

O ESTILO DA MÃO FURADA

Adriana Carolina Hipólito de Assis*

 <https://orcid.org/0000-0003-1016-9240>

Como citar este artigo: ASSIS, A. C. H. de. O estilo da mão furada. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 1-10, maio/ago. 2021. DOI 10.5935/1980-6914/eLETLT2112456

Submissão: maio de 2019. **Aceite:** abril de 2021.

Resumo: O estilo, a aparência pícara é uma das características mais importantes de seu quadro, independentemente do *status* social. Tanto o pícaro das ruas quanto o foracluído, burguês residente e domiciliado, caminham por uma mesma flânerie de perversão e buscam mecanismos de defesa para manutenção do engodo pessoal, como os dândis; ou para sobreviver à foraclusão social buscam anteparo imaginário na roupa moral. Vestir a *prêt-à-porter* apresenta uma lógica fantasmática que se articula a partir da fórmula de conexão entre o sujeito e a estrutura de significante, que sempre retorna como falta do objeto a, como fantasma escritural. Nesse sentido, a defesa é sempre inventiva, o sujeito revela as faltas vestindo o ideal, o modelo aceito socialmente na tentativa de sair da foraclusão, ao revelar a escritura do desejo, que pode retornar como metonímia neurótica, perversa ou como metáfora delirante e/ou alucinatória, como resto da fome significante do Grande Outro.

Palavras-chave: Picaresca. Jacques Lacan. Foraclusão. Estilo. Octavio Paz.

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, SC, Brasil. E-mail: adricarolbas@gmail.com

■ **A**ntes de iniciarmos a discussão sobre o estilo nas narrativas pícaras, é preciso situá-lo em um quadro de foraclusão no qual figura como um marginal que tenta sobreviver defendendo-se, enganando, burlando a todos de forma inventiva. Para Lacan, a foraclusão caminha entre dois registros: o imaginário e o simbólico. O real manifesta-se nesses dois registros, independentemente de um quadro de rua, pois o pícaro também pode ser um foracluído dentro de casa.

A rejeição, a denegação e o recalque são formas de expulsão originárias do sujeito. Segundo Freud, há dois tipos de recalque: o originário, derivado da primeira fase, na qual há um afastamento de uma significação proibitiva em virtude da castração que não é aceita de forma consciente, mas que é suportada pelo simbólico e pelo imaginário; e a segunda forma de recalque, que expulsa o resto denegado via pulsão oral, anal, escópica etc. A alucinação foraclusiva, ou até mesmo a pulsão, é também uma forma de expulsão da analidade pelos orifícios do corpo e suas extensões desejantes, gozantes, derivadas do recalque originário. No recalque, o sujeito renuncia, sacrifica o gozo pelo objeto imaginário, o falo. Por isso, de acordo com Freud, o gozo é *posto de lado* de forma sublimatória. Aspecto bastante criticado por Lacan, a simbolização que Freud *põe de lado* pode tamponar um primitivismo, uma selvageria real.

A rejeição é, por outro lado, um mecanismo utilizado como defesa contra a ameaça de castração. Na lógica freudiana, a criança é rejeitada pela ausência da mãe, pela alienação do pai, pela falta do pênis na mãe e, no início da vida sexual, ao observar a diferença de sexo com a irmãzinha. No artigo sobre o *fetichismo*, Freud mantém a crença no desejo deslocado da criança pelo falo materno. O fetichismo busca em uma parte do corpo uma relação objetal para atribuir-lhe o papel de pênis como um substituto do falo materno. Freud acredita que esse afastamento objetal do desejo é uma mudança na organização da rejeição, no que se refere à tentativa de separação, da clivagem do eu com a realidade. Duas atitudes compõem a organização do fetiche freudiano a partir do recalque: uma neurótica e outra perversa. Esses dois registros dão conta de uma topografia da rejeição freudiana, também estudada no artigo “A perda da realidade na neurose e na psicose” (1976), na distinção entre esses dois campos. A neurose resulta do conflito entre o ego e o id e a psicose, do desfecho de um distúrbio entre o ego e o mundo externo. Todas as neuroses defendem o ego e buscam um escoadouro motor diante dos mecanismos de defesa com relação à repressão. Na psicose, as defesas são direcionadas ao mundo externo, o mundo exterior não percebido. De certa forma, essa questão antecipa a discussão lacaniana presente no Seminário de 1964, *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* (1985), com relação à perda do anteparo imaginário, no qual o ego cria um mundo externo e um interno (FREUD, 1976).

Freud divide a neurose da psicose ao observar a frustração conflitiva decorrente da defesa dos desejos constituídos desde a infância. A frustração põe o sujeito no real, no externo. A rejeição, seja como furo metonímico ou metafórico, é sempre uma tentativa fracassada de lidar com a realidade. A rejeição, o recalque e a denegação são registros que fundam a lei simbólica, o Nome-do-Pai. Essa lei refere-se não ao pai concreto, mas à lei estruturada no sujeito desde a alienação paterna de forma simbólica. O Nome-do-Pai autoriza, nomeia, reconhece o sujeito sexual e socialmente. Expulsar a lei repressiva é uma forma de matar o resto pulsional e, ao mesmo tempo, é uma forma de virtualizar o sujeito,

construindo uma topologia interseccionada pelos três registros lacanianos nos quais o real ganha ênfase na expulsão. A economia discursiva lacaniana, mais do que favorecer a discussão acerca dos sintomas sem tantas classificações, explícita, ainda, uma mudança importantíssima com relação à divisão possibilitada pela teoria freudiana, qual seja: não há distinção quando se trata de forclusão entre neurose e psicose, ambas se situam no campo do real, embora haja controvérsias picarescas dentro da teoria lacaniana em *Estou falando com as paredes* (LACAN, 2011). Embora Jacques Lacan (2011) tenha sido rejeitado pela Psiquiatria, não pode ser lido dentro de um quadro real, de forclusão, uma vez que todo psicanalista fala com as paredes, com os muros inconscientes difíceis de se derrubar; não se pode dizer que a rejeição sofrida por Lacan seja forclusiva, embora fale com as paredes.

A forclusão, assim como o reconhecimento do Nome-do-Pai no que se refere à picaresca, é um caminho trilhado pelas discussões de Octavio Paz, sobretudo em *Conjunciones y disyunciones* (1969). A negatividade de Hegel presente nas entrelinhas do texto está também por dentro das discussões psicanalíticas no que se refere à dialética da expulsão e apresenta duas proposições em Jacques Lacan. A primeira, refere-se ao elo originário de castração e a segunda, à crítica à rejeição dialética sofrida pelo pícaro. A denegação é também pícaro. O pícaro luta pela manutenção do princípio de prazer, por isso busca no automatismo o falo materno. O desprezo associa-se sempre ao sofrimento, à realidade concreta hostil e ao real como espaços de luta e de sobrevivência; a denegação extrema fornece uma síntese na constituição do sujeito na relação com o prazer e com o desprazer que põe o pícaro na reação dos afetos, como quando uma criança leva um tapa e pergunta: é um carinho ou uma palmada? (LACAN, 2010, p. 15). O pícaro não sabe a diferença entre o carinho e a palmada e, por isso, não tem escolha, aceita de forma introjetada a desintegração do ser como regra, sofrendo, muitas vezes, horrores com os familiares ou nas ruas. Ou, ainda, acaba por buscar a denegação como forma de obter prazer. A picaresca constrói uma cultura de erotismo, de dor, o pícaro sofre a ação de sádicos, do chicotinho de fetiche que, na maioria das vezes, tampona o Grande Outro.

A negação na picaresca está ligada também ao recalçamento e ao juízo de um olhar repressor. Segundo Lacan, o juízo atribui ou rejeita uma propriedade que se reconhece, logo, o Nome-do-Pai passa a modelar a ação do pícaro vestindo-o à *prêt-à-porter*. O pícaro acaba por fazer “cara de santinho” para ser aceito socialmente, suas roupas passam a vestir o ideal de eu como fantasia, como sublimação para sobreviver. Por isso, as imagens presentes no *Mordelón*, de Armando Jimenez – texto que desencadeou as discussões de *Conjunciones y disyunciones*, de Octavio Paz – são extremamente infantis, como o rei e a rainha que se vestem bem, mas soltam flatos, forma modelar de destronar a realeza. O bem e o mal são pulsionais, o eu ideal introjetado no pícaro é expulso para a palavra/imagem/roupa sair como paródia, como crítica social, como falta, ou, ainda, como costura de seu esfacelamento.

A negação sofrida pelo pícaro é simbolizada pela palavra *não*. O *não* no inconsciente pode apresentar uma dupla negativa, que retorna como um *sim*, uma afirmativa ou como negativa. O inconsciente não pretende uma lógica racional, sua lógica é analógica, poética, irracional, como o sonho na relação com a negação que, na maioria das vezes, pretende a afirmação do desejo negado. Na pica-

resca, o *não* tem função de supereu, de autoritarismo, de sofrimento, na medida em que negar põe naturalmente o sujeito na lei ou na expulsão da lei, no real.

Na picaresca, a relação com a realidade concreta é sempre real, o pícaro defende-se alucinando por estar na fase de espelho. A apologia do *não* potencializa a recorrência dos sintomas de alucinação e de delírio na picaresca. A alucinação na picaresca tem raiz nos Seminários de 1953-1954, *Os escritos técnicos de Freud*, texto no qual a forclusão comparece como alucinação psicótica do menino do lobo. Nesse seminário, o menino de cinco anos acredita ter cortado o dedo vendo-o preso apenas pela pele. De certa forma, a alucinação do menino do lobo tem muito do medo castrador de Hans, que também alucina a mordida de um cavalo, o *Mordelón* pícaro. Nesse seminário, assim como no Seminário *As psicoses*, de 1955-1956, a alucinação surge a partir da máxima lacaniana: *aquilo que não veio à luz no simbólico reaparece no real* (LACAN, 2010, p. 59). O sujeito volta da alucinação, mas não consegue dizer nada sobre ela, diferente da posição do Seminário *Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*, de 1964, texto no qual a alucinação forclusiva comparece na repetição, no tiquê, no automatismo simbolizado como falta a partir da máxima: *o real aqui é aquilo que sempre volta ao mesmo lugar*. A diferença dessas duas posições apresentadas pelas máximas forclusivas de Lacan aponta, no Seminário de 1953-1954 e no Seminário de 1955-1956, uma vinculação acentuada com a lógica freudiana na qual observa a alucinação como uma confusão extrema em que o mundo exterior não é percebido (FREUD, 1976, p. 190). Essa não percepção é reinserida por Lacan na inversão dos vasos de flores – na fase de espelho – para a discussão do menino do lobo, assim como para a discussão da paranoia no caso de Schreber, interpretado por Freud e reanalisado por Lacan. Para Lacan (2010, p. 27, grifo nosso), a paranoia:

[...] se caracteriza pelo desenvolvimento insidioso de causas internas, e, segunda uma evolução contínua, de um sistema delirante, durável e impossível de ser abalado, e que se instala com uma conservação completa da clareza e da ordem no pensamento, no querer e na ação.

A paranoia, a alucinação e o delírio têm em comum o abalo *interno* do sujeito diante do fracasso, o sujeito fica preso às perdas ou aos ganhos do passado e não consegue lidar com a frustração da realidade concreta. A rejeição sofrida busca na dialética uma forma de superação da perda para manter a dignidade da coisa. A “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”, presente nos *Escritos* (LACAN, 1998), situa a paranoia, assim como o delírio, dentro do estágio de espelho e da relação de dominação do senhor e do escravo de Hegel (KOJÈVE, 2014). As perdas derivadas desse embate são ocasionadas pela derrota dialética, que posiciona o sujeito na menos-valia, no dano moral ou financeiro. O sujeito delira ou alucina por ter sido expulso de sua simbolização.

A inventividade, o estilo pícaro se associa a dois nomes relacionados ao fantasma negado, denegado e/ou rejeitado: o desejo e a realidade. Dois aspectos que formam a base da forclusão e dos fantasmas, dos sintomas incrustados na psique. A forclusão, neste aspecto, ganha uma topologia, um quadro de defesas que expõe suas faltas em uma geografia social e individual. O quadro de defesas que expomos a seguir dá conta das diásporas que o pícaro sofre, cada expulsão é uma defesa que o faz fugir para outro espaço. O laço de análise para

compreensão desse quadro não está distante do movimento feito pelo mexicano Octavio Paz. Paz, antes de entrar em qualquer espaço, lia uma geografia para planejar estratégias de abordagem a partir do sintoma observado e depois partilhar a arte mexicana sendo sensível, inclusivo à literatura popular, à picaresca. Octavio Paz compreende as defesas do inconsciente como faltas sublimadas, como fantasias, como uma forma de dizer e daí que sublima ou que fantasia. Na psicanálise lacaniana, o desejo e a realidade que desembocam no real são articulados por uma textura sem corpo que os alinhava num plano projetivo de um *cross-cap* que possibilita analisar as duas faces – o avesso e a realidade – a partir de um buraco com um pequeno corte que possibilita ler as fantasias: a vestimenta, o véu encobridor do fetiche, a máscara que inscreve o sujeito na realidade dentro da cadeia de significante.

A aparência pícaro, o estilo é uma das características mais importantes de seu quadro, independentemente do *status* social. O pícaro das ruas, assim como o foracluído residente e domiciliado burguês, caminham por uma mesma *flanêrie* de perversão e buscam mecanismos de defesa para manutenção do engodo pessoal, como os dândis; ou para sobreviver à forclusão social buscam anteparo imaginário na roupa moral, de bem, do colarinho branco. Vestir a *prêt-à-porter* apresenta uma lógica fantasmática (LACAN, 2008), que se articula a partir da fórmula de conexão entre o sujeito e a estrutura de significante que sempre retorna como falta do objeto a, como fantasma escritural. Nesse sentido, a defesa é sempre inventiva, o sujeito revela as faltas vestindo o ideal, o modelo aceito socialmente na tentativa de sair da forclusão; ao revelar a escritura do desejo que pode retornar como metonímia neurótica, perversa ou como metáfora delirante e/ou alucinatória, como resto da fome significante do Grande Outro.

A fome estrutural é o grande mote da picaresca. No *Banquete*, a fome é sempre platônica, idealizada. Nela, *Penia* representa o amor solar, uma esfera de Um, de reciprocidade, de amor espelhado ou de devoração desejante. No *Banquete*, *Penia* trata da fome do objeto perdido, do objeto a, busca-se na fome, no automatismo a parte que falta. De certa forma, Lacan, em grande parte dos seus seminários, reafirma a máxima platônica de buscar na parte que falta o desejo renunciado, denegado, ou buscar na falta que falta – aquela que não aparece no sujeito – o vazio melancólico, ausente, de nostalgia do falo materno.

Na picaresca, o amor é sempre fome espelhada, é sempre a devoração rabelaisiana. Segundo João Palma-Ferreira, em *Do pícaro na Literatura portuguesa* (1981), Ulla Trullemans, autora estudiosa da picaresca, observa que o pícaro não ama, todas as narrativas pícaras, as de Lazarillo, de Tormes, Buscón à Guzmán de Alfarrache, verifica-se que não há amor ou erotismo, mas sobrevivência e negociata. O pícaro costuma fazer sociedade com o poder, por isso negocia a mulher com o padre. Sua atitude, embora nos cause estranhamento, apresenta uma explicação antropológica: a mulher é sempre dada como fogo/moeda nas trocas, nos banquetes primitivistas. Mas o pícaro não para na mulher, ele negocia o filho a um mestre pedófilo ou a um cego para sobreviver. É o que se percebe em narrativas como *La Pícaro Justina*, *Satiricón*, ou, ainda, em *Conjunciones y disyunciones*, ensaio no qual mostrar a bunda não é somente uma atitude de rebeldia diante do poder, é também sinônimo de chingada, de abuso sexual e/ou moral. Ulla Trullemans observa em *O pioelho viajante* que o pícaro roda, passa de mão em mão, de cabeça a cabeça como moeda/dinheiro. O mercado paralelo, a economia pícaro tem estilo paródico, de canto paralelo. A fome faz girar o capital

e o pícaro é usado como moeda da mais-valia, substituído como Justine que veste Lázaro, que era “moço de clérigo” (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 82). Por outro lado, o mercado paralelo, assim como a mais-valia, é maquinaria lacanianamente *do mais* explorando o *menos (-1)* construindo aventuras diaspóricas significantes de moedas/piolhos.

O estilo pícaro apresenta fundamento na *Arte de roubar*, arte regulamentada pelos males da devoração, pelo resto de significante que só sobrevive mamando, isto é, usando a psique do outro para chupar/imitar, como um vampiro. O pícaro entra nas paredes do inconsciente para sobreviver roubando:

A Arte de Roubar ilustra o princípio de que a sociedade é construída por diversas camadas, séries, classes ou espécies de ladrões, sendo o roubo a forma aceita e implicitamente “regulamentada” da sobrevivência (PALMA-FERREIRA, 1981, p. 39).

O estilo pícaro se vê numa posição heroica de mostrar que não é diferente do espelho oficial do poder que rouba, mas faz. O estilo pícaro pretende, como *Zorro*, lutar contra o absolutismo monarca que lhe impõe a fome e a miséria, por isso usa máscara do fetiche, engana e mente para sobreviver à fome. Mas por ser mascarado, vive a ambivalência entre o bem e o mal. Embora pretenda a crítica, o pícaro sempre procura ascender, contemplar sua autoimagem com o modelo. Há uma tendência que se observa na picaresca, sobretudo em *Guzmán de Alfarache* – metáfora do alemão luterano traduttore/traidore –, de buscar a salvação no arrependimento crístico e, com isso, ganhar asas, vestir imitando o estilo do bem. O pícaro deseja ascensão da alma pelo bolso, aspecto que não está distante da cultura de castas oriental, na qual os bens da matéria se equiparam aos do dharma/alma, como afirma Octavio Paz em *Conjunciones y disyunciones*.

O pícaro não tem alma – não tem ego por ter sido expulso, foracluído –, mas tem um corpinho vendável, um modelo, além dos cinco dedos das mãos que usa para se elevar como as narrativas do *Diabinho da mão furada*, de Antônio José da Silva (2018), autor de *O judeu*. O *Diabinho da mão furada*, que também apresenta outra versão como o *Fradinho da mão furada*, faz parte da série de narrativas folclóricas galego-portuguesas, que tratam, como na picaresca, do mundo às avessas; o revés tem início nas ligações malévolas, com os medos fóbicos ou traumáticos que aparecem nos sonhos. O *Duende da mão furada* ou *Fradinho da mão furada* são narrativas derivadas do *Diabinho*. A série das mãos serve para explicitar a atitude pícaro que busca como estilo enganar, a mão pícaro é vazada, nela há um buraco. O duende, assim como *Diabinho*, marca o paganismo herético que prega peças, rouba objetos, azara ou traz a felicidade dependendo do trato dado ao Diabo. Se o alimentam e dão pão e leitinho, só faz o bem; o *Diabinho* não deixa de ser Rabelais, que precisa ter a pança cheia e a roupa do rei carnavalesco para servir à humanidade.

Para Jacques Lacan, as estruturas alicerçam, dizem se o sujeito saíra como na música “Até o fim”, de Chico Buarque de Holanda: “um anjo safado// que decretou que estava predestinado// a ser errado assim// já de saída minha estrada entortou // mas vai até o fim”. Todo pícaro, neste sentido, tem uma força do destino, como afirma Nélide Piñon na paródia da ópera de Verdi *La fuerza del signo*, um destino do Grande Outro marcado entre o significante materno e o paterno. O pícaro é um predestinado, mesmo que tenha um estilo malandro descrito por Antonio Candido na *Dialética da malandragem* (1970),

seu corpo resulta de um destino especular que lhe apresenta a fome de significantes diante do Nome-do-Pai.

Todo pícaro vai até o fim, como afirma Chico Buarque, por isso engana defendendo-se da fome imaginária vestindo suas faltas clonadas de outros sujeitos, roubando formas aceitas elegantes e idealizadas, fazendo uso de acessórios, de várias máscaras identitárias, por isso veste *prêt-à-porter*. O pícaro sempre busca no outro uma lojinha de bricabraque para sobreviver. A arte pícaro vem marcada pela acefalia, portanto, o estilo mexicano vem impregnado da arte primitiva como *Coatlicue*. *Coatlicue* está anacronicamente presente no barroco acéfalo de Quasimodo, de Bataille ou par a par com o Rei-macaco, o Mono-Buda que Octavio Paz homenageia em *Monogramático*, quando embaixador na Índia. A cabeça é um utensílio de proteção xamânica/zoomórfica, cabeça-de-cobra vestida por uma cabeça-cinto – acessório humano – preso à cintura para não perder a humanidade ou para que a massa cefálica restasse no vazio. O pícaro veste o belo-disforme remanescente de povos monstruosos para civilizados ou, ainda, do ideal de eu, da honra cavaleiresca como o gato de botas.

O destino, a lei, se instala falhada, esfacelada, por isso o pícaro veste imagens híbridas, como a do anjo em *Malhadinhas*, em *Lazarillo de Tormes*, ou, ainda, na modernidade como o anjo *batailliano*. Muito da literatura popular universal é herdeira das conquistas ultramarinas, como as que ocorrem com a Espanha-México ou com Portugal-Brasil. *Lazarillo de Tormes* é, nesse sentido, um germinador *mor* da picaresca que está presente como um piolho viajante em várias narrativas e cordéis populares, como as Farsas Vicentinas, ou os cordéis e narrativas brasileiras, como o *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna (2001).

A concepção de anjo na picaresca deriva do episódio bíblico no qual Lázaro é ressuscitado por Jesus, após quatro dias de sepultamento. Lázaro renasce das cinzas como uma fênix. Segundo a parábola bíblica, a fome, as feridas e a morte sofrida por Lázaro o elevam diante de Deus, por isso é ressuscitado. Há aqui um correlato de Lázaro com Dante, que passa pelo inferno para chegar ao paraíso. *Lazarillo de Tormes* é uma versão popular do personagem bíblico Lázaro, que só sai da fome e da miséria por se arrepender e servir à Igreja Católica ou ao *El Rey*, somente assim ascende, entra na economia da simbolização como um anjo caído que serve ao discurso oficial para moralizar os poderes corruptos supervisionando. Toda narrativa pícaro tem como vestimenta um anjo caído, um foracluído predestinado santinho na aparência, mas devasso na negociata e na crítica. Os anjos caídos negociam a alma, reproduzem o que fizeram com ele – foracluindo o outro – até virar uma maquinaria da mais valia-social.

Um dos aspectos mais interessantes do estilo picaresco encontra-se na concepção do vocábulo *atalaya*, presente na narrativa de Guzmán de Alfarrache. *Atalaya de la vida humana* descreve a ação de atalayar. O primeiro sentido associa-se à religião, pois atalaya é fazer sentinela, guardar os muros dos ladrões da Igreja Católica ou, ainda, orar e vigiar ou negar os pensamentos pecaminosos. Os anjos caídos, os picaros, tinham por função vigiar as torres da igreja, daí que todo anjo é um supervisor, um moralista da vida alheia.

Pensemos pues que en el subtítulo “atalaya de la vida humana” comprime Alemán el doble sentido de su novela picaresca. Por una parte el sentido crítico: el atalaya-centinela tiene la misión de “descobrir” los perigras; por otra el sentido

moralizador “descobrir como atalaya todo suerte de vícios” [...] El caminho que Guzmán há elegido para descobrir los vícios y avisar a sus lectores, es el de su propia experiência. [...] El pícaro y galeote se convierte así en “exemplum ex contrario” (MIGUEL, 1971, p. 78-79, grifo nosso).

O olhar do pícaro ocupa um ponto de perspectiva, atalaya, que observa a distância, a crítica moral e a vida concreta regada à velhacaria. A assimetria do olhar de Guzmán perpassa pela assimetria do renascimento, pelo exemplário a ser seguido, mas se perde nos caracóis do barroco conceptista, por ser um “*ex contrario*”, um invertido nos vasos de flores lacaniano. Sua sobrevida é usada como exemplo do que não se deve fazer. Na picaresca, *atalaya-torre* passa ser sinônimo de *atalaya-ladrón*, o pícaro é um astuto que vigia “*con cien ojos de vela, como el ladrón sobre la torre de su malícia*” (MIGUEL, 1971, p. 76). O pícaro mantém o controle do sujeito pelo alto sendo do baixo: um anjo caído. Embora Lazarillo, Guzmán, Malhadinhas e João Grilo sejam considerados anjos caídos, o que pesa sempre na picaresca, além do estômago, da fome, é o dinheiro. Os personagens pícaros são, em sua maioria, mercenários que servem ao alto e ao baixo. Mas como o poder religioso é sempre maior, o pícaro acaba fazendo o bem para o bolso e para a alma. Nesse sentido, o bem e o mal se equilibram.

Em Guzmán, há uma particularidade interessante. O pícaro, antes de ser expulso de sua alma como em Schreber (LACAN, 2010), vendia roupas para não se ver obrigado a roubar. Mas como todo pícaro, Guzmán acaba por se perder no caminho, passa a imitar/plagiar e a ter uma postura amoral. A postura amoral traduz-se como a perda da Lei, do Nome-do-Pai. A expulsão da alma faz do pícaro um anjo, um objeto manejável. O pícaro passa a ser *chingado* e a fazer *chingada* como reflexo de um espelhamento de bater e ser batido. Nesse sentido, a figura do pícaro e a de Georges Bataille coincidem, ambos se situam como anjos esfacelados. Toda demanda pícara só inicia quando a alma é expulsa do corpo, assim, Lazarillo, Buscón, Justine, Guzmán e Bataille caem como *Lúcifer*, por isso vestir o outro é também uma arte de avatarismo. Os anjos também fazem do outro como bonecos kabuki, manejados como fantoches pela fome e pelo poder que os manipula e organiza-os para manter a linhagem. Nesse contexto, o sagrado e o profano ganham uma referência maior, na medida em que o sagrado dá a lei, o *exemplum* como um dom que, no entanto, sacrifica o sujeito como oferenda. O sacrifício consagra, diviniza, mas abate/mata. O anjo caído acaba por ganhar no mercado paralelo uma utilidade profana/maldita, vendável, desejável. Bataille é um anjo sagrado, mas impuro, nefasto:

O diabo – anjo ou deus da transgressão (da insubmissão e da revolta) – estava expulso do mundo divino. Ele era de origem divina, mas na ordem cristã das coisas (que era um prolongamento da mitologia judaica), a transgressão não era mais o fundamento da divindade, mas o de sua queda (BATAILLE, 2004, p. 189).

Nesse sentido, Bataille é um pícaro, um *Diabinho da mão furada*, um caído. Mas há uma cilada no que se refere a Georges Bataille. Ulla Trullemans (cf. PALMA-FERREIRA, 1981) afirma que o pícaro não ama e não erotiza, somente sobrevive. Uma das marcas de Georges Bataille é o erotismo embasado, sobretudo, na antropologia de Hegel. O que implica que Bataille teria fome desejante, enquanto falta do objeto perdido, enquanto aparência de consciência-de-si ou da cadeia de significante. Mas o erotismo de Bataille, assim como da picaresca, é

sem *anima/alma*, ambos são ociosos. Na *Teoria da religião* (2015), de Georges Bataille, observa-se na selvageria a ausência de transcendência do saber como fator de consciência-de-si e de construção de linguagem no sujeito. Para Bataille, o saber não existe, posto que é acéfalo, Bataille *não sabe*, como afirma Jacques Lacan, e por isso não fala, é falado. O *não saber* de Bataille apresenta uma relação espelhada de água-para-água que, por outro lado, posiciona-o como sujeito externo, como animal-objeto que se afeta com outro para gozar. O que se pressupõe é que Bataille tenha na lógica hegeliana sentimento-de-si e não consciência-de-si, por isso é puro instinto, um selvagem. Embora tenha um estilo corpóreo desejante, narcísico, Bataille engana. Seu corpo apresenta uma outra leitura, há nele um esfacelamento que o posiciona num paralelo com Lázaro: morto, mas ressuscitado. Bataille ressuscita como um acéfalo que deu certo, seu gozo, seu êxtase só ganham estilo quando cola em uma mãe. Bataille só goza quando veste à *prêt-à-porter*. Na *Lógica da fantasia*, de Jacques Lacan, observa-se o fantasma que veste à *prêt-a-porter* dentro de uma lógica de fantasia que, mais do que expor as faltas do objeto *a*, como resto de significante que retorna como desejo arcaico do falo materno – ou dos traumas constituídos – expõe o retrato da forclusão social. O foracluído sempre clona o outro para ser aceito ou segue o modelo materno ou roupa de bem. Eis o papel do anti-herói pícaro, que apresenta uma lógica situada na topologia da fantasia na qual se observa o pícaro pelas bordas do sintoma buscando um lugar fictício, teatral como a fuga imaginária, defensiva da realidade excludente. Nesse sentido, todo pícaro é um anti-herói que se defende do fantasma do herói, do modelo reconhecido pelo nome, pela linhagem nobre e, portanto, da propriedade, do dinheiro e da roupa de bem. Assim, observa-se que, onde há fantasia ou sublimação, há defesa inventiva. O estilo pícaro simbolicamente representa a presença do real no borromeano de Jacques Lacan. Do ponto de vista da forclusão, a picaresca é o real em si, seu estilo, portanto, deriva das bulas, dos enganos que desviam, tamponam o real. Na picaresca tudo é uma questão de estilo, de aparência.

THE STYLE OF THE PIERCED HAND

Abstract: The style, the pike appearance is one of the most important features of its frame and is independent of social *status*. The street pier, as well as the resident and domiciled bourgeois foracluído, walks through the same perversion *flanerie* and seeks defense mechanisms for the maintenance of personal deception, such as the Dândis; or to survive the social foraclusion seek imaginary bulkhead in moral clothing. Dress up the *prêt-a-porter* presents a fantastical logic that articulates from the formula of connection between the subject and the structure of signifier that always returns as a lack of object *a*, as a scriptural phantom. In this sense, the defense is always inventive, the subject reveals the faults wearing the ideal, the model accepted socially in the attempt to leave the foraclusion. By revealing the scripture of desire that may return as neurotic, perverse metonymy or as delusional and/or hallucinatory metaphor, as rest of the great other's significant hunger.

Keywords: Picaresca. Jacques Lacan. Foraclusion. Style. Octavio Paz.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, J. P. La pícaro Justina. Disponível em: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10072821. Acesso em: 15 jun. 2021.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BATAILLE, G. *Teoria da religião*: seguida de esquema de uma história das religiões. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, p. 67-89, 1970.
- FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos*. Edição Standard Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- KOJÈVE, A. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. *Estou falando com as paredes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- LACAN, J. *O seminário, livro I – Os escritos técnicos de Freud*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- LACAN, J. *O seminário, livro 3 – As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- LACAN, J. *O seminário, livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, J. *O seminário, livro 14 – A lógica do fantasma*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.
- MIGUEL, A. S. *Sentido y estructura del “Guzmán de Alfarache” de Matei Alemán*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- PALMA-FERREIRA, J. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.
- PAZ, O. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- PETRÔNIO. *Satiricón*. São Paulo: Ediouro, 1975.
- SILVA, A. J. da. *As obras do Diabinho da mão furada*. Disponível em: <http://www.agr-tc.pt/bibliotecadigital/aetc/index.php?page=13&id=175&db=>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- SUASSUNA, A. *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2001.