

A METÁFORA, DO MITO À ESTRUTURA

Marcus André Vieira

É *dipo* é a maneira encontrada por Lacan para retomar os complexos freudianos de Castração e de Édipo extraindo da combinação de ambos o essencial do que visava Freud. Usaremos o termo no sentido de Lacan, para definir todo um jogo de identificações e interdições assumidas pela criança e que realizam essencialmente uma normatização. Édipo, para nós, traduz a passagem do panssexualismo de uma criança “polimorfa perversa”, segundo Freud, a um ser sexuado, com posição definida na partilha sexual, ou seja, tendo um objeto prevalente e não qualquer um.

Abordar essa normatização como se tudo começasse pela mãe faz com que tendamos ao evolucionismo. Da mãe para o pai, do afeto à razão, do primitivo ao abstrato, se mantivermos esse tipo de ideia só poderemos tomar o Édipo como um processo de ascensão idealizada ou, ao contrário, da perde de uma espontaneidade natural. A melhor maneira de evitar este perigo é acentuarmos o modo como Lacan propõe o Édipo: uma travessia do tipo “tudo ou nada”, que inclui tanto os encontros determinantes com a mãe quanto com o pai.

Veremos o modo como Lacan lê o célebre caso freudiano de Hans destacando como ele, seu pai e sua mãe dançam esta dança que termina por produzir uma metáfora especial, chamada por Lacan de metáfora paterna e que define uma posição sexuada ou, em outros termos, que enlaça, para um sujeito, lei e desejo. Lacan faz este grande processo subjetivo caber em uma fórmula. Não há uma mãe primeira, posteriormente um pai e finalmente uma criança; o que há é um sujeito que se constitui a partir de uma metáfora. Em suas palavras: “Afirmo que na estrutura que promovemos como sendo a da metáfora residiam todas as possibilidades de articular claramente o complexo do Édipo”¹.

Situamos de saída, portanto, a operação edípica como análoga a algo que se realiza no uso quotidiano da linguagem e não no plano de um drama. No momento em que Lacan passa de uma história localizada, contextual, para uma situação que, a princípio, renova-se o tempo todo na linguagem, ele está deslocando a ênfase: no lugar do romance, suas etapas fundamentais; no lugar do mito, a estrutura da linguagem.

Um primeiro efeito deste deslocamento é um importante alargamento do escopo edípico: não é preciso que estejam em ação um pai e uma mãe da realidade, pois muitos podem ocupar seus papéis no enredo deste Édipo formalizado. Diante deste alargamento, pode-se pensar, no entanto, que “metáfora paterna” seria sinônimo de linguagem. Muitos entenderam a função paterna desse modo, como sinônimo de ordem simbólica, sinônimo de qualquer discurso. De fato, Lacan muitas vezes usou a expressão neste plano, no entanto, no mesmo momento em que a criava, no mesmo seminário, já situava ao menos um “para-Édipo”, um fora do Édipo, a psicose. Com isso, vemos que o horizonte edípico não se estende ao infinito. O campo da metáfora paterna é finito, esse será o nosso pressuposto. Especialmente porque somos, hoje, obrigados a levar a sério as limitações da metáfora paterna, pois parecem pulular outras formas de subjetivação.

Mas o que é exatamente uma metáfora? De onde Lacan tirou a ideia de que a intervenção paterna no processo edípico poderia ser nominada “metáfora”?

Desde Aristóteles, a metáfora é definida com base em duas ideias, a ideia de comparação e a de transposição. Se tomo, por exemplo, fulano como um leão, recorro a uma metáfora, pois, claro, ele não é um leão, mas assumo que ele é tão bravo quanto um. A metáfora seria basicamente comparação. Seria também transposição da situação agressiva de uma fera para a situação agressiva de um homem.

Uma das primeiras metáforas encontradas no *Wikipedia*, se procuramos por esse verbete hoje, é este de Fernando Pessoa,

em “Tabacaria”, bem mais bonita do que “fulano é um leão”:

Meu coração é um balde despejado.

Nota-se a comparação e a transposição. Fica claro também o efeito poético da metáfora que parece ir além das duas operações. Pode se escrever a metáfora como a articulação entre dois significantes, um primeiro, “coração”, e um segundo, “balde”, além do efeito de sentido produzido pela articulação dos dois, que Lacan marca em “A instância da letra” como (+)².

S (+) S'

Esse efeito de sentido é imponderável, ele não se reduz a um terceiro sentido. Sei que meu coração é um coração, sei que ele é como um balde, mas entre “balde” e “coração” algo é dito sobre meu coração que vai além de cada um destes sentidos, assim como da soma deles; entre “balde” e “coração”, localizo alguma coisa imponderável, fisgo um real³.

Do significado ao significante

Fazer a base da metáfora uma comparação supõe que cada um dos dois tenha sentido prévio a essa comparação. Seria esse o motivo para que eles pudessem ser comparados. O coração é exagerado, o balde é exagerado, coração e balde podem ser comparados porque este sentido seria anterior às palavras em questão. Essa definição clássica de metáfora e o platonismo que implica essa ideia fundamental de exagero que os dois partilhariam será recusada por Lacan, pois sua ideia é, justamente, a de que são os significantes que produzem o termo de comparação, e não o elemento comparação que os situa. No momento em que Fernando Pessoa faz a metáfora, um balde passa a ser um coração, e o leitor é surpreendido. O pareamento “balde” e

“coração” localiza um real novo e é esse que tentaremos definir com um terceiro significante, “exagerado”.

Não é tanto a comparação que produz a metáfora, mas uma metáfora que produz a comparação, retroativamente. Sem isso, seria impossível aplicar a metáfora ao Édipo, uma vez que a metáfora paterna não se dá entre ideias prévias. A criança, justamente, não possui o significado de “pai” e “mãe” — neste caso estaríamos no plano do instinto, de um saber prévio. O humano se caracteriza por não saber e é a própria metáfora edípica que lhe dará o pouco saber necessário para seguir adiante.

Lacan nos dá um exemplo retirado de Rimbaud em que demonstra como uma metáfora é criacionista e não fruto de um saber prévio. É o seguinte:

O amor é um seixo rindo ao Sol⁴.

É comparação, cheia significado, mas onde está a base prévia comum? Há outro exemplo ainda, de Leminski, mais didático, mesmo que menos feliz, em que tanto a comparação quanto a ruptura estão evidentes:

Antes é antigo

Chove vinho sobre um campo de trigo⁵.

Há uma articulação entre dois temas em “chove vinho num campo de trigo” e há uma produção de sentido, um plus que vem se adicionar a “antes é antigo”, vem redefini-lo. A articulação entre “chuva de vinho” e “campo de trigo” cria um sentido novo para “antes é antigo”.

Então, mais uma vez, não é a comparação que definiria a metáfora, mas sim a articulação de duas ideias. É uma articulação ordenada, pois uma ideia vem incidir sobre outra, podendo fazer com que a primeira nem seja mais dita, mas de todo modo as duas se fazem presentes. Dessa forma Lacan definirá a metáfora como uma

substituição. A ideia “chove vinho” vem cair sobre o “campo de trigo”, produzindo um + (mais) de sentido. Por isso, sua fórmula usa a barra, de maneira um pouco mais complexa do que a anterior:

$$\frac{S'(+) }{S}$$

A barra define essa substituição como uma relativa submissão do termo inicial ao novo termo, sem que se trate de uma substituição que o elimina. Ele apenas fica sob a barra.

Para concluir essa pequena revisão de “linguisteria laciana”, é preciso entender que não são duas ideias, mas dois significantes. Não são as ideias que produzem o efeito poético. Não são ideias, mas os termos — usemos “palavras” para simplificar. As palavras carregam com elas sentidos, ao menos um, mas o que são estes sentidos? Apenas mais palavras, porque o sentido último, o real da coisa em questão, não pode ser dito em si. Então, a cada vez, um ou mais sentidos. É exatamente porque cada palavra do binômio conjugado pode ter vários sentidos que essa conjugação fisga um real. Se fossem apenas duas palavras cada uma com seu sentido fixo, não haveria este efeito poético em toda sua dimensão. Vejam o exemplo de um autor da linguística:

*Aquela mancha na porta
Isabel está na porta
O carro está na porta⁶.*

De que porta nós estamos falando? Utiliza-se o mesmo significante para coisas completamente diferentes. A articulação entre os significantes fisga um real distinto e fixa lugares e objetos distintos. É o que Lacan vai dizer ao desenhar duas portinhas idênticas, com as letras “H” e “M” sobre elas. Não há nada no real que defina naturezas diferentes, mas há uma articulação entre os significantes e seus

variados sentidos em uma dada cultura que produz um mundo de diferenças. É porque o significante é criacionista, reparte e produz, que temos um mundo de “segregação urinária” nos termos de Lacan⁷. Por isso a fórmula completa de Lacan apresenta a seguinte estrutura:

$$\frac{S}{S'} \cdot \frac{S}{S'} \rightarrow \frac{S(+)}{S'}$$

Um significante (S) com sua ideia (S', que é sempre outro significante) junta-se a outro significante com a sua ideia e, com isso, produz-se uma substituição que carrega um “a mais” de sentido.

Ex-nihilo

A metáfora é o que acontece espontaneamente na linguagem para que alguém possa situar um real. O real que não se pode dizer continuará sem ser dito, mas este real é encaixado entre dois significantes. A metáfora permite que se localize o real na linguagem ou que a linguagem nos traga um real que, de outra maneira, seria apenas inefável. Ele está ali. Esse é o efeito poético.

É esta a operação que será proposta por Lacan para traduzir o Édipo freudiano em termos mais universais e menos vitorianos. A metáfora paterna seria, portanto, um caso especial de metáfora. Com a metáfora paterna, Lacan assume que efeito poético não é apenas um efeito abstrato no céu das Ideias. É meu corpo que é interpelado, tomado e mobilizado por este efeito. É o que vai acontecer com a criança. Ela irá se constituir, se engendrar, como sujeito de si dona de uma identidade e de um corpo sexuado a partir da metaforização de um real primordial.

Abordamos, no entanto, uma metáfora muito especial, uma vez que ela reúne significantes muito especiais. Para começar, uma

mãe que é tudo, mas que logo depois é nada. Ela entra e sai. É presença total e ausência absoluta. É o máximo que a criança, ainda quase nada, pode dizer dessa mãe. Em seguida, o segundo significante é um pai, que também não é nada em si, apenas algo que no discurso da mãe marca um vazio. Esse vazio marca que aquela, que é tudo ou nada (mesmo quando está ali e é tudo), tem algo que lhe escapa, que ela não tem e deseja. O que é isso que ela deseja? Se ela é tudo, essa outra coisa que não ela só pode ser puro vazio.

É por isso que Lacan define o Nome-do-Pai e não o Pai. O que é um *nome* de um pai? Na verdade “Nome-do-Pai” é uma má tradução. Nom em francês é sobrenome. Melhor seria perguntar: o que é o sobreNome-do-Pai no discurso da mãe? O que é um sobrenome? Nada, nenhuma qualidade ou ideia em si, apenas a marca de um vazio.

O sobreNome-do-Pai agindo sobre o desejo da mãe, a articulação poética ou metafórica entre eles, produz um lugar no real e é neste lugar que entrará a criança para se localizar como sujeito. “Sou qualquer coisa entre os dois” e, a partir daí, “posso me endereçar para o lado onde há possibilidade de saber”, o lado Nome-do-Pai, que é o lado propriamente significante, já que o lado mãe é apenas o de um desejo sem sentido.

O que é essa coisa na qual a criança está imersa? Chamemos de mãe. Essa coisa será combinada a um sobrenome produzindo um efeito de localização subjetiva. Todo este percurso produz em nós o sentimento de que temos uma matriz. Ela se coloca contra o evolucionismo. É tudo ou nada, *ex-nihilo*. Cada um irá habitá-la a seu modo, porque ela é feita de significantes vazios e não de significados. Dessa forma, cada um poderá preenchê-la com os sentidos de sua existência⁸.

Notas

1. Lacan, J. *O Seminário livro 5*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 185.
2. Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 519.
3. Que se experimente aqui: “nas curvas do teu corpo capotei meu coração”, frase de pára-choque de caminhão que tema a vantagem de já indicar que a metáfora localiza mais do que ideias e um real abstrato.

4. Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 512.
5. Leminsky, P. *La vie em close*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 163.
6. Marcuschi, L. A. *Fenômenos da linguagem*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 84 e 123.
7. Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 508.
8. Ela serve inclusive para delimitar uma para-mãe, a psicótica, com a metáfora delirante, da qual falaremos no capítulo dedicado à mãe de Joyce.