



FÓRUM DO CAMPO LACIANO – SP

ESCOLA DE PSICANÁLISE DOS FÓRUMS DO CAMPO LACIANO – EPFCL

LIVRO ZERO

revista de psicanálise

NÚMERO 5

LÓGICA E POÉTICA NA EXPERIÊNCIA ANALÍTICA

Fórum do Campo Lacaniano - SP

Livro Zero

revista de psicanálise

© 2014, Fórum do Campo Lacaniano SP (FCL-SP)
Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Livro Zero

Revista de Psicanálise

É uma publicação anual do Fórum do Campo Lacaniano – São Paulo da
Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano – Brasil.
Rua Lisboa, 1163. Pinheiros. São Paulo, SP Brasil.
epcl_fclsp@campolacanianosp.com.br

COMISSÃO DE GESTÃO DO FCL-SP

Diretora: Ana Paula Lacorte Gianesi

Secretário: Luis Guilherme Coelho Mola

Tesoureira: Marcelo Amorim Checchia

Coord. de FCCL: Tatiana Carvalho Assadi

CONSELHO DO FCL-SP

Beatriz Silveira Alves de Oliveira

Conrado Ramos

Rita Vogelaar

Sandra Letícia Berta

Silvana Pessoa

COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO

Coord: Luis Guilherme Coelho Mola

Ana Paula Lacorte Gianesi

Marcelo Amorim Checchia

Conrado Ramos

Ronaldo Torres

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

113DC DESIGN+COMUNICAÇÃO

FICHA CATALOGRÁFICA

LIVRO ZERO: Revista de Psicanálise

Lógica e Poética na Experiência Analítica, v. 1, n. 5. (2º Semestre, 2014), São Paulo, FCL-SP / EPFCL-Brasil, 2013. 128p.

Publicação do Fórum do Campo Lacaniano – São Paulo / Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano - Brasil.

Periodicidade: Anual. ISSN 2178-0250

1. Psicanálise. 2. Psicanalistas - Formação 2. Psicanálise e arte.

I. Fórum do Campo Lacaniano II. Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano - Brasil

Sumário

5 Editorial

FORMAÇÕES CLÍNICAS DO CAMPOLACANIANO

9 Do impasse da fantasia ao passe: a letra entre o saber e o gozo
ANA LAURA PRATES PACHECO

REDE CLÍNICA

19 A transferência e o desejo do psicanalista
CONRADO RAMOS

DIAGONAL EPISTÊMICA

35 Lacan borromeano: um balanço
MICHEL BOUSSEYROUX

45 Passeando com Michel Bousseyroux pelo Lacan Borromeano
CONRADO RAMOS

BLOOMSDAY

53 A importância da escrita de Joyce para a psicanálise e o psicanalista”
ou O que a escritura joyciana pode trazer à prática psicanalítica
PHILIPPE WILLEMART

JORNADA DE ENCERRAMENTO

71 Reconhecer-se entre s(av)oir
ANA PAULA LACORTE GIANESI

- 75 Um não vai sem o outro: não sem o litoral que os separa -
Algumas considerações sobre o lugar do passador
BEATRIZ OLIVEIRA
- 81 A voz do dono e o dono da voz
RITA BÍCEGO VOGELAAR
- 89 Do muro ao novo amor: a experiência analítica e a função poética
INGRID DE FIGUEIREDO VENTURA
- 95 Da anedota à lógica
FERNANDA ZACHAREWICZ
- 105 O sujeito como insistência no “Prelúdio à Tarde de um Fauno”
ADRIANA SIMÕES MARINO
- 113 A voz do poema: Ecos de Maurice Blanchot
DOMINIQUE FINGERMAN
- 121 Entre contar e Cantor
CONRADO RAMOS
- 125 Lógica e poética: por um Triz
ANA PAULA LACORTE GIANESI

Editorial



O quinto número da Revista Livro Zero tem por título o tema que orientou os trabalhos do Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo durante o ano de 2013: *Lógica e Poética na Experiência Analítica*, tema que nos permitiu explorar essas duas dimensões presentes no tratamento do significante. Sem pretender estabelecer a prevalência de uma sobre a outra nem tampouco reduzi-las a um todo falsamente coerente, procuramos entrelaçá-las extraíndo de cada uma dessas modalidades suas especificidades e suas implicações tanto no âmbito teórico quanto no da prática psicanalítica.

Da poesia como um fazer, ressaltamos os jogos com os significantes que, seja por meio das metáforas seja pelo uso da homofonia, resistem à unicidade do sentido. Aspecto tão bem retratado por Lacan ao se referir aos poetas chineses que escrevem, cantarolam, modulam, trabalham com contrapontos tônicos, fazem ressoar outra coisa que não o sentido. Imprimem escansões que atestam um engajamento corporal. Uma estética como esta seria, então, aquilo que vai na contramão do inflar de sentidos e produz furos.

No que se refere à lógica são conhecidos os esforços de Lacan no trabalho de formalização da teoria psicanalítica: os matemas, a teoria dos conjuntos, a topologia, além de um extenso percurso por uma lógica que incluísse a dimensão do não-todo, dos paradoxos e do indecidível. À exaustão lógica, no limite do cálculo e da contradição desenha-se a bordadura deste ponto vivo que se designa por Real.

Foi com o intuito de explorar os limites, pontos de contato, tensões e contradições entre esses dois campos que recebemos durante o ano de 2013 poetas, matemáticos, escritores, músicos, filósofos. Neste número da Revista Livro Zero publicamos uma dessas colaborações: o texto *A importância da escrita de Joyce para a psicanálise e o psicanalista, ou: 'O que a escritura joyciana pode trazer à prática psicanalítica.'* de Philippe Willemart, professor de literatura francesa da FFLCH-USP, apresentado durante a comemoração do Bloomsday no FCL-SP.

Também temos nesta edição o prazer de contar com a colaboração de Michel Bousseyroux *Lacan Borromeano*, texto apresentado na Diagonal Epistêmica, seguido dos comentários e questões colocadas por nosso colega Conrado Ramos.

Os demais textos mostram a produção dos membros do FCL-SP que

procuraram, cada um a partir de suas questões, tratar dessas duas dimensões tão fundamentais para a prática do psicanalista.

Em 2013 ocorreram vários e intensos debates em nossa comunidade de Escola, debates necessários e fundamentais em uma instituição que recusa o falso conforto de um discurso único. No entanto, as questões surgidas nesses debates, por sua complexidade e importância, necessitam de um tempo para que possam ser compreendidas e estruturadas por meio da escrita. Dessa forma optamos em não publicar neste número a seção O Fórum faz Escola, esperando nos próximos números contar com as produções decorrentes deste momento tão importante na história de nossa Escola.

Esperamos que os leitores encontrem neste número da Revista Livro Zero o cuidado e o entusiasmo com que os membros do FCL-SP se dedicaram a percorrer a psicanálise pelas vias da lógica e poética.

Boa leitura.

Formações Clínicas do Campo Lacaniano

Do impasse da fantasia ao passe: a letra entre o saber e o gozo



Ana Laura Prates Pacheco¹

A ESCRITA DO IMPOSSÍVEL E SEU VALOR VERDADE (“AS TACITURNAS NÚPCIAS DA VIDA VAZIA COM O OBJETO INDESTRUTÍVEL”)

Há alguns anos, escrevi um trabalho sobre a história da relação triangular entre o Saber, a Verdade e *la Jouissance* (PRATES PACHECO, 2008). Nesse texto, eu citava uma passagem de *Radiofonia* na qual Lacan afirma: “com a verdade, não há relação amorosa possível, nem de casamento, nem de união livre” (LACAN, 1970/2003, p. 442). Paradoxalmente, entretanto, ele assinala que “o saber pode arcar com a despesa de uma relação com a verdade” já que “o saber compõe um dote” (op. Cit. p. 441). Assim, não há, entre Saber e Verdade, o Um todo que é visado pelo amor. Ora, se a noiva parece inacessível pela via do amor, do lado do noivo, há uma impotência para sustentar o que se produz dele. O mistério da Verdade começa a ser desvelado, entretanto, quando recebemos a notícia de que ela é irmã de *la Jouissance*, que é terceira nesta relação.

O que é importante, nesse caso, é nos determos no que Lacan, de modo surpreendente, introduz aqui: a função da cunhada. A cunhada é ela – *La Jouissance!* É ela quem divide, no sujeito, Saber e Verdade. O Saber, assim, pretende abarcar a Verdade, visando, entretanto, sua irmã – *la Jouissance*. O saber nos ensina Lacan, “é o meio de *la Jouissance*”, que vive de seu trabalho, cujo sentido, entretanto, é obscuro. “Esse sentido obscuro é a verdade” (LACAN, 1969-70/1992, p.48). Assim ele, a um só tempo, fornece à *Jouissance* os meios e fica com os restos: “É no lugar dessa perda (de *la Jouissance*) introduzida pela repetição – diz Lacan – que vemos aparecer a função do objeto perdido, disso que eu chamo *a*” (LACAN, op.Cit. p. 48).

1 Psicanalista, Membro do FCL-SP e da EPFCL-Brasil. AME da EPFCL.

Pretendo, agora, desenvolver um pouco mais esse ponto, e começarei partindo de outro triângulo. Trata-se do triângulo do romance de Marguerite Duras: *O arrebatamento de Lol V. Stein*, publicado em 1964. Escolhi destacar alguns recortes, guiada pelo texto de homenagem que Lacan faz à autora, em 1966. Lacan lê este nome – Lol V. Stein – como uma cifra: Lol: asas de papel, V: a tesoura e Stein: a pedra. Conhecido no Brasil como jogo do “jó quei pô”, esta é uma das versões originadas do antigo jogo da *morra* em latim. No francês, *Jeu de la mourre* é homofônico a *jeu de l’amour*, jogo do amor.

No seminário 24 - *L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre* (1976-77), Lacan retoma essa homofonia que produz a polissemia entre o jogo de apostas e o amor, jogando ainda por sua vez, com o equívoco, o insucesso, o não-sabido e o próprio inconsciente: “Nada é mais de difícil de ser apreendido – diz Lacan então – que este traço do um-equívoco, com o qual traduzo o *Unbewusst*, que quer dizer em alemão, *inconsciente*. Porém traduzido por um-equívoco, quer dizer outra coisa: um obstáculo, um tropeço, um deslizamento de palavra à palavra (LACAN, 1976, 1ª. aula)”

Para apreender a cifra, ele Lacan, é preciso contar até três. Lembremos: Saber, Verdade e *Jouissance*.

Segundo Lacan, em um texto que escreve em homenagem a Duras pelo lançamento de *O arrebatamento de Lol V. Stein*: “Marguerite Duras revela saber, sem mim, aquilo que ensino” (LACAN, 1964/2003). É o artista, assim, quem desbrava o caminho do psicanalista. Seguindo suas pistas, encontramos em *Lol V. Stein* a transmissão do valor verdade da fantasia como a escrita da relação sexual impossível.

Quem narra a história é aquele que é sujeito, embora não seja Lol V. Stein. A voz é Jacques Hold, uma das pontas do triângulo. A outra ponta é Tatiana, a amiga de infância que presenciou, junto com Lol, a cena que é rememorada durante todo o romance: *Aqui, estão mescladas, do começo ao fim – avisa Jacques, ou a voz – duas versões ao mesmo tempo: uma irreal, que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite do Cassino de T. Beach. A partir daí contarei minha história de Lol V. Stein.* (p.9)

O aparecimento súbito de uma mulher, num baile quando Lol tinha dezenove anos. O fascínio de seu noivo por essa mulher. O novo casal dançando a noite toda. Lol, a terceira, arrebatada, olhando, e Tatiana, a amiga, testemunhando. A cena, segundo a voz: *A mulher estava só (...) Ele dirigiu-se para ela com uma emoção tão intensa que se ficava com medo só de pensar que ele pudesse ser rejeitado. Também Lol, em suspense, esperou. A mulher não rejeitou. Tinham caminhado para a pista de dança. Lol os tinha olhado.* Durante toda a noite e a madrugada o casal dançou, como que

hipnotizado. *Lol* – narra a voz – *permaneceu o tempo todo no mesmo lugar onde o evento a tinha encontrado quando a mulher havia entrado, atrás das plantas verdes do bar.* (p.12) Quando o baile terminou, e amanheceu, como que despertando de um sonho, *Lol* grita quando o casal passa diante dela. Assim que não mais os viu, cai no chão, desmaiada.

Após o ataque no Cassino, do escândalo provocado na cidade e da aparente loucura melancólica daí desencadeada, um dia, *Lol* é salva – pelo menos é o que dizem – por um homem, Jean Bedford. Eles se casam e vivem durante dez anos fora de sua cidade natal; têm três filhos e obedecem a uma ordem rigorosa, perfeita e feliz, imposta por *Lol*. Após esse intervalo, eles voltam à cidade de origem. Tudo parecia igual, até que um dia, do jardim de sua casa, vê um casal que se beija: *Lol, em seu jardim, não tem certeza de ter reconhecido a mulher. Flutuam semelhanças em torno daquele rosto. Em torno daquela atitude, do olhar também. Mas o beijo culpado, delicioso, que se deram na despedida, surpreendido por Lol, será que não aflora também um pouco à sua memória? Ela não procura mais saber quem reviu. Aguarda.*(p. 28)

Após esse dia, começa a fazer longos passeios pela cidade, e sua ordem é paulatinamente abalada. Escutemos a voz: *Então era por isso que ela passeava, para pensar melhor no baile. O baile ganha um pouco de vida, treme, agarra-se a Lol. Ela aquece-o, protege-o, alimenta-o, ele cresce, sai de seu esconderijo, espreguiça-se, um dia está pronto. Ela penetra nele. Penetra todos os dias. A luz das tardes desse verão, Lol não a vê, penetra na luz artificial, prestigiosa, do baile de T. Beach. E nesse recinto amplamente aberto apenas para seu olhar, recomeça o passado, ordena-o, sua verdadeira casa, arruma-a.* (p.33)

Da cena do baile, o que *Lol* retém, é o que ela não viu: a mulher por quem foi substituída, sendo despida de seu vestido preto: *Para Lol – narra a voz – não é imaginável que ela estivesse ausente do lugar em que aquele gesto ocorreu. Aquele gesto não teria ocorrido sem ela: ela existe com ele carne a carne, forma a forma, os olhos selados em seu cadáver (...) Aquele gesto, sem ela para vê-lo, morre de sede, pulveriza-se, cai. (...) Esse arrancar bastante lento do vestido de Anne-Marie Stretter, esse aniquilamento de veludo de sua própria pessoa, Lol nunca conseguiu concluí-lo.* (p.36)

Um dia, *Lol* revê o homem do beijo, segue-o e eis que flagra o encontro do casal de amantes formado por Jacques Hold e sua antiga amiga Tatiana, a testemunha da cena. Segue-os até o hotel nos arrabaldes da cidade. Localiza-se nos campos de centeio diante da janela dos amantes: um quadro. *Lol* vê. *Ela sabe – diz a voz – que, se não se estiver avisado de sua presença no campo, ninguém será capaz de descobri-la. Tatiana não vê a mancha escura no centeio.* (p.48)

Lol consegue descobrir o endereço de Tatiana, forja um reencontro com

a antiga amiga, inclui-se naquele quadro ternário que não pode prescindir da outra mulher. Quando fica a sós com Jacques Hold, já seduzido e incluído na teia de sua fantasia, suplica-lhe que não deixe Tatiana. A voz diz: *Estamos presos em alguma parte*. A voz narra o que teria dito Lol, sobre o que precisa ver, até o infinito: *Seu quarto iluminou e eu vi Tatiana passar na luz. Ela estava nua sob os cabelos negros*. A voz acrescenta: *A nudez de Tatiana já nua aumenta em uma superexposição que a priva sempre mais do menor sentido possível. O vazio é estátua. O pedestal está lá: a frase*. Poderíamos considerar a rememoração da cena do baile como uma lembrança encobridora. Tal como na lembrança relatada por Freud, *sich einen ausreissen* (arrancar-se uma: masturbar-se), o sentido último seria, então, a sexualidade recalcada. Sim, mas não somente. Poderíamos, indo um pouco além, ser tentados a ler esta cena fantasística como uma montagem do imaginário pelo simbólico. Tal como a leitura que Lacan realiza do caso Dora, a partir do *esquema L*, no início de seu ensino, poderíamos montar a quadrilha a partir dessa construção: Lol como Dora, Tatiana como a Sra. K, Jacques Hold como Sr. K e o marido de Lol (mas também o de Tatiana), como o pai impotente da histérica. Estaria presente aí, também, a problemática da identificação com a outra mulher na histeria. Seríamos tentados, então, a exigir os giros dialéticos necessários para que Lol se implicasse em sua queixa de abandono. Mas Duras não faz Lol se queixar. Não, Lol não é Dora. Não somente.

Seguindo os avanços de Lacan, seria possível, ainda, incluir nessa montagem da realidade, o *Nome-do-Pai*, enquanto o quarto elemento na estrutura e o falo enquanto operador irreduzível do verdadeiro desejo, sustentando a série das identificações e das escolhas objetais. O nome *Lol V. Stein* enquanto montagem gramatical articulária, assim, o *Nome* Stein a Stone: pedra, a rocha da castração. Sim, talvez fosse possível inventar um complexo de Édipo para Lol. Ainda mais que a Outra do baile é uma mulher mais velha, que quando chega, está em companhia da filha adolescente. Duras não o faz. Tampouco Lacan, que adverte: “Ser compreendida não convém a Lol, que não é salva do arrebatamento” (LACAN, 1964/2003). Lembremos, aliás, sua crítica, em 1964, ao caso clínico que fora apresentado por Leclair em Bonneval, que reduzia a análise ao levantamento da série da cadeia significativa que articulava *pauvre Philippe* – tal como a mãe do sujeito o chamava – a sua fixação por *licornes*.

Teríamos que incluir aí, portanto, a montagem pulsional – e isso, Duras prioriza e Lacan o observa. O olhar, no romance, está em toda parte. Mas não basta destaca-lo enquanto modalidade de satisfação pulsional

privilegiada, recortada da suposta demanda do Outro. Duras vai além e Lacan a segue. O que se introduz aí é a heterogeneidade radical entre o sujeito e o objeto. A dimensão para além do saber: a verdade como causa do desejo. *La Juissance*. Lacan articula então a fantasia a uma “estrutura de rede em uma dimensão que não é a da realidade, mas a da *verdade*”. O essencial, segundo Lacan, é saber “de que modo o sujeito pôde articular essa cena em significantes, quer dizer, verificá-la em todo seu ser e por seu sintoma” (LACAN, 1966, aula de 07/12).

O objeto olhar, no *Arrebatamento de Lol V. Stein* não pode, portanto, ser totalmente apreendido enquanto objeto da pulsão escópica: Lol, ao menos uma vez, enquanto centro dos olhares. “Eu ensino – diz Lacan – que a visão se cinde entre a imagem e o olhar, que o primeiro modelo do olhar é a mancha de onde deriva o radar, que o corte do olho oferece à extensão.” (LACAN, 1964/2003, p.202). E ele continua: “É essa angústia que se apodera de Jacques Hold quando, da janela da casa de tolerância em que espera por Tatiana, ele descobre, à beira do campo de centeio em frente, Lol deitada” (LACAN, op. Cit. p. 202). Compreende então, que ela o vê. E, num segundo tempo, concebe que ela se saiba sendo vista por ele. Mas é preciso, ainda, que ele lhe mostre Tatiana.

“Não se enganem – avisa Lacan – a respeito do lugar do olhar aqui. Não é Lol quem olha (...) O lugar onde está o olhar é demonstrado quando Lol o faz surgir em estado puro (...) ‘Nua, nua sob seus cabelos negros’ – essas palavras, vindas da boca de Lol, engendram a passagem da beleza de Tatiana a função de mancha intolerável pertinente a esse objeto”. (op. Cit. p 202).

Eis, assim, descritas por Lacan, as “taciturnas núpcias da vida vazia com o objeto indestrutível” das quais Duras se faz passadora. Na última cena do romance estão lá, os três: Jacques Hold, o sujeito, na janela, Tatiana, o vazio que em breve será preenchido por sua chegada no hotel. Lol, a mancha no campo de centeio. Eis o impasse do *Jeu de l’amour* que o nome Lol V. Stein condensa, na hipótese de Lacan. Impasse que condensa o “caráter irreduzível do ato sexual á toda realização verídica” (LACAN, 1967). A verdade se coloca, assim, como resíduo do efeito de linguagem, que não arranca da *Juissance* mais do que um “mais de gozar”. A verdade – nos ensina Lacan – é que a falta é perda.

A LETRA DESENHA OUTRA FICÇÃO DO REAL (“NÃO É SÓ ISSO, É EXATAMENTE ISSO”)

Atravessar esse impasse exige, entretanto, a transmutação da perda, em causa – que Lacan chamou de passe. Sigamos, a partir de agora, as pistas

deixadas pela escritora brasileira Clarice Lispector em sua obra *A paixão segundo G.H.*, escrita também em 1964. G.H. são apenas letras, sem sentido. Indicam as iniciais da narradora. Como afirma Lacan: “Não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra desenha? (...) Entre o gozo e o saber, a letra constituiria o litoral” (LACAN, 1971/2009, p. 109/110).

Aqui, o texto tem a estrutura de um relato e o leitor é o outro que a protagonista enlaça em seu dizer. Dela, nada sabemos, além de que acabara de terminar um amor, cordialmente; e que sua empregada havia ido embora. Eis o que fala de si, antes daquele momento: *Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta, também inexpressivo. Este – apenas este – foi o meu maior contato comigo mesma? O maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. É suficiente ver no couro das minhas valises as iniciais G.H., e eis-me.* (p.25)

Ao adentrar no quarto da empregada para fazer uma faxina, naquela manhã, depara-se com desenhos de contornos de corpos de um homem, de uma mulher, e de um cão, desenhados na parede branca: *Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. (...) Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: **era uma escrita.*** (p.40) Como lembra Lacan: *ça vous regarde.*

De G.H., igualmente, nenhuma biografia nos é apresentada. Mas ao cruzar o umbral do quarto da empregada, encontramos novamente a estrutura enquadrada da fantasia: o triângulo formado pelos contornos do homem, a mulher e o cachorro. A presença da outra mulher, encarnada pela surpresa de deparar-se com o ódio da empregada até então invisível pela protagonista, e que estava expresso naquela imagem que só pode ser vista a partir de sua ausência: *E o cachorro – se pergunta a narradora – seria este o epíteto que ela me dava?* (p. 41)

Antes do encontro inesperado, seu olhar ainda pousa sobre suas malas velhas empilhadas: *Sobre elas, e sobre a marca quase morta de um “G.H.”, o acúmulo já sedimentado e tranqüilo de poeira.* (p. 42) Como quarto elemento, o Nome sustenta a fantasia e a presença do objeto olhar. Eis, novamente, o impasse.

Então, acontece: há o encontro com a barata, objeto que sempre a repugnara.

Desta vez, entretanto, como que numa passagem ao ato, a mulher bate com força a porta do armário onde se encontrava a barata e a esmaga, parcialmente. Uma espuma esbranquiçada sai de suas entranhas: *Ei-la, a barata neutra, sem nome de dor ou de amor. Sua única diferenciação na vida é que ela devia ser macho ou fêmea. Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea.* O escrito de Clarice Lispector é o testemunho desta mulher, após o encontro real com esse objeto estranho e disforme: *Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando.* (p.57) Ela testemunha, aos poucos, sua entrada no intervalo: *Vou agora contar como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é a linha sub-reptícia.* E essa era a verdade: *A verdade de um sonho estava se passando sem a anestesia da noite.* Sem a anestesia da noite, ela reencontra, no olhar da barata semimorta, o inexpressivo que se revelava em suas fotografias, para além da identidade: *Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome.* Às primeiras aproximações táteis e olfativas do objeto ela recua enojada. É que ainda estava dando a este ato o sentido do acréscimo. Pensava que, para fazê-lo, seria necessária a coragem e a humildade dos santos. *O ato máximo –ela revela – é mais fácil de amar.*

O objeto olhar é, entretanto, atravessado, cai, na medida em que ela ousa, afinal, o ato ínfimo de comer o que não é *transcendentável*: o que sai do ventre da barata. É o cúmulo do encontro, que a faz identificar-se, ela mesma a esse objeto que já é, agora, também parte dela: A mulher que então não é mais G.H.: *Tive que ficar exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas. (...) (p.115) E neste deserto de grande sedução, as criaturas: eu e a barata.(...) Eu chegar ao nada, e o nada era vivo e úmido. (...) E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi.* (p.67)

E sobre isso que ela encontra, pergunta: *A verdade não tem testemunha? Ser é não saber? Se a pessoa não olha e não vê, mesmo assim a verdade existe? A verdade que não se transmite nem para quem vê. Este é o segredo de se ser uma pessoa?* (p.93)

Após comer a gosma branca, ela passa do registro do olhar, para o do dizer, a partir do intervalo de silêncio que era a matéria da barata, a verdade anterior a nossas palavras. Enlaça, então, o outro de modo inédito através da escrita de seu testemunho que se passa no limite, mas não sem desejo: *Quando se realiza o viver, pergunta-se: mas era só isto? E a resposta é: não é só isto, é exatamente isso. (...) (p.173) Ela afirma: Tenho avidez pelo mundo, tenho desejos fortes e definidos, hoje de noite irei dançar e comer, usarei o*

vestido azul. (p.173). Desejo inédito advindo dessa experiência.

E sobre o que resta então da experiência, ela testemunha, ainda: *A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez, a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (...) A linguagem é o meu esforço humano. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.* Entretanto, ela adverte, com firmeza: *E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes.* (p. 176)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DURAS, M. (1964). *O Deslumbramento de Lol V. Stein*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- LACAN, J. (1967). *O ato psicanalítico*. Seminário 15. Versão não editada oficialmente.
- LACAN, J. (1969-70). *O Seminário*. Livro 17: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1992.
- LACAN, J. (1971-72). *O Seminário*. Livro 18: De um discurso que não fosse do semblante. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2009.
- LACAN, J. (1965). Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol V. Stein. In *Outros Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.
- LACAN, J. (1973). Radiofonia. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.
- LISPECTOR, C. (1964) *A Paixão segundo G.H.* 4ª. edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- PRATES PACHECO, A. L. “O dote que o saber paga ao gozo (*La jouissance*) no casamento fictício com a verdade”. In *Textura Revista de Psicanálise*. Ano 7 n.7/2008.

Rede Clínica

A transferência e o desejo do psicanalista¹



Conrado Ramos²

A TRANSFERÊNCIA EM FREUD

Sem a preocupação de localização e de periodização na obra freudiana – tendo em vista que meu objetivo hoje é menos sistematizar do que *constelar* o conceito mostrando-o em diversas perspectivas para que ele revele algo do fenômeno que ele tenta cingir – começo por desdobrar minhas compreensões das transformações que a transferência sofreu em Freud.

Freud começou a se dar conta da transferência, em sua prática clínica, como um obstáculo ao tratamento. Inicialmente ela é tomada como um deslocamento de afeto de uma representação para outra e se o analista é tomado por esse deslocamento, já é como uma representação. A característica particular deste deslocamento de afeto residia no fato de se tratar de um desejo supostamente proibido que, por uma conexão falsa, tomava no presente uma pessoa como representante de outra. Haveria, portanto, num primeiro momento, alguém que teria sido objeto deste desejo na ocasião em que ele foi rejeitado. Temos a um só tempo, nesta compreensão de Freud, a transferência como resistência, como repetição e como atuação. Podemos dizer que, em um momento inicial, encontramos de um lado o tratamento e, de outro, a transferência como um convidado indesejável ao bom andamento das coisas.

Com o fortalecimento da concepção de fantasia em Freud e a função organizadora que para ele teve o complexo de Édipo, podemos ver que a transferência passa a ocupar não mais um lugar paralelo, mas se torna um passo inevitável, um convidado já esperado em todo tratamento, como reimpressões da série de imagens presentes na história das relações de um

1 Texto apresentado no Fórum no Interior de 2012, em Bragança Paulista, e no Seminário da Rede Clínica em 2013.

2 Membro do FCL-SP e da EPFCL-Brasil. AME da EPFCL.

sujeito. Reimpressões estas cuja interpretação e consciência representavam sinais do progresso de uma análise.

Podemos, porém, pensar num terceiro momento da transferência, momento no qual ela é, mais do que um convidado esperado, um conviva necessário ao próprio tratamento, tendo em vista que passa a ser o terreno no qual se joga o jogo analítico, o próprio tabuleiro do jogo, que passa a receber o nome de *neurose de transferência*, da qual se espera que venha, artificialmente, substituir a neurose comum de que sofre um analisante. A transferência passa a ser a *mostração* privilegiada dos conflitos sob recalque, como também o índice mais claro da aproximação topológica dos mesmos em relação à consciência. A articulação entre imaginário e simbólico, de certo modo, se esclarece para Freud na medida em que o que não pode ser recordado e falado é atuado na transferência. São os elementos presentes na transferência, ainda, que servirão de material para que o analista elabore as construções daquilo que persiste como lacuna do passado infantil de um analisante.

Devemos nos recordar, no entanto, que Freud também se deu conta do que havia de real na transferência ao tomar, em *Inibição, sintoma e angústia* (1926/1996), seu aspecto de resistência como *resistência do isso* e não apenas como *resistência do eu*. Isso quer dizer que em sua clínica Freud se deparou com o que, na transferência, havia de uma compulsão que não se explicaria apenas pela oposição do eu em rememorar cenas e fatos marcados por desejos proibidos. Assim, nem tudo na transferência, mesmo para Freud, se explicaria pelo deslocamento de afeto entre representações administradas pelo *eu* por meio da operação do recalque e da função da resistência. Podemos localizar um campo da resistência que restou opaco para Freud, muito embora ele o tenha localizado em sua articulação direta com a pulsão e, por decorrência, com o gozo. Podemos supor que a não distinção entre transferência (*Übertragung*), repetição (*Wiederholung*), atuação (*Agieren*) e compulsão (*Zwang*), distinção que devemos a Lacan – que precisou, para tanto, formular seu conceito de objeto –, tenha deixado na opacidade a dimensão clínica do real da transferência. Vale dizer, ainda, que o ideal de tratamento às vezes presente em Freud, baseado na rememoração completa dos conflitos psíquicos infantis, ideal este calcado antes numa supervalorização do complexo de Édipo do que numa clínica da fantasia, fizeram-no atrelar mais estreitamente do que deveria a relação entre repetição e atuação, de modo a não ver corretamente o que as sustentava em uma intersecção.

Apesar disso tudo, entendo que, ao longo da obra de Freud, se preservou no conceito de transferência sua função de encantamento em relação ao outro, seja de modo positivo ou negativo, respectivamente, no amor e no

ódio. É importante mantermos isto no horizonte, pois, é por aí que Lacan vai começar a esclarecer, do ponto de vista estrutural, o de que se trata na transferência na sua relação com o objeto.

Mas antes de entrarmos nas contribuições de Lacan, quero dizer algumas palavras sobre os equívocos que encontramos nas menções de que para Freud a transferência, assim como as formações do inconsciente, era algo a ser interpretado. Ao percorrermos os casos apresentados por Freud podemos ver como ele *utilizava* a transferência mais como operador clínico do que como material de interpretação direta. Em Freud, podemos talvez afirmar, a transferência é antes uma estratégia de direção do tratamento, como afirmou Lacan em *A direção do tratamento e os princípios de seu poder* (1958/1998) do que um instrumento de esclarecimento do material recalcado. Além disso, hoje em dia são bastante claros os efeitos que a constante interpretação da transferência pode ter na fixação de um sujeito à sua posição na fantasia e, por decorrência, os riscos de atuação a que o analista o expõe por essa via. Afinal, vale lembrarmos que “a transferência, por mais interpretada que seja, guarda em si mesma como que uma espécie de limite irredutível” (LACAN, 1960-61/1992, p. 175).

O MANEJO FREUDIANO DA TRANSFERÊNCIA

Para ilustrar o modo como Freud trabalhava a transferência, tomemos como exemplo o início de tratamento do *homem dos ratos*.

Vamos ler o próprio Freud, a passagem em que ele narra a sessão em que seu paciente lhe fala de seu medo obsessivo:

‘Acho que hoje começarei com a experiência que constituiu motivo imediato para eu vir visitá-lo. Foi em agosto, durante as manobras em Eu antes estivera padecendo e me atormentando com todas as espécies de pensamentos obsessivos, mas eles passaram rapidamente durante as manobras. Eu estava a fim de mostrar aos oficiais regulares que pessoas como eu não só haviam aprendido bastante, mas também podiam aguentar bastante. Um dia, partimos de..... em marcha lenta. Durante uma parada, perdi meu *pince-nez* e, embora pudesse encontrá-lo facilmente, não queria atrasar nossa partida, de modo que o deixei para lá. Todavia, telegrafei aos meus oculistas em Viena para que me enviassem um par, pelo próximo correio. Durante aquela mesma parada sentei-me entre dois oficiais, um dos quais, um

capitão de nome tcheco, não iria ter pequena importância para mim. Eu tinha certo terror dele, *pois ele obviamente gostava de crueldade*. Não digo que era um homem mau, mas no grupo de oficiais ele sempre havia defendido a introdução de castigo corporal, de modo que eu fora obrigado a discordar dele com veemência. Pois bem, durante a parada passamos a conversar, e o capitão contou-me que havia lido sobre um castigo particularmente horrível aplicado no Leste...’

Aqui o paciente interrompeu-se, levantou-se do divã e pediu-me que lhe poupasse a exposição dos detalhes. Assegurei-lhe que eu próprio não tinha gosto, qualquer que fosse, por crueldade, e certamente não tinha desejo algum de atormentá-lo; contudo, naturalmente não podia conceder-lhe algo que estava além de minhas forças. Ele podia, igualmente, pedir-me para lhe dar a lua. A superação das resistências era uma lei do tratamento, e de forma alguma poder-se-ia dispensá-la. (Expliquei a ideia de ‘resistência’ a ele, no começo da sessão, quando me contou que havia nele muita coisa que ele teria de superar, se tivesse de relatar essa sua experiência.) Continuei, dizendo que faria tudo que pudesse para, não obstante, adivinhar o pleno significado de quaisquer pistas que me fornecesse. Será que ele estava pensando em cerca de estacas? — ‘Não, isso não;... o criminoso foi amarrado...’ — expressou-se ele tão indistintamente, que não pude adivinhar logo em qual situação — ‘...um vaso foi virado sobre suas nádegas... alguns ratos foram colocados dentro dele... e eles...’ — de novo se levantou e mostrava todo sinal de horror e resistência — ‘*cavaram caminho no...*’ — Em seu ânus, ajudei-o a completar.

Em todos os momentos importantes, enquanto me contava sua história, sua face assumiu uma expressão muito estranha e variada. Eu só podia interpretá-la como uma face de horror ao prazer todo seu do qual ele mesmo não estava ciente. Prosseguiu com a maior dificuldade: ‘Naquele momento atravessou minha mente, como um relâmpago, a ideia de que isso estava acontecendo a uma pessoa que me era muito cara.’ Respondendo a uma pergunta direta, ele disse que não era ele mesmo quem estava infligindo o castigo, mas que este estava sendo aplicado como se fosse de forma impessoal. Após pequena insinuação, eu soube que a pessoa a quem essa sua ‘ideia’ se referia era a dama a quem ele admirava. (FREUD, 1909/1996, p. 149-150 [grifos nossos])

Pois bem, no *Discurso de Roma* (1953/1998) Lacan menciona que Freud foi bastante criticado por não ter interpretado *o prazer todo seu* do Homem dos

Ratos pela tortura que ele resistia em lembrar. Freud insistiu em apontar a resistência ao falar, mas “deixou passar” o quanto seu horror cumpria uma função de resistência ao reconhecimento de seu desejo de que a tortura estivesse acontecendo com a dama ou seu pai. Mas, tivesse Freud feito isto, não teria sido do lugar de mestre a sua interpretação? Não teria Freud, se fosse este o caso, se identificado como aquele que sabe?

No *Discurso de Roma*, ainda, Lacan chama a nossa atenção para o fato de Freud ter percebido o valor transferencial das hesitações de seu paciente e do quanto ele “se deixou levar” pelo “alcance sedutor desse jogo”. Freud estava atento ao efeito da repetição do relato da tortura, em especial por colocá-lo identificado ao capitão cruel. Não estaria em seu esforço para que o paciente continuasse a falar do que lhe provocava horror, isto é, em sua “crueldade”, justamente o ato pelo qual Freud é capturado no sintoma de seu paciente, na cena de sua obsessão, como capitão cruel? A preocupação de Freud não foi a de *esclarecer* prontamente seu paciente, mas de fazê-lo começar uma série significativa que só se sustentou por colocar no lugar da verdade, como ignorado, um gozo. Foi por deixar-se entrar no jogo que Freud conseguiu, operando com o semblante de *a*, fazer seu paciente produzir uma série fervilhante de *ratos* (S1s) – *Ratten* (ratos), *Raten* (prestações), *Spielratte* (rato-de-jogo), *Mulher-Rato* (de *O Pequeno Eyolf*, de Ibsen), e desses para *florins, pênis, verme, filho, criança, roer, morder* – a partir de um saber inconsciente (S2 no lugar da verdade).

Mas não nos deixemos enganar, pois Lacan é preciso ao dizer que Freud “*nos surpreende acedendo à solicitação dele, e a tal ponto que parece entrar no jogo do sujeito*” (Lacan, 1953/1998, p. 291-2). Freud poderia ter dito: *meu caro Ernst Lanzer, não vêes o quanto gozas com a cena que te maltrata? Não percebes o quanto me convocas a ser teu capitão cruel? O fato é que resistes a aceitar isso que te é tão íntimo*. Mas Freud prefere dar-lhe uma desculpa esfarrapada: “*naturalmente não podia conceder-lhe algo que estava além de minhas forças. Ele podia igualmente pedir-me para lhe dar a lua.*” (p.149) (!) Não importa, o que Freud queria dizer é: *continue falando! Não pare. Quer uma ajuda? A tortura em questão tem estacas? Sigamos nesse seu jogo sem o qual não posso colocar o meu em movimento...* Ou seja, Freud parece entrar no jogo do sujeito, mas o bastante para colocar o sujeito no jogo – no artifício – da psicanálise.

Os esclarecimentos teóricos sobre resistência que Freud dá ao seu paciente não têm objetivos doutrinários ou pedagógicos, mas clínicos, pois configuram apenas um modo de sustentar um “continue, fale mais, ainda que isso o faça sofrer”. Neste “ainda que o faça sofrer” podemos localizar um ato pelo

qual Freud se utiliza de um *pacto secreto*, que se constitui nos lugares postos pelo discurso de seu paciente, para *incluir-se* em seu inconsciente. Assim sendo, Freud utilizou-se da transferência como estratégia clínica e não como material bruto a ser interpretado para trazer o inconsciente à consciência.

PRIMEIRA CONTRIBUIÇÃO DE LACAN

Sigamos agora, mais de perto, as contribuições de Lacan. Quero destacar dois momentos sobre a transferência no ensino de Lacan.

Primeiro momento.

No primeiro momento que recorto – podemos situá-lo muito claramente no *Seminário 8*, de 1960-61 cujo tema é justamente a transferência –, Lacan circunscreve a transferência como função (como “arco de ligação”, como evoca o próprio termo alemão *Übertragung* (HANNIS, 1996)), possibilitando com isso destacar sua relação ao sujeito suposto saber em um desprendimento do jogo intersubjetivo no qual a transferência se via presa na compreensão em que a deixavam a maioria dos pós-freudianos.

No seu esforço de formalização do que há de simbólico na transferência, ultrapassando o plano das imagens e identificações que ela põe em movimento, Lacan situa o amor que a caracteriza para além das demandas dirigidas pelo analisante ao analista. Quaisquer que sejam os pedidos e assédios de um analisante, quaisquer que sejam suas formas, seus conteúdos e os personagens de sua história que ponha em jogo, o amor de transferência se dirige, para além da demanda, ao *saber*, enquanto resposta que o analista, como encarnação do Outro, teria para lhe dar.

A transferência, assim, surge do que decorre da relação com o Outro em função do aparecimento de algo que se pode localizar para além da demanda. Além da demanda, temos o desejo. Assim, o analisante dirige ao Outro suas demandas de amor, mas o que está em jogo na transferência, entretanto, é a queda deste Outro à condição de objeto, não de um objeto qualquer, mas de um objeto diante do qual quem cai, no final das contas, é o próprio sujeito. Diz Lacan (1960-61/1992): “E é enquanto supervalorizado que ele [o objeto] tem a função de salvar nossa dignidade de sujeito, isto é, fazer de nós algo distinto de um sujeito submisso ao deslizamento infinito do significante.” (p.173). É neste sentido, talvez, que incluí o objeto na relação ao Outro, que podemos encontrar a conotação de “carregar-de-lá-para-cá-e-depositar-aqui” (HANNIS, 1996), presente também no original alemão *Übertragung*.

Vamos encontrar, já no *Seminário 8*, a ideia de que há algo de criador na

transferência, pois se ela é uma reprodução de algo, é uma reprodução em ato, uma atualização marcada pela presença do *agalma* que o analista vem sustentar.

Ao comentar a distinção feita por Daniel Lagache entre necessidade de repetição e repetição da necessidade, Lacan desvela o que podemos chamar de elementos da lógica modal da transferência, pois, o que encontramos efetivamente ao nos perguntarmos por que um sujeito precisa repetir perpetuamente uma significação (p.176), é que ele se toma como determinado por uma necessidade de repetição quando, o que a transferência sustenta, é a repetição de uma necessidade. É aí, propriamente, que vemos o sujeito construir alguma coisa, uma ficção que se apaga enquanto tal na medida em que seu caráter de contingência funda um valor de verdade, uma significação cristalizada que se impõe como necessária, apagando-se de sua origem ficcional. Porém, é esta origem contingente e ficcional do que se atualiza na transferência que faz possível a queda de seu peso de determinação. Deste modo, e Lacan reafirma na *Proposição*, a transferência se articula como aquilo que vai da repetição da necessidade à necessidade de repetição, ou, de outro modo, entre a contingência e a necessidade.

Observo aqui que, já no *Seminário 8*, Lacan (1960-61/1992) se preocupa em diferenciar transferência de repetição: “Ora, na análise, existem com certeza repetições ligadas à constante da cadeia significante no sujeito. Essas repetições devem ser estritamente distintas daquilo que podemos chamar de transferência, mesmo que possam, em certos casos, ter efeitos homólogos.” (p.177). O que faz ressaltar essa diferença apontada por Lacan é justamente o que resulta da formalização que ele nos oferece neste seminário, qual seja, a da “última mola do desejo, que sempre obriga, no amor, a dissimulá-lo um pouco: [...] a queda do Outro, A, em outro, *a*.” (p.178).

Lacan se refere, com isso, ao fato de que na transferência entra em jogo algo que vai além da cadeia significante, além do Outro e, portanto, de que há na transferência algo irreduzível à interpretação, algo que não se apreende pelas imagens de que ela se utiliza e nem se situa dentro da cadeia significante.

Daqui surge, então, a questão: como operar com a transferência de modo a revelar sua essência de ficção sem que seja pela via da correção ortopédica das imagens ou da busca da significação última? É aqui que encontramos o desejo do analista como uma preciosa formulação lacaniana.

Para abordar como entendo a função do desejo do analista na lida com a transferência vou agora remetê-los ao segundo momento, a que me referi há pouco, sobre a transferência no ensino de Lacan.

Passo agora, então, ao segundo momento.

SEGUNDA CONTRIBUIÇÃO DE LACAN

Se no primeiro momento encontramos a demarcação precisa do que há de simbólico na transferência – muito embora já encontremos aí sua relação com o *agalma* –, no segundo momento, que localizo no *Seminário 11*, de 1964 – que trata dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, um dos quais a transferência –, Lacan parece buscar articular o que há de real em jogo na transferência, ao diferenciá-la da repetição em sua dimensão significativa – como marca inconsciente de gozo – e tomá-la como atualização da realidade sexual do inconsciente, na qual, para além do significante, está em jogo o objeto *a* como objeto pulsional que faz operar a compulsão (*Zwang*). Pretendo abordar mais pausadamente tudo isso, mas sobre esse assunto, remeto-os ao excelente texto da conferência de Carmen Gallano (2012) para a Diagonal Epistêmica de 2011 promovida pelo FCL-SP, que será publicado este mês na nossa revista *Livro Zero*, n. 3. Lá também sairá o texto que formulei como debatedor desta conferência (RAMOS, 2012) e cujos principais elementos retomo aqui, por sintetizarem o último passo do percurso que pude fazer até o momento no tocante às relações entre transferência e desejo de analista.

A repetição (*Wiederholung*), a tomarmos sua formulação a partir da *Carta 52* de Freud a Fliess (1896/1996), resulta de uma inscrição de excitação corporal, um traço de gozo que relança o aparelhamento que aí se funda a uma recuperação do objeto. Porém, o que resta é o próprio traço. A repetição é, então, o gozar do traço como memória do objeto perdido, ato que inscreve um sujeito pela via significante que faz furo a cada vez que reencontra a perda do objeto que, como real, retorna sempre ao mesmo lugar. É este furo de um suposto objeto original que a fantasia vem dissimular ao recobri-lo com uma tela montada a partir dos significantes da demanda, tomados na contingência do encontro com o Outro. Essa tela passa, então, a ser presentificada em uma função de sobredeterminação, como algo que não cessa de se escrever.

Mas, notemos aqui algo importante: o furo estrutural que a repetição abre como hiância diz respeito ao inconsciente e não ao *isso*, posto que, na série de traços (S1) que ela produz faz-se apenas o rastro do objeto que teria havido, objeto que se faz causa no *a posteriori* (*Nachträglich*), sendo, contudo, o efeito do encontro faltoso que a repetição é.

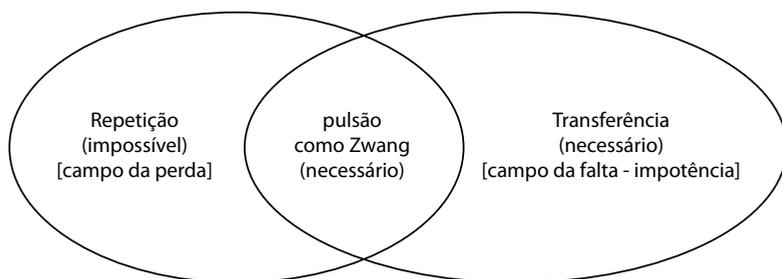
É no campo da transferência como colocação em ato (*Agieren*) que a realidade *sexual* do inconsciente faz entrar em movimento o que é da ordem da pulsão (*Trieb*) e da pressão/compulsão (*Zwang*).

A transferência convoca o outro para a encenação da montagem fantástica por meio da qual o objeto da pulsão vem tamponar a hiância aberta pela via significante.

Assim sendo, podemos dizer que a repetição se apreende como uma necessidade que tem, na origem, o impossível do encontro do objeto. É este impossível que ela sempre reescreve. Podemos situar a repetição, portanto, entre o necessário e o impossível.

Já a transferência pode ser entendida a partir da contingência do encontro com o Outro no qual um significante é extraído para fazer *ex-sistir* um objeto. Entendo este objeto como aquilo que cai no campo da variável de uma função sintomática de gozo e faz passar a dimensão da *perda* do objeto para a da *falta* do objeto. Se passamos da *perda* à *falta*, podemos sustentar a esperança e a tentativa de tamponamento da mesma pela via da necessidade de atualização em ato de um mais-de-gozo como *valor* produzido por meio de um *excesso*. Em outros termos, a repetição escreve o \$, mas não escreve seu parceiro; a transferência tenta escrever o parceiro produzindo um objeto mais-de-gozar sustentado pela pulsão que, como imperativo (compulsão / *Zwang*), nega o furo que o traço recoloca, tamponando-o com a tela da fantasia.

ALIENAÇÃO:



A repetição recoloca sempre um *impossível* de saber. A transferência, por sua vez, ao se fundar num SsS que se instala contingencialmente numa análise, transforma a revelação deste saber em um *necessário*. O efeito da transferência, o amor, se opõe à revelação da impossibilidade desse saber, atualizando, na realidade sexual do inconsciente, as soluções contingentes que a dialética do sujeito com o desejo do Outro fizeram passar ao campo da determinação (da necessidade, portanto). O que não cessa de se escrever, do lado da determinação desta suplência de relação fundada nos significantes

da demanda, atualizada na transferência, se articula à inexistência da relação sexual por meio do enigma do desejo do Outro.

É aí que Lacan insere o desejo do analista. É aí também que podemos inserir algo da ordem da contingência, isto é, da surpresa, por meio da interpretação e do manejo da transferência. Sustentar o campo da contingência, assim, não lavaria a fazer aparecer a série das soluções (S1, S1, S1...) pelas quais um sujeito tentou amarrar o impossível da relação sexual [S(A/)] ao imperativo (*Zwang*) da pulsão (*Trieb*) [S/<> D]? Deste modo, não seria no espaço topológico onde a pulsão faz a conjunção da repetição e da transferência, pelo fechamento do inconsciente, que viria o desejo do analista operar a disjunção?

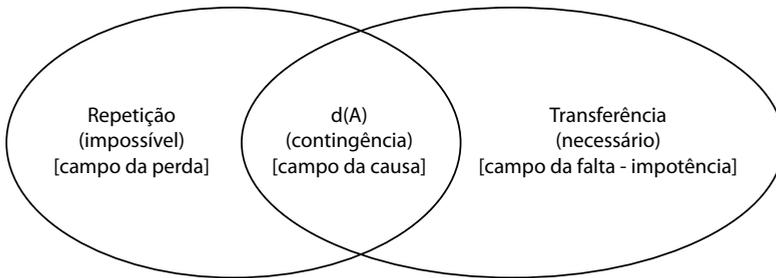
Em síntese: entendo que podemos situar o desejo do analista como aquilo que sustenta a hiância entre a repetição e a transferência, hiância que o objeto *a* vem tamponar, como propõe Lacan (1964/1990) ao definir a transferência pela topologia da nassa:

Podemos conceber o fechamento do inconsciente pela incidência de algo que desempenha o papel de obturador – o objeto *a*, chupado, aspirado, ao orifício da nassa. Vocês podem desenhar uma imagem semelhante a essas grandes bolas dentro das quais se misturam os números, a serem tirados, de uma loteria. O que se *concocta*, nessa grande roleta, dos primeiros enunciados da associação livre, sai dela, no intervalo em que o objeto não tapa o orifício. Esta imagem brutal, elementar, lhes permite restituir a função constituinte do simbólico em sua contraposição recíproca. É o jogo do sujeito, do par-ou-ímpar, de seu reachamento justamente com o que vem ali se presentificar na ação efetiva da manobra analítica.

Este esdquema é completamente insuficiente, mas é um esquema-*boldozer*, que faz acordar-se a noção de que a transferência é ao mesmo tempo obstáculo à rememoração e presentificação do fechamento do inconsciente, que é a falta, sempre no momento preciso, do bom encontro. (p.138).

Portanto, é num *destamponamento* que opera o desejo do analista. Assim, é somente quando a *impotência* da relação sexual – que as demandas frustradas da transferência põem em ato – deixa de recobrir a *impossibilidade* dessa relação, que não cessa de não se escrever, que poderá surgir, numa análise, um desejo novo.

SEPARAÇÃO:

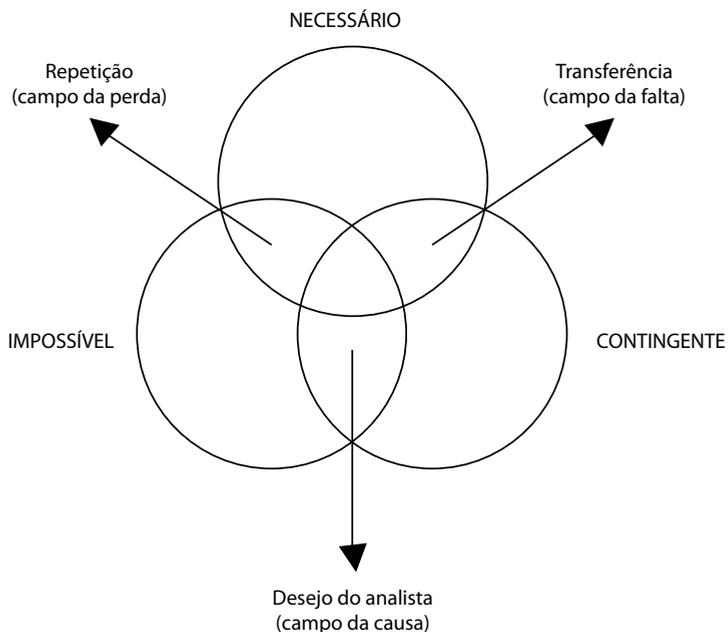


Em outros termos, e procurando relacionar topologicamente os três tempos da repetição em Freud, podemos dizer que: quando se pode separar a repetição como *Wiederholung*, da repetição como *Agieren*, o gozo (como compulsão – *Zwang*) – como motor e terceiro tempo da repetição – pode emergir como pulsão articulada ao desejo e não mais experimentada como montagem fantasmática de alienação ao Outro.

E, nestes termos, o desejo do analista seria o que contingentemente resta da repetição quando, ao se chegar ao seu coração, se pode verificar, não sem entusiasmo e alívio, que o que era vivido como impotência é na verdade impossível. É, pois, entre o campo da contingência e do impossível que opera o desejo do analista, ao trazer para o processo analítico a dimensão da contingência em sua relação com o impossível. Em outros termos, a relação da interpretação com o real, como o que faz escritura no inconsciente, cifrando o gozo.

TENTANDO FORMALIZAR

Proponho resumir topologicamente as relações entre repetição, transferência e desejo do analista como o que segue:



Para tentar uma formulação dessa relação entre repetição, transferência e desejo do analista, proponho um recurso matemático que tomei de Ivan Corrêa, de seu seminário em Ribeirão Preto, ocorrido agora em 10 e 11 de agosto.

Se nos perguntamos qual é o maior número inteiro natural, produzimos um furo no saber, pois sempre vamos encontrar um sucessor para qualquer número que pensarmos, por maior que ele seja ($n + 1$). Se pegarmos um conjunto vazio e dermos a ele o nome de “1”, já temos dois elementos – *vazio* e *1* – com os quais podemos fazer um conjunto com o nome “2”; mas aí já temos três elementos: *vazio*, *1* e *2*; e assim por diante, encontramos sempre um não sabido dentro da série, qual seja: “qual o maior número inteiro natural?” Temos aí o que caracteriza a repetição: o impossível, o furo no saber, faz a necessidade da repetição.

A transferência, nesse contexto, não seria outra coisa que negar o furo, a partir da crença de que o Outro sabe qual o maior número inteiro natural. Que se tenha ouvido do Outro um “2”, então se sustentará com todo esforço

e investimento esta ficção, ou seja, este número como último, até que ele caia e volte a se demandar ao outro que diga o verdadeiro número final.

Por sua vez, o desejo do analista é aquele que aponta o furo no saber. A interpretação do analista não diz outra coisa senão $n + 1$, isto é, que isso conta, faz série, que não há um número final, mas que se pode inventar um artifício. O desejo do analista usa a transferência, marca a repetição, mas é a aposta de que se pode inventar um artifício. Em nosso contexto, um artifício seria: \aleph_0 (Aleph zero). Com esta letra hebraica Georg Cantor criou um número, um cardinal para nomear o conjunto dos números naturais N , colocando o furo no saber do lado de fora da série, na impossibilidade de um último número que nomeie o conjunto, e inventando um número novo para nomeá-lo, sem a necessidade de transformá-lo em um conjunto finito. É curioso pensar que este artifício, sem negar que o conjunto dos números naturais é infinito, permite um *fim* ao processo de tentar nomeá-lo a partir do que se produz de dentro da série. O *Aleph Zero* é uma invenção *fora de série*. O artifício implica, pois, que contingencialmente se escreva o impossível, o que não quer dizer negar o não sabido, mas sim cingi-lo e nomeá-lo, ou seja, cifrar o furo no saber – $F(x)$ – para que se possa servir dele ao invés de tentar tamponá-lo, negá-lo, corrigi-lo e tantas outras coisas que os sujeitos falantes fazem com seus furos.

A transferência, enfim, pode ser entendida como um ato em direção ao Outro movido pela crença de que o Outro tem um saber sobre o furo. O desejo do analista, por sua vez, é o ato pelo qual se cifra o furo no saber. Disso deduzimos que a interpretação, a resposta do analista, não é um saber sobre o furo, mas sim o ciframento do furo no saber.

Fórum no Interior – Bragança Paulista (setembro de 2012)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FREUD, S. (1986). Carta 52. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. I.
- FREUD, S. (1909). Notas sobre um caso de neurose obsessiva. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. X.
- FREUD, S. (1926). Inibições, sintomas e ansiedade. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. XX.
- GALLANO, C. Repetição e transferência: incidência do desejo do analista. In: *Livro Zero*, n. 3. São Paulo: Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo, 2012.
- HANNS, L. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LACAN, J. (1953). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, J. (1958). A direção da cura e os princípios de seu poder. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, J. (1960-61). *O Seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- LACAN, J. (1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- RAMOS, C. Os três tempos da repetição em Freud e o desejo do analista: perguntas para Carmen Gallano. In: *Livro Zero*, n. 3. São Paulo: Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo, 2012.

Diagonal Epistêmica

Lacan borromeano: um balanço¹



Michel Bousseyroux²

Apresentação no ao-depois (*après-coup*) de *No risco da topologia e da poesia em 23 de abril de 2013*.

Minha vinda aqui, ao Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo, é para mim o momento de fazer uma reconstituição da construção, do *Durcharbeiten* borromeano de Lacan. Melhor dizendo, de fazer uma estimativa das *respostas* trazidas pelo nó borromeano aos problemas cruciais da psicanálise, na medida em que ele arrebatou, durante seus sete últimos Seminários, aquele que chamo deliberadamente, para lhe dar seu nome próprio de *sinthoma*, na dimensão de nomeação – como Yves Klein se dizia Yves, o monocromático - *Lacan, o Borromeano*.

Vou expor sobretudo em que ponto me encontro no que diz respeito às questões do passe e do final de análise, *hoje*, o que significa que o que posso me aventurar a dizer, aqui e agora, pouco mudou em relação ao momento em que escrevi o livro, há dois anos. Entre outras questões, vou falar da minha visão do nó borromeano generalizado.

Para aqueles que não leram meu livro, isto é, a maioria dos que aqui estão, resumo as quatro partes. A primeira parte fala sobre da clínica do gozo feminino e em particular do gozo de certas místicas, para chegar a uma aproximação das fórmulas da sexuação, a partir da lógica da topologia dos conjuntos, até seus últimos avanços quanto à hipótese cantoriana do contínuo e sua refutação por Woodin em 2001. A segunda abrange a lógica própria ao nó borromeano que ocupou e obcecou Lacan desde o seminário *Encore (Mais, ainda)* até seu último seminário. Deles extraí várias teses,

1 Tradução de Luiza Jatobá.

2 AME da EPFCL-França.

uma das quais sobre a questão das nomeações pelo sintoma, pela inibição, pela angústia e pela fantasia, que são respostas à questão do que falha no nó, e que portanto requer reparação. A terceira e a quarta parte, que mais me falam ao coração e que mais me mobilizam, tratam sobre as questões do passe e do final da análise, nas diferentes versões de Lacan de 1967, de 1972 e de 1976, e suas relações com a poesia ou melhor dizendo, com o poema.

Que a topologia e a poesia tenham podido servir a Lacan para pensar as questões do passe e do final da análise, e, em particular, repensá-los borromeamente é, na verdade, a tese central do meu livro.

A leitura da segunda parte é um pré-requisito necessário para a compreensão do que está em jogo na pesquisa de Lacan, o Borromeano. Os seminários seguintes ao *Encore* permitem construir a sua axiomática. Apresento os três primeiros. Axioma 1: *o real começa a três, tal que três seja o R.S.I.* Axioma 2: *o real não é sempre pré-enodado.* Axioma 3: é o dizer que faz nó, que efetua o nó. “O simbólico, o imaginário e o real, declara Lacan em *A terceira*, isto é o enunciado do que efetivamente opera nas suas falas quando vocês se situam partir do discurso analítico, quando analistas vocês são. Eles só emergem por e para esse discurso.” Os três elos emergem por e para o discurso analítico no qual é o sintoma que os enlaça, o sintoma como quarto elo. Pois o problema, com estes três, é que eles são não somente intercambiáveis, substituíveis, mas são também equivalentes, e que é essa confusão causada pela indistinção que define a paranóia, segundo Lacan. O sintoma enquanto quarto elo, qual seja: o sintoma do falasser ou do UOM como efetuação do inconsciente (que não é o sintoma do neurótico e o retorno do recalado com seu sentido fálico), é a *condição de saída da regressão topológica ao trevo paranoico.*



FIGURA 1: NÓ DE TREVO

Este sintoma, o quarto nó, tem uma função precisa: *ele se vincula ao simbólico (ao saber falado do inconsciente) para nomear a falta, a falha do simbólico para significar a coisa*. Esta função se encontra em Joyce que, através de seu sintoma, e apesar de sua psicose latente, recompõe um enodamento a quatro.

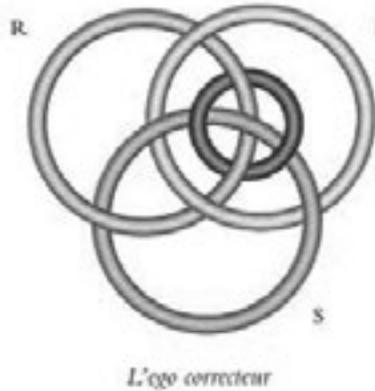


FIGURA 2: ENODAMENTO A QUATRO, EM JOYCE

No final do seminário *R.S.I*, Lacan deixa entrever a possibilidade de se generalizar a teoria da nomeação, cuja função é de suprir tamanha incapacidade dos três de se nomear distintamente: *ele a generaliza à inibição e à angústia*. A inibição pode, assim como o sintoma, como quarto elo, fazer nomeação não do simbólico, mas do imaginário enquanto que a angústia pode, como quinto elo, fazer nomeação do real. Tal pulo ao quinto, ou mesmo ao sexto elo para nomear o real se torna necessário pelos pré-requisitos de Lacan para estabelecer a *posição* borromeana do sintoma, tal como mostro no livro: o sintoma é uma resposta à falha do nó R.S.I, falha esta que leva à sobreposição do imaginário pelo simbólico, que o sintoma repara no nível do simbólico. Em sua teoria das suplências possíveis, Lacan não ultrapassa seis, sendo que a sexta é então a fantasia que, ao nomear a ruptura do real, efetua, diferentemente do sintoma, o enodamento do falasser.

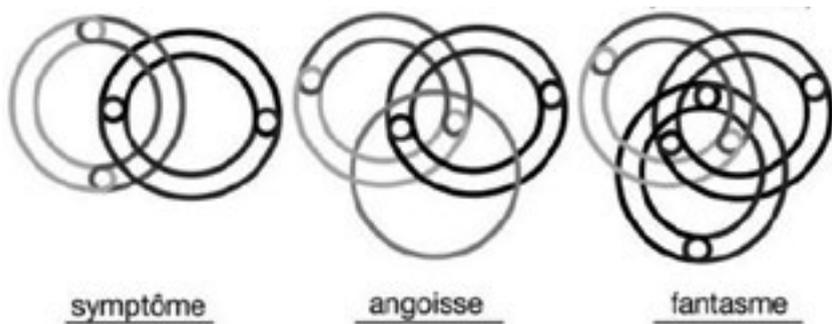


FIGURA 3: NÓ DE 4 (R.S.I. + SINTOMA), DE 5 (+ ANGÚSTIA), DE 6 (+ FANTASIA)

Esta axiomática borromeana condiciona o modo pelo qual as questões do passe e do final de análise podem ser pensadas borromeamente. Poderíamos então reavaliar, reexaminar a *Proposição sobre o passe de 9 de outubro de 1967* – que recoloca uma concepção pré-borromeana do passe e do final de análise – à luz ou ao clarão da *Proposição de 17 de maio de 1976 sobre o passe e o final de análise* – que é o Prefácio à edição inglesa do seminário XI – buscando iluminar os pontos obscuros das paredes da caverna dos últimos seminários sobre *O momento de concluir* e *A topologia e o tempo*, com a tocha do borromeano generalizado.

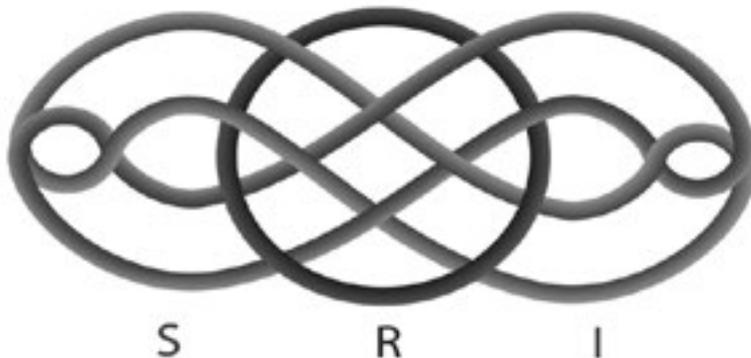


FIGURA 4: NÓ BORROMEANO GENERALIZADO (ESTÁVEL)

Recordo ainda a topologia que se refere ao passe pelo objeto, versão da *Proposição de 67*, e que é exposta em 1972 no *O Aturdito: a análise reproduz o toro da neurose e opera aí sucessivamente uma dobra, um corte e uma costura*. A dobra é a do sujeito suposto saber no momento da entrada na neurose de transferência, dobra que faz do toro uma falsa banda de Moebius. O corte, fechado e em dupla volta, é o do dizer da interpretação, que faz passe e produz a banda bilátera do objeto (a) que cai desse corte. A costura, borda a borda, é a que faz dessa banda de Moebius bilátera, uma banda unilátera que segundo Lacan, relaciona o final da análise à estabilidade da “planificação” do falo. Simples assim! Com papel e tesoura é vapt vupt! Mas quantos anos se passam para acontecer no tratamento!

Este modelo topológico da operação analítica não é borromeano *mas é modal*: o corte desenha, na verdade, um nó sobre o toro e esse nó tórico, dito de trevo, se reencontra no fim, com o nó da borda da banda de Moebius de três meias torsões. Lacan também explorou, em 1965, um outro modelo topológico do passe, ainda *mais retorcido*. É a garrafa de Klein, tema de um dos capítulos de meu livro. Ela é composta de duas bandas de Moebius com meias-torsões invertidas costuradas borda à borda. Em nosso espaço 3D, ela equivale a uma “cueca” [*slip*] de Moebius, ou seja, um toro furado com uma semi-torção. No entanto, enquanto pura superfície, ela é um toro que se enoda num hiperespaço de dimensão 4, de tal modo que é um nó que não é legível sem a dimensão tempo. Mostro, não somente que o corte do passe, na garrafa de Klein, separa as duas bordas do ser do sujeito em seu ser de verdade e seu ser de saber, mas também, que a topologia kleiniana permite jogar luz sobre problemas cruciais da psicanálise tais como a nomeação, a identificação e o tempo lógico. Mostro assim, que o toro de Klein furado pode se desdobrar e que a estrutura dessa dobra, contrariamente à *comutativa* do toro sem meia-torsão da neurose, pelo qual o sentido goza, se contrapõe a que o sentido possa ser, por fálico, pleno de si.

Ainda que pudéssemos falar de passe kleiniano, quero dizer do passe pelo *é-furo/ser-onde*³, como disse Lacan no pequeno escrito que mencionei anteontem na Universidade, onde Lacan fala do poema que, como

3 “Étrou”: jogo homofônico de Lacan com “être où ?” (ser onde?) e com “est trou” (é furo). Pela contração do étrou, a cópula e o predicado desaparecem no furo do sujeito. (Vide Michel Bousseyroux, *Au risque de la topologie et de la poesie - élargir la psychanalyse*. Toulouse: Érès, 2011, pp. 251-2. (N.T.)

*paspouète*⁴ que se considera, se ao passe tivesse se arriscado – éfuro do qual seu nome próprio é o tampão que ele faz saltar ao assinar *Là quand* [*Lá quando*]. Esse poema tem um quê de Parmenides. Mas sua questão não é *ser ou não ser*. Sua questão é *onto-topológica*: *ser onde?* É o “onde”, o *topos* que faz questão e que cai no éfuro. Mas essa questão do espaço, ou melhor, do *não- espaço* criado pelo furo, retorna como *resposta do tempo*, com esta assinatura: *Là quand*. Assinando *Là quand*, Lacan se faz *unidade de tempo*, como o prisioneiro do tempo lógico. Assinar o poema que se é sem ser o autor, é romper o fio, o fio do romance, o fio da *historisteria*, é romper o *moterialismo historistérico* da alíngua fazendo-se criança-tempo, como o afirma Heráclito, dizendo que o tempo é uma criança que joga por jogar, para gozar, portanto. O inconsciente-alíngua é essa criança-tempo que empurra o tampão do real.

A questão do tampão e do éfuro me leva ao outro passe, o da *outra Proposição*, a *Proposição de maio de 1976 sobre a passagem pelo real como condição do final de análise*: nada de análise finita, nada de fim que satisfaça sem levar em conta o real definido por Lacan como *falta da falta*. Tal real só sai do fluxo da verdade mentirosa e do objeto como tampão, *tampão da falta*, que é objeto causa do desejo, por meio do desse efeito-demora que ele pode produzir no tempo do final da análise, como delonga, prolongação (*die Frist* [o prazo] de Jacob Taubes) que não cessa de estender o *katéchon*, o “protelador” citado por Paulo na sua segunda epístola aos Tessalonicenses e que chamei de *efeito Penélope*. O inconsciente é real, real furado, na medida em que é este tampão que obtura a via do sentido. Este tampão é localizável no nó de duas formas: ou o real tampa o elo do imaginário, do corpo – e é a *angústia* -, ou o real é tampado pelo que do inconsciente se manifesta – e é o *sintoma*.

A angústia pode vir nomear o real como tampão. Como o cartel do passe do qual participei pôde verificá-lo por um passe onde a insistência extrema do analista, no fim do tratamento, tinha pressionado a analisante a dizer o que havia atrás da porta de um sonho infantil e que lhe era impossível dizer: o que a tampava [*bouchait*], era o carnicheiro [*boucher*] Eichmann. Ela acaba deixando seu analista. Esta nomeação do real ligado a seu pai, que

4 “Pouète”: provavelmente contração de “pou”, corruptela de “papou”, que é variação de “papa” (*père*) [pai] com *poete* [poeta]. Referência, também, a um dos poemas de *Ludions* de Léon-Paul Fargue, no qual encontramos a rima *Papouasie* [Papua] com “pouasie” [algo como *pouesia*] e também a rima “souhaite” [desejos] com “papouète”. Vide Bousseyroux, idem, p. 278. (N.T.)

a havia afetado em sua história, tinha tido por afeto, tinha tido por *efeito* imediato, sensível à escuta do passe, a satisfação do fim.

A lógica borromeana de Lacan desemboca [*débouche*], na leitura que proponho, na formulação de um teorema: *não há outra entrada para o falasser no real a não ser o sintoma*. E não há outra saída a não ser o borromeano generalizado, ou seja, o nó que resulta da junção [*raboutage*], no nó a quatro, da corda do sintoma com a do real. Este nó borromeano generalizado tem por propriedade topológica *equivaler, por relação de homotopia, a um não-nó, dito de outra forma, a seu desenlace*.

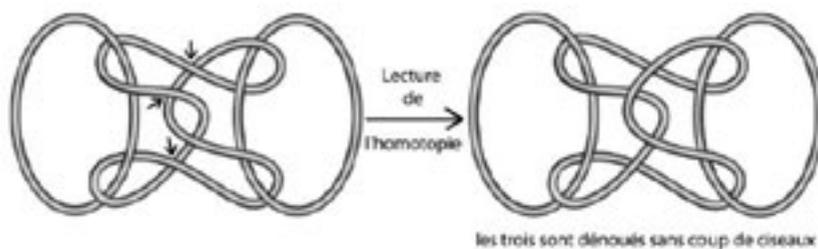


FIGURA 5: HOMOTOPIA DO NÓ BORROMEANO GENERALIZADO

Fica claro que, com a *Proposição de maio de 76*, na qual, a partir da satisfação do fim, Lacan redefine o passe com a *condição borromeana* do falasser ser *introduzido pelo sintoma no real*; ou seja, levando-o em conta que o falasser tem que responder ao real, altera-se o modelo em relação ao da *Proposição de outubro de 67*. Aqui, o modelo topológico da análise não é mais o toro da neurose que a análise reproduz e de onde o corte do passe faz cair o objeto. *O modelo não é mais a neurose, é o falasser, não é mais o toro, é o nó borromeano* (ainda que cada corda do nó seja de fato um toro). O modelo do passe pelo real, é o nó que Lacan denomina *painho* [*pépère*], que garante o quarto elo do sintoma e pelo qual o inconsciente se efetua. Assim, a análise pode se definir como *a reprodução desse nó do sintoma, ao qual o analista se associa e com o qual faz circularidade*.

Deste modo, a sequência operatória não é mais a que foi descrita em *O Aturdito: dobradura do toro* (ou furo para a garrafa de Klein), *corte e costura*. A sequência operatória fica assim: *falha*, lapso do nó R.S.I., pois os laços só se enodam porque não estão enodados; *enodamento ao quarto laço nomeador do sintoma* (e se ainda assim falhar, há outro recurso possível,

a um quinto, ou mesmo sexto, laço nomeador); *agonia da indecidibilidade* do dizer da interpretação que faz ressoar o sintoma e o inconsciente; *rebatimento* [*raboutage*] do sintoma no real que produz o nó borromeano generalizado; *desenlace* pela realização do corte, único a fazer cair o sentido ao qual o sintoma estava ligado.

O corte vincula-se *ao dizer, o que dele se escreve*, e não o que se diz. *Há corte na medida em que tal dizer faz nó*. Isto é verdadeiro tanto na topologia pré-borromeana de 1972 (*O Aturdito*) quanto na topologia de 1976. No entanto, o corte de 1976, o corte do dizer que faz nó *borromeano*, não segue o trajeto do nó tórico que se fecha numa volta dupla. Não é mais o corte de um laço ou de uma corda que libera os outros. É o que, na própria escrita *do nó, desamarra, desata os três*. O corte vem de um equívoco que é próprio ao borromeano generalizado, equívoco que não é homofônico mas *homotópico*. Voltarei a este ponto.

Volto aqui à identificação ao sintoma que, para Lacan, define o final da análise. Não significa que Lacan adere a Joyce. Lacan se diz pós-joyciano. Extrai as lições da identificação joyciana pelo ego. Pois Lacan logo percebeu o quanto o sintoma comporta de gozo, pela função de nomeação supletiva. É por isso que, *depois de Joyce, ele procurou um outro nó borromeano que respondesse à questão da identificação no final de análise*. Vamos refazer a trilha até o seminário *A topologia e o tempo: longe de refazer quatro com o 2 da relação épifânica + o Um do corpo + o ego*, a identificação do fim *desfaz o quatro borromeano fazendo passar esse quatro “nos” três do nó borromeano dito “generalizado”*. Melhor dizendo, essa identificação faz passar ao borromeano generalizado o singular do gozo *que toda nomeação comporta*. A resposta que Lacan encontra para o problema borromeano – que só resolvia parcialmente o sintoma – é, na verdade, muito arguta: a partir do nó a quatro do sinthoma, e somente a partir dele, ele conseguiu *fabricar uma nova amarração* a três, totalmente diferente da amarração R.S.I. e verdadeiro momento de concluir do tempo para compreender a função do sinthoma, passado o instante de ver sua heresia.

Mas sobretudo, é preciso compreender bem que essa cadeia borromeana generalizada tem uma *ortografia*, ou melhor, uma regra de escrita, que não é a dos outros nós borromeanos. Pois ela pode se desfazer – os três podem estar soltos – pelo simples fato desta ortografia comportar a regra da homotopia, a saber, para desfaze-lo não há necessidade de uma falha, ou

de um lapso de escrita em alguma lugar, ou de um corte de tesoura como no caso dos outros nós. Em outras palavras, *o corte faz parte da ortografia do borromeano generalizado!* Tanto que reencontramos aqui, na escrita do borromeano generalizado, algo da tese de Lacan em “Lituraterra” sobre a letra como rabisco, ranhura que rasura e faz corte.

Vocês vêem então que a escrita borromeana, com sua ortografia própria, permite pensar de outro modo o efeito da fala na análise e, portanto, a clínica do que se passa num divã. Lacan interroga e o nó *responde*, a partir de sua lógica própria. Ao trabalhar com o nó Lacan obtém respostas que permitem novas formulações clínicas *que, de outra forma, seriam impensáveis.*

É por isso que posso dizer que a topologia transformou minha maneira de pensar a psicanálise. De fato, a topologia transforma nossa maneira de pensar o tempo *da* análise e o tempo *na* análise. Pois é ela que permite pensar melhor o que é o corte, seja o do inconsciente seja o da sessão, e a queda que ele provoca: a do objeto *a*, na primeira versão do passe; a do sentido, na sua versão de 76.

*Passeando com Michel Bousseyroux pelo *Lacan Borromeano**



Conrado Ramos¹

Michel Bousseyroux é um navegante ousado dos mares do *Lacan Borromeano*. Ele é, neste sentido, um desbravador dos caminhos, passagens, dobras e vizinhanças por vezes orientáveis, por vezes não, das paisagens móveis do *Lacan Borromeano*. Superfícies muitas vezes escorregadias, igarapés trançados, redes de veredas que sobem e descem, passam por cima e por baixo e às vezes nos tonteiam, mas nos levam sempre a um grande ser-tão furado. O *Lacan Borromeano* é um lugar no qual é melhor se passear acompanhado e, se aí resolvi entrar encantado como um Guimarães Rosa, não foi sem ter me aproximado de Michel Bousseyroux como meu Manuelzão.

Seu livro, bem como sua conferência de hoje, apontam para as perspectivas abertas, por exemplo, pela nomeação, como meio de lidar com o inconsciente real, com o que não se reduz ao gozo da decifração, com aquilo que, por estar fora da linguagem, se manifesta pelas vias do impossível de sentido, mas que, entretanto, pode ser *escrito* por esta topologia de emendas e enodamentos. A nomeação do real, sendo, então, o *dizer* que se localiza além dos ditos. Seu livro e sua conferência nos fazem pensar, de outras formas, o que Lacan quis dizer com o *podemos prescindir do Nome-do-Pai, com a condição de nos servirmos dele*. O *servir-se dele*, aqui, a ser pensado como nomeação e o *prescindir dele* como um ir além, havendo outras nomeações possíveis. Isto nos faz avançar no *até onde* podemos levar a pluralização dos nomes do pai sustentada por Lacan.

Sua apresentação de hoje e seu livro nos permitem ver que as propostas, os ensaios, os riscos de Lacan no campo da topologia, não configuram somente uma *depuração* formal, um preciosismo científico ou uma erudição gratuita e, muito menos, um recurso meramente ilustrativo.

Ao tomar e dialogar com o objeto topológico como modelo da estrutura, e

1 Membro do FCL-SP e da EPFCL-Brasil. AME da EPFCL.

modelo no sentido lógico do termo, Lacan pareceu *necessitar* deste diálogo não só como modo de ordenar suas formulações clínicas, mas também de, a partir da exploração da estrutura assim constituída, descobrir novas possibilidades. Cito o final do seu texto: “Lacan trabalha com o nó borromeano, ele o interroga e o nó, de sua lógica própria, lhe *responde*, lhe traz respostas que permitem formulações clínicas novas *que, de outra forma, não seriam pensáveis.*”

Muitas vezes, na clínica, podemos observar o quanto que as escolhas, às vezes inusitadas, dos analisantes, têm uma clara função de enodamento. Como também podemos ver de que modo certos acontecimentos produzem efeitos que poderíamos chamar de *crise* ou *desestabilização*, e que nos causam surpresa se tentamos, pela lógica borromeana, encontrar o que ali teria produzido um *lapso de nó*. Este é um exercício do qual às vezes se pode retirar soluções clínicas bastante interessantes e difíceis de alcançar de outro modo. *Interrogamos, pois, o nó e ele, como modelo que é, nos responde.*

Caro Bousseyroux, eu dividi meus comentários e minhas questões em tópicos. Vou lê-los e peço que você fique à vontade para escolher o que quiser desenvolver posteriormente.

FIM PELO SINTOMA E FIM PELA ANGÚSTIA?

No exemplo que você traz do cartel do passe, podemos encontrar algo da nominação pela via da angústia. Se *Eichmann* vem ali nomear o real, o faz por reduzir a angústia à sua função de nominação. Se no caso do sintoma o real é que é tampado pelo que do inconsciente se manifesta, no caso da angústia é o real que tampona o furo do imaginário, do corpo, vindo a cobrir, inclusive, o campo do sentido (na articulação entre imaginário e simbólico). Topologicamente, o *Eichmann*, que a passante nomeou, não sem o *forçamento* de seu analista, fez a angústia, como real tampão que recobre o corpo, passar a elo que amarrou borromeamente o real ao simbólico, ao sintoma e ao corpo?

Por sua vez, como poderíamos pensar borromeamente o *Là quand*? Ele faria o sintoma passar de tampão do real para 4º elo que amarraria os outros três? Ou seria este equívoco com o nome próprio o modo pelo qual o sintoma se emendaria ao real para produzir o nó borromeano generalizado e a queda do sentido pelo corte que o equívoco homotópico deste nó permite?

Podemos considerar, enfim, os exemplos que você trouxe, na medida em que são nominações, como exemplos possíveis de um passe ao real pelo sintoma e de um passe ao real pela angústia?

SOBRE O LUGAR DA LÓGICA NO LACAN BORROMEANO

O capítulo 19 de seu livro (BOUSSEYROUX, 2011), capítulo que trabalhamos num cartel e com o qual pude aprender e entender muitas coisas, se chama *Do matema ao poema, qual real?*. Por este título e pelo que se desenvolve ao longo de sua argumentação, podemos entender que Lacan passa pela lógica e, em certa medida, *evolui* em direção ao poema. Será que podemos entender que há alguma ordem de afastamento ou de ruptura com a lógica neste *de um ao outro*? Seu texto nos recorda que no final do *L'insu que sait de l'Une-bévue s'aile à mourre*, Lacan deixa claro que esperava mais da poesia do que da lógica para obter da interpretação o efeito de furo propício a revelar o real. Mas é o próprio Lacan (1976-77/aula de 18 de abril de 1977) quem fala da interpretação analítica como “o forçamento (*forçage*) por onde um psicanalista pode fazer ressoar outra coisa que o sentido”. Lembremos que, em teoria dos conjuntos, *forcing* (forçamento)², é uma técnica, inventada por Paul Cohen, que consiste em expandir o conjunto universo a um universo maior, no qual poderá haver subconjuntos que não estavam no conjunto anterior. Desconheço ainda a profundidade e os princípios lógicos desta técnica, mas, ao menos intuitivamente, parece-me que o *forçamento* poderia nos fornecer um modelo lógico para a nomeação enquanto passe ao real e que, se pudéssemos levar isso adiante, poderíamos, talvez, esperar de novo da lógica o que Lacan passou a esperar mais da poesia. Gostaria de saber o que você pensa disso.

O PASSE ENTRE A LÓGICA E A POÉTICA

O passe, tal como o podemos compreender no *O aturdito*, não é borromeano. Não haveria, ali, passe ao inconsciente real, não havendo nomeação, portanto. Temos um passe que se configura topologicamente pela queda do objeto como podemos ver pelo corte no toro da neurose, ma esta queda não impede que o luto do objeto se sustente por longo tempo, fazendo o objeto, aí, a função de um retardatário, um obstáculo, um *katéchon*. É uma *falta* que ainda mantém o analisante no gozo da decifração, até que uma falta da falta, que faz um real tampão, como impossível do sentido, venha dar basta ao curso da verdade mentirosa e ao gozo em torno da decifração sem fim do inconsciente. É aí que incide a nomeação que, ao fazer nó, faz

2 Devo esta observação muito perspicaz à Ana Paula Gianesi.

passa ao inconsciente real: um passe cuja topologia é borromeana.

Se bem entendi, então, o luto do objeto não é suficiente para o fim de uma análise. É preciso que haja um ponto de basta, de parada à elucubração de saber do inconsciente decifrável. Este ponto de parada, pois, requer uma epifania do inconsciente real que advenha na forma da *poiésis* (como ato de fabricar, de inventar um significante novo com a língua)? Uma *manifestação* que, como tal, tenha um valor de um *achado* (*trou vaille*) que, pela via do equívoco, deixe cair o sentido como operação de corte?

A se pensar que esta manifestação não se construa logicamente, mas *aconteça* (*o esp de um laps*), haveria lugar para a lógica no final da análise? Este acontecimento pode se dar sem o forçamento do lado do analista?

Porém, não se trataria o passe, ainda assim, da *verificação da historização da análise* e, portanto, de um tratamento lógico deste acontecimento? Como *verificar* uma epifania ou um *esp de um laps* sem alguma forma de demonstração lógica?

Esta manifestação do inconsciente real tem, ainda assim, sua função, qual seja, a de valer como falta da falta, tampão real que viria, como impossível do sentido, funcionar como tampão da falta que sustenta o curso sem fim da verdade mentirosa. Para mim é difícil entender que, o que assim se manifesta como inconsciente real, encontrando no fim da análise sua função, não possa ser pensado com a lógica, ainda que esta manifestação tenha sua relação com o chiste e com a função poética. Noutros termos, minha questão é: o que o passe ao inconsciente real nos ensina sobre as relações entre lógica e poética na experiência analítica?

4, 5, 6

Podemos dizer que a nomeação nos leva mais longe que o inconsciente na medida em que nomear não é significar. É isto que Lacan (1976-77) esperava da psicanálise, no final do *Seminário 24*, no que diz respeito ao significante novo: um significante que nomeia e não que signifique, podendo abrir, assim, para o real, pela escrita de um impossível de sentido.

O nó a 4, embora já seja um ir mais longe que o inconsciente – se tomarmos, com a escolha de Lacan, o simbólico como o 3º elo –, não permite uma nomeação que seja efetivamente articulada ao real, posto que, no pareamento dois a dois, o 4º elo, que faria par com o real, pode ser pareado também, seja com o simbólico (sintoma), seja com o imaginário (inibição). Assim, somente a angústia, como 5º elo, permitiria, como pareada ao real,

enodar os outros 4. A angústia se coloca, assim, num lugar não equivalente àquele do sintoma ou da inibição, no que diz respeito à lógica borromeana.

Outro ponto interessante a se pensar a partir das suas observações sobre a lógica borromeana das nomeações ou suplências: temos 4 nomeações/suplências possíveis – sintoma, inibição, angústia e fantasia. Assim, na lógica borromeana, não nos cabe pensar somente numa “regressão” ou perda do borromeano, seja em direção ao nó de trevo da paranoia ou aos nós que colocam em continuidade duas das três consistências de RSI, como os nós da esquizofrenia, da melancolia ou da mania (dos quais, se possível, eu gostaria que você falasse um pouco). A lógica borromeana admite também o que poderíamos chamar de uma “progressão” do borromeano, isto é, se algo falha ou está mal nomeado no enodamento a 3 ou se pode haver o risco da confusão entre as consistências RSI (como na paranoia), o resultado não precisa ser a perda do borromeano, pois o sintoma ou a inibição podem corrigir o nó; se algo falha ou vai mal no enodamento a 4 (por exemplo, se o sintoma não dá conta do enodamento), o resultado não precisa ser um enodamento a 3, mas um enodamento a 5, vindo aí a angústia a fazer função de suplência; e depois dela, ainda, a fantasia. Isso me coloca ao menos duas questões: 1) por que não mais que 6, se o encadeamento borromeano pode ser infinito? 2) Se a fantasia aparece como nomeação possível com 6 elos, poderíamos pensar num fim de análise para a neurose pela via da nomeação pela fantasia? Isto não contradiria a experiência que sustentamos de um *atravessamento* da fantasia?

Mais uma questão: pela lógica borromeana, de acordo com a escolha de Lacan, de colocar o simbólico sob o real e o real sob o imaginário, não é possível que haja nomeação pelo simbólico e pela inibição num mesmo nó. É isso mesmo?

Pois bem, se o modelo é o falasser e não mais a neurose, uma análise não se orienta mais topologicamente pela reprodução do toro, mas sim pelas mais variadas e singulares formas de, pela nomeação, efetuar enodamentos borromeanos estáveis que levem em conta o real. Isto me leva à seguinte questão: este modelo de *correções* de nós não corre o risco de levar a psicanálise ao pragmatismo terapêutico?

Sei que esta questão não é tão simples assim. Afinal, você apresentou em sua conferência uma sequência operatória que poderíamos tomar como modelo borromeano de uma direção do tratamento, qual seja: 1) o lapso do nó, 2) o enodamento a 4 pelo sintoma (ou a 5 e a 6 se preciso), 3) a consonância, pelo equívoco, entre o sintoma e o inconsciente, 4) a emenda do sintoma ao real na forma do nó borromeano generalizado e 5) queda de sentido pelo equívoco homotópico.

SOBRE A INIBIÇÃO

Se no caso do sintoma o real é tamponado e no caso da angústia o real é que é o tampão, o que podemos dizer do real na função nominadora da inibição (tendo em vista que a inibição é o que, do imaginário, faz tampão do simbólico)? Haveria um fim pela inibição? Podemos pensar a inibição como o campo das *defesas*, posto que o elo da inibição faz, com o elo do imaginário, o furo do *ego*, mas como pensar a operação da inibição como suplência ou como nominação para além da inflação do sentido que ela faz expandir entre imaginário e simbólico? Estão claras as funções de nominação das outras suplências, se considerarmos a redução *moterialista* que podemos fazer, por exemplo, com o sintoma – ao pensá-lo pela ressonância do equívoco –, também com a fantasia – ao tomá-la por sua função possível de axioma numa psicose –, ou mesmo com a angústia – ao entendê-la em sua função de tampão, de falta da falta. Mas como podemos operar a inibição enquanto suplência? O que seria o efeito clínico de sua redução?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOUSSEYROUX, M. *Au risque de la topologie et de la poésie: élargir la psychanalyse*. Paris: érès éditions, 2011.
- LACAN, J. (1976-77). *O Seminário, livro 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. Edição heReSla (para circulação interna). Inédito.

Bloomsday

“A importância da escrita de Joyce para a psicanálise e o psicanalista” ou O que a escritura joyciana pode trazer à prática psicanalítica



Philippe Willemart¹

Não posso esconder que a escritura joyciana me choca e me faz perder a maioria de minhas referências; suponho que muitos de vocês compartilham esse sentimento. Abrindo *Ulisses* primeiramente e, em seguida, *Finnegans wake*, o leitor não especialista se sente perdido num mundo que não parece o seu, inícios de ficção ou de frases, aproximações suspeitas para quem ignora o contexto, personagens que aparecem, diria, sem avisar, ou sem ser apresentadas pelo autor. O leitor deve tentar unir pontos e entender sozinho ou recorrer a especialistas na Wikipédia ou ao próprio Houaiss (JOYCE, 2000) que traduziu *Ulysses* em português.

Em seguida, o leitor deve se perguntar em qual espaço atuam as personagens, outro enigma que se desvela aos poucos e que o leitor deve adivinhar no início.

Resumindo, ler as obras de Joyce, sobretudo *Ulysses* e *Finnegans wake* sem ajuda, não é fácil. No entanto, Glaucia Nagem quando me convidou em nome do Forum laciano, pediu para mostrar: *A importância da escrita de Joyce para a psicanálise*, acrescentarei, e *para o psicanalista*.

¹ Philippe Willemart, de formação literária e psicanalítica, é Prof. Titular em literatura francesa na FFLCH-USP, e coordenador científico do Laboratório do Manuscrito Literário (LML) e do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética (NAPCG) da Universidade de São Paulo (<http://www.fflch.usp.br/dlm/napcg>). Publicou nas editoras Ática (1983), FFLCH/USP (1984), Edusp (1993), Nova Alexandria (1995), Annablume (1997), Iluminuras (1999), Ateliê Editorial (2000 e 2003), Perspectiva (2005, 2009 e 2014, Opus (2008) . Publicou no exterior nas editoras Paratexte (Toronto-1996), L'Harmattan (Paris 1998, 1999, 2003, 2007), Liber (Montréal, 2009 e 2011) et Presses Universitaires de Grenoble (2014)

Para responder à proposta, proponho três etapas.

Em primeiro lugar, lembrar rapidamente a roda da leitura que comentei na última conferência que dei no Forum em 2010. Provavelmente, todos não estavam, o que me autorizará a descrevê-la de novo.

Em segundo lugar, leremos a única peça de teatro escrita por Joyce me perguntando em que a leitura de *Exilados* (JOYCE, 2013), comentada entre outros por Lacan, pode nos fazer entender certo discurso de analisando.

Enfim, procederemos à leitura de um capítulo de *Ulysses*.

A RODA DA LEITURA

No primeiro movimento: o leitor escolhe um livro. Empurrado por qual pulsão? Podemos falar da pulsão do saber; trata-se aqui de um desejo de saber, ligado a um encontro com o Outro, o ^o. Neste sentido, não haveria um desejo de saber em toda pulsão já que a pulsão implica a intervenção do Outro ou de um significante?

Pergunto também se não há intervenção da pulsão oral na escolha de um livro, um início de transferências, uma vontade de engolir o saber do outro (saber, não como conhecimento, mas como procura de uma verdade?) junto com a vontade de ser engolido ou vampirizado conforme Quignard, sublinhando assim a voz passiva e ativa da pulsão?

Por exemplo, vontade de ser Madame Bovary, Swann, Diadorim, Riobaldo ou Brás Cubas, ou uma personagem de novela, etc.–Vontade enfim de “reivindicar algo que está separado de nós, mas nos pertence, e do qual se trata que nos completa”, segundo Lacan (2008, p.185).

No segundo movimento, o leitor, exercendo a pulsão escópica, não apenas deseja, mas se faz personagens, adopta as situações, integra os significantes e se torna o objeto olhado.

O terceiro movimento se confunde com o segundo dependendo de cada leitor, mas acrescenta a pulsão invocante, o que faz a diferença. [...] Deixar-se levar pela música da palavra que facilmente se torna alíngua, ouvir outros sons que chamam outras associações, etc.

Entretanto, lendo Lacan ou Quignard ou ouvindo Proust, o leitor não consegue ler nem escutar sem parar, não pelo cansaço, o tédio ou a dificuldade de entender, mas porque algo chamou sua atenção ou o fascinou.

A parada na leitura é parecida à do escritor quando rasura. A descontinuidade constatada na leitura obriga o leitor a olhar outras redes de significantes e a dar outro sentido a sua leitura, isto é, citando Manoel de Barros, ele para porque acha, sem tomar muito consciência disso, que dá para *escovar mais esta palavra*, esta expressão ou a situação contada. Ou, citando Roberto Zular (2014, p.6) , porque surgiu um ponto surdo a partir do qual o sujeito produz a sua própria voz”. Ou ainda, porque a” transferência como amor endereçada ao saber” LACAN, 2003, p.555) foi acentuada.

A parada no quarto movimento acentua o exercício da pulsão invocante: Diferente do escritor parado frente a sua página, o leitor se deixa levar pelas associações ou furioso de não poder prosseguir, quer resolver logo a parada, no duplo sentido da palavra, para continuar, sobretudo se for um romance e não quiser saber desse algo que o parou.

A novela televisada tem essa a vantagem. Vista todo dia, ela força o espectador a parar e ficar num estado de tensão.

Se não estiver apressado, o leitor colabora com sua alma, para, faz silêncio e aguarda. O que acontece nesta parada? Como bem escreve Pascal Quignard (2009, p.76), a alma do leitor não vê o corpo lendo, mas já saiu cavalgar, navegar no mundo que a intriga narra”.

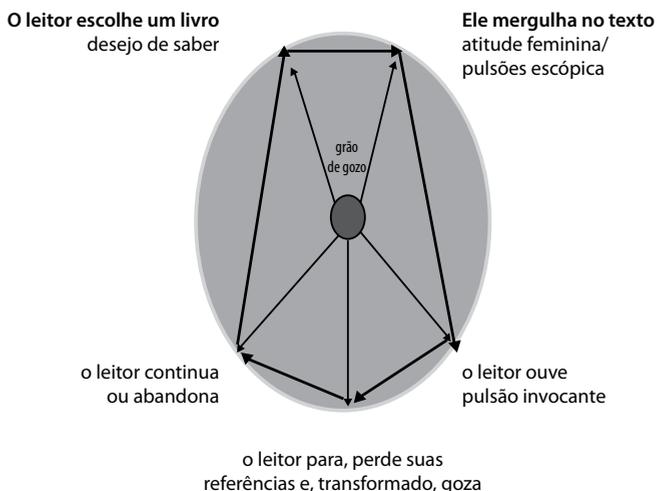
Incentivado pela escritura, o sujeito-leitor volta ao grande Outro (A), espécie de reserva das possibilidades, todas executáveis, que supõe um salto do imaginário, indo do que ele pensa que é, do pequeno “a” lacaniano, para o vazio. Há um pacto subentendido nessa parada que age como uma rasura ou, pelo menos, uma bifurcação inesperada ou, melhor, uma volta também inesperada para o campo do Outro.

Enquanto parado, o leitor se transforma, diria sem saber, um saber inconsciente disfarçado pelos significantes penetra, se insinua e modifica o imaginário do leitor e chegando a sua razão e a seus sentimentos, muda suas referências.²

No quinto movimento o leitor continua ou abandona o livro. Assim completamos a roda .

2 “Escrever, (ler) é ouvir a voz perdida”. [...] É procurar a linguagem na linguagem perdida. É percorrer sem cessar o fosso entre a mentira ou o Ersatz e a opacidade ininteligível do real, entre a descontinuidade da linguagem dedicada à dissidência dos objetos e implicada na identificação dos indivíduos – o rosto visto pelo espelho- e o contínuo materno, o rio, o jato de urina materna – o rosto visto de frente”. (QUIGNARD.1993, p.94).

A roda da leitura



LEITURA DOS EXILADOS

Posso aplicar a roda da leitura a uma peça de teatro? Sabemos que uma peça deve ser encenada e não é simplesmente um texto, mas para minha análise, vou considerar a peça apenas como um texto que vou ler à luz das *Notas preparatórias* escritas em 1913. As *Notas* explicitam um pouco mais a lógica do texto, o que pode ser um método de leitura e talvez de análise.

Os Exilados, peça em três atos foi escrita entre 1913 e 1915 durante a primeira guerra mundial, mas este contexto não aparece já que a ação se situa em 1912 e que as *Notas* preparatórias são de 1913 depois de ter escrito o primeiro dos três atos. (RABATÉ, 2012)

Dois pares são as personagens principais: um escritor Richard e sua mulher Bertha, um amigo Robert, jornalista e sua prima irmã, Beatrice Justice.

A intriga é complicada. Robert, amigo de infância de Bertha a deseja, mas namorou também a prima Béatrice quando eram jovens, é a história da liga.

Richard e Béatrice se desejam também e um dos romances de Richard expressa o que ela não podia dizer por orgulho ou desprezo (JOYCE, 2013, p.70). Béatrice, por outro lado, confessa que ela via em Robert um pálido reflexo de Richard.

Em resumo, Bertha e Béatrice desejam os dois homens Richard e Robert. Richard, casado com Bertha, amou Béatrice por correspondência durante seu exílio na Itália. Robert fez e faz a corte às duas mulheres, mas é mais próximo de Bertha que ele chega a abraçar no IIº Ato. *Chassé croisé* que devia fazer de Richard um marido enganado potencial e de Bertha, uma ciumenta.

No entanto, não há traição nem mentira entre eles e, é o que me surpreendeu na primeira leitura. Parei, portanto, no terceiro movimento da roda da leitura, fascinado por este aspecto das relações entre esposos.

O casal age « em total liberdade », isto é, rompe o pacto ou o laço (SOLER, 2012), suposto ou subentendido, da fidelidade entre casados ou gente que vivem juntos. Eles querem ser absolutamente sinceros um com outro. Bertha conta para Richard tudo o que se passa entre ela e Robert nos menores detalhes, e Bertha até anuncia o encontro combinado com Robert ; a franqueza é total a ponto que Richard vai também ao rendez-vous, mais antes de sua mulher. A mesma sinceridade é exigida dos dois amantes, Robert e Bertha, mas somente no III^o ato. Robert ignorava que Bertha contava tudo ao marido. Nenhum segredo no casal, mas sim entre os amantes. Por outro lado, a sinceridade exagerada entre Richard e Robert no III^o ato tendo como pano de fundo os gritos da vendedora de peixes: Fresh Dublin bay herrings! Fresh Dublin bay herrings! Dublin bay herrings!, lembram demais a expressão “red herring” que quer dizer ocultar as pistas, deixando entender que Robert conta de mais e mente. (RABATÉ, 2012, p.19).

A partir deste choque, posso provavelmente reler a peça de outra maneira do que um simples affaire de casais que se cruzam e me perguntar o que significa a transparência sem limites na qual o segredo some, quando a palavra toda poderosa se quer reveladora dos menores movimentos da paixão. É como se nossas mentes não pudessem mentir, como se o outro tivesse direito a um saber total sobre minha vida, ou, forçando um pouco, como se minha identidade desaparecesse sob minha palavra que revelaria todos os pormenores. A palavra desempenha neste caso o papel de um Deus que vê tudo ou de um sol que não deixa nada na sombra, o que é parecido com a vida sob os holofotes dos Big Brother ou do facebook para seus seguidores permanentes.

No entanto, essa franqueza coloca pelo menos duas perguntas :
Onde está o papel da mentira e da verdade nesta relação já que:

“A linguagem do homem, esse instrumento de sua mentira, é atravessada de ponta a ponta pelo problema de sua verdade [...] seja por manifestar essa verdade como intenção, abrindo-a eternamente para a questão de saber como aquilo que exprime a mentira de sua particularidade pode chegar a formular o universal de sua verdade”. (LACAN, 2008, p.167).

E, segunda pergunta que decorre da primeira: Segundo Lacan, fingir de fingir seria a característica do homem em relação ao animal que não pode

fingir.³ Não é o contrário da atitude de Richard e Bertha que não fingem nem fazem de conta que fingem? Nem animal nem homem, quem são eles?

Não podemos ler esta franqueza como sendo um fingimento cultivado, para se libertar melhor do pacto de fidelidade, implícito na vida em comum?

Quando Bertha combina o encontro com Robert, mas não lhe diz que ela dirá tudo a Richard, ela não omite a metade da verdade?

No segundo ato, uma conversa entre Richard e Robert esclarece o leitor sobre a origem da franqueza:

“ROBERT (*com animação cada vez maior*) — Uma batalha das nossas duas almas, diferentes do jeito que são, contra tudo o que é falso nelas e no mundo. Uma batalha da sua alma contra o fantasma (spectre) da fidelidade, da minha contra o fantasma da amizade. A vida toda é uma conquista, a vitória da paixão humana sobre os mandamentos da covardia. Quer isso, Richard? Tem coragem? Mesmo que reduza a pó a nossa amizade, mesmo que acabe para sempre com a última ilusão na sua vida? Havia uma eternidade antes do nosso nascimento: virá outra depois que nós tivermos morrido. O momento de cegueira da paixão — paixão, livre, desavergonhada, irresistível — é a única saída pela qual podemos escapar da miséria do que os escravos chamam de vida. Não é essa a linguagem da sua juventude? Linguagem que eu ouvi tantas vezes de você aqui mesmo onde estamos sentados agora? Você mudou.”(JOYCE, 2003, p.127)

Os dois fantasmas, o da fidelidade entre Richard e Bertha e o da amizade entre Robert e Richard, deveriam ser vencidos pela paixão, liberadora da escravidão da vida. **Só depois**, o leitor entende, ou entendi que a fonte da franqueza entre os esposos e, em seguida, entre os amantes, vem da paixão que gostaria de escapar à vida que escraviza, e assim fugir dos pactos.

Esse querer déjouer;/ desfazer os pactos chamados “fantasmas”, tradução da palavra inglesa “spectre” (specter), explica não somente a liberdade que os esposos se dão, mas também, o exílio de Richard há nove anos e o de Robert no final da peça quando se expatria em Surrey na Inglaterra.

³ “Se fingir é, com efeito, um momento possível da dialética, nem por isso a verdade que o sujeito confessa, para que a tomemos por uma mentira, se distingue do que seria seu erro. Mas a manutenção dessa distinção é possível numa dialética da intersubjetividade em que a fala constituinte seja suposta no discurso constituído.” (LACAN, 2008, p.339).

Richard partiu para escapar das convenções sociais (Bertha não era da mesma religião e é chamada: a protestante negra pela mãe de Richard) e Robert parte para fugir de suas relações com Bertha e continuar fiel a seu amigo. Um soube se manter livre durante os nove anos de seu exílio e o outro preferiu romper uma relação amorosa para continuar fiel a seu amigo. Será que essa atitude constata o fracasso das ambições de adolescentes e a vitória da vida escravizante?

Como no mapa onde o significante do país deve ser lido apesar dos espaços que separam as letras, referência à *Carta roubada* de Poe, assim do espectro da fidelidade e da amizade se lê entre as personagens, entre seus discursos e nas situações que eles vivem durante o drama. Um pouco como a carta do conto de Poe que quebra diferentes pactos e transforma seu possuidor *em odor di femina*, como Lacan interpretou tão bem, assim do espectro que liga as personagens e osarei dizer, os modelisa. Ao mesmo tempo, sabidos e ignorados, os dois espectros amarram Robert e Richard apesar do desejo de escapar.

Não é um meio de entender o discurso dos analisandos? Detectar os espectros que mobilizam o discurso e que se pormenoriza letra por letra no decorrer das consultas? A análise não pode ser lida como uma tentativa de libertação dos espectros?

SERÁ QUE AS NOTAS ANUNCIAM A LÓGICA DO TEXTO ENCENADO?

As *Notas* preparatórias são de 1913 e seguem o primeiro dos três atos, como já diz (RABATÉ, 2012). As únicas notas datadas, as dos 12 e 13 de novembro de 1913, comentam ou analisam dois sonhos de Nora Barnacle segundo o método psicanalítico (jungiano) da associação das palavras não necessariamente segundo o sentido; as outras notas não são fixadas no tempo senão pela ordem da escritura.

Além das datas e do primeiro ato, os comentários supõem um esquema da peça ou um primeiro esboço da totalidade da peça já que todas as personagens, Richard, Robert, Bertha, Béatrice e Archie são citados, salvo a empregada, Brigid.

As notas supõem também uma versão que sofreu releituras e, portanto, que comporta rasuras como este que vocês vêm nesta página do segundo ato (FERRER, 1993).

Será que posso afirmar que as *Notes* são comparáveis a um sub discurso que estaria na origem do discurso no divã?

Em outras palavras, o discurso ouvido no divã, seria a metonímia, uma

parte de um discurso mais amplo que o analisando desenvolve inconscientemente sem saber? É uma velha hipótese genética que defendo desde a análise do manuscrito de *Hérodias* de Flaubert, todo texto publicado seria a metonímia do manuscrito, Joyce não agiria de outra maneira.

Entretanto, engano nosso, Joyce perturba a hipótese, ele retranscreve palavras que Nora, a homenageada de hoje, reteve de dois sonhos e o que ela associou ; em seguida ele comenta essas associações e as aproxima de suas personagens misturando deliberadamente Nora e Bertha, ele mesmo e Richard.

Vejamos a Nota 19, por exemplo:

N.(B) — 13 nov. 1913

Lua —(14,29 a 71,105 f) o túmulo de Shelley em Roma. He is rising from it Ele se ergue dele: louro, ela chora por ele. Ele lutou em vão por um ideal e foi assassinado pelo mundo. No entanto se ergue (pourtant, Il ressurgit) (pig, Il cochonne???). Cemitério em Ragoon ao nascer da lua onde está o túmulo de Bodkin. Ele jaz no túmulo. Ela vê o túmulo dele (uma cripta familiar) e chora. O nome é pouco atraente. O de Shelley é estranho e bravo. Ele é moreno, não ressuscitado, assassinado pelo amor e pela vida, jovem. A terra o retém.

Bodkin morreu. Kearns morreu. No convento chamaram-na a assassina/carrasco de homens. (Assassino/assassina de mulheres foi um dos nomes que ela deu a mim). Vivo na alma e no corpo. (JOYCE, 2003)

Comentário de James Joyce? Interpretação de dois sonhos de Nora

Ela é a terra, escura, informe, mãe, tornada bela pela noite de luar, obscuramente consciente de seus instintos. Shelley a quem ela reteve em seu útero ou túmulo se levanta: o papel de Richard sobre o qual nem o amor nem a vida podem prevalecer: o papel pelo qual ela o ama: o papel que ela deve tentar assassinar, nunca ser capaz de assassinar, e exultar ante sua impotência. As lágrimas dela são de adoração, Madalena vendo o Senhor ressuscitado no jardim onde ele fora sepultado. Roma é o mundo estranho e a vida estranha a que **Richard** a leva. Ragoon são os seus. Ela também chora por Ragoon, por aquele a quem o seu amor matou, a criança sombria/morena a quem, como a terra, ela abraça na morte e na desintegração. Ele é sua vida sepultada, seu passado. As imagens que a acompanham são as bugigangas e brinquedos da infância (pulseira, doces de creme, lírios verde-pálidos

do vale, o jardim do convento). Os símbolos dele são a música e o mar, a terra líquida informe na qual estão enterrados e submersos a alma e o corpo. Há lágrimas de compaixão. Ela é Madalena que chora lembrando os amores que não pôde retribuir.

O comentário perturba nossas categorias literárias. De sua mulher Nora, ele passa para o poeta Shelley e, em seguida, para sua personagem, Richard, e, subentendido sem a citar, a outra personagem Bertha. Volta depois à realidade com o cemitério de Rahoon, as bugigangas e brinquedos da infância de Nora e aos amores de Madeleine que ela representa.

Há, portanto, uma ida e volta contínua entre a realidade empírica e a ficção que nos impede de encontrar uma lógica evidente, se tiver uma. Provavelmente, há um prazer ou uma ironia pronunciada do escritor Joyce contra nossas categorias e nossa vontade de entender. Mas, por outro lado, esta não lógica aparente confirma certamente o desejo dele de ocupar os universitários durante 300 anos, como afirmou:

O discurso associativo no divã poderia ser sem lógica, no acaso das palavras e das lembranças? Porque procurar uma relação entre a ficção ou a história contada/e a vida do analisando? Afirmando isto, será que sou herético freudiano ou simplesmente joyciano?

Tentemos, apesar disso, entender algo nessas associações

A palavra “**lua**” (p.71 f) é o ponto de partida das associações de Nora e é retomado nos comentários de Joyce?: « Elle est rendue belle par la nuit de clair de lune ». Ela se tornou bela pela noite de luar

Na peça, a palavra lua aparece quatro vezes na mesma página quando Robert compare Bertha à lua.

*ROBERT (Moves his hand slowly past his eyes.) You passed. The avenue was dim with dusky light. I could see the dark green masses of the trees. And you passed beyond them. You were like the **moon**.*

*BERTHA (Laughs.) Why like the **moon**?*

*ROBERT In that dress, with your slim body, walking with little even steps. I saw the **moon** passing in the dusk till you passed and left my sight.*

BERTHA: Did you think of me last night?

*ROBERT : (Comes nearer.) I think of you always-- as something beautiful and distant-- the **moon** or some deep music. (JOYCE, 2012)*

Mas ainda precisa que seja o quarto de lua ou o crescente e não a lua cheia. Há portanto, um avanço em relação ao comentário que fala apenas de uma noite à luz da lua. O texto publicado erotiza a lua, o que não é surpreendente da parte do autor Joyce como vamos ver mais tarde.

Uma palavra do sonho de Nora teria relações com Bertha, ou nos dirá / como Joyce do lugar de Robert vê Nora ? É possível ! No entanto, nas *Notas*, é de Richard que se trata, um Richard venerado por Bertha, o que explica o apego de Bertha a Richard apesar das traições recíprocas. Esta ligação está encenada na última cena do IIIº ato.

Temos que remontar às *Notas* a partir da cena do ato 1 entre Robert e Bertha (JOYCE, 2003, p.71 f) e da última cena do ato 3 entre Richard e Bertha (idem, p.235 f) para entender o sentido ou um dos sentidos ou, entender a lógica deles. As duas cenas sintetizam as relações de Bertha com os dois homens. A primeira fala de atração de Robert por Bertha, a segunda da dúvida de Richard sobre seu desejo por Bertha:

“Não é nas trevas da fé que eu desejo você. Mas na febre e na tortura de uma dúvida bem viva que não cessa. Reter você sem usar nenhum laço, nem do amor, pra me unir a você em corpo e alma, em nudez total... Era isso o que eu queria. E agora, estou cansado, Bertha. Minha ferida me esgota”. (JOYCE, 2003, s.p.)

A primeira fala do desejo de uma silhueta parecida com a lua e, por conseguinte, da ruptura de dois pactos, o da fidelidade conjugal para Richard e o da amizade de Robert por Richard.

A segunda sublinha a reativação dos dois pactos.

As duas cenas realçam o desejo dos dois homens, mas como caracterizá-los?

Richard inventa laços sem amor necessariamente, Robert, pelo contrário, conta com o amor. Mas como ser unido com outro ser sem o amor que é a pulsão da unidade por excelência? Qual outra pulsão invocar? A pulsão sexual total, inexistente segundo Freud e Lacan mas que é representada pelas quatro parciais, a do ver, a do engolir, a de devolver e a do ouvir? Ou, se falarmos em termos heideggerianos, uma união dos seres, fim dos sentidos?

A mesma nota 19 nos dará uma explicação melhor:

“...o papel de **Richard** sobre o qual nem o amor nem a vida podem prevalecer: o papel pelo qual ela o ama: o papel que ela deve tentar

assassinar, nunca ser capaz de assassinar, e exultar ante sua impotência. As lágrimas dela são de adoração”. E a relação Richard-Bertha é comparada àquela de “Madalena vendo o Senhor ressuscitado no jardim onde Ele fora sepultado”. (JOYCE, 2003, s.p.)

Veneração, adoração, devo dizer amor místico quando o ser que ama ou o amante se joga no amado? Isto daria sentido às últimas palavras de Richard se a equivalência fosse possível.

No entanto, nas *Notas*, é Richard quem é o erômenos ou o objeto amado ou venerado enquanto no texto, é Bertha, o objeto amado e Richard, o erastês que quer se unir a Bertha.

Transtorno de novo, as *Notas* anunciam e o texto desmente.

Reencontraríamos Mallarmé para quem toda afirmação vai junto com seu contrário?. Joyce seria mallarmeano e segue a última frase de *Um lance de dados nunca abolirá o acaso*: todo pensamento emite um lance de dados.

O acaso mallarmeano foi definido por Messailloux como a convivência dos contrários. Portanto, ele suportaria a aliança da mentira e da verdade tanto quanto a aliança da ficção e a realidade que, sabemos, se misturam sem parar em nossas mentes avessas à coerência e à teoria.

Não é também a lógica do sonho descoberta por Freud que Joyce aplicaria na sua escritura?

Joyce seria mallarmeano ou freudiano?

Fazemos mais um passo e releemos um trecho de *Mil Platôs* de Guattari (1977) que sugere um pensamento em rizoma, isto é, a origem é múltipla e não limitada a uma única fonte:

“(…) diferente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não reenvia necessariamente a traços da mesma natureza, ele coloca em jogo regimes de signos muito diversos e mesmo estados de não-signos. O rizoma não se deixa definido nem pelo Um nem pelo múltiplo. Ele não é o Um que se torna dois nem mesmo que se tornaria três, quatro ou cinco, etc.”⁴

4 «il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (n + 1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait (n - 1). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en

Será que posso dizer que a escritura joyciana está em rizoma e que o discurso dos analisandos se entende desta maneira sem lógica aristotélica nem mallarmeana do acaso, nem freudiano, mas rizomática?

Mas para isso, tenho que considerar os discursos do analisandos, falados e não falados, espectral, fantasmático ou não, como fazendo parte do universo do mesmo falaser (parlêtre).

É a posição adotada por Jean-Michel Rabaté em relação à escritura de Joyce: “precisaria considerar as *Notas* como parte integrante da peça, com todos estes rascunhos preparatórios e estas variantes, que deslocam o sentido” (RABATER, 1985, p.31).

É o que constata também outro especialista de Joyce, Daniel Ferrer: “Com o caderno VI.A (caderno de rascunhos), o circuito se fecha mais ainda: é a seu próprio texto, a sua obra já publicada, que Joyce se refere para organizar o material de sua obra futura, como se os elementos exteriores devessem sofrer um estágio de pré-assimilação, atravessar uma peneira/região de aclimatação, antes de ser admitidos”. (FERRER, 1993, p.51)

Entretanto, insisto na consequência da consideração do mesmo universo: admitir uma escritura ou um discurso rizomático bifurcando sem aviso, sem linearidade e instável.

Porque as bifurcações e a não linearidade? Respondo com a teoria do texto móvel que desenvolvi anteriormente. A virada acontece quando o grão de gozo satisfeito deixa lugar para outro grão de gozo que se manterá até a próxima bifurcação. Mas isso é outro assunto e outro motivo de palestra.

QUANTO A ULYSSES (1914-1921)

A análise do penúltimo livro de Joyce, *Ulysses*, dá outra resposta.

elle-même et se métamorphoser. A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions. A l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas un objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire » (DELEUZE e GUATTARI, 1977, sp.)

Começaremos pela leitura de um trecho do capítulo, *As Sereias* da segunda parte, capítulo que é reputado como indicador de uma mudança violenta no estilo do romance, já que o leitor assiste ao desmoronamento do sentido em sons ou ao triunfo do significante laciano, segundo Mc Loughlin. (2002). Vejamos um exemplo que mostra esse triunfo, que é corroborado pela dificuldade dos tradutores para devolver o trecho:

“Bloom. Flood of warm jimjam lickitup secretness flowed to flow in music out, in desire, dark to lick flow, invading .Tipping her tepping her tapping her topping her. Tup. Pores to dilate dilating. Tup. The joy the feel the warm the. Tup. To pour o’er sluices pouring gushes. Flood, gush, flow, joygush, tupthrob. Now! Language of Love”. JOYCE, 2008, p.248).

“Bloom. Influxo de cálido segredo lambível maravilha fluía, invadindo .Um som um sim unção um seio. Cio. Poros por se dilatar se dilatando. Cio. Amor ardor calor o. Cio. Escorrer por eclusas jorrando seus jatos. Reflui, jorra, flui, jorramor, cioseio. Agora! Linguagem do amor (JOYCE, 2012, p.455).

« Bloom. Un flot de fluide flasque fleurit le furtif pour le flanquer dans la musique, désirant, sombre à lécher, envahissant. La tâtant la tapant la taillant la tassant. Tâche . Pores à dilater se dilatant. Tâche. La joie la sensation la chaleur la. Pour lâcher les vannes, lâchons les eaux. Flux, jets d’eaux, flot, jets de joie, flonflon. C’est ça! Le langage de l’amour ». (JOYCE, 2005, p.396)

A tradução de McLoughlin em francês ainda é diferente da de Jacques Aubert:

«Bloom. Un flot de chaud lolo lichelope-le secret s’épanchait pour s’épandre en musique, en désir, sombre à déguster, insinuant. La tater, la tapoter, la tripoter, la tenir sous. Tiens ! Pores dilateurs qui se dilatent. Tiens ! Le jouir, le sentir, la tiendeur, le. Tiens ! Faire par-dessus les écluses gicler les jets. Flot, jet, flux, jet de joie, coup de bélier. Ca y est ! Langue de l’amour.”(McLOUGHLIN, 2002)

Tradutor, traidor seria exatamente isso se nos limitarmos ao sentido. Quanto ao som, o francês é, sem dúvida, mais próximo já que insiste na consoante “T” no seu primeiro trecho pelo menos.

Entretanto, o capítulo como todos os outros, conta uma história senão várias que se misturam e que às vezes param para deixar correr a música das palavras como acabamos de ler, quebrando a sintaxe a mais elementar. Várias histórias?

Segundo McLoughlin (2002), Joyce encena em *As sereias*, « a potência funesta da sedução sonora ». Conhecemos o episódio da Odisseia quando Ulysses seguindo os conselhos de Circe, tampa as orelhas para não ouvir as sereias. Somente, o argonauta Boutès segundo Quignard, se deixa tentar. É a primeira história.

Esta história subentendida é substituída por aquela de Leopoldo Bloom, nosso Ulysses moderno, que não quer ouvir as sereias, as duas funcionárias ou barwomen, Miss Douce e Miss Kennedy nem a música invasora do bar e se refugia na sala de jantar. Ele sabe, por um lado, que vai ser traído pelo rival Boylan e, por outro lado, ele trai sua mulher com sua amante, Martha, da qual ele recebeu uma carta e à qual ele tenta responder. São, portanto, pelo menos quatro histórias que circulam no capítulo: a de Ulysses e das sereias, a de Bloom e de sua mulher, Molly, a dos amantes Martha e Boyan. Mas tem muitas outras.

No entanto, a ficção não é dominante. O leitor está perdido se não conhecer a complexidade das histórias. O importante não é, portanto, o sentido evidente que, de vez em quando, emerge, mas se lermos em inglês e seguimos McLoughlin, nos damos conta que:

1- A fonética derruba a semântica : *A sail ! A veil awave upon the waves /une voile, un voile voguant sur les voiles / Vela ! Ondula um véu velando as ondas.*

2- Que a sintaxe dá sentido quando o vocabulário fracassa : *red rose rose slowly sank red rose/le rose rouge au même rythme s'élevait, et semblait rose rouge/ rubra a rosa lenta, desce rosa e rubra.*

3- Que a captação visual, tanto quanto sonora, se impõem nas construções lexicais tais *Diddleiddle addleaddle ooddleoddle /Dégoule goule roule roule coule coule. Sssiflent./ Plim plum plem plem plom plum.Ssilvo.*

Esses três fatores provocam dois fenômenos: «As palavras se desligam e a linguagem se libera». De onde «é o mesmo da linguagem que fala; uma linguagem cuja fonte é somente sexual. Sob o domínio de uma sedução visual e sonora, o leitor se torna testemunho de uma cena primitiva gigantesca, O texto inteiro segue os movimentos do ato sexual (*tap, tap, tap*) num orgasmo majestoso».

Se entendi bem, na medida em que nos ligamos apenas ao som, a interpretação é muito variável como testemunham os tradutores. Será que podemos comparar o texto de Joyce ao discurso do analisando que o próprio analisando ou o analista lerá ou traduzirá de maneira bem diferente segundo as circunstâncias?

Todavia, quanto ao método de criação de Joyce et dos analisandos, concordo com a leitura de Mc Lohgin que vai ao encontro de Lacan para quem, primeiramente, toda linguagem tem uma fonte sexual; em segundo lugar, a música das palavras domina a criação; e em terceiro lugar, o sentido pode surgir.

Mas de fato, Joyce executou o movimento contrário; como se ele não quisesse perder o sentido ou o eixo semântico, ele parte do sentido como na coletânea de contos *Dubliness* ou na peça que analisamos, *Exiles*, para descobrir em *Ulysses* o valor musical ou fonético da linguagem para enfim se chocar com sua origem sexual que será mais bem explorada em *Finnegans wake*.

Lembramos, no entanto, que a leitura musical não é inocente nem involuntária. Joyce escrevia para seu amigo Georges Borach: « Terminei esses dias o capítulo das *Sereias*. Exercício difícil. “Eu escrevi com os recursos técnicos de música. É uma fuga com todas as notações musicais: *piano*, *forte*, *rallentando*, e assim por diante ... Desde que eu explorei os recursos e artifícios de música e ter usado neste capítulo, eu já não sinto qualquer interesse para a música. Eu, o grande amigo de música, não posso ouvi-la. Eu sei todos os truques e não pode mais gozar dela.”⁵

Termino com essa pergunta: Descobrimos todos os truques do inconsciente, estaremos cansados de escutá-lo? Não, respondeu Ana Gianesi, o inconsciente não é uma técnica, mas uma ética.

5 J'ai terminé ces jours-ci le chapitre des *Sirènes*. Grosse affaire. Je l'ai écrit avec les ressources techniques de la musique. C'est une fugue avec toutes les notations musicales : *piano*, *forte*, *rallentando*, et ainsi de suite... Depuis que j'ai exploré les ressources et artifices de la musique et les ai utilisés dans ce chapitre, je n'éprouve plus aucun intérêt pour la musique. Moi, le grand ami de la musique, je ne peux plus l'écouter. J'en vois tous les trucs et ne puis plus jouir d'elle..(ELLMANN,1983, p. 59)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Deleuze, G. e Guattari, F. *Capitalisme et Schizophré, tome 2 : Mille Plateaux*. Paris, Minuit, 1977.
- Ellmann, R. *James Joyce*, Oxford University Press, 1983.
- Ferrer, D. Les carnets de Joyce: avant-textes limite d'une oeuvre limite. *Genesis 3* (1993).
- Joyce, J. *Exiles*, London, Greenlightbook, 2012.
- Joyce, J. *Exilados*, São Paulo, Iluminuras, 2003, (Trad. Alípio Correia de Franca Neto).
- Joyce, J. *Ulysse*. London, McGrath, 2008.
- Joyce, J. *Ulisses*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000. (Tradução de Antônio Houaiss)
- Joyce, J. *Ulysses*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012. (Tradução de Caetano Galindo)
- Joyce, J. *Ulysse*. Paris, Galimard, 2005. (Tradução sob a direção de Jacques Aubert).
- Lacan, J. *Introdução à edição alemã dos Escritos, Outros escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.
- Lacan, J. Formulações sobre a causalidade psíquica. In *Escritos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.
- Lacan, J. *O seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964) Rio, Zahar, 2008. p.185.
- Mc Loughlin, M. *Joyce et les sirènes*, <http://www.jcbourdaïs.net/journal/sirenes%20joyce.pdf>, 2002.
- Quignard, P. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris, Gallimard, 1993.
- Quignard, P. *La barque silencieuse*. Paris, Seuil, 2009.
- Rabaté, J.M. Pour une cryptogénétique, *Joyce et la création*, Paris, ed. du CNRS, 1985.
- Rabaté, J.M. *Préface pour James Joyce. Exils*, Paris, Gallimard, 2012.
- Soler, C. Qu'est-ce qui fait lien?, Paris, Ed. Du Champ Lacanien, 2012.
- Zular, R. O Ouvido da serpente: algumas considerações a partir de duas estrofes de *Esboço de uma serpente* de Paul Valéry. In: Rosenbaum, Y. e Passos R.P. *Interpretações: Crítica Literária e Psicanálise*. Cotia, Ateliê Editorial, 2014.

Jornada de Encerramento

Reconhecer-se entre s(av)oir¹



Ana Paula Lacorte Giansesi²

A aplicação do nó borromeano em um espaço esférico engendra um espaço tórico. Poderia ser este o princípio de uma análise?

Lacan inicia sua topologia pelo toro, pelo fundamento tórico. Em seu seminário 24, ele articula esta topologia ao nó borromeano. Afirma que as argolas (RSI) não se aguentariam se não fossem toros. Um toro, isso se revira. Ali deixa dito que a topologia tórica, histórica, histórica, homóloga ao sujeito do desejo, é o próprio reviramento que envelopa o real e o imaginário pelo simbólico.

Ao revirmos o toro simbólico envelopamos o real e o imaginário. A forma resultante: um trique que, por sua vez, não deixa de ser (por estrutura) um toro.

O trique-historique é a armadura que o neurótico histericizado sustenta por amor ao Pai. E este histórico não faz senão consistir o inconsciente. É isto que o envelopamento produz.

Logo na primeira aula do *Seminário 24*, Lacan trata os três modos de identificação propostos por Freud em *Psicologia das Massas*: identificação ao pai (acompanhada da qualificação - amor), identificação histórica (por participação) e identificação ao traço. Ele pensava, também, a questão da identificação enquanto uma operação própria ao fim de uma análise. Ali fora categórico, não se trata de identificar-se ao analista nem ao inconsciente. Sua proposta neste tempo: identificação ao sinthoma. Com um propósito: ir além do inconsciente.

Lacan parece ter trabalhado com o conceito matemático de identificação. Desta feita, a proposta de um final de análise pela via da identificação ao sinthoma, supõe uma não equivalência aos outros modos identificatórios, mais uma vez, identificação ao analista e identificação ao inconsciente. Haveria, enfim, modos distintos (não equivalentes entre si) para diferentes finais de análise.

Podemos dizer que na identificação ao inconsciente permanece-se no infinito circular do discurso corrente, nas narrativas em torno do parentesco e na série homóloga das três identificações propostas inicialmente por Freud, novamente: o amor ao pai (identificação ao pai), a participação histórica (identificação histórica) e identificação ao traço (traço unário).

1 Trabalho fruto de um cartel em andamento.

2 Membro do FCL-SP e da EPFCL-Brasil.

O pai, a lei, a posição subjetiva, os significantes mestres, marcas de identidade. Formas distintas de uma mesma estrutura.

Lacan indaga-se do seguinte modo:

Como, colocaria eu a questão, [...] como **identificar** a identificação histórica, a identificação amorosa, dita ao pai, e a identificação que eu chamaria neutra, aquela que não é nem uma nem outra, que é a identificação a um traço particular, a um traço que eu chamei [...] a um traço qualquer? Como repartir essas três inversões de toros, **homogêneas**, portanto, na sua prática, e, além do mais, que mantém a **simetria**, se posso dizer, entre um toro e um outro, como reparti-las, como designar de uma maneira **homóloga** a identificação paterna, a identificação histórica, a identificação a um traço que seja somente o **mesmo**? [grifo nosso] (LACAN, aula de 16 de novembro de 1976, inédito)

Parece-me que Lacan fez convergir estes três modos de identificação (histórica, ao pai, ao traço), por equivalência, a algo que se encontra ali no discurso do inconsciente. Portanto, no discurso que parte de um significante-mestre que enganchou sentido via encadeamento, que fez enxame. Nos toros enlaçados. Mas, também, no giro da histericização, que produz o trique. E, ainda, comporta a identificação ao traço, este princípio do nó, que permite que o sujeito do desejo conte um *um*. Ainda o mesmo. Formas distintas de uma mesma estrutura.

Daí podermos afirmar que a identificação ao inconsciente abarca estas séries que tornam homólogas as três identificações propostas por Freud. Envelopamento simbólico.

E quanto à identificação ao analista? Não seria esta um envelopamento do toro imaginário sobre os anéis do simbólico e do real? Interessante pensarmos que Lacan disse que não reviramos qualquer toro, que reviramos apenas o toro do simbólico, já que, ao revirarmos outro toro que não o do simbólico, não haverá mais nó borromeano. Deste envelopamento, poderíamos nos arriscar a pensar sobre os efeitos intermináveis desta relação narcísica e, então, imaginária, com um outro que não cessa de evitar sua própria queda. Com um outro que se esforça por fazer, assim, o analista persistir, consistir e existir...

E, por fim, como uma outra ordem, a identificação ao sinthoma que é referente à instauração de um nó heterogêneo. Que amarra RSI e que nos traz a questão do nome pela variedade do sinthoma. E isto desde o único produto de uma análise, o S1. Sinthoma que, por uma operação de homotopia (operação de deformação que implica o tempo), faz-se real.

Dizemos que enquanto uma função, o *sinthoma* nos mostra aquilo que do inconsciente pode traduzir-se por uma letra, com o esclarecimento de que nesta letra a identidade de si a si permanece isolada de qualquer qualidade. A identificação ao *sinthoma* envolve, conforme ele bem disse, conhecer (o *sinthoma* enquanto parceiro sexual), reconhecer, saber lidar com, saber se virar com ele, manipulá-lo, desembaraçar-se etc.

O *sinthoma* se refere, enfim, ao modo como cada um goza de seu inconsciente (real), de *alíngua*. Mais, ainda, se não nos é possível predicar ou qualificar esse *sinthoma*-letra, isso se deve ao fato de estarmos entre o impossível do dizer e a contingência da escrita. Com a variável (x), a variedade do *sinthoma*.

Como, enfim, do parentesco fazemos ressoar outra coisa? Muitas voltas da demanda para contar o que não se conta. Re-petições. O transfinito ímpar que faz restar seus restos a cada vez. Enlaçamentos tóricos: angústia, inibição etc... furos e reviramentos... De fato, no fim, parece necessária uma outra operação. E é nesse ponto que a experiência de uma psicanálise pode marcar uma passagem. Uma passagem que se dá por um segundo corte, por algo que restaura o nó na sua forma original. Corte e mudança de estrutura topológica.

No fim, Lacan chegou a dizer: uma contra-psicanálise! Afinal, como já afirmado, tratar-se-ia de ir além do inconsciente. Entretanto, propondo uma distinção entre a histérica e ele, Lacan afirma dispor do inconsciente... o inconsciente como uma entidade a mais. Simbólico. Trata-se de saber se virar aí também. E ele ainda enfatizou que o Imaginário, o narcisismo secundário, não está fora disso. *Savoir y faire* estende-se para os três registros.

No que toca o *sinthoma* dizemos: conhecê-lo no sentido sexual. Mas, igualmente, Lacan aponta o *savoir y faire* como um “reconhecer-se entre saber”. Um reconhecimento que diz não ao Saber Absoluto. Com a asserção: há do saber no Real. Este Real que Lacan fez corresponder ao nó inteiro. Suas cordas, seu corpo (termos homofônicos). E é justamente aí que ele localiza o passe: reconhecer-se entre *s(av)oir*. Passe pelo Real.

Em nosso cartel intitulado “Paradoxos do Desejo: lógica e poética”, deparei-me com esta inquietante afirmação que traz algo do “saber”, do “ter” e do *soir* (noite/escuro) para o saber (sem sujeito) que refere o Real, novamente: o passe como um reconhecer-se entre *s(av)oir*. Pensar assim o passe, ou melhor, deixar falar o que disto pode se decapar me pareceu fundamentalmente clínico.

Savoir y faire.

O real de que se trata é o nó inteiro, pois, uma vez que falamos do simbólico, é preciso situá-lo no real. Há, para este nó, corda; a corda é também o corpo-de, esse corpo-de é parasitado pelo significante

porque o significante, se ele faz parte do real, se é bem aí que eu tenho razão de situar o simbólico [...], é que esse corpo-de, nós bem poderíamos não ter que lidar com ele a não ser no escuro [...] Como reconheceríamos no escuro que é um nó borromeano? É disso que se trata no passe. (LACAN, aula de 15 de fevereiro de 1977, inédito)

Saber se virar com isso marca o desembaraço do sinthoma e suas variedades. “Repito: o que o analisante diz, esperando verificar-se, não é a verdade, é a vari(e)dade do sinthoma” (LACAN, aula de 18 de abril de 1977, inédito).

A verificação no passe que pode dizer respeito o reconhecimento do nó borromeano no escuro, implica essa variável que faz nó, mas também a constatação da singularidade, das variedades. Algo do psicanalista em cada um dos fins.

Bem, como fazemos laço com estas variedades? Outra questão, para nosso fazer Escola: pudemos levar a sério a radicalidade subversiva deste “reconhecer-se entre s(av)oir”?

Sabemos que desde a Fundação da Escola, Lacan articulou laço e transmissão. Sabemos também, que a transmissão, enquanto extensão, não acontece sem a intensão que de alguma forma a condiciona. Isto porque o conjunto extensão não é sem a intensão (também um conjunto) do qual retira seus elementos. A transmissão – extensão, que se faz valer pelo laço (e dá um lugar específico ao saber), mas também pelo trabalho - não está apartada da experiência em intensão. Uma aposta de Lacan para que a psicanálise não capengue.

Resumindo, é preciso mesmo assim levantar a questão de saber se a psicanálise [...] se ela não é o que se pode chamar um “autismo a dois”. Há, aliás, uma coisa que permite forçar esse autismo: é justamente porque a língua é um afazer comum e que é justamente aí onde eu estou, quero dizer, capaz de me fazer escutar por todo mundo aqui, é aí que está a garantia; é bem por isso que eu coloquei na ordem do dia “Transmissão da psicanálise”; é bem por isso que é a garantia de que a psicanálise não capengue irredutivelmente pelo que eu chamei há pouco de autismo a dois (LACAN, aula de 18 de abril de 1977, inédito)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LACAN, J. *O Seminário – livro 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-77). Inédito.

“Um não vai sem o outro”: não sem o litoral que os separa. Algumas considerações sobre o lugar do passador



Beatriz Oliveira¹

Este título veio dos comentários realizados em torno do texto *Lituraterra* (LACAN, 1971), em particular a respeito das diferenças entre significante e letra, no módulo de transmissão Letras de Lacan, das FCCL-SP. Ao precisar que não se tratava de uma clínica do significante e outra da letra, me ocorreu essa formulação, bem destacada por Ronaldo Torres, a quem agradeço, e que pensei em desdobrar neste trabalho: “Um não vai sem o Outro”. De que um e de que outro estou falando? Assim poderíamos pensar:

- a letra não vai sem o significante;
- S2 não vai sem S1 que o comanda;
- O dizer não vai sem os ditos;
- O Outro Sexo não vai sem o Gozo fálico;
- Lalíngua não vai sem a linguagem.
- A poética não vai sem a lógica.

Precisar isso que Lacan nos ensina no texto *Lituraterra*, de que a letra faz litoral entre dois campos de gozo, pode nos dar mais elementos para pensar a respeito do que é possível testemunhar de um passante em sua relação com o saber ao final de uma análise. Neste trabalho gostaria de tratar do lugar do passador como litoral, não apenas como borda entre passante e cartel, ou na passagem de analisante a analista, mas como aquele que pode testemunhar sobre o que se depositou do material sonoro de uma análise.

Litoral, em geografia, é o nome dado à porção de território, onde o mar e a terra interagem, dando lugar a formas de relevo características. Também é uma faixa complexa, dinâmica e mutável. O litoral se forma a partir dos sedimentos trazidos pelo mar, originados da erosão das pedras causada

¹ Psicanalista, AME da EPFCL, membro do FCL-SP

tanto por fatores mecânicos quanto químicos. A praia é a estrutura em que esses materiais soltos se depositam.

Acompanhando as leituras tanto de Lituraterra, quanto do Seminário – livro XVIII - contemporâneo, há algumas passagens que me parecem importantes para situar esta discussão.

Sabemos que a construção de uma teoria sobre a letra em Lacan é tributária tanto da lógica quanto da lingüística. Se enquanto nos anos 60, a letra estava articulada à gramática, a partir dos anos 70, acompanhamos uma mudança importante no estatuto da letra, aproximando-se esta à noção de matema, como aquilo que permitiria a transmissão da psicanálise. A preocupação tanto de Freud quanto de Lacan foi tornar a psicanálise transmissível e, para isso, era necessário encontrar uma forma de tratar a clínica a partir de um conhecimento que não fosse intuitivo, mas científico. Assim, Lacan pôde avançar cada vez mais em direção ao pensamento lógico, apoiando-se na matemática, procurando dar conta daquilo que ia encontrando na clínica, ou seja, o que escapava ao significante e ao registro do simbólico.

Foi assim que Lacan se aproximou da construção de uma teoria sobre a letra que a diferenciava do significante. No entanto, é com o significante que contamos na clínica para tocar o que possa estar no campo de um outro gozo, no campo do Real. Essa referência me parece fundamental para que não façamos uma separação entre clínica do significante e clínica da letra, como se fossem duas práticas separadas. Vejam o que dirá Lacan em Lituraterra:

O que inscrevi, com a ajuda de letras, sobre as formações do inconsciente, para recuperá-las de como Freud as formula, por serem o que são, efeitos de significante, **não autoriza a fazer da letra um significante, nem a lhe atribuir, ainda por cima, uma primazia em relação ao significante.** (1971,p.19) [grifos nossos]

Resta saber como o inconsciente que digo ser efeito de linguagem, por ele pressupor a estrutura desta como necessária e suficiente, **comanda essa função da letra.** (Idem, p.18) [grifos nossos]

“Tentarei indicar, portanto o ponto crucial do que me parece produzir a letra como conseqüência, e linguagem, precisamente pelo que digo: que esta é habitada por quem fala” (Idem, p.19)

Assim temos que lembrar que **NÃO HÁ PRIMAZIA DA LETRA EM RELAÇÃO AO SIGNIFICANTE.** Ou seja, contamos com o que escutamos, e o que escutamos são DITOS que se sustentam porque há um DIZER (ato de palavra). É aquilo que escutamos que nos permitirá ler o que se escreve em uma análise.

Vejam que interessante o que Lacan dirá em 1971, no Seminário XVIII: “O significante por sua natureza, evoca um referente. Só que não pode ser o certo. É por essa natureza que o referente é sempre Real, pq é impossível de designar. Mediante o que só resta **construí-lo.**” (p.43)

Posto isso, penso que poderemos acompanhar o que Lacan estabelece em Lituraterra como sendo a letra aquilo que faz **FUNÇÃO**. Tomando um significante como número e pensando a entrada na linguagem a partir do zero e do 1, tal como Lacan nos propõe com Frege, será a partir do 1 (traço unário) que será possível comandar uma função, como diz Lacan, a função da letra. A questão é que entre o zero e o 1, há já um impossível de acessar, concernido ao vazio, que poderíamos relacionar com o que acontece no encontro do ser com a linguagem. Justamente, podemos situar aí o impossível de designar, mas que se constrói ao longo de uma análise, pois é apenas **“pelo fato do discurso começar que uma hiância se produz”** (RONA, 2012, p.101) Assim, é apenas pela hiância engendrada pelo discurso do analista, que um referente se constrói, uma vez que não o designamos.

Ora, se o que nos faz falar é o impossível, o “não há relação sexual” como causa, ou o que não se depreende entre o 0 e o 1, **então a letra, enquanto função, indicaria algo desse impossível?** “O sujeito é dividido pela lgg, mas um de seus registros pode satisfazer-se com a referência à escrita, e o outro, com o exercício da fala” (LACAN, 1971, p.117)

Vejam o que Lacan dirá no Seminário XX:

Não há relação sexual. Essa fórmula só tem suporte na escrita, no que a relação não pode se escrever. Tudo que é ESCRITO parte do fato de que será para sempre IMPOSSÍVEL escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo **efeito de discurso** (analítico no caso) que se chama a escrita” (LACAN 72-73, p.49)

Em seguida ele dirá: **“A letra, radicalmente, é efeito de discurso”** (Idem, p.50) Agora, trata-se de saber o quê, num discurso se produz por **efeito de escrita.** (p. 47) Se o que se escreve é o impossível, - o não há relação- então podemos concluir que é pelo ato de fala em uma análise que algo do impossível pode se escrever contingencialmente.

No sem XVIII, há ainda uma articulação da letra com o gozo feminino que me parece fundamental: a carta (lettre / letra) como aquilo que tem um **efeito feminizante.** “Essa carta, como voltei a sublinhar da última vez, funciona muito especificamente, por ninguém saber nada sobre seu conteúdo, e porque, até o fim, ninguém saberá nada dele.” (LACAN, 1971, p.121)

Digo que seja fundamental pois me parece que aí Lacan está propondo algo que no próprio seminário XVIII ele vai explicitar: **“A mulher, insisto, essa que não existe, é justamente a letra, a letra como significante de que não há Outro S(A).”** (LACAN, 1971, p. 102)

Até aqui temos: **a letra como efeito de significante; efeito de discurso; efeito feminizante (letra = mulher); a letra como função.**

Assim, estou entendendo que é por aquilo que se precipita da decifração em uma análise, os uns contáveis que extraímos da cadeia significante, que se depreende o um do Um dizer e se evidencia um outro campo de gozo, o impossível que se destaca da própria decifração. Ao mesmo tempo temos o saber decifrável, destacado de S1 que representa o sujeito que sempre se furta, e S2, um saber sem sujeito, que, como diz Soler “de sua literalidade faz subsistir essa metade que situamos a partir de seu gozo” (2012, p.156). Assim, o “UM que se escreve em uma análise, que cessa de não se escrever, contingencial, demonstra o impossível, ou seja, o que não se escreve em uma análise, a saber, o 2 que faria relação, o signo que escreveria o outro sexo.” (Idem, p.177)

Podemos acompanhar então que o efeito feminizante é consequência daquilo que se escreve em uma análise, uma vez que é justamente a busca da decifração que se encontra a cada vez, a cada giro, o inacessível de um saber não todo decifrável. Assim, há algo que não cessa de não se escrever a cada tentativa de decifração. Aí está o efeito de ausência, vazio feminizante da letra que faz função.

Como dirá Lacan em *Lituraterra*: “Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante”(1971,p.21). Acompanhando então o comentário que Ronaldo Torres faz deste trecho, entre o Um fálico e a ausência da exceção, o que se encontra é a borda que faz litoral entre dois campos de gozo. Assim, o um fálico não vai sem o Outro sexo, não sem o litoral que os separa. Mas, litoral entendido aqui não apenas como borda, ou separação, mas como um território entre-dois campos heterogêneos, em que um tem efeitos sobre o outro, sendo este litoral, efeito deste entre-dois.

Entendo que é a própria impossibilidade de escrever a relação sexual pela decifração que levará à escrita da não relação sexual: efeito feminizante da letra, aquilo que do Outro sexo se presentifica como um campo de gozo distinto do gozo fálico. Ora, como se presentifica? Justamente, é na medida em que S1 como referência vai perdendo seu valor de troca e já não mais remete a outro significante, que presenciamos a função da letra, que não significa senão a si mesma. Aí me parece que podemos localizar aquilo que se conceituou como *lalíngua*. È só a partir daquilo que se decifra, que

algo ressoa não mais como cifra, mas como traços sonoros, um dizer que consoa, e, contingencialmente, satisfaz pelo seu valor de uso.

Como estas questões poderiam ajudar a pensar sobre aquilo que um passador pode testemunhar a respeito do que diz um passante? O que permite que um passador escute aquilo que toca a função da letra? Me parece que esta questão é crucial inclusive na designação de um passador. Sustentamos que o passador é aquele que se encontra num momento de passe, que pôde fazer o atravessamento da fantasia e não mais se sustenta a partir de uma verdade mentirosa. Não seria este momento da análise que permitiria que um analisante se deparasse com a queda do sujeito suposto saber e, nesse sentido, estivesse aberto para o que se chamou “efeito feminizante”, tocado por um saber sobre o impossível? Não estaria ele diante do que nomeamos como a função da letra? Não estaria no momento de poder se deparar com este litoral? Litoral entendido como efeito da deposição de sedimentos, materiais soltos de uma referência que se gastou, que pelo fluxo da linguagem sofreu erosão e permitiu que estes se depositassem como um saber sem sujeito.

Assim entendo que um testemunho justo seja aquele em que a posteriori, se verifica a abertura para a contingência presente no relato do passante, ainda que um passador não tenha decidido pelo ato de saída de sua análise. Tal posição me parece que seja a única condição de possibilidade para que um passador tenha os ouvidos abertos para a contingência da fala e de seus lapsos e menos para o entendimento da língua. É nesse sentido que entendo que a letra não vai sem o significante, assim como a língua não vai sem a linguagem da qual se origina a partir destes materiais soltos e sonoros, não só ao longo de toda análise como também no dispositivo do passe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LACAN, J. (1971) – *Lituraterra*. In: J. Lacan, *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, J. (1971) – O Seminário, livro 18: *De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LACAN, J. (1972-1973) – O Seminário, livro 20: *Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

SOLER, C. – *O Inconsciente. Que é isso?* São Paulo: Annablume, 2012.

RONA, P. – *O Significante, o conjunto e o número*. A topologia na psicanálise de Jacques Lacan. São Paulo: Annablume, 2012.

A voz do dono e o dono da voz¹



Rita Bícego Vogelaar²

Sirène³, filha única, adotada logo após o nascimento por um casal bem mais velho, chega aos 14 anos ao meu consultório, no meio de mais uma crise de pânico: forma como ela denomina seu sofrimento. É a terceira crise. Aos 12 anos, durante as férias escolares, foi a primeira vez que aconteceu, segundo seu relato. Foi ao psiquiatra, tomou remédios e passou. Ela tinha certeza que nunca mais voltaria. A segunda foi no fim do ano passado e, a crise recente, no começo de julho, deixou Sirène em um desamparo e num desespero que a paralisaram totalmente.

A primeira coisa que fizemos, ali no consultório, foi tentar mapear o momento inicial das crises. A recente aconteceu no cabelereiro quando sua mãe cochichou no seu ouvido que não era para ela contar de jeito nenhum o nome do médico que havia feito sua cirurgia plástica de nariz, para a manicure, que estava querendo fazer uma também. Imediatamente e inexplicavelmente a crise veio. A segunda, foi quando ela e a mãe estavam viajando juntas e a mãe gritou muito forte, do lado de fora do banheiro do hotel, alguma coisa que ela não compreendeu de imediato. A primeira vez ela não se lembra direito. Só sabe que estava em férias com a mãe. Estavam num *spa*, ambas se cuidando, tomando remédio para emagrecer e fazendo caminhadas que elas tanto gostam.

Eu perguntei o que ela achava que havia de semelhante nesses momentos e Sirène, depois de pensar um pouco, muito timidamente me diz que a única coisa que ela pôde notar - pois os conteúdos das cenas não tinham nada a ver - é que nas três vezes ela estava com a mãe e, pelo menos nas duas que ela se lembrava bem, a crise havia ocorrido após escutar *a voz da*

1 Título da canção de Chico Buarque, contida no álbum "Almanaque", de 1981.

2 Psicanalista, Membro do Fórum do Campo Lacaniano – SP e da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano.

3 Nome fictício, **sereia** em francês e **sirene** em português (instrumento de som agudo e estridente utilizado para dar alarme e assinalar a proximidade de embarcações marítimas antes delas irem a pique).

mãe. “Apesar que ...” (complementa ela rapidamente, frente à percepção de um certo espanto meu, espontâneo e inevitável na hora, pois eu ando estudando justamente questões sobre a voz), apesar da voz da mãe sempre imperar, apesar de ter muita dificuldade de ser ouvida pela mãe, apesar de muitas vezes ela se sentir como uma verdadeira sombra da mãe, com certeza não deveria ter nada a ver com isso pois ela, teoricamente, tinha muitas vezes escutado *a voz da mãe* e nada tinha acontecido. Ela pensa um pouco e desconcertada sussurra (ela sempre sussurra) que realmente não sabe o que tem em comum nessas situações, porém, naquelas duas vezes – estranhamente, mas imediatamente após escutar *a voz da mãe* - a sensação que ela teve - e que ela tem pavor - é como se ela só sentisse o corpo dela: o coração bate, ela acha que vai parar de respirar e parece que é como se ela não fosse conseguir nunca mais pensar, como se ela não existisse de verdade, como se ela se perdesse dela mesma.



Partamos de um ponto que é oposto ao pensamento do senso comum: a voz, para a psicanálise, não pertence ao registro sonoro. A tese de Lacan (MILLER, 2013) é de que a voz é afônica⁴ e por isso ela pode encarnar o furo. Ela então, ordenar-se-á ao sujeito do significante, ou melhor, ao sujeito do inconsciente a partir do lugar vazio da castração da qual a voz exercerá sua função de objeto. Esse objeto que encarna tudo o que não se pode dizer é a voz como tal. E é por isso que o *objeto a* na verdade é, para Lacan, uma função lógica, uma consistência lógica que consegue se encarnar naquilo que cai do corpo sob a forma de diversos dejetos. A voz lacaniana, a voz no sentido dado por Lacan, não somente não é a fala, como em nada é o falar.



Acompanhando as associações de Sirène, o que ela escutou, então, quando escutou *a voz da mãe*? E, se foi a *voz da mãe* que, conforme Sirène, foi a única

⁴ “Apesar da voz como objeto a em nada pertencer ao registro sonoro, isso não impede que as considerações que podem ser feitas sobre a voz, por exemplo, a partir do som como distinto do sentido ou sobre todas as modalidades de entonação, **só possam se inscrever na perspectiva de Lacan se forem ordenadas a partir da função da voz, se assim posso dizê-lo, como a-fônica**. Isso é sem dúvida um paradoxo, mas que diz respeito ao fato dos objetos ditos a só poderem se afinar com o sujeito do significante se perderem toda substancialidade, se estiverem centrados por um vazio que é a castração”. (MILLER, 2013)

coisa em comum nas cenas, de que forma *essa voz* detonaria todas as sensações das quais ela tem pavor pois a remetem a um desaparecimento de si?



Inevitavelmente lembrei-me das sereias cujas histórias me fascinavam tanto quando eu era menina. Lembrei-me também de um livro de Blanchot (2005, p.3) que eu li recentemente e, particularmente, o capítulo inicial intitulado *O canto das sereias*. Diz ele:

“As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, cantos que não passavam de ***um canto ainda por vir***, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? ***Era aquele onde só se podia desaparecer***, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo”.

Um canto que, segundo Blanchot (2005, p.3), mostraria *as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto*, levando aqueles que o escutam ao *terreno original* da música. Porém, segundo ele, esse canto é imperfeito, um *canto ainda por vir*. E por ser imperfeito leva-os à origem do canto que ainda não existe e que, *ao mesmo tempo*, só existe através desse canto. Estranha topologia! Nesse ínterim quase absurdo, o navegante, adentra profundamente nesse abismo, perdendo-se completamente, fragmentando-se em níveis incontornáveis. Esse canto levou-os a serem espectros errantes em busca de *um lugar original* que ... paradoxalmente ... *ainda estaria por vir*. Segundo Blanchot (2005, p.3) esse é “*o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala um turbilhão e convidava fortemente a nela desaparecer*”.

Vivès (2009, p. 191) comenta a voz das sereias no XII canto da Odisséia:

“O que importa, de fato, no texto, é que as sereias são apenas vozes que exprimem, nas suas vocalizações ***um apelo incondicional*** que deixa sem voz aqueles que o escutam. ***Essas vozes veiculam uma promessa de gozo***. A voz remetendo o sujeito a um tempo anterior

à Lei. Se a voz é aqui mortífera, é que a relação à Lei é salutar ao desejo humano no que ela permite ao percurso desejante perdurar, não se perder em ilusões de reencontros. Mas como o homem nunca pode, totalmente, acomodar-se a esta lógica da renúncia, **ele é sempre tentado por esta voz do gozo que o convida a reatar-se com o tempo mítico em que o desejo ainda não tinha sido atualizado**. É nesse ponto onde se encontra a força das sereias, que mantém uma cumplicidade no âmago mesmo do homem.”

“O que se diga fica esquecido atrás do que se diz no que se ouve” (LACAN, 1973, p.448), ou seja, do mesmo modo que a voz, enquanto tal, oculta-se na significação no ato da palavra, na sereia, a voz ocupa o que está aquém da cena, fazendo-se pura materialidade sonora. Tornando-se próxima ao grito, a voz brada a quem quer ouvi-la: GOZE!



Partindo das associações de Sirène, seriam suas crises de pânico, *frente à voz da mãe*⁵, o ganho parcial na trilha que conduz o sujeito à miragem de um possível gozo sem limites?



Aproveitando o tema das sereias, o clima de *Odisseia*, façamos uma pequena viagem pelos terrenos e mares da constituição do sujeito segundo a teoria psicanalítica.

Vivès (2009) nos lembra que o infans nas origens de sua existência lança um grito. O grito do recém-nascido não é, inicialmente, um apelo, sendo somente a expressão vocal. Somente tornar-se-á apelo, pela resposta *da voz do Outro*, onde sinaliza seu desejo: “que queres tu que eu te queira?” O sujeito é aqui chamado a ser. Em outras palavras, ele não é um produto natural. Para existir é preciso o Outro convocá-lo. Pela *invocação* do Outro, o significante se insere no real e produz o sujeito enquanto efeito de significação, sob a

5 O encontro com a dimensão estranhamente inquietante da voz da mãe (do Outro), pelo menos nas duas vezes que Sirène se lembra (muito bem!), quando a crise se deflagrou, surge quando a mãe sussurra no seu ouvido por trás dela ou grita por trás da porta do banheiro. VIVÈS (2009, p. 190) comenta no seu texto que **“com efeito, a voz emerge plenamente quando falta a imagem de quem chama”**. O exemplo, o mais marcante, é a importância dada a voz do analista pelo próprio dispositivo do tratamento proposto por Freud”.

forma de resposta. Com a resposta do Outro, o grito puro (pur) tornar-se-á grito para (pour). A voz do Outro introduz o infans à palavra, fazendo-lhe perder, para sempre, a imediatez da relação à voz, como objeto. A materialidade do som será, a partir de então, irremediavelmente velada pelo trabalho da significação. Na verdade, sem esse velamento, primeira possibilidade para o sujeito dar-se a voz, ficaria submetido às ferozes injunções da voz do Outro captadas então no real. É numa certa desposseção do grito que o infans, simultaneamente, perde e encontra sua voz. A partir daí, a voz é o real do corpo que o sujeito consente perder para falar. Como diz Lacan (1973/74, p. 83) *”a voz é este objeto caído do órgão da palavra”*.

Dolar (2012) também toca nesse ponto, dizendo que o grito é, não obstante, palavra, em sua função mínima: uma apelação e uma enunciação. O grito representa o puro processo da enunciação antes de que o infans seja capaz de qualquer enunciado.

No curso do encontro entre a palavra do Outro, suportada por uma voz e o grito do infans, é transmitido, de uma parte, uma lei simbólica fundada nas escansões próprias da linguagem e, de outra, e ao mesmo tempo, uma subversão desta lei. *A pura continuidade* é sempre ativa no âmago da palavra. A esta continuidade, o infans, para advir, deverá poder tornar-se surdo: **“Deverá ficar surdo ao canto da sereia, para ouvir apenas o canto da poetisa que o convida a advir”**. (VIVÈS, 2009, p. 196).

Dito de outra forma, segundo Didier-Weill (1999, p. 32), o infans precisa se deixar seduzir pelo canto da sereia materno. O *manhês*, o irresistível chamamento da voz da mãe propõe ao bebê que seja ele a encobrir a falta materna (momento de **alienação**). Porém, em seguida **a criança tem que se ensurdecera a essa dimensão da voz da mãe**, empreendendo tal como Ulisses, no conto interpretado por Kafka (1988), **a separação, que permitirá o seu próprio percurso** ... embalado, embora, como na Odisseia, pelo sonho de retorno à terra natal ...



Qual seria, então, a direção do tratamento no caso de Sirène?



Segundo Vivès (2009) a direção do tratamento seria caracterizada por uma modificação do lugar do sujeito no circuito da invocação, ou seja, no decorrer do tratamento, o sujeito submetido, até esse momento, ao *apelo incondicional*

do Outro, descobre-se igualmente apelante e, portanto, *desejante*⁶.

Ainda, segundo Vivès (2009), a questão da invocação nos permite repensar as estratégias do “*sujeito-suposto-saber*”, que no processo, torna-se “*sujeito-suposto-saber-que-há-do-sujeito*”, e que ao lhe supor o chama a advir. A suposição do psicanalista reduz-se então (mas nessa redução condensa-se toda a ética da psicanálise) ao fato de que, apesar dos sintomas que entram o paciente, há um sujeito que é chamado a *ex-istir*.



O que nesse momento da análise de Sirène tem sido possível e tem possibilitado que ela saia de uma paralização e terror mortíferos, são simplesmente intervenções analíticas que privilegiam o *chamado a (ex-sitir)* e não o *chamado de ...*

Para isso, *ao chamado da voz materna*, ou seja, à situação em que Sirène está implicada no momento de sua crise de pânico, *responde a voz de analista*⁷, o silêncio no qual o sujeito do inconsciente possa supor ao Outro o saber de sua possível assunção e *ex-sistência*.

À crise de angústia, de pânico, de Sirène, face à voz da mãe, à *dona da voz ...* responde a regra fundamental ordenando-lhe *dizer ... dizer ... dizer ...* até que emerja a *voz do dono*.



O que significa essa expressão: “simplesmente intervenções analíticas que privilegiam o *chamado a (ex-sitir)* e não o *chamado de?*” E, ainda, o que significa “*dizer, dizer, dizer?*”, perguntou-me uma pessoa durante a Jornada de Encerramento, após a discussão da mesa em que eu apresentei esse texto.

Levinas ajudou-me a me aproximar desse difícil conceito que é o *Dizer* para a psicanálise. Para Levinas, *Dizer* é algo que se coloca como *Um* para a alteridade.

“É contato, exposição até a ferida”. *Dizer* é uma suspensão, “*logo é acompanhado de um desdito, e o desdito deve ainda ser desdito à sua maneira, sem parar; não há formulações definitivas*”. (LEVINAS, 2002, p.126)

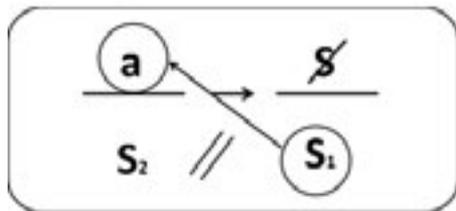
6 O sujeito face à voz do Outro, pode momentaneamente, sentir-se reduzido ao dejetivo evocado e pode tentar fazer-se dejetivo, mas para isso, um certo tipo de relação ao simbólico permite-lhe igualmente pressentir que não é apenas isso. É o “*não apenas isso*” que o paciente vem tentar experimentar no âmbito do tratamento psicanalítico (VIVÈS, 2009, p.190)

7 *A voz de analista* é a minha questão no cartel *Sobre a Voz*. Esse é o primeiro exercício de articulação sobre ela



Dar voz ao analisante é fazê-lo ... a cada vez ... funcionar nas condições de um discurso que produza algo de novo ... não do inédito do sentido, mas sim da mutação de gozo ... “gozo de aquisição que é o mesmo de seu exercício” (LACAN, 1972/73, P. 131).

Afinal ... “não tendo mais *acordo*, a fala pode ser *acorde!*”⁸



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, M. (2005). *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- DIDIER-WEILL, A. (1999). *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- DOLAR, M. (2012) *Une voix et rien d'autre*. Paris: Nous Editions.
- KAFKA, F. (1917) Le silence des Sirènes. In: *Oeuvres complètes*, Tomo II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1988.
- LACAN, J. (1972-73) *O seminário, livro 20: Mais Ainda*. Rio de Janeiro: Zahar. 1985.
- LACAN, J. (1973) O Aturdido. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- LACAN, J. (1973-74) Les Non dupes errent. (inédito).
- LEVINAS, E. (2002) Deus e a filosofia. In: *De Deus que vem à idéia*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes.
- MILLER, J. A. (2013) Jacques Lacan e a voz. IN: *Opção Lacaniana*, Ano 4 - Número 11 - julho 2013 - ISSN 2177-2673
- VIVÈS, M. (2009) A pulsão invocante e os destinos da voz. In: *Psicanálise & Barroco em revista* v.7, n.1: 186-202, jul.2009

8 Colocação de Luciana Guareschi na jornada de encerramento do FCL-SP 2013..

Do muro ao novo amor: a experiência analítica e a função poética



Ingrid de Figueiredo Ventura¹

Este trabalho deriva de indagações a partir do *Seminário O avesso da psicanálise* (1969-1970/1992), onde Lacan aponta a relação entre a verdade, o saber e o gozo, tomando a verdade como uma estrutura de ficção, visto que só se pode acessá-la por um semi-dizer. Quanto ao saber, este também será colocado em cheque pela psicanálise, sublinhando seu caráter de não totalidade.

A partir dessas formulações, o autor indaga: o que seria a verdade como saber? Sua resposta: a verdade como saber está em relação com um *enigma*. Retomemos um trecho de seu seminário (*Ibid.*, p. 37): “creio que vocês vêem o que aqui quer dizer a função do enigma – é um semi-dizer”.

Pacheco (2008) nos dirá que entre saber e verdade há um casamento fictício e que a verdade paga um dote ao gozo (*la jouissance*) para se casar com o saber. Aqui, nos mostra a peculiaridade dessa união que não é por amor, mas sim por interesse, pois há uma inacessibilidade pelo lado da noiva e uma impotência pelo lado do noivo. E para entender essa relação, a autora revela que o verdadeiro amante da verdade é Sade, o qual nos leva a conceber a verdade como irmã do gozo, ou melhor, *de la jouissance*, que é uma mulher. E é justamente essa “cunhada” que promove uma disjunção entre o saber e a verdade.

O gozo é um interdito a todo ser falante, só podendo ser acessado pela via do gozo fálico, o qual pode ser partilhado e calculado. No entanto, há também o Outro gozo que está fora da linguagem, no real, não podemos ser acessado através do saber e do significante. Nesse casamento, o saber, que é o do inconsciente, tenta alcançar o Outro gozo, ~~A~~ Mulher, que seria a própria verdade como inacessível. No entanto, paradoxalmente, o saber como meio de gozo, operando pela via da repetição promove uma perda de gozo e constrói um sentido obscuro: a verdade. A autora nos diz que não há

¹ Psicanalista em formação. Membro do Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo (FCL – SP).
Doutoranda em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP).

outro modo do sujeito acessar o real a não ser pelo casamento fictício entre saber e verdade, ou seja, pela via da fantasia, e caberá somente à análise promover sua construção e travessia.

Lacan, nos anos de 1971 e 1972, ministrou uma série de palestras na Capela do Hospital de Sainte-Anne, às quais nomeou de *O saber do psicanalista*. Essas palestras foram inspiradas por toda a discussão levantada pelas formulações de Bataille acerca do não-saber. Nesse seminário, o autor está articulando saber, verdade e gozo novamente. Sua formulação nos traz a verdade como o não saber. Isso nos revela a questão relativa à posição que o analista deve ocupar para sustentar o saber do psicanalista, situando o discurso do analista na fronteira sensível entre verdade e saber.

Nessa ocasião, indaga sobre a incompreensão de seu ensino e se está mesmo falando a alguém. Conclui que fala aos muros, mas que o muro faz repercutir alguma coisa, pois a sua fala, certamente, interessaria a alguém, além de lhe devolver a sua própria voz, a qual deve estar afinada ao ser dirigida aos muros. E a partir dessa elaboração, Lacan nos diz que no muro encontra-se a *linguagem*.

Com tal formulação, acrescenta que no muro temos a presença dos discursos, fazendo referência aos quatro termos, S_1 , S_2 , sujeito barrado (\$) e objeto *a*, situando o sujeito como suposto a partir do significante. E para além desse muro, há a possibilidade de construir um sentido referente à verdade, o semblante, o gozo e o mais-de-gozar. Ressalta, ainda, que o muro (*mur*) sempre pode servir de *muroir*, a partir de um neologismo que constrói com *miroir* (espelho) e *mur* (muro).

Nesse momento, recorre a um poema de Antoine Tudal:

Entre o homem e a mulher

Há o amor.

Entre o homem e o amor

Há um mundo.

Entre o homem e o mundo

Há um muro.

A partir desse trecho, assegura que o amor que há entre o homem e a mulher os faz algo “grudar”. Já o mundo existente entre o homem e o amor faz algo “flutuar”. A referência ao muro que está entre o homem e o mundo, traz um *entre*, uma interposição. Retomando o que está entre o homem e a mulher, o amor, o situa em um tubo que revira-se sobre ele mesmo, fazendo referência as figuras topológicas da garrafa de Klein e da

banda de Moebius, de modo que situa o homem do lado direito desse turbo e a mulher do lado esquerdo. E continua sua formulação, retomando que o mundo que há entre o homem e o amor seria o próprio mundo no sentido bíblico, um conhecimento que abarcaria tanto o lado demarcado como o do homem, quanto o da mulher. Além disso, recupera o muro existente entre o homem e o mundo como o reviramento na junção entre a verdade e o saber e como o lugar da castração, levando o saber a manter o campo da verdade como inalterado.

O amor, por sua vez, tem relação com o muro proposto. Acrescenta que não se pode falar de amor, mas que se pode escrever sobre ele. Nessa escrita, teríamos a carta de (a)muro ou de um “novo amor” o que significa que entre o homem e o muro há a carta de amor. Desse modo, o que aparece na relação entre o homem e a mulher, é a própria castração, o gozo, o que poderia ser demonstrado pela lógica e pela topologia.

E como podemos pensar na possibilidade de uma escrita que remeta à carta de (a)muro ou à um novo amor? Essa via seria possível pela tentativa de transpor o muro da linguagem, muro este que pode ter a função de reverberação? Para tanto, devemos nos deter a analisar o estatuto do dizer na passagem do princípio da não contradição aristotélico ao princípio da não existência da relação sexual, nos valendo da lógica para tal discussão.

De acordo com Lacan, a operação sobre a fala pode ser manejada a partir de um enigma construído. Além disso, nos diz que *o enigma está em relação com o sentido*. Essa formulação nos aproxima do texto *O aturdito* (1972/2003), onde Lacan dá um passo a mais e nos aponta uma direção a partir do equívoco ab-senso e da homonímia, propondo a psicanálise como aturdimiento e o princípio da não relação sexual em contraposição ao princípio de não contradição de Aristóteles, como comenta Cassin (2013). Desse modo, coloca o sujeito da enunciação como submetido ao princípio da não relação sexual, a partir das formulações da lógica não-toda que será construída nesse período de seu ensino.

Para Cassin (2013) nós podemos falar somente pelo prazer de falar. Essa afirmação contraria o princípio de não contradição de Aristóteles e acentua que o sujeito pode ou não, estar implicado no discurso que pronuncia.

Lacan (1972/2003, p. 448) nos endereça a um caminho que vai além do enunciado, a partir da presunção da primazia do dizer: “Que se diga fica esquecido atrás do que se diz e no que se ouve”. A partir disso, teríamos as línguas como integrais de uma série de equívocos. Sendo assim, reconhecemos que os equívocos intratáveis, o que remete ao indecível, não podem ser pensados a partir da lógica aristotélica. Esses equívocos só podem ser pensados

a partir de lalíngua, proposto por Lacan, pois ela engendra uma proliferação de sentidos, ou seja, ela expelle o sentido. Isso salienta que não há relação sexual para a língua, pois ela é dependente do significante, de sua primazia.

Com este novo regime discursivo de lalíngua, a partir do princípio de não há relação sexual temos uma nova relação com o gozo. Uma operação do gozo fora do regime fálico e com um outro sujeito colocado em causa. No entanto, uma questão é imposta: que relação há entre lalíngua e a fala?

Lalíngua parece funcionar a partir de um regime de separação vocálica, o que se mostra como diferente do regime discursivo patriarcal, de um regime referencial, onde as consoantes tem primazia, colocando em questão a letra, a partir da prevalência da função sonora. Como nos diz Cassin (2013, p 17): “por meio dessa dupla operação de equívoco e de escrita é que ‘O aturdido’ se situa no ab-senso que ele produz”.

Considerando o novo regime discursivo de lalíngua, onde a função sonora tem prevalência sobre a função referencial, nos indagamos: é possível, a partir desse novo regime linguístico de lalíngua, transpor o muro de linguagem? Parece-nos que essa operação está em relação com a função poética da linguagem tal como formulada por Jakobson (1960/1969), considerando que Lacan nos anuncia que a psicanálise pode se utilizar da homofonia em direção ao equívoco quando lhe convém. A topologia pode nos ajudar a pensar sobre tal questão, na tentativa de articular lógica e poética na experiência analítica.

Tentando abordar essa relação a partir do que propõe Lacan, recorri a Bousseyroux (2013) quando nos apresenta aquilo que chama de “os três estados da palavra”. Assim como a matéria possui três estados, a palavra também os possui. Porém, estes não são nem físicos nem psíquicos, mas sim, *topológicos*. Um desses estados seria o da *palavra poética*. E esta passa a ter uma importante função para a clínica psicanalítica a partir de Lacan. Em diversos momentos de sua obra, o psicanalista faz referência à poesia, demonstrando o estilo que já estava sendo delineado antes mesmo do início de seu ensino nos anos 50.

Em seu estilo, Lacan fez uso da palavra poética. Talvez por isso, a queixa de muitos de que não se fazia compreender. O próprio Lacan (1976/2003, p. 568) afirma: “Eu nasci poema, mas não-poeta”. Isso é diferente de dizer “eu sou próprio à identificação ao sintoma”, como aquilo, de acordo com Bousseyroux, “que tangencia a relação nativa do falasser com ‘lalíngua’” (*Ibid.*, p. 6).

Isso pode dar indicações do que em lalíngua é poema, por ser a intercessora do saber inconsciente, visto que não ascende ao S_1 , mas possibilita operar sobre o Um encarnado em lalíngua, indicando que aí se goza. “Lalíngua nos faz nascer poema”, nos fala Bousseyroux (2013). Ao nascermos, somos

poema como falasser. No entanto, não há ainda poeta, pois o que se apresenta é o saber sem sujeito do inconsciente-lalíngua. Trata-se de um poema sem sujeito.

Destarte, trata-se de um indício de que a partir do equívoco promovido pela tensão entre sentido e som, algo se oferece à criação poética (BOUSSEYROUX, 2013), desobedecendo ao regime de não contradição. No *Seminário As formações do inconsciente* (1957-1958/1999), Lacan indica o chiste como um deslocamento entre a verdade e o sentido, produzindo um efeito de não sentido, o que foi retomado no *Seminário L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (1976-1977), quando aponta o chiste como uma possibilidade para irmos além do inconsciente, em direção ao ab-senso.

Desta maneira, o analista pode se valer da função poética para que, a partir do equívoco, o analisando possa produzir um significante novo, fazendo ressoar outra coisa. Talvez, esse seja o caminho indicado para trabalharmos com o real de lalíngua, na tensão entre sentido e som, na direção de fazer mais do que falar, com furos operados pelo sujeito, e cortes, a partir do dizer do analista, numa travessia que vai do muro de linguagem em direção a carta de (a)muro como um “novo amor”, fazendo ressoar a lira do desejo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, A. & CASSIN, B. *Não há relação sexual: duas lições sobre "O aturdido" de Lacan*. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 96p.
- BOUSSEYROUX, M. *Os três estados da palavra: topologia da poesia*. Conferência ministrada na Universidade de São Paulo, USP em 25 de abril de 2013. Inédito.
- JAKOBSON, R. (1960). Linguística e poética. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969. p. 118-162.
- LACAN, J. (1957-58). *O seminário - livro 5: As formações do inconsciente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. 531p.
- _____. (1969-70). *O seminário - livro 17: o avesso da psicanálise*. Tradução de Ary Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. 232p
- _____. (1971-72). *Estou falando com as paredes: conversas na Capela de Sainte-Anne*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011. 103p.
- _____. (1971-72). *O seminário - livro 19: ...ou pior*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012. 250p
- _____. (1972). O aturdido. In: _____. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 448-497.
- _____. (1976). Prefácio à edição inglesa do Seminário 11. In: _____. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 567-569.
- _____. *O seminário: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (1976-1977). Tradução do Seminário 24 (inédito). Edição heresia. Circulação interna.
- PACHECO, Ana Laura Prates. O dote que o saber paga ao gozo (la jouissance) no casamento fictício com a verdade. *Textura*. Rio de Janeiro: Publicação das Reuniões Psicanalíticas, n. 7, p. 9-12, 2008.

Da anedota à lógica



Fernanda Zacharewicz¹

Pretendo primeiro falar-lhes sobre o título: da anedota à lógica e se eu lograr esse objetivo terei me afastado do risco de fazer dessa apresentação uma piada. O que pretendo apontar é que o título: da anedota à lógica demonstra exatamente o recorrido que Lacan faz nesse seminário e, arrisco afirmar, o que vai procurar fazer daqui por diante em seus seminários.

Vamos partir das duas preposições do título: de+a e a+a, indicam que nesse capítulo Lacan parte de um lugar e chega em outro; parte da anedota e chega na lógica – esse é o caminho que ele fez nessas páginas e que eu pretendo expor, ainda que parcialmente.

Partimos, como Lacan, da anedota. O que é essa anedota? Nas primeiras páginas dessa lição é dito que o homem e a mulher são uma questão de linguagem presente em todos os idiomas e que, portanto, se apresenta nas análises.

Em todo o estudo rigoroso da abordagem sexual, o passo que a análise nos levou a dar revela-nos o desvio, a chicana, o desfilamento da castração. Isso só pode articular-se de maneira apropriada a partir do discurso analítico, conforme a estrutura que forneci dele, o que nos conduz a pensar que a castração de algum modo pode reduzir-se à anedota, ao acidente, à intervenção desajeitada de um dito de ameaça, ou mesmo de censura. A estrutura é lógica (LACAN, 1972/2012, p. 38).

Reduzir à anedota, ao acidente, à intervenção desajeitada de um dito de ameaça, ou mesmo de censura é reduzir a castração ao acontecimento. Pensar na castração enquanto localizável em determinado capítulo ou parágrafo da história do indivíduo é reduzi-la ao fenômeno. Pode parecer repetitivo, mas há uma razão para Lacan retomar isso nessa altura de seu ensino.

Partindo dos antigos gregos vemos como primeira expressão de sua produção as epopeias homéricas que buscavam explicar ao homem, através dos mitos e com a intervenção dos deuses, suas dificuldades e paixões assim como as regras de convivência na *polis* arcaica.

1 Psicanalista. Membro do FCL-SP.

O interesse pela mentalidade arcaica veio, por sua vez, mostrar que o principal aspecto da questão da origem histórica da filosofia reside na compreensão de como se processa a passagem entre a mentalidade mitopoética (“fazedora de mitos”) e a mentalidade teorizante (PESSANHA, 1978, p. VI).

Pensar na castração como historinha é transpor o mito ao homem, abordar o fenômeno, de forma particular, não abrindo a possibilidade da construção de uma teoria. Mas os antigos gregos não ficaram só no mito - nem eles nem Lacan. Já estão presentes nas obras de Homero a humanização dos deuses e o afastamento do temor dos mortos, o que significa que “Se isso corresponde aos ideais aristocráticos da época, representa também o avanço de um processo de racionalização e laicização da cultura, que conduzirá à visão filosófica e científica de um universo governado pela razão...” (PESSANHA, 1978, p. XIII).

De que se trata então organizar o universo pela razão? De que se trata organizar o que escutamos na clínica?

Uma das possibilidades de organização propostas por Lacan é a teoria dos discursos, desenvolvida no *Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise* (1969-1970/1992), e retomada nessa lição em diversos momentos, como na passagem já destacada. Mas é outro trecho, também referente aos discursos, que eu gostaria aqui de destacar:

O discurso ingênuo como tal inscreve-se de imediato como verdade. Ora, desde sempre pareceu fácil demonstrar a esse discurso que ele não sabe o que diz. Não estou falando do sujeito, falo do discurso. Esse é o começo da crítica do sofista. A qualquer um que enuncie o que é sempre postulado como verdade, o sofista demonstra que ele não sabe o que diz. Essa é a origem de toda a dialética. Ademais, isso está sempre pronto a renascer. Se alguém vai prestar depoimento num tribunal, é da infância da arte do advogado mostrar-lhe que ele não sabe o que está dizendo. Aí, porém, caímos no nível do sujeito, da testemunha que se trata de confundir. No nível da ação sofisticada é o próprio discurso que o sofista ataca. Já que anunciei que teria que levar em conta o Parmênides, talvez este ano tenhamos que mostrar o que se dá na ação sofisticada (LACAN, 1972/2012, p. 39-40).

Esse é o parágrafo que escolhi como central nessa primeira parte de minha

exposição. Vamos aos poucos: “O discurso ingênuo como tal inscreve-se de imediato como verdade.” Qual é o discurso ingênuo? Minha hipótese é que Lacan se refira ao discurso universitário. Que põe o S1 no lugar da verdade. E isso é ingênuo, é isso que desde os sofistas pode ser demonstrado.

Por que Lacan retoma aqui os sofistas? Seguindo a coluna vertebral desse trabalho fui impelida a buscar nos sofistas a resposta a essa questão, não era possível admitir somente que eles eram mestres da retórica. Os sofistas surgiram na Grécia antiga, no século V a.C. e segundo Jaeger (1933/1998) eles foram responsáveis pelo surgimento da educação no sentido estrito da palavra: *Paideia*. Faz-se necessário retomar o significado de *Paideia*. O Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (1971/2007) remete ao vocábulo cultura. “Esse termo tem dois significados básicos. No primeiro e mais antigo, significa a formação do homem, sua melhoria e seu refinamento” (p. 261).

O surgimento dos sofistas se dá no contexto histórico-político do advento da democracia, a massa havia chegado ao Estado, e o que surgia era a própria noção de indivíduo, já que no um a um era possível levantar a sua voz e falar aos outros cidadãos. “La *areté* política no podia ni debía depender de la sangre noble, si la admisión de la masa em el estado, que parecia ser ya incontenible, no había de ser considerada como un falso camino” (JAEGER, 1933/1998, p. 264).

Para dar conta de todas essas mudanças, era necessário repensar o próprio significado de *areté* (virtude).

Em Homero, a noção de virtude (*areté*), ainda não atenuada pelo seu posterior uso puramente moral, significava o mais alto ideal cavalheiresco aliado a uma conduta cortesã e ao heroísmo guerreiro. (...) A virtude em Homero é, portanto, atributo dos nobres, os *aristoi*. Estreitamente associada às noções de honra e de dever, representa um atributo que o indivíduo possui desde o seu nascimento, a manifestar que descende de ilustres antepassados. Os heróis, quando se apresentam, fazem questão, por isso mesmo, de revelar sua ascendência genealógica, garantia de seu valor pessoal (PESSANHA, 1978, p. XII).

Um pouco mais adiante Pessanha (1978) continua:

Séculos mais tarde, o pensamento ético e pedagógico de Platão e Aristóteles estará fundamentado, em grande parte, na ética aristocrática dessa Grécia arcaica expressa nas epopeias homéricas. Só que – sinal de outros tempos – naqueles pensadores a aristocracia

de sangue será substituída pela “aristocracia de espírito”, baseada na investigação científica e filosófica (p. XIII).

Justamente os sofistas encontram-se cerca de 50 anos antes de Platão. São eles os responsáveis pela transição entre esses dois períodos e isso não é pouca coisa. Apesar de sua educação não haver sido uma educação do povo, mas sim dos possíveis líderes políticos, que também eram nobres e do principal objetivo da educação sofista ser a eloquência, é também sabido que eles foram os responsáveis pela “transmisión de um saber enciclopédico y la formación del espíritu en diversos campos” (JAEGER,1933/1998, p. 268).

A citação de Lacan associa os sofistas ao discurso: “O discurso ingênuo como tal inscreve-se de imediato como verdade. Ora, desde sempre pareceu fácil demonstrar a esse discurso que ele não sabe o que diz. Não estou falando do sujeito, falo do discurso. Esse é o começo da crítica do sofista” (LACAN, 1972/2012, p. 39) Aqui Lacan apoia a crítica sofista. Penso que não há melhor opção para tratar dos discursos e das suas diferentes posições do que relembrar os sofistas, pois segundo Jaeger (1933/1998): “La palabra no tenía el sentido puramente formal que obtuvo más tarde, sino que abrazava al contenido mismo” (p. 267).

Mas o fato é que aproximadamente cinquenta anos depois os sofistas caem. É um erro lê-los somente a partir das críticas que Platão faz a eles, já que Platão pertence a um período histórico posterior; mas o fato é que eles não tinham um sistema de conceitos sobre a natureza humana, a questão deles era a forma – por isso também penso que se encaixam tão bem na teoria dos discursos. Porém faltava conceituar - e como Lacan procurou fazer 2350 anos depois - a filosofia saiu em busca da Lógica.

Nesse ponto de minhas pesquisas, assim como Lacan (1972/2012) na segunda parte da lição 3 do seminário 19, fui remetida a Aristóteles.

Na linha da exposição lógica do real, o lógico começou pelas proposições. A lógica só começou por ter sido sabido isolar na linguagem a função do que chamamos de prosdiorismos, que não são nada além do um, do alguns, do todos e da negação dessas proposições. Aristóteles define, para contrastá-las, as universais e as particulares, e, no interior de cada uma, as afirmativas e as negativas (LACAN, 1972/2012, p. 42).

Aristóteles em seu Órganon (2010), na parte denominada Da Interpretação, procura definir alguns conceitos, assim, com ele há uma tentativa de decolagem do mito à busca da construção lógica. O filósofo define proposição:

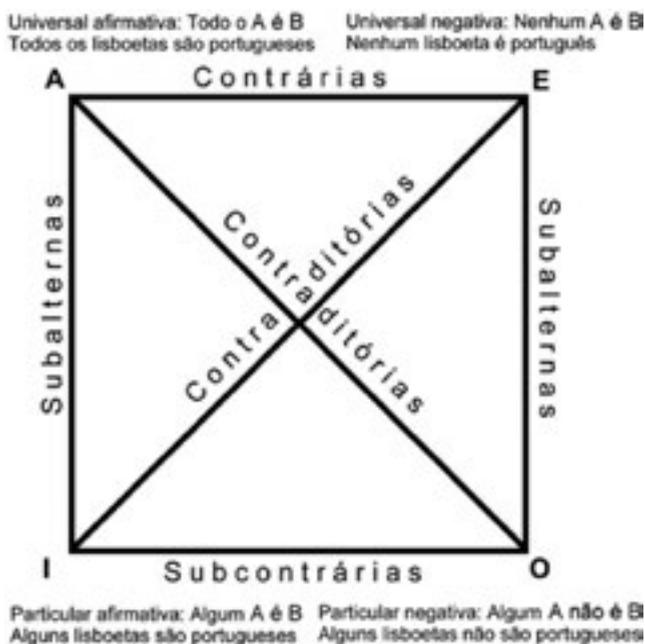
“Entretanto, embora toda sentença tenha significado, ainda que não como instrumento da natureza, mas, como observamos, por convenção, nem todas as sentenças podem ser classificadas como *proposições*. Chamamos de proposições somente as que encerram verdade ou falsidade em si mesmas” (ARISTÓTELES, 2010, Da Interpretação, IV, 17a1, p. 84).

Ele continua: “Entendemos por afirmação a proposição que afirma alguma coisa de alguma coisa, e entendemos por negação a proposição que nega alguma coisa de alguma coisa” (ARISTÓTELES, 2010, Da Interpretação, VI, 25, pg. 86)

As proposições afirmativas e negativas necessitam às vezes ter sujeitos universais; outras vezes, sujeitos particulares. Supondo que estabeleçamos duas proposições, uma afirmativa e outra negativa, ambas universais na sua forma e tendo por sujeito um universal, teremos duas proposições contrárias (ARISTÓTELES, 2010, Da Interpretação, VII, 17b1, p. 86).

Segue Aristóteles (2010): “Chamo de opostos contraditórios a uma afirmação e uma negação quando aquilo que uma indica universalmente a outra indica não universalmente.” (Da Interpretação, VII, 15, p. 87)

Isso que foi organizado por Aristóteles no século IV a.C. foi sistematizado no que é conhecido como Quadrado dos Opostos, na Idade Média, mas sua origem, segundo Abbagnano (1971/2007), é obscura.



Lembremos o quadro da sexuação que Lacan (1971/2009) vem construindo desde o seminário 18, nas aulas VIII e VII. No lugar de A ele escreve: $\exists x \overline{\Phi x}$. Essa escrita leva a necessidade de precisar o que são quantores, dos quais Lacan (1972/2012) fala no item 3 da lição 3 de seu seminário 19. Parto do princípio que quantor é sinônimo de quantificador, que o dicionário remete a operador.

Em lógica: um símbolo impróprio [ou sincategoremático (v.)], que pode ser usado, juntamente com uma ou mais variáveis e com uma ou mais constantes ou formas, para produzir uma nova constante ou forma.(...) Os O. quantificadores ou simplesmente quantificadores são: o universal, para o qual se usa a notação “(x)” , ou “(∀x)” antes do operando e que se lê “para todo x é verdade que”; o quantificador existencial , para o qual se usa habitualmente a notação (∃) e que, se x for a variável do quantificador, como em (∃x), lê-se “existe um x tal que”. A aplicação de um ou mais quantificadores a um operando chama-se quantificação (ABBAGNANO, 1971/2007, p. 850).

Mas Lacan nesse na segunda parte de sua aula se pergunta se sabe-se o que é um homem, ou seja o x. Ele cita a história do frango depenado de Platão e aqui a retomamos:

Diógenes, o cínico, era um notório rival de Platão. São vários os registros de disputas verbais públicas entre os dois filósofos. Conta a lenda que Platão teria sido aplaudido por definir o ser humano como um ser bípede e sem penas. Diógenes teria depenado um galo e o levado à academia de Platão e exclamado: “Eis o homem de Platão!”. O historiador Diógenes Laércio, que reconta essa anedota mais ou menos 600 anos depois, acrescenta o seguinte comentário: “Em consequência desse incidente acrescentou-se à definição: ‘tendo unhas chatas’”. Esse comentário do historiador suscita, para nós, uma dúvida: o acréscimo foi feito por Platão ou pelo próprio Diógenes, o cínico? Se teria sido feito por Platão, então este não teria compreendido a comédia encenado por Diógenes sobre a precariedade da definição proposta (essa interpretação é a mais usual e a mais pobre, a nosso ver). Se teria sido feito por Diógenes, então o cínico estaria concordando com a definição de Platão de que não haveria mesmo diferença entre um homem e um galo depenado, à exceção das unhas (que no galo são arredondadas e no homem, por enquanto, são chatas); no entanto, essa concordância com Platão não

significaria a concordância com a sua filosofia, pois, como Diógenes diz seguidamente, o homem que ele procura é o homem humano. Platão, com sua definição, apenas encontraria o homem ou as pessoas. E quanto a esse ou a essas, a diferença em relação ao galo depenado está apenas no formato das unhas (WEBER, 2009).

Após essa citação, Lacan vai falar sobre os prosdiorismos, que só adquirem sentido a partir de sua entrada na função.

Com efeito, o que o prodiorismo detém não tem nenhum sentido antes de funcionar como argumento. Só adquire um sentido a partir de sua entrada na função. Assume o sentido de verdadeiro ou falso. Isso me parece feito para nos fazer perceber a hiância que há entre o significante e sua denotação, já que o sentido, se está em algum lugar, é na função, e já que a denotação só começa a partir do momento que o argumento vem se escrever nela (LACAN, 1972/2012, p. 43).

Embora não trate de Frege diretamente nessa lição, é a partir dele que Lacan retoma o conceito de função, pois segundo Alcoforado (2009);

... a ontologia fregeana por assim dizer gravita em torno de dois temas centrais: função e objeto. Sobre estes cumpre discutir em que medida e de que modo se pode afirmar que existem, qual sua objetividade e de que modo se pode afirmar que existem, qual sua objetividade e de que forma, caso seja possível, é dado a falar a seu respeito. Ele também admite que as verdades sobre tais entes não só são eternas como também independem de nós e de nossas consciências – o que veio a ser chamado mais tarde de ‘platonismo fregeano’. Por outro lado, ele também sustenta que todas as variáveis de entes só podem estar “distribuídas”: i) no espaço físico exterior; ou ii) no mundo interior de nossa consciência; ou, por fim, iii) em um terceiro domínio no qual se encontram os números, conceitos, relações, funções, pensamentos (isto é, sentido das sentenças) e os sentidos das demais expressões (p.31).

Mas, assim como Lacan, não vou aprofundar em Frege nessa lição, sigo a montagem do quadro da sexuação.

Ao mesmo tempo, isso equivale a questionar o seguinte, que é diferente: o uso da letra E, igualmente invertida, \exists , que quer dizer existe.

Existe alguma coisa que pode servir na função como argumento. E assumir ou não assumir valor de verdade. Eu gostaria de destacar a diferença que entre, de um lado, esta introdução do existe como problemática, isto é, questionando a própria função da existência, e, de outro lado, o que implicava o uso das particulares em Aristóteles, ou seja, que o uso do *alguns* parecia trazer consigo a existência. Como o *todos* era tido como abarcando esse *alguns*, o próprio *todos* assumia o valor do que ele não é, ou seja, de uma afirmação de existência. Só existe estatuto do *todos*, ou seja, do universal, no nível do possível (LACAN, 1972/2012, p. 43).

Nesse ponto surge a questão: se o *todos* só existe na medida do possível, é por essa razão que Lacan põe a exceção ($\exists x \Phi x$) no lugar de A e no lugar de I a universal ($\forall x \Phi x$) ?

Lacan é extremamente pródigo e responde, ainda nessa aula, à esse questão:

A denotação do homem prende-se ao *todos* da função fálica. Mas, apesar desse *todos*, existe - e, nesse ponto, *existe* quer dizer exatamente *existe*, como na solução de uma equação matemática- existe *ao menos um* para quem a verdade de sua denotação não cabe na função fálica. Essa expressão, *ao menos um*, desempenhará um grande papel no que teremos a dizer na sequencia. No nível do *ao menos um*, é possível que seja subvertida, que não seja mais verdadeira a prevalência da função fálica (LACAN, 1972/2012, p. 44).

Lacan afirma que o *ao menos um* é o que subverte a estruturação do quadro lógico. A exceção passa a ocupar o lugar da universal afirmativa. A subalterna I passa a ser, por sua vez, o universal menos a exceção, já que está subordinada a ela. Aqui Lacan escreve: $\forall x \Phi x$. Há que lembrar que esse quantificador, posto nesse lugar, pode ser lido: todo homem está submetido à função fálica, com exceção daquele que não está submetido à função fálica - o universal subalterno à exceção.

Tratarei agora do terceiro termo que Lacan escreve, no lugar de E, no quadro lógico: $\exists x \Phi x$. Aqui posto, esse quantificador fica em posição contraditória ao $\forall x \Phi x$. Concluindo, com Aristóteles, que ambas podem ser verdadeiras.

Conclui-se que toda afirmação terá sua própria negação oposta, tal como todo a negação terá sua afirmação oposta. Chamaremos de contradição o par formado por uma proposição afirmativa e uma negativa

em oposição, entendendo por proposições opostas as que realmente enunciam sempre os mesmos predicados e sujeitos, de maneira não meramente homônima [de sorte a gerar ambiguidade] (ARISTÓTELES, 2010, *Da Interpretação*, VI, 30-35, p. 86).

Tratando-se dos contrários, notamos que ambos [na sua oposição] não podem *ser ao mesmo tempo* verdadeiros. Não obstante, seus contraditórios às vezes são *ambos* verdadeiros, ainda que seu sujeito seja uno e o mesmo (ARISTÓTELES, 2010, *Da Interpretação*, VII, 25, p. 87).

Falta ainda discutir o quarto quantificador ($\forall x \Phi x$) que Lacan escreve no lugar de O no quadro lógico. Não toda mulher está submetida à função fálica. Com Lacan (1972/2012, p. 45):

... é que seria preciso o sujeito admitir que a essência da mulher não está na castração.

Em suma, a partir do real, isto é, deixando de lado um nadinha insignificante – não digo isso por acaso – elas não são castráveis. Porque o falo, que sublinho ainda não ter dito o que é, pois bem, elas não o possuem. É a partir do momento em que é pelo impossível como causa que a mulher não está essencialmente ligada à castração, é a partir daí que o acesso à mulher é possível, em sua indeterminação.

Nesses últimos parágrafos da aula 3 do seminário 18, Lacan vai perguntar se a exceção $\exists x \Phi x$ colocada no lugar de A, não resulta da necessidade decorrente da esfera do discurso. Ele continua:

Não há necessidade senão a que é dita, e essa necessidade é o que possibilita a existência do homem como valor sexual. (...) Não há necessidade senão a que é dita, e essa necessidade é o que possibilita a existência do homem como valor sexual. O possível, contrariamente ao que afirma Aristóteles, é o contrário do necessário. O motor está na oposição entre $\exists x \Phi x$ e $\forall x \Phi x$ (LACAN, 1972/2012, p. 45).

A relação entre a necessidade e o possível está no item XII, na parte *Da Interpretação*, do *Órganon* em Aristóteles, mas isso permanece em suspenso até uma outra apresentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. (1971/2007) *Dicionário de filosofia*. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALCOFORADO, P. Introdução. In: FREGE, G. *Lógica e filosofia da linguagem*. Seleção, introdução, tradução e notas de Paulo Alcoforado. São Paulo: EDUSP, 2009.
- ARISTÓTELES. *Órganon: Categorias, Da interpretação, Analíticos anteriores, Analíticos posteriores, Tópicos, Refutações sofísticas*. Bauru: EDIPRO, 2ª. ed., 2010.
- JAEGER, W. (1933/ 1998) *Paidéia: los ideales de la cultura grega*. D.F., México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- LACAN, J. (1969-1970/1992) *Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- LACAN, J. (1971/2009) *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse do semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- LACAN, J. (1972/2012) *Seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- PESSANHA, J.A. M. Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários. In: *Coleção Os pensadores*. 2ª. ed. Abril Cultural, 1978.
- WEBER, I. Diferença entre um homem e um galo depenado (11/07/2009). In: Weber, I. *Lado cômico dos filósofos e da filosofia*. Disponível em: <http://hingoweber.blogspot.com.br/>, acessado em 12/05/2013.
- Figuras
- Quadro lógico: Disponível em: <http://www.defnarede.com/q.html> acessado em 10/05/2013
- Quadro da sexualização:
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1677-29702012000100005&script=sci_arttext acessado em 11/05/2013

O sujeito como insistência no “Prelúdio à Tarde de um Fauno”¹



Adriana Simões Marino²

O texto aborda o conceito de sujeito a partir do *Prelúdio à Tarde de um Fauno*, composição musical do século XX de Debussy, que teve sua origem em um poema oitocentista de Mallarmé e como derradeiro um balé coreografado por Nijinsky em 1912. A intenção é a de marcar o sujeito do inconsciente por meio da noção de insistência como uma característica que entrecortaria esses distintos trabalhos. A insistência como dimensão daquilo que “não cessa de não se escrever”, mas que procura sua inscrição através da presença do sujeito na obra artística como rasura, mancha ou ponto.

Do poema de Mallarmé, passando pela música de Debussy à dança de Nijinsky, encontramos-nos sob o solo da estética moderna. Terreno pleno de inconformismo, onde a afetividade, o plano dos sentimentos e a harmonia (até então valorizados nas obras artísticas) passam por modificações. A estética do século XX foi marcada por um conflito com relação à forma e ao sentido que se inseriram em uma crítica à própria razão, uma crise da ordem harmônica, plena de sentimentos, significações e de aspiração universalizante. Pode-se dizer que se trata de uma nova forma de racionalidade que não mais se esgota em si mesma, na medida em que se vê emergir uma reflexão sobre o irracional, o não idêntico e o aconceitual que, na arte, assume o lugar de incompreensibilidade, de enigma irreduzível à interpretação.

Nessas obras, sinaliza-se a construção em torno de um vazio. A arte pode mesmo ser entendida como uma tentativa de organização em torno do vazio de representação, o que remete à noção de impossível em psicanálise (SAFATLE, 2006). Enquanto campo de investigação próprio do inconsciente, a psicanálise não resulta, necessariamente, em um instrumento interpretativo dessas obras.

1 Trabalho apresentado nas Jornadas de Encerramento do FCL-SP, 2013. Reflexões anteriores a esta publicação podem ser encontradas em: *Psicanálise & Barroco em Revista*, v.11, 2013.

2 Psicanalista. Membro do FCL-SP

Sabe-se quão limitada esse tipo de interpretação pode ser e quão pouco pode contribuir para seus diferentes campos de manifestação (Safatle, 2006b).

No Seminário de 1964, Lacan extraiu - partindo inclusive de algumas reflexões sobre a estética - operadores centrais para o campo psicanalítico. O inconsciente foi abordado por meio de quatro conceitos fundamentais (sujeito, pulsão, transferência e repetição), centrando sua conceituação como rachadura, desfalecimento e tropeço, como aquilo que do sujeito não porta qualquer significado por resistir à significação (LACAN, 1964/2008).

Dessa maneira, o que causa e define o sujeito é a sua divisão subjetiva. O sujeito é a cisão em que o simbólico e o imaginário tentam dar conta (como em um nó) desse impossível de significar (do “ser” do sujeito) que é da ordem do Real (LACAN, 1975/2003). Frente a essa concepção de sujeito, a psicanálise pode se autorizar a recorrer às artes ao reconhecer o caráter não saturável do universo simbólico (ressaltando, portanto, a dimensão da pulsão e do objeto *a* em psicanálise).

Na escrita do Fauno, o cenário é de ninfas, onírico e erótico. O personagem principal é um fauno, um semideus entre humano e bode que se deleita com a imagem de ninfas sem alcançá-las e que toca uma flauta. O poema onírico de Mallarmé trouxe como característica fundamental a indeterminação na linguagem, o que acaba por confundir o que seria sonho, desejo e a “realidade” no interior de sua escrita. A imprecisão da linguagem no poema faz com que qualquer tentativa de interpretação seja relativa para não dizer impossível (CAMPOS, PIGNATARI & CAMPOS, 1974, p. 110).

Além da característica de sua composição, marcadamente imprecisa, chama atenção que o poema tenha sido ponto de partida para outras manifestações artísticas. Inicialmente uma composição musical de Debussy e, posteriormente, um balé coreografado por Nijinsky. Nessas obras, como poderemos acompanhar, mantém-se a imprecisão, a indeterminação de sentido característico do modernismo.

A obra de Debussy apareceu também como desconfortável aos ouvidos da sua época. A característica moderna desse compositor se manifestou através de uma nova noção de temporalidade, uma “noção fundamental, já que a música é, de todas as artes, aquela que mais claramente impõe, através de sua forma, um modo de organização da experiência da temporalidade. Ela é, no fundo, uma decisão sobre *como passa o tempo*” (SAFATLE, 2010, p. 15). Vimos como isso se inseriu no modernismo a partir de uma relação de conflito com a aspiração de síntese, da incompletude como o que permite a inconstância do movimento. Debussy liberou “o tempo musical de sua submissão à narrativa tonal”, na verdade, tratava-se de um movimento

“entre as expectativas construtivas da temporalidade tonal” (não abandonou, portanto, esse sistema) e um “processo de desarticulação de tais expectativas vinda do uso livre das regras de harmonia” (o regramento foi subvertido) (Ibid., p. 17).

O Fauno de Debussy foi considerado um marco histórico da música moderna, caracterizado por apresentar desenvolvimentos cujas resoluções não eram motivos de preocupação. Logo no início, o ouvinte se perde na harmonia, “dado que as sucessões de acordes executados deixam de corresponder aos encadeamentos habituais” (PLATZER, 2009, p. 254). Encontramos um uso diferente da harmonia (que permite a organização do movimento musical), pelo uso da harmonia não-funcional em que ocorrem quebras sobre as tensões e distensões no desenvolvimento, o que provoca aos ouvintes uma impossibilidade de prever o que acontecerá. Talvez não seja gratuita a atribuição de um elemento visual (que pode ser entendido como uma influência do impressionismo da época) aos seus trabalhos. Isto é, há um entrelaçamento entre espaço e tempo permitido pela noção de movimento e ausência de movimento. Para além do próprio campo de organização da música, o espaço e suas imagens.

A indeterminação oferecida por essa música, em sua dupla dimensão tempo-espacial, permite irmos mais além. O corpo que se movimenta nessa dupla dimensão adentra o campo da dança moderna. Um corpo como espaço de limite do representável é o aporte para a noção moderna de expressão. Debussy pôde trazer essa característica em sua obra, um corpo imerso e dissociado em uma temporalidade que não busca se fechar. A expressão aqui recuperaria aquilo que é da dimensão do recalcado, do impulso deslocado de qualquer representação determinada.

Nijinsky foi um bailarino e coreógrafo russo - mas de origem polonesa -, atormentado pelas guerras de seu tempo e por um discurso impregnado de religiosidade. No final da sua vida, foi internado em um asilo para loucos em função de uma grave doença nervosa (chegou a ser diagnosticado como esquizofrênico). Revolucionou a arte da coreografia, estabelecendo a dança moderna ao lado de Diaghlev. Sua primeira coreografia, justamente o Fauno de 1912, provocou um “choque” na audiência conservadora da Rússia por apresentar cenas de masturbação (JÄRVINEN, 2007, p. 3).

Enquanto criava um sistema de notação para a dança, foi surpreendido pela sujeira de certos gatos; situação que ele interpretou como sendo os homens os verdadeiros causadores de tais sujeiras. Foi a partir desse acontecimento que ele começou a escrever o seu Fauno e que levou dois meses para ser escrito para apenas dez minutos de performance. Quis esquecer de

si mesmo: “*I wanted to forget myself and so started to write down my ballet Faun*” (NIJINSKY, 1971, pp. 115-116). Erótico e onírico, como no poema de Mallarmé, Nijinsky apresenta um fauno hipersexualizado, com uma série de movimentos em câmera lenta e momentos de parada que oferecem ilusões ao espectador: “*whose body-stocking focused attention on the crotch, and who nevertheless did not get (or want) the girl*” (Ibid., p. 4).

A indeterminação oferecida por sua coreografia inscreve-se na composição musical de Debussy, em sua dupla dimensão tempo-espacial, por oferecer uma ilusão de estaticidade através das câmeras lentas mantidas sob a repetição do som da flauta. Os movimentos são realizados como em pinturas antigas, com os membros sempre de lado. A técnica trazida é profundamente impura, com alternância de movimentos rígidos e leves, a ponto de não ser possível prever os movimentos que se seguem, como acontece no balé clássico (previsibilidade). O corpo aparece como limite. Mesmo as ninfas são tomadas por essa perspectiva, sempre lateralizadas e são, sobremaneira, inapreensíveis e, por isso, deixam em cena apenas um lenço com o que o Fauno se deleita.

Do prelúdio de Mallarmé, passando pela música de Debussy ao balé de Nijinsky, nos encontramos no solo de uma insistência marcada por essas diferentes manifestações artísticas. Tudo se passa como se houvesse algo impossível de saturar ou suturar condizente com a noção psicanalítica de sujeito. A arte, enquanto tentativa de organização em torno de um vazio estrutural e constituinte revela o que, do sujeito, não se deixa apreender totalmente pelo universo das representações. O *Unbegriff* (inconsciente), enquanto objeto da psicanálise, é justamente um limite que diz respeito a este prefixo “*in*”, do in-conceito, da falta.

Em outras palavras, há uma dimensão em questão no sujeito do inconsciente que não permite a sua saturação em torno de qualquer significado ou sentido, há uma insistência do sujeito em não se deixar determinar ou capturar, ou seja, que ultrapassa tanto os planos imaginários (irredutível ao Eu da consciência), quanto simbólico (da linguagem). Nas palavras de Lacan (1972/2003): a “*ex-sistência*” do sujeito quer dizer que ele fica “à mercê de seu dito, quando ele se repete; ou seja, ao encontrar aí... seu *fading* (esvanecimento)” (p. 487). Noção que converge para essas manifestações artísticas, pela via da insistência de um resto que não se submete a qualquer tentativa de saturação ou determinação.

A apreensão deste esvanecimento do sujeito condiz com a noção de pulsão, cujo objetivo, como sabemos, não é a sua realização pela via do encontro com um suposto objeto perdido. Isso quer dizer que a pulsão acaba por

visar seu próprio circuito. Isto é, a pulsão como Real que escapa ao próprio sujeito é um encontro com o fracasso. Assim, podemos considerar que, o que se repete pela via do Fauno nessas obras, é também da ordem de um fracasso. Conforme trazido no poema de Mallarmé, o Fauno busca perpetuar as ninfas - *Je les veux perpetuer* -, ficando somente com a sua dimensão de sombra - *je vais voir l'ombre que tu devins*, sendo inalcançável por serem dois - *à ce mal d'être deux* -, atestando não haver complementaridade entre os sexos, ao que se poderia igualmente dizer: *à ce mal d'être un sujet*.

Da indeterminação do verso à música de Debussy, permanecemos em um tempo concernente ao desejo que, como nos ensina a psicanálise, sempre se trata do desejo de um desejo que não se sature (a não ser na forma de gozo, como suposto no campo da psicose, no Real da angústia ou pela via imaginária do fetiche) (SAFATLE, 2010). O inconsciente se mostra em sua pulsação temporal, como nesta “música de desenvolvimento sem resolução, onde a flauta do fauno ressoa abrindo um tempo de repetição” pulsional que condiz com o “próprio tempo do desejo” (Ibid., p. 19).

Nessas obras temos um corpo dissociado em uma temporalidade que não busca se fechar, expressando a “ex-sistência” do sujeito, na medida em que recupera o que ficara recalcado. Na dança, o coreógrafo recupera o que restara no mito grego, traz o recalcado da sexualidade, a indeterminação do objeto do desejo através da estética de seus movimentos e pelo gozo com o lenço, trazendo à tona o sujeito do inconsciente (*Je*) ao “esquecer” de si mesmo (*moi*). Nijinsky não representa. Ao contrário, apresenta-se na medida em que expressa algo que é da ordem da não identidade através de uma descontinuidade que é própria ao inconsciente. É possível pensar a noção de expressão artística pela via da sublimação da pulsão em que o objeto estético em questão transcende uma certa dimensão do sujeito, não sendo possível a ele reconhecer-se em sua identidade criadora (SAFATLE, 2006). Trata-se da expressão como modalidade pulsional que, no interior das obras artísticas, apresenta-se como “negação das identidades fixas submetidas a uma organização funcional (...) negação que aparece como tendência ao informe” (Ibid., p. 277). Por meio da sublimação, aquilo que é da ordem do impossível inerente à constituição do sujeito, inscreve-se como escritura do impossível.

O possível reconhecimento do sujeito só será possível nesse nível de descentramento, tal como ilustra o sonho de Chuang-Tsé trazido por Lacan (1964/2008): “Quando Chuang-Tsé está acordado, ele pode se perguntar se não é a borboleta que está sonhando que é Chuang-Tsé (...) é isto que prova que ele não é louco, pois ele não se toma como absolutamente idêntico a

Chuang-Tsé” e conclui: “foi quando ele era a borboleta que ele sacou em alguma raiz de sua identidade – que ele era, e que é em sua essência, essa borboleta que se pinta com suas próprias cores – e é por isso, em última raiz, que ele é Chuang-Tsé” (p. 79).

No que concerne à presença do sujeito na obra artística como rasura, mancha ou ponto, encontramos o cerne da clínica fundamental do campo psicanalítico: o inconsciente. A função da mancha é como o olhar que escapa à apreensão da visão do olho, tal como na posição do sujeito em um sonho que é a de ser “fundamentalmente aquele que não vê” (p. 79). Nessa função pulsativa do olhar, o sujeito é como um ponto de ser evanescente, na medida em que o “olhar se especifica como inapreensível” (p. 86). Como em uma pintura, Lacan diz que o sujeito não se coloca de acordo com o fundo de uma tela, mas sobre um fundo, fazendo-se de pinta camuflada. Como em um quadro, a arte inscreve a pulsão escópica feita para o olhar na qual o sujeito se perde como uma mancha. Enquanto mancha, o sujeito é o $-\phi$, o falo como significante da falta (da castração que centra as pulsões em torno do desejo). Nas palavras do autor: “o objeto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou” (p. 104).

O sujeito se faz mancha e se faz quadro para inscrever-se no quadro da realidade, mas não se reduz a esse campo. Em uma alusão ao *trompe-l'oeil*, presente nas obras de Zêuxis e Parrásios, podemos dizer que o sujeito pinta tão bem a sua realidade que chega até a abrir as cortinas e a se oferecer como fruta. Tal é a natureza obscena que se instaura no para além das imagens. Na leitura, na escuta e no olhar dessas obras sobre o Fauno, encontramos nos no solo de uma insistência como manifestação da emergência do sujeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JÄRVINEN, H. (2007). *Fans, Fawns and Fauns: ballet Stardom, Dancing Genius and the Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. University of Helsinki. Disponível em: <http://iipc.utu.fi/reconsidered/Jarvinen.pdf>. Acesso em 30 de outubro de 2012.
- LACAN, J. (2003). Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos Escritos. In J. Lacan. *Outros Escritos*. (pp. 550-556). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1975)
- LACAN, J. (2008). *Seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964)
- MALLARMÉ, S. (1974). *Mallarmé*. (Trad. de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos). (pp.81-113). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1876)
- NIJINSKY, R. (Edit.). (1971). *The diary of Vaslav Nijinsky*. EUA: University of California Press. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=bBcqG000-WUC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s. Acesso em: 29 de novembro de 2012.
- PLATZER, F. (2009). *Compêndio de música*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- SAFATLE, V. (2006). *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Ed. Unesp.
- SAFATLE, V. (2006b). Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In Rivera, T & Safatle, V. (Orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. (pp.163-195). São Paulo: Escuta.
- SAFATLE, V. (2008). O esgotamento da forma crítica como valor estético. In V. Safatle. *Cinismo e falência da crítica*. (pp.179-200). São Paulo: Boitempo.
- SAFATLE, V. (2010). Debussy e o nascimento da modernidade musical. In *Programa de concerto, setembro 2010*. Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: OSESP.

A voz do poema: Ecos de Maurice Blanchot



Dominique Fingermann¹

“Quero tentar me expressar sob alguma forma de existência ou de arte, tão livremente e tão completamente quanto for possível, usando para me defender apenas armas que eu me autorizo a utilizar: **o silêncio, o exílio, astúcia.**”

Assim falava Stephen Dedalus para seu amigo Cranly, em *O Retrato do Artista quando Jovem* de James Joyce (1916),² citado por Maurice Blanchot no texto “O primeiro romance de Joyce”, publicado em 1944 no *Journal des Débats*.³ “*Silêncio, exílio, astúcia*”: belo naipe para indexar a voz do poema!

“Maurice Blanchot, romancista e crítico, nasceu em 1907. Sua vida é inteiramente dedicada à literatura e ao silêncio que lhe é próprio” (BLANCHOT, 1955, p. 07): Eis a epígrafe que assina e assinala a presença vigilante de Maurice Blanchot, no umbral dos livros publicados nos anos 1950: *O Espaço Literário* (1955), *De Kafka a Kafka* (1981), *O Livro por Vir* (1959). Graças à sua prolífera obra – “palavra plural” e fragmentada – que atravessou o século XX, Blanchot, que faleceu em 2003, persiste e insiste como parceiro invisível de um “*entretien infini*”, que nos convoca para uma vigilância po-ética. “*A Conversa Infinita*” (BLANCHOT, 1969) transborda o quadro do livro de mesmo nome, publicado em 1969; ela é, antes, uma posição, disposição, zelo, cuidado, da incansável interlocução desse passador do Dizer, que trama e tece para sempre nosso acesso “à literatura e ao silêncio que lhe é próprio”, ou seja, à voz do poema que os poetas, filósofos e outros narradores dos séculos XIX e XX se arriscaram a depositar cá e lá.

Desde os anos 1930, sua obra literária, filosófica e suas críticas foram produzidas em paralelo, em contraponto, se entrelaçando, entrecortando,

1 Psicanalista, membro do FCL-SP, A.M.E. da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano.
2 “[...] Look here, Cranly, he said. You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning [...]”.

3 O *Journal des Débats* foi um jornal francês publicado de 1789 à 1944.

se respondendo, interrompendo, ecoando, até mesmo repisando: durante mais de 60 anos.

Desde o início, a sua obsessão pela impossibilidade e pela exigência do livro, herdada de Mallarmé, faz existir essa obra sem autor, mas não sem o risco do estilo.

Melhor do que ninguém, ele soube fazer existir os textos de seus contemporâneos, achando e forçando, em cada um, uma fresta que se revela constituir o centro invisível que organiza todas as voltas que giram em torno desse cerne móvel, instável: “um livro, ainda que fragmentário, tem um centro que o atrai, centro que não é fixo, mas que se desloca pela pressão do livro e as circunstâncias de sua composição” (BLANCHOT, 1955, p. 09).⁴ Tanto seus comentários – que margeiam e acompanham tantas obras – quanto seus próprios textos de ensaio e ficção evidenciam esse “movimento que, à medida que a obra busca se realizar, a reconduz para esse ponto em que ela é a prova de sua impossibilidade”,⁵ disse Blanchot (1959, p. 294) a propósito de *O Inominável*, de Beckett.

Ponto de fuga, de silêncio, de exílio, ponto de origem da voz do poema, ponto de atração de um movimento “que o deporta para um ponto infinitamente exterior, movimento que o reporta para o segredo de si mesmo, para seu centro, para a intimidade a partir da qual, sempre, ele se engendra e é seu próprio e eterno nascimento” (BLANCHOT, 1959, p. 125).⁶ Há um silêncio, íntimo/êxtimo, silêncio do sentido e do Outro que não responde, que causa o poema, a sua voz: “Sagt er, sagt er... Hörst du, sagt er... Und Hörstdu, gewiß, Hörstdu, der sagt nichts, der antwortet nicht...” (CELAN, 1961, p. 37).⁷ E assim que Celan denuncia esse silêncio fazendo de “Ceouviu” (*Hörstdu*) o nome próprio da não resposta. Aliás pode ser que Celan simplesmente anuncie o lugar da voz, pois é esse silêncio exorbitante da linguagem que produz o seu sentido real e sua invocação obstinada: “o que nos fala aqui – comenta Maurice Blanchot a respeito de “Todesfuge” (CELAN, 1998, p. 52) –, nos atinge pela extrema tensão de linguagem, sua concentração, a necessidade de manter, de levar um para o outro, em uma união que não faz unidade,

4 “[...] Un livre même fragmentaire, a un centre qui l’ attire, centre non pas fixe mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition [...]”.

5 “[...] mouvement qui, à mesure que l’oeuvre cherche à s’accomplir, la ramène vers ce point où elle est la preuve de son impossibilité [...]”.

6 “[...] qui le déporte vers un point infiniment extérieur, mouvement qui le reporte vers le secret de lui-même, vers son centre, vers l’intimité à partir de laquelle toujours il s’engendre et est sa propre et éternelle naissance [...]”.

7 “[...] Que ele disse, que ele disse... Cê ouve, que ele disse... E Cêouviu, claro, Cêouviu, ele não diz nada, ele não responde [...]”.

palavras, doravante, associadas, juntas por algo diferente que seu sentido, somente orientados para” (BLANCHOT, 2002, p. 73).⁸

No fim, final dos anos 1980, quando o texto se fez mais raro, Blanchot acaba entremeando ficção, memória, ensaio, reescrita e comentários críticos, produzindo, de fato, o furo orientador na sua escrita em fragmentos e na justaposição de textos diversos, aparentemente desparelhados. Podemos ler isso em *Après coup*, (BLANCHOT, 1983) reedição de duas narrativas de 1935-1936 aos quais acrescenta um comentário-posfácio 50 anos depois, renovando, reatualizando na repetição o primeiro lance (*coup*). Podemos também ler essa tensão premente em um dos últimos livros publicados, *Une voix venue d'ailleurs* (BLANCHOT, 2002), no qual sua própria narrativa entrelaça, entretece, os seus comentários das longas citações de Paul Celan, Louis René des Forêts, Michel Foucault.

Fica, então, exposto, escancarado que todos esses ditos, tantos os seus –desse taciturno, tagarela – quanto os das centenas de outros que ele repercutiu, remetem a Um Dizer único, “Entre-dizer” que somente a voz poemática faz ex-sistir, um Dizer que resiste ao desastre. Este cuidado para com o Dizer, Blanchot chamou isso de amizade.

AMIZADE

Podemos evocar uma amizade em francês dizendo “*on s’entend bien*”, literalmente “nós nos ouvimos bem”. Essa amizade, segundo Blanchot – que contou dentre seus “amigos” as melhores vozes do século XX (Bataille, Lévinas, Derrida, Foucault, Duras etc.) – procede do saber ouvir a voz do poema, e não tanto a voz do poeta. Trata-se de ouvir a origem longínqua, que procede de alhures, mais além, esse “*ailleurs*”, intraduzível, mas do qual a voz dá notícias, como um murmúrio sem segredo. O que Blanchot chama “amizade” é o laço produzido por causa da distância, do intervalo, da separação, da *heteridade* fundamental do outro.

Nós devemos renunciar conhecer aqueles a quem algo essencial nos liga; nós devemos acolhê-los na relação com o desconhecido em que eles nos acolhem, em nosso distanciamento. A amizade, essa relação

8 “[...] ce qui nous parle ici, nous atteint par l’extrême tension de langage, sa concentration, la nécessité de maintenir, de porter l’un vers l’autre, dans une union qui ne fait pas unité, des mots désormais associés, joints pour autre chose que leur sens, seulement orientés vers [...]”.

sem dependência, sem episódio... passa pelo reconhecimento da estranheza comum..., o movimento do entendimento ocorre quando ao falar, eles reservam, ainda que na maior familiaridade, a distância infinita, essa separação fundamental a partir da qual aquilo que separa se torna relação. Aqui, a discrição... é o intervalo, o puro intervalo que, de mim a este outro que é um amigo, é a medida de tudo aquilo que há entre nós, a interrupção de ser que não me autoriza nunca a dispor dele, nem de meu saber sobre ele... e que, longe de impedir qualquer comunicação, nos reporta um ao outro na diferença e, às vezes, no silêncio da fala. (BLANCHOT, 1971, p. 329)⁹

É essa mesma disposição poética que sustenta a posição do psicanalista, e permite que um laço entre voz e silêncio seja vetor da “não relação”.

Silêncio, exílio, astúcia, indicam essa “voz vindo de mais além”, mais além do sentido, o mais além que no entanto reside na *moterialidade* do corpo: **fragmento, intermitência, descontinuidade, risco** são algumas das astúcias de Maurice Blanchot para repercutir mais além do século a voz do poema.

VOZ

“Esses poemas de Samuel Wood têm suas vozes, que é preciso ouvir antes de acreditar compreendê-los”,¹⁰ adverte Blanchot (2002, p. 20) a propósito de Louis René des Forêts, no livro *Une voix venue d'ailleurs*. A voz do poema, que precisa ser ouvida e não compreendida, é uma voz que não quer dizer nada, não expressa nada, não comunica nada, donde a sua proximidade com o silêncio e com o “neutro” – essa referência de Blanchot e Barthes.

Voz, no entanto, mais do que silêncio, pois “na firmeza que a endereça e a mantém em uma constante insurreição, ela liga o poema ao maior risco, ela

9 “[...] Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel; nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode... passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune..., mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport. Ici, la discrétion... est l'intervalle, le pur intervalle qui, de moi à cet autrui qu'est un ami, mesure tout ce qu'il y a entre nous, l'interruption d'être qui ne m'autorise jamais à disposer de lui, ni de mon savoir de lui... et qui, loin d'empêcher toute communication, nous rapporte l'un à l'autre dans la différence et parfois le silence de la parole. [...]”.

10 “[...] Ces poèmes de Samuel Wood ont leurs voix qu'il faut entendre avant de croire les comprendre [...]”.

o confia a este risco”. (*Ibid.*, p. 61).¹¹ Voz, no entanto, pois a sua tonalidade e modulação atravessam, transparecem no poema, o perpassam, com o que Barthes nomeia “grão de voz”, indicando sua dimensão corporal e erótica que refere ao “gozo do texto”, e não ao “prazer do texto”. É voz porque é silêncio das significações, uma “voz *déliée*” desligada do sentido, conforme o título e os desenvolvimentos do livro de Bernard Baas.

Assim falava Maurice Blanchot no romance *L'attente, l'oubli*: “É a voz que lhe foi confiada, mas não aquilo que ela diz. O que ela diz, os segredos que recolhe e que transcreve para fazê-los valer, você deve levá-los devagar, apesar de sua tentativa de sedução, para o silêncio que você inicialmente extraiu deles” (BLANCHOT, 1962, p. 10).¹²

INTERMITÊNCIA

A voz do poema aparece nas suas intermitências, presentifica-se como hiato, insurreição, impertinência. O poema é paradigmático do que a *litter-ratura* (*litter rasura*) faz acontecer, o risco da letra: o poema solta alíngua e fura a linguagem com suas quebras, elipses, piruetas, licença, ritmo, ruídos, consonâncias, aliteração, paronomásia etc. proporcionando melhor acesso a essa voz que vem do longínquo, do além do princípio de prazer. Há uma “exigência de descontinuidade”, que a obra “em fragmentos” de Blanchot exemplifica em ato, como a persistência de Um Dizer, repercutida na insistência repetida da decisão que a cada vez se renova no hiato.

Os fragmentos, e seus cortes decisivos, estilhaçam o semblante, rompimento de toda e qualquer narrativa cujos sentidos e significações encadeadas metaforizam e metonimizam o impossível de ser dito: “uma narrativa? Não, não há narrativa, nunca mais”, (BLANCHOT, 1973, p. 30)¹³ conclui Blanchot fechando seu último livro; o poema não metaforiza, declara Celan: meteoriza?

11 “[...] dans la fermeté qui l’adresse et la maintient dans une constante insurrection, elle lie le poème au plus grand risque, elle le confie à ce risque [...]”.

12 “[...] C’est la voix qui t’es confiée, mais non pas ce qu’elle dit. Ce qu’elle dit, les secrets que tu recueilles et que tu transcris pour les faire valoir, tu dois les ramener doucement, malgré leur tentative de séduction, vers le silence que tu as d’abord puisé en eux [...]”.

13 “[...] Un récit? Non pas de récit, plus jamais [...]”.

RISCO

“A obra de arte está ligada ao risco, ela é a afirmação de uma experiência extrema” (BLANCHOT, 1955, p. 316),¹⁴ risco essencial do poema que repercute, uma voz sem sujeito “*por trás da fala do escrito, ninguém está presente*”, (BLANCHOT, 2002, p. 53)¹⁵ o que faz Sócrates espantar-se perante esse silêncio que fala, e Platão recusar a poesia!

“**A escrita do desastre**” (BLANCHOT, 1980) é essa escrita do risco que margem o real, epifanias do silêncio, do exílio, “exílio da verdade” (BLANCHOT, 1955, p. 321) próprio ao artista. Essa escrita do desastre, oriunda desse cerne impossível de ser dito, mas que tantas astúcias da licença poética conduzem a produzir intermitentemente como evento, improvável eco do Dizer (“...o refratário ao já dito” – BLANCHOT, 2009): instante.

O instante – declara Blanchot depois de o ter produzido tantas vezes em ato, em hiato, e tantos anos depois de ter experimentado a iminência da morte por um triz – que é sempre “o instante de minha morte, doravante e para sempre em instância” (BLANCHOT, 1984, p. 17).

A voz do poema é o risco da letra que repercute seus estilhaços, e essa ocorrência não se produz sem “a sensação de um risco absoluto”.

“Somente o desastre mantém à distância a maestria, desejo um psicanalista a quem o desastre faria signo”¹⁶ invoca Blanchot (1980, p. 20).

“ Perguntem aos poetas!” sugeriu Freud quando conclui a sua conferência sobre a feminilidade; “Eu sou poema” lança Lacan, indicando assim o caminho do fim de uma análise que, por incrível que pareça, se encontra nos meios: mas é preciso topar e sacá-lo dos ditos reduzidos ao “poema que faz o dizer o menos besta” (LACAN, 1973).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
_____ (1959). *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
_____ (1962). *L'attente, l'oubli*. Paris: Gallimard, 1962
_____ (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
_____ (1971). *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

14 “[...] L'oeuvre d'art est liée au risque, elle est l'affirmation d'une expérience extrême [...]”.

15 “[...] derrière la parole de l'écrit personne n'est présent [...]”.

16 “[...] Seul le désastre tient à distance la maîtrise, je souhaite un psychanalyste à qui le désastre ferait signe [...]”.

- _____ (1973). *La folie du jour*. Paris: Fata Morgana, 1973.
- _____ (1981). *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.
- _____ (1980). *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- _____ (1983). *Après coup*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.
- _____ (1994). *L'instant de ma mort*. Paris: Fata Morgana, 1994.
- _____ (2002). *Une voix venue d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002.
- _____ (2009). *La Parole ascendante*. Paris: Ed. Manucius, 2009.
- CELAN, Paul (1961). "Dialogue dans la montagne" In: *Le Méridien et autres proses*. Paris: Édition Bilingue, 1961.
- _____ (1998). *Choix de poèmes – réunis par l'auteur – Todesfuge*, 1998.
- JOYCE, James (1916). Portrait of the artist as young In: _____. *Project Gutenberg* (<http://www.gutenberg.org/>, Acesso em 03/04/2013).
- LACAN, Jacques (1973). Posfácio ao Seminário 11 In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Entre contar e Cantor¹



Conrado Ramos²

O inconsciente. O que pode ser isso senão o tropeço? O esquecimento de um nome, a troca de uma palavra, pegar a chave que não serve àquela porta, perder a hora, esquecer um pequeno papel em cima da mesa e ter que voltar... O inconsciente não é tanto *Unbewusst*, mas sim *Une-bévue*.

Há algo que Lacan entende como ir além do inconsciente, e que podemos entender como tentar não dar substância ao inconsciente. Tentar não dar sentido ao que seria próprio do inconsciente. Afinal, qual é o discurso do inconsciente? S1 implicando S2, o que é impossível no discurso do mestre, que é o discurso do inconsciente. Tentar contar S1, S2... isso faz um discurso: faz o discurso do mestre. Em 10 de maio de 1977 Lacan (1976-77) coloca a aritmética como o extremo do mental. E a aritmética é o extremo do mental porque desenvolve o contável. Para a aritmética há uns e um depois do outro. O inconsciente, que tem por discurso o discurso do mestre, gosta de contar: S1, S1, S1, sempre buscando S2 impossível. O inconsciente repete, re-pede, vive da re-petição.

Só há um meio de ir além do inconsciente. Só há um meio de deixar disso que é contar, e contar, e contar. Não é o cansaço e nem a morte como limites do contador diante do infinito da contagem. É o incontável. Se Cantor violentou o extremo do mental foi ao dizer que por mais que se contem uns, sempre haverá um Um não contável. Cantor revelou o que há de imbecilidade na contagem e o que há de neurótico no contador.

Não adianta contar, não adianta re-petir. E não é que não adianta repetir porque o que interessa continua no horizonte, com tantos números ainda no caminho. Não adianta repetir porque não há um número à minha espera no horizonte. O número que falta não está na sequência, mas é um furo da própria contagem. Não é que falte um número para dar sentido à contagem, mas sim que, diante do não-enumerável catoriano, contar não faz sentido. Se Cantor produziu um número, não foi o número que falta, ao modo do discurso da histérica, mas o número que não se pode contar. Cantor nos disse: há S1 que não se conta... portanto, pode esquecer de tentar alcançar S2... S2 não é

1 Trabalho apresentado na Jornada de Encerramento de 2013.

2 Membro do FCL-SP e da EPFCL-Brasil. AME da EPFCL.

outra coisa senão o que devemos supor para descobrirmos que há Um que não se conta. Fazemos S2 verdadeiro, mas para produzir o S1 que não se conta.

E como aparece isto que não conseguimos contar?

O tempo todo, no esquecimento de um nome, na troca de uma palavra, no pegar a chave que não serve àquela porta, no perder a hora, no esquecer um pequeno papel em cima da mesa e ter que voltar...

Ir além do inconsciente, tomá-lo como equívoco, não é buscar as razões secretas de suas manifestações; não é produzir um sentido mental, uma contagem que vise no horizonte o número que dê conta de sua consistência. Ir além do inconsciente é apontar o tempo todo para sua inconsistência: S(A/).

É esta a principal razão para que a interpretação não seja atribuição de significação, mas abertura do furo do sentido. A interpretação que atribui significação trabalha na contagem. É aquela que diz: “é isso!”

A interpretação é um ato cantoriano, isto é, aponta sempre aquilo que não se conta, na forma do “não é isso!”, ou pode dizer “é isso!” quando alguém chega ao “não é isso!”. De qualquer modo, o incontável que a interpretação aponta, pelo seu caráter de contingência, é o próprio inconsciente, mas não como sentido oculto, e sim como equívocação do sentido, isto é, como algo que não se pode contar.

Em português temos uma feliz coincidência que Cantor e contar sejam anagramas! A interpretação não se orienta pelo contar, mas pelo Cantor. Aproveitemos ainda do fato de que em português o nome Cantor nos coloque bem próximos da dimensão da voz, ou da materialidade sonora da cadeia significante: o inconsciente surge como equívoco não propriamente quando o analisante fala, mas quando *isso* canta e algo permite a irrupção de outra coisa que não a contagem e o mental que se desenvolvia. Este canto não é a abertura para o sentido oculto, que revelaria o início ou o caminho de uma nova contagem, mas justamente a hiância na própria contagem que se revela.

Quando Lacan aborda Suzanne Hommel com um carinho no rosto, para transformar Gestapo em *geste à peu*, não é para apontar um sentido verdadeiro ou para produzir um novo sentido, mas para dizer “não é isso!” e violentar o sentido do que ela contava com a contingência de um não-enumerável, de um não-contável.

A função poética, para a o psicanalista, não tem outra finalidade senão esta, que é lógica: passar do neurótico do contar ao inumerável de Cantor. Noutros termos, romper com a plenitude da significação para sustentar o furo da significância.

A significância, enquanto regime de significação que não se deixa fechar num significado, não é outra coisa que uma estrutura furada, na qual só se pode contar de modo não-todo, sabendo-se que o furo impossibilita qualquer totalização, mas sabendo-se, também, que só se pode contar com a linguagem para sustentar algo do desejo: que a linguagem seja aquilo com

o que se conta é diferente de fazer dela aquilo que se conta.

Mas lembremos do seguinte: na mesma aula de 10 de maio de 1977, Lacan (1976-77) lembra que tudo o que é mental é o *sinthoma*. Isto nos levaria a pensar que o *sinthoma* é o que se conta, recolocando em jogo o discurso do mestre. É uma possibilidade. Mas o mental, sendo aquilo que se conta, pode ser outra coisa quando colocamos em movimento o furo do não-enumerável. O mental pode se tornar aquilo com o que se conta.

Identificar-se ao *sinthoma* seria, então, equivalente não a dizer que ele é isso, mas que, do *não é isso*, nos é possível uma margem de liberdade e responsabilidade para dizer *não sem isso!*

O *sinthoma* nos põe fora da contagem, isto é, fora da determinação, para, diante da causa, sustentarmos o desejo não sem o forçamento disto que é o não-enumerável que a estrutura suporta. Que o desejo possa ser tomado a partir deste não-enumerável como *perda* da contagem e não a partir do enumerável que supõe o desejo em razão da *falta* que sustenta a finitude no horizonte, é o que põe em questão o ato que faz bascular da castração neurótica à divisão decorrente da queda do Outro.

Noutros termos, temos aí a passagem lógica da impotência ao impossível, que eu diria ser equivalente a uma passagem da contação à cantoria, por deixar cair a contagem que levaria, por meio da linguagem, a um gozo suposto, para assumir o gozo daquilo com o que se pode contar não sem a linguagem.

Lembremos que Lacan (1971-72/2012) aprendeu com *Parmênides* – o discurso de Platão, que ele tanto menciona no *Seminário 19* – que o que não existe precisa do ser do que não existe, assim como o que existe precisa do não-ser do não-ser para existir.

Cito-o:

É preciso, portanto, para que continue a não existir, que ele tenha algum nexos com o não-ser, o ser do não-ser, exatamente como o que existe precisa ter o não-ser do não-ser, para plenamente existir. A única maneira de assegurar que o existente existe e o não existente não existe é participar o existente da existência do ser existente e da não existência do ser não existente, para poder plenamente existir, como o não existente terá também de participar da essência do não-ser implicada no ser não-existente, para ter completa não-existência. (PLATÃO, 1974, p. 54)

Noutros termos, há aquilo que não cessa de não existir e aquilo que cessa de não existir. Foi com o *Parmênides* de Platão, muito provavelmente, que Lacan localizou a relação entre impossível e contingência, ou entre real e *sinthoma*.

O não-enumerável, como o que não cessa de não se escrever, nem por isso, deixa de ser cingido, como o foi por Cantor, que não numerou o não-enumerável, mas escreveu a não-enumerabilidade própria da contagem em questão.

Em que medida Cantor não *forçou* que se nomeasse um não-existente, um não-enumerável?

Esta é a questão que nos toca logicamente quando pensamos o que Lacan propõe quando sustenta a função poética como *forçamento*, como aquilo que permitiria à interpretação ressoar outra coisa que o sentido.

À interpretação não cumpre fazer ressoar o belo, cumpre fazer ressoar o não-enumerável. Isto equivale a fazer emergir na fala algo do significante que não valha pelo incorpóreo de sua significação, como a moeda, que vale por sua efígie. Deixar cair a efígie para que se revele o metal de que é feita a moeda, eis o de que se trata na função poética, que violenta o valor do significante, para retomá-lo a partir do metal de que é feito: do som, da voz, mas principalmente, da ruptura com a enumeração. Não à toa Lacan (1976-77) termina a aula de 18 de abril de 1977 indicando que se trataria, aos analista, de instituir uma prática sem valor: o que não se pode contar, o que não se pode enumerar, não se rende ao valor...

“Uma prática sem valor, eis o que se trataria para nós de instituir.”

Não seria esta frase, “uma prática sem valor”, equivalente a “ir além do inconsciente”?

Estou entendendo que sim, se tomarmos por pressuposto que ir além do inconsciente é não dar consistência ao mental, isto é, à contagem, e entendermos o esvaziamento de valor implicado na contingência do equívoco pelo qual o inconsciente se manifesta enquanto ato.

Pois bem, fica a dica: em que medida *savoir y faire*, uma vez que implica algo do mental, não restitui de modo singular algo do contar e algo da atribuição de valor a um sujeito que conta com o não-enumerável?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LACAN, J. (1971-72). *O Seminário, livro 19: ... ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

LACAN, J. (1976-77). *O Seminário, livro 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. Edição heReSIa (para circulação interna). Inédito. PLATÃO. Parmênides - Filebo. In: *Diálogos de Platão*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974. Disponível em: <http://egroups.com/group/acropolis/> e <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/parmenides.pdf>, acesso em 8 set. 2012.

Lógica e poética: por um Triz



Ana Paula Lacorte Giansi¹

Mais uma volta em nossa Formação...

Gostaria de fazer os habituais, porém não menos sinceros agradecimentos e falar brevemente sobre alguns efeitos e marcas que o atravessamento do tema de 2013 deixou... ao menos por enquanto (já que pouca coisa se fechou e muitos pontos se abriram).

Falarei neste encerramento inspirada por Triz, o mais recente espetáculo do Grupo Corpo – do qual extraí algumas analogias com a nossa experiência.

Bem, os agradecimentos:

Agradeço a todos os colegas que compõem as atuais comissões que tanto trabalharam: Comissão de Gestão, Comissão de Acolhimento, Comissão de Cartéis, Comissão de FCCL. Aos membros do Conselho. Às delegadas. A cada um dos membros do FCL-SP, aos coordenadores de atividades, aos participantes das FCCL, àqueles que até aqui vieram para nos falar sobre outros campos, aos que nos visitaram e puderam provar um espaço aberto. Às nossas auxiliares, enfim, aos muitos singulares que aqui estão e nos possibilitam essa Jornada.

Agradeço-os pelo trabalho e pela aposta na transmissão. Se esta se dá por um Triz, aquele é o que a possibilita. Transferência de trabalho, disse Lacan, ao liquidar a transferência “para”, a transferência neurótica, e então fazer laço novo, comunidade de trabalho.

Soubemos fazer algo assim, com nossos tropeços, rachaduras e hiências. A causa analítica fez-se encontrar, de novo, mas não como o mesmo. Quiça o tema de 2013 possa ainda ressoar.

Se o encontro é contingente, se o que passa é contingente, como falar sobre isso? Só depois? Encontramo-lo no impossível de dizer? Nos efeitos que colhemos?

1 Psicanalista. Membro do FCL-SP

Como operar o que Lacan nos disse sobre o ensino: provocar no outro *savoir y faire?*, saber fazer com... ao que, acrescentaria agora, por inspiração, o risco.

Transformamo-la, a transmissão, em necessidade? Sempre? O que a garante, mesmo que se lhe outorgue garantias? Afinal, já cantarolou nosso poeta Buarque... para sempre é sempre por um triz... uma questão de aposta!

E, enfim, assim, por um triz, nosso tema:

Trançamos estes pontos nodais da interpretação: lógica e poética com a ética que nos concerne, e avançamos.

Não obstante a satisfação em ter trabalhado este tema, e justamente por isso, colocaria hoje mais um termo a esta dupla embaçada pela ética, qual seja: tom. Lógica, tom e poética... No lugar de tom, poderiam estar, outrossim, canção, cantarolar, modular... o tom, o som, o silêncio... as ressonâncias do corpo...

Se os estudos sobre a função poética nos possibilitaram bons debates acerca do fundamento do equívoco, de *lalíngua* e do poema analisante, o tonema ficou como questão aberta. A hesitação entre o som e o sentido, a queda do referente (*próprios à função poética*) e, mais ainda, o cantarolar... O que não passa sem a lógica, sem a prova do impossível...

Uma citação de Lacan:

Se vocês são psicanalistas, vocês verão que é o forçamento por onde um psicanalista pode fazer ressoar outra coisa, outra coisa que o sentido (...) O sentido, isso tampona; mas com a ajuda daquilo que se chama escritura poética vocês podem ter a dimensão do que poderia ser a interpretação analítica (...) Não que toda poesia seja tal que a possamos imaginar pela escritura, pela escritura poética chinesa (...) é que eles cantarolam, é que eles modulam, é que há o que François Cheng enunciou diante de mim, a saber, um contraponto tônico, uma modulação que faz com que isso cantarole, porque da tonalidade à modulação há um deslizamento. Que vocês sejam inspirados por alguma coisa da ordem da poesia para intervir, é bem em direção a que vocês devem se voltar (...) se a linguística se soergue é na medida em que Roman Jakobson aborda francamente as questões de poética (LACAN, 1976-77, inédito, aula de 18 de abril de 1977)

Sim, o poema e o tonema não passam sem a lógica. Para fazer ressoar outra coisa que o sentido, para isso parece ser preciso um forçamento – *forcing*. Parece preciso forçar enunciados sobre Nomes. Conforme Badiou propôs: o forçamento ao indecível!

A lógica, um forçamento...

Pois bem, o forçamento revela um indiscernível (ou inexistente), pois como uma técnica ele parte de uma operação na qual se obtêm uma extensão por adjunção de uma parte indiscernível, uma parte genérica, que é desconhecida na situação, mas que existe. Não obstante desconhecida, é nomeada (BADIOU, 1996).

Trata-se mesmo de uma operação sobre axiomas de determinada teoria dos conjuntos, o que se dá por nomeação! Podemos forçar um axioma por Vazio (inexistente, indiscernível)! O “sujeito passa à força num ponto em que a língua falha [...] aquilo para o que ele abre é uma des-medida, porque o vazio foi convocado” (BADIOU, 1996, p. 335).

Lembremos que a fantasia é um axioma para o neurótico. Daí que por forçamento um sujeito possa atravessar sua verdade mentirosa e articular “o indiscernível à decisão de um indecível” (*Ibid.*, p.326).

A aposta de Lacan: ao forçarmos o inexistente, para que este possa inexistir, podemos fazer ressoar outra coisa... as modulações do corpo. Efeitos de furo...

Nos cálculos poéticos de Pederneiras os passos não se completam. Desarmonizam as sequências quando um, que parecia seguir séries estabelecidas por todos, rodopia, equivoca nossas esperanças clássicas, e passa a outro, que já não está mais lá... os conjuntos abertos mostram o descompasso, o contraponto, as hesitações, as deformações e as formas de uma transmissão... passam por um triz...

O um não encontra o dois. Duplos modos de dançar uma mesma trilha com seus tantos desdobramentos possíveis. Eles vão para traz do palco e por um véu de traços os vemos contando os passos 1, 2, 3, 4, 5, voltam ao palco, e a conta... esta não se fechou. Parecem estar mesmo em outra cena, aquela que abre a suspensão, a surpresa, a descontinuidade... Sim, eles parecem justamente forçar o que não se conta...

Dois corpos dançam e não distinguimos suas bordas. Não fazem dois, tampouco fazem um. O que passam? Não há relação sexual!

Não há relação sexual, mas o sexual está ali posto – portando, no caso, seu caráter feminizante.

Ao ouvir aqueles corpos dançando poeticamente pude voltar a uma questão: como suportar o que há de indeterminação no que passa (ou não) por um triz?

Transmitir pela extensão, fazer passar algo da experiência em intensão, é sempre no e com o risco. Nesses tempos... no risco da poética, do tom, da lógica... e da topologia (lógica) (lembrando Bousseyroux). De qualquer forma, não é sem desassossego que visamos obter uma extensão que comporte uma parte indiscernível.

Forçar o Vazio que a neurose teima tanto em evitar... demonstrar/provar

o impossível, mostrar as ressonâncias... fazer ressoar outra coisa, sabendo fazer com a função poética... desembaraçar-se... tons de corpo, sons de modos de gozo... voz que ecoa o silêncio e a solidão... o que borda, cinge, acua, mas também transborda. Sempre um risco. Necessariamente por um Triz.

Por um triz talvez diga tanto da contingência quanto do necessário...

Afinal, sustentar este caráter mínimo do necessário, o “para sempre é sempre por um triz” já cantarolado... não é essa sua dobradura com a contingência?

Bom encontro a todos...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, A. (1996). *O Ser e o Evento*. Rio de Janeiro: Zahar, 402 p.

LACAN, J. *O seminário - livro 24: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977). Inédito.



0 052178 025002