sobre esse ato Allouch escreveu: $-(1 + a)$, que representa a soma da perda de alguém (privação real) a um pedaço de si (castração simbólica).

As correspondências do pintor foram publicadas pela viúva de seu irmão Théo, fato que alude ao duplo na relação dos irmãos. Logo após a morte de Théo, Johanna escreveu a um amigo, mencionando que buscava encontrar Théo, enquanto se voltava à leitura das cartas escritas por Vincent (SWEETMAN, 1993). Deve-se ao trabalho de Johanna a conservação das obras e correspondências de Van Gogh, bem como sua difusão, que o levou ao reconhecimento e à interlocução com público. Mas o gracioso ato de sacrifício do pedaço de si foi realizado pelo seu filho e de Théo, o último Vincent van Gogh. Foi ele quem efetuou o fechamento do luto, cumprindo a vida de seu tio, Vincent e de seu pai, Théo, com uma obra.

A intenção do pintor — de agrupar na Holanda suas obras, feita a dois, que Forrester identifica como “uma idéia que é no fundo o esboço de um museu” — é realizada pelo seu sobrinho.

... uma idéia que o terceiro Vincent Wilhelm, o engenheiro, retomará, herdeiro desse nome cujo destino, fatalmente, ele assumirá. Quase em nossos dias, em 1973, foi inaugurado com Vincent Wilhelm Van Gogh III, ainda vivo, o museu Vincent Van Gogh, baseado em seus planos e projetos. Oitenta e três anos depois do “plano de ataque” imaginado pelo segundo Vincent Wilhelm, em 1888: “Aí está um plano de ataque que nos custará alguns dos melhores quadros que nós dois fizemos, que nos custará dinheiro e um pedaço de nossa vida”. (FORRESTER, 1983, p. 206, grifo nosso)

O generoso ato de sacrifício de um pedaço de si que encerrou o luto, feito pelo sobrinho de Van Gogh, pela construção do museu e pela doação das obras

valiosíssimas que lhe pertenciam ao Estado, realizou a vida do pintor, deslocando finalmente o seu nome do túmulo de Zundert para as telas. Pode-se dizer que o museu é uma sede onde as obras agrupadas, e o estilo de Van Gogh podem viver.

PARA CONCLUIR

A leitura proposta — através do filme *Sede de viver*, da biografia de Van Gogh a partir do recorte de Forrester sobre sua obra (correspondências e pinturas), e das concepções de Lacan e Allouch sobre o luto no campo da psicanálise — visou tratar do atravessamento do luto como uma experiência que exige um trabalho. Mas não se restringe à relação entre o enlutado e o objeto perdido, sendo distinta de uma doença para a qual se prescreve um tratamento medicamentoso ou trabalho do luto em sentido universal, como condição para chegar à restituição do investimento libidinal no objeto substitutivo, semelhante ao investimento que havia antes da perda.

Para situar a temporalidade do luto, do ponto de vista do sujeito, é preciso considerá-la em relação a um percurso singular de trabalho psíquico que “realiza-se ao nível do *logos*”, como mencionou Lacan, que também não deixou de distinguir o compromisso do *logos* do envolvimento do grupo ou comunidade, embora estes sejam esteio para o trabalho do luto. Na mesma altura do *logos* — radical grego com acepção de palavra, razão, ciência — está todo o sistema de significantes posto em jogo no luto, em função da insuficiência significante diante do furo no real, gerado pela ruptura da alternância entre presença e ausência, face ao desaparecimento sem volta produzido pela morte (LACAN, 1959/1989, p. 100).

A vantagem de regular o tempo do luto pelo tempo lógico lacaniano encontra-se em considerar a singularidade do trabalho do luto pela implicação do sujeito na antecipação para chegar ao momento de concluir com um ato, um generoso ato de sacrifício de um pedaço de si, como Allouch descreveu. Dessa operação resulta o reposicionamento do enlutado em relação ao seu desejo em função da castração, e não apenas da privação do objeto, que seria, na versão freudiana, passível de substituição. As circunstâncias que envolvem o que o morto tenha, em vida, cumprido ou não, são colocadas pelo enlutado no instante de ver e contam no trabalho de luto que consiste no tempo de compreender, com o apoio dos semelhantes, o que nessa vida se cumpriu. Sendo assim, conclui-se que o tempo do trabalho do luto não seja determinado por um período cronológico variável de acordo com a norma social imposta em cada época (ARIÈS, 1977), mas envolve a lógica na relação do sujeito com o discurso do Outro, com a linguagem, requerendo, como suporte para tal, o grupo e a comunidade.

O contorno aqui traçado dirigiu-se à questão do luto, procurando contrapor uma concepção de psicopatologia e de trabalho do luto centrados nas operações

intrapéssicas. Almejamos que os argumentos aqui apresentados sejam estendidos a outras formas de manifestação do sofrimento, para cultivar uma perspectiva de tratamento psíquico que contemple também a interveniência do Outro e do discurso social.

Recebido em: 6 de dezembro de 2014. Aprovado em: 10 de junho de 2015.

REFERÊNCIAS

- ALLOUCH, J. *A erótica do luto no tempo da morte seca*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- ARIËS, P. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- CHNAIDERMAN, M. Falas tornadas imagens ou imagens faladas: psicanálise, Godard e Tarkovsky. In: BARTUCCI, G. (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- FRAYSE-PEREIRA, J. A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- FORRESTER, V. *Van Gogh ou enterro no campo de trigo*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- FREUD, S. *Luto e melancolia (1917)*. In: HANNIS, L. A. (coord. geral de trad.). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. V. 2. P. 99-122.
- _____. *A interpretação dos sonhos (1900)*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Ed. standard brasileira das obras completas, 5).
- _____. *Recordar, repetir e elaborar (1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Ed. standard brasileira das obras completas, 12).
- _____. *Luto e melancolia (1917)*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Ed. standard brasileira das obras completas, 14).
- _____. *Sobre a transitoriedade (1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Ed. standard brasileira das obras completas, 14).
- _____. *Fetichismo (1927)*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Ed. standard brasileira das obras completas, 21).
- GODOY, L. B. *Ceifar, semear: a correspondência de Van Gogh*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002.
- LACAN, J. *A ética da psicanálise (1959-1960)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997. (O seminário, 7).
- _____. *A Identificação: seminário 1961-1962*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2011.
- _____. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953)*. In: _____ *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- _____. *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada (1945)*. In: _____ *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

- MARTINHO, J. (org.). *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce* (1959). Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- MINNELLI, V. *Lust for life* [Filme-dvd] (dir.). EUA. 1956.
- RIVERA, T. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- SOLDANI, H. (1999). *Voyage au bout de la nuit*. In: *Le spectacle du monde*. Paris, 1999. N. 3.
- SWEETMAN, D. (1993). *Vincent van Gogh: uma biografia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.
- VAN GOGH, V. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

Márcia Maesso
maessomc@gmail.com

