

A MORTE-CORTE DO SIGNIFICANTE: ENTRE *ANTÍGONA E EQUIVALENTES*

*Mariah Neves Guerra**

*Cristóvão Giovanni Burgarelli***

*Daniela Chatelard****

*Márcia Maesso*****

RESUMO

Ao falar sobre a morte na tragédia *Antígona*, Lacan (1959-1960/1997) desenvolveu o que seria a segunda morte do sujeito, e esta o conduziu à função significante de corte e desnaturalização. Este artigo tem como questão central o que seria o significante em sua função de morte-corte. Para isso, tomando a posição lacaniana de que a função do belo indica a relação do sujeito com sua própria morte, propusemos um diálogo com a série fotográfica *Equivalents* de Stieglitz, que produziu a desnaturalização das imagens.

Palavras-chave: psicanálise; significante; morte; arte.

THE DEATH-CUT OF THE SIGNIFIER: BETWEEN ANTIGONE AND EQUIVALENTS ABSTRACT

Discussing death in the tragedy Antigone, Lacan (1959-1960/1997) developed what came to be the second death of the subject, which led to the signifier's function of cut and denaturalization. The main issue of this article is what would be the signifier in its death-cut function. Therefore, taking upon the Lacanian position, according to whom the function of the beautiful indicates the subject's relationship with his/her own death, we proposed a dialogue with the photographic series "Equivalents" by Stieglitz, who produced the denaturalization of images.

Keywords: psychoanalysis; signifier; death; art.

* Mestrado em Psicologia pela Universidade Federal de Goiás, Brasil (2017).

** Doutorado em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil (2003); Professor Associado II da Universidade Federal de Goiás, Brasil.

*** Doutorado em Filosofia pelo Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, França (1999); Professora Associada da Universidade de Brasília, Brasil.

**** Doutorado em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo, Brasil (2011); Professora Substituta – Psicologia Clínica da Universidade de Brasília, Brasil.

Lacan (1959-1960/1997, p. 354), ao final de sua reinterpretação de *Antígona* no Seminário 7 *A ética da psicanálise*, afirma que seu comentário sobre a tragédia foi feito para mostrar “a função do significante no acesso do sujeito à sua relação com a morte”, pois a função do belo é de indicar, num resplandecimento, “o lugar da relação do homem com sua própria morte”. Esse artigo se propõe a desdobrar as afirmações lacanianas a fim de compreender as relações entre significante, sujeito e morte. Para isso, no primeiro momento do artigo, fomos a *Antígona* juntamente com a leitura de Lacan. Posteriormente, fizemos aproximações com a forma estética da fotografia a partir da série *Equivalentes* de Stieglitz.

À TRAGÉDIA DA SEGUNDA-MORTE

Antígona é a terceira peça da trilogia de Sófocles (496 a.C.): Édipo Rei, Édipo em Colono e *Antígona*. Antígona é filha do desejo incestuoso de Édipo e Jocasta, assim como seus irmãos Ismene, Polinices e Etéocles. A peça se inicia com a morte de Polinices e Etéocles, que lutaram entre si pelo trono de Tebas. Creonte, o então rei de Tebas, proíbe que Polinices seja sepultado, por ter comandado um exército de estrangeiros nessa guerra. A partir disso, Antígona assume a missão de sepultar seu irmão – ato contrário à lei de Creonte – e tem como punição a morte. Antígona consegue sepultar seu irmão e, antes de ser morta por Creonte, se mata, o que desencadeia uma série de desgraças para ele.

Lacan (1959-1960/1997) fala que a imagem da tragédia de *Antígona* compõe nossa moral. Creonte, sendo o chefe, quer o bem da comunidade, e é ao querer o bem de todos que ele comete o erro de julgamento de uma lei sem limites, soberana. Ainda que não tenha percebido, ele ultrapassa as leis não escritas de *Diké*, que são as vontades dos deuses. Antígona se desvinculou de *Diké* e das leis da impostas por Creonte. Após a proibição do sepultamento de Polinices, a heroína se liga às leis das divindades ctônicas, leis essas do submundo de Hades e que regem e cultuam os mortos. Antígona se torna fraterna ao mundo dos mortos, mundo esse que não se liga a nenhuma cidade, pois é o lugar ao qual todos se dirigirão. Independentemente de onde venham, o destino de todos é a cidade de Hades.

Vorsatz (2010), em sua leitura lacaniana de *Antígona*, afirma que a condenação de Polínicês ao não sepultamento representa uma dupla proibição: tanto sua memória é desonrada, quanto seu laço social com a comunidade é afetado, ou seja, é prejudicado seu laço entre mortos e vivos e o laço entre seus semelhantes mortais. Isso porque no mundo antigo a morte era uma incidência organizadora da comunidade ao separar os mortais dos imortais – os deuses. A morte era o laço que unia os humanos por ser o seu destino comum. Assim, para o homem grego, a morte constitui a vida, que é parcial, contingente e finita; a morte era uma borda da vida, uma negatividade que operava, e não somente a ausência de vida. Ao negar a dignidade do sepultamento de Polínicês, Creonte arrisca o laço do primeiro com a humanidade, pois a morte é a marca humana por excelência. Com isso, *Antígona*, em seu ato heroico de sepultar seu irmão, evidencia a marca da morte na vida.

Para Freud (1915/1996), o inconsciente desconhece a negação e qualquer forma de negatividade. Assim, a morte não é representada inconscientemente: é tratada como um destino inescapável e indesejado. Ele também aponta que o herói está mais próximo do inconsciente por não temer a morte e se arriscar, não se limitando à preservação da vida.

Ao retomar as neuroses traumáticas que frequentemente têm a morte como perigo, Freud (1926 [1925]/1996, p. 129) questiona como pensar esse tipo de neurose, já que o inconsciente “parece nada conter que pudesse dar qualquer conteúdo ao nosso conceito do aniquilamento da vida”. Ainda que a castração seja experimentada de várias formas, nada se semelha à morte. O psiquismo não consegue dar conta da morte orgânica, então a morte temida psiquicamente é de outra ordem de perda. A partir disso, podemos relacionar essa outra ordem de perda com a “segunda morte” trazida por Lacan a partir de *Antígona*.

A segunda morte é a morte imposta por Creonte a Polínicês depois de sua morte física, com a proibição de seu sepultamento. Safouan (2001), em sua leitura do Seminário 7, comenta que a segunda-morte para *Antígona* é sua própria morte física, pois a primeira morte já lhe foi dada de saída em vida, estando a morte presente desde o começo. A partir disso, podemos pensar na tradição da época de colocar a presença da morte desde o nascimento, ao diferenciar os humanos dos deuses, mas

também no que foi para Antígona e para seus irmãos serem filhos do desejo incestuoso de Édipo e Jocasta. Ao não sepultar Polinices, Creonte o condena à eternidade, morto a vagar entre os vivos. Assim, Antígona, ao lutar pelo enterro de seu irmão e se condenar à morte, mostra que seu laço com Polinices não é o sangue, é o laço da mortalidade, que, além de uni-los, também é o laço que liga vida e morte. Mais à frente, veremos que para Lacan a segunda-morte também se inscreve no início da vida, mas de outra forma.

Lacan (1959-1960/1997) interrompe sua análise de *Antígona* para falar de seu próprio “método implacável de comentário dos significantes” e afirmar que é disso que se trata em seu ensino: de uma apreensão de perto dos textos em que são buscados os próprios limites e ultrapassamentos de cada obra. O ensino de Lacan não é o de transformar significante, desejo, entre outros termos, em fórmulas mágicas e aplicáveis; o trabalho está em transformar o texto de Antígona em significantes, perder nossos preconceitos nessa leitura e desbravá-lo. Nesse método, há o “implacável”, o turbilhão da comoção, a proposição de buscarmos os limites e também o que está além deles. Não por acaso, essa pontuação de um fazer e essa tomada de posição são feitas no Seminário sobre a ética da Psicanálise e no momento em que Antígona irradia toda a sua potência ultrapassadora. A questão aqui se amplia: que limites e ultrapassagens são feitos por Antígona e Lacan?

A tragédia de Antígona está centrada na repetição de uma palavra: *até*. Esse termo insubstituível “designa o limite que a vida humana não poderia transpor por muito tempo” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 318). *Até* é também a maldição que recaiu sobre sua família, os Labdácidas. Antígona não suporta viver sob a lei de Creonte, sua lei também não é a *Diké* dos deuses, sua linhagem foi destruída. É para além da *Até* que ela se dirige, e seu ato não é tributário dessas leis.

Ao não ser apoiada por Ismênia em sua luta para enterrar Polinices, Antígona rompe cruelmente com sua irmã, o que a faz ser chamada pelo Coro da tragédia de *omos*, *omos* como seu pai, em que a tradução se aproxima de inflexível, inumana, cru, não civilizada. Antígona transpõe os limites de uma humanidade e isso porque seu desejo tem como visada além da *Até*. O que atrai Antígona para as fronteiras da *Até* é o *mèrimna* de sua família, os Labdácidas. Lacan (1959-1960/1997) relaciona *mèrimna*

com *mneme* por serem quase a mesma palavra, mas a primeira é próxima à palavra “ressentimento”. Quanto mais Antígona se aproxima das desgraças encadeadas do começo ao fim de sua linhagem, mais gravita em torno da *Até*.

Ao contrário de algumas interpretações que enfatizaram que a tragédia de Antígona fala somente sobre conflito entre as leis escritas e as leis não escritas, a interpretação lacaniana é a de que a questão ética está para além disso. O que Antígona desejou estava nos limites da *Até*. Então o desejo é desejo de morte? A posição de Antígona em relação à vida é de há tempos estar com a alma morta e de vir em auxílio dos mortos. “E porque o homem toma o mal pelo bem, porque alguma coisa de para-lém dos limites da *Até* tornou-se para Antígona seu próprio bem, um bem que não é o de todos, que ela se dirige *pros atan*”, que ela se dirige para *Até* (Lacan, 1959-1960, p. 328).

Com exceção de Édipo Rei, Lacan (1959-1960/1997) marca a posição dos heróis de Sófocles como “na-finda-linha”, pois são conduzidos ao extremo e estão em imensa solidão, estão situados no limite entre a vida e a morte. Há aqui um importante uso das palavras feito pelo psicanalista apontado pela nota do tradutor brasileiro, devido à escolha de “na-finda-linha” (*l'à-bout-de-course*) ao invés de “no fim da linha” (*à bout de course*). “No fim da linha” traz o significado de final de um movimento, seu declínio e fadiga; ao substantivá-lo em “na-finda-linha”, há a ênfase no sentido imajado de corrida (*course*), e não figurado. Com isso, o “na-finda-linha” produz a imagem dos heróis sofoclianos na posição do limite, mas sem diminuir o passo ao ultrapassarem suas *Até*. Essa posição não é tomada como um movimento enfraquecido, ao contrário, eles se impulsionam a ela.

Quando toda a tragédia se desenvolve e as mortes acontecem, o Coro diz que Antígona é aquela que passou dos limites da *Até* por seu desejo. Diferentemente, o Coro se refere a Creonte, com o filho morto nos braços, como aquele que cometeu *hamartia*, como aquele que errou. Sobre isso, Lacan (1959-1960/1997, p. 336) afirma: “A *Até*, que provém do Outro, do campo do Outro, não pertence a Creonte, em compensação é o lugar onde Antígona se situa”. Isso porque Antígona passa ao mundo dos mortos por seu irmão, se opõe às leis de Creonte, que são as leis do país, e também não se coloca ao lado das leis dos deuses, das leis não escritas da *Diké*. Não foi Zeus quem lhe ordenou fazer o que

fez. Ao contrário de Creonte, ela não se mete com os deuses que fixam o horizonte, que determinam os limites dos homens.

Antígona se posta além de um limite e se sente inatacável, pois não lhe importam as leis, trata-se da legalidade, “da evocação do que é, com efeito, da ordem da lei, mas que não está desenvolvido em nenhuma cadeia significante, em nada” (Lacan, 1959-1960, p. 337). O ato ético de Antígona é o de, a partir de sua perda, garantir a ordem significante, a linguagem. Por isso, o que importa não é o que ela anuncia, mas o “anunciar”, o verbo, não o sujeito e nem o complemento.

O BELO E O DESEJO

Em seu Seminário *A ética da psicanálise*, Lacan (1959-60/1997) desenvolve sua teoria do belo do começo ao fim de seu comentário sobre *Antígona*. Para ir além do princípio do bem, movimento necessário aos psicanalistas, o belo é um ponto que está nesse campo a ser transposto. Lacan inicia seu comentário lembrando que Freud foi prudente ao afirmar que, quanto ao belo, o analista nada tem a dizer; que a definição freudiana de sublimação na criação artística é fraca, pois só mostra os efeitos em retorno da sublimação da pulsão; que o artista em sua obra dá uma forma bela ao desejo proibido e que por isso é recompensado na venda de sua arte. Apesar desses apontamentos em que Freud distanciou a experiência analítica da arte, Lacan partirá da relação singular e ambígua do belo com o desejo.

A ambiguidade dessa relação do belo com o desejo está no fato de que, ainda que o belo possa eliminar o desejo, suspendendo-o e rebaixando-o, quando a misteriosa conjugação entre belo e desejo ocorre, ela ocorre de tal forma a provocar o ultrapassamento de uma linha invisível, a ponto de Lacan (1959-1960/1997) nomear esse movimento ou essa junção de “ultraje”. Essa afronta a determinado limite se apresenta na experiência analítica quando o sujeito em associação livre faz referência às artes em citações e lembranças e, nesses momentos, o que se presentifica é da ordem da pulsão destrutiva, mortífera.

Em meio a seus relatos, ao manifestar algum pensamento agressivo, o sujeito trará suas referências estéticas na escrita de seu texto. A partir da experiência analítica, Lacan (1959-1960/1997, p. 291) afirma que, ao contrário da função

do bem, o “belo em sua função singular em relação ao desejo não nos engoda”. Ao contrário de um engodo, o desejo se liga ao “belo-não-toque-nisso” que é a estrutura da fantasia: o belo é um abrir de olhos ao desejo.

Ao questionar sobre o que constitui esse campo além do princípio do bem, espaço a que se chega pela transposição de uma fronteira através da conjunção do belo com o desejo, Lacan (1959-1960/1997, p. 292) recorre à tragédia de *Antígona* para indicar o que quer o homem, do que ele se defende e “o que significa uma escolha absoluta, uma escolha que nenhum bem motiva”. O antigo texto de *Antígona* fora muito comentado e, na maioria das vezes, colocou-se a questão da ética. O psicanalista francês se propôs também a comentá-lo, ou como ele mesmo diz, a reinterpretá-lo pela visada da ética e, através disso, demarcou a ética da psicanálise: a ética do desejo.

“O que há em *Antígona*? Há, primeiramente, *Antígona*” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 303). A questão para Lacan é a função do belo em relação à “visada do desejo” em *Antígona*, ao que é mira para o desejo, seu destino. O espetáculo é secundário, pois o principal é a imagem de *Antígona* e sua posição, que nos fazem ver o ponto de vista a definir o desejo. Esse ponto é a imagem fascinante, insuportavelmente brilhante de *Antígona*. Ela, que é o centro da tragédia, tanto fascina, agarra nosso olhar, quanto o repele, interdita. O mistério da tragédia está no que há de fascínio e atração em *Antígona* e na comoção evocada; ao evocar a piedade e o temor, há a purgação deles e do que os ronda, que é da ordem do imaginário. Pela imagem de *Antígona*, somos purgados, ela provoca a morte do imaginário.

O que fascina é a beleza de *Antígona* e esta se refere ao lugar que ela ocupa entre dois campos diferentes simbolicamente. Sua posição é nomeada por Lacan (1959-1960/1997, p. 301) como “entre-duas-mortes”, e a segunda delas, a morte simbólica, é “a morte na medida em que é invocada como sendo o ponto onde o próprio ciclo das transformações naturais se aniquila”. O lugar de *Antígona* é articulado na tragédia como um limite. Ela apresenta uma posição em vida que se confunde com “a morte certa, morte vivida de maneira antecipada, morte invadindo o domínio da vida, vida invadindo a morte” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 301).

Safatle (2016), ao comentar o Seminário 7 de Lacan, retoma o desejo como expressão de uma ação ética em que há uma lei intrínseca a ele. *Antígona* realiza uma ação ética e esta é da ordem do belo. Essa beleza

não é a mesma do conceito grego que preza pela boa forma, equilíbrio, simetria, harmonia e proporção. O belo se refere à transposição entre vida e morte, a forma bela suporta essa transição. Antígona é uma abertura à dimensão do entre-duas-mortes, da morte física para a morte simbólica, pois no belo há um processo de desnaturalização, de morte da natureza. A morte simbólica é a morte do nome, por isso aquilo a que Creonte condena Polinices é algo tão brutal, pois o não sepultamento é a morte de Polinices na memória. E por que a passagem desse limite entre-duas-mortes produz o belo? Porque para Lacan a estética está associada “à força de aniquilação de relações anteriormente naturalizadas, aquilo que ele chama de purgação da ordem imaginária” (Safatle, 2016).

“É na travessia dessa zona que o raio do desejo se reflete e, ao mesmo tempo, se retrai chegando a nos dar esse efeito tão singular, o mais profundo, que é o efeito do belo no desejo” (Lacan, 1959-60/1997, p. 302). No belo, o desejo não se esvai. Na presença da beleza do objeto, o desejo se imprime como engodo. Já a comoção produzida pelo belo é real e não possui objeto, ela está além do objeto que a refletiu.

Essa “comoção” (émoi em francês) é aproximada por Lacan (1959-60/1997) ao termo *Triebregung*, que é traduzido para o francês como émoi *pulsionnel*. A palavra émoi se liga ao antigo verbo émoyer, que quer dizer *faire perdre à quelqu'un*, ou “perder alguém”. Sendo assim, essa comoção é uma potência, um movimento de perda. Na versão brasileira desse Seminário (*A ética da psicanálise*), há uma interessante nota acerca de émoi:

émoi (cf. latim popular *exmagere*) – em sua acepção literária e antiga significa emoção, perturbação, agitação que se apodera de seres sensíveis, e é sinônimo de comoção, choque nervoso, abalo, excitação, efervescência, [...] aspecto afetivo sob o ângulo de prazer ou da dor, [...] emoção mesclada de inquietação, [...] uma perturbação agradável, sexual [...]. E a expressão *perdre ses moyens* significa *perder o pé, a potência, o rebolado* (Lacan, 1959-1960/1997, p. 302).

Assim, essa comoção promovida pelo belo varia entre o prazer e a dor, ou seja, em sua qualidade. O que se sabe é de sua grande intensidade e que dessa potência advém uma perda. O que se perde? Podemos supor que o que se perde primeiramente é o imaginário naturalizador. Sendo assim, a perda seria uma forma de desnaturalização.

Lacan (1959-1960/1997) retoma a *Poética* de Aristóteles para lembrar que está na Antiguidade a origem da *catarse*, sendo a presença desta uma exigência para que a obra seja uma tragédia. Desde que Freud inseriu Édipo, as tragédias estão presentes na Psicanálise, e isso se atesta com um dos fundamentos da experiência analítica, que é a *catarse*. “Ab-reação”, “descarga em ato”, “descarga motora”, suspensão de uma emoção, iluminação: essas vinculações à *catarse* são trazidas por Lacan (1959-1960/1997) para a dimensão do traumatismo, para a ordem de um acordo ainda não feito, insatisfeito, em suspenso para o sujeito.

Em Aristóteles, a *catarse* é o apaziguamento que se obtém de determinada música, uma música que entusiasma, que inquieta a tal ponto que quem a escuta sai de si mesmo. Passada essa exaltação, o que se experimenta é a *catarse*, a calma, que para Aristóteles é resultado de um prazer. Diante disso, Lacan (1959-1960/1997) questiona o que é o prazer e que prazer é esse que advém de um momento experienciado como o extremo de uma crise, de uma ameaça. Na tragédia, a música desempenha esse papel de levar a estados de exaltação, ainda que por pouco tempo.

Lacan (1959-1960/1997, p. 300) traz a antiga fórmula de que a tragédia “tem por meta a *catarse*, a purgação das *pathema*, das paixões, do temor e da piedade”. Ao questionar o sentido da tragédia, o psicanalista propõe uma articulação desta com o que fora desenvolvido sobre o desejo no seminário anterior, e essa articulação resulta em um novo elemento: a função da *catarse*. “O que está em questão no momento em que terminei o que tinha para lhes transmitir sobre a *catarse* é o efeito do belo. O efeito do belo resulta da relação do herói com o limite, definível nesse caso por uma certa *Até*” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 345).

DESEJO DE MORTE-CORTE

Lacan (1959-1960/1997, p. 298) aponta que para a Psicanálise o prazer é a lei do que está “aquém do aparelho onde o temível centro de aspirações do desejo nos atrai”. O ponto de gravitação do desejo está em um para-além, além até mesmo do prazer. Onde?

A partir de seu suplício, Antígona de fato está numa zona entre vida e morte, pois ainda não está morta, mas já não faz parte do mundo dos

vivos. Sua queixa é de não ser enterrada, de não haver quem chorará por ela e de tudo o que perderá ao não mais viver. Só após ter perdido a vida Antígona consegue ver o que está perdido. É nesse momento que o Coro transpõe os limites do respeito que tinha pelas leis da Cidade e se comove com o *hímeros enarges* de Antígona, ou seja, com o seu desejo visível.

Nesse momento de suplício, o belo realiza a sua função de tornar o desejo visível. O que se torna visível no desejo? Para Lacan (1959-1960/1997) o belo se dá em uma “iluminação violenta”, e o clarão dessa beleza é concomitante à realização da *Até* de Antígona, ou seja, da realização do seu desejo. O clarão é tamanho que nos ofusca de forma a produzir cegamento. Assim, diante do belo e na revelação do desejo, há algo que não é possível olhar, que faz a análise vacilar, que bloqueia o juízo crítico. No auge de sua queixa, Antígona diz estar morta e quer a morte, e, ao se identificar com Níobe – que é transformada em pedra –, ela se identifica com o inanimado, que em Freud é nada menos que a forma da pulsão de morte. Com isso, Lacan (1959-1960/1997) afirma Antígona como a ilustração da pulsão de morte.

Antígona, no auge de sua beleza, quando está mais próxima de seu desejo, se identifica com o que é da ordem da pulsão de morte. O que esse cegamento nos mostra? Ela não seguiu nem as leis da cidade (Creonte), nem a lei dos deuses (a *Diké*), nem a “lei” da maldição de sua família (*Até*); ela foi além da *Até*, efetivou o seu desejo, que era o desejo puro de morte. Antígona assume o caráter destruidor do desejo e encarna a pulsão de morte. Então o desejo puro é desejo de morte, é pura destruição pulsional o que está no cerne do desejo?

Lacan (1959-1960/1997) fala que o que o sujeito conquista na análise é “sua própria lei” e a partir dessa lei ele direciona sua visada, a visada de seu desejo. E para se chegar a essa lei própria, antes de mais nada, ele passará pela aceitação de sua *Até*, ou seja, da aceitação do que constituiu as gerações que o precederam. Ainda que Antígona rompa com a *Até* na busca de seu desejo, de alguma forma ela também eterniza a *Até* familiar, seja ao lutar por seu irmão, seja ao realizar o seu destino de morte.

Ao se justificar para Creonte sobre seu feito, Antígona diz: é assim porque é assim. Aqui, para ela, o horizonte/limite é dado pela relação estrutural da “linguagem de palavras, mas mostra a consequência intransponível disso. É

porque é a partir do momento em que as palavras e a linguagem e o significante entram em jogo que algo pode ser dito” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 337). É com as palavras que ela pode dizer que o irmão é o que é, que é seu irmão, que é isso e aquilo e que irá sepultá-lo; pode dizê-los em linguagem.

A partir da linguagem, Antígona evoca a relação insubstituível com seu irmão, a sua ligação ao mesmo pai e às consequências dos crimes desse mesmo pai, e seu direito de sepultar o irmão. É nesse lugar que está o na-finda-linha de Antígona, o impulso de seu desejo: na linguagem. Sepultar seu irmão é continuar seu registro de ser, como também é registrado em seu nome. Assim, o limite de Antígona, que está para além do que seu irmão foi e fez, é continuar a validade do seu ser, e esse valor é o de ser de linguagem e só se formula em linguagem.

Na história do sujeito, a linguagem é corte, é o corte primeiro e que se reafirma insistentemente, pois ela “escande tudo o que ocorre no movimento da vida” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 338). A linguagem e seu corte significante estruturam a zona limítrofe do belo e da segunda-morte. Em Sade, esse limite persegue o que há na natureza como formadora e criadora, e o que ele busca evidenciar é o poder do homem de desnaturalizar as leis da (dita) natureza.

O que Lacan (1959-1960/1997) quer afirmar com isso? No mínimo, que o sujeito não é natural, o que se aproxima da formalização de Lévi-Strauss de que entre natureza e cultura há uma falha. O significante engendra no homem uma cisão que o transforma em um ser de linguagem. O que Antígona faz é se apresentar como pura relação de linguagem, como puro corte significante, “que lhe confere o poder intransponível de ser o que é, contra tudo e contra todos” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 341). Isso porque é só em linguagem que Antígona pode ir além de todas aquelas leis, inclusive de sua história geracional, para instaurar seu nome como diferente dos outros, seu ser como diferença. É esse simbólico que pode extrair, suspender o naturalizado como lei.

A entrada do sujeito na linguagem, ou seja, na ordem significante, é franqueada por uma perda e esta perda é objetal. Sem objeto, o sujeito é. Ao entrar no campo do Outro, que é o campo da linguagem, o sujeito está implicado na ruptura com o que é da ordem do natural, da *bíosis*. A linguagem provoca um corte e dessa operação advém o sujeito, que é

determinado pela cadeia significante que o representa de um significante para outro significante, e nesse encadeamento o ser do sujeito é perdido. Assim, quando o sujeito é representado, ele está ausente, é puro verbo.

Lacan, em sua reinterpretação da tragédia, enfatiza a invasão da morte na vida de Antígona, o que se refere à dimensão objetual do sujeito da Psicanálise, que em vida é marcado pelo significante, essa é a inscrição da morte, da segunda morte. O sujeito é mortificado por sua constituição significante, o que lhe confere sua estrutura trágica (Vorsatz, 2010).

A primeira morte é o fim da vida orgânica. Na tragédia, a segunda morte, a morte simbólica, é efeito da proibição do sepultamento, que é a morte do nome, ou seja, a inexistência, reduzindo assim o sujeito à morte do organismo. E é contra a segunda morte que Antígona luta. O ato do funeral preserva o registro do ser enquanto nome, é a marca da existência em memória daquele que entrou no campo da linguagem e se situou também no campo simbólico. Dar lugar ao corpo sepultado é também dar lugar simbólico à morte, é bordejar, dar palavras, lembranças, trazer simbólico em torno do vazio, da inexistência impossível de ser nomeada que é a morte.

A segunda morte também é a morte-corte produzida pelo significante no sujeito, o que rompe com qualquer vislumbre de uma essência ou de um ser total, bem como qualquer referência naturalizadora. A linguagem exige que o homem preste conta disso que ele não é, pois, para entrar na linguagem e se tornar sujeito, ele paga com a perda, com a cisão de si. A segunda morte tenciona e dá suporte à vida e é essa morte que ainda se pode ter em vista depois que a morte se deu.

Através de sua reinterpretação de Antígona, Lacan (1959-1960/1997, p. 354) mostra “a função do significante no acesso do sujeito à sua relação com a morte”. Ele também apresenta o que é o trabalho ou a função do significante ao tomar a morte como significante. Ao dizer da segunda morte, da morte provocada pela linguagem, do entre-duas-mortes, ele coloca a palavra “morte” como significante e a encadeia. Assim, é realizado o trabalho, ou melhor, a práxis de “tratar o real pelo simbólico” com essa palavra que, ao ser dita, vista e ouvida já evoca o significado cheio e rígido da morte orgânica, fazendo dessa última morte cronológica na vida do sujeito a primeira, pois de saída, ou melhor, de entrada na vida nos dirigimos à morte (Lacan, 1964/2008).

O trabalho de Lacan (1959-160/1997) com *Antígona* sobre a morte evidencia a práxis significativa de encadear até mesmo a morte, esse significativo aparentemente carregado de imaginário por sua definição cheia de sentido de horror, mas também tão real por apresentar cortes, esvaziamentos e que no trabalho do simbólico é encadeada e movimentada. Poderia dizer que “morte” é um significativo muito cheio de imaginário ou muito vazio de real. Talvez as duas faces sejam possíveis com o simbólico, que com a morte simbólica pode caminhar por outras direções.

O corte do significativo é um tipo de morte, é a morte simbólica, sendo a morte orgânica um tipo absoluto de corte inassimilável ao psiquismo. Por outro lado, cabe questionar que tanto desse corte simbólico é assimilável. Podemos dizer ao menos que não ocorre uma assimilação total; prova disso é o efeito de cegamento provocado pelo belo. Algo escapa ao simbólico diante do choque da imagem do objeto bruto assim como algo nos escapa ao pensar o significativo, ao tentar escrever sobre o desejo puro e a pulsão de morte.

EQUIVALENTES SIGNIFICANTES



Figura 1: Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1929



Figura 2: Alfred Stieglitz, *Equivalent*, 1926.

A dimensão do entre-duas-mortes não é exclusiva de Antígona. Lacan, no texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965/2003), situa os personagens de Duras nesse limiar em que o olhar é convertido em beleza, nesse “lugar de infortúnio” que celebra a morte, ou mortes. Por isso trazemos aqui a série fotográfica *Equivalentes* de Stieglitz, pelo que há de belo nelas e, assim, cegar nossos olhos a fim de falarmos desse lugar trágico do sujeito.

Rosalind Krauss, em seu livro *O fotográfico* (1990), fala que a fotografia parece propor uma relação direta com a percepção. A historiadora diz que a fotografia é tradicionalmente caracterizada como: dependente da luz, reprodutora do mundo a partir do apertado de um botão, produzida mecanicamente pela câmera, pode ser ela mesma reproduzida e, por muitas pessoas e durante anos, não foi considerada arte – exatamente por tudo isso que a define.

Durante sua vida, Alfred Stieglitz (1864-1946) lutou pelo estatuto da fotografia como arte. Num período de nove anos, fotografou a série nomeada de *Equivalentes* (1923-1931) e, apesar de sua tradição simbolista (na qual os elementos de grande parte de suas fotografias eram tratados

como signos), nessa série a imagem se tornou desnaturalizada e foi muito além da representação do mundo.

Com essa série, Stieglitz deu relevância a um importante aspecto: a fotografia é um recorte, é um objeto acabado cortado de toda a infinidade do mundo. Krauss (1990), em sua historicização da fotografia, aponta que uma das importantes características da fotografia tardiamente evidenciada é seu caráter de fragmento, em que a foto tirada tanto é uma presença explicitada quanto ausências explicitamente expulsas. Se a fotografia consegue reproduzir o mundo, isso só é feito em fragmentos.

Em sua análise sobre *Equivalentes*, a historiadora tira importantes consequências da escolha de Stieglitz em intensificar esse aspecto ontológico da fotografia que é o fragmento, o recorte da realidade. Essas “imagens arrancadas com cortador do tecido contínuo da extensão do céu” dependiam radicalmente do efeito de recorte evidenciado pelo fotógrafo. O céu, além de imenso, não é composto, não é a reunião de partes. Além de apresentarem partes limitadas de umaimensidão, as fotos passam a impressão de disparos ao acaso como se sua composição tivesse sido imprevisível, sem fundamento, tornando sensível à resistência do objeto produzido o espectador que as experimenta.

Krauss (1990) aproxima a composição da série com o *Ready-made* de Duchamp, por terem como semelhança a produção de curto-circuito sobre a composição interna dos elementos da obra, ou seja, não há signo, significação ou simbolismo. Assim como a produção de sentido de um *Ready-made* vem da mudança de posição, de contexto daquele objeto, “todo o sentido dessas imagens que nos chegam como um todo impossível de analisar, decorre do simples fato que elas são recortadas, desse gesto que as cria pelo recorte” (Krauss, 1990, p. 141).

Stieglitz produz tão radicalmente o efeito de deslocamento, de fragmentação, que ele ocorre repetitivamente em uma mesma fotografia e em cada canto dela, de forma a criar a desorientação, a vertigem através da verticalidade das nuvens: não se sabe onde está a parte de cima ou de baixo das fotos, ainda que seja uma imagem próxima da realidade. Isso ocorre porque lhes foi retido o principal elemento de nossa orientação diante do céu: o solo. Assim, além de um recorte, a obra também é ausência de orientação, de fundamento. Krauss (1990, p. 142) afirma que a “imagem fica tão carregada que temos a impressão de que essa

fotografia deixou de ser o que sempre pensamos que fosse – o possível prolongamento da experiência de nossa presença material no mundo”.

Os sulcos verticais desenhados compõem um grafismo que produz fendas, tornando as *Equivalentes* coisas ausentes, sendo aberturas e fechamentos para o vazio. Essas zonas de iluminação e escurecimento nos fazem buscar a orientação da terra, que está ausente, e as nuvens não cumprem essa função pela verticalidade. Essas imagens têm a “ação de içar a âncora” pela dupla função da verticalidade das nuvens: recorte e desorientação.

As nuvens são representadas de forma naturalizada como o estado da atmosfera, direção dos ventos, umidade do ar, refração da luz... Em *Equivalentes* elas se tornam traço de algo invisível na realidade do céu, não existente no céu, somente na foto. Na fotografia não há nuvem, nem céu, há um rasgo, traço. Krauss (1990) as chama de “signos não naturais” pela transposição ocorrida de signo natural/simbolizado para a linguagem cultural da fotografia. Podemos chamá-las de significantes? Ao menos podemos aproximá-las do que é um significante em sua função corte-morte da natureza. *Equivalentes* também são pura desnaturalização e, tanto com a série quanto com o significante, o instrumento estético de que depende essa leitura é o recorte.

Na série, o recorte não é mero acaso mecânico, é a própria e única constituição das fotografias, o que as faz radicais transformações da realidade de onde foram tiradas, desnaturalizadas de onde foram extraídas e esvaziadas de simbolismos. A partir disso, Krauss (1990) faz uma importante relação de *Equivalentes* com a escrita:

[...] enquanto série de signos retirados do papel pela luz, ela não possui mais orientação “natural” em relação aos eixos do mundo real, que si possuem em um caderno os signos que conhecemos sob o nome de escrita. Ao denominar as séries *Equivalentes*, Stieglitz com toda evidência se refere à linguagem do simbolismo e aos seus conceitos de correspondências e hieróglifos. Porém, o que ele tem intenção de obter nesse caso é o simbolismo em estado puro; o simbolismo como visão da linguagem enquanto ausência fundamental, ausência do mundo e de seus objetos substituídos pela presença do signo (Krauss, 1990, p. 143).

Ao afirmar *Equivalentes* como uma escrita pura, é possível a aproximação desse “simbolismo em estado puro” com o significante em sua função de corte-morte, de desnaturalização do sujeito de linguagem. Na série, ocorre também a ruptura da conceituação tradicional da

fotografia como cópia da realidade, pois o recorte faz cada fotografia ser diferente do campo de onde ela foi retirada. Com isso, é possível dizer que *Equivalentes* vai além de sua *Até* por transpor as leis da realidade de onde saiu e, como *Antígona*, cumpre sua função de belo ao nos desorientar diante das fotos, diante desse objeto céu, nuvem, sem solo, sem referência, e que já não é mais nada disso.

A presença bruta de *Antígona* e de *Equivalentes* ocupa a zona limítrofe entre-duas-mortes que é a função de belo, função de não ser signo de algo. O que representa algo para alguém é o signo. A presença do objeto belo é “negação absoluta de todas as relações possíveis” (Safatle, 2016). Essa função de negação da arte nos coloca em confronto com a presença bruta dos objetos, ou seja, com os objetos como significantes, como presenças que não denotam algo para além de si mesmas, que são a coisa em si. São a “pura literalidade” e isso implica na aniquilação das relações anteriormente estabelecidas por nós com os objetos.

É devido ao aniquilamento de relações do sujeito diante do objeto – que também é o próprio sujeito-objeto da linguagem – que Lacan coloca a arte nesse lugar limítrofe do entre-duas-mortes, pois a morte simbólica é a morte das relações, do signo. Diante de tudo isso, é possível anunciar: desejo puro é desejo de desnaturalização, de corte. Somos marcados pela segunda-morte da linguagem e nosso desejo é atravessado por ela, já que a estrutura do desejo se dá em linguagem. No entanto, essa mesma estrutura linguageira torna outras coisas quase impossíveis de serem anunciadas, tais como a pulsão de morte. Quanto a isso, Lacan (1959-1960/1997) coloca que independentemente do alcance que temos dessa criação metapsicológica de Freud ou mesmo de nossa própria relação com a morte, o acesso que temos a esse conhecimento se dá de uma única forma: “pela virtude do significante e sob a forma mais radical. É no significante, e uma vez que o sujeito articula uma cadeia significativa, que ele sente de perto, que ele pode faltar à cadeia do que ele é” (Lacan, 1959-1960/1997, p. 354).

A possibilidade de articulação com o que é da ordem do não-saber, que é a ordem da pulsão de morte, também é a ordem, a estrutura da grande descoberta freudiana que é o inconsciente. É na linguagem, na fala, que desconhecemos nosso fundamento de não-saber de nós. Há evanescência do sujeito em sua própria fala, pois esse “próprio” é cindido, é lugar de morte, de perda.

REFERÊNCIAS

- Freud, S. (1996). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In Freud, S. [Autor]. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. X. Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1915)
- Freud, S. (1996). Inibições, sintomas e ansiedade. In Freud, S. [Autor]. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XX. Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1926 [1925])
- Krauss, R. (1990) Stieglitz: Equivalentes. In Krauss, R. [Autor]. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lacan, J. (1997). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Seminário original de 1959-1960)
- Lacan, J. (2008). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Seminário original de 1964)
- Lacan, J. (2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In Lacan, J. [Autor]. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1965)
- Safatle, V. (2016). *Vida, vício e virtude*. Conferência proferida na Embaixada da França, Brasília – (não publicada).
- Safouan, M. (2001). *Lacanianiana I: os seminários de Jacques Lacan: 1953-1963*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Vorsatz, I. (2010). Antígona e o fundamento trágico da ética da psicanálise. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado de <<http://teopsic.psicologia.ufrj.br/arquivos/documentos/F6953299F10B9EDE221C49BDACA824AE.pdf>> em 22 de outubro de 2016.

Recebido em 22/02/2017

Aprovado em 01/07/2017