

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



MARITZA DE MAGALHÃES GARCIA

**DA METÁFORA AO LITERAL  
JACQUES LACAN COM ARNALDO ANTUNES**

**TESE DE DOUTORADO**

TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA DA PUC-RIO  
COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM PSICOLOGIA.  
APROVADA PELA COMISSÃO EXAMINADORA ABAIXO ASSINADA.

ORIENTADOR: PROF. DR. MARCUS ANDRÉ VIEIRA

RIO DE JANEIRO,  
29 DE MARÇO DE 2010



**Maritza de Magalhães Garcia**

**Da metáfora ao literal –  
Jacques Lacan com Arnaldo Antunes**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Marcus Andre Vieira**  
**Orientador**

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Profa. Ana Maria Rudge**  
Departamento de Psicologia – PUC-Rio

**Profa. Ana Lucia Lutterbach Holck**  
Instituto de Clínica Psicanalítica - ICP

**Profa. Angélica Bastos de Freitas Rachid Grimberg**  
UFRJ

**Prof. Sergio Augusto Chagas de Laia**  
Universidade FUMEC - MG

**Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade**  
Coordenador Setorial de Pós-Graduação  
e Pesquisa do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, / /2010.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Maritza de Magalhães Garcia**

Graduou-se em Psicologia na Universidade Santa Úrsula em 1998. Concluiu a Especialização em Atendimento Psicanalítico em Instituição no IPUB – Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2001. Defendeu dissertação de mestrado na UERJ – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em 2003. É diretora do Instituto OCA, onde coordena projetos sócio-culturais, além de realizar e supervisionar atendimentos psicanalíticos e oficinas de escrita com crianças e adolescentes.

#### Ficha Catalográfica

Garcia, Maritza de Magalhães

Da metáfora ao literal Jacques Lacan com Arnaldo Antunes / Maritza de Magalhães Garcia; orientador: Marcus André Vieira. – 2010.

191 f. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (Doutorado em Psicologia)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Psicanálise. 3. Significante. 4. Metáfora. 5. Psicose. 6. Letra. 7. Antunes, Arnaldo. I.Vieira, Marcus André. II.Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

## Agradecimentos

Ao meu orientador, Marcus André Vieira, pela constante aposta.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos como incentivo à produção, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A todos os professores e funcionários do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

Aos professores que participaram da Comissão Examinadora.

À minha mãe, Eleusa, pela compreensão de sempre.

À meu pai, José, *in memoriam*, especialmente por ter me contado um pouco sobre seus sonhos em uma época em que eu nem sonhava que o inconsciente pudesse existir, insistir ou ex-sistir.

Ao meu marido, Alain, por me acompanhar poética e musicalmente na vida.

À Vanessa, minha filha, por ter me ensinado, entre muitas outras coisas, sobre o intenso movimento de construção de suas primeiras palavras, como *boi-abada* (goiabada) e *pom* (pão), que hoje fazem parte do seu dia-a-dia de chef de cozinha (não sei se é bem assim que se escrevem essas palavras, então as transcrevi transcriando).

Às engenhosas aventuras de Arnaldo Antunes com as palavras, bem como às dos fundadores da poesia concreta: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

À Graça Pamplona, pela grande amizade, pela atenção, pelo debate de questões e pelo carinho e confiança ao me emprestar sua casa no alto da serra petropolitana, onde encontrei a concentração necessária ao fluxo da escrita.

Aos participantes da oficina de escrita que realizo no Instituto OCA, que, no trabalho com a palavra falada e escrita, se dispuseram ao encontro com o texto de Arnaldo Antunes.

A Guilherme Gutman e à Noemi Coelho pela lembrança carinhosa no envio de revistas e reportagens sobre Arnaldo Antunes.

A Manoel Motta, pela conversa sobre poesia concreta.

À Tatiane Grova, pela preciosa ajuda na formatação das referências bibliográficas.

Aos meus amigos e familiares queridos, Marina Lutfi, Amapola Rios, Rodrigo Bleque, Jarbas e Isabel Ribeiro, Maria Cristina Mendes, Alessandra Machado, Daniela Camargo, João Pamplona, Homerinho e Rosângela, Clarice Gatto, Rafael Machado, Marcelo Rodolfo e Regina Cunha, sempre a postos.

## Resumo

Garcia, Maritza de Magalhães; Vieira, Marcus André. **Da metáfora ao literal - Jacques Lacan com Arnaldo Antunes**. Rio de Janeiro, 2010. 191p. Tese de Doutorado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho privilegia um trajeto no ensino de Jacques Lacan que vai de sua peculiar apropriação do conceito lingüístico de significante, incluindo suas bases teóricas em Sigmund Freud, até sua teorização de *lalíngua*, que delimita o inconsciente formulado como um saber que ultrapassa o que se pode chamar de linguagem. Trata-se de um saber-fazer com restos de palavras que constitui a própria matéria de que o inconsciente é feito. Esse percurso segue elementos determinados da teoria lacaniana: a estruturação do inconsciente como uma linguagem, os mecanismos de constituição da metáfora e a concepção de letra, indo da palavra metafórica, que circula como bem ou mal-entendido, ao seu osso, à letra que constitui a matéria corporal que resta da palavra. A psicose é abordada tanto como o lugar onde a metáfora é construída por uma via diferente da que produz a significação corrente, quanto na vertente das singulares invenções no trabalho com a letra. A poesia de Arnaldo Antunes mapeia o percurso apresentando um modo de construção com a materialidade da palavra que nos ensina sobre a psicose, bem como sobre o trabalho do psicanalista com a fala.

## Palavras-chave

Psicanálise, significante, metáfora, psicose, letra, Arnaldo Antunes.

## Résumé

Garcia, Maritza de Magalhães; Vieira, Marcus André. **De la métaphore au literal - Jacques Lacan avec Arnaldo Antunes**. Rio de Janeiro, 2010. 191p. These de Doctorat. Departement de Psychologie, Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro.

Cette recherche entend privilégier un trajet dans l'enseignement de Jacques Lacan en partant de l'appropriation particulière du concept linguistique de signifiant, incluant les bases théoriques de Sigmund Freud, jusqu'à sa théorisation de *lalangue*, qui délimite l'inconscient formulé comme un savoir qui dépasse ce que l'on peut appeler de langage. Il s'agit d'un savoir-faire avec des restes de mots qui constitue la matière même dont l'inconscient est fait. Ce parcours suit des éléments établis de la théorie lacanienne : la structuration comme un langage, les mécanismes de constitution de la métaphore et la conception de lettre, allant du mot métaphorique qui circule comme bien ou mal entendu, à son ossature, à la lettre qui constitue la matière de la parole. La psychose est abordée aussi bien comme le lieu où la métaphore est construite par une voie différente de celle qui produit la signification courante, que par le cheminement des singulières inventions dans le travail avec la lettre. La poésie d'Arnaldo Antunes cartographie ce parcours en présentant un mode de construction avec la matérialité du mot qui nous apporte un enseignement sur la psychose, ainsi que sur le travail du psychanalyste avec la parole.

## Mots-clefs

Psychanalyse, signifiant, métaphore, psychose, lettre, Arnaldo Antunes

## Sumário

1. Introdução	12
2. A ressonância da palavra é constitucional	16
2.1. Freud e Brentano - Introdução do conceito de representação	17
2.2. A representação e as afasias	18
2.2.1. Um certo aparelho de linguagem e a <i>Klangbilder</i> como uma formação primeira da palavra no inconsciente	20
2.2.2. Os traços na <i>Carta 52</i> , entre <i>O Projeto</i> e a <i>Interpretação dos Sonhos</i>	21
2.3. O <i>Vorstellungrepräsentanz</i> é o traço unário	23
2.4. Os trilhos do simbólico de Lacan	25
2.4.1. A significação resiste	29
2.5. A verdade é a poesia	31
2.6. O <i>Bloco Mágico</i> de Freud - a inscrição de uma ausência não-simbolizável	33
2.7. Um efeito de sentido, a marca da divisão do sujeito, o não-simbolizável e a metáfora girando em torno de um nome: O Nome-do-Pai	36
2.8. O ouro da palavra, um acidente. O <i>Witz</i> na psicanálise	39
2.9. <i>Verdichtung</i> , metáfora e poesia - a essência poética do inconsciente	45
2.10. <i>Booz Endormi</i> , o feixe e a metáfora	48
2.11. A metonímia	53
2.12. O desejo e a <i>Spaltung</i>	57
3. As ressonâncias da voz na psicose	59
3.1. Schreber é um escritor, não um poeta	60

3.2. A psicose interroga a existência do pai	64
3.2.1. <i>Unglauben, Bejahung e Verneinung</i>	64
3.2.2. A <i>Verwerfung</i>	67
3.2.3. Ideal e metáfora delirante	69
3.3. A voz da alucinação, o ouro da palavra na psicose – o encontro da voz do Outro entre o imaginário e o real	72
3.3.1. O eco do Narcisismo	73
3.3.2. Alucinação e eco	76
3.4. A pulsão de voz	77
3.5. O corpo da palavra	80
3.6. A voz como objeto <i>a</i>	83
3.7. O gozo	87
3.8. Duas situações clínicas que falam da voz e do gozo como ossos do significante	91
3.9. <i>Lalíngua</i> , uma invenção que marca um novo modo de fazer poesia?	93
4. A letra entre Arnaldo Antunes e Jacques Lacan	97
4.1. Porque Arnaldo Antunes?	98
4.2. Antunes no cenário artístico brasileiro	99
4.3. Matéria-prima de Antunes	104
4.4. Caligrafias	109
4.5. Poesia Concreta	113
4.6. Haroldo de Campos e a psicanálise	115
4.7. Rumos da letra	118
4.8. A estrutura fonemática do significante	120

4.9. La lettre volée - A carta/letra roubada/que voa	125
4.10. A letra como traço e uma visada de Derrida	129
4.11. Entre o escrito e a fala, uma montanha	131
4.12. O irreduzível da escrita	133
4.13. <i>Lituraterra</i> , uma nova rota para a letra	136
4.14. Da letra como escrita de gozo ao gozo como prazer da linguagem	139
4.15. Do pai como letra ao real da mãe, o horizonte de <i>lalíngua</i>	141
5. Conclusão	145
6. Anexo - Coletânea de referências de Lacan sobre a poesia	148
7. Referências Bibliográficas	175

## Lista de figuras

Figura 1 - Esquema da memória em Freud	22
Figura 2 - Esquema de Saussure	27
Figura 3 - Primeira fórmula da metáfora em Lacan	36
Figura 4 - Segunda fórmula da metáfora em Lacan	37
Figura 5 - <i>Soneto</i> . Antunes, 1996.	40
Figura 6 - A estrutura do chiste em Freud	43
Figura 7 - <i>H2O mem</i> . Antunes, 2001.	80
Figura 8 - Colagem fotográfica. Antunes, 2006, p.301.	108
Figura 9 - <i>Aqui aquilo</i> . Antunes, 1998.	111
Figura 10 - <i>agá</i> . Antunes, 1997.	118
Figura 11 - dáctilo e anapesto.	128
Figura 12 - <i>the and</i> . Antunes, 2003.	146

## **1. Introdução**

## 1 Introdução

Brincar com palavras sempre foi meu passatempo predileto. Aos 10 anos, para poder falar sobre coisas que normalmente não deveriam ser ditas, propus a uma amiga que tentássemos falar ao contrário. Começamos num bê á bá onde não havia como disfarçar a inversão da língua e chegamos a um grau sofisticado de construção: falávamos com agilidade, as pequenas palavras viravam totalmente do avesso, as maiores eram invertidas pelas sílabas e inventamos de acentuar a sílaba tônica num lugar diferente.

Esse último disfarce era infalível. Parecíamos duas estrangeiras falando. E era o mesmo português de sempre, só que com uma roupa nova. Falávamos um dialeto árabe de manhã na escola: Mob ádi! (Bom dia!) Iuf lâm an vápro ed arítóhis... (Fui mal na prova de história...)

A brincadeira fez tanto sucesso que não era raro sermos chamadas na hora do intervalo para um pequeno número demonstrativo com uma platéia ávida por "pescar" palavras. Até hoje, isso acontece. De vez em quando minha família pergunta como ficaria alguma palavra ao contrário. Para mim, continua divertido.

A poesia também é uma paixão antiga que nunca deixei de lado. Durante alguns anos, participei de um grupo de poesia, o *Saliva Voadora*, que se apresentava entre o Rio de Janeiro e algumas cidade de Minas Gerais, sempre unindo poesia e música às performances. Em 2002, até gravamos um CD. Depois do *Saliva*, veio o *Ai Ai Ai Social Clube*, cuja proposta era reunir várias leituras, em composições musicais e poéticas, sobre o amor. Paralelamente ao *Saliva e ao Ai Ai Ai*, mantive ativo um blog chamado [www.nopaísdaspalavrilhas.vox.com](http://www.nopaísdaspalavrilhas.vox.com), onde registro minhas próprias produções poéticas.

Desde 2004, realizo com crianças e adolescentes de Teresópolis uma Oficina de escrita, onde eles escrevem histórias e as publicam, conhecem e trabalham textos de outros autores, como Arnaldo Antunes. O exercício da oficina tem permitido que compartilhem algumas questões e se detenham sobre o próprio

texto que produzem sobre elas. O trabalho com o texto, falado ou escrito, é sempre surpreendente.

Os adolescentes participantes da oficina conheceram Antunes através de seu poema *Paradeiro*. A primeira frase do poema, sob o impacto da voz forte do artista, foi marcante. Foi com ela que quiseram mexer: "Haverá paradeiro para o nosso desejo dentro ou fora de um vício?" foi por eles transformada em: "Haverá um lugar para o nosso futuro dentro ou fora de um desejo?"

Agora a poesia entrou nessa pesquisa de doutorado, a partir do trabalho de Arnaldo Antunes com a materialidade da palavra. Acho que, verdadeiramente, o motivo da escolha pela poesia de Antunes foi, para além da qualidade artística e da marca pessoal de seu descascamento de palavras, sua voz grave, de um baixo profundo, que soa tão estranha quanto próxima, como as antigas canções de ninar: "Boi, boi, boi, boi da cara preta...."

Isso toca o tema do primeiro capítulo dessa tese, que versa sobre a ressonância da palavra como algo que é constitucional. Em 1975, na *Conferência de Genebra sobre o sintoma*, Lacan fala da presença de *detritos* na *água da linguagem*:

Tenho visto muitas crianças pequenas, a começar pelas minhas. O fato de que uma criança diga *talvez*, *ainda não*, antes mesmo de ser capaz de construir verdadeiramente uma frase, prova que há algo nela, uma peneira que se atravessa, através da qual a água da linguagem chega a deixar algo para trás, alguns detritos com os quais brincará, com os quais necessariamente terá que desembaraçar-se.

Encontramos, desde *O Projeto* de Freud, em 1895, a referência a certos traços de memória e, especialmente, ao *Einzigster Zug*, o traço único, por onde gira toda a questão do escrito na obra freudiana, bem como a investigação sobre como se dá a representação no sistema psíquico. É daí que partimos para chegar mais perto do que há de constitucional nesses tais "detritos" que ressoam da palavra. Isso que ressoa, ressoa da fala, e se escreve como traço. O mal-entendido que ressoa da fala é constitucional para a psicanálise.

Do traço de Freud, vamos ao significante de Lacan no segundo capítulo, que trata das ressonâncias da voz na psicose. Desde o segundo período do curso de psicologia, a experiência clínica com a psicose faz parte do meu trabalho, que se

seguiu na pós-graduação que fiz no IPUB - Instituto de Psiquiatria do Rio de Janeiro e no tema do mestrado na UERJ: a paranóia.

O centro desse capítulo é a voz da alucinação, que revela o ouro da palavra na psicose, bem como os efeitos de seu eco, em contraponto com a neurose. Um percurso pelo conceito de metáfora em Lacan também é nuclear nesse momento. Através de duas situações clínicas, o texto define o foco sobre o que se materializa na voz: a própria língua. Apresentamos, como finalização, um certo *saber-fazer* com a língua, um fazer que circula entre os poetas e escritores, e sobre o qual o neurótico sabe muito pouco.

Fomos, então, no terceiro capítulo, perguntar a Arnaldo Antunes e à poesia concreta sobre esse *saber-fazer*. Os rumos do conceito de letra em Lacan e o procedimento metodológico de Antunes são convergentes no que diz respeito ao trabalho com o que há de material na palavra. Da tipografia à caligrafia, a letra de Lacan revela o litoral onde está localizada.

A poesia de Antunes nos ensina sobre um modo de construção com a palavra que não tem compromisso com o sentido. O caminho é outro, é o da edição, da desmontagem, da apresentação do osso da palavra, até que salta dela um imprevisto que é ouro, tanto para Antunes quanto para a psicanálise.

## **2. A ressonância da palavra é constitucional**

### Primeiro capítulo

## 2

### A ressonância da palavra é constitucional

#### 2.1\_ Freud e Brentano – introdução do conceito de representação

O conceito de representação [*Vorstellung*] é antigo, remonta à tradição filosófica alemã<sup>1</sup>. Segundo Garcia-Roza (1993), Freud o retomou da filosofia através da aplicação do termo empreendida por Franz Brentano. O uso que Freud faz do conceito é tão específico que justifica a escolha de apresentar Brentano como a principal referência filosófica presente na base da psicanálise, no que diz respeito à representação.

Brentano publicou diversos trabalhos no campo da psicologia, interessado, especialmente, pelos fenômenos psíquicos, por ele relacionados à consciência. Apesar de cultivarem interesses diversos, havia dois pontos em comum entre Freud e Brentano: a idéia de caracterizar os fenômenos psíquicos e a de tratá-los de modo diferenciado dos fenômenos fisiológicos.

O filósofo parte do princípio de que todo ato psíquico<sup>2</sup> é uma representação ou se funda nela e confere à representação o lugar de um ato psíquico que não nasce de um juízo ou, podemos dizer, da consciência (Brentano, 1944:102). Certamente, desse ponto de vista, Freud pôde depreender um lugar especial para a representação em sua teorização sobre o inconsciente.

Freud conhecia bem os chamados “enigmas de Brentano”. Segundo Strachey (Freud, 1976/1905:224), com o pseudônimo de *Aenigmatias*, Brentano compôs uma série de enigmas que eram o passatempo favorito da região de Main, na Alemanha, e que logo chegaram a Viena. Dez anos depois, no artigo sobre os chistes (1905), Freud escreve uma longa nota de rodapé sobre o jogo de Brentano, no intuito de tocar nas aproximações e diferenças entre os chistes e os enigmas.

---

<sup>1</sup> Há toda uma teoria da representação sobre a qual não trataremos aqui. Agradecemos à Garcia-Roza por sua contribuição no estudo do conceito de representação entre os principais filósofos que trataram do tema. Segundo o autor, o conceito remonta, especialmente, a Leibniz e ainda antes, em Aristóteles, é remetido à teoria do conhecimento.

<sup>2</sup> Os atos psíquicos de Brentano podem ser de 3 tipos: representações, juízos ou emoções.

Freud está se referindo à incidência do chiste na segmentação de palavras:

O filósofo Brentano compôs uma espécie de enigma no qual devia-se adivinhar um pequeno número de sílabas que, reunidas em palavras, apresentavam sentido diferente, conforme fossem agrupadas de um ou de outro modo. Por exemplo: ‘...liess mich das Platanenblatt ahnen [a folha do plátano (*Platanenblatt*) levou-me a pensar (*ahnen*), onde ‘*Platanen*’ e ‘*blatt ahnen*’ soam quase da mesma forma]. Ou: ‘wie du dem Inder hast verschrieben, in der Hast verschrieben’ [‘quando você escreveu uma receita para o índio em sua pressa, você fez a caneta escorregar’, onde ‘*Inder hast*’ (o índio ter) e ‘*in der Hast*’ (em sua pressa) soam do mesmo modo. [...] As sílabas a serem adivinhadas eram inseridas no lugar apropriado da sentença sob o disfarce do som ‘dal’ repetido. Um colega do filósofo tomou uma espirituosa vingança dele, quando soube de que se ocupava este homem idoso. Perguntou ‘Daldaldaldal daldaldaldal?’  
- ‘**Brentano brent-a-no?**’ [‘Brentano – ainda queima?’]  
(Freud, 1976/1905:32, nota de rodapé, grifo nosso)

Esse comentário de Freud nos dá uma idéia da extensão da influência de Brentano sobre ele, que fora seu aluno ainda na Universidade de Viena e apenas durante um curto período.

Desde a construção dos alicerces do pensamento de Freud, foi fundamental a presença da equivocidade no próprio som da palavra emitida e a possível fragmentação dela em imprevisíveis e diversos outros sentidos. Brentano introduz a questão sobre a materialidade da palavra em Freud.

## 2.2\_ A representação e as afasias

O tema da representação aparece pela primeira vez, em Freud, na monografia sobre as afasias (1891), abordado de modo amplo, no contexto da elaboração de um esquema teórico denominado de “aparato de linguagem” [*Sprachapparat*]. As perturbações da linguagem são o alvo da investigação freudiana, que, nesse momento, visa encontrar uma explicação neurológica para as afasias, uma perturbação da fala que se caracteriza justamente por uma dificuldade em nomear pessoas ou objetos e que pode evoluir para um comprometimento grave da linguagem escrita e falada e da repetição, no sentido de ecolalia, da linguagem.

O aparelho psíquico de Freud é, então, também, um aparelho de linguagem. A palavra, tomada como unidade funcional da linguagem, é resultado de uma

“representação complexa” formada por elementos acústicos, visuais e cinestésicos. Freud usa os termos representação-palavra [*Wortvorstellung*] e representação-objeto [*Objektvorstellung*]<sup>3</sup>. Estas *Vorstellungen* das afasias estão referidas ao registro das representações pré-conscientes ou conscientes.

A importância desse estudo sobre as afasias consiste no fato de que ele introduz uma nova concepção do funcionamento da linguagem e uma redefinição radical do que se passa entre a localização anatômica e os processos linguísticos em suas perturbações. Freud postula uma diferenciação entre o território da linguagem [*Sprachgebiet*] e o aparato de linguagem [*Sprachapparat*].

Esse território da linguagem de Freud é propriamente a neurologia, ou o lugar anatômico onde as associações ocorrem, ou melhor, as áreas corticais do hemisfério esquerdo. É no aparelho de linguagem que se passa um esquema psicológico onde não há referências anatomicamente localizáveis.

Porém, Freud conquista o direito de rejeitar essa diferenciação e de dizer que:

Todas as afasias baseiam-se na interrupção de associações, de conduções. A afasia devida à destruição ou lesão de um “centro” é, para nós, nada mais nada menos do que uma afasia resultante da lesão daquelas vias de associação, que convergem em direção a entroncamentos indicados no centro. (Freud, 1997/1891:69).

Interessa a Freud pensar as interrupções das associações de palavras que, de alguma forma, se encontram entroncadas no pensamento, como ele verifica claramente por meio das afasias, e que são, também, marcas do funcionamento do inconsciente, cuja localização anatômica é impossível. Freud buscará suas possíveis inscrições, traços que indiquem as formações inconscientes.

---

<sup>3</sup> Existe uma polêmica na tradução dos termos alemães *Wortvorstellung* e *Objektvorstellung*. Optamos por traduzi-los, respectivamente, como representação-palavra e representação-objeto. Tal decisão deve-se ao fato de que, mais tarde, no artigo sobre o inconsciente, Freud faz uso da palavra *Sachvorstellung*, e *Sache*, antes de designar algo que se aproxima de objeto, designa coisa, ou mesmo, causa, o que nos aproxima mais da idéia de representação-coisa. Há ainda a referência a *Das ding*, que será traduzido por Lacan como *A coisa* freudiana propriamente dita, em seu seminário sobre a ética da psicanálise. Lacan sustenta que a escolha de Freud por essa expressão, *Das ding*, não se dá por acaso.

### 2.2.1\_ Um certo aparelho de linguagem e a *Klangbilder* como uma formação primeira da palavra no inconsciente

Ainda no estudo sobre as afasias (1891), Freud fala de três modos de representação em torno da palavra: as representações elementares (traços mnésicos), as representações complexas, formadas pela associação das primeiras, e o que ele chamou de “sobreassociações” [*Superassociationen*], isto é, associação entre várias representações complexas. A representação assume, então, sua função plena na produção da linguagem: a base a partir da qual os processos da fala, da leitura e da escrita vão se constituir.

A partir dos artigos metapsicológicos, Freud (1915) destaca quatro elementos que constituem a representação-palavra: a imagem sonora da palavra ouvida, a primeira a se formar no aparelho psíquico, a imagem visual de letras, a imagem motora da linguagem e a imagem motora da escrita.

Freud relaciona este primeiro elemento que se forma, a *Klangbilder*, tanto à representação-palavra quanto à representação-objeto, e encontramos, então, uma referência específica ao problema semântico da representação: “a palavra obtém o seu significado através da ligação com a representação-objeto” (Freud, 1997/1891:79).

A representação-objeto está essencialmente vinculada às imagens visuais, mas é apenas por meio dessa imagem sonora [*Klangbilder*], que a representação-palavra vem a ela se associar. Desta associação, dependeria o significado das palavras. Os outros elementos da representação-palavra não entram em associação com a representação-objeto.

Então, o significado é obtido junto à imagem sonora da palavra ouvida, ao que se vincula à sonoridade da palavra e que implica a relação entre as duas representações. A palavra utilizada por Freud é *Klangbilder*. De acordo com o dicionário alemão Oxford Duden (1985), a primeira definição de *Klang* é *som*, seguida de *tom*, *timbre*. A palavra *Bilder* denota *imagem*, mas também, *ilustração*, *fotografia* e, por último, pode significar *metáfora* e *símbolo*.

Portanto, o termo imagem sonora, assim traduzido pela edição argentina da obra de Freud, a Amorrortu Editores, bem que poderia ser entendido como uma ilustração do som, o que nos aproxima mais de uma idéia de forma sonora da palavra, uma forma qualquer, desde que parta da sonoridade que se apresenta. Isso

é diferente de uma imagem pronta que serve apenas para o encaixe da palavra.

É possível pensar, ainda, em uma espécie de metáfora do som ou em uma simbolização do som, o que se aproxima da forma como Lacan conceitua o significante. O encadeamento do significante é, para Lacan, a própria condição, a essência, do funcionamento de uma rede simbólica no inconsciente. A construção de Lacan sobre o significante e seus mecanismos será investigada na seção 1.4 desse mesmo capítulo.

Freud afirma que as *Klangbilder* são os elementos centrais de toda atividade com a palavra, na medida em que falar, ler e escrever dependem sempre da associação dela com outros elementos. Temos, então, que a *Klangbilder*, sozinha, não tem efeito de representação.

Mas entre coisa e palavra, nos parece que ela tem um lugar fundamental. Imagem, som, coisa e palavra aparecem inicialmente assim, meio misturadas, em Freud, de modo que temos dificuldade em distinguir melhor seus estatutos para a psicanálise. Veremos que, em seus trabalhos sobre os chistes (1905) e sobre o inconsciente (1915), Freud encaminhará essa questão em termos mais precisos.

### 2.2.2\_ Os traços na Carta 52, entre *O Projeto* e a *Interpretação dos Sonhos*.

O estudo de Freud sobre as afasias abre caminho para uma nova perspectiva sobre a dinâmica psíquica, que vai encontrar seu primeiro esboço em 1895, no *Entwurf einer Psychologie*, ou *Projeto de psicologia*.

As afasias já indicavam a Freud a existência de alguma resistência ou impossibilidade de representação na consciência. A hipótese de Freud sobre o que é e como se manifesta o inconsciente se baseia desde o *Entwurf*, em uma estranha materialidade, em traços que passam por trilhamentos [*Bahnungen*] e que constituem a *Vorstellungsrepräsentanz*, termo que pouco se deixa apreender.

Ficaremos com a tradução proposta por Lacan para a *Vorstellungsrepräsentanz* de Freud. Ele opta por identificá-la como um “representante da representação” (Lacan, 1964/1988:207) e não como um representante da idéia (conteúdo ou material ideativo), como temos, por exemplo, com Strachey. De acordo com Vieira, a tradução lacaniana deixa comparecer tanto a representação enquanto a própria significação quanto em sua ação de

significar (Vieira, 2001:94).

Na Carta 52, de 6 de dezembro de 1896, Freud comenta com Fliess a hipótese com a qual vem trabalhando sobre a dinâmica psíquica. Ele fala de um processo de *estratificação de traços mnésicos* que sofre um *rearranjo* ou uma *retranscrição* (Freud, 1976/1896:274). Assim se comportariam os registros da memória. Esses registros, Freud articula em um primeiro esquema de 3 níveis, por onde a memória passa:

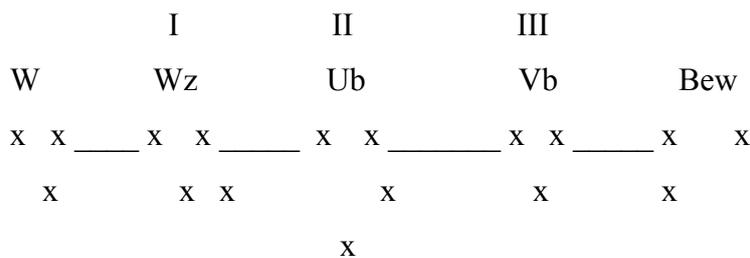


Figura 1 - Esquema da memória em Freud

Trata-se da passagem do registro da percepção, *Wahrnehmungszeichen*, à representação inconsciente [*Unbewusstsein*] e, desta, à pré-consciência [*Vorbewusstsein*]. O esquema vai dos traços de percepção, *Wahrnehmungen*, à consciência, *Bewusstsein*. A memória é constituída por esse percurso entre a percepção e a consciência, e, para que algo passe à consciência é preciso que, antes, seja apagado na percepção ou vice-versa.

A Carta 52 é, de um modo geral, considerada a ponte entre o *Entwurf* e a *Interpretação dos sonhos* [*Die Traumdeutung*]. Para nós, seu interesse reside no fato de que é lá que Freud descreve um sistema onde todas as representações são atravessadas por traços mnésicos.

As representações que chegam à consciência estão submetidas ao funcionamento inconsciente e há, ainda, as que nem chegam a passar para outro

registro, são puramente inscrições, marcas de escrita [*Niederschrift*], que vão sendo sincronicamente gravadas, às quais dificilmente temos qualquer acesso, a não ser que sejam reativadas por efeito de um investimento. Assim, podemos enfatizar, como faz Lacan, que o inconsciente freudiano é o lugar das marcas, dos traços [*Zeichen*] de percepções e de suas inscrições (Lacan, 2005/1965-63:75)

### 2.3\_ O *Vorstellungsrepräsentanz* é o traço unário

Freud acentua essa idéia de que os traços inconscientes talvez estabeleçam, com os outros registros, relações de causalidade e que são inacessíveis à consciência (Freud, *Op.cit.*, p. 275). A partir da *Interpretação dos sonhos* (1900), onde entram em cena o recalque e, ainda que timidamente, a pulsão, Freud sustenta que as falhas de memória, os lapsos de língua e de escrita ou mesmo a escolha de um prenome que nos venha à mente é determinada pelo “poderoso complexo” do *Vorstellungsrepräsentanz*.

A concepção de um determinismo na vida psíquica se vincula à ação desse complexo, que afeta as idéias que ocorrem ao sujeito tanto na vida cotidiana quanto ao submeter-se à regra fundamental da associação livre numa experiência de análise:

Demonstrei que se uma pessoa tropeça ao falar não cabe responsabilizar o acaso por esse fato, nem, sozinhas, as dificuldades de articulação ou semelhanças fônicas, já que em todos os casos se pode pesquisar um conteúdo de representação perturbador – um complexo – que modificou, a seu favor, a intenção do dito, criando a aparência de um erro. Cheguei ao resultado de que nem sequer é possível que ocorra arbitrariamente a alguém um nome próprio, pois se pode sempre verificar que sua ocorrência esteve comandada por um poderoso complexo de representação. (Freud, 1976/1906:88, grifos nossos)

Por vezes, Freud identifica o *Vorstellungsrepräsentanz* a um conteúdo representativo que pode sofrer o efeito do recalque, como no artigo sobre Gradiva de Jensen (1909). Nesse artigo, ele dirá que o “complexo recalcado” consiste na relação entre o investimento libidinal e um conteúdo de representação (Freud, 1976/1909:209).

Lacan deduz do texto freudiano que o *Vorstellungsrepräsentanz* “vem constituir o ponto central da *Urverdrängung*” de Freud, ou seja, do que há na

origem no recalque: “o ponto de atração por onde serão possíveis todos os outros recalques (...)”, ponto inicial de furo, constituído como falta a partir da qual se constitui a divisão do sujeito e o campo do desejo<sup>4</sup> (Lacan, 1964/1988:207).

Essa representação é de difícil apreensão, pois seria uma marca, um traço, sem forma nem substância, mas que é funcionária, ou seja, cumpre uma função.

Trata-se de um traço único - a expressão utilizada por Freud é *einziger Zug* -, traduzido por Lacan como traço unário<sup>5</sup>, que demonstra a utilização que o inconsciente faz da inscrição, da escrita de um traço, em seu trabalho de ciframento, que se dá a partir de marcas apagadas da história do sujeito.

O *Vorstellungsrepräsentanz*, portanto, coloca em ação o processo do recalque e funciona, teoricamente, como um termo articulador entre o inconsciente e a pulsão.

Lacan coloca em relevo a função relacional da *Vorstellungsrepräsentanz* de Freud (Lacan, 1964/1988:209). Em seu exemplo, é como “o diplomata que, ao mesmo tempo, representa seu país – a pulsão – e a própria diplomacia – a representação -, possuindo, além disso, uma imagem ou essência própria – como uma representação determinada.

Vemos que diplomata e diplomacia traduzem aqui *Vorstellung* e *Repräsentanz* como “representação” e “a ordem da representação”. O *Repräsentanz* indica, assim, a função de representação e a *Vorstellung* traduz o que este representante tem de particular, que é a sua própria significação.” (Vieira, 2001:91)

A partir do recalque, o sujeito é dividido e, então, não há mais possibilidade de que ele venha a representar-se integralmente. O *Vorstellungsrepräsentanz* passa a representá-lo. Sendo assim, podemos deduzir que a divisão do sujeito é uma condição para que a significação seja produzida.

Contudo, trata-se de um representante, que, como tal, em si mesmo não significa coisa alguma, mas torna-se uma constante. Sua presença é ao mesmo tempo ausente, já que ele em nada consiste. Lacan assimilará o termo

<sup>4</sup> Cabe, ainda, destacar a relação do representante da representação com o desejo, o *genuíno motor da formação do sonho*, segundo Freud. A realização do desejo é o motor do sonho e é também o produto da elaboração onírica. Então, quando Freud diz que é a elaboração onírica que modifica o *Vorstellungsrepräsentanz*, entendemos que ele se refere à incidência do desejo. O desejo mexe com a representação, a molda, a movimenta em uma ou outra direção. (Freud, 1976/1916:205)

<sup>5</sup> Lacan se deterá longamente sobre o traço unário em seu nono seminário. Remetemos o leitor às lições de 20 de dezembro de 61 e 12 de janeiro de 62 do Seminário *A identificação*.

*Vorstellungsrepräsentanz* ao que ele articula como significantes. (Arrivé, 1999:80)

Quando Lacan trabalha os *quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), surge outro nome para o significante, *Wahrnehmungszeichen*, os traços de percepção de Freud, e sua constituição por simultaneidade aparecerá relacionada à sincronia da cadeia significante.

Além de ser um dos nomes do traço unário, o *Vorstellungsrepräsentanz* é também um dos nomes do significante. Haveria, então, algo que remete ao traço no significante.

## 2.4\_ Trilhos do simbólico de Lacan

“Dizer *o umbigo do sonho* não é fazer poesia. Isso significa que há no fenômeno um ponto que não é apreensível, o ponto de surgimento da relação do sujeito com o simbólico.”  
(Lacan, 1985/1954:138)

O traço unário “marca como tatuagem, é o primeiro dos significantes.(...) Assim se marca a primeira esquizo que faz com que o sujeito como tal se distinga do signo em relação ao qual, de começo, pôde constituir-se como sujeito.” (Lacan, 1964/1988:135)

O traço único de Freud assume em Lacan seu caráter estrutural, marcando a inauguração do sujeito do inconsciente, inscrevendo alguma diferença a partir da qual acontece a inserção desse sujeito em uma série simbólica, como o *um* da série e, só assim, pode fazer-se um signo para o ser falante. Quando o sujeito se distingue desse signo, o signo se apaga, e permanecem, dele, apenas traços.

Esse traço unário, ao qual o sujeito se agarra, ou, nos termos freudianos, se identifica, nos ajuda a traçar, com Freud, o caminho de uma primeira inscrição da representação-palavra no inconsciente (Freud, 1976/1921). Com Lacan, o traço instaura o reino do significante. Mas como funciona a série simbólica de Lacan e seu agente principal, o significante?

O percurso de Lacan pelo registro simbólico tem como núcleo a investigação acerca do conceito de significante, trazido da linguística, conceito

que ele molda e dele se apropria para torná-lo uma referência própria à psicanálise.

Se retomamos a *Klangbilder* de Freud, elemento central de toda atividade com a palavra, que vimos que está ligado ao mecanismo de simbolização da palavra ouvida e que indica o lugar ocupado pela “imagem sonora” no processo de formação da palavra falada, nos retorna aí a observação de Lacan que destacamos como título deste primeiro capítulo: “a ressonância da palavra é algo constitucional” (Lacan, 1991/1975:133). No Seminário sobre *os escritos técnicos de Freud*, Lacan define o significante como o “material audível” (Lacan, 1986/1954:281).

No *Curso de Linguística Geral* (1975), livro redigido e publicado pelos alunos<sup>6</sup> de Ferdinand de Saussure logo após sua morte<sup>7</sup>, encontramos o mesmo termo da tradução brasileira da *Klangbilder* de Freud (Edição Standard Brasileira): imagem acústica.

Neste trabalho, optamos pela tradução da Amorrortu Editores para a *klangbilder*: imagem sonora, privilegiando a idéia de uma forma sonora da palavra, ou mesmo, uma metáfora do som, como vimos que esse termo alemão pode designar.

Além disso, Freud empregou o termo de maneira absolutamente independente, portanto, foi preciso delimitar o lugar da *Klangbilder* de Freud para evitar confusões teóricas com a imagem acústica de Saussure. É Lacan quem trava um diálogo mais íntimo da psicanálise com a linguística, ao formular que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. (Lacan, 2003/1970:402)

Para Saussure, o signo é constituído por seu conceito, ou significado, somado à imagem acústica (*image acoustique* é como se lê no original). A imagem acústica de Saussure é propriamente o significante linguístico e se constitui como a “impressão [*empreinte*] psíquica do som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos.” (Saussure, 1975:80). Porém, a imagem acústica, ou o significante de Saussure, é, essencialmente, “a representação natural da palavra enquanto fato de língua virtual, fora de toda realização pela fala.” (*Ibid.*).

Aí já se pode demarcar uma diferença fundamental entre a palavra

<sup>6</sup> São eles: Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger.

<sup>7</sup> O *Cours de linguistique générale*, foi publicado pela primeira vez em 1916.

*significante* tal como é usada por Saussure e a palavra *significante*, tal como aparece em Lacan. Arrivé comenta que não se trata de uma simples homonímia, mas que “o léxico lacaniano tomou emprestado a palavra *significante* do léxico saussuriano” (Arrivé, 1994:95), sendo que a homonímia e o empréstimo configuram um campo minado, onde é preciso caminhar prudentemente para que a comunicação entre os conceitos da linguística (de Saussure) e da psicanálise (de Lacan) seja possível (*Ibid.*)

Assim são os desenhos e a explicação que aparecem no *Curso de Linguística Geral*:

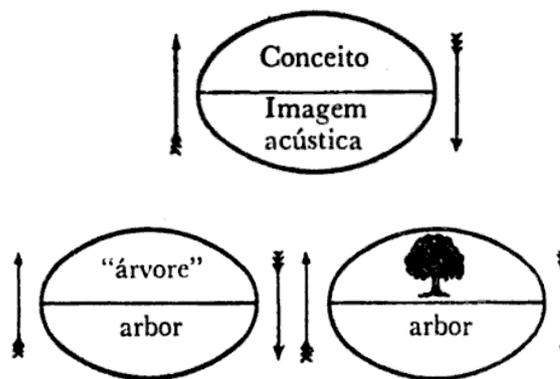


Figura 2 - Esquema de Saussure

“Esses dois elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro. Quer busquemos o sentido da palavra latina *arbor*, ou a palavra com que o latim designa o conceito “árvore”, está claro que somente as vinculações consagradas pela língua nos parecem conformes à realidade, e abandonamos toda e qualquer outra que se possa imaginar.” (Saussure, *Op.cit.*, p. 80)

Saussure faz equivaler o conceito ao significado e a imagem acústica ao significante. O signo é entendido como o que resulta desta associação, ou melhor, o que resulta de um laço *arbitrário*, ou *imotivado*, que une o significante ao significado (*Ibid.*, p. 83). O signo tem um caráter arbitrário na medida em que

“põe a língua ao abrigo de toda tentativa que vise a modificá-la.” (*Ibid.*, p. 87)

Em linhas gerais, a relação entre significante e significado pode se deslocar em sua forma gramatical, por exemplo, mas isso é um fato atribuído, no *Curso* de Saussure, à ação das forças sociais e da linearidade do tempo em uma língua. A linguagem é constituída por 2 fatores: a língua e a fala. A língua é “a linguagem menos a fala.” (*Ibid.*, p. 92).

No estabelecimento de uma diferença entre a língua e a fala, Saussure e Lacan convergem. A fala verifica a implicação do sujeito no campo da linguagem. Contudo, são sujeitos bem diferentes.

O sujeito de Saussure é o que dá vida à língua e é também aquele que dá sua palavra, o que aponta para um estatuto jurídico do sujeito, por privilegiar a vertente do termo *parole* em francês que designa um compromisso moral com aquilo que é dito. Lacan privilegiará a *parole* como um ato de fala.

O sujeito do inconsciente está implicado parcialmente no eu como uma enunciação enigmática, ou seja, um ato falho, um lapso de linguagem, uma formação cifrada de palavra ou algo assim, que faz balançar a verdade<sup>8</sup>. Esse sujeito se revela, justamente, como uma enunciação discordante no campo dos enunciados. “O sujeito é um efeito de linguagem”, dirá Lacan. (Lacan, 1998/1966:844)

A primeira diferença que nos interessa entre o significante no “léxico saussuriano” e no “léxico lacaniano” parte, então, de uma definição de significante que destacamos de Saussure, que vem a ser: “a representação natural da palavra enquanto fato de língua virtual, fora de toda realização pela fala.” (Saussure, *Op.cit.*, p. 80)

Em Lacan, a teoria do significante é inseparável da teoria do sujeito, e de

---

<sup>8</sup> Essa visão de um sujeito descentrado, cindido, é inteiramente coerente com a noção de sujeito atuante, na época, nos campos estruturalistas das ciências do homem, que esvaziam o referente. Lacan tomou conhecimento de Saussure, num primeiro momento, através de Lévi-Strauss, especialmente via *As estruturas elementares do parentesco* (1949), onde o estruturalista lança uma nova luz sobre a questão do tabu do incesto: a proibição do incesto realiza a passagem da natureza à cultura enquanto operador estrutural das trocas matrimoniais e das relações de parentesco. Lacan depreende dessa articulação que Lévi-Strauss confere primazia ao significante enquanto o que precede e impõe suas leis ao significado. O diálogo com o estruturalismo atravessa o modo como Lacan incorpora Saussure. A proibição do incesto, ou a lei, é introduzida pela presença de um terceiro elemento, o Nome-do-Pai, significante central que constitui o operador estrutural por excelência na teoria lacaniana sobre o simbólico. A teorização "estrutural" de Lacan passará por uma segunda etapa a partir de 1957 com Jakobson e sua referência à metáfora e à metonímia. Mas, em 1953, a presença marcante cabe a Lévi-Strauss e a Saussure.

um sujeito falante. É justamente no escrito que inaugura seu ensino, onde ele concebe uma *função* e um *campo da fala e da linguagem* (1953), que aparece, pela primeira vez, a fórmula: “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”.

Em 1955, no tocante a seus estudos sobre as psicoses, Lacan dirá mesmo que “o inconsciente é uma linguagem.” (Lacan, 1985/1955-56:20) A trama do inconsciente é como a cadeia significante. Em seu constante retorno a Freud, é a própria estrutura da linguagem que permite a Lacan um acesso mais direto ao modo de funcionamento do inconsciente.

#### 2.4.1\_ A significação resiste

De acordo com a hipótese freudiana do inconsciente, Lacan verifica que significante e significado não necessariamente se articulam ao signo: “o signo é signo para alguém, ao passo que o significante não se manifesta senão como presença da diferença como tal e nada mais.” (Lacan, 2003/1953:48).

Ao se deparar com a forma como a linguagem se apresenta na clínica da psicose, Lacan sustenta a existência de uma autonomia do significante em relação ao significado.

Chamando atenção para a análise que Freud faz sobre os sonhos e sobre o caso Schreber<sup>9</sup>, para os estudos de Saussure sobre o significante e para os de Jakobson sobre a metáfora e a metonímia, Lacan define a tópica do inconsciente com uma inversão no algoritmo que funda a linguística saussuriana. Em Saussure, temos o significado sobre o significante: s/S, que resulta na significação. Em Lacan, temos S/s, que se lê significante sobre significado, sendo que a barra entre os dois oferece uma resistência à significação e é um lugar por onde deslizam os significantes, sem que necessariamente atinjam o significado. É desta resistência

---

<sup>9</sup> Em busca de uma teorização psicanalítica sobre a psicose, tanto Freud quanto Lacan se valem das palavras escritas por Daniel Paul Schreber para conhecer os pormenores do delírio e a história de seu desenvolvimento. *Memórias de um Doente dos Nervos*, o livro escrito por Schreber em 1903 e publicado no Brasil em 1995, seguramente abre para a psicanálise as portas do conhecimento sobre a estrutura psicótica e sobre a estruturação de linguagem do inconsciente. Schreber interpreta o mundo a partir de seu delírio, direcionado pela transferência estabelecida com seu médico e cria a *lingua fundamental*, fundadora de uma singular possibilidade de reorganização psíquica. No próximo capítulo, nos deteremos sobre a relação da psicose com o significante.

que Lacan fará uso para investigar a amplitude da função do significante na gênese do significado.

Isso estabelece uma separação entre a palavra e o traço de palavra, que, em Freud está relacionado à coisa<sup>10</sup>, e anuncia que para que a palavra compareça como traço, é preciso que ela abandone o caminho em direção ao sentido.

A estrutura do significante, ilustrada pela barra entre significante e significado, está exatamente em suas inúmeras articulações possíveis com o sentido, está nessa transferência. A partir da barra posta entre significante e significado, foi possível a Lacan dimensionar melhor a palavra e a coisa, no que diz respeito à experiência psicanalítica: a palavra é a morte da coisa<sup>11</sup>. (Lacan, 1998/1953:320)

A coisa morre ao ser nomeada, no momento em que o nome a abraça, sua origem na língua é deixada para trás, portanto, nenhuma significação se sustenta a não ser pelo envio à significação seguinte, o que nunca se dá sem alguma perda.

Não se trata, então, apenas de se opôr à correspondência biunívoca entre a palavra e a coisa, mas de demonstrar que a linguagem e toda a sua estrutura precedem a entrada do sujeito no mundo humano: “seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio”. (Lacan, 1998/1957:498).

Segundo Arrivé, o ponto fundamental de divergência entre as duas teorias está no fato de encontrarmos em Saussure uma teoria do signo fundamentalmente integrada à teoria do significante: sem signo, não há significante, nem significado (Arrivé, 1994:98).

A partir desse modo de entender o sistema do fonema<sup>12</sup>, e assim explicar nosso acesso à língua, o estudo de Saussure, aplicado à sua própria concepção de signo linguístico, nos leva a crer que o som produzido pela palavra se transforma em um significante e, conseqüentemente, em um conteúdo significado e apreensível.

Deste ponto de vista, a teoria do linguista parece encaminhar a novidade

---

<sup>10</sup> No Apêndice C de *O inconsciente*, texto de 1915, Freud apresenta a palavra, unidade funcional da fala, como uma combinação associativa de elementos auditivos, visuais e cinestésicos. (Freud, 1976/1915:197).

<sup>11</sup> A representação de coisa em Freud se distingue da coisa em Lacan. Em Freud, trata-se da imagem sonora e em Lacan trata-se do referente.

<sup>12</sup> A palavra fonema é definida por Houaiss como a “menor unidade sonora de uma língua, com valor distintivo.”

para uma direção bem diferente da que o psicanalista escolhe. Em Lacan, “o significante, *diversamente do signo*, é aquilo que representa um sujeito para outro significante” (Lacan, 1992/1969:27, grifo nosso).

Lacan notara que havia aí algo em comum – essa resistência à significação – com a pesquisa de Freud, mas que não levava em conta a linguagem como meio de mal-entendido, o que constitui o cerne da exploração psicanalítica.

Aqui encontramos de novo, dessa vez por um outro viés, o título-guia desse primeiro capítulo: a ressonância da palavra é algo constitucional. O mal-entendido que ressoa da fala é constitucional para a psicanálise.

Esta propriedade da relação entre significante e significado torna-se essencial em Lacan, pois na passagem de um ao outro, que encontra a resistência da barra, se produz um efeito de sentido chamado por ele de sujeito do inconsciente, grafado com a letra S e atravessado pela incidência desta mesma barra: \$ (S barrado).

A letra S, assim em maiúscula, serve a Lacan tanto para designar o significante quanto o sujeito, o que podemos entender a partir da idéia de que é a barra que institui o significante e, ainda, de que é a presença da barra no significante que constitui esse peculiar sujeito.

É como um efeito de sentido<sup>13</sup> que o sujeito aparece “preso na engrenagem da linguagem.” (Lacan, 1985/1955:383). Esse sujeito, que aparece como efeito por ser inefável, desprovido de conteúdo, como o significante, é central na composição de Lacan sobre o caminho da significação esbarrando no inconsciente a cada vez que se produz.

## 2.5\_ A verdade é a poesia

“É em relação à verdade que se situa a significação de tudo que é emitido.”

(Lacan, 1986/1953-54:295)

Na conferência apresentada em 1952 no Collège Philosophique, *O mito individual do neurótico ou poesia e verdade na neurose*, Lacan afirma que a

---

<sup>13</sup> Para Lacan não há propriamente sentido para o sujeito, mas apenas efeito de sentido. O que Saussure chama de sentido, Lacan chama de S2, o significante ao qual se liga um outro em busca de significação.

experiência psicanalítica comporta a emergência de uma verdade que não pode ser dita, uma verdade que é constituída pelo exercício da fala. (Lacan, 2008/1952:12)

A verdade em Lacan tem raízes na filosofia e aparece, no início de seu ensino, como ficcional, poética, atrelada à fantasia-maldição de Goethe, trazida à análise pela fala do Homem dos Ratos dirigida a Freud. Lacan revisita esse *romance neurótico* anunciado por Freud e o utiliza como uma peça chave para uma primeira visão geral de sua concepção sobre a função simbólica.

Neste momento, prévio à demanda de demissão de Lacan dirigida à Sociedade de Psicanálise de Paris e à fundação da Sociedade Francesa de Psicanálise por Daniel Lagache e Françoise Dolto, da qual ele fará parte, a proposta é retomar as idéias freudianas acerca do romance familiar do neurótico.

O romance de Freud é transposto como um mito em Lacan. O conceito de mito é, por ele, verificado a partir da contribuição de Lévi-Strauss, como sendo a formulação discursiva daquilo que é mítico por ser intransmissível na definição clássica da verdade.

Ao falar sobre o lugar desempenhado pela fantasia na neurose, Lacan leva à discussão, nessa conferência, a abordagem de uma das cinco grandes psicanálises publicadas por Freud, o caso de neurose obsessiva que se tornou conhecido como o Homem dos Ratos.

O tema da poesia e da ficção literária aparece nas confidências do Homem dos Ratos, que valoriza no texto autobiográfico de Goethe, cujo título é *Poesia e Verdade* (Goethe, 1971) - originalmente publicado em 1811 -, um episódio sobre sua juventude.

Deste episódio, o paciente destaca uma espécie de maldição relativa a um amor juvenil de Goethe. A moça com a qual ele se envolvera deixou-o com a seguinte sentença: “Malditos sejam esses lábios para sempre. Que caia a desgraça sobre a primeira que receba sua homenagem.” Tal era o “destino sagrado do poeta”, diz Lacan. (Lacan, 2008/1952:42)

Nesse debate, nos deparamos com a idéia de um declínio da função paterna. A revisitação de Lacan tratava de efetuar uma revisão estrutural da noção de Complexo de Édipo, centrando-o como um mito com força de atração, por onde circulam o sujeito, a fantasia e a pulsão de morte.

Lacan redefine os três elementos do sistema em Freud, a saber, o eu, o sujeito e a função paterna. O primeiro elemento do sistema é designado por Lacan

como a função simbólica e identificado à função paterna exercida por um pai patogênico, humilhado, dividido entre uma nomeação (o Nome-do-Pai) e uma realidade biológica. O eu e o sujeito são entendidos como dois pólos da relação narcísica. Trata-se de uma retomada da temática do *estádio do espelho* (Lacan, 1998/1949:98), cara a Lacan desde 1936. Diz Lacan:

“O que é o eu, senão algo que o sujeito experimenta primeiro como estranho no interior dele? (...) O sujeito tem sempre assim uma relação antecipada à sua própria realização, que o devolve ao plano de uma profunda insuficiência e testemunha nele uma profunda fenda, um dilaceramento original.” (Lacan, 2008/1952:81)

Junto a esses três elementos, Lacan introduz um quarto: a morte, esta que é tomada como constitutiva de todas as manifestações da condição humana. O sistema triangular de Freud passa a ser quaternário em Lacan. Esse quarto termo anuncia que há um não-simbolizável entre o sujeito e a função paterna.

## 2.6\_ O Bloco Mágico de Freud - a inscrição de uma ausência não-simbolizável

A teoria psicanalítica, desde a base de seus fundamentos, se depara com questões relativas à memória humana. Primeiro como o que constitui a diferenciação entre o que é percebido de algum modo e o que é absolutamente inconsciente e, depois, como o que constitui o aparelho psíquico de um modo geral.

Depois de propôr um primeiro modelo de origem para o aparelho psíquico, através do sistema Percepção-Consciência, por onde passamos há algumas páginas atrás, e de introduzir o conceito de *traço mnésico*, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud busca reconstruir a memória num novo esquema, que complementa o anterior. Esse novo esquema é pensado a partir do *bloco mágico*, um antigo brinquedo infantil utilizado para desenhar ou escrever.

No capítulo VII de *A interpretação dos sonhos* (1900), sobre *A psicologia dos processos oníricos*, Freud compara o aparelho psíquico com as diferentes lentes de um telescópio. (Freud, 1976/1900b:66) Haveria uma ordem fixa de sucessão, em que a excitação percorre os sistemas conforme uma sucessão temporal determinada, sendo que toda percepção deixaria rastros mnésicos.

Teríamos, ainda, em funcionamento um sistema anterior constituído por uma percepção sem memória e um sistema posterior que transforma a excitação momentânea do primeiro em rastros duradouros. Existiriam vários sistemas mnésicos, cada um com uma diferente fixação em relação à excitação dos elementos perceptivos.

Vinte e cinco anos separam a publicação de *A Interpretação dos Sonhos* (1900) e da *Nota sobre o Bloco Mágico* (1925), onde Freud descreve a construção de um aparelho que melhor metaforize a inscrição de representações psíquicas. O *bloco mágico* é uma prancha de resina com uma borda de papel.

Sobre a prancha há uma folha fina e transparente cuja extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ela sem estar nela fixada. "Essa folha transparente constitui a parte mais interessante do pequeno dispositivo", diz Freud. (Freud, 1976/1925:246)

A folha transparente é feita de duas camadas que podem desligar-se, salvo em suas extremidades. Uma das camadas é feita de celulóide e a outra de um papel fino e liso que produz uma ligeira aderência à superfície da prancha de cera. A brincadeira consiste em escrever sobre a camada de celulóide na prancha com um estilete pontiagudo que calca a superfície produzindo a escrita.

A folha de celulóide serve como um veículo entre o estilete e a prancha de cera e a pressão do estilete toca a outra camada da folha, que faz sulcos na prancha visíveis como escrita preta sobre uma superfície cinzenta, antes lisa.

Para apagar o que foi escrito, basta levantar a folha de celulóide. O estreito contato entre a camada de papel fino e a prancha se desfaz nos lugares em que a escrita foi sulcada pelo estilete. O *bloco mágico* está, então, livre para novas inscrições. No entanto, Freud observa que: "é fácil comprovar que a prancha de cera ainda conserva o traço permanente do que foi escrito, legível sob uma iluminação sob apropriada." (Freud, 1976/1925:246).

Freud eleva, então, o bloco mágico à condição de metáfora do aparelho psíquico. Nele, o papel da percepção como material básico do psiquismo é reiterado, mas a percepção nada mais é do que uma escrita feita de sulcos que atravessam as instâncias psíquicas, gravando-se.

Jacques Derrida, em seu ensaio *Freud e a cena da escrita* (1971) aponta que, desde o *Projeto para uma psicologia científica* (1895), Freud percebe que o

aparelho psíquico deve dar conta da permanência do traço e da possibilidade infinita de recepção de estímulos<sup>14</sup>. (Derrida, 2005:191)

As marcas que a percepção inscreve seriam transmitidas por estímulos que chegam ao sistema Percepção-Consciência, que é bastante permeável, até se fixarem, como sulcos, no inconsciente (representado pela prancha de cera).

Contudo, a primeira irrupção perceptiva é propriamente traumática. Tanto pelo excesso de prazer da primeira satisfação quanto pela irremediável frustração que se segue, é sobretudo um corte, incisão transversal ao aparelho psíquico em toda a sua profundidade.

Este movimento da percepção em direção ao inconsciente é ainda duplicado por um vetor em sentido contrário, o do investimento inconsciente que vai em direção ao sistema Percepção-Consciência. Se este investimento não se dá de maneira concomitante à percepção, não abre caminho para efetivar sua inscrição.

Como o investimento inconsciente é emitido em "rápidos impulsos periódicos", ele escande o trajeto da percepção através do aparelho. A alternância dos dois vetores marca assim uma certa descontinuidade. (Freud, 1976/1925:247)

Por conta de sua possibilidade de desinvestir o sistema Percepção-Consciência, o inconsciente pode anular o percebido. Basta, como no *bloco mágico*, que um movimento seja efetuado para que a marca sobre o sistema Pc-Cs seja apagada — e eis a superfície lisa novamente, pronta para receber novas percepções.

Mas a questão é que o sulco está mesmo assim traçado, indelével, sobre a camada de cera, ainda que ele não seja perceptível num primeiro instante. É nesta atividade característica que consiste a novidade do aparelho apresentado por Freud.

A novidade que está no modelo que Freud constrói sobre o *bloco mágico* é que há algo que nunca pode ser simbolizado - ou que nunca pode fazer sentido -, que fica inscrito como parte do mundo em um registro perceptivo. Se o que origina tanto a fantasia quanto a reminiscência, é uma marca de memória que inclui um não-simbolizável, é também isso que parece mover o sujeito em busca da produção de sentido.

---

<sup>14</sup> No terceiro capítulo, no tocante à nossa abordagem sobre o conceito de letra em Lacan, nos aprofundaremos no debate com as formulações de Derrida.

## 2.7\_ Um efeito de sentido, a marca da divisão do sujeito, o não-simbolizável e a metáfora girando em torno da inscrição de um nome: o Nome-do-Pai

Na releitura de Lacan do Complexo de Édipo freudiano, o pai funciona como um significante que vem substituir o significante materno, o primeiro que se direciona à simbolização. O Nome-do-Pai corresponde, em termos freudianos, ao terceiro tempo do Édipo, ou seja, à introdução da lei que rege o psiquismo na neurose.

A inscrição desse peculiar significante é entendida como uma espécie de metáfora, a *metáfora paterna* de Lacan, onde o pai, um terceiro, surge na relação mãe-bebê, num lugar que é dito como o do *Desejo da Mãe*.

Com a produção da metáfora paterna em *De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose* (1998/1957), Lacan reelabora o Complexo de Édipo freudiano em termos de linguagem. Trata-se de uma elaboração que implica o Édipo como uma cadeia significante que opera entre esses dois significantes fundamentais: o Desejo da Mãe e o Nome-do-Pai.

Nesse escrito, cujo tema central é a formalização de um tratamento possível para a psicose a partir do caso Schreber, Lacan traz uma fórmula para a metáfora ou para a “substituição significante”:

$$\begin{array}{ccc}
 S & S' & I \\
 \_ & \_ & \rightarrow S \_ \\
 S' & x & s
 \end{array}$$

Obs: Os S' são cortados, caem, eliminados pela regra de 3.

Figura 3 - Primeira fórmula da metáfora em Lacan

Os S são a representação dos significantes, *x* corresponde à significação ainda desconhecida e *s* é o significado que advém da operação metafórica, é seu

produto. Se S' não for elidido, a metáfora fracassa. A elisão remete ao processo de recalçamento do Nome-do-Pai e ao passaporte de acesso ao campo simbólico no mundo humano. A letra I designa o Ideal de Lacan.

Essa operação é entendida como uma metáfora, por “colocar esse Nome em substituição ao lugar primeiramente simbolizado pela operação da ausência da mãe” (Lacan:1998/1957:563). Teríamos então, o seguinte esquema:

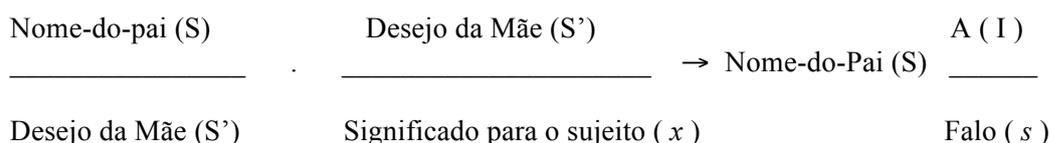


Figura 4 - Segunda fórmula da metáfora em Lacan

O ideal, em Lacan, também é um significante e, portanto, está localizado no simbólico. Há um trio simbólico: o Desejo da Mãe, o significante do Pai e o Ideal. O que era a imagem do ideal no texto de Lacan sobre a causalidade psíquica<sup>15</sup> se encontra aqui desdobrado. De um lado temos a imagem - o imaginário - e, do outro, o ideal.

Contudo, um terceiro termo aparece na fórmula: a significação fálica, o significante do falo. E Lacan nos adverte que “a significação do falo deve ser evocada no imaginário do sujeito pela metáfora paterna.” (*Ibid.*)

A questão é que, com a intervenção do pai, o objeto de Desejo da Mãe aponta para além do “serzinho já tomado pelo simbólico”. Quando a mãe vai e vem, essa “outra coisa que mexe com ela” é o falo (Lacan:1999/1957:180/181). Por isso, é possível acompanhar na fórmula a passagem do objeto do Desejo da Mãe que, então, se apresentará sob a forma de falo.

O falo é entendido como o suporte da construção subjetiva. Como a própria manifestação do desejo. Convém delimitar de que maneira ele comparece quando

<sup>15</sup> Lacan (1998/1946). *Formulações sobre a causalidade psíquica*.

o sujeito ingressa na cadeia significante. Lacan diz que a imagem do falo está na base da pulsão:

“o que se apresenta no falo é aquilo que se manifesta da vida, da maneira mais pura, como turgescência e impulso. Sentimos que a imagem do falo está na própria base do termo pulsão (...). Ele é o objeto privilegiado do mundo da vida, e sua denominação grega aparenta-o com tudo o que é da ordem do fluxo, da seiva, ou até da própria veia, pois parece haver uma mesma raiz em *phléps*, e em *phallos*.” (*Ibid.*, p. 359-0)

Ao entrar em determinado ponto da estrutura de significantes, o falo, essa manifestação radical do desejo submetido ao recalque, vem desencadear, necessariamente, a barra entre significante e significado.

Para acessar o campo significante, ou seja, seu lugar no Outro, o A da fórmula da metáfora, é preciso atravessar essa barra que cobre o falo. Então, a barra que resiste à significação é, também, a marca de que o sujeito é cindido pela ação do significante fálico.

O falo é definido por Lacan como “o significante particular que, no corpo dos significantes, especializa-se em designar o conjunto dos efeitos do significante, como tais, no significado.” (Lacan, 1999/1958:405). O falo, portanto, tem valor de significação, mas, sobretudo, significa uma falta. A partir da incidência do falo na divisão do sujeito, inaugurando o inconsciente, não se sabe mais o que se diz e, quando alguma coisa é dita, o é pela palavra que nos falta.

Podemos dizer que o que está na base do significante de Lacan, além do *Vorstellungsrepräsentanz*, o *bloco mágico* de Freud. Desse não-simbolizável ali anunciado, que fica retido no inconsciente representado pela prancha de cera, que se apaga, mas deixa seus traços, se faz um nome na teoria lacaniana.

Trata-se do *Nome-do-Pai*, que supõe a presença de uma ausência. Desde seu posicionamento como elemento central da constituição de um campo simbólico, onde ele se presentifica intensamente, até o fato de que Lacan o teoriza a partir de suas observações (dele e de Freud) sobre a psicose, lá onde não há qualquer registro desse Nome. Presença de uma ausência, um efeito, no simbólico; absoluta ausência, sem efeito, na psicose. O Nome-do-Pai é o que inaugura o simbólico e o faz operar, é o que garante os efeitos de sentido na estrutura.

## 2.8\_ O ouro da palavra, um acidente. O *Witz* na psicanálise.

O campo do Outro é constituído por diversos prismas na teoria lacaniana. A principal forma como Lacan se refere ao Outro, nesse momento de seu ensino em que o Nome-do-Pai é nuclear, diz respeito à apresentação de um lugar, o inconsciente, entendido como a morada da mina de ouro dos significantes.

Vimos que o significante de Lacan está no *bloco mágico*, nos traços apagados da prancha de cera. No poema *Soneto* (1996), de Antunes, registrado logo abaixo, podemos ver o *bloco mágico*:

O ar do estar culto exala um perfume discordante  
 Inspirado como um perfume de um pastor  
 Porém não sente o crescimento nem o tempo de  
 Conceber a sustentação que surge na ausência  
 Inspirado como um borrego sem sacro  
 Não se impõe por capado de outra espécie.

Somente se distrai pelo espelho  
 De um que o sustenta pelo espelho  
 De um que o sustenta pelo espelho  
 Difusamente diante da porta  
 De um que o sustenta pelo espelho  
 De um que o sustenta pelo espelho.

Afritulando as comarcas  
 A vida do sentido o incomoda  
 Muitos graças proferindo um segundo  
 Vigor de pontaria pontaria da serpente  
 Só no universo o denota das coisas  
 Que o branco ovo a cada dia lota.

No Instidido os comarcas estão juntos  
 Suporta, não se importa ou entoa mente,  
 Quando a um ponto ou outro fuso sacro  
 Não compreende o que o prende a borda  
 E os pontos do amplexo do mundo  
 O ouro da palavra, um acidente.

Figura 5 - Soneto. Antunes, 1996.

Quase impossível ler o Soneto de Antunes, que, como no *bloco mágico* - onde traços não se apagam completamente da tela -, fornece apenas algumas palavras soltas ou pedaços de palavras ao longo do poema até que, finalmente, se pode ler, meio pendurada, a última frase: *O ouro da palavra, um acidente*.

Um pouco menos rabiscada, parcialmente revelada, aparece a frase, como alguma coisa que garantiu um efeito de sentido na estrutura do poema, como o Nome-do-Pai, presença de uma ausência.

Na representação poética de Antunes, no registro visível de seus traços e pedaços de palavras, nos deteremos no que se refere à ótica do acidente. Não se trata de um acidente qualquer, mas de um acidente calculado, como o é um soneto, título escolhido por Antunes para esse poema. Tanto para a psicanálise como para Arnaldo Antunes, *o ouro da palavra é um acidente*.

A palavra *sonetto* tem origem latina, faz parte do vocabulário italiano e, em sua forma dicionarizada, designa “pequeno som”. No campo da literatura, o soneto é definido como um poema de forma fixa, composto por 14 versos, com algumas possibilidades de distribuição em estrofes.

Não sem alguma dificuldade, é possível verificar, pelas sombras das frases de seu *Soneto*, que Antunes opta pela distribuição dos versos típica de um soneto italiano: duas estrofes de 4 versos (quartetos) e duas de 3 (tercetos). Temos, então, com o poeta, um cálculo, que podemos fazer equivaler a uma direção ou a um endereçamento, e um acidente, que pensaremos como o efeito de linguagem atribuído, pela psicanálise, ao chiste.

O endereçamento de Antunes, o Outro de seu *Soneto*, pode ser entendido como a regra da poesia, seu manual de instruções, que ele desmonta, escreve por cima, torna ilegível. O *acidente* não cabe bem a esse endereçamento, a não ser que aconteça alguma desmontagem do esquema.

Uma das possíveis desmontagens do Complexo de Édipo com a qual Freud se deparou<sup>16</sup>, se refere à mecânica do chiste. A apresentação freudiana do *Witz*, ou chiste, na versão brasileira<sup>17</sup>, traz um paradoxo: o chiste desmonta o Outro, ao

<sup>16</sup> Talvez a primeira pedra que se desmonta possa ser atribuída ao encontro com o trauma, o “umbigo do sonho”, ponto que faz com que Freud verifique que existe um não-analisável no interior de seu esquema edípico.

<sup>17</sup> Lacan prefere a tradução do *Witz* por tirada espirituosa (no francês, *trait d'esprit*). Ele diz isso na página 22 do *Seminário, as formações do inconsciente, livro 5*.

mesmo tempo que a ele se endereça, em busca de um riso, que denota lá um desconcertado reconhecimento de sua verdade<sup>18</sup>. (Miller, 1999:43)

No quinto seminário de Lacan, proferido entre 1957 e 1958, a entrada no tema do inconsciente se dá pelo *Witz*. Logo nas primeiras páginas, encontramos um curioso comentário sobre o que se fez do termo *Witz* antes de Freud: “As únicas pessoas que se ocuparam seriamente disso foram os poetas. No período do século XIX, não somente essa questão foi viva entre eles, como esteve no cerne da obra de Baudelaire e Mallarmé” (Lacan, 1999/1957:23).

O *Witz* traz de volta a idéia que trabalhamos sobre a *Klangbilder*, uma espécie de metáfora do som, que ressaltamos em Freud como a primeira formação de palavra: “[...] o chiste há de situar-se na *formação* dessa palavra (*familionariamente*) e nas características da palavra assim formada.” (Freud, 1976/1905:15, grifo nosso).

O *Witz* põe em jogo a técnica verbal, ou, em termos lacanianos, a *técnica do significante* (Lacan, 1999/1957:24). A técnica do significante na psicanálise é essencialmente poética. Observando o mecanismo do *Witz* através do poema de Antunes, que põe em relevo a marca de uma lei que rege a poesia, a marca do Outro, na referência titular ao soneto, e sua desmontagem, como o *acidente*, também podemos experimentar sua estrutura poética.

O primeiro exemplo de Freud a respeito do *Witz* é retirado dos escritos de um importante poeta romântico alemão, Heinrich Heine, referência esta que será cuidadosamente retomada por Lacan.

Trata-se da estória de um sujeito que conta sobre o tratamento que recebe do Outro com um termo que não existe no dicionário: *familionário*, uma criação poética e espirituosa, sem dúvida<sup>19</sup>.

Heine, em seu *Reisebilder*<sup>20</sup>, conta sobre o encontro de Hirsch Hyacinth, um vendedor de bilhetes de loteria e calista hamburguês, e o rico Barão

<sup>18</sup> O que Lacan depreende como uma “novidade comovente” em Freud é que a verdade surge da equivocação. A palavra autêntica obedece a outras leis que não a do discurso e quando emerge ultrapassa o sujeito que a pronuncia. (Lacan, 1986/1953-54:295)

<sup>19</sup> “*Familionário*, o que é isso? Será um neologismo, um lapso, uma tirada espirituosa? É uma tirada espirituosa, seguramente, mas o simples fato de eu ter sido capaz de formular as duas perguntas já nos introduz numa ambiguidade do significante no inconsciente.” (Lacan, 1999/1957:26).

<sup>20</sup> Uma espécie de diário de viagem, conforme o dicionário alemão Das Wörterbuch. Esse exemplo também é trabalhado por Heymans e Lipps, autores sobre os quais Freud se baseia para construir a relação entre os chistes e o inconsciente. A história citada por Freud acontece no balneário de Lucca.

Rothschild. O pobre agente se gaba do encontro com o milionário, dizendo:

“E assim, verdadeiramente, senhor doutor, Deus quis conceder-me toda sua graça, sentei-me junto a Salomon Rothschild e ele me tratou como um dos seus – tão *familionariamente*.” (Freud, *Op.cit.*, p. 18)

Ao se anunciar na entrada da casa do Barão, o vendedor de bilhetes foi recebido pelo próprio, que lhe disse: “Sim, eu também sou vendedor de loteria, da loteria Rothschild, e não quero que meu colega entre pela cozinha.” (Heine *apud* Lacan, 1999/1957:26)

Freud observa que o que converte esse divertido comentário em *Witz* é sua “estrutura verbal”, breve, condensada [*Verdichten*] e substitutiva, já que o texto do chiste transforma a palavra *familiär* (familiarmente) em *famillionär* (familionariamente). Temos, então, uma composição, uma “estrutura composta” por *familiär* e *millionär*, diagramada por Freud da seguinte forma:

f	a	m	i	ä	r
m	i	l	i	o	n
ä	r				
f	a	m	i	l	i
o	n	ä	r		

Figura 6 - A estrutura do chiste em Freud

A “palavra composta” partilha várias sílabas com as duas palavras que a compõe. Freud nos indica que foi isso que ofereceu à técnica do chiste a oportunidade de construir tal composição. (Freud, *Op.cit.*, p. 21, nota de rodapé)

Temos, então, a idéia de que, no processo de formação do chiste, uma “força compressora” atua sobre as frases. Esse processo é descrito por Freud como “um processo linguístico de condensação, acompanhado pela formação de um substituto” (*Ibid.*, p. 21). O jogo da substituição de um significante por outro num lugar determinado é o que define a metáfora em Lacan.

Freud comenta que o próprio Heine interpreta um segundo chiste

proveniente da palavra *millionär*. Trata-se da combinação entre *millionär* e *narr*, que se refere a *tolo* e também *louco* em alemão e que libera outro pensamento em mais uma compressão digna da técnica chistosa.

O *witz* e o lapso apresentam a estrutura da linguagem no inconsciente em sua essência radical de *nonsense*, “um *nonsense* que apresenta todo o sentido”. A diferença entre os dois seria que no *Witz* há algum cálculo desse *nonsense* dentro de um discurso que aparentemente tem um sentido. (Lacan, 1986/1953-54:319)

Contudo, Lacan alerta que a análise “não é da ordem da inspiração poética”. Cabe ao psicanalista buscar mais o sentido que o inefável. “O que quer dizer o sentido?”, Lacan pergunta. E a resposta é: “O sentido é que o ser humano não é senhor desta linguagem primordial. Ele foi jogado aí, metido aí, ele está preso em sua engrenagem.” (Lacan, 1985/1955:383)

Tão aparentemente incompreensível, por estar fora do código de linguagem, e tão plena de sentido ao mesmo tempo, a composição *famillionär* revela a condensação através de uma homofonia. Trata-se do que aparece como “ressonância semântica”, termo utilizado por Lacan em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (1953).

Discorrendo sobre o sintoma como o que convoca sua interpretação por uma fala, Lacan o localiza como “o significante de um significado recalcado da consciência de um sujeito.” (Lacan, 1998/1953:280-81). O sintoma, portanto, é estruturado como uma linguagem, “da qual a fala deve ser liberada” (*Ibid.*, p. 294).

A conclusão que vem em seguida, nesse mesmo escrito, traz uma proposta sobre como a fala pode ser liberada da linguagem na qual ela está presa: “o analista só pode jogar com o poder do símbolo equivocando de uma maneira calculada nas ressonâncias semânticas de suas falas.” (*Ibid.*).

Joseph Attié nos confirma que “aparentemente estamos sempre numa ressonância semântica ao redor da problemática fálica.” (Attié, 2004:53). Podemos entender, então, agora por outra via, que “a ressonância da palavra é algo constitucional” no caminho por onde se estabelece a significação na fala de um sujeito neurótico.

Essa ressonância semântica comparece na homofonia, que é facilitadora da emergência do inconsciente, faz parte de sua essência poética e é uma das versões da metáfora: “O significado é produto da relação de significante a significante, da

relação de um com o outro, e quando essa relação é homonímica, provavelmente se trata de uma metáfora.” (Lacan, 1995/1956:37)

O poema *Soneto*, de Antunes, apesar de sua referência à estrutura tradicional de um soneto, o que o aproxima do *Witz* de Freud, aponta para um outro modo de construção com a palavra, como veremos no próximo capítulo.

## 2.9\_ *Verdichtung*, metáfora e poesia – a essência poética do inconsciente

Na formação dos chistes e também nos sonhos, Freud encontra essa condensação, a *Verdichtung*. A palavra alemã *Verdichtung* reúne o prefixo *Ver* – tornar alguma coisa – e *Dicht* – que designa denso. Uma das definições da palavra *Dichtung* é poesia ou ato de poetar. Então, poderíamos traduzir essa palavra por: tornar alguma coisa densa ou tornar alguma coisa poesia.

Percorrendo a etimologia, encontramos as palavras *Dichten*, que significa justamente a composição de uma obra de arte oral, falada e *Verdichten*, uma ação que comprime algo na língua. O termo vem da Física e indica uma redução do volume. Para *Dichter* só encontramos uma tradução: poeta.

Ao se perguntar sobre qual seria a estrutura dessa palavra que está para-além do discurso, Lacan lembra que a descoberta de Freud se deu a partir de uma psicopatologia e destaca, do lugar onde o homem sofre, três diferentes movimentos dialéticos da palavra, por onde o sentido poderá se ordenar. Os tais movimentos destacados são a *Verdichtung*, a *Verneinung* e a *Verdrangung*, sendo, este último, o único que sempre causa interrupção num discurso, pois, quando há recalque, a palavra falta ao sujeito.

A *Verneinung* é designada por Lacan como o mecanismo de denegação. Neste caso, não há superposição possível de sentidos, cada objeto deve entrar em sua caixa, ainda que as caixas não correspondam em nada aos objetos que guardam.

Em seu primeiro Seminário, Lacan se refere à *Verdichtung* como algo que:

se mostra não ser mais do que a polivalência dos sentidos na linguagem, seus acasalamentos, seus recortes, pelos quais o mundo das coisas não é recoberto pelo mundo dos símbolos, mas é retomado assim – a cada símbolo correspondem mil coisas, a cada coisa mil símbolos. (Lacan, 1986/1953-54:305)

É na *Verdichtung* que encontramos a base do que será desenvolvido por Lacan como metáfora, enquanto função primordial do significante. Lacan usará essa mesma palavra para designar seu conceito de metáfora. Sem o prefixo *Ver*, temos a palavra *Dichtung*, que se refere à poesia e ao ato de versejar<sup>21</sup>.

No intuito de descrever o funcionamento inconsciente, tanto no processo primário como na elaboração secundária, Freud fala dessas duas operações languageiras, segundo as quais está diposto o discurso latente em sua relação com o discurso manifesto: a condensação [*Verdichtung*] e o deslocamento [*Verschiebung*].

Lacan fará equivaler a *Verdichtung* e a *Verschiebung* de Freud, repectivamente, à *metáfora* e à *metonímia*. O caminho percorrido por Lacan, passa pelos formalistas russos, sobretudo por Jakobson e seu artigo, *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia* (1969).

Nesse artigo, o autor desenvolve a tese segundo a qual todo sujeito falante realiza, para fabricar uma frase, duas operações: uma de escolha semântica no interior do *corpus* de linguagem que ele conhece e outra da combinação sintática dos elementos escolhidos. Jakobson retira esses dois procedimentos do campo da retórica clássica. A primeira operação descrita por ele recebe o nome de metáfora e a segunda é chamada de metonímia. (Jakobson, 1969:62)

O termo metáfora pertence, em sua origem, ao vocabulário técnico da retórica e designa uma figura de significação, onde a palavra recebe, em uma frase, um sentido diferente daquele que possui no uso corrente da linguagem.

A metáfora é um dos únicos termos do rico vocabulário retórico que ganha grande extensão, se desenvolvendo em proporções consideráveis, e que chega a ser utilizada para caracterizar o funcionamento mesmo da linguagem, o modo como percebemos, imaginamos e interpretamos o mundo em que vivemos. É também pela metáfora, na retórica, que se pode percorrer alguns caminhos enigmáticos de nossa relação com a linguagem e com o mundo.

A palavra metáfora vem do grego *metaphora*, que significa transporte, tanto no sentido material quanto no sentido abstrato. O termo é utilizado por Aristóteles na construção de sua *Poética* (1952) para descrever uma operação de linguagem. Aristóteles sustenta que a metáfora é o transporte, a uma coisa, de um nome que

<sup>21</sup> Do dicionário alemão Oxford Duden (1985).

vai designar uma outra, transporte do gênero à espécie, ou da espécie ao gênero, ou de espécie à espécie, ou é, antes, a própria relação de analogia.

Um dos exemplos aristotélicos de metáfora é a expressão: *os pés da mesa*, onde no lugar de uma coisa, aparece uma parte do corpo humano, exemplo de transporte de espécie à espécie.

Em *Retórica* (1973) Aristóteles analisa longamente diversas metáforas, a partir do que se enuncia e do que se evoca em seu uso na frase, até concluir que a metáfora consiste na ausência de um dos termos de comparação, sobretudo do termo comparativo em si (como, tal, assim, etc.).

Essa é a definição aristotélica de metáfora, que se coaduna com a nossa investigação junto a Freud e a Lacan: o termo evocado não está presente na frase, cabe ao ouvinte ou ao leitor, reconstruí-lo na frase em que ele surge. Esse tipo citado é o da metáfora *in absentia* de que fala Aristóteles. O mesmo tipo de metáfora pode ser encontrado nos versos do célebre poema *Booz endormi*, de Victor Hugo (1957).

Cabe registrar que a retórica moderna formulará a metáfora e a metonímia - esta última ainda será delineada nesse trabalho -, como figuras do discurso, onde serão separadas, respectivamente, por semelhança e conexão.

A semiótica, que se ocupa dos problemas do sentido em relação com a linguagem (e não exatamente do discurso) irá decompôr o sentido da palavra em campos semânticos distintos de expressão. A metáfora, do ponto de vista semiótico, será definida mais como uma modificação do conteúdo semântico de um termo que como substituição de um termo por outro.

A substituição a que Lacan se refere é mais propriamente “a articulação, o meio significante, onde se instaura o ato da metáfora.” (Lacan, 1999/1957:43). A idéia de substituição de um significante por outro requer que o lugar já esteja definido, pois trata-se de uma “substituição posicional” que exige a presença de uma cadeia significante em funcionamento, isto é, “uma sucessão combinatória caracterizada, por exemplo, por elementos de intransitividade, alternância e repetição.” (*Ibid.*, p. 79).

O lugar central, que movimentava a cadeia significante, é definido pelo Nome-do-Pai, por onde se encadeiam todos os outros significantes. Essa substituição metafórica tem um lugar especial na teoria lacaniana:

É na relação de substituição que reside o recurso criador, a força criadora, a força de engendramento, caberia dizer, da metáfora. A metáfora é uma função absolutamente genérica. Eu diria até que é pela possibilidade de substituição que se concebe o engendramento, por assim dizer, do mundo do sentido. (*Ibid.*, p.33)

O sentido em questão não é apenas algo que é percebido, é também algo no qual o sujeito se inclui.

## 2.10\_ *Booz Endormi*, o feixe e a metáfora

Voltemos, então, aos versos de Victor Hugo. Voltamos, então, ao tema da poesia. *Booz endormi* é um poema inspirado no livro de Rute, uma passagem bíblica que conta a dramática história de Noemi e de Rute, duas mulheres que ficam viúvas. Noemi, a sogra de Rute, já com idade avançada, decide voltar à Belém de Judá, sua terra natal, e Rute, embuída de fidelidade e afeição por Noemi, decide acompanhá-la, apesar de saber que poderia casar-se novamente na terra onde moravam: “O teu povo é meu povo e o teu Deus, meu Deus”, diz Rute. (Bíblia Sagrada, p.308)

Segundo a Lei de Judá, uma jovem viúva sem filhos deve se casar com o parente mais próximo de seu marido. Booz talvez não fosse o parente mais próximo do marido de Rute, mas sim o mais idoso e o mais rico.

Rute acaba indo ceifar nos campos de Booz. Booz repara a moça entre seus criados e, “misericordioso tanto para com os vivos como para com os mortos”, resolve recompensá-la pelo bem que fizera à Noemi, dizendo a seus servos: “Deixai-a respigar mesmo entre os feixes e não a molesteis. Deixai cair de vossos feixes, como por descuido, algumas espigas e deixai-lhas para que ela as apanhe; sobretudo não a censureis de forma alguma.” (*Ibid.*)

Um dia, Noemi recomendou a Rute que servisse comida e bebida a Booz sem que ele a reconhecesse e que deitasse com ele sem fazer alarde nenhum. “Farei, disse ela, tudo o que me indicares.” Booz havia se deitado “junto de um monte de feixes. Rute aproximou-se de mansinho, afastou a cobertura de seus pés e deitou-se ali.” (*Ibid.*)

Depois que acordou e reconheceu Rute, Booz fez o que foi preciso para que ela se tornasse sua mulher, de acordo com a lei dos homens da terra de Judá. Da

união de Booz e de Rute, provém a linhagem de Davi e seus decendentes, que chega até o próprio Jesus Cristo.

Não é à toa que é justamente esse fato bíblico que conta uma história sobre os ancestrais do filho de Deus que Lacan retomará, através do poema de Hugo, para falar do Nome-do-Pai, da metáfora e da metonímia, experimentando estes conceitos, ao mesmo tempo, em suas investigações sobre a psicose.

O poema de Hugo privilegia e gira em torno desse momento em que Booz adormece, é intimamente visitado em seu leito, entre os feixes, pela jovem Rute, sem saber que uma mulher estava lá. E Rute não sabia “o que Deus queria dela, quando viesse da aurora a súbita luz”<sup>22</sup>.

Lacan define a metáfora a partir de uma frase que está no início do poema, uma frase que identifica Booz entre os feixes: *Sa gerbe n’était point avare ni haineuse* ou *Seu feixe não era avaro, nem odiento*. (Lacan, 1985/1955:247)

Quando se fala em metáfora, é preciso reconhecê-la no sentido da identificação, já que, para Lacan, não se trata de comparação. A comparação se torna impossível se entendermos que, no símbolo, não há apenas uma única dimensão metafórica, mas várias.

A metáfora está ligada a uma significação dominante que comanda o uso do significante de modo que qualquer conexão lexical preestabelecida pode se achar “desatada”. A palavra feixe não aparece associada a avaro ou a odiento em nenhum dicionário. O que está em jogo é o uso da língua e o caminho em direção à uma significação possível. Se é possível dizer *Seu feixe não era avaro nem odiento*, diz Lacan, é porque:

(...) a significação arranca o significante de suas conexões lexicais. É a ambiguidade do significante e do significado. Sem a estrutura significante, isto é, sem a articulação predicativa, sem a distância mantida entre o sujeito e seus atributos, não se poderia qualificar o feixe de avaro e de odiento. É porque há uma sintaxe, uma ordem primordial de significante, que o sujeito é mantido separado, como diferente de suas qualidades. (...) É pelo fato de que o feixe é o sujeito de *avaro* e de *odiento*, que ele pode ser identificado com Booz em sua falta de avareza e em sua generosidade. É pela similaridade de posição que o feixe é literalmente idêntico ao sujeito Booz. Sua dimensão de similaridade é seguramente o que há de mais impressionante no uso significativo da linguagem, que domina de tal modo a apreensão do jogo do simbolismo que isso nos mascara a existência da outra dimensão, a sintática. No entanto, essa frase perderia toda espécie de

<sup>22</sup> “Booz ne savait point qu’une femme était là  
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d’elle,  
Quand viendrait du réveil la lumière subite.” (Hugo, 1957:93)

sentido se baralhássemos as palavras em sua ordem. Eis o que se negligencia quando se fala de simbolismo – a dimensão ligada à existência do significante, a organização do significante. (*Ibid.*, p. 249-50)

Esse feixe está posto na posição de sujeito na proposição, no lugar de Booz, é daí que Lacan atribui sua virtude metafórica. (*Ibid.*, p. 257) Ao mesmo tempo, o feixe de Hugo é o significante que está ali como correspondente metafórico do pai: “Mostrei a vocês como o poeta utilizava a metáfora para fazer surgir a dimensão paterna a propósito daquele velhote em declínio, para revigorá-lo com todo o desabrochar natural desse feixe.” (Lacan, 1995/1957:411).

Vimos que o Nome-do-Pai tem uma função inaugural na releitura de Lacan sobre o Complexo de Édipo, na idéia do *inconsciente estruturado como uma linguagem*. Agora, então, temos que, ao mesmo tempo, sujeito e inconsciente são constituídos como metáforas na teoria lacaniana. De sorte que não é o feixe que não é avaro nem odioso, que esses atributos são de Booz, o que se passa na substituição de um termo por outro, entre *o seu feixe* e Booz? Produz-se aí uma criação metafórica. No que o feixe substitui Booz, ele também o anula literalmente. Reencontramos, então, o esquema do símbolo na medida em que ele é a morte da coisa.

O trabalho de Freud sobre os chistes é uma de nossas vigas mestras, lá onde a questão sobre “a oposição entre o que se conecta ao sentido e a falta de sentido” das palavras aparece, junto à idéia de que a significação não é garantida (Freud, 1976/1905:14).

Freud introduz sua investigação comentando textos de outros pensadores que se aprofundaram no tema. Entre eles está o filósofo Kuno Fischer, que define o chiste como “a aptidão para criar, com surpreendente rapidez, uma unidade a partir de diversas representações que, de fato, são alheias em seu conteúdo interno e no nexos ao qual pertencem.” (*Ibid.*, p. 13)

Outras idéias que descrevem o chiste discorrem sobre o sentido no *nonsense*. Segundo Freud, Theodor Lipps desloca a presença desse contraste:

O contraste se sustenta, mas não se trata de um contraste apreendido deste ou daquele modo entre as representações conectadas com as palavras, trata-se de um contraste ou contradição entre o significado e a ausência de significado das palavras. (Lipps *apud* Freud. *Ibid.*).

Para Freud, esse contraste entre o significativo e a falta de significado presente no chiste, além de ser o lugar onde o cômico repousa, aponta também para a definição do conceito de chiste enquanto diferente do cômico. O efeito do cômico é produzido num segundo momento, depois de um certo “desconcerto” causado inicialmente, quando a compreensão pode, então, acontecer.

O “desconcerto” chama a atenção de Freud, que sustenta, com Lipps, a descoberta de que “uma palavra sem sentido segundo o uso linguístico comum é a responsável por todo processo – só essa solução do problema no nada produz a comicidade.” (*Ibid.*, p.15). Será preciso, contudo, intervir um reconhecimento do Outro para que essa palavra aparentemente sem sentido possa tornar-se cômica. Segundo Lipps, “pode-se ainda chegar a dizê-lo calando-o” (*Ibid.*), o que anuncia que o chiste carrega também um conteúdo que está escondido sob seu disfarce.

Lacan traz sua visão sobre o paradoxo do *witz* apontado por Freud:

Jogando com o significante, o homem põe em causa a todo instante seu mundo, até sua raiz. O valor do dito espirituoso, e que o distingue do cômico, é sua possibilidade de jogar com o *non-sens* fundamental de todo uso do sentido. É possível, a todo instante, pôr em causa todo sentido, na medida em que este é fundado num uso do significante. Com efeito, este uso é em si mesmo profundamente paradoxal, com relação a toda significação possível, já que é este mesmo uso que cria aquilo que está destinado a sustentar. (Lacan, 1995/1957:301)

Lacan enfatiza que o que deve ser buscado no centro do *witz* é, de um lado, o fenômeno essencial, ou seja, o modo da conjunção dos significantes e, de outro, a sanção dada pelo Outro a essa criação. É o Outro que confere ao chiste o valor de significante e que pode, ainda, distingui-lo de um fenômeno sintomático.

Tornar-se significante é a passagem a que visa o chiste. O chiste participa das dimensões fundamentais do significante, isto é, a metáfora e a metonímia, sem o que, não haveria sanção possível ao Outro. Esse Outro é o lugar da dialética do significante, por onde convém abordar a incidência, a função, “a pressão exata” do Nome-do-Pai (Lacan, 1999/1958:184).

A função da paternidade é a nova dimensão introduzida pela improvisação poética e encarnada no feixe do mito de Booz, que mantém, ao mesmo tempo, aquilo que substitui. O pai, de acordo com Lacan, é transmitido nessa tensão entre o que foi abolido e o que o substitui. Isso o leva a dizer que “toda criação de um novo sentido na cultura humana é essencialmente metafórica.” (Lacan, 1995/1957:388). Ou então, complementando: “A metáfora se posiciona no ponto

exato em que o sentido se produz no não-sentido.” (Lacan, 1998/1957:508).

Lacan diz que a metáfora é “um tempo da poesia bucólica” e que essa ligação pode ser reconhecida pelo fato de que o feixe, algo da natureza, pôde substituir Booz (*Ibid.*). A poesia bucólica é também conhecida por poesia pastoril.

O pastor é o representante de um mundo natural, simples, cuja entrada corresponde invariavelmente a uma evasão, não só em termos de espaço (da cidade para o campo) como também em termos de tempo (do presente para o passado).

Assim, há como que uma idealização do modo de viver campesino, onde se cria um ambiente imaginário de paz e perfeição, no qual não existe qualquer tipo de corrupção. O cenário bucólico pressupõe a descrição de um tempo em que o homem vivia em harmonia com a natureza, antes de sucumbir ao pecado original. (Ceia, 2009)

É importante recorrermos às referências de Lacan à poesia, visto que a poesia que utilizamos como introdução à discussão sobre o *witz* é contemporânea e está sob bases completamente diferentes, tanto da poesia bucólica quanto de Victor Hugo.

A poesia de Arnaldo Antunes aponta o que foi abolido e mostra sua substituição na imagem de uma palavra por cima da outra, porém privilegia o momento anterior à construção de algum nome que venha a ser constituído como metáfora e que, nessa condição, apague seu referente.

O *Soneto*, de Antunes, parece mostrar a palavra como coisa, antes de ser apagada por um nome. Sendo assim, não se pode baseá-lo exatamente na mesma lei que compusemos como sendo a da metáfora. Ele está mais próximo de um outro *acidente*, sobre o qual falaremos no tocante às psicoses.

*O ouro da palavra, um acidente*, no *witz* não equivale ao acidente que ocorre na relação do psicótico com o significante, onde o uso da língua em direção à alguma significação possível percorrerá uma outra estrada, talvez uma transversal à estrada do pai, se assim podemos dizer. Veremos essa questão nos próximos capítulos.

## 2.11\_ A metonímia

De acordo com Lacan, três fórmulas descrevem a incidência do significante no significado. A primeira já vimos um pouco. É a fórmula geral -  $S/s$  – que denota a função significante a partir da barra que resiste à significação.

Esse algoritmo, que define a tópica do inconsciente em Lacan, é por ele transformado em  $f(S) I/s$ , onde vemos que a função do Significante pode ser deslumbrada à luz do inconsciente, por exemplo, na imagem do sonho como um rébus<sup>23</sup>, ou seja, como estrutura literante fonemática. Sob a barra, resiste o significado.

A segunda é a fórmula da metonímia -  $f(S...S') S \equiv S (-) s$  – que traduz a função de conexão dos significantes entre si, com a elisão do significado remetendo ao objeto do desejo que falta na cadeia. Pode-se ler: a função que vai do Significante enquanto traço ao S'ignificante enquanto termo produtor do efeito de significância corresponde ao Significante sem a produção de um sentido ou significado.

A metonímia é designada como a primeira vertente que compõe o campo constituído pelo significante para que nele possa advir o sentido. É no intervalo, *de palavra em palavra*, que se apóia a conexão metonímica (Lacan, 1998/1955-56:509). A repetição desse intervalo é a essência em que se veicula o encadeamento de significantes: “O intervalo que se repete, estrutura mais radical da cadeia significante, é o lugar assombrado pela metonímia, veículo, ao menos como ensinamos, do desejo.” (Lacan. 1998/1964:858). Se, para Lacan, o sintoma é metafórico, o desejo vem a ser metonímico.

A escrita algorítmica da metáfora -  $f(S'/S) S \equiv S (+) s$  - supõe a transposição da barra que outrora definimos como resistência à significação e que, por sua vez, é mantida na fórmula da metonímia. A metáfora lacaniana supõe uma relação sincrônica entre significante e significado. Na substituição de um por outro, o significante encarna seu efeito de significância sobre o significado.

A metonímia, por sua vez, consiste na função assumida por um significante S no

---

<sup>23</sup> Entre os franceses, o rébus é um jogo que consiste em criar uma série de vários desenhos que, uma vez interpretados, fazem com que as próximas sílabas deixem de ser determinantes para a construção de uma frase ou de uma palavra. Um rébus pode também ser atribuído aos jogos de palavras que se baseiam na localização gráfica de letras. (Comunicação pessoal)

que ele se relaciona com outro significante na continuidade da cadeia significante. (...) Trata-se, então, da maneira mais clara, de uma transferência de significação ao longo dessa cadeia. (Lacan, 1999/1957:78)

A metonímia é definida por Lacan como o avesso da metáfora. Ao contrário da metáfora, a metonímia está mais longe do âmbito da simbolização. Lacan observa que “Freud depara com algo que não se deixa analisar como *familonário*” e conclui que *familonário* está mais para o lado da metonímia que da metáfora (*Ibid.*, p. 73-74).

Encontramos duas vertentes da criação metafórica, acentuadas por Lacan, nas quais ele inclui o *familonário* de Heine:

1) a vertente do sentido, que está no campo do sujeito e gira entre o código e a mensagem. Essa vertente é dita do sentido “na medida em que a palavra carrega efeito, emociona, é rica em significações psicológicas, acerta em cheio no momento, e nos prende por um talento que beira a criação poética. (...) a criação do sentido de *familonário* implica também um dejetivo, alguma coisa que é recalcada.”

2) seu avesso, seu lado metonímico, que não se percebe de imediato: “em virtude de combinações que poderíamos estender indefinidamente, a palavra formiga com tudo o que pulula de necessidades em torno do objeto. (...) a coisa metonímica, com todas as marcas de sentido, as centelhas e os respingos que se produzem em torno da criação da palavra *familonário*, e que constituem sua irradiação e seu peso, aquilo que compõe para nós seu valor literário.” (*Ibid.*, p. 48)

Temos, ainda, o registro de que “a distância que vai do significante ao significado permite compreender que a uma concatenação bem feita, que é precisamente o que caracteriza a poesia, sempre se poderá dar sentidos plausíveis, provavelmente até o fim dos séculos.” (*Ibid.*, p. 60)

Pensando sobre *O mecanismo psíquico do esquecimento* (1898), Freud declara que nosso esquecimento afeta especialmente os nomes próprios. Ele usa a si mesmo como exemplo e, pela primeira vez, dissecou a sobredeterminação que se produz nos significantes em um determinado esquema composto por semelhanças fônicas, homonímias e assonâncias linguísticas que circulam entre as sílabas das palavras esquecidas, ou seja, submetidas ao recalque.

Freud conta que esquecera o nome de Signorelli, autor dos afrescos na catedral de Orvieto, logo após lembrar-se de uma conversa com um colega médico, que havia comentado sobre a resignação que os turcos que vivem na Bósnia têm diante dos desígnios do destino e da importância extrema que atribuem aos prazeres sexuais. Viajava para a Herzegovina e havia esquecido também desta informação sobre a sexualidade, que foi entendida como um traço de caráter do povo bosniano.

Vieram à memória, em seu socorro, os nomes de Botticelli e Boltraffio. Entrecruzam-se no esquema de Freud as palavras *Herr*, que designa Senhor em alemão, que fora pronunciada no instante anterior ao esquecimento e que se liga às palavras *Herzegovina* e *Signor*. Segundo Lacan, entre *Herr* e *Signor*, temos a metonímia e, entre *Signor* e *Signorelli*, estamos com a metáfora.

Já o significante *Boltraffio*, também relacionado por Freud ao tema das representações recalcadas sobre a sexualidade e a morte, é referido tanto à palavra *Bósnia* quanto à palavra *Trafoi*. *Trafoi* é o nome do lugar de onde chegara para Freud, algumas semanas antes, a notícia do suicídio de um de seus pacientes “por causa de uma perturbação sexual incurável.” (Freud, 1976/1898:285) Entre *Bósnia* e *Trafoi* também temos um exemplo do funcionamento metonímico do significante.

“O que dá suporte ao *muito familionariamente* de Heine? Sem que cheguemos de modo algum a um ser de poesia, trata-se de um termo extraordinariamente rico, formigante, pululante, à maneira como se dão as coisas no nível da decomposição metonímica.”, diz Lacan. (Lacan, 1999/1957:47)

Enquanto a metáfora *beira a criação poética*, a metonímia é seu avesso, é o que *compõe seu valor literário*, a partir da conexão de um significante a outro e da decomposição que se dá nessa passagem, sem a presença do ganho de sentido típico da metáfora.

Para investigar o *familionario*, em sua relação com a metonímia, Lacan recorre ao Littré, o famoso *Dictionnaire de la langue française*, em busca do termo *família*, no nível do significante e de sua história. E nos recomenda vivamente a fazer o mesmo:

Era no Littré, diz o Sr. Charles Chassé, que Mallarmé apanhava todas as suas idéias. E o pior é que ele tem razão. (...) Com efeito, se pensássemos no que é a

poesia, não haveria nada de surpreendente em perceber que *Mallarmé se interessava vivamente pelo significante*. Mas ninguém jamais abordou o que é verdadeiramente a poesia. Oscila-se entre sei lá eu que teoria vaga e movediça sobre a comparação e uma referência a sabe-se lá que termos musicais, mediante o que se pretende explicar a pretensa falta de sentido em Mallarmé. Em suma, não se percebe em absoluto que *deve haver uma maneira de definir a poesia em função das relações com o significante*. A partir do momento em que se produz *uma fórmula talvez um pouco mais rigorosa da poesia, como fez Mallarmé*, é muito menos surpreendente que ele seja questionado em seus mais obscuros sonetos. (Lacan, 1999/1957:58-9, grifos nossos)

Reencontramos, neste ponto, o trabalho poético de Antunes, fundamentalmente influenciado pela poesia concreta - também chamada por seus próprios fundadores de “poesia de invenção” (Campos, 1995) -, que tem como pilar de suas referências teóricas o *Un Coup de Dés* (1897), Um Lance de Dados, de Stéphane Mallarmé. Veremos essa relação no último capítulo. A tradução, ou melhor, a “transcrição” (Campos, H, 1977:143) desse poema para o português é de responsabilidade de Haroldo de Campos, fundador da poesia concreta, junto a Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Lacan lança essa questão sobre como definir a poesia em função de suas relações com o significante e cita Mallarmé como um poeta que tem algo a dizer sobre o que há de vivo no significante, mas a deixa no ar e nos deixa *a desejar*.

Logo depois dessa citação que encontramos no Seminário sobre *as formações do inconsciente*, e durante todo o ano seguinte a ele, o tema central do ensino lacaniano é o desejo, que é veiculado no inconsciente de modo metonímico. É também na dimensão metonímica que se produzem os efeitos característicos e fundamentais do discurso poético, “os efeitos de poesia”. (Lacan, 1958:7)

O desejo é introduzido como o que resulta de um “ato de significação” (*Ibid.*, p. 349). Pensando sobre o valor de significação do falo, o falo entendido como um signo do desejo, Lacan está retornando à questão sobre o que é um significante. O sujeito encontra seu lugar de objeto desejado sempre em relação com o desejo do Outro. A situação do desejo está profundamente marcada no funcionamento inconsciente da linguagem, a uma certa relação do sujeito ao significante.

## 2.12\_ O desejo e a *Ichspaltung*

Um dos últimos trabalhos de Freud chamou-se *Die Ichspaltung im Abwehrvorgang*, foi escrito em 1938 e traduzido pela Amorrortu Editores como *A cisão do eu no processo defensivo*. Nesse texto, é retomada a idéia de que as crianças do sexo masculino pensam, inicialmente, que todos os seres vivos possuem um órgão genital semelhante ao seu. Mas logo a seguir descobrem que as meninas não o têm. Esse tema já havia sido focado em *A organização genital infantil*, de 1923.

Freud fala de uma cisão do eu, uma *Ichspaltung*, que seria constituinte do sujeito, relativa ao modo como operou no eu uma primeira defesa, a partir da reação diante das primeiras impressões da falta do pênis nas meninas.

Os meninos primeiramente crêem ver um membro apesar de tudo, desconhecem (*Leugnen*) essa falta, encobrem a contradição entre observação e preconceito mediante o subterfúgio de que ainda seria pequeno e que vai crescer, e depois, pouco a pouco, chegam à conclusão de que o pênis esteve presente e, logo, foi removido. (Freud, 1976/1938:276)

Lacan entende que tal hiância se manifesta entre o desejo e a demanda e inaugura a alienação do sujeito em seu discurso, enquanto efeito de uma *Ichspaltung* primeira que o sujeito sofreu pelo fato de sua entrada na linguagem. A *Ichspaltung* é a marca da incidência do desejo do Outro, passaporte para a neurose, abre-alas do inconsciente. Estabelece-se assim a conjunção do desejo, do qual o significante fálico é sua marca.

O sujeito do inconsciente está nessa divisão. Quando enuncia um significante é porque existe no Outro aquele que sustenta o emitido. O sujeito só pode ser apreendido como representação e para seu ser não há nem mesmo representação. O ser do sujeito não se encontra nos significantes que o representam, mas nos intervalos entre eles, isto é, o sujeito é onde falta.

A empreitada do sujeito é uma busca infinita no sentido de se haver com a *Ichspaltung*. O simbólico fornecerá ao sujeito o falo como instrumento dessa busca. Vimos que é como significante da ausência que o falo pode ser chamado de significante do desejo. O falo situado no lugar da falta levará Lacan a enunciá-lo como "idêntico ao sujeito barrado." (Lacan, 1992/1960-61:272)

Na psicose, tema do próximo capítulo, ao invés dessa inscrição pela via fálica, temos uma abertura, por onde se engendra um renvio da significação ao infinito. O movimento do significante na psicose é metonímico e a metáfora não costura o sentido.

Assim como o movimento metonímico do significante, o desejo também desidera (em francês, temos um efeito homonímico entre desideração e desejo - *désideration* e *désir*). Partindo desse princípio, Lacan recoloca o que há de mais elementar em sua definição de significante:

(...) vocês não acham que, com o significante, tocamos em algo a propósito do qual poderíamos falar em *emergência*? Partamos do que é um traço. Um traço é uma marca, não é um significante. A gente sente, no entanto, que pode haver uma relação entre os dois, e, na verdade, *o que chamamos de material do significante sempre participa um pouco do caráter evanescente do traço*. Essa até parece ser *uma das condições de existência do material do significante*. No entanto, não é um significante. A marca do pé de Sexta-feira, que Robinson Crusóé descobre durante seu passeio pela ilha não é um significante. Em contrapartida, supondo-se que ele, Robinson, por uma razão qualquer, apague esse traço, nisso se introduz claramente a dimensão do significante. A partir do momento em que é apagado, em que há algum sentido em apagá-lo, aquilo do qual existe um traço é manifestamente constituído como significado. Se o significante, portanto, é um vazio, é por atestar uma presença passada. Inversamente, no que é significante, no *significante plenamente desenvolvido que é a fala*, há sempre uma passagem, isto é, algo que fica além de cada um dos elementos que são articulados, e que por natureza são fugazes, evanescentes. É essa passagem de um para o outro que constitui o essencial do que chamamos cadeia significante. (...) o significante como tal é algo que pode ser apagado e que não deixa mais do que seu lugar, isto é, não se pode mais encontrá-lo. (Lacan, 1999/1957:355, grifos nossos)

Isso que não se pode mais encontrar, é preciso “deixar a desejar.” (Lacan, 1999/1957:356). Podemos dizer que, no campo lacaniano da fala e da linguagem, a palavra falada aparece marcada pela escrita inconsciente do traço, por onde se enoda o Nome-do-Pai, o sintoma e o desejo, a metáfora e a metonímia. Mas e quando não há metáfora paterna?

Estariamos mais próximos desse *material do significante que sempre participa um pouco do caráter evanescente do traço*? Não seria essa a aposta de Lacan em relação às psicoses? Sem a máquina da metáfora, um significante não apaga o outro, o que também não acontece no *Soneto* de Antunes, onde temos o exercício da escrita de uma palavra por cima da outra, o que torna ambas as imagens ilegíveis. O material significante fica sempre à mostra. Isso se refere mais propriamente ao campo da escrita.

### **3. As ressonâncias da voz na psicose**

Segundo capítulo

### 3 As ressonâncias da voz na psicose

#### 3.1\_ Schreber é um escritor, não um poeta

Segundo Lacan,

Schreber é, sem dúvida, um escritor, mas não é um poeta, não nos introduz numa dimensão nova da experiência. (...) A poesia é criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo. Não há absolutamente nada disso nas *Memórias* de Schreber. (Lacan, 1985/1956:94).

Ainda que não se trate de uma nova ordem, trata-se de uma inserção possível na ordem corrente. Veremos, com Lacan, a construção e o funcionamento de uma peculiar metáfora na psicose, que não se funda no Nome-do-Pai.

Tanto o poema de Victor Hugo, *Booz endormi*, quanto a psicose de Schreber, ilustram o funcionamento da linguagem no inconsciente. Sendo que, de Hugo, Lacan pinça o cerne da metáfora paterna e em Schreber temos a apresentação do delírio, uma construção com a língua, que não passa pelo mesmo caminho.

No primeiro capítulo, vimos, com Lacan, que as propriedades da língua são poéticas por compreenderem a possibilidade essencial e infinita de condensações e deslizamentos do significado sob o significante e vice-versa. A *Verdichtung* de Freud, traduzida por condensação, uma das operações linguageiras presentes no sonho, etimologicamente refere-se à poesia e é retomada por Lacan para falar do funcionamento da metáfora na cadeia significante.

A metáfora é especialmente definida a partir de uma frase do poema de Victor Hugo, o feixe que, nem avaro, nem odiento, inclui, identifica e substitui o sujeito no discurso. Sem dúvida, a metáfora e a poesia estão intimamente relacionadas em Lacan: "... poderia ser uma definição do estilo poético dizer que ele começa na metáfora, e que ali onde a metáfora cessa, a poesia também." (Lacan, 1988/1956:245)

Contudo, talvez o mote principal da construção de uma resposta sobre o que seria o procedimento metafórico em Lacan tenha sido a psicose, por onde se inaugura uma sólida teoria lacaniana sobre o significante e suas incidências clínicas no âmbito da relação entre o inconsciente e a linguagem<sup>1</sup>. O trabalho de Lacan com a psicose relança questões presentes em Freud, relacionadas à estrutura da linguagem e ao mecanismo do inconsciente como análogo a essa estrutura.

Freud e Lacan procedem suas investigações a partir do caso de Daniel Paul Schreber, um psicótico que escreveu e publicou um livro autobiográfico onde compartilha íntimas verdades sobre sua doença, "no frescor original da exposição." (Schreber, 1995:26).

Daniel Paul Schreber foi um ativo juiz alemão que adoeceu, pela primeira vez, quando nomeado para vice-presidente do Tribunal Regional de Chemnitz, logo após uma fracassada concorrência às eleições parlamentares pelo Partido Nacional Liberal. Nessa ocasião, um artigo de jornal comentou a derrota eleitoral trazendo, no título, um enigma: 'Quem conhece esse tal Dr. Schreber?'<sup>2</sup>.

A segunda internação fez-se necessária após o anúncio de outra nomeação, dessa vez para o cargo de juiz-presidente da Corte de Apelação de Dresden. A nomeação, recebida por determinação direta do rei, era irreversível e sua recusa implicava em delito de lesa majestade. Aos 51 anos, ainda novo para o cargo, Schreber toma posse. Mas antes de completar dois meses como *Senatspräsident*, volta a procurar seu médico, Prof. Paul Emil Flechsig, que ainda tenta tratá-lo em casa, sem sucesso.

Schreber permanece sob os cuidados de Flechsig por seis meses, tendo sido transferido para o Hospital de Lindenhof e, em seguida, para o Sanatório de Sonnenstein, de onde só sai oito anos depois.

As nomeações têm, para Schreber, um efeito extremamente perturbador, desencadeiam alucinações, estados de estupor e desagradáveis sensações corporais que, só depois, trilham o caminho da significação, pela operação do delírio.

---

<sup>1</sup> Outra articulação lacaniana sobre a relação entre a linguagem e o inconsciente se dá através dos escritos de James Joyce, em uma abordagem conceitual diferente sobre o significante, como veremos no terceiro capítulo.

<sup>2</sup> Quem conta esse fato é Marilene Carone, tradutora do livro de Schreber para o português, nas primeiras páginas do livro. (Schreber, 1995:11)

Em um determinado momento de sua vida asilar no Sanatório de Sonnenstein, na cidade alemã de Pirna, quando luta por reaver a posse de seus direitos de cidadão, Schreber descobre-se convencido de que publicar um livro autobiográfico seria contribuir com valiosa fonte para a pesquisa científica e para "o conhecimento de verdades religiosas (...)". E acrescenta ainda: "Diante desta ponderação deve calar-se qualquer escrúpulo de ordem pessoal." (*Ibid.*, p. 25).

Se essa voz se calasse em Schreber, estaria mais próxima da voz submetida ao recalque e, conseqüentemente, ao que se opera a partir da metáfora vinculada ao Nome-do-Pai. Mas no lugar do recalque o que comparece é um Outro que nunca cala, que se estabelece como voz alucinada no horizonte em constante construção.

E continua ressoando em nossos ouvidos aquela pergunta publicada no jornal: 'Quem conhece esse tal Dr. Schreber?' Quem é Schreber? A voz que pergunta nunca cala. O delírio de Schreber coloca-se incondicionalmente como resposta. Cada nomeação, ou seja, cada convocação para que ocupasse uma função que remete ao campo simbólico, era um convite para que Schreber se deparasse com a pergunta, uma pergunta impossível de responder, que concerne ao sujeito.

A resposta possível refere-se ao modo como o sujeito se identifica ou se marca presente no mundo humano. Um neurótico responderia com a metáfora paterna: Eu sou um homem, um juiz, um pai de família, um filho de Deus, e por aí vai, mas sem encontrar uma resposta absoluta, o que, vez por outra, o angustia.

As respostas do neurótico remetem ao pai, que funciona como uma garantia, mas que está fora de cena para o sujeito. O psicótico é diferente, ele é criador de sua própria metáfora, como veremos, uma metáfora que produz sentido por outra via, que não a do pai.

Será preciso que Schreber trate dessa resposta, a construa de modo extremamente penoso e persistente, e esse vem a ser o objetivo de seu delírio, até que conclua que é um ser essencial para toda a humanidade. Schreber se posicionará como o escolhido de Deus para efetuar um milagre: o de gerar uma nova e especial raça humana, cuja função é salvar a humanidade de uma completa extinção ainda por vir. (Schreber, 1995:74)

Porém, para cumprir esse objetivo, Schreber terá que dar conta de ser "Mulher de Deus". Esse é o significante de sua resposta, uma resposta que é

construída pela intensa relação que Schreber estabelece com Deus através do delírio. De acordo com o que trabalhamos sobre a metáfora, não se pode dizer que se trata de uma resposta metafórica, através da qual um sujeito poderia estar querendo dizer outra coisa. Não é, portanto, nem uma poesia – enquanto essencialmente vinculada à metáfora, como vimos até aqui -, nem um chiste.

Na leitura do livro de Schreber, somos testemunhas de uma eterna construção e desconstrução de sua relação com o Outro, nesse caso seu próprio Deus, que, facilmente, passa de perseguidor a perseguido. Nisso se constrói e reconstrói o universo, até que se instaura o que Schreber chama de *Ordem do Mundo*, com o delírio.

A *Ordem do Mundo* é descrita por Schreber como "a relação legítima que subsiste entre Deus e a criação por Ele chamada à vida, dada como algo em si, através da essência e das qualidades de Deus" (Schreber, 1995:81). Trata-se de uma *construção prodigiosa* (Schreber, 1995:47).

Essa *Ordem* transcende os poderes de Deus, que também está submetido a seu valor normativo, de acordo com Schreber. A comunicação entre Deus e os homens está regida pela *Ordem do Mundo*, segundo a qual “os contatos regulares entre Deus e as almas humanas só deviam ocorrer depois da morte” (Schreber, 1995:48).

Considerada por Schreber como a lei que regula as distâncias e as proximidades entre o sagrado e o profano, qualquer desrespeito à *Ordem do Mundo* lhe gera alucinações e/ou sensações de fragmentação corporal.

Vemos o autor tentando dar conta de uma polifonia de vozes alucinatórias que duelam a todo momento. Como efeito disso, Schreber busca sua inclusão na *Ordem do Mundo* e nos indica a construção de uma estrada cuja ligação com o significante é mais direta, sem subterfúgios ou, em termos lacanianos, sem furo. Como vimos no capítulo anterior, a concepção laciana do significante do Nome-do-Pai funciona como um furo, ou melhor, como presença de uma ausência.

Lacan dirá que a psicose se desencadeia quando encontra o “furo no simbólico” (Lacan, 2002:284). Isso estabelece um paradoxo centralizado na idéia da ausência da inscrição do Nome-do-Pai como desencadeadora do surto. Essa idéia pode ter como consequência o entendimento da incidência da marca da metáfora paterna como uma salvação, como aquela fitinha no braço que dá acesso à área vip da festa.

Procuraremos evitar essa leitura, que desemboca na idéia de que a neurose é salvadora e de que o psicótico carrega um defeito no simbólico. Quando falarmos desse furo no simbólico da psicose, estaremos, então, nos referindo mais a um sentimento de inundação que, por sua vez, se apresenta como inundação de palavras sem significação e que não encontra um escoamento<sup>3</sup>.

### 3.2 \_ A psicose interroga a existência do pai

#### 3.2.1\_ *Unglauben, Bejahung e Verneinung*

Em 1896, no *Rascunho K*, comentando com Fliess sobre a importância do que ocorre à libido na paranóia, Freud diz que o psicótico não acredita na recriminação que se segue ao encontro com o sexual. O que ocorre é que a recriminação não se forma e o desprazer gerado é atribuído a pessoas que se relacionam com o paciente, através de um mecanismo projetivo.

A projeção é um elemento determinante na construção do delírio e está vinculada à essa recusa da crença na recriminação, que Freud entende como uma descrença que incide na realidade psíquica. (Freud, 1976/1896:267)

Lacan destaca o termo *Unglauben* em Freud para sustentar a descrença como um fator estrutural, que estabelece, na psicose, uma indiferença relativa ao lugar ocupado pelo significante do pai, esse mesmo significante que institui um furo no Outro e o mantém no horizonte do sujeito neurótico. (Lacan, 1998/1955:343) A *Unglauben* é designada por Lacan como “ausência de um dos termos da crença, do termo que designa a divisão do sujeito.” (Lacan, 1998/1964:225)

Ao considerar a constituição do sujeito e sua determinação pela linguagem, Lacan se detém sobre a *Bejahung*<sup>4</sup> de Freud, que ele traduz por afirmação primordial. Trata-se de um ‘sim’ fundamental que está na base da linguagem.

<sup>3</sup> A discussão que motivou esta nota foi abordada no curso de Marcus André Vieira, *Lições da Psicose*, realizado durante todo o ano de 2007, no Hospital Philippe Pinel, no Rio de Janeiro. A base do curso foi a concepção lacaniana do Nome do Pai, tal como apresentada no *Seminário 3*, a seguir corrigida por suas indicações sobre o Outro e o furo no *Seminário 10* e finalmente associada à sua relativização a partir da noção de nó borromeano, no *Seminário 23*. Jacques-Alain Miller elabora esse percurso em *A conversa de Arcachon* e em *O último ensino de Jacques Lacan*. Remetemos o leitor ao texto de Vieira, *No banquinho de Joyce*, 2007.

<sup>4</sup> Lacan extrai o conceito de *Bejahung* do artigo *A Negativa [Die Verneinung]*. (Freud, 1976/1925:256; Lacan 1998/1954:384)

Se, com Freud, temos a crença ou a recusa da crença no que ele chama de recriminação como diferenciais que têm como destino a neurose ou a psicose, com Lacan, temos a leitura da *Bejahung* de Freud como uma operação que afirma a crença no pai como significante nuclear, o Nome-do-Pai.

Esse mítico ‘sim, eu creio no pai’ inaugura a articulação da cadeia de significantes - um remetendo-se sempre a outro e, em seu caráter metafórico -, organizando-se pelo princípio de substituição, bem como garante a dimensão de equívoco que o significante apresenta<sup>5</sup>.

*Bejahung* se refere a um significante “isolado como termo de uma percepção original, sob o nome de signo, *Zeichen*<sup>6</sup>.” (Lacan, 1998/1957:564). Convém notar aqui a tradução de Lacan de *Zeichen* por signo, de modo diferente do que vimos no primeiro capítulo, onde percorremos a tradução lacaniana de *Zeichen* por traço.

Deste ponto de vista, a *Bejahung* parece referir-se a uma escrita original do significante. Podemos entender que, na neurose, a *Bejahung* faz do traço um signo para o sujeito e esse signo se inscreve como Nome-do-Pai.

O significante Nome-do-Pai atua como um ‘não’<sup>7</sup> ao que transborda da mãe – e que Lacan chama de gozo –, que na fórmula da metáfora se escreve DM – Desejo da Mãe. É a metáfora que veicula o não da neurose. Porém, trata-se de um não poético, que nunca é tão absoluto ou definitivo.

No nódulo da neurose, temos a *Verneinung*, um não que se opõe ao sim da *Bejahung*, mas que a conserva como operatória<sup>8</sup>. Freud, em seu artigo *A Negativa* (1925) discorre sobre um mecanismo denegatório presente no discurso neurótico que evidencia o funcionamento do recalque. Segundo Freud, o enunciado “não é” aplicado numa frase dita ao analista o avisa que a verdade estaria justamente no oposto do que a frase enuncia.

<sup>5</sup> Miller (1992) se refere à leitura lacaniana da *Bejahung* como uma concepção que aponta para um ‘sim’ tão fundamental, que não tem oposto, ou seja, que revela uma dissimetria, um ‘sim’ diferente do que o definiria como o contrário do não. Esse ‘sim’ de Miller é tomado como uma escritura, ele formula um ‘sim, está escrito’, que faz traço mesmo na psicose apesar da ausência da dimensão enganosa do significante.

<sup>6</sup> Lacan está tomando como referência a Carta 52 da correspondência de Freud com Fliess, sobre a qual trabalhamos no primeiro capítulo.

<sup>7</sup> Na língua francesa existe a possibilidade do equívoco: foneticamente, nome (*nom*) é também não (*non*).

<sup>8</sup> Observemos o fonema *ja*, de *Bejahung*, que designa sim em alemão, e o *nein*, de *Verneinung*, que, por sua vez inclui na expressão a palavra não da língua alemã.

A negação é, portanto, “um modo de tomar notícia do recalque.” O não é atribuído por Freud a um juízo, que, ao mesmo tempo substitui o conteúdo recalçado e é uma marca dele, “seu certificado de origem, digamos, como o *Made in Germany*.” (Freud 1976/1925:253-4)

Esse processo em Freud é conduzido pela idéia de que, na neurose, há um fora e um dentro: algo presente como uma representação interna ao eu pode ser reencontrado na percepção ou na realidade e tomado pelo sujeito. Isso atesta para Freud o fato de que as moções pulsionais incluem a representação ou a expulsam do eu. (Freud 1976/1925:255)

Para Freud, a análise não descobre nenhum ‘não’ que provenha do inconsciente.” A *Verneinung* é o reconhecimento do inconsciente por uma parte do eu, que se expressa em uma fórmula negativa. (Freud 1976/1925:257)

A *Bejahung* constitui o precedente necessário de toda aplicação da *Verneinung*, mas não deixa de ser “um juízo de atribuição que não julga a existência, não diz o verdadeiro sobre o verdadeiro.” (Lacan, *O objeto da psicanálise*, inédito, aula de 26 de janeiro de 1966)

Em resposta a Jean Hyppolite, Lacan afirma que o operador da psicose não é a *Bejahung*: “A *Verwerfung* corta pela raiz qualquer manifestação da ordem simbólica, isto é, da *Behajung* que Freud enuncia como o processo primário (...)”<sup>9</sup> (Lacan, 1998/1966:389).

---

<sup>9</sup> Alguns autores, como Erneta (2006), formulam a recusa do significante do Nome-do-Pai como não na psicose e admitem a presença de uma *Bejahung* que, ao invés de afirmar o pai no sentido simbólico, afirma o gozo não delimitado: “(...) esse Não que ataca ou impossibilita a *Bejahung*, Sim fundamental, abre ao mesmo tempo uma espécie de Sim a formas de gozo que não podem localizar-se e delimitar-se como acontece habitualmente nas neuroses. Radicalizando um pouco este paradoxo, parece que a *Autossung* do significante paterno abre espaço a uma *Bejahung* destes gozos.”

### 3.2.2\_ A *Verwerfung*

Se na psicose não há *Bejahung*, ou o *Made in Germany* de Freud, de que planeta o psicótico é?<sup>10</sup> Sem dúvida, o neurótico e o psicótico habitam o mesmo planeta. A diferença que privilegiaremos entre as duas estruturas está baseada na questão colocada por Freud que apresentamos no tópico anterior, isto é, a presença ou não de um dentro e um fora. A oposição *Bejahung-Verneinung* estabelece uma idéia da presença característica do antitético na neurose, ou seja, quando o pai é um furo que se estabelece no infinito, que está lá, isso coloca as coisas desse modo: dentro ou fora de cena.

É essa divisão que deixaremos, junto com Freud e com Lacan, do lado da neurose. A psicose nos revela o modo como o real do inconsciente funciona, como citamos em Freud: “não há nenhum não que provenha do inconsciente”. O planeta real do inconsciente é aqui e habita em todos nós, sem oposições como fora e dentro, sim e não, homem e mulher, com sentido e sem sentido. Afinal, não é sobre isso que a psicose nos ensina?<sup>11</sup>

No Seminário sobre *As psicoses*, Lacan ressalta que na perspectiva freudiana, todo homem é “um sujeito capturado e torturado pela linguagem” (Lacan, 1998/1955-6:276). Se todos estamos atados à linguagem, qual seria a especificidade da relação estabelecida entre a psicose e o significante?

Lacan demonstra que o Complexo de Édipo freudiano, enquanto lei de simbolização, produz, além da *Verneinung*, dois outros registros que dizem do equívoco fundamental presente na linguagem: a) *Verdichtung*, que, como vimos no primeiro capítulo, tem referência direta com a poesia e com a metáfora, que supõe a presença do mal entendido, do equívoco significante e revela o fato de uma fala poder ter vários sentidos ao mesmo tempo; b) *Verdrängung*: trata-se do recalque, do estabelecimento de um impossível no plano da significação, embora a cadeia significante continue seguindo suas condensações e deslocamentos.

<sup>10</sup> Lacan chega a afirmar que, na composição de uma determinada estrutura de sujeito, ou há *Bejahung* ou há *Verwerfung*. (Lacan, 1985/1955-56:98) Lacan encontra, também, em Freud, um não, ou recusa primordial, designado pelo termo *Austossung*. Esse poderia ser o nome do não da psicose, o não da descrença (*Un glauben*), que impede a inscrição da *Bejahung*, do sim dirigido ao significante paterno. Contudo, não privilegiaremos essa questão no escopo desse trabalho.

<sup>11</sup> Com Joyce, Lacan retornará seu olhar para a psicose a partir da teoria do nó borromeano, articulando a psicose menos como uma estrutura subjetiva e mais como um singular enodamento de discurso, como veremos no último capítulo.

Essas leis de simbolização se explicitam na relação do sujeito com o Outro que é justamente a problemática que Lacan aponta na psicose. O termo operador da psicose, que fala de sua relação com o Outro, é referido por Lacan à *Verwerfung* de Freud.

Em Neuropsicoses de defesa, de 1894, investigando os possíveis destinos das representações intoleráveis, Freud afirmara que existe uma espécie de defesa muito mais enérgica e eficaz na psicose.

Neste caso, o eu rejeita (o termo usado por Freud é *Verwerfung*) a representação intolerável, juntamente com o afeto, como se ela nunca houvesse chegado até ele. Freud distingue em seu Manuscrito K (1896), o recalque como inoperante, a descrença como sintoma primário e a recriminação, a recriminação, como o que retorna radicalmente de fora na paranóia. (Freud, 1976/1896:209)

Assim, o que se lança sob a operação de uma *Verwerfung*<sup>12</sup> sofrerá um destino diferente do recalcado. Ela terá como efeito a radical exterioridade do Outro. A descrença relativa ao pai na psicose é identificada por Lacan como *Verwerfung*, que ele traduz por foraclusão do significante do Nome-do-Pai no lugar do Outro:

A *Verwerfung* será tida por nós, portanto, como *foraclusão* do significante. No ponto em que, veremos de que maneira, é chamado o Nome-do-Pai, pode pois responder no Outro um puro e simples furo, o qual, pela carência do efeito metafórico, provocará um furo correspondente no lugar da significação fálica. (Lacan, 1998/1957-58:564)

O psicótico interroga, a todo instante, a existência do pai como metáfora, como ponto furado, contingente, no infinito. “A metáfora paterna é a operação

---

<sup>12</sup> Termo da língua alemã, utilizado por Freud, que Lacan traduz pelo termo *forclusion* – no português optamos pela tradução por foraclusão - e elabora como um conceito operatório na psicanálise. O termo é originário da área jurídica. Foracluir consiste, por exemplo, em expulsar alguém ou alguma coisa para fora dos limites de um reino e implica em que o lugar do qual se é expulso permaneça fechado para sempre. É também referido à temporalidade, como uma prescrição de um prazo determinado no processo jurídico, de modo que além desse prazo nada mais se poderá dizer e o processo será então julgado por “foraclusão”. (cf. Rabinovitch, 2001) Pode-se entender a foraclusão como uma abolição da lei simbólica, o que coloca em causa todo o sistema do significante. Pensaremos a foraclusão como a exclusão de um significante – O Nome-do-Pai – do encadeamento.

que institui este furo no infinito que é o Nome-do-Pai”, diz Lacan. (Lacan, 1998/1957-8:563)<sup>13</sup>.

O que temos com Schreber é um ponto de ancoramento que produz significação e que Lacan convencionou chamar de metáfora delirante<sup>14</sup>. A especificidade da metáfora delirante está no fato de que trata-se de uma construção imaginária, especular, onde não se pode considerar a presença de um ponto de fuga no espelho que indicaria que há um Outro marcado no infinito.

Porém, de certa forma, a metáfora delirante faz as vezes de Nome-do-Pai, constituindo uma amarração a seu modo. A metáfora construída pelo delírio funciona como um ponto de basta, uma amarração que fixa Schreber numa singular localização simbólica que tem em sua origem a materialização do significante *emasculação* – transformação em mulher - revelado pela alucinação.

Contudo, não se trata de uma construção simbólica cujo ponto de ancoramento seria a metáfora paterna. É por essa via que entendemos a afirmação de Lacan de que ao ler as *Memórias* de Schreber não estamos diante de um poeta e sim de um escritor, já que, como vimos com o *Booz endormi*, de Hugo, a poesia e a metáfora aparecem essencialmente vinculadas em Lacan.

Na psicose, trata-se de um advento que se aproxima da idéia de uma escrita<sup>15</sup> que se talha no próprio corpo. Segundo Lacan, o que não passa pelo pai, no sentido da *Verwerfung*, reaparece no real, na voz da alucinação, por exemplo. (Lacan, 1985/1955-56:23)

### 3.2.3\_ Ideal e metáfora delirante

Um dos pontos mais essenciais inseridos na fundamentação teórica do narcisismo é a introdução do conceito de *Ideal ich*, que Lacan traduzirá por eu ideal, descrito como uma herança do narcisismo infantil. Para dar conta do destino da libido do eu que não foi investida em objetos, Freud evoca o recalque.

<sup>13</sup> Regnault (1997) marca que a idéia do Nome-do-Pai para Lacan é um ponto de crença no infinito que vela e localiza as relações.

<sup>14</sup> Segundo Lacan, a metáfora delirante de Schreber institui um ponto no infinito por meio do ideal assintótico (Lacan, 1998/1957-8:578), como apontamos no item 2.1, a partir do caminho por onde se estabelece a construção do significante “Mulher de Deus”.

<sup>15</sup> Trabalharemos sobre a questão da escrita no terceiro capítulo.

A criação desse novo conceito, aglutina a teoria do narcisismo e a do recalque. Freud diz que: “a formação de ideal seria, para o eu, a condição do recalque.” (Freud, 1976/1914:90)

Podemos apreender que o *Ideal ich*, herança do narcisismo infantil, é um fator importante no estabelecimento das bases do sistema delirante na paranóia. Freud sustenta que no núcleo da paranóia há sempre um “impulso homossexual” (Freud, 1976/1911:43), tomado pelo delírio em direção a um “ideal assintótico” (Freud, 1976/1911:46; Lacan, 1998/1957-8:578) – o de ser a “Mulher de Deus”<sup>16</sup> (Freud, 1976/1911:30), no caso de Schreber. Esse significante “Mulher de Deus” compõe a “metáfora delirante” como resposta à questão sobre ‘quem é Schreber?’.

Devemos acrescentar que na época de Freud, a idéia de homossexualidade era experimentada como uma loucura, no sentido de doença mesmo. Na teoria da libido, Freud coloca a homossexualidade entre as ‘inversões sexuais’ e, seis anos depois, ela aparece como causa do delírio de Schreber. É preciso associar essa *fantasia homossexual* ao escopo do que será desenvolvido por Freud no conceito de narcisismo, publicado no ano seguinte ao artigo sobre Schreber.

Assim, fica claro que não se trata de homossexualidade enquanto escolha de objeto sexual, mas enquanto indicação de uma possível direção libidinal, que, na psicose, ao invés de dirigir-se aos objetos, retorna para o eu.

Somos remetidos, a partir daí, mais especificamente, à alusão de um processo identificatório que estaria na origem da escolha homossexual de objeto. Se toda inversão do caráter sexual do objeto se dá a partir de uma inversão no sujeito, toda a escolha de objeto supõe um certo posicionamento subjetivo determinado pela identificação.

Em *Uma lembrança infantil de Leonardo Da Vinci* (1910), já encontramos a discussão sobre uma identificação com a mãe (ou figura equivalente) fálica. A mãe é tomada como objeto e, posteriormente, esta escolha é substituída pela identificação a si mesmo, como modelo segundo o qual o sujeito escolhe seus novos objetos de amor, identificação esta que se une ao horror frente à descoberta

---

<sup>16</sup> Schreber se refere a uma “transformação em mulher” como o objetivo de Deus para com ele, ou “milagre da emasculação” (Schreber, 1995:74). No laudo médico do Dr. Weber, publicado como anexo ao livro de memórias de Schreber, há uma referência a um desígnio de Schreber, uma “essencial missão redentora”: em primeiro lugar tem que ocorrer a sua transformação em mulher. “Não que ele queira se transformar em mulher, trata-se antes de um dever com base na *Ordem do Mundo*.” (Schreber, 1995:351) Em sua análise do caso, Freud trabalha essa redenção como o ponto “assintótico” que se apresenta no delírio de Schreber.

da castração da mãe. A identificação narcísica associada à interrogação sobre a existência do pai na psicose, são os pilares da construção do delírio em Freud.

O delírio de Schreber avança projetando frente a ele, "o substituto do narcisismo perdido de sua infância, na qual ele foi seu próprio ideal." (Freud, 1976/1914:91). O trabalho do delírio se inaugura como defesa contra uma idéia que Schreber considera insuportável - a idéia de 'como deve ser bom ser uma mulher no ato da cópula' -, visando um ideal possível diante da questão sobre o sujeito Schreber. Lacan vincula essa idéia, que causa uma inundação de palavras, que transborda em Schreber, ao que será desenvolvido por ele como gozo, conceito que trabalharemos ainda nesse capítulo.

É o delírio que vem movimentar o ideal, em direção à uma peculiar metáfora, que se fixa no significante "Mulher de Deus" e que traz estabilização aos constantes desmoronamentos e construções imaginárias vivenciadas por Schreber. Essa concepção de que há uma metáfora construída pelo delírio na psicose é trazida por Lacan e relacionada à estrutura da linguagem, cujo caminho traçamos no primeiro capítulo.

Se o psicótico não faz o mesmo uso do pai que o neurótico, isso denuncia que a metáfora paterna não funciona ali como ponto de basta, como o ponto no infinito constituído na relação com o Outro. Na psicose o trilho do significante é essencialmente metonímico e o ponto de basta é também outro: "Significante e significado se estabilizam na metáfora delirante", diz Lacan (1998/1957-8:584).

A metáfora delirante é como uma cola para o que Lacan chama de "furo que se abre no significado" ou de "cascata de remanejamentos do significante" (*Ibid.*), que encontramos no desencadeamento da psicose de Schreber.

Lacan denomina fenômenos de código e de mensagem a duas das formas pelas quais se evidencia, na psicose, a produção de um vazio no lugar da significação fálica.

As mensagens interrompidas de Schreber podem ser tomadas como exemplo. Tais interrupções nas mensagens mostram-se como distúrbios de conexão, em que a frase é cortada justo no ponto em que surgiria a significação, isto é, o elemento da mensagem que amarra a relação dos termos envolvidos<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> É no Seminário 5 de Lacan, sobre *As formações do inconsciente*, especialmente na formulação do grafo do desejo, que encontramos a formulação mais precisa desses fenômenos.

Ele ouve: "Nisto eu quero..." e sente-se coagido a completar com "...pensar primeiro" ou "Agora eu vou me...", que alude a "...render-me ao fato de que sou burro". Essas frases interrompem-se no ponto em que os termos no código indicam a posição do sujeito, a partir da mensagem. A apresentação de um modo indireto, alusivo, de falar do sujeito é uma das características do discurso psicótico.

Um dos modos como se presentifica esse Outro radicalmente exterior na psicose é a alucinação, que tem por hábito dizer a verdade verdadeira sobre o sujeito e sobre o mundo. A alucinação é a principal portadora do *ouro da palavra* (Antunes, 1996, *Soneto*) na psicose.

### 3.3\_ A voz da alucinação, o *ouro da palavra* na psicose – o encontro da voz do Outro entre o imaginário e o real

Lacan considera o fenômeno alucinatório um fato central na psicose. É a voz da alucinação que vem responder à pergunta sobre o sujeito, ao *Quem conhece esse tal Dr. Schreber?*, que indica a questão cuja presença ressaltamos no desencadeamento do surto de Schreber. A voz da alucinação traz o significante à cena, como “atribuição subjetiva” (Lacan, 1998/1957-58:538), ela é fundadora, é constituinte para a atividade subjetiva. A teorização de Lacan nos informa que é a alucinação é um caminho de constituição do sujeito.

A alucinação - que, segundo Lacan, é sempre verbal desde que se fale dela – é uma das formas mais comuns de comparecimento do Outro na psicose. Foracluído no simbólico, o Outro, “cancelado dentro, retorna desde fora” (Freud, 1976/1911:66), como uma voz incidindo sobre o imaginário, ou seja, imbuída de uma consistência corporal<sup>18</sup>. No caso de Schreber, a comunicação com o Outro se dá através dos nervos de seu corpo, por onde as vozes lhe atravessam e trazem a presença *fundamental* da linguagem.

Desde o início de seu livro de memórias, aparece demarcada a importância que toma para Schreber uma língua falada pelos nervos de Deus, que se lhe apresenta através das vozes que escuta o dia inteiro. Batizada como *Grundsprache*

<sup>18</sup> Podemos dizer que a inscrição do Nome-do-Pai, por sua vez, instaura uma alteridade interna.

e traduzida por Lacan como *língua fundamental* (Lacan, 1998/1957-8, p. 543), trata-se de uma espécie mirabolante de dialeto que provém do alemão antigo<sup>19</sup>.

Essa outra língua, com características gramaticais diferenciadas, se torna a língua do delírio schreberiano, embora ele fosse capaz de continuar a comunicar-se normalmente com seus semelhantes em alemão tradicional.

Lacan ressalta que, sem a *língua fundamental* do delírio, o que determina a alucinação "... é o eco imaginário que surge como resposta a um ponto de realidade que pertence ao limite onde ele foi suprimido do simbólico." (Lacan, 1998/1966:393). A concepção de Lacan sobre a presença de um eco imaginário na atividade subjetiva corresponde à teoria de Freud sobre o narcisismo.

### 3.3.1\_ O eco do Narcisismo

O papel desempenhado pela “fantasia feminina de desejo” que constitui o núcleo central do delírio de Schreber, nos conduz ao estágio de fixação libidinal característico da paranóia, o narcisismo, reconhecido por Freud como o momento do desenvolvimento da libido no qual o objeto em direção ao qual o sujeito dirige qualquer investimento é seu próprio eu.

Uma das características apontadas por Freud como príncipes do sistema delirante de Schreber é justamente a transformação em mulher, que se caracterizaria pela redenção de uma “fantasia feminina de desejo” (Freud, 1976/1911:53). Na tentativa de se defender de tal fantasia, Schreber reage rápida e precisamente com o delírio de perseguição, reação que Freud define como uma defesa aguda, tipicamente paranóica.

O conceito de narcisismo<sup>20</sup> se constitui sobre o pano de fundo do autoerotismo<sup>21</sup> em Freud e surge, desde o início, no contexto da questão sobre a

<sup>19</sup> “Talvez o traço mais marcante na doença de Schreber seja que sua manipulação pelos raios divinos – no sistema schreberiano, os “raios” são os nervos de Deus – ocorre, acima de tudo, num registro lingüístico”, diz Santner. (Santner, 1995:48)

<sup>20</sup> A introdução deste conceito, cuja tônica principal é o desenvolvimento da instância do eu no psiquismo, desencadeará uma série de mudanças estruturais na teoria freudiana, culminando na virada dos anos 20, início da chamada segunda tópica do pensamento de Freud, sobre a qual nos determos apenas pontualmente neste trabalho.

<sup>21</sup> Este assunto está diretamente vinculado a uma controvérsia de Freud com Jung a respeito da teoria da libido. Jung sustentava que a libido do eu poderia ser entendida como energia psíquica geral, não-sexual. Trata-se de uma primeira resposta teórica de Freud que destaca, do auto-

homossexualidade nos *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905). É no estudo sobre o caso Schreber (1911) que este conceito vem situar-se no centro da interpretação psicanalítica da paranóia.

A constituição do eu<sup>22</sup> é considerada por Freud como uma “nova ação psíquica” (Freud, 1976/1914:74), que apresenta o eu como uma imagem unificada através da qual o sujeito se representa. A libido toma o eu como objeto total, de maneira diferenciada do que ocorre com as parciais pulsões auto-eróticas.

O narcisismo cumpre sua parte na unificação da atividade pulsional, que surge, necessariamente, num determinado momento e segue imprimindo sua marca sobre todo o desenvolvimento libidinal.

A concepção lacaniana correspondente ao imaginário demarca uma relação libidinal essencial com a imagem corporal. Trata-se do *estádio do espelho*, expressão cunhada por Lacan em 1936 para designar um momento estrutural e mítico no psiquismo humano, quando a criança antecipa o domínio sobre sua unidade corporal através de uma identificação com a imagem do semelhante que surge da percepção de sua própria imagem no espelho. A proposta lacaniana é que busquemos a origem da imagem do corpo despedaçado na *gestalt* da visão do conjunto da imagem corporal.

A constituição do eu, para Lacan, é um fenômeno essencialmente articulado à relação com o outro, o semelhante. É preciso entender esse semelhante como as duas faces de uma mesma moeda: de um lado está o eu, virando o lado temos o outro. Um sustenta o outro através de um mecanismo projetivo, como no espelho.

O que está em relevo no imaginário é a idéia de projeção como algo que identifica o sujeito, uma identificação concernente a um duplo especular do eu. Segundo Lacan, é a partir da imagem que temos de nós mesmos, “que nos dá uma miragem de totalidade” que convém falar da teria do eu em Freud (Lacan, 1986/1956:273).

Contudo, se ao invés de pensarmos em faces de uma mesma moeda, pensássemos no movimento de uma gangorra, nos remeteríamos a um movimento de balança presente na fugacidade dessa relação especular: “Esta ilusão de unidade onde o ser humano busca sempre seu auto-domínio, inclui o perigo

---

erotismo infantil, uma constelação psíquica distinta, que precede e prepara o aparecimento das relações objetais.

<sup>22</sup> A partir da segunda tópica, eu e isso passam a ser indissociáveis para Freud.

constante de cair de novo no caos original, por bascular sobre o abismo de uma vertiginosa aquiescência que talvez seja a essência da angústia.” (Lacan, 1951:37).

Há na experiência do duplo imaginário, um eco que remete ao corporal e, ao mesmo tempo, à angústia, ou seja, ao registro do real conforme formulado por Lacan e que, por hora, apenas anunciamos para trabalhar mais à frente.

Uma parte da função do duplo pode ser entendida, portanto, na vertente do “eco imaginário” de Narciso. O imaginário é um terreno instável, é preciso que o olhar do Outro se apresente para que o eu se estabilize: “A criança se volta, como observei, para aquele que a segura e que está atrás dela”. Através de um movimento de cabeça, a criança procura o adulto “para invocar seu assentimento, e depois retorna à imagem, ela parece pedir a quem a carrega, e que representa aqui o grande Outro, que ratifique o valor dessa imagem”, diz Lacan. (Lacan, 2005/1962-1963)

Relembrando o mito, Narciso é um belo jovem que se apaixona por sua própria imagem refletida no espelho d’água e nunca consegue desprender-se dela, até a morte. No lugar onde ele morre, nasce uma flor que leva seu nome. Contudo, o destino de Narciso se sobrepõe ao de Eco, que pode ser considerada como seu duplo (Santos, 2006).

Eco é a jovem ninfa, que possui o talento da eloquência e que o usa diversas vezes para distrair a filha de Saturno, Juno, pois a deusa queria surpreender e castigar as ninfas deitadas com seu marido Júpiter. Enquanto Eco conversa com Juno, as ninfas ganham tempo e podem fugir do castigo da deusa.

Ao perceber a artimanha de Eco, a divina Juno pune a ninfa, reduzindo sua fala eloquente com o uso brevíssimo e petrificado da palavra a ponto de que quando alguém acabasse de falar, Eco só conseguiria repetir o que ouviu, ou seja, o final da sentença (Ovídio, 1994:366-369). Eco, então, resolve se esconder na floresta e encontra Narciso. Segue a transcrição da estranha conversa entre os dois:

‘Aqui está presente alguém?’ ‘Alguém’, respondera Eco. Ele se admira e olha por todas as partes à sua volta. Ele clama com alta voz: ‘Vem!’ Eco repete o mesmo convite. Ele olha para trás, e, não vendo ninguém se aproximar, pergunta: ‘Por que foges de mim?’ E ouve as mesmas palavras que dissera. Insiste, e, iludido pela voz que parece alternar com a sua, convida: ‘Aqui, unamo-nos!’ Não houve palavra à qual Eco pôde responder com muito prazer: ‘Unamo-nos’. Ela repete e ajunta o

gesto à palavra e, saindo da floresta, avança para abraçar o desejado. Ele foge, e diz, ao fugir: ‘Afasta-te de mim, retira estas mãos que me enlaçam! Antes eu morrer que me entregar a ti!’ Eco somente repetiu: ‘Me entregar a ti’. (*Ibid.*:379-392)

E Eco entrega sua vida a Narciso, cumprindo o que de sua voz ecoou. Morrem os dois, Narciso e Eco. Narciso em seu enamoramento de si mesmo e Eco pelo desgosto do amor não correspondido. A morte de Eco é relatada por Ovídio:

A magreza resseca-lhe a pele e todo o suco de seu corpo se evapora no ar. Sobrevivem, no entanto, apenas *a voz e os ossos*. A voz permanece; dizem que os ossos assumiram a forma de pedra. Assim, ela se esconde nas florestas, e não é vista nas montanhas. É ouvida por todos; É o som que ainda vive nela. (*Ibid.*:395-401, grifo nosso)

### 3.3.2\_ Alucinação e eco

Esse resto de voz, a voz e os ossos que permanecem de Eco, apontam para além do imaginário. Estamos no registro da voz em sua materialidade, de uma ressonância que não busca a significação. É disso que se trata na alucinação psicótica.

Na psicose, a voz do Outro fala, às claras, provocando no sujeito reações de pânico, terror, exaltação e perplexidade. Na neurose, o Outro cala, inconsciente. Só na psicose compensada com um delírio, o som que vem do Outro pode ser localizado como um eco cheio de significação.

Podemos retomar o famoso exemplo de Lacan de uma paciente entrevistada por ele e que teria ouvido seu vizinho lhe dizer: “Porca”, ao passar por ela no corredor. Lacan lhe pergunta o que ela própria poderia ter proferido no instante anterior e ela admite ter murmurado, ao ver o vizinho: “Eu venho do salsicheiro”.

Lacan segue, perguntando à paciente a quem visavam essas palavras. Ela não sabe dizer, no entanto, relata que havia acabado subitamente com seu casamento, que era reprovado por sua mãe, pois tinha a convicção de que a família de seu marido queria acabar com ela, picando-a em pedacinhos.

Aqui, o sujeito não recebe, como seria de se esperar, sua mensagem do Outro, sob forma invertida; antes, é sua própria mensagem – o eco, diretamente,

recebido através do outro especular, como se este viesse nomear aquilo que a fala do sujeito apenas cercou.

A resposta "Porca" é a própria causa do enunciado anterior da paciente, como mostra Lacan, na medida em que, afinal de contas, quem viria do salsicheiro senão um suíno, partido em rodela, com o corpo despedaçado, disperso por um mundo que se vai em pedaços? (Lacan, 1998/1955-56:540).

### 3.4\_ A pulsão de voz

“antes de existir alfabeto existia a voz / antes de existir a voz existia o silêncio / o silêncio / foi a primeira coisa que existiu / um silêncio que ninguém ouviu.” (Antunes, 1996, trecho de *Silêncio*)

No momento em que se volta para a elaboração do conceito de objeto  $a^{23}$ , seu lugar na pulsão, na causa do desejo, Lacan retoma os objetos pulsionais de Freud – oral e anal ou o seio e as fezes -, formalizando os que já havia acrescentado como o olhar e a voz.

Sobre o que diz respeito à pulsão relacionada à voz, destacamos a seguinte definição:

(...) as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer. Esse dizer, para que ressoe (...), é preciso que o corpo lhe seja sensível. É um fato que ele o é. Porque o corpo tem alguns orifícios, dos quais o mais importante é o ouvido, porque ele não pode se tapar, se cessar, se fechar. É por esse viés que, no corpo, responde o que chamei de voz. (Lacan, 2007/1975:18-9)

É preciso deixar claro que esse eco de um dizer na pulsão não é da mesma ordem que o eco imaginário, apesar de estarmos fazendo uso da mesma palavra. O eco imaginário, como vimos, é um fenômeno essencialmente duplo, como as faces de uma moeda, seguindo a matriz do *estadio do espelho*. O eco da pulsão é um efeito do dizer no corpo.

---

<sup>23</sup> Lacan conceitua o objeto  $a$  como um objeto imaterial, insubstancial e intangível, sobre o qual trabalharemos no próximo item.

Lacan traz, assim, ao nosso estudo, um novo ângulo de referência da psicanálise em relação à teoria da linguagem. Esse ângulo privilegia o que está no cerne da alucinação, a voz, e o que está no cerne da experiência psicanalítica, a pulsão. Temos, na citação acima destacada, a voz como o eco de que há um dizer que é de ordem pulsional, que não se dirige à significação, ressoando no corpo.

Fizemos, no primeiro capítulo, um caminho pela *Klangbilder* de Freud, que pode ser traduzida por ‘metáfora do som’, essencialmente simbólica, como formação primeira de palavra no inconsciente, e depois pelo significante de Lacan.

Concomitantemente, investigamos os trilhos do simbólico de Lacan através do conceito de representação em Freud, dos traços que constituem a *Vorstellungsrepräsentanz*, até chegar ao traço unário, para demonstrar, com Lacan, que a ressonância da palavra é constitucional para o inconsciente antes mesmo que se instaure a mecânica do significante.

Em outras palavras, fizemos esse percurso para dizer que o não-simbolizável ressoa no sujeito. Nesse segundo capítulo, começamos por fornecer as bases do imaginário em Freud e Lacan e agora, com a pulsão, introduzimos o real lacaniano.

Ficaremos com as definições de imaginário e de real que aparecem a em R.S.I.: o *imaginário* é o *sentido*; já o *real*, diz Lacan, ele é o “avesso do imaginário”, ele é o *não-sentido* (Lacan, 1975, aula de 21 de janeiro de 1975). Três anos mais tarde, Lacan fala precisamente sobre o real: “Há uma coisa que, de todo modo, é certa, se é que alguma coisa possa sê-lo, é que a idéia mesma de real comporta a exclusão de todo sentido. Não é senão na medida em que o real é esvaziado de sentido que nós podemos apreendê-lo um pouco [...]” (Lacan, 1976-77, aula de 8 de março de 1977). Um dos nomes do real é a morte, a radical zona de não-sentido da vida.

Muito antes desta citação que destacamos, desde 1956, Lacan inter-relaciona o corpo, a morte e o significado como elementos inapreensíveis, irreduzíveis à lógica fálica. Para Lacan, o corpo e a morte estão profundamente envolvidos no significado. A morte é o que se reflete no fundo do significado e é, ao mesmo tempo, o suporte, a base, da operação pela qual o significante existe: “O significante funciona sobre o fundo de uma certa experiência da morte.” (Lacan, 1995/1956:50).

Se partimos da assertiva que Lacan depreende de Freud: “Toda pulsão é pulsão de morte” (Lacan, 1979/1964:195) e adicionamos a informação de que o significante está sobre a pulsão, ou seja, “sobre o fundo de uma certa experiência da morte” (Lacan, *Op. Cit.*), somos levados a concluir que a pulsão também pode ser um dos nomes do real.

Schreber conta que é afetado por uma “língua dos nervos, da qual o homem sadio não tem consciência”, onde “as palavras são repetidas em silêncio.” (Schreber, 1995:69). Palavras repetidas em silêncio? A pulsão, mesmo a de voz, fala de um lugar onde não há eco imaginário, não há nem mesmo voz, a não ser, talvez, como um som esvaziado de sentido, desde que concordemos que o silêncio da repetição produza alguma ressonância que possa afetar ou tomar corpo na palavra.

A voz que Schreber ouve é a voz áfona, aquela que, separada de nós, "soa como um som estranho" (Lacan, 2005/1962-63:272). A "dimensão propriamente vocal", em Lacan, traz a presença de uma voz que deve ser desvinculada de tudo o que tem a ver com a fonetização. (*Ibid.*, p. 273)

Segundo Freud, a pulsão reina na enigmática fronteira entre o anímico e o somático, como medida de uma exigência de trabalho que é imposta ao anímico em consequência de sua relação com os estímulos corporais. (Freud, 1976/1915b:117)

Neste sentido, o ouvido parece ser uma cavidade privilegiada para pensar a pulsão, já que possui uma abertura para dentro do corpo – por sinal bem maior do que a que vemos do lado de fora – e outra para fora, que desde que nascemos, constitui a primeira porta de entrada da linguagem enquanto palavra falada e, antes que as palavras possam ser identificadas pelo bebê, enquanto pura voz.

Lacan fala da voz na fita do gravador como uma metáfora para pensar a voz como o que se presentifica antes da constituição do eu no sujeito, uma voz desligada de seu suporte, que se constitui, *a posteriori*, como resto. (Lacan, 2005/1962-63:298) "Tudo que o sujeito recebe do Outro pela linguagem, diz a experiência comum que ele o recebe como forma vocal", diz Lacan (*Ibid.*). Então, antes mesmo do bebê nascer, a voz já estava lá. Essa voz-resto será retomada por nós adiante.

### 3.5\_ O corpo da palavra

Tomemos como referência o poema *H2O mem*, de Antunes, para pensar essas palavras “repetidas em silêncio” como um movimento típico da pulsão e o que vem a tornar-se voz, a partir de um modo bem diferente de dar corpo à palavra:

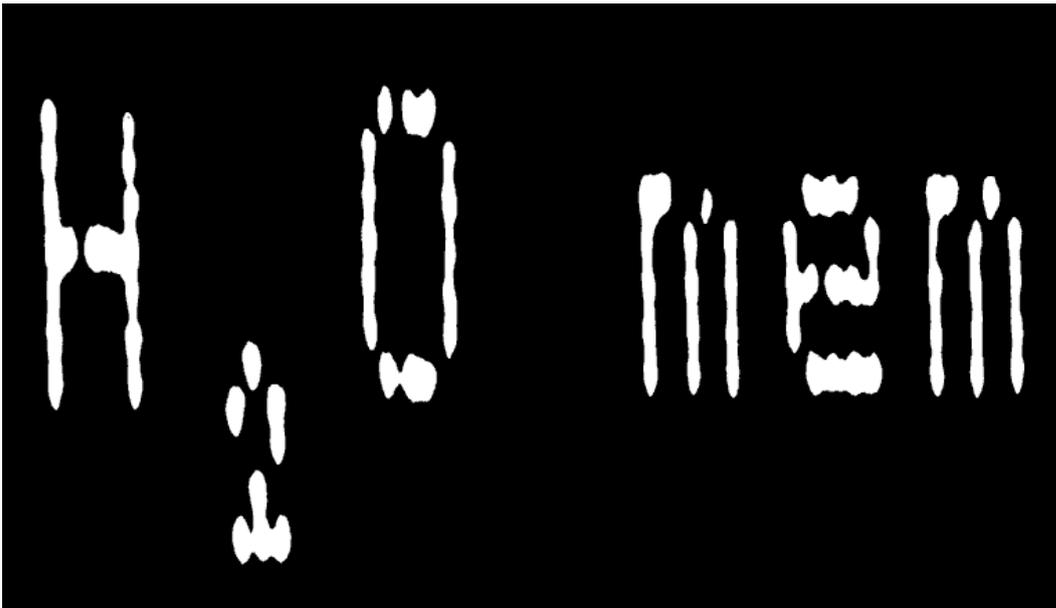


Figura 7 - **H2O mem**. Antunes, 2001.

Neste poema, ossos se transformam em letras, ou seja, são ossos que escrevem palavras. H<sub>2</sub>O, símbolo científico da água, é um material constituinte do corpo humano, representa entre 45 a 75% do peso corporal. Ossos e água são matérias do corpo. Se ficamos apenas com esse ponto de referência, estamos no campo somático. Com a introdução da linguagem, da palavra, passamos ao plano psíquico, propriamente humano. Entre o psíquico e o somático, estamos no campo da pulsão de Freud e do real de Lacan.

Se procurarmos no poema acima a substituição característica da metáfora, que, como vimos, identificaria o lugar do sujeito, não encontramos pistas. Contudo, é possível identificar um elemento a mais, o 2 de *H2O mem*, que não seria necessário para que se escrevesse a palavra homem, nem para compôr a representação pictográfica dos ossos-palavras de Antunes.

Poderíamos entender esse a mais como um ponto que aproxima o poema da metáfora, que traz um (+) de significação<sup>24</sup>, ao menos no que diz respeito à fórmula da água, que, sem dúvida está incluída no poema como um símbolo, substituindo a palavra água.

Porém, se abstrairmos o H2O como uma fórmula, - e esse é um caminho, desde que captamos, com Lacan e com o que se evidencia no funcionamento da linguagem na psicose, a incidência do real, da exclusão do sentido, através da presença de uma voz alucinada que toma corpo – esbarraremos no fato de que H é uma letra silenciosa na palavra homem. O agá não altera a sonoridade da palavra, mas também não se faz ausente.

O H2 poderia, portanto, ser entendido como um modo de escrever a pulsão, ou as letras “repetidas em silêncio”, conforme disse Schreber. (*Op. Cit.*) A pulsão é como o agá que se vê por trás da fórmula da água no poema de Antunes, onde um traço referido à linguagem, ou a uma letra<sup>25</sup>, se repete em silêncio, mas não faz sentido.

O silêncio da pulsão não se direciona à significação. O agá do poema de Antunes traz a idéia de uma ressonância que não é semântica, ou que não podemos referir diretamente aos termos que Lacan buscou na lingüística de Saussure. Para abordar esse problema, os conceitos lacanianos de objeto *a* e de gozo serão nossas ferramentas.

Em *O futuro de uma ilusão* (1927), artigo escrito por Freud depois da grande virada operada com o *Mais-além do princípio de prazer*<sup>26</sup> (1920), temos a introdução da pulsão de morte em seu radical estatuto de força, pressão (*Drang*)

<sup>24</sup> Esse + entre parênteses aparece grafado na fórmula da metáfora proposta por Lacan e vista por nós no primeiro capítulo.

<sup>25</sup> Letra é um conceito de Lacan que designa, inicialmente, o suporte do significante, como veremos no terceiro capítulo.

<sup>26</sup> Trata-se do artigo que marca o início da segunda tópica freudiana, onde Freud reformula o inconsciente. Não trataremos especialmente desta virada teórica, a não ser no que tange à pulsão de morte. Para tanto, ficaremos com a leitura lacianiana de que toda a pulsão é pulsão de morte, leitura que já leva em conta tal virada de Freud e traz a questão que nos interessa nesse momento.

que almeja a satisfação absoluta, denominada por Freud de morte e, mais adiante, por Lacan, de gozo, como veremos.

Se a metáfora delirante pode ser entendida como a construção de um ponto no infinito da metonímia, é no sentido de que esse ponto permite a localização do gozo para que o sujeito não seja completamente invadido por ele, ou, em outras palavras, permite a constituição de algum filtro<sup>27</sup> que funcione de modo a defender o sujeito do encontro com o real em jogo na pulsão de morte<sup>28</sup>.

Se privilegiarmos a vertente da voz como objeto, ou seja, desatrelada da via metafórica, isto é, do efeito de sentido que produz o sujeito neurótico, como vimos no capítulo anterior, estamos mais próximos tanto do campo da psicose quanto do poema *H2O mem* de Antunes. Trata-se da presença de uma voz que sobra, que é como um resto que não se direciona ao sentido.

Essa voz é uma produção sonora que despe-se de sua presença como significante e se apresenta em carne e osso (o poema de Antunes apresenta como água e osso), isto é, com seu corpo, o corpo entendido como uma caixa de ressonância para a emissão da voz (Lacan, 2005/1962-63:273). Essa acepção da voz está, ao mesmo tempo, aquém e além do plano do sujeito, embora não se desvincule da cadeia significante.

---

<sup>27</sup> Na neurose, é a fantasia que opera como esse filtro, que está enganchada, pendurada, nos orifícios do corpo, como o H do poema de Antunes. Não trataremos desse assunto no escopo da tese, visto que optamos por seguir com o delírio na psicose, mas podemos marcar uma diferença: o neurótico desconhece o H e o psicótico não. O filtro do neurótico não é o mesmo que o da psicose, é o do sentido.

<sup>28</sup> Consideramos que a esquizofrenia diz respeito mais propriamente ao momento do surto, ou da dissolução imaginária, de Schreber, quando as vozes o assolavam sem descanso e não cabiam, ou não se direcionavam ainda, à construção delirante. Assim, temos uma idéia mais clara de como se apresentam as alucinações no real do gozo, sem a tela tecida pela fantasia e sem a rede mais cristalizada do delírio. Essa leitura sobre o que diferencia a esquizofrenia da paranóia pode ser encontrada em Freud, sob o ponto de vista da teoria da libido (Freud, 1076/1914:70).

### 3.6\_ A voz como objeto *a*

desorienta o incerto  
 ruma sem trajeto  
 nunca existiu mas eu deleteo

querer sem objeto  
 voz sem alfabeto  
 enchendo um corpo já repleto

o excesso exceto  
 o eticétera e todo resto  
 do chão ao céu, da boca ao reto

eu só eu  
 no meu vazio  
 se não morreu  
 nem existiu

(Antunes/Lenine, 2008, Trecho de *Excesso exceto*)

Atribuir existência a essa voz que é como uma ressonância - ou que é feita de água e osso, lembrando o poema de Antunes trabalhado no item anterior -, é pensá-la além da fonação e do significante, ou melhor, é pensá-la como a incidência do significante no corpo. (cf. Valas, 2001, p. 67)

Não é por acaso que Lacan destaca a “auditivação” das alucinações na estrutura de fala proveniente da *língua fundamental* de Schreber, onde “é o próprio significante (e não o que ele significa) que é objeto da comunicação.” (Lacan, 1998/1957-8, p. 543-4). Podemos dizer que o significante comparece como um objeto vocal na alucinação.

Há várias apresentações possíveis do objeto *a* de Lacan, tanto em Lacan quanto em autores que nele se baseiam. Apresentaremos o objeto *a* como uma “falta irreduzível do significante” (Lacan, 2005/1962-63, p. 146) ou como “uma voz sem alfabeto”, como se escreve no poema *Excesso exceto* de Antunes e Lenine ou, ainda, como “um pedaço do corpo” (*Ibid.*, p.149) para falar sobre seu lugar de resto na operação significante.

Quanto à essa “falta irreduzível do significante”, não se trata da falta<sup>29</sup> apreensível por intermédio do simbólico, a da biblioteca, como exemplifica Lacan, onde se pode dizer: *Aqui está faltando o volume tal em seu lugar*. Esse

<sup>29</sup> No Seminário 10, Lacan nos fala de duas faltas: a falta no simbólico, ligada à castração, ponto onde Freud articula o final de análise; e a falta no real, onde o sujeito tem que se defrontar com o seu ser. Esta falta no real não se esgota na castração. (Lacan, 2005/1962-63:19)

lugar “é um lugar apontado pela introdução prévia do simbólico no real.” E essa falta “designa o lugar, designa a ausência, presentifica o que não está presente.” (*Ibid.*, p.147)

Trata-se de uma falta mais radical, é a falta da exceção, falta da falta, de algo que, “na própria constituição da subjetividade”, está perdido para sempre (*Ibid.*, p.149). Ao mesmo tempo, o objeto *a* de Lacan é tão irreduzível ao significante quanto inapreensível à imagem. Nas palavras de Antunes e Lenine, seria o que, “no meu vazio / se não morreu / nem existiu.”

Segundo Lacan, há um “ponto falta-de-significante” que é o ponto próprio do momento em que o significante<sup>30</sup> passa a existir, um ponto “que não pode ser significado” e, também, que instaura a relação com o Outro (*Ibid.*, p.150). Podemos entender isso como uma espécie de curto-circuito que se constitui como o furo de que falamos no início desse capítulo - um ponto de fundação - e que passa a funcionar como causa, causa de desejo<sup>31</sup>.

No furo que delimita o inconsciente, fora de qualquer articulação significante, Lacan instaura o objeto *a*, encarnação de um vazio<sup>32</sup> marcado pelo significante da falta no Outro, S(A) – outro modo de pensar a barra como resistência à significação -, que vem a se constituir como “causa de desejo.” (*Ibid*, p. 116) O objeto *a* “está *atrás* do desejo.” (*Ibid*, p. 115)

Essa idéia de causa atribuída por Lacan ao objeto *a* não se confunde com uma força externa que desencadearia o desejo:

O objeto *a* é o que, no objeto, nos dá vida, uma espécie de carne do vazio que, tal qual prossegue Antunes, adivinha-se no coração do rol do desejo: “nuvens de areia, folhas no quintal, canto de sereia, roupas no varal... (Vieira, 2008:55. O autor se refere ao poema-canção *Do vento*, de Arnaldo Antunes, que pode ser encontrado no CD Paradeiro, BMG, 2001)

A voz em sua dimensão de objeto é a voz do Outro, ou o sinal de sua

<sup>30</sup> Em vários momentos de seu ensino, Lacan define que o significante (S1) representa o sujeito (\$) para um outro significante (S2). Nesta operação produz-se um resto, o objeto *a*. Esse resto é situado na metonímia da cadeia significante. Essa disposição do objeto como resto, instituída pelo sujeito em sua relação com o significante, é o que indica que a estrutura é não-toda significante.

<sup>31</sup> O desejo lacaniano é sustentado por um vazio atestado pela presença do Outro. “O desejo do homem é o desejo do Outro.” (Lacan, 2005/1962-3:31) O desejo do Outro, se endereça ao sujeito e o coloca em questão.

<sup>32</sup> Vieira (2008:55) define metaforicamente esse vazio como um “modo de presença do vento no objeto.”

presença<sup>33</sup>. Esse Outro é referido por Lacan ao traço unário - que vimos no primeiro capítulo -, à sua singularidade. É a partir do Outro entendido como traço unário, anterior ao campo do significante, que se constitui o sujeito para Lacan:

O traço unário é anterior ao sujeito. *No princípio era o verbo* quer dizer *No princípio era o traço unário*. (...) *Simplex*, singularidade do traço, é isso que introduzimos no real (...) às vezes existe o que é anterior a tudo o que podemos elaborar ou compreender. Chamarei a isso presença do Outro (A), com A maiúsculo. (*Op.cit.*, p. 31)

Entre a voz e o silêncio, Lacan marca a incidência dessa presença que difere do som, esse que não deixa de ser seu substrato material. O exemplo de Lacan é a ressonância do *chofar*<sup>34</sup> hebraico, entendida como o som da própria voz de Deus (*Ibid.*, p. 272).

Essa modalidade de objeto *a* nos conecta novamente às alucinações auditivas e à construção delirante que Schreber endereça a Deus. De fato, a alucinação, a “voz sem alfabeto” por excelência, demonstra a emergência do objeto como voz do Outro em carne e osso, como Lacan indica na única aula de seu Seminário *Os nomes do pai*:

Vamos ver o *a* vir do Outro, único testemunho desse lugar do Outro que não é somente lugar de miragem, este *a* que não nomeei, mas certamente mostrei em uma das reuniões de nossa sociedade e poderia ter esclarecido em nossas jornadas sobre a paranóia, mas me abstive: a voz. (Lacan, 1962: aula de 20 de novembro de 1962)

Lacan sustenta que não é possível simplesmente assimilar a voz, a voz é sempre, de alguma forma, incorporada. É isso que dá ao *chofar* a possibilidade de que, num dado momento, ele substitua a fala, “arrancando poderosamente nossos ouvidos de todas as suas harmonias costumeiras.” (*Ibid.*, p. 301)

“Uma relação mais que acidental liga a linguagem a uma sonoridade”, diz Lacan. (*Ibid.*, p. 299) A idéia é que a linguagem mantém uma relação muito próxima com a sonoridade, já que o ouvido é um aparelho que ressoa e que “não

<sup>33</sup> Isso nos lembra que a pulsão de voz é também chamada de pulsão invocante na teoria lacaniana (Lacan, 1985/1964, p. 171). *Invocare* em latim reenvia a chamamento.

<sup>34</sup> Instrumento de sopro feito de chifre de carneiro. É um dos mais antigos símbolos bíblicos e judeus, tão antigo que a Torah declara o seguinte em Shemot 19.16,19 (Êxodo) "aconteceu que ao terceiro dia, quando amanheceu, vieram trovões e relâmpagos, e espessa nuvem sobre o monte, e um somido de buzina muito forte; e todo povo que estava no acampamento estremeceu".

ressoa qualquer coisa. (...) ele só ressoa em sua nota, em sua própria frequência.”<sup>35</sup> (*Ibid.*).

Lacan diz que “se a voz, no sentido em que a entendemos, tem alguma importância, não é por ressoar num vazio espacial qualquer. (...) a voz ressoa num vazio que é o vazio do Outro como tal.” (*Ibid.*, p. 300).

Essa ressonância no vazio do Outro pode ser reconhecida no circuito pulsional que a voz circunscreve, ao contornar um espaço oco onde o objeto se aloja. Entre sua emissão (na cavidade bucal) e seu retorno (ao canal auditivo), o objeto voz “surge no vazio desenhado pela sonoridade transformada em material significante.” (Caldas, 2007, p. 92).

A particularidade da voz na lista dos objetos pulsionais parece advir do fato de que ela concerne ao desejo do Outro. Como meio privilegiado de transmissão da linguagem e da palavra, a voz enfatiza mesmo o instante mítico do nascimento do sujeito. O recém-nascido grita expressando a dor, por exemplo, da abertura de seus alvéolos pulmonares.

Esse “puro” grito, no dia-a-dia do bebê, se transformará em grito “para”<sup>36</sup> a partir do momento em que a palavra do Outro, sustentada por uma voz, responde com sua demanda: “Ele está com fome.” Desde a instauração desse grito “para”, o bebê e o mundo deixam de ser naturais para tornarem-se seres imersos na linguagem. Aí está a linguagem marcando o homem no próprio corpo.

A voz do Outro, ao mesmo tempo em que introduz o infante à palavra, o leva a perder a dimensão da voz como objeto. “A materialidade do som será, a partir de então, irremediavelmente velada pelo trabalho da significação. A palavra faz calar a voz.” (Vives, 2009, p. 195-6)

O que se perde é a materialidade da voz, que pode ser entendida como um traço que resta da operação do Nome-do-Pai na neurose. Porém, o Nome-do-Pai não garante que o objeto *a* se mantenha à distância.

Basta uma defasagem entre a voz emitida e sua audição para que falte ao neurótico a sensação de governo sobre seu corpo, ou seja, basta que o celular produza eco para que a própria voz ao telefone cause estranheza ao falante e deixe

<sup>35</sup> Lacan anuncia, ainda, a função de mediação da voz como uma das formas do objeto *a*, falando do vazio encontrado no tubo acústico como o “sopro” de uma flauta que, dedilhada de uma forma ou de outra, imprime nos outros sopros, uma mesma vibração, ou, que “impõe (ao vazio) uma ordem a tudo que possa vir a ressoar nele de uma dada realidade.”

<sup>36</sup> Essa formulação do grito puro (*pur*) e do grito para (*pour*), que traz uma homofonia na língua francesa, é de autoria de Vives (2009).

de concorrer para o efeito de significação (Lacan, 2005/1962-63:298). Assim, ela aparece em sua dimensão de objeto, como voz do Outro, do qual a angústia é sua tradução subjetiva: a “voz sem alfabeto”, que “desorienta o incerto” e “ruma sem trajeto”, como diz o poema-canção de Antunes e Lenine.

Outro nome, em Lacan, para isso que se perde na operação significante e que aparece de modo quase concreto na alucinação psicótica, é gozo. O objeto *a* como representante de uma perda de gozo que escapa à significância é chamado de *mais-gozar*, tradução<sup>37</sup> de *plus-de-jouir*, que é o neologismo criado por Lacan para designar, por homologia com a *mais-valia* de Karl Marx, a função estrutural à qual se reduziria geralmente o gozo e que constitui um dos modos de apresentação do objeto *a*. (Lacan, 1992/1969-70:76)

O *mais-gozar*<sup>38</sup> pode ser entendido como o que a fala sempre deixa de significar, já que o sujeito não pode esgotar a significação do seu ser pelo significante. (Valas, 2001:74) Nessa modalidade de gozo, temos mais a idéia de um excesso traumático que de uma perda, o que nos lembra a inundação de palavras que transborda em Schreber, como vimos no item 2.1.

Schreber terá que trabalhar o significante a partir, por exemplo, de vozes alucinadas, esboçadas por seus “pássaros miraculosos” (Schreber, 1995:167) falantes e, com elas, criar a *língua fundamental*, escrever suas memórias, lidar com esse excesso, com esse “transbordo”<sup>39</sup>, e não com a perda. (Vieira, 2008:96)

### 3.7\_ O gozo

Cabe ressaltar que há várias formulações sobre o gozo na teoria lacaniana, como por exemplo: o gozo fálico, atrelado ao falo - significante do desejo -, como o caminho da significação, ou seja, o gozo que se veicula ao falo na cadeia significante; o gozo imaginário, vinculado à ferocidade do supereu, cuja ação

<sup>37</sup> A tradução oficial da versão brasileira do Seminário 17 de Lacan optou pelo termo *mais-de-gozar*. Outros autores preferem, como nós, manter o termo sem o “de”, para frisar a homologia com a *mais-valia* de Marx, onde a teorização de Lacan se apóia.

<sup>38</sup> Lacan elabora o *mais-gozar* como um dos elementos que giram de posição nos quatro discursos que ele apresenta: o do mestre, o universitário, o analítico e o histórico. (Lacan, 1992/1969-70)

<sup>39</sup> Quem usa a palavra transbordo, que Vieira retoma, é Estamira, uma mulher que encontra no lixão de Jardim Gramacho, Rio de Janeiro, seus particulares modos de lidar com os excessos, como vemos no documentário de Marcos Prado. (*Estamira*, RioFilme, 2005. Direção: Marcos Prado)

descrevemos no contexto da psicose de Schreber; o gozo discursivo, onde Lacan relaciona saber e gozo; o gozo suplementar, que apresenta o gozo como *não-todo*; o gozo como pulsional; e a aliança entre o gozo e essa palavra *lalíngua*, onde impera a não-relação, ao menos com o que diz respeito à comunicação.

É Miller (2000) quem coloca essa modalidade de gozo como o da não-relação, referindo-se ao que ele apresenta como o ápice do paradigma que Lacan lança mão ao enunciar que *A relação sexual não existe*, mas há gozo. Diante dessa perspectiva, que é anunciada por Lacan no Seminário 20, o gozo não se relaciona com nada, nem com o par significante-significado, nem com o Outro, apenas se conecta a eles.

É quase impossível desvincular uma modalidade de gozo de outra, pois elas se interconectam no ensino lacaniano. Fizemos um recorte do conceito, o que nos pareceu necessário para ressaltar o que interessa ao tema desse trabalho. Ficaremos detidos basicamente em duas vertentes do gozo: o pulsional, que se refere ao registro do real, que tem um impossível como marca, e o que se alia a *lalíngua*, já que há uma nítida equivalência entre essas duas modalidades, que designam o impossível de simbolizar na língua e no corpo do ser falante. Impossível de ser simbolizado, impossível de ser acessado ou impossível de suportar como presença maciça da alteridade. Antes de finalizar esse capítulo, veremos a relação entre o gozo e *lalíngua*.

O conceito de gozo é formalizado por Lacan no Seminário 7, sobre *A ética da psicanálise* (1959-60) e reformulado, após a conceitualização do objeto *a*, no Seminário 17, *O avesso da psicanálise* (1969-70). Portanto, segue-se da ética da psicanálise – referida por Lacan ao campo do desejo - ao seu avesso, que nos coloca diante do campo do gozo.

Percorrendo, através da psicanálise, a estrada do pai a que Lacan se refere em seu Seminário sobre as psicoses, encontramos no Seminário 17, *O avesso da psicanálise*, uma indicação importante. No caminho trilhado pelo avesso, Lacan nos oferece um capítulo nomeado *Para além do Complexo de Édipo* e, ainda, um outro que se chama *Do mito à estrutura* (Lacan, 1969-70).

Esta via que segue do mito à estrutura nos conduz do Édipo - sinalizado na análise de Lacan como “o sonho de Freud” (Lacan, 1969-70:110) – ao mito criado por Freud: *Totem e tabu* (Freud, 1912-13) e, por sua vez, ao que se enuncia no

ensino de Lacan como algo da ordem do real, no conceito de estrutura em psicanálise<sup>40</sup>.

É possível seguir com ele da noção de uma primazia do significante à conceitualização do objeto *a*, quando temos a introdução ao real a partir das formulações sobre a metonímia do desejo, por onde se engendra um reenvio da significação ao infinito, donde conclui-se que há outra estrada que segue para além do significante.

É a partir deste ponto do ensino de Lacan que temos o desenvolvimento da questão dos laços sociais no campo do gozo, estruturado como um campo operatório pelos discursos propriamente ditos, que funcionam como uma aparelhagem de gozo inserida na linguagem. "O discurso instaura relações fundamentais, mediante o instrumento da linguagem, no campo do gozo", diz Lacan, atentando-nos para o fato de que há um gozo implicado em cada discurso, o que, por hora, apenas tangenciamos. (Lacan, 1969-70:11)

O Seminário sobre o avesso da psicanálise, nos anos 70, inaugura uma novidade: a trilha teórica que introduz o campo da linguagem no campo do gozo e caminha da noção de estrutura subjetiva às de estruturas discursivas. Lacan define essas estruturas como "um discurso sem palavras" (Lacan, 1969-70:11), um discurso que não passa, necessariamente, pela fala mas sim pela linguagem. Contudo, o sujeito está implicado no discurso, na medida em que é definido no laço social<sup>41</sup>, o que supõe a verificação de seu posicionamento em relação ao gozo.

Em *Do mito à estrutura*, Lacan sinaliza a morte do pai ou, mais especificamente, o assassinato do pai. Esse registro mítico pode ser reconhecido na base de *Totem e tabu*, texto elaborado por Freud em 1912. Lacan nos indica que, para que se dê a instauração da castração, a morte do pai deve, de alguma forma, comparecer. A partir das formulações de Freud, torna-se impossível supor que tudo passe a ser permitido, desde que Deus esteja morto. Ao contrário, diz Lacan: "nossa experiência é que *Deus está morto* tem como resposta *nada mais é*

<sup>40</sup> Podemos dizer que ocorre uma nova conceitualização, tanto do conceito de estrutura quanto do conceito de Outro, o que se dá a cada retorno lacaniano a Freud, sem que a nova conceitualização exclua a anterior.

<sup>41</sup> Referimo-nos à seguinte definição: "um significante é aquilo que representa o sujeito para um outro significante. Esse significante será portanto o significante para o qual todos os outros significantes representam o sujeito: quer dizer, à falta desse significante, todos os outros não representariam nada", que aparece em seu escrito *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (Lacan, 1960:819).

*permitido*". A preocupação lacaniana em decantar esse ponto lança luz à uma especificidade de saber, que é trazido pela psicanálise:

É a partir da morte do pai que se edifica a interdição desse gozo (o de dormir com a mãe) como primária. (...) É aí, no mito de Édipo tal como nos é enunciado, que está a chave do gozo. (...) O mito de Édipo, no nível trágico em que Freud se apropria dele, mostra precisamente que o assassinato do pai é a condição do gozo. (Lacan, 1969-70:113)

Sendo assim, talvez possamos equivaler a recriminação de que falamos anteriormente - enquanto resposta do sujeito ao primeiro encontro com o sexo, sendo a crença, ou a descrença, o fator que incide na escolha entre neurose ou psicose - à operação de um recalque primário que se instaura diante de um concomitante interdito ao gozo, já que a estrutura do sujeito depende da introdução do significante que resulta desse primeiro encontro.

Lacan segue demonstrando a equivalência entre o pai morto e o gozo, presente no mito freudiano, *Totem e tabu*, através do fato de que é esse pai morto que porta o gozo, que o carrega originalmente. Essa equivalência é entendida como operador estrutural, justamente por revelar o real, o impossível de ser simbolizado.

Lacan chamará esse singular operador estrutural de pai real, o pai original, o agente da castração. Nas palavras de Lacan: "A castração é a operação real introduzida pela incidência do significante, seja ele qual for, na relação do sexo. (...) ela determina o pai como esse real impossível que dissemos." (Lacan, 1969-70:121).

Nas relações do sujeito com o gozo, uma relação íntima se impõe. No advento da metáfora paterna, barrado o desejo da mãe, torna-se impossível o acesso ao gozo para o sujeito. Em contrapartida, na psicose, "quando o pai é afastado desse lugar que o teria feito Pai, isso não o ausenta; pelo contrário, isso o torna terrivelmente presente e real, como é a mãe." (Rabinovitch, 2001:85).

Essencialmente ligado ao corpo, como vimos no tocante à psicose de Schreber, o gozo comporta, ainda, essa relação íntima com o sujeito, que se revela como um ponto de impossível, que é indizível, que não se submete às leis do significante e, portanto, refere-se ao que é mais íntimo e mais estranho ao sujeito, quer dizer, traz "o peso do real" (Lacan, 1959-60:30-1).

### **3.8\_ Duas situações clínicas que falam da voz e do gozo como ossos do significante**

Durante alguns anos, atendi uma paciente que reconhecia seus perseguidores pela arcada dentária. A ossatura da arcada tinha um tamanho característico, era pequena em suas laterais e grande por dentro. Segundo ela, essa constituição óssea determinava a emissão de uma voz mais fina e pouco encorpada que podia ser detectada à distância. Os portadores dessa arcada dentária eram enviados por um vizinho, que a amava e seguia por toda parte, até mesmo, eventualmente, na sala de espera do meu consultório.

Freud observa que esse pensamento que se encadeia pelo elemento que possui como conteúdo uma referência ao corpo é um fenômeno típico da psicose. Trata-se do que ele chama de “fala do órgão” (Freud, 1976/1915:227).

A paciente fixou a imagem da arcada como o que lhe fornece duas senhas: a primeira remete ao tipo de voz que ela espera que se produza através da arcada dentária como caixa de ressonância. A segunda é a certeza de que está sendo vigiada pelo vizinho que a ama. Essa segunda senha já traz a situação constituída por um delírio de perseguição.

Tal como a arcada dentária fixa informações sobre o DNA e a constituição óssea e histórica de um ser mesmo depois de sua morte - a ponto de ser um recurso de investigação e reconstituição estrutural eficaz em uma autópsia -, a certeza relativa ao delírio desta paciente localiza o gozo como vindo de um certo Outro. É o vizinho que goza perseguindo-a.

A voz fina e pouco encorpada proveniente da tal ossatura da arcada é, nesse caso, signo da presença da alteridade enquanto externa ao sujeito, comparecendo como gozo, no real. Essa é a base da construção delirante dessa paciente: a voz como um sinal, um traço e uma ressonância do Outro em sua face mortífera.

Em um caso relatado por Freud (1915), temos a presença dessa voz do Outro como um ruído. Trata-se de uma mulher de 30 anos que se envolve pela primeira vez com um homem. Como era seu colega de trabalho, havia uma apreensão de que ele traísse sua confiança, já que ela ocupava um cargo de responsabilidade na empresa em que trabalhavam.

Como o homem prometera não expô-la a qualquer risco, consentiu em visitá-lo e, em meio a carícias amorosas, ela se assusta, de repente, ao ouvir um ruído, uma espécie de estalido, vindo da escrivaninha que estava posta transversalmente à janela em um espaço parcialmente coberta por uma espessa cortina.

A partir deste ruído, tudo mudou. “A partir daquele momento, nada pôde diminuir sua suspeita em relação ao amante”, diz Freud (Freud, 1976/1915:264). A explicação dada pelo homem de que o barulho poderia ter vindo do pequeno relógio sobre a escrivaninha e, depois, as cartas a ela enviadas, onde expressava seu lamento pela separação dos dois, de nada adiantaram.

Ao sair da casa, a moça encontrou dois indivíduos na escada. Os dois murmuravam alguma coisa entre si quando a viram e um dos estranhos carregava uma caixa que bem poderia ser uma máquina fotográfica. O fotógrafo talvez estivesse escondido atrás da cortina e conseguira registrá-la numa posição comprometedor. O estalido fora, então, o barulho do obturador da máquina no momento da foto.

Esse ruído é o estopim de uma construção delirante que envolverá, ainda, outros personagens e fatos. Destacaremos o fato de que o ruído desempenhou um papel provocador, que ativou a fantasia de estar sendo vista e ouvida sem saber, ou seja, de estar no lugar de objeto de gozo. O status dado pela paciente a esse ruído traz a suposição da presença inevitável do gozo, ainda que ela o refira ao Outro.

Inevitável, pois a paciente em nenhum momento suspeitou que pudesse ter se enganado ou que tudo girava em torno de um ruído que talvez fosse acidental, o que leva Freud a dizer que: “por trás dessa contingência reconhecemos algo *inevitável* que se impunha de maneira compulsiva na paciente” (*Ibid*:268, grifo nosso). Freud afirma que trata-se de um “contingência ostensivamente real.” (*Ibid*:270). Podemos entender essa “contingência ostensivamente real” de que Freud fala, como o encontro *inevitável* com o impossível do gozo.

Uma arcada dentária de onde sai uma determinada voz, o som de um estalido que é o barulho da máquina fotográfica e uma voz que revela o significante “Porca!” são diferentes modos de agarrar o sentido e dar alguma direção ao gozo, mas nenhum dos três exemplos se conectam ao sentido pela via metafórica.

A psicose nos ensina que o significante tem um pé no real da voz, fora da cadeia significante, e outro que se dirige ao texto da fala. A fala, na psicose, encarrega-se por si mesma da interpretação, se ficamos com a vertente paranóica. Ela “se faz dona do sentido” (Miller, 1996:71), para promover um destino ao real do gozo que está lá, materializado na voz.

Essa materialidade da voz pode ser verificada no modo como os pássaros falantes de Schreber se relacionam com a linguagem:

Os pássaros miraculados não entendem o *sentido* das palavras que dizem; mas, ao que parece, têm uma sensibilidade natural para a *assonância*<sup>42</sup>. (...) eles percebem palavras que *soam* idênticas ou semelhantes a suas frases, *seja* nas vibrações de meus próprios nervos (meus pensamentos), *seja* no que é dito pelas pessoas a meu redor. (Schreber, 1995:168-9, grifos do autor)

Esses pássaros apresentam a voz como “uma ressonância pura que se precipita, que cai do significante como suporte fônico e se escreve como traço de escrita.” (Miller, 2002:23) Nesse sentido, reencontramos Schreber mais como um escritor que como um poeta e suas metáforas, de acordo com o que indicamos, com Lacan, no início desse capítulo.

### 3.9\_ *Lalíngua, uma invenção que marca um novo modo de fazer poesia?*

Se a principal virada da teoria freudiana pode ser localizada a partir da escrita de *Mais além do princípio do prazer*, em Lacan temos vários momentos de redefinição teórica. Sem dúvida o momento da formulação do objeto *a*, em 1962-3, é um deles.

O momento de virada que nos interessa particularmente em Lacan diz respeito ao que é formulado 10 anos mais tarde, em *Mais Ainda* (1972-73), onde aparece uma nova elaboração relativa ao *modus operandi* da linguagem na psicanálise, a partir da relação entre gozo e significante.

---

<sup>42</sup> No Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2003), a palavra assonância é definida como a “repetição constante de um mesmo fonema vocálico e de sílabas semelhantes, mas não idênticas.”

A nova concepção lacaniana apresenta o gozo como ponto de partida da linguagem, ou seja, o que se materializa na voz é o significante em sua vertente de gozo, vertente para a qual é composto um novo termo, *lalangue*, ou *lalíngua*.<sup>43</sup>

*Lalíngua* deriva da linguagem, mas não se apega à sua estrutura. De certa forma, isso já está anunciado na operação lacaniana da passagem da linguagem na lingüística para o que se constitui como linguagem no inconsciente. A essa passagem, Lacan deu o nome de *linguisteria*, para dizer que o inconsciente estruturado como uma linguagem “não é do campo da lingüística.” (Lacan, 1985/1972-3:25)

O fenômeno essencial que Lacan chamou de *lalíngua* não serve à comunicação, não serve ao sentido, nem a nada, volta-se para o gozo<sup>44</sup>. (*Ibid.*, p. 11) E o gozo, em 1972-3, é, para Lacan, o gozo impossível de que falamos, ao qual ele acrescenta a informação de que ele “não serve pra nada.” (*Ibid.*) Lacan assinala que é a linguagem que serve para a comunicação. Mas *lalíngua* serve para uma coisa completamente diferente. (*Ibid.*, p. 188)

Claro está que o que parece servir à psicanálise não é o puro gozo, mas o gozo incorporado no significante (*Ibid.*, p. 35). Apesar de que, com ele, também não haja grande coisa a fazer, se o gozo incorporado no significante é direcionado à fala, teremos uma outra forma de verificar a palavra, ou o significante, na clínica.

Temos, com *lalíngua*, uma recondução da experiência psicanalítica à linguagem e à fala como seus fundamentos. Recondução que interessa à técnica. A homofonia, por exemplo, fala da presença de *lalíngua*, que joga com a sonoridade do significante, mas que, ao invés de condensar o sentido, como na metáfora, inventa um nome que conserva o gozo, o que deixa essa invenção, em sua essência, pouco ou nada coletivizável. (Lacan, 2003/1972:452)

<sup>43</sup> *Lalíngua* é a tradução proposta por Haroldo de Campos (1989) para a *lanlangue* de Lacan. Campos argumenta que, apesar das traduções brasileiras para o termo, de modo geral, preferirem o termo *alíngua*, este poderia vir a significar o oposto do que Lacan pretende com *lalangue*, pois o artigo (a) em português, equivalente ao (*la*) em francês, pode confundir-se com um prefixo de negação. *Lalangue*, de Lacan é o oposto de não-língua, como sustenta Campos: “É antes uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela função poética, uma língua que serve a coisas inteiramente diversas da comunicação.” (Campos, 1989:14)

<sup>44</sup> Trata-se de uma linguagem que “intervém sempre sob a forma do que chamo com uma palavra que quis que fosse o mais próximo possível da palavra *lalação* - *lalíngua*.” (Lacan, 1998a:10).

A própria palavra *lalíngua* é uma dessas invenções. O termo vem a público a partir de um lapso de Lacan, quando relembra que em 1961 havia começado a formular o inconsciente enquanto estruturado como uma linguagem:

Havíamos encontrado um negócio formidável: os dois tipos (Laplanche e Pontalis) que melhor tinham podido trabalhar nessa linha, tecer este fio, havíamos lhes dado um lindo trabalho: “Vocabulário de Filosofia”. Que digo?, “Vocabulário de Psicanálise”. Vocês vêem o lapso, hein? Enfim, isso vale pelo Lalande.

*Lalangue*, como eu escrevi agora – não tenho quadro-negro... Bom, escrevam *lalangue* em uma só palavra; é assim que a escreverei de agora em diante! (...) Não é um “d”, é um “g”. (Lacan, *O saber do psicanalista*, inédito, aula de 4 de novembro de 1971, tradução nossa)

De Laplanche (Vocabulário de Psicanálise) a Lalande (Vocabulário de Filosofia), Lacan demonstra a *lalangue*, a partir de uma operação com letras. Não entraremos na questão sobre os Vocabulários acima citados, mas se pensarmos no vocabulário como substantivo comum, veremos que *lalíngua* não faz parte do universal do vocabulário, é parte integrante apenas do vocabulário lacaniano, não figura em dicionário algum.

Contudo, Lacan propõe que o inconsciente “é feito de *lalíngua*” (Lacan, *Op.cit.*, p. 190). *Lalíngua* é seu suporte. Cabe ressaltarmos a distinção a ser colocada entre o inconsciente estruturado como uma linguagem e o inconsciente feito de *lalíngua*: “É nisto que o inconsciente, no que aqui eu o suporto com sua cifragem, só pode estruturar-se como uma linguagem, uma linguagem sempre hipotética com relação ao que a sustenta, isto é, *lalíngua*.” (*Ibid.*) Nesse sentido, podemos dizer que tudo o que elaboramos da linguagem vem do inconsciente como *lalíngua*. (cf. Attié, 2002:51)

A partir de então, “a linguagem não existe” (Lacan, 1985/1971-2:35), dirá Lacan, ou existe de modo virtual, pois é via *lalíngua* que se buscará a linguagem e o real do gozo está vinculado a ela, portanto, não há um direcionamento ao Outro, o que seria como dizer que, para *lalíngua*, o Outro ordenado pelo Nome-do-Pai, o Outro da estrada principal, não existe.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Isso recoloca a função da fala na teoria lacaniana, já que é a partir dela que se pode desenredar todo seu enraizamento linguageiro. Porém, se faz necessário repensar o conceito de fala à medida em que *lalíngua* não serve ao diálogo, à medida em que desaba o conjunto da referência à comunicação. Sobre esse assunto, remetemos o leitor ao artigo de Miller, *O monólogo da apparola* (1998).

Lacan aproxima *lalíngua* à língua materna, que nos remete a esse real do qual a linguagem tenta dar conta na dimensão simbólica. É desse ponto que parte Miller para designar *lalíngua* como “a fala antes do seu ordenamento gramatical e lexográfico”. (Miller, 2000:101)

A linguagem passa a ser “uma elucubração de saber sobre *lalíngua*”, e o inconsciente, “uma habilidade, um saber-fazer (*savoir-faire*) com *lalíngua*.” (Lacan, *op.cit.*, p. 190) Vemos, então, que *lalíngua* não está referida propriamente a uma estrutura de linguagem, mas sim a um *fazer*, um *saber-fazer* com ela.

Concordamos com Attié: “O neurótico é muito pouco dotado no assunto. Para avaliar o que é esse *savoir-faire* com *lalíngua*, é preciso voltar-se para o lado dos escritores e poetas.” (Attié, *op.cit.*)

## **4. A letra entre Arnaldo Antunes e Jacques Lacan**

Terceiro capítulo

## 4

### A letra entre Arnaldo Antunes e Jacques Lacan

#### 4.1\_ Porque Arnaldo Antunes?

Se para nos aproximarmos do que seria o *savoir-faire* com *lalíngua*, é preciso voltar-se para o lado dos escritores e poetas, optamos por seguir com um dos mais influentes artistas brasileiros na contemporaneidade, autor de um intenso trabalho presente tanto na poesia, quanto na música, na performance, nas artes plásticas e no videografismo: Arnaldo Antunes.

Nossa escolha baseia-se no fato de que Antunes considera que, em todo o processo de criação artística que experimenta, o que importa mesmo é o trabalho com a palavra:

O trabalho com a palavra em si é o que une as linguagens. Meu interesse é sempre ir envolvendo a palavra: palavra entoada, palavra berrada, palavra cantada, enfim...” (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000)

O trabalho com a palavra é a intersecção entre essas linguagens por onde ele circula: a palavra para ser lida, escutada, vista e contaminada por outros códigos, incluindo o silêncio:

Quem trabalha com música ou quem fala qualquer discurso não está trabalhando só com as palavras em si ou com os sons, mas está trabalhando com elas e com o silêncio que as reveste. (Antunes, Revista Cult, novembro de 1997, p.13)

A aposta de Antunes interessa diretamente à clínica psicanalítica já que, ao trabalhar com a palavra, nem o poeta, nem o psicanalista deixarão de se haver com o silêncio que a reveste.

O psicanalista lida não apenas com as palavras e seus intervalos, mas com a ressonância e o silêncio da pulsão, com a palavra imprevista ou com o que não silencia na psicose.

Manteremos os dois campos distintos, a psicanálise e a poesia de Antunes, que não se confundem em seus propósitos, mas sublinharemos que elas têm em comum o trabalho com o que há de material na palavra. A proposta é que possamos aprender com a poesia de Antunes sobre essa materialidade com a qual o campo da psicanálise também lida.

#### 4.2\_ Antunes no cenário artístico brasileiro

O filósofo José Thomaz Brum, ao visitar a exposição *Escrita à Mão*, de Arnaldo Antunes, na galeria Laura Marsiaj - Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, em 2003, declarou:

Arnaldo Antunes medita sobre o precipício das palavras. Armado com tintas de carimbo, ele produz um vaivém incessante, um jogo de esconde-esconde entre as letras e as formas. Ora o poema se destaca — nítido — na superfície, ora naufraga lentamente em uma mancha cuidadosamente desenhada.

Entre esses extremos, várias gradações se sucedem — como se os grafismos incorporassem tonalidades de voz ou entonações diferenciadas de locução. Mas a língua colorida, aqui, é a do traço, que ora se esgueira acompanhando o sentido, ora o pulveriza com uma sonora gargalhada. (Brum, 2003)

Trata-se de uma exposição individual de caligrafias, traços, riscos e manchas de palavras sobre superfícies diversas. Letras de criança, letras de forma, assinaturas ilegíveis, uma profusão de enigmas manuscritos, fazendo da palavra, dilúvios gráficos. A língua é "a do traço", que pode dirigir-se ao sentido ou à sonoridade da gargalhada. (*Ibid.*)

Antunes nasceu na década de 60, em São Paulo. Começou a desenhar e a escrever poemas em torno dos treze anos, momento que define como o

do nascimento de seu interesse pelas linguagens artísticas de um modo geral<sup>1</sup>.

Sua trajetória artística chegou ao grande público em 1984, com os Titãs<sup>2</sup>, com quem gravou sete discos durante dez anos. No início dos anos 90 decidiu dedicar-se ao trabalho solo e inaugurou a nova fase com *Nome* (1993), um misto de CD, livro e filme.

Arnaldo Antunes tem quase 30 anos de uma inquieta carreira. Escreveu 14 livros, lançou 10 discos-solo<sup>3</sup>, além de um com os Tribalistas (2002), os 7 com os Titãs e *O pequeno cidadão* (2009), que foi gravado a partir das composições, dele e de amigos músicos, direcionadas às crianças, com a participação de seus filhos. Concebeu e participou de composições de trilhas sonoras para pelo menos 4 filmes e 1 espetáculo de dança do Grupo Corpo, fez inúmeras participações em CDs de outros artistas e expôs suas artes plásticas, gráficas, digitais, caligrafias, instalações, poemas visuais e performances pelo Brasil e pelo mundo afora.

Seu primeiro livro, chamado **OU E**, foi publicado em 1983: um álbum de poemas visuais, editado artesanalmente:

OU E é um livro e uma caixa. Na tampa da caixa tem dois buracos com um círculo giratório dentro; quando você gira esse círculo, os alfabetos mais distantes vão passando pelos buracos: cine-letra. Dentro da caixa tem 29 poemas soltos: são charadas, coincidências visualizadas, releitura de outros textos (Hoelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake, Pagu), perguntas longas com respostas curtas e, em quase todos, caligrafias entoando a leitura. Em tudo você tem de pegar, virar, abrir, cheirar, morder, descobrir, enfim, onde está o poema. (Cine-letra; ou/e, por Nuno Ramos, em Folhetim, 15/01/1984 – Folha de São Paulo. Citação retirada do site oficial de Arnaldo Antunes em 10/09/2008: [www.arnaldoantunes.com.br](http://www.arnaldoantunes.com.br), seção correspondente à Biografia.)

---

<sup>1</sup> Remetemos o leitor à entrevista concedida por Arnaldo Antunes ao Programa Roda Viva da TV Cultura em 2000 e ao site oficial do artista na web: [www.arnaldoantunes.com.br](http://www.arnaldoantunes.com.br) - seção Biografia.

<sup>2</sup> Banda de rock brasileira composta, neste momento, por Arnaldo (vocal), Paulo Miklos (vocal e sax), Sérgio Britto (vocal e teclado), Branco Mello (vocal), Nando Reis (baixo e vocal), Marcelo Fromer e Tony Bellotto (guitarras) e André Jung (bateria).

<sup>3</sup> A série de registros discográficos autorais segue com *Alguém* (1995), *O silêncio* (1996), *Um som* (1998), *O corpo* (2000), *Paradeiro* (2001), *Saiba* (2004), *Qualquer* (2006), *Ao vivo no estúdio* (2007), que também foi lançado em DVD, e *Iê iê iê* (2009).

Na maioria das vezes, Antunes é apresentado como poeta, videomaker, cantor e compositor, mas ele mesmo se apresenta como alguém que tem "dificuldade com a idéia de especialização" (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000) e, assim, segue se posicionando no rol dos ditos "inclassificáveis". (*Ibid.*) "Eu vivo nesse lugar da indefinição", diz. (*Ibid.*)

O artista aponta a existência de uma cobrança social por especialização e a associa a tentativas de reconstituição de um tempo onde os meios culturais não misturavam linguagens:

...eu cresci num meio em que isso já tinha sido conquistado. Para mim, não é mais uma meta. É *um a priori* do qual eu parto com naturalidade, porque venho de uma geração posterior à da Tropicália, da Poesia Concreta, do Cinema Novo, do cinema underground, coisas que trabalharam nessa direção<sup>4</sup>. (Antunes, 2006:341, grifo nosso)

Caetano Veloso e Gilberto Gil, ícones da Música Popular Brasileira, consideram Antunes “filho do tropicalismo”, movimento artístico-político-cultural do final dos anos 60 que marcou uma ruptura dentro da tradição musical brasileira desde a bossa nova. (Veloso, 1997:210)

Antunes cita Oswald de Andrade com a Antropofagia, a poesia concreta e os tropicalistas como movimentos vanguardistas brasileiros que lhe serviram como base, apesar de suas influências artísticas abarcarem um universo amplo e bastante diversificado. (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000)

Em 1924, em pleno Modernismo, Oswald de Andrade já publicava no Jornal Correio da Manhã seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, onde defende uma nova condição para o poeta brasileiro. Seguem alguns trechos do *Manifesto*:

[...] A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

*Mas houve um estouro nos aprendimentos.* Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

[...]

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

[...]

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida por Arnaldo Antunes a Arthur Nestrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnik.

Uma nova perspectiva.

Uma nova escala.

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

[...]

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo.<sup>5</sup>

(Andrade *apud* Teles, 1973:203, grifo nosso)

A língua "sem arcaísmos, natural e neológica", com a "contribuição de todos os erros", como diz Oswald de Andrade, é a língua à qual Antunes se dedica em sua manipulação poética e é também, como veremos, a língua para a qual Lacan direciona o olhar da psicanálise.

A poesia concreta, é, além do tropicalismo e a Antropofagia, uma "preciosa" influência citada por Antunes (DVD *Roda Viva com Arnaldo Antunes*, 2000), de onde ele capta o essencial do trabalho com a materialidade da palavra, com a língua neológica. Afinal, a Antropofagia é anterior ao concretismo e se constitui como uma de suas principais referências.

Arnaldo Antunes revela em suas manifestações poéticas, a preciosidade da herança que recebeu da poesia concreta, como veremos mais à frente. Por esse motivo, deixaremos de lado o tropicalismo e seguiremos com o concretismo.

Segundo Francisco Bosco<sup>6</sup>, Antunes faz uso de uma certa "percepção histórica de que a vanguarda cumpriu sua função de desassombrar o campo da arte." (*Ibid.*, p. 350) A expressão "desassombrar a arte" aparece relacionada por Bosco à conquista estabelecida pela vanguarda dos anos 50,

---

<sup>5</sup> Esse texto foi publicado pela primeira vez no jornal carioca *Correio da Manhã*, edição de 18 de março de 1924. No ano seguinte, uma forma reduzida e alterada do *Manifesto* abria o livro de poesias *Pau-Brasil*. Para uma análise mais ampla do contexto de tal *Manifesto* de Oswald de Andrade, recomendamos a leitura de *Manifesto da Poesia Pau-Brasil (fragmentos)*, de Gilberto Mendonça Teles (1973).

<sup>6</sup> Francisco Bosco é escritor, letrista, ensaísta, Doutor em Letras pela UFRJ e autor de vários livros, sendo o mais recente: *Banalogias: O Indireto Afetivo na Linguagem do Carioca*, lançado pela Editora Objetiva em 2007.

como o movimento concretista, que sustentou firmemente a idéia de que não há qualquer determinação *a priori* do que seja arte<sup>7</sup>.

O surgimento dos movimentos artísticos de vanguarda, no começo do século XX, provocou uma transformação cultural da qual ainda fazemos parte. (Aguilar, 2005:29) Não é simples definir o que é a vanguarda. Peter Bürger orientou seus estudos críticos a partir de um único critério: "a superação da instituição arte" (Bürger, 1987:33).

Já Gonzalo Aguillar entende que é preciso considerar os aspectos históricos e políticos no contexto das vanguardas. (*Ibid.*, p. 30) Ficaremos com a definição mais geral de vanguarda em Aguilar: "Ruptura com a tradição e produção de novas condições de trabalho" concebidos pelo enfrentamento e a intervenção na "categoria do novo". (*Ibid.*, p. 34)

O cruzamento de gêneros diferentes de literatura e a mistura de códigos de linguagem artística na poesia concreta, nosso exemplo de vanguarda, permite que Aguilar defina o poeta desta linhagem como um "designer" da palavra. (*Ibid.*, p. 37)

O aspecto vanguardista da poesia concreta, apesar do furor polêmico que causa<sup>8</sup>, funcionou, no trabalho de Antunes, como núcleo de um processo de autorização e abertura do movimento de todo um leque de possibilidades artísticas antes pouquíssimo ou nada convencionais<sup>9</sup>. (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000)

A visão de Bosco sobre o que se "desassombra" no campo da arte está em sintonia com o gesto artístico de Antunes, sempre mais afirmativo do

---

<sup>7</sup> A década de 50 foi marcada no âmbito social, político e econômico por uma complexa série de transformações ocorridas não só no Brasil, a partir das quais se perfilou um ambiente estimulante para o desenvolvimento de questões renovadoras no campo das artes, inclusive em relação com as novas tecnologias. Transmissões regulares de TV, o Long-Play, os transistores e a cibernética, bem como a pílula anticoncepcional, a vitamina B12, o satélite artificial e até a descoberta de uma nova lua, chamada *Sputnik*, são novidades incríveis que surgiram nessa época, todas relacionadas à novas tecnologias. (Menezes, 1991:79)

<sup>8</sup> "Quase poderíamos falar de um *trauma* da poesia concreta que se agrava com o estilo de intervenção dos próprios poetas", diz Aguilar. (Aguilar, 2005:16)

<sup>9</sup> Podemos supor os efeitos da presença desse movimento de vanguarda na arte - cujo âmbito foi internacional - no olhar diferenciado que se voltou para o que se produzia nos hospícios, onde a arte transita bem com a psicose. O trabalho com as diversas formas artísticas passou a ser incentivado como parte importante do tratamento, como sustentou a Dra. Nise da Silveira, em sua constante e memorável luta contra os violentos procedimentos psiquiátricos aos quais os pacientes eram submetidos no dia-a-dia das instituições.

que dramático. Podemos já ressaltar uma primeira aproximação entre Lacan e Antunes. Não é à toa que, ao falar da escolha do lugar que o conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*, ocupa em seu ensino, lugar de abertura de sua coletânea de *Escritos*, Lacan justifica que se trata de um conto “muito particular, por não poder entrar na lista ordenada das situações dramáticas.” (Lacan, 2009/1971:107)

Lacan está se referindo ao fato de que Poe não faz uso do conteúdo da carta como recurso dramático na construção do conto, o que faz ressaltar da narrativa o poder e o brilho do efeito que ela exerce nas personagens envolvidas, independente do drama que ela pode trazer em seu interior. Veremos o trabalho de Lacan sobre esse conto logo adiante.

Podemos dizer que na poesia concreta, em Antunes e em Lacan, não é o drama que é importante e sim o que se destaca de seu texto. Quando um sujeito relata um sonho ao psicanalista, o que se põe em relevo é mais o jogo de palavras que o sustenta, ou uma palavra que salta solta entre outras, que a idéia que o analisante constrói sobre o tema.

#### 4.3\_ **Matéria-prima de Antunes**

O *metier* de Antunes é o próprio cruzamento entre as linguagens<sup>10</sup>, o universo das diferenças: *esse território mestiço onde a gente trafega. (Ibid.)* Junto ao tráfego entre as diversas linguagens artísticas com as quais se envolve, Antunes destaca alguns pontos de partida e de busca, como a conquista de uma “sonoridade pessoal” e a aquisição do “sotaque próprio” que cerca seu trabalho. *(Ibid.)*

Em relação ao modo como compõe um poema, geralmente, Antunes parte de um “jogo formal” já determinado e declara que, muito raramente, um poema surge em um instante. Esse ‘jogo formal’ não se coaduna com a necessidade de escrever um poema sobre um ou outro tema: “Esse exercício

---

<sup>10</sup> É assim que José Miguel Wisnik, professor de Teoria Literária da Universidade de São Paulo - USP, e também um dos grandes compositores da atualidade, define o trabalho de Arnaldo Antunes em entrevista com o artista no programa Roda Viva da TV Cultura, em 2000.

voluntário, do assunto vir primeiro, não existe muito.” (Antunes, Revista Cult, novembro de 1997, p.10)

A descrição que ele faz do ‘jogo’ retrata o início de um outro exercício, que aparece no sentido de indicar “a matéria-prima para um retrabalho de montagem e de eliminação.” (*Ibid.*) Antunes esclarece:

Acho que trabalho mais por subtração que por adição. Faço e depois elimino muito. Normalmente, trabalho com muitos rascunhos. Trabalho e retrabalho. Trabalho o retrabalhado. Gosto de trabalhar no computador e no papel, escrever à mão, corrigir no computador, imprimir e de novo corrigir à mão. Tenho uma *necessidade de ver materialmente o poema*. Não fico trabalhando mentalmente e depois a coisa vem pronta. Eu preciso de todas as alternativas que me vêm à cabeça sobre aquele assunto para ir escolhendo. É um trabalho material mesmo. (*Ibid.*, grifo nosso)

Nesse trabalho com a materialidade da palavra, no exercício de tirar, pôr, montar, colocar em posições diferentes, ir e voltar ao papel ou ao computador, surge um outro aspecto do qual ainda não falamos, que é o lugar que a surpresa, o imprevisto, tem na metodologia de Antunes.

Em entrevista transcrita no livro que condensa uma antologia de Arnaldo Antunes, fica evidente que o imprevisto é uma ferramenta central no processo de trabalho do autor, que privilegia o desafio de provocar “um clarão em um enigma”, ou de trazer à cena “uma coisa que não existe mas existe.” (Antunes, 2006:358)

O poema que trabalhamos no capítulo anterior já trazia o imprevisto, “o acidente”, esse “ouro da palavra” para Antunes. (Antunes, 1996, *Soneto*) É mais ou menos assim que acontece, segundo o próprio:

A idéia já vem com palavras. Eu não penso uma coisa depois penso em como dizê-la. Vou pensando nas várias formas de dizê-la até chegar na mais precisa. (...) E, às vezes, nesse processo, chego a outro sentido, outra coisa que não queria dizer inicialmente, mas que se ergue, imprevista, muito mais interessante do que aquelas idéias de que parti. (*Ibid.*)

O imprevisto está próximo do que Antunes considera como uma potência característica do espaço artístico, onde há chance de se “viabilizar o impossível”, através do uso simultâneo da sonoridade e da imagem – do material e do corpo – de que são feitas as palavras. (Antunes, Revista Cult, novembro de 1997, p. 8)

Segundo Antunes, o título de seu livro *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997) reflete essa questão sobre o impossível que ele coloca como um procedimento metodológico nos poemas que faz. Entre várias outras possibilidades de interpretação, o leitor que se depara com a frase-título *2 ou + corpos...* não encontra uma idéia última, fechada, sobre o que isso viria a significar. (*Ibid.*)

Pode-se ler como uma lei de física que afirma uma impossibilidade ou até como uma fórmula que "viabiliza o impossível" como a fusão de dois corpos em uma relação sexual. (*Ibid.*) O descascamento da palavra em sua materialidade pode suprir a inexistência, ou a impossibilidade, da relação entre o que pode fazer parte da vida e o que vai pro lixo como resto, entre o simbólico e o real, entre o significante e a letra. Por hora, apenas anunciamos que esse é o litoral do que trabalharemos nesse capítulo.

Às vezes a matéria-prima de Antunes é a própria voz. Ao falar do CD que acompanha o livro cujo título citamos acima, o artista fala sobre um trabalho de laboratório com a voz: "Eu queria desde o começo que fossem peças que tivessem apenas a voz como matéria-prima." (*Ibid.*, p. 12) No audio-poema "Agora", do CD Nome, ele brinca com duas palavras e com a edição de sua própria voz para dizer o que é o agora: "jjjj, jáp, jápasssss, já passou, pa, passou, pp, sssss, passou, jápassou, já, pspss...." (Antunes, 1993) Impossível falar do agora, pois ele já passou?

O agora, precisamente, já passou, e vem um novo agora, e outro e outro. É a metáfora que nos permite dizer 'agora' de outro jeito, como se fosse possível alcançá-lo. Esse é um caminho inverso ao da significação metafórica, que não disfarça, não há nada que fique esquecido por trás do que se ouve, não há marca do recálque.

O que Antunes procura no manejo com a palavra é "a precisão, a síntese, o trabalho com a materialidade gráfica, que fragmenta a ordem do poema." (*Ibid.*) Se direcionarmos um olhar seqüencial ao processo de composição de Antunes, o resultado dessa busca pode se apresentar, por exemplo, como uma edição cinematográfica.

O contato com a tecnologia, base dos nossos tempos atuais, é uma referência rotineira no trabalho de Antunes, onde a proposta parece

apresentar-se mais vinculada à idéia de edição do que à busca por uma essência das coisas:

Tem uma fluência maior entre as diferentes linguagens, entre os diferentes gêneros, que é propiciada pelos meios tecnológicos também. A linguagem, por exemplo, da colagem, o mosaico de fragmentos, que a gente vê ali nos poemas modernistas e depois nas letras tropicalistas, na poesia concreta e na modernidade de um modo geral, eu acho que os meios digitais são ideais para essa expressão. O próprio copy/paste já traz isso. Você já pensa um pouco editando as coisas. (Antunes, 2006:346)

É, portanto, a edição que faz surgir o imprevisto. O imprevisto é fruto do trabalho com a materialidade da palavra. A psicanálise aposta nessa edição de palavras de que Antunes fala. Podemos entender a edição como um corte no "mosaico de fragmentos" da linguagem, que só faz sentido porque não incide sobre a idéia, mas sobre o que se corporifica na palavra.

A fragmentação e a edição permitem, por exemplo, que o silêncio e o vazio, duas outras matérias-primas de Antunes, apareçam:

O vazio é matéria-prima. (...) O espaço vazio é muito interessante quando se pensa na visão, porque se você tiver uma coisa encostada no olho, você não vê nada. Você só vê alguma coisa porque existe um espaço vazio. O movimento se faz no vazio e a fala se faz no silêncio. (*Ibid.*, p. 13)

Tomemos como exemplo do uso da edição, um poema-soneto publicado junto a uma colagem fotográfica, com recortes de palavras em dois maços de cigarro: o Mar, de Marlboro e o MEL, de Camel. Diz Antunes: “Esse olhar que recorta casualmente as duas marcas de cigarro para criar uma analogia, dialoga com o verso final do soneto ao lado, que diz *o ouro da palavra, um acidente.*” (*Ibid.*, p.351) Esta é uma outra versão, do próprio Antunes, para o poema *Soneto* (1996) que apresentamos no capítulo anterior. Segue a referida foto:



Figura 8 - Colagem fotográfica. Antunes, 2006, p.301.

E o poema sobre o qual ela se refere:

O mal estar que exala quem discorda  
Porque não sente quase ou não entende  
Concorda bem com o de quem assente  
Sem romper a casca, e não acorda.

Somente se distar de estar de frente  
Distrai a sua mente da derrota.  
Distante como diante de uma porta  
Destrói na letra preta o branco ausente.

A vida do sentido o incomoda –  
Vigor de ponta a ponta da serpente  
Que o branco ovo a cada dia lota.

Suporta, não se importa ou então mente,  
Não compreende o que o prende à borda –  
O ouro da palavra, um acidente.  
(*Ibid.*, p. 300)

"A vida do sentido" incomoda o material da linguagem, talvez possamos dizer com Antunes. O recorte do poeta rompe a casca e acorda o ouro da palavra, o acidente, o imprevisto. Esse olhar que recorta pedaços de nomes de marcas de cigarro é o que cria analogias<sup>11</sup> e dialoga com o ouro da palavra, ele diz.

#### 4.4\_ Caligrafias

O início da década de 80 é também um tempo em que Antunes escreve e produz artesanalmente, com Go, também artista plástica, dois livretos impressos em xerox: *A flecha só tem uma chance* e *Deu na cabeça de alguém uma árvore, um piano e muitas galinhas*. Arnaldo e Go apresentam juntos a exposição *Caligrafias* (1982), na Galeria Cultura, em São Paulo, e realizam, na inauguração, uma ópera performática chamada *A espada sinfônica* para os convidados.

Caligrafias aparecem freqüentemente no trabalho de Antunes, desde então. O segundo livro que Antunes publica, *Psia* (1986), traz na capa uma caligrafia de Go, em projeto gráfico do próprio autor. O poema que dá título ao livro merece ser citado na íntegra:

---

<sup>11</sup> O estranho e a beleza estão de mãos dadas no trabalho de Antunes com as palavras: *Tanta estranheza me encanta*, diz ele em uma de suas primeiras composições gravadas em LP, em 1982. Quando Haroldo de Campos pergunta sobre a intenção do trabalho com a palavra no livro *As coisas* (2002), Antunes responde: "Minha intenção foi levar a obviedade ao extremo, até o ponto em que ela cause estranheza." (Campos e Antunes, 1993, Revista Vogue)

Psia é feminino

de psiu;

que serve para chamar a atenção

de alguém, ou para pedir

silêncio.

Eu berro as palavras

no microfone

da mesma maneira com que

as desenho, com cuidado,

na página.

Para transformá-las em coisas,

em vez de substituírem

as coisas,

Calos na língua; de calar.

Alguma coisa entre a piscina e a pia.

Um hiato a menos.

(Antunes, 1986:3)

De 1998 a 2003, Antunes gravou poesias manualmente com tinta de carimbo sobre papel para exposições em São Paulo e Curitiba. São 51 gravuras que envolvem diversos temas, por onde Arnaldo trabalha as palavras e suas letras, fazendo uso de recursos como, por exemplo,

assonâncias, homofonias, diferentes disposições tipográficas, aglutinações de sentido, oposições de sentido, aberturas para múltiplos e novos sentidos, borrões, modos diversos de utilização de espaços, simultaneidades, trocas de letras e fragmentação de palavras.

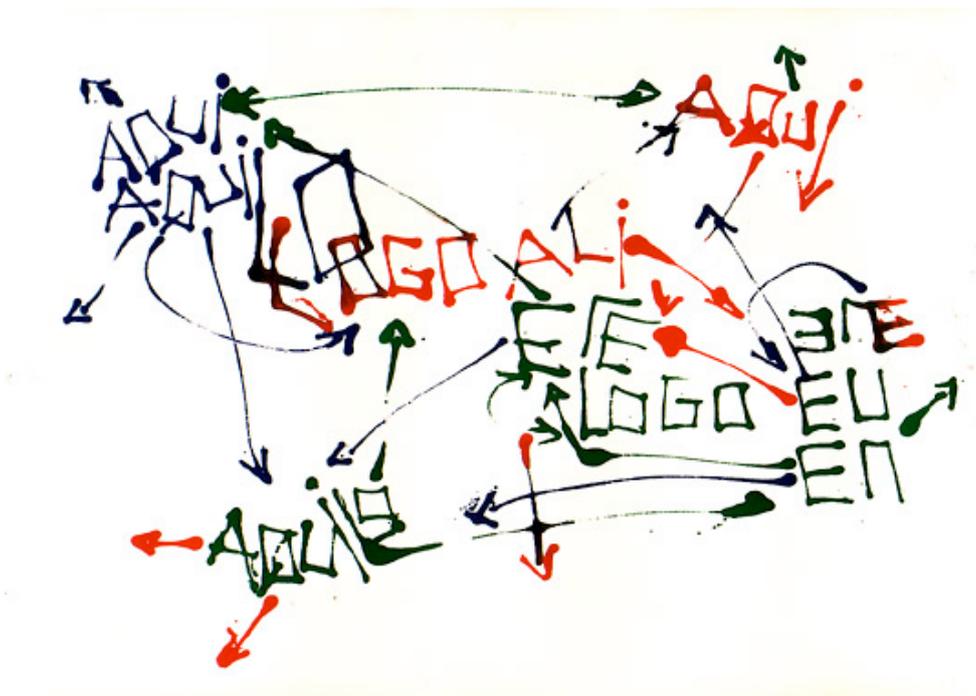


Figura 9 - **Aqui aquilo** – 1998 - Arnaldo Antunes. Dimensões: 78 x 106 cm. Técnica: Tinta de carimbo sobre papel de gravura. Acervo do artista.

“Caligrafia.

Arte do desenho manual das letras e palavras.

Território híbrido entre os códigos verbal e visual.

— O que se vê contagia o que se lê.

[...]

O atrito entre o sentido convencional das palavras (tal como estão no dicionário) e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação.

Além disso, suas linhas, curvas, texturas, traços, manchas e borrões, mesmo que ilegíveis, ou apenas semi-decifráveis, podem produzir sugestões de sentidos que ocorrem independentemente do que se está escrevendo.

[...]

Esqueletos de signos fragmentados.

[...]

Horizontes ou abismos.”

Antunes, 2002.<sup>12</sup>

O dicionário e a caligrafia. No dicionário, mora "o sentido convencional das palavras". Na caligrafia, linhas, texturas, borrões e a marca viva do sujeito no esqueleto do traço. Ou "o singular da mão que esmaga o universal" e que escoia como o gozo dirá Lacan. (Lacan, 2003:20) Isso poderia nos remeter aos ideogramas, aos caracteres chineses, onde "a etimologia é visível" numa forma ancestral de escrita manual. (Campos, H., 2000:13)

Haroldo de Campos, teórico e fundador da poesia concreta, escreveu um livro sobre os ideogramas, onde traduz para o português um valioso texto de Ernst Fenollosa, *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia* (Campos, 2000).

Uma das bases metodológicas da poesia concreta são os ideogramas<sup>13</sup>. A origem da proposta de uso dos ideogramas como método é a composição

---

<sup>12</sup> *Sobre a caligrafia*,

em [http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id=73](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=73)

Visualização em 15 de setembro de 2008.

do poeta Ezra Pound, *The Cantos*, onde ele trabalha o mesmo poema durante mais de 40 anos empregando um "método ideográfico" como ferramenta em suas experiências com a linguagem.

Uma investigação mais detida sobre os ideogramas terá que ficar para outra ocasião, mas não deixaremos de apresentar a "preciosa fonte de inspiração" (DVD Roda Viva com Arnaldo Antunes, 2000) de Arnaldo Antunes<sup>14</sup>, a poesia concreta brasileira.

A busca de uma interação material da palavra em sua dimensão literal na obra de Antunes está em estreita afinidade com a poesia concreta, que representa um momento muito especial na literatura brasileira, também com repercussões importantes nas artes visuais e na música.

#### 4.5\_ Poesia Concreta

Nas décadas de 50 e 60, a poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Concebida por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o concretismo nasceu como um movimento que trazia novidades: rompia com noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo e verso, que tendiam a desaparecer e dar lugar a uma poesia organizada por uma nova teoria da forma, uma "organoforma", um novo conceito de composição. (Campos, A., 1975:25)

Trata-se de uma linguagem não-linear, que se beneficia da utilização dinâmica de diversos recursos tipográficos, tais como tipos de letra, posição das linhas, espaços gráficos onde os brancos da página assumem grande importância e o uso especial da folha. Há uma constante preocupação estética em comunicar através da espacialização visual do poema sobre a

---

<sup>13</sup> No processo de composição do ideograma, "duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas." (Campos, A., 1975:23)

<sup>14</sup> Dentre as múltiplas influências artísticas brasileiras presentes na obra de Antunes, as que ele destaca como intensas em sua produção poética incluem a tradicional MPB, a cultura *pop* e o *rock'n'roll*, bem como os poetas João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira e a prosa de Guimarães Rosa, José Agripino de Paula e Leminski (*Catatau*, prosa experimental publicada em 1975). Há, ainda, um repertório de influências que vem das artes plásticas, dos trabalhos de Tunga, Nuno Ramos, Regina Silveira, Jac Leirner, Waltercio Caldas, Helio Oiticica e Lúcia Clark.

página.

O núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios que podem estar presentes entre quaisquer partes do poema. As aglutinações de palavras, neologismos e palavras de línguas estrangeiras misturando-se à língua portuguesa, são bastante frequentes nas poesias.

O que se buscou com a poesia concreta foi recuperar uma especificidade da linguagem poética: a materialidade do poema e a sua autonomia, a partir de uma revisão e radicalização dos procedimentos da poesia moderna e da elaboração de um novo projeto criativo no contexto das novas mídias. O novo procedimento compareceu na linguagem cotidiana e fez parte do dia-a-dia das pessoas, que a viam em outdoors e outras diversas linguagens urbanas. (Campos, A., Pignatari, D. e Campos, H. 1975:7).

Na raiz do novo procedimento poético brasileiro, estão Oswald de Andrade, o teórico da razão antropofágica<sup>15</sup>, e artistas de várias partes do mundo, tais como Mallarmé (*Un coup de dés*), James Joyce (*Finnegans Wake*), Ezra Pound (*Cantos-ideograma*), e.e. cummings e, num segundo plano, Apollinaire (*Calligrammes*).

A principal referência que se encontra no berço da poesia concreta é o trabalho de Stéphane Mallarmé, poeta simbolista francês, especialmente seu *Un coup de dés*, que foi traduzido para o português por Haroldo de Campos. (Campos, H., 1974)

O poema de Mallarmé traz o seguinte aforismo: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, que Haroldo traduz por: "um lance de dados jamais abolirá o acaso". São onze páginas, por onde Mallarmé entrecruza e espalha textos pelo espaço das folhas abertas em blocos de frases "como se as palavras fossem constelações no céu branco da página" (Pignatari, 1975:39), de acordo com a interpretação de Augusto de Campos. O uso de diferentes tipografias nas letras revela as novidades utilizadas pela imprensa da época.

---

<sup>15</sup> Sobre a influência de Oswald de Andrade no trabalho de Haroldo de Campos, diz Attié: "Uma vez ingurgitados, tais idiomas serão de novo cuspidos após terem se submetido à alquimia da língua portuguesa. É toda uma visão da cultura brasileira que está em jogo nisso." (Attié, 2003:10)

No prefácio, Mallarmé adverte que o emprego que faz de prolongamentos, fugas, ou mesmo do desenho, do contorno, de um pensamento, resulta, para o leitor, numa partitura de várias vozes, o leva a sentir-se como se estivesse diante de uma polifonia de palavras. (Campos, A., 1975:19)

Ezra Pound tem seu lugar na poesia concreta por conta do resgate que fez dos ideogramas da escrita chinesa e sua proposta de utilizá-los como instrumento para a poesia, como “ideogramas verbais de som”. (Campos, A., 1975:25) Trata-se de uma nova organização poética que traz em sua estrutura um aspecto musical, que denota ritmo ao poema escrito e falado.

James Joyce é também uma referência essencial, com seu procedimento chamado de "verbivocovisual" (Pignatari, 1975:62), que une o trabalho com a palavra em sua dimensão de significante, de voz e de corpo.

#### 4.6\_ **Haroldo de Campos e a psicanálise**

Há muito a dizer sobre a poesia concreta, um mundo à parte sobre o qual poderíamos abrir várias janelas para a composição deste trabalho de tese. Contudo, ele seria outro.

Partiremos de uma relação inaugural entre a psicanálise e um dos fundadores da poesia concreta. Foi Haroldo de Campos quem fez a primeira proposta de tradução dos escritos de Lacan, na década de 80. E Lacan aprovou.

Assim saiu a primeira edição dos *Écrits* de Lacan em português, em pequena tiragem e com menos textos do que a edição atual dos *Escritos* de Lacan. Haroldo de Campos fez a proposta ao editor e orientou essa edição, antes mesmo que houvesse uma escola de psicanálise lacaniana no Brasil. A seleção dos textos foi feita por Lacan<sup>16</sup>. E foi Jakobson quem levou Haroldo de Campos até Lacan. (Attíe, 2003:10) Em 1968, Haroldo de Campos "era

---

<sup>16</sup> Agradeço ao psicanalista Manoel Motta, que conheceu Haroldo de Campos e esteve presente nesse momento, por estas informações.

um dos poucos em São Paulo a conhecer um texto de Lacan: *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*", diz Attié. (*Ibid.*)

Considerando o rigor de sua poética, não é de se estranhar que Haroldo de Campos tenha sido um dos maiores tradutores de poesia para o português. Traduziu *Finnegans Wake*, de James Joyce; *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé; *L'araignée mise au mur*, de Francis Ponge; e ainda Goethe, Ezra Pound, Dante, Arnault Daniel, Maiakóvski, o chinês Li-Tai-Po, o *Gênesis* em hebreu, etc. A essas traduções ele chamava de "transcrições." (Campos, H, 1977:143)

Haroldo de Campos escreveu um artigo sobre o conceito de *lalíngua* na teoria lacaniana. Trata-se de *O afreudisiaco Lacan na Galáxia de Lalíngua* (1989), um artigo fundamental para a psicanálise, onde o teórico propõe a tradução do termo *lalangue* de Lacan por *lalíngua*, ao invés da freqüente tradução por *alíngua*, enfatizando que *lalíngua* deixa transparecer a ênfase na tensão da língua, uma língua que é tensionada pela função poética. Isso não poderia, então, ser uma privação da língua, ou a não-língua, como sugere a tradução por *alíngua*. (Campos, H., 1989:14)

*Lalíngua* é uma língua feita de restos, de pedaços, de lembranças, de cenas que dão base à língua oficial. Essa língua virtual remete à fala antes de seu ordenamento lexográfico, como vimos no final do segundo capítulo. Retomaremos esse termo de Lacan adiante.

Demonstrar o que se passa na tradução de um termo de um modo rigoroso, é típico de um poeta como Haroldo de Campos, que vai ao pé da letra de Lacan através do termo *lalíngua* e decompõe, ainda, o aforismo de Freud *Wo es war soll ich werden*. (*Ibid.*, p. 9) Depois de ressaltar em português o jogo das figuras fônicas do alemão: "VÔ S V-R ZÓ V-R", ele propõe sua "transcrição do adágio freudiano à maneira de Joyce": "LÁONDE ISS'ESTAVA DEV'EUREI DEVIR-ME" (*Ibid.*, p. 10).

Antes de conjecturar um Freud "atento ao design sintáctico da linguagem" (*Ibid.*, p. 6), Haroldo de Campos apresenta Lacan como um "syntaxier, um exímio manipulador da sintaxe francesa até os seus extremos limites de diagramação frásica." (*Ibid.*, p. 5) Freud e Lacan, são, de certa forma, poetas concretos. A poesia concreta foi ao pé da letra em seus procedimentos rigorosos com a poesia e Lacan foi ao pé da letra de Freud.

No pé da letra de Freud havia uma abordagem concreta do significante, como vimos, no primeiro capítulo, na decomposição do chiste *familonário* da história de Heine. O rébus do sonho também é um exemplo desse modo de abordagem com o significante que privilegia o que se escreve, ou a materialidade, da palavra.

Sem abrir mão do compromisso com a novidade, do rigor e das preocupações voltadas para a materialidade da linguagem, os poetas que fizeram o movimento da poesia concreta passaram a desenvolver obras individualizadas, independentes do caráter coletivo de movimento que os uniu nos anos 50<sup>17</sup>.

A partir de Arnaldo Antunes, diz Haroldo de Campos, "aquela experiência com a visualização gráfica da poesia, buscada pelos concretistas, fora dos padrões até então habituais, entra agora em processo normal." (Campos e Antunes, 1993, Revista Vogue) Arnaldo Antunes traz *lalíngua* ao dia a dia em seu trabalho.

Ficaremos, então com essa apresentação e com o que diz o próprio Antunes sobre a poesia concreta:

Qualquer entendimento poético do mundo passa pela linguagem, aliás, qualquer entendimento do mundo passa pela linguagem. Não existe pensamento sem ela. Portanto, o corpo a corpo com essa matéria é inerente à produção poética. A poesia concreta intensifica justamente a 'coisificação' da linguagem. (Antunes, *Folha de São Paulo*, 03 de outubro de 1994)

---

<sup>17</sup> Talvez possamos equivaler o corte essencial que a proposta da poesia concreta fez incidir sobre a estrutura tradicional da poesia - e que foi bastante criticado por atuantes homens das letras, como o escritor, filólogo, tradutor e lexicógrafo Antônio Houaiss -, ao rompimento de Lacan com a leitura de Freud realizada por alguns autores da escola inglesa de psicanálise.

## 4.7\_ Rumos da letra



Figura 10 - **agá**, Antunes, 1997, p.10-1

Permita-nos, caro leitor, agora que contextualizamos a matéria-prima do trabalho de Arnaldo e apresentamos alguns de pontos de convergência, passemos, então, a expor e fundamentar nossa posição<sup>18</sup>, orientados sobre os conceitos da psicanálise que apresentamos nos capítulos anteriores.

A escrita poética de Antunes nos apresentaria um modo particular de trabalho com a palavra? O que faz Antunes? De que modo a psicanálise pode aprender com ele?

O poema “nãomecoa” faz “mais de um vocábulo ocupar o mesmo espaço sintático” (Antunes, Revista Cult, 1997, p.8). Esse é um procedimento formal que Antunes refere à origem da expressão *2 ou + corpos no mesmo espaço* (1997), título do livro onde se encontra esse poema. “nãomecoa” expõe o efeito de uma mudança do lugar do corte entre

<sup>18</sup> A palavra tese, em sua etimologia, vem do grego *θέσις* e quer dizer, literalmente, posição.

as palavras: “um corte faz aparecer uma outra parte dela que já é uma outra palavra.” (*Ibid.*) A quebra do intervalo faz surgir uma palavra outra, que é dita “autônoma”. (*Ibid.*, p. 12)

No caso desse poema, a aglutinação das letras provoca o eco de uma delas: pode-se ler ‘não me coa’ e ‘não me eoa’. Temos, então, no mesmo espaço sintático, a idéia de escoamento e a ressonância de um eco, tanto na leitura do que se escreve, quanto no que se ouve se o texto for falado.

Para verificar, então, se é válido dar vida a essa posição, começaremos por distinguir o que está do lado da escrita e o que convém ao campo da fala em Lacan, tomando como referência o conceito de letra e o percurso que viemos traçando até esse último capítulo.

A opção por esse caminho se deu porque Lacan situa sua formulação sobre a *instância da letra no inconsciente* como o que se introduz “entre o escrito e a fala, a meio caminho.” (Lacan, 1998/1957:496)

Ao navegar pelo texto do poema *agá* (1997), de Antunes, se pode começar por ler *h, agagueiraquasepalavra*. Partindo daí, consideremos que em toda fala há uma gagueira que a ela se refere e que se revela na estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente. Já apontamos três vertentes na teoria lacaniana para pensar o que se coloca nesse horizonte da fala e da sua implícita gagueira.

A primeira delas é a primazia do significante sobre o significado, que se posiciona do lado da determinação simbólica<sup>19</sup> e que nos convida a pensar que o sentido é secundário ao significante, como vimos no primeiro capítulo. Essa vertente inclui o ato falho, o chiste, o trabalho do sonho e, até mesmo, a gagueira como um sintoma ou, por exemplo, como efeito de um significante que não pode ser falado ou que falta.

A segunda diz respeito ao que a estrutura da linguagem fisga, veicula na pulsão, o que trabalhamos no segundo capítulo com o poema *H2O mem* (1991), de Antunes, e com “as palavras repetidas em silêncio”, de Schreber. Trata-se de um eco esvaziado de sentido, de uma ressonância do silêncio, ou

---

<sup>19</sup> Lacan define “determinação simbólica” como “aquilo a que Freud chama sobredeterminação, que deve ser considerada, antes de mais nada, *um fato de sintaxe*, se quisermos apreender seus efeitos de analogia. Pois esses efeitos se exercem do texto para o sentido, longe de impor seu sentido ao texto.” (Lacan, 1998/1956:470, grifo nosso)

do silêncio da pulsão, que não se direciona à significação, mas que responde às operações sobre o significante. Por isso a psicanálise tem efeitos, porque é possível tocar o real a partir do simbólico.

A esse eco, como o H do poema de Antunes, que toma corpo nas vozes assonantes dos pássaros miraculados de Schreber, chamamos, no segundo capítulo, de escrita da pulsão, ou seja, um resíduo da pulsão<sup>20</sup>.

Esse percurso para além do som e do sentido poderá desembocar na idéia da voz como traço de palavra. Porém, Lacan nos leva ainda mais longe. Na terceira vertente que compõe nossa leitura sobre *agagueira* de Antunes, que desenvolveremos neste capítulo, veremos o que tem relação com o que um psicanalista se depara quando toca a fala, quando sua experiência chega a “receber dela seu instrumento, seu enquadre, seu material e até o ruído de fundo de suas incertezas.” (*Ibid.*, p. 497)

Vamos, então, da gagueira como efeito da divisão do sujeito, a da primeira vertente, a uma *agagueiraquasepalavra*, como Antunes escreve, ao lado da grafia da letra h. Contudo, estamos entre a letra h e a palavra. Estamos no “quase” palavra. Estamos entre o escrito e a fala, como no campo da letra de Lacan, que se apresenta nesse “a meio caminho”.

#### 4.8\_ A estrutura fonemática do significante

A *agagueira* do poema de Antunes, portanto, é solidária do conceito de letra de Lacan, que tem, em sua primeira articulação, uma aproximação com a estrutura fonemática<sup>21</sup> da língua, ou seja, com a unidade mínima da palavra falada. Os fonemas são os elementos diferenciais últimos de uma

---

<sup>20</sup> Na *Conferência em Genebra sobre o sintoma*, Lacan fala do escrito como um resíduo. (Lacan, 1991/1975:117)

<sup>21</sup> Essa base do conceito de letra em Lacan está referida à teorização de Jakobson, que sustenta que a linguagem é feita de oposições fonemáticas. Devido à estrutura do aparelho de fonação opomos, ao falar, sílabas diferentes, por exemplo, uma sílaba labial a uma gutural. As regras são diferentes em cada língua, preservando-se suas particularidades. O que faz a linguagem, para Jakobson, é a diferença na emissão das sílabas na estrutura da fonação, comprometendo, inclusive, os dentes e a língua na maneira pela qual os sons são emitidos. A fonação é tomada como a emissão de sons diferentes, que em sua combinatória produzem as palavras. (Jakobson, 1972:43) A unidade mínima da fonação, que em cada língua é combinada de forma diferente, é o que designa a base da letra lacaniana.

determinada língua, onde deve-se buscar "o sistema sincrônico dos pareamentos diferenciais necessários ao discernimento dos vocábulos." (*Ibid.* p, 504).

A letra é "um elemento essencial na própria fala que está predestinado a fluir nos caracteres móveis." Esse elemento se torna presente e válido, por exemplo, quando impresso "em caixa baixa" nos sistemas tipográficos, diz Lacan, em Garamond, ou mesmo em Times New Roman<sup>22</sup>. (*Ibid.*, p. 504-5)

Segundo Miller, o tratamento do fonema como sistema de caracteres tipográficos é o que permite distinguir a ação do significante como distinta do significado: "a letra é o significante despojado de qualquer valor de significação e localizado na materialidade que nos é presentificada pelo caractere de imprensa. Não por isso menos localizável quando é fonema, em um sistema de oposição." (Miller, 1996:97)

Temos, então, a presença da sobredeterminação simbólica operando sobre as palavras na estrutura fonemática, que é feita de oposições. No fonema, no campo da fala, essa materialidade da escrita como impressão de caracteres está 'predestinada a fluir.' (Lacan, *Op.cit.*) Nesse sentido, Mandil ressalta a recomendação de Freud de que os sonhos devem ser lidos como rébus, isto é, menos a partir da imagem que seus elementos evoquem e mais por seu valor de letra (Mandil, 2003:30-1)

Lacan retoma a palavra *arbre*, árvore em português, como se vê no sistema saussuriano que apresentamos no primeiro capítulo, para dizer que a *barre*, a barra que resiste à significação, pode ser o anagrama da transposição por ele empreendida a partir do algoritmo de Saussure. (Lacan, *Ibid.*, p. 507)

Com o movimento das letras das duas palavras, Lacan transmite a especificidade da letra em seu ensino. São inúmeros os momentos em que Lacan joga com a letra ao longo de seus seminários e escritos, o que nos leva a depreender que trata-se de um método.

Essa decomposição da palavra, em vogais e consoantes, é o que Lacan

---

<sup>22</sup> Cabe ressaltar que a poesia concreta aplicou em seu corpo teórico o uso de diversas tipografias como recurso de criação poética. No Brasil, são os concretistas que inauguram a escolha dessa ferramenta como parte do processo de trabalho com a palavra. A escolha da tipografia tem um lugar todo especial na poesia concreta.

acentua como o que aparece no escrito, na própria tipografia, Garamond ou Times. Mas isso também na aparece na poesia, quando se desliza de *arbre* para *herbe*, de modo que passamos a contar com a presença da homofonia e de uma infinita possibilidade de deslizamentos: "(...) basta escutar a poesia, o que sem dúvida aconteceu com F. de Saussure, para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura." (*Ibid.*, p. 506-7)

A distinção entre letra e significante não é facilmente delimitada na teoria lacaniana. Em *A instância da letra no inconsciente* (1957), fica difícil diferenciá-los. Mas sobretudo no Seminário XX (1972-73), temos algumas decisões distintivas entre o significante e a letra. Lá não há mais como confundir um com o outro. Como diz Lacan, a letra é o que se escreve (Lacan, 1985/1972-73:63) e o significante não é do mesmo registro da escrita (*Ibid.*, p.41).

Portanto, a letra não é o significante. Milner recolhe os elementos dessa distinção em Lacan, dos quais destacaremos um: o significante nada transmite, ele representa, no ponto da cadeia onde se encontra, um sujeito para um outro significante (Milner, 1996:105). Por essa razão, poderá "faltar em seu lugar", mas não poderá ser substituído. A letra, por sua vez, "pode ser rasurada, apagada, abolida" (*Ibid.*).

Podemos dizer que a introdução do conceito de letra re-inaugura a teoria lacaniana do significante no campo da psicanálise. Essa definição da letra que encontramos em 1957 a compõe como um significante, como um coração do significante, sua 'essência', e introduz - por isso falamos em re-inauguração - a questão por onde circula a noção de escrito em Lacan.

No primeiro caminho teórico que trilhamos, partindo da estrutura da linguagem no inconsciente, especialmente pela via metafórica, apontamos para o fato de que o que há de significante na palavra está diretamente ligado à relação e à contingência entre os termos fonéticos da palavra.

Um significante pode sempre vir a ser outro, dependendo do significante que vem em seguida. Se, de repente, dissermos: - Vou..., isso não é nada. Mas se continuarmos: Vol...tei!, temos uma idéia bem nítida do que se está querendo dizer.

Milner (1996) usa o exemplo do lance de dados para demonstrar a diferença entre a contingência e o literal, que também podemos entender como demonstração de uma diferença entre o significante e a letra em Lacan.

Os dados e seus números constituem um certo universo de possibilidades. Ao serem lançados, turbilhonam antes de cair. É nessa suspensão que se encontra o sujeito quando se trata da contingência própria do significante.

Quando os dados caem, o que se transmite é o que é, é impossível que apareçam outros números além dos que caíram virados para cima. Então, o literal traz consigo um impossível, “onde vemos que o impossível não está disjunto da contingência, mas dela constitui o núcleo real.” (Milner, 1996:52).

A letra é um conceito que se encaminha a partir da escrita, uma escrita que se entende como a materialização do significante no real à que a alucinação remete na psicose.

No capítulo anterior, ressaltamos, na teoria lacaniana, a presença da voz como um significante que é asemântico e que talvez possamos fazer equivaler ao eco sem significação que é produzido pela gagueira<sup>23</sup> antes que o gago consiga completar a palavra que quer pronunciar, como um som ainda esvaziado de sentido. A construção a partir da letra não está referida ao sentido, mas a uma complexa re-amarração de significantes, como veremos.

Em James Joyce, escritor irlandês que Lacan toma como especial referência a partir de seu trabalho com o conceito de letra, a voz do pai o afeta de um modo radicalmente diferente: "parece-me que sua voz, de algum modo, entrou em meu corpo ou em minha garganta. Ultimamente mais do que nunca - especialmente quando suspiro." (Joyce *apud* Laia, 2001:214)

A questão sobre onde está o pai em Joyce interessa vivamente a Lacan e o faz articular uma outra relação com o sujeito entre real, simbólico e

---

<sup>23</sup> A gagueira parece um bom exemplo, já que também se pode verificar nela uma ressonância semântica, que pega no tranco, mas que já estava lá, forçando a saída para poder se dirigir ao sentido que vem junto com a palavra na frase.

imaginário. Quando as palavras se impõem a Joyce, Lacan observa que ele recorre à especificidade da letra. O mesmo ocorre com Gerard Primeau, um paciente entrevistado por Lacan, que relata, por exemplo, que ao escutar a expressão *sujo assassinato político*, resolveu torná-la equivalente a *sujo assistanato político*: "O significante se reduz aí ao que ele é, ao equívoco, a uma torção de voz" (Lacan, 2007:92).

Na alucinação, portanto, podemos dizer que a escrita comparece na fala, ainda que como um resíduo de linguagem, fora da cadeia de significantes. Trata-se de uma voz que preserva sua sonoridade, mas que perturba a realidade por ser vazia de significação, a voz como objeto *a*, audível na psicose.

Para Lacan, o modo como Joyce decompõe a palavra que lhe era imposta, seu procedimento de "dissolver a linguagem" até que não haja mais "identidade fonatória" (Lacan, *Op.cit.*, p. 12) não têm relação com o que encobre uma psicose, mas, como diz Laia, é "uma forma de *amarrar* a própria loucura que, *abolindo o símbolo*, desdobrando, em uma *outra imposição*, em *outros enigmas*, o que lhe foi imposto." (Laia, 2001:225, grifos do autor)

Joyce, então, passa da letra à rasura, como efeito de uma "erosão" (*Ibid.*, 276) "ravinamento do significado" (Lacan, 2003:22), o que evidencia a letra menos como um efeito do significado e mais por sua natureza de um objeto a ser jogado no lixo.

Caminhar pela escrita de James Joyce talvez fosse o melhor caminho a seguir. Foi o que Lacan seguiu. Porém, optamos por deixar Joyce como farol no horizonte para poder mergulhar no universo de Arnaldo Antunes.

Através da poesia de Antunes, é possível mergulhar num modo de trabalhar com a palavra bastante próximo à esta construção literal. Tal arte de re-amarração de significantes nos interessa em especial por apontar para uma singular invenção que conta com a instância da letra no significante.

#### 4.9\_ *La lettre volée* - A carta/letra roubada/que voa

Em julho de 2005, em Teresópolis, num encontro da Oficina de escrita que realizo no Instituto OCA, uma Organização Não-Governamental que atende a crianças e adolescentes, algumas crianças escreveram a história de um menino que carregava "pela rua" um "carrinho de pinga": "Ele vivia correndo pra lá e pra cá com o carrinho de pinga" (OCA, 2005:4). Era um carrinho de bebê que, ao invés de carregar um bebê, carregava "pinga" escondida sob um lençol.

O menino sabia que a notícia ia parar na boca de alguém e se espalhar por aí. Andava sempre alerta. Mas mesmo assim, o plano nunca dava certo." (*Ibid.*)

O que se esconde debaixo do lençol no carrinho é "O BEBÊ PINGA". Esse é o nome escolhido para a história, de onde podemos depreender que o nome do bebê é Pinga e vice-versa, o que nos colocaria sob o efeito simbólico do significante, o bebê é colocado no lugar da pinga, como numa substituição metafórica. Contudo, o bebê pinga. Pinga alguma coisa do bebê. Não há nada que substitua esse fato lido assim, literalmente.

Essa é a mensagem mais essencial que a história transporta, é isso que, no carrinho, está embaixo do lençol. Podemos relacionar essa passagem com o que Lacan destaca de uma carta/letra (*lettre/lettre* no francês) que desaparece de seu contexto: *A carta roubada*, do conto de Edgar Allan Poe.

Miller (1996) aponta que o *Seminário sobre 'A carta roubada'* (1957) é determinante para pensar as relações entre a letra e o que designa o significante. Nesse escrito, Lacan segue estendendo suas teses a respeito da dimensão do significante e a letra aparece como uma carta que não funciona como o que se espera de uma carta, pois ela não transporta a mensagem a seu destino no referido conto.

Essa diferença referida ao significante, a carta/letra, é o centro da questão que Lacan desenvolve a partir de uma situação descrita por Poe. No conto, o Prefeito da Polícia de Paris, o Sr. G., procura a ajuda do detetive Dupin por conta do desaparecimento de uma comprometedor carta endereçada à Rainha. A carta havia sido furtada pelo ministro D., que também compunha o círculo real.

Trocando a carta por outra, que teria sido endereçada a ele por uma mulher desconhecida, o ministro a disfarça depois de perceber o constrangimento da Rainha. Em posse da tal carta, o ministro ganha poder de chantagem sobre a Rainha, que, por sua vez, convoca a polícia para recuperar a carta sem que o ministro tome conhecimento. Mas a polícia faz minuciosas e exaustivas buscas sem encontrar quaisquer vestígios. Então, Dupin é chamado a intervir.

Percebendo a dupla essência de uma carta, Dupin desconfia, desde o início, que ela estaria em algum lugar bem mais evidente do que a polícia imaginava. Ele a encontra por meio de uma série de raciocínios lógicos que o levam a concluir que o ministro teria deixado à mostra a carta comprometedoras depois de trabalhar na modificação de sua forma, de modo que não pudesse mais corresponder à descrição fornecida pela Rainha.

A manobra do ministro consiste em inverter o papel da carta e transformar seu aspecto exterior. No lugar de um selo pequeno e vermelho, ele inclui um preto e grande; onde o destinatário seria a Rainha, aparece o nome dele mesmo; a letra do remetente, uma letra masculina, é substituída por uma letra feminina. Tratava-se de um trabalho calcado na aparência, todo produzido para que se pensasse que aquela carta fora enviada por uma mulher ao ministro D.

De acordo com Ram Mandil,

Dupin é alguém que leva em consideração o fato de uma carta não estar inteiramente do lado da mensagem – que, aliás não é revelada no conto -, possuindo também uma *materialidade*, e sendo portanto manuseável, passível de ser esquecida, rasgada, guardada, adulterada ou tratada como detrito. (Mandil, 2003:27, grifo nosso)

Essa é, via Mandil, a explicação de Lacan sobre o modo como Dupin pôde recuperar a carta roubada pelo ministro.

Mais ou menos na mesma época em que escreve sobre *A carta roubada*, que é de 1957, Lacan profere o quarto ano de seus Seminários (1956-57), onde encontramos uma definição de poesia que confere com essa primeira apresentação da letra que fizemos:

A poesia começa no *odd*, ou nas definições de anapesto e de dáctilo para o ritmo, quer dizer, na não-eliminação de certos elementos intuitivos e

rudimentares quando se busca seus conceitos. A poesia é inaugurada a partir de um elemento intuitivo particularmente interessante, fundado na escansão<sup>24</sup>, e que já comporta uma espécie de engajamento corporal. (Lacan, 1995/1956-57:242)

Lacan retira essa palavra *odd* de um jogo relatado pelo detetive Dupin no conto de Poe. Na língua inglesa, *even* e *odd* designam par e ímpar, mas também têm o sentido de 'o mesmo' e 'o estranho'. Os *odds* seriam, então, os ímpares da série, ou os estranhos<sup>25</sup>.

Dupin fala sobre um garoto que impressionava ganhando todas as partidas do jogo na escola, pela mera suposição da astúcia ou da estupidez de seu adversário, sempre antecipando-lhe um lance na jogada.

Trata-se de um jogo que mexe com uma lógica de aparências e de que Lacan se utiliza para apresentar o significante *odd* no jogo como uma convenção que determina uma série simbólica<sup>26</sup>.

A questão para Lacan é justamente isso que é percebido como grafia no simbólico, o que salta aos olhos como ímpar, irregular, estranho, que Lacan atribui ao *caput mortuum* do significante, aquele que é impossível de ser simbolizado, não faz parte da série simbólica, é apagado dela. (*Ibid.*, p. 241)

A partitura musical é exemplo de uma convenção onde símbolos são grafados de modo que se possa ler as notas que compõem a peça e seu ritmo, o que não exclui o impossível de se encadear.

As referências rítmicas citadas por Lacan, anapesto e dátilo, são dois conceitos poéticos aplicados à música, dois tipos de "pés-de-verso", como

---

<sup>24</sup> A palavra escansão é definida como contagem das sílabas métricas de um verso de acordo com as emissões de voz individualmente bem distintas, assinalando-se todas as sílabas até o último acento tônico. Na métrica greco-latina, o trabalho de decomposição do verso assinala as unidades silábicas que se formam de acordo com a duração dos fonemas. Nota-se que as línguas românicas modernas assinalam de forma diferente a contagem das sílabas métricas: o castelhano e o italiano contam até à última sílaba de cada verso; o português e restantes línguas neolatinas contam até à última sílaba tônica. A escansão de um texto em verso permite estudar os efeitos musicais da composição e analisar o ritmo imposto à leitura. (Ceia, 2009)

<sup>25</sup> O Chefe de Polícia do conto de Poe chamava de *odd* a qualquer coisa que estivesse além de sua compreensão.

<sup>26</sup> O simbólico, nesse momento, aparece próximo da ortografia, ou seja, a lei simbólica como a possibilidade de controle de um erro: "desde que existe grafia, existe ortografia" (Lacan, 1995/1956-57:242). De acordo com Houaiss (2001), a palavra grafia designa escrita e a ortografia é a forma correta de escrever as palavras.

se chamam as menores unidades métricas da poesia greco-latina, construídos em compassos ternários. (Dourado, 2004:26)

O anapesto e o dáctilo podem fazer parte de uma composição poética ou musical e funcionam como exemplos de uma série matemática que Lacan enuncia apontando a assimetria de seus elementos, tal como --+ ou +- , que, quando ordenados desta forma, não se agrupam de forma simétrica. (Lacan, *Op.cit.*, p. 238)

Como nessa representação matemática da assimetria, o anapesto se caracteriza por duas sílabas átonas e uma tônica: 'tum-tum-plá'; já o dáctilo apresenta uma sílaba tônica seguida por duas átonas, que se lê: 'plá-tum-tum'. (Dourado, *Op.cit.*) Attié afirma que, para Lacan, o ritmo está no fundamento da escrita<sup>27</sup>. (Attié, 2005:5) A figura abaixo apresenta como, em uma partitura musical, desde a era medieval, se grafa o dáctilo e o anapesto, respectivamente:



Figura 11 - dáctilo e anapesto (Dourado, *Op.cit.*)

É, então, aí que a poesia começa para Lacan, nas definições de anapesto e dáctilo para o ritmo, na assimetria, na "não eliminação deste elemento intuitivo, fundado na escansão" e com algum estofô de corpo. (Lacan, 1995/1956-57:242) Este elemento, segundo Lacan, seria criador do primeiro significante. (*Ibid.*)

---

<sup>27</sup> O ritmo não é separado do estilo, este a respeito do qual não nos ocuparemos, mas que, sem dúvida, tem um lugar especial na teoria lacaniana.

Podemos considerar que estamos caminhando do funcionamento poético, relacionado à metáfora e à constante presença da ambigüidade como característica do simbólico na rede de significantes, à uma causalidade, ao que se institui como primeiro, inaugural da série.

O primeiro significante, então, pode ser entendido como a causalidade, que fala dessa assimetria ilustrada pelas unidades métricas da poesia. Isso nos conduz ao que, da letra, se escreve como traço, cuja principal referência é a Carta 52 de Freud a Fliess, que retomaremos com Derrida e com Lacan.

No conto de Poe, a carta, como a letra de Lacan, é assimétrica. Ela não se encadeia na mensagem, é o que Dupin descobre. A carta roubada é causa dos "efeitos de gozo" (Mandil, 2003:32) que provoca em seus deslocamentos, mas como um resto, como o que escapa a qualquer encadeamento. O que resta da carta, adulterada pelo ministro D., é um poderoso pedaço de papel, que, no ritmo do conto, voa sem sair do lugar.

#### 4.10\_ A letra como traço e uma visada de Derrida

A letra como o que escapa a qualquer encadeamento se coaduna ao conceito de gozo, que tem como marca o pulsional, ou, podemos dizer, é como um impossível de ser simbolizado que remete à face real do significante, remete à uma escrita que não se deixa facilmente verificar na fonética.

Tanto a letra do *Seminário sobre A carta Roubada* (1956), quanto a letra como *instância no inconsciente* (1957), se apresentam, em Lacan, como a dimensão literal do significante. Nesse aspecto, a letra se aproxima das estruturas freudianas do *bloco mágico* e da inscrição psíquica do traço, que vimos no primeiro capítulo.

O campo da estrutura material do significante é essencial para a psicanálise. Em Freud, temos o modelo do sonho como um *rébus*, bem como o exemplo da fórmula da trimetilamina no *sonho da injeção de Irma*, como preciosas indicações da apreensão do sonho para além do pictórico, como um texto escrito, a ser traduzido pelo relato do sonhador, isto é, pela via fonética da fala.

O modelo da carta 52 de Freud a Fliess, com suas inscrições, traduções, falhas na tradução e registros, é um modelo escritural. Derrida observa que é lá - mais de 20 anos antes da formulação do aparelho psíquico como o *bloco mágico* -, que o traço freudiano vira escrita. Derrida apresenta sua teoria do traço e, em articulação com Freud, considera que o que se estampa do traço define a escrita como pura diferença. (Derrida, 2005:191)

A vida psíquica passa a ser a diferença no trabalho das forças e o texto inconsciente vem a ser seu movimento: "O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são sempre já transcrições. Estampas originárias." (Derrida, 2005:217).

Derrida afirma que é preciso dar conta da escrita como traço. A escrita é, segundo ele, anterior à percepção e, até mesmo, sua condição: "o 'percebido' só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela." (Derrida, 2005:219).

Teríamos, então, uma atividade metonímica trabalhando de modo indefinido a mesma metáfora, que, por sua vez, segue substituindo traços. E assim, sucessivamente. Esta seria a contribuição mais radical de Freud, segundo Derrida.

Esta concepção está ligada ao resgate que Derrida faz da escritura como condição para toda e qualquer linguagem. A partir deste ponto de vista, qualquer signo, para existir, deve passar por uma determinada inscrição, ainda que se trate da inscrição de uma ausência, como demonstram Freud, através do *bloco mágico*, e Lacan, através do Nome-do-Pai<sup>28</sup>.

Para Derrida, a escritura não se metaforiza, nem se escreve, no texto da fala, está lá antes. Em sua leitura, temos a impressão de que não há meios por onde a escrita possa apresentar-se na fala. Mas se o psicanalista trabalha com a palavra falada, não deve dela afastar-se tanto. Da fala, diz Lacan: "as medidas diferentes são essenciais para o efeito de formação que procuro." (Lacan, 1998/1957:497)

---

<sup>28</sup> O psicótico, portanto, desse ponto de vista, estaria praticamente impossibilitado de frequentar o campo da linguagem.

Para Derrida, a escrita é a da diferença, é a da pulsão, como para Lacan. Contudo, para Lacan, alguma coisa se substancializa nessa escrita da pulsão. O que se substancializa é o gozo. "O significante", diz Lacan, "está no nível da substância gozante." (Lacan, 1985/1972-73:45)

A distinção entre traço e letra faz parte das questões teóricas debatidas entre Lacan e Derrida que vão desembocar, em *Lituraterra* (Lacan, 2003/1971), na distinção de Lacan entre traço e letra. Seguiremos até *Lituraterra*, onde talvez possamos nos aproximar um pouco mais do que *agagueiraquasepalavra* de Antunes *swingnifica*<sup>29</sup>.

#### 4.11\_ Entre o escrito e a fala, uma montanha

Se o trabalho de Lacan está dividido entre o escrito - os *Escritos* - e o oral - os *Seminários*, como sabemos, aí está, desde cedo, a questão que estamos trabalhando no ensino lacaniano. Se em 1957, o escrito *A instância da letra*, da mesma data do Seminário *As relações de objeto*, está situado por Lacan entre escrita e fala, mais tarde teremos um corte radical incidindo no mesmo ponto. Lacan observa que "há mais que uma nuance, há uma montanha entre a fala e a escrita." (Lacan, 1975:43)

Se considerarmos, ainda, a definição de verdade em Lacan como aquilo que fala: "Eu, a verdade, falo" (Lacan, 1998/1955:410), e seguirmos com Milner: "A verdade fala, não escreve" (Milner, 1996:25), será preciso recorrer à especificidade da função do escrito no ensino lacaniano.

A verdade se apresenta em Lacan como o lugar de onde toda a significação é emitida, como anunciamos no primeiro capítulo. Seu campo tenente é o do ato falho, o do chiste, ou seja, o campo da fala e do inconsciente estruturado como uma linguagem organizada pelo simbólico, cujo significante operador é o Nome-do-Pai. Sem dúvida, a verdade fala e nos coloca na ciranda dos significantes.

A investigação de Lacan sobre os fenômenos de linguagem na psicose

---

<sup>29</sup> Pinçamos essa palavra de um poema de Antunes: "E o que signifinca isso? O que swingnifica isso? o que signifixa isso? o que swingnifica isso?" (In: *O Silêncio*, 1996, BMG)

demonstra que "há saber no real" (Lacan, 2003/1973:312) e esse saber em questão está disjunto da verdade. Contudo, podemos dizer que a psicanálise acomoda um saber que só pode ser extraído da verdade do sujeito e que esse saber deve levar em conta o real, esse que é o campo tenente da escrita.

Miller entende que a partir da década de 70, temos uma virada em Lacan que vai do inconsciente como o que deixa a verdade falar para o inconsciente como saber, sendo que esse saber anuncia aquilo que pode tornar-se escrita. (Miller, 2000) A virada de Lacan situa o inconsciente em relação ao real, o que difere, em muito, de situá-lo em relação ao Outro.

Desde sua concepção de letra, Lacan se dedica à temática da escrita em seu ensino, mas é a partir dos anos 70 que esse tema passa a ser central. Em contraponto com Derrida, e também com o lugar da lingüística em seu ensino, Lacan profere o vigésimo ano de seu Seminário formulando uma função para o escrito e o re-situando em relação ao gozo, ao significante e à fala.

O significante será, então, definido por Lacan como uma "substância gozante" que "não tem relação com o que significa" (Lacan, 1985/1972-73:4) Lacan sublinha a face real do significante. Passamos, portanto, a contar com duas vertentes: a do significante que parte da verdade e pertence ao simbólico e a do significante que pertence ao real e pode ser elevado ao status de saber ou de gozo, inscrição particular de um sujeito.

Essa virada que Miller aponta na teoria lacaniana - e que Soler entende como uma reinvenção do inconsciente (Soler, 2009) -, é contemporânea à valorização do matema, quando a ênfase do ensino de Lacan parece recair mais sobre a escrita que sobre a fala. Não se trata da escrita literária, mas de uma escrita que tem a ver com a forma lógica do conhecimento científico: "É uma adoção, pela psicanálise, de uma lógica do saber." (Miller, 2000)

Daí por diante é a letra que começa a funcionar no significante: "A escrita não é de modo algum do mesmo registro que o significante" (*Ibid.*, p. 41). A escrita é "um traço onde se lê um efeito de linguagem" (*Ibid.*, p. 164) e "o que se escreve é a letra." (*Ibid.*, p. 63)

Diremos, então, com Attié, que aqui a escrita aparece como uma articulação de letras que requerem uma leitura, ou: "Mil e uma leituras

diferentes." (Attié, 2005:7)

#### 4.12\_ O irredutível da escrita

É preciso introduzir algo a mais em nossas articulações sobre a letra em suas relações entre o escrito e a fala. Trata-se de um mergulho mais profundo na presença de um paradoxo na teoria lacaniana já anunciado por nós nesse mesmo capítulo.

Em um seminário contemporâneo ao escrito *Lituraterra*, que se chama *De um discurso que não fosse semblante*, está exposto o paradoxo: ao desenhar o grafo do desejo, com seus elementos topológicos, Lacan comenta que "se a escrita pode servir para alguma coisa, é justamente na medida em que ela é diferente da fala que pode se apoiar nela." (Lacan, 2009/1971:75)

Há um irredutível na escrita, que compromete uma tradução como S/s na fala, por exemplo. "Não há topologia sem escrita", diz Lacan e a topologia "consiste, precisamente em fazer furos na fala." (*Ibid.*, p. 76) A fala chega a ser comparada à relação sexual: "A relação sexual é a própria fala", diz Lacan, pois não há nenhum modo de escrevê-la. (*Ibid.*, p. 77)

Mais adiante, o paradoxo se declara: "Que quer dizer isso, a escrita? Afinal, é preciso circunscrever um pouco. Quando vemos o que é corrente chamar de escrita, fica perfeitamente claro e certo que ela é alguma coisa que, de certo modo, repercute na fala." (*Ibid.*) A escrita [*écriture*] não se separa do escrito [*écrit*] e o suporte do escrito é, para Lacan, a topologia.

Na primeira página do Seminário de Lacan sobre Joyce, aparece a proposta de grafar a palavra sintoma com um h, *sinthoma*, como uma maneira de marcar a "injeção do grego" na *lalíngua* de Lacan, o francês. (Lacan, 2007/1975-76:11-12) Não se trata de uma simples modificação ortográfica que revela equívocos, mas de uma referência a um modo particular de escrita, da escrita joyciana, que Lacan sustenta como o que faz furo no real. (*Ibid.*, p. 27)

Se faz furo no real, a escrita é, portanto, uma forma de suplência que é própria a Joyce. Esta escrita, que Lacan localiza no nó borromeano, "muda o

sentido da escrita”, é uma escrita absolutamente diferente da que vimos em Derrida como inscrição psíquica de traços e que remete ao *bloco mágico* freudiano. (Lacan, 2009/1975-76:141) Não nos deteremos na escrita do nó mas sim na da letra, que já traz esse novo sentido de escrita.

Segundo Lacan, o vazio cavado pela escrita “é um godê sempre pronto para dar acolhida ao gozo”. (Lacan, 2003/1971: 24-5) Em Lituraterra, em vez do gozo estar no vazio entre as palavras, ele aparece sustentado pela escrita<sup>30</sup>.

Lacan recorre aos ideogramas utilizados por algumas línguas orientais como uma lógica de manipulação da escrita. Desse complexo assunto sobre o qual não nos aprofundaremos, pinçaremos apenas uma importante dedução de Lacan que ilumina nosso trajeto.

O que Lacan deduz a partir de um ideograma chinês, é que "o que se diz, se diz na medida em que está escrito" (*Ibid.*). Essa dedução de Lacan está referida a um uso da língua totalmente diverso do que se faz no ocidente. A fala na língua japonesa, por exemplo, é sensível ao tom e a suas modalidades. É possível que uma mesma palavra, pronunciada em tons diferentes, se dirija a duas significações opostas. (Skriabine, 1988:58)

Freud já havia percebido a diferença do uso da língua entre os orientais. Em 1910, às vésperas da publicação de sua análise sobre o caso Schreber, Freud escreve sobre a *significação antitética das palavras primitivas*, cujo título original é *Über den gegensinn der urworte*. *Gegensinn*, no dicionário alemão, tem como definição uma espécie de anti-sentido ou contra-sentido, contradição ou antítese e *urworte* se refere à origem ou essência da palavra. Trata-se, então, de um trabalho que tem como centro a idéia de uma contradição que pode ser encontrada na origem das palavras.

Nesse artigo, Freud observa que o inconsciente, freqüentemente, faz uso de um mesmo veículo fonético para se fazer representar, onde há

---

<sup>30</sup> Porém, se há um escrito "como algo de que é possível falar" (Lacan, 2007/1975-76:78), segundo Lacan, esse parece ser o escrito científico que se entrelaça ao desejo, aquele que faz com que os homens acreditem que é possível chegar à lua - e chegam lá mesmo -, "carregados por um escrito." (*Ibid.*, p. 78) Carregados por um escrito científico sobre a lua, "um lugar sublime", que "por certo é uma das encarnações do objeto sexual." (*Ibid.*) A escrita psicanalítica tem uma visada científica, mas não é produzida do mesmo lugar.

palavras iguais significando opostos como forte e fraco<sup>31</sup> e, ainda, compostos que combinam conceitos contraditórios como fora-dentro, para expressar a significação de apenas uma de suas partes. Mas, curiosamente, sem que isso produza um terceiro conceito, “como no chinês”, diz Freud (Freud, 1976/1910:143).

Nesse uso da língua, o chiste, que repousa sobre o não-sentido, não é um acidente, mas já está incluído nessa forma de uso da língua. O chiste, podemos dizer, então, já está presente, já está escrito na fala do sujeito japonês. O japonês é uma língua trabalhada pela escrita, uma escrita, em parte, ideogramática. (Lacan, 2009/1971:117)

Em *Lituraterra* (1971), Lacan evoca o Japão em busca de delimitar a relação entre significante e gozo em um plano anterior à significação. Deste ponto, a distinção entre metáfora, metonímia, e mesmo a de ponto de basta, não parecem muito úteis. Como diz Vieira,

É preciso convocar algo mais substancial do que a estrutura definida pelo significante saussuriano e, ao mesmo tempo, menos atrelado à significação e ao falo. É nesse sentido que Lacan recorre à *letra*. A partir daí ele redefine e situa conceitos centrais: significante, significado, letra, gozo, desejo. (Vieira, 2003:118)

Da janela do avião, a partir da visão das planícies geladas da Sibéria, Lacan experimentou uma condição que ele chamou de *litoral*, referindo-se a uma peculiar relação entre gozo e significante vivida entre o japonês e sua língua materna. (Lacan, 2003/1971:18) O que marcaremos como um ponto importante sobre a língua japonesa na teoria lacaniana é sua percepção de que na fala do japonês, conjugam-se o estranho e o íntimo, "a língua materna e a língua do Outro." (*Ibid.*, p. 119), ou seja, o japonês não perde de vista que o estranho vem do literal, de dentro da língua, de sua própria

---

<sup>31</sup> O exemplo de Freud recai sobre a língua egípcia arcaica, onde ele nota uma inversão que a palavra pode sofrer tanto no som como no sentido: “Suponhamos que a palavra alemã *gut* (‘bom’) fosse egípcia: ela poderia então significar ‘mau’ do mesmo modo que ‘bom’, e ser pronunciada *tug* do mesmo modo que *gut*” (Freud, 1976/1910:145). Depois de citar numerosos exemplos de tais inversões de som e de sentido nas línguas germânicas e indo-germânicas.

materialidade - que imprime um regime diferente de significações -, e não de uma realidade separada. "Partilhamos do mesmo real linguajeiro", mas tendemos a esquecer isso que o japonês inclui, deixa transparecer, na língua. (Ogasawara , 1988:201)

A escrita como representação de palavras remete ao sonho como rébus na teoria freudiana, o que leva Lacan a afirmar que trata-se de considerar uma estrutura da linguagem "em meio à qual apareceu sua escrita." (*Ibid.*, p. 83) Um chiste, um sintoma, um ato falho, segundo Lacan, só fazem sentido porque aquilo que têm a dizer está programado para se escrever. (*Ibid.*, p. 83-4)

Podemos dizer que essa escrita deriva da contingência da função fálica ou, como diz Attié, se reduz "à escrita de dois significantes amarrados a um objeto" (Attié, 2005:8). Uma escrita que, para a psicose, é da ordem do impossível, isto é, do que "não cessa de não se escrever". (Lacan, 1985/1972-73:164)

De acordo com Attié, tudo se passa como se a fala devesse ser retomada como uma articulação entre duas escritas:

A escrita inconsciente, que incita à leitura e constitui um trabalho de deciframento (há um gozo nisso); e a que talvez tenha sido possibilitada através da fala como um saber a ser escrito, que constitui um tipo de ciframento (há também gozo nisso)" (Attié, *Op.cit.*, p. 7)

Attié afirma que a escrita literária de James Joyce, em especial a de *Finnegans Wake*, que é referência central da poesia concreta, é o paradigma desse tipo de escrita relacionada a um ciframento. (*Ibid.*)

#### 4.13\_ *Lituraterra*, uma nova rota para a letra

Uma nova formulação sobre o conceito de letra em Lacan antecede a construção desse outro modo de pensar a escrita, esse que anunciamos como o que se apresenta a partir de um determinado nó, um nó topológico, o nó borromeano.

Em *Lituraterra* (1971), Lacan estabelece uma distinção entre traço e

letra, em resposta às formulações de Derrida sobre a escrita como impressão de traços, tal como se apresentam no *bloco mágico* de Freud.

Para Lacan, os traços da Carta 52, que Freud enuncia como *WZ* - *Wahrnehmungszeichen* - os representantes da representação que vimos no primeiro capítulo -, não estão no cerne da letra e sim no cerne do significante:

"(...) isso foi o que Freud pôde encontrar de mais próximo do significante na época em que Saussure ainda não o tinha trazido à luz, esse famoso significante, o qual de todo modo não data dele, visto que data dos estóicos."  
(Lacan, 2009/1971:111)

Nesse momento do ensino de Lacan, há uma clara decisão entre o que é o significante e o que é a letra: "nada permite confundir, como se tem feito, letra com significante." (*Ibid.*, p. 110) O significante é, então, isso que se apresenta em Freud como traço e a linguagem é definida como o habitat de quem fala.

Definiremos que quando Lacan fala do significante como traço, a letra que está em jogo é a tipográfica, que está entre o escrito e a fala, mas encaminha-se propriamente ao campo do escrito no sentido de uma estrutura articulada. Mas “ela [a letra] não é impressão, a despeito do *bloco mágico*”, diz Lacan. (Lacan, 2003/1971:19) A letra como litoral, cujo exemplo de Lacan é a caligrafia, é a nova rota no ensino de Lacan que se abre em *Lituraterra*. A letra aparece, então, como sulco, ravinamento, nas planícies geladas da Sibéria, ou, mais precisamente, em seu casamento com a pintura. (*Ibid.*, p. 20)

*Lituraterra* é um movimento de letras que Lacan inventa para nomear um artigo que servirá como introdução em uma revista que versa sobre Literatura e Psicanálise. De *Littérature* - o nome da revista - a *Lituraterra*, temos um chiste que se forma a partir de uma aliteração que se inverte no ouvido. (Lacan, 2009/1971:105)

Lacan foi ao *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, de Alfred Ernout e Antoine Meillet (1932), em busca da distinção latina entre *littera* e *litura*. Segundo Mandil,

Lacan encontra a raiz latina *lino*, que dá origem ao termo *litura*, com o sentido de cobertura, mas também rasura, correção. Dessa raiz se forma a palavra *liturarius*, indicando um escrito que possui rasuras. Será a partir de *liturarius* que Lacan cunhará o termo *litterature*, ao qual opõe *literatura*, cuja raiz etimológica se prende a *littera*, letra. (Mandil, 2003:45)

Temos, então, um recomeço de outro ponto, de um deslizamento que, com a ajuda de James Joyce, leva Lacan de *a letter* - uma carta/letra - para *a litter* - que ele traduz por um lixo<sup>32</sup>. Assim, a letra passa a ser uma rasura, um resto apagado que não tem relação nenhuma com o sentido, mas passa a armazenar o gozo, encarna o que há de pulsional na língua.<sup>33</sup>

Vieira se apóia num manuscrito que exemplica uma distinção fundamental que precisa ser feita entre a letra tipográfica e a letra caligráfica. No texto manuscrito do exemplo de Vieira, a letra-garrancho do escritor não nos permite decifrar de imediato. A primeira palavra que se lê na caligrafia é "Cauamo", que depois de um esforço em busca de construção de sentido, consegue-se transcrever como letra tipográfica: 'Com amor'. Esse 'Com amor', da letra tipográfica, "assinala o descarte da letra, que fica relegada ao lixo, uma vez que o sentido se fez" (Vieira, 2007:170)

A letra é o lixo, mas é o lixo do sentido. (*Ibid.*, p. 169) O casamento da letra com o gozo, para Lacan, está na letra caligráfica (Lacan, 2003:20), onde aparece a "substância gozante" (Lacan, 1985/1972-73:45) do que se escreve.

Essa vertente da letra<sup>34</sup>, tal como é concebida por Lacan, se diferencia do significante por não estabelecer relações, por fixar pontos de partida. Se a letra muda, começamos tudo de novo: THE AND (Antunes, 2003), como grafa Antunes retirando da palavra 'AND' a letra 'E' que a faria ser 'END'.

Lacan chama isso de litoral: "O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro como formando uma outra fronteira, se vocês quiserem, mas

---

<sup>32</sup> Segundo Mandil, essa expressão *a letter, a litter* provém do livro *Our exagmination round his factification for incamination of work in progress* (1929), editado por Sylvia Beach, editora de *Ulisses*, de James Joyce. (Mandil, 2003:25)

<sup>33</sup> Lacan aponta que esse seria o caminho de uma análise em direção ao seu fim. Joyce vai com esse *a letter, a litter* "ao melhor do que se pode esperar de uma análise." (Lacan, *Op.cit.*, p. 106)

<sup>34</sup> Não percamos de vista o fato de que a palavra *lettre* (letra/carta) em francês é homófona a *l'être*, o ser.

justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca." (Lacan, *op. cit.*, p. 108)

Seria a letra "o literal a ser fundado no litoral?", pergunta Lacan em mais um movimento de letras. O litoral da letra é designado como o desenho da borda de um vazio de significação (de um furo) presente no saber inconsciente. (*Ibid.*, p. 109)

A letra delinea, portanto, um litoral entre o real e o simbólico, entre "ausência e centro", entre gozo e saber. (*Ibid.*, p. 113) Difícil apreender esse litoral. Ele é "pura rasura" para Lacan: "Rasura de traço algum que lhe seja anterior, é isso que do litoral faz terra." (*Ibid.*)

#### 4.14\_ Da letra como escrita de gozo ao gozo como prazer da linguagem

Se a letra borda o furo, ela está no ponto exato entre o que suporta a construção simbólica e o que dela escoa. Ela funciona como uma costura e ao mesmo tempo é uma inscrição de um "ponto que marca a *diferença* entre a palavra e a coisa." (Branco, 2000:24)

Esse litoral entre a palavra e a coisa, entre a borda do corpo e a do literal não está garantido na psicose, onde a letra aparece mais como o próprio furo que como sua costura. É através da letra que a significação escoa na psicose. O mesmo furo constitui também um ponto de condensação imaginário para o qual convergem todas as linhas mestras, todas as significações.

Esse caminho da psicose é, então, o de um ciframento do gozo, para que ele possa escoar por esse furo do qual Lacan nos fala. O trabalho com a palavra alucinada, descascada ao seu ponto máximo de escansão, direciona o ciframento. Material da psicose e material da escrita de Arnaldo Antunes, de Manoel de Barros, de Stéphane Mallarmé, de Gabriela Llansol e de James Joyce:

"Palavra em ponto de p: em ponto de poético, em ponto de psicótico. O descascamento da palavra até seu ponto de letra, o descascamento da palavra até seu ponto de abreviatura ou mancha ou fim. O descascamento da palavra até sua consistência insuportável de silêncio." (*Ibid.*, p. 25)

No litoral entre simbólico e real, entre a fala e a escrita, entre o significante e o gozo, esse é o lugar da letra em Lacan. É também o lugar da poesia de Antunes: que vai de um jogo formal ao imprevisto, que se apresenta como um silêncio, ou como um vazio, um recorte de letras ou a aliteração de um intervalo entre elas.

O problema que Lacan aponta no centro da neurose está justamente na articulação entre saber e gozo. Como saber gozar? Não é essa a pergunta do neurótico? Antunes sabe. É no trabalho com a letra que se faz essa articulação.

O *agá* de Antunes é tanto a letra h, quanto uma *agagueiraquasepalavra*, que *quaseaborta*, *apalavraquasesilêncio*, que *quasetransborda*, *osilêncioquaseeco*. O homem é um *H2O mem* feito do branco e do desenho do osso da palavra. Nem Antunes, nem os psicóticos, nem os japoneses, jogam a letra, em seu aspecto material, na lixeira.

Antes, sua face real está evidenciada e não imaginizada como algo obscuro e profundo. O sentido passa a ser atribuído a um gozo que se presentifica na língua. O gozo está no tecido da linguagem.

A letra que se evidencia como a produção de um resto na operação de significação, que ali se encarna como objeto *a*, é a letra que deverá se dirigir ao deciframento na análise de um neurótico. A palavra deixa de ser considerada em sua materialidade, como letra, para que defina seu aspecto de significante.

Da letra como escrita de gozo, uma escrita pulsional, no trabalho de Antunes com a palavra, apontaremos o gozo como uma outra satisfação, o gozo do prazer com a linguagem de que Lacan fala, onde talvez haja um litoral entre o descascamento da palavra na poesia de Antunes e o que vemos na psicose.

Na psicose, a depuração da língua é como um desígnio imposto ao sujeito numa dimensão superegóica, devastadora e inevitável. Assim, o gozo que é atribuído ao Outro, que vem de fora, do real, ganha força para ser cifrado como letra em algum ponto que constituirá litoral entre sujeito e Outro.

A outra satisfação, tal como Lacan a apresenta é o gozo "que se satisfaz no nível do inconsciente" (Lacan, 1985/1972-73:70), se baseia na linguagem e se encaminha no discurso. Para o ser falante, o gozo comparece *aparelhado* na linguagem e é através dele que o sujeito aborda a realidade. (*Ibid.*, p.75) O eu, que, em Freud, brota do princípio do prazer, se satisfaz com esse gozo, que Lacan chama de satisfação do *blá blá blá*. (*Ibid.*, p.77)

Lacan retoma o princípio de prazer e o princípio de realidade em Freud em contraponto com o que Aristóteles desenvolve em *Ética a Nicômaco* sobre a questão do prazer. Não entraremos nesse debate, apenas pinçaremos um estranhamento relatado por Lacan. Trata-se do fato de que Freud, ao falar sobre o princípio do prazer evoque apenas o que nele indica a excitação e seu movimento.

Essa satisfação, gozo do *blá blá blá*, não se dirige a nada, é antes um esvaziamento do gozo preso na cadeia significante. Isso talvez indique um prazer com a linguagem que deixaremos apenas indicado, para novas investigações, como algo que pode-se notar no modo como Antunes mexe com a letra, para além do que seu trabalho nos ensina sobre a psicose.

Para tanto, seria preciso tratar da questão da sublimação, ato de dar conta da pulsão pela via da satisfação, onde estaríamos diante de um vazio de significação que não é o objeto e que brinca com a língua fora da cadeia de significantes.

#### 4.15\_ **Do pai como letra ao real da mãe, o horizonte de *lalíngua***

Podemos dizer, então, que o ponto onde há pai na psicose é um furo que se inscreve, ou que se marca, com a letra. O que se esquece da 'coisicidade' do significante, para que ele possa representar alguma coisa que está no lugar de outra para alguém é no que o processo de significação na linguagem ordenada pelo Nome-do-Pai consiste.

A 'coisicidade' é o "umbigo do sonho" do qual nos fala Freud, o material de que é feito o significante. Não é disso que se trata na poesia de Antunes? Destacamos a resposta de Antunes para a pergunta: "O que é a poesia?": "É fazer a linguagem atingir um estatuto de coisas; aquilo está

sendo, não é mais o que estamos dizendo." (Campos e Antunes, 1993, Revista Vogue)

Se tomarmos as ressonâncias assemânticas que se reconhece nos pássaros de Schreber e no H do poema *H2O* mem, de Antunes, o significante aí se revela como uma voz que se transforma em letra. Isso se descortina a partir das considerações de Lacan que seguimos sobre a letra: a letra abre o significante para o real, como vimos.

No real da voz, temos sopros, balbucios, e coisas do tipo, feitas de estilhaços de palavras e de puro som, caminhos por onde "os significantes se põem a falar, a cantar sozinhos." (Lacan, 1985/1955-56:331) Estamos no campo que Lacan considera como o da língua materna, o campo dessa materialidade sonora que é, propriamente, o do real.

O osso do que seria a língua materna para Lacan está apontado no conceito de *lalíngua*. Esse conceito é extremamente complexo e nos conduziria a uma outra pesquisa que não cabe no escopo deste trabalho, mas trata-se de uma formulação que não deixaremos totalmente de lado, sem indicar sua preciosidade. O conceito de *lalíngua* aglutina as teorias de Lacan sobre Joyce, sobre o nó borromeano e sobre o Japão. "Joyce, pode-se aqui dizer, fica sendo o Freud da "prática textual", diz Haroldo de Campos sobre esse momento do ensino de Lacan. (Campos, 1989:8)

Terminamos o segundo capítulo apresentando esse conceito como o que faz da linguagem uma categoria virtual em Lacan, onde o suporte é a língua materna. É via *lalíngua* que Lacan passará a buscar a linguagem e o que se pode cifrar como o real do gozo, "em uma só palavra." (Lacan, 1991/1975:125)

Essa linguagem feita de gozo, ou "feita de aluviões que se acumulam de mal-entendidos, de criações linguísticas de cada um" (Miller, 1998:71), "essa linguagem que não tem absolutamente nenhuma existência teórica" (Lacan, *Op.cit.*, p.125), é uma marca indelével da língua materna.

Praticamente alheia à língua, *lalíngua* pode ser entendida como o lugar por onde os significantes em sua radical diferença, portanto em sua face real de letra, podem passar à língua:

Não é por acaso que n'alíngua, qualquer que seja ela, na qual alguém recebeu

uma primeira marca, uma palavra é equívoca. Não é certamente por acaso que em francês a palavra *ne* se pronuncia de maneira equívoca com a palavra *noeud*<sup>35</sup>. Não é absolutamente por acaso que a palavra *pas*, que em francês redobra a negação, contrariamente a muitas outras línguas, designa também *un pas*<sup>36</sup>. Se me interessa tanto pelo *pas*, isto não deve ser por acaso. É absolutamente certo que é pelo modo como *lalíngua* foi falada e também ouvida por tal ou qual em sua particularidade, que alguma coisa em seguida reaparecerá nos sonhos, em todo tipo de tropeços, em toda espécie de modos de dizer. É, se me permitem empregar pela primeira vez esse termo, nesse *motérialisme*<sup>37</sup> onde reside a tomada do inconsciente. (*Ibid.*)

Paralelamente a suas considerações sobre *lalíngua*, esta que não se funda na estrutura da linguagem, mas sim numa espécie de língua dentro da língua – definição própria também aos neologismos -, Lacan caminha de um simbólico por onde um significante se encadeia a outros a um simbólico sem metáfora, aquele que não faz cadeia, apenas se enoda a ela.

A definição de sintoma passa por uma transformação, onde, ao invés de sua função metafórica, Lacan destaca dele sua função de letra, escrita como  $f(x)$ :  $f$  é definida como função de gozo, gozo de um elemento qualquer do inconsciente ( $x$ ), elemento este que ele chama de letra.

Trata-se do *sinthoma* de Joyce, que Lacan grafa com a letra *h* e que denuncia o equívoco ao pé do ouvido, na língua francesa: *sinthome*, *saint-homme*, *S'aint Thomás* (de Aquino). Seguindo esses equívocos como método, Lacan faz sua leitura do trabalho de Joyce com a decomposição de *lalíngua* nos fonemas, fazendo jogos linguísticos em que articula a escrita com a função de fonação, levando o leitor ao ato de emitir a voz como suporte da palavra. Em Joyce, e também em Lacan, “o significante se reduz ao que ele é, ao equívoco, a uma torção de voz.” (Lacan, 2007/1975-76:92)

Vemos, então, Lacan desenhar um simbólico que, ao se enodar ao real, renuncia à possibilidade de que o sentido se fixe aos elementos da cadeia significante, de modo que deixe de ser metafórico e possa, então, vir a fixar-se do lado de fora, no real, como a psicose nos ensina que é possível. Antunes também nos ensina sobre isso quando pergunta: “e o que significinca isso? o que swingnifica isso? o que signifixa isso? o que swingnifica isso?” (In: *O Silêncio*, 1996, BMG)

<sup>35</sup> não - nó

<sup>36</sup> pas - um passo

<sup>37</sup> Condensação de *mot* (palavra) e *materialisme* (materialismo)

O que se anuncia em Lacan é que há um saber diferente a partir de *lalíngua*:

A linguagem é feita de *lalíngua*. É uma elocubração de saber sobre *lalíngua*. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com *lalíngua*. E o que se sabe fazer com *lalíngua* ultrapassa em muito o que podemos dar conta a título de linguagem. (Lacan, 1985/1972-73:190)

Esse saber-fazer com a língua materna nos remete ao primeiro capítulo dessa tese, onde sustentamos, com Freud e com Lacan, que há uma ressonância da palavra que é constitucional para o sujeito do inconsciente, ainda dentro da estrutura da linguagem. A voz da mãe já estava lá como traço de palavra e aqui, a retomamos de outros pontos, do ponto de letra e do ponto de *lalíngua*.

Podemos dizer que a *agagueira* do poema de Antunes, além de ser solidária ao conceito de letra de Lacan, também é solidária à *lalíngua*. Basta passarmos da escrita à fala: h, agá, agaguê, que antes de chegarmos ao fim da palavra, *quase* podemos ouvir ao fundo um bebê com todo o seu prazer no caminho da aquisição da linguagem.

## **5. Conclusão**

## 5 Conclusão



Figura 12 - **the and**. Arnaldo Antunes, 2003

Depois deste percurso que, da metáfora ao literal, se apresentou no litoral entre Jacques Lacan e a poesia de Arnaldo Antunes, devemos re-encaminhar essa investigação ao lugar de onde ela partiu: a clínica

Podemos concluir que o que permaneceu escrito com a letra tipográfica das recordações terá de ser reinventado em análise, com a letra caligráfica de *lalíngua*, essa metalíngua com que Lacan traduz *Unbewusst* (inconsciente em alemão) por *Une-bévue* (um equívoco) e que consiste em servir-se de uma palavra por uma via bastante diferente daquela para a qual ela foi criada para designar.

Podemos concluir, ainda, que a letra, de Lacan põe em movimento o que é da ordem da escrita na fala e que isso aponta para um modo diferente de *fazer* poesia - ou de *faire-Dichtung*, em ressonância com a *Verdichtung* de Freud que Lacan retoma como a essência poética do inconsciente.

Com o entusiasmo da novidade trazida por essa invenção a partir de restos e fragmentos de palavras, com a qual Arnaldo Antunes, a poesia concreta, James

Joyce e alguns outros jogam como craques, nossa escuta talvez tenha podido apurar-se um pouco.

Se pudemos delinear um percurso na psicanálise, ficamos devendo um mergulho mais denso no campo poético, ao qual, sem dúvida, retornaremos.

Tivemos que deixar muitos assuntos de fora desse trabalho. E muitas questões permaneceram em aberto no caminho. Difícil deixá-las momentaneamente para trás. Talvez agora possamos retornar a elas mais vivamente ainda. Finalizamos, então, com a proposta do retorno na *lalíngua* de Antunes: The And

## **6. Anexo - Coletânea de referências de Lacan sobre a poesia**

## 6

**Anexo****Coletânea de referências de Lacan sobre a poesia**

(em ordem cronológica e com alguns comentários)

\* Sobre o Homem dos Ratos. O tema da poesia e da ficção literária aparece nas confidências do Homem dos Ratos, que valoriza no texto de Goethe, cujo título é *Poesia e verdade*, um episódio sobre sua juventude. As poesias de Goethe se inspiram em fatos de sua própria vida. As primeiras foram escritas em Leipzig. *Poesia e verdade* é um livro considerado auto-biográfico e foi originalmente publicado em 1811. Goethe influenciou intensamente o pensamento de Freud.

Lacan cita o seguinte trecho de *Poesia e verdade*, que havia sido retomado pelo Homem dos Ratos: “Malditos sejam esses lábios para sempre. Que caia e desgraça sobre a primeira que receba sua homenagem.” Uma mulher com quem o autor se envolveu teria lhe dito esta frase. Trata-se do “destino sagrado do poeta”, como diz Lacan, ao destacar o mito quatenário representado na história, os sintomas em torno da relação fundamental chamada edípica, o Nome-do-Pai e a função paterna. (*O mito individual do neurótico ou poesia e verdade na neurose*, 1952:22)

\* “A palavra ou o conceito não é outra coisa para o ser humano do que a palavra em sua materialidade. É a coisa mesma. Isso não é simplesmente uma sombra, um sopro, uma ilusão virtual da coisa, é a coisa mesma.” (*Os escritos técnicos de Freud*, 1953-54:206)

\* Os “elefantes contingentes”. A figura de um elefante é a capa desse seminário. “...basta que eu fale deles, não há necessidade de que estejam aqui, para que estejam aqui, graças à palavra *elefante*, e mais reais do que os indivíduos – elefantes contingentes” (*Os escritos técnicos de Freud*, 1953-54:206-7) “O elefante, já lhes assinali, articula elementos taxiemas antes dos fonemas.” (*Ibid.*,

p. 207)

Taxiemas: conteúdos linguísticos como gênero ou número. (Arrivé, 1994. *Langage et psychanalyse, linguistique et inconscient. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, p.167)

Conjunto de noções inconscientes que dão lugar a elementos diretores numa língua determinada (Damourette e Pichon).

\* “O significante é o material audível, o que nem por isso quer dizer o som.” (*Os escritos técnicos de Freud*, 1953-54:281)

\* “A palavra, desde que se instaura, se desloca na dimensão da verdade. Só que, a palavra não sabe que é ela que faz a verdade. (...) é em relação à verdade que se situa a significação de tudo que é emitido.” (*Os escritos técnicos de Freud*, 1953-54:295) O que Lacan depreende como uma “novidade comovente” (*Ibid.*, p. 305) em Freud, e que sente falta no pensamento de Santo Agostinho, é que a verdade surge da equivocação. A palavra autêntica obedece a outras leis que não a do discurso e quando emerge ultrapassa o sujeito que a pronuncia. Ao se perguntar sobre qual seria a estrutura dessa palavra que está para-além do discurso, Lacan lembra que a descoberta de Freud se deu a partir de uma psicopatologia e destaca, do lugar onde o homem sofre, três diferentes movimentos dialéticos da palavra, por onde o sentido poderá se ordenar. Os tais movimentos destacados são a *Verdichtung*, a *Verneinung* e a *Verdrangung*, sendo, este último, o único que sempre causa interrupção num discurso, pois, quando há recalque, a palavra falta ao sujeito.

\* A *Verdichtung* freudiana é traduzida por diversos autores como sinônimo de condensação. Em seu primeiro Seminário, Lacan se refere à *Verdichtung* como algo que: “se mostra não ser mais do que a polivalência dos sentidos na linguagem, seus acavalamentos, seus recortes, pelos quais o mundo das coisas não é recoberto pelo mundo dos símbolos, mas é retomado assim – a cada símbolo correspondem mil coisas, a cada coisa mil símbolos.” (*Os escritos técnicos de Freud*, 1953-54:305) Na *Verdichtung* encontramos a base do que será desenvolvido mais tarde por Lacan como metáfora, enquanto função primordial do significante. Lacan usará essa mesma palavra para designar seu conceito de

metáfora. Sem o prefixo *Ver*, temos a palavra *Dichtung*, que se refere à poesia e ao ato de versejar. *Dichten* – etimologia: compor uma obra de arte oral, falada (Oxford & Duden, 1985). *Dichter* – poeta. *Ver* – expressa na formação de um adjetivo ou substantivo uma finalidade, na formação com verbos exprime através de uma ação alguma coisa, uma ação que comprime algo na língua. Um dos sentidos de *Dichtung* se liga a apertar, como *Drang*, de *Verdrangung*, recalque.

\* “A palavra incluída no discurso se revela graças à lei da livre associação que o coloca em dúvida, entre parênteses, suspendendo a lei da não-contradição. Essa revelação da palavra é a realização do ser.” (*Os escritos técnicos de Freud*, 1953-54:309) Lacan toca no fato de que fora do dispositivo analítico o ser existe virtualmente, mas não é realizado. No meu esquema, o ponto O vai em algum lugar atrás e, à medida que sua palavra o simboliza, se realiza no seu ser.” (*Ibid.*)

\* Dizer “o umbigo do sonho” não é fazer poesia. “Isso significa que há no fenômeno um ponto que não é apreensível, o ponto de surgimento da relação do sujeito com o simbólico.” (*O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, 1954-55:138)

\* A linguagem não é um código, “ela é essencialmente ambígua, os semantemas são sempre poli-semantemas, os significantes têm sempre diversas significações, por vezes extremamente disjuntas. A frase tem um sentido único, quero dizer que não pode ser lexicalizada – faz-se dicionário das palavras, dos empregos das palavras ou das locuções, não se faz dicionário das frases. Assim, determinadas ambiguidades ligadas ao elemento semântico resolvem-se no contexto, através do uso e da emissão da frase.” (*O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, 1954-55:348)

\* A análise, como alerta Lacan, não é “da ordem da inspiração poética. Cabe ao psicanalista buscar mais o sentido do que o inefável. O que quer dizer o sentido?”, pergunta Lacan. “O sentido é que o ser humano não é senhor desta linguagem primordial e primitiva. Ele foi jogado aí, metido aí, ele está preso em sua engrenagem.” (*O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, 1954-55:383) Lacan mexe com essa formulação que está em Freud: O homem não é senhor em

sua casa.

\* “O sintoma é, “de ponta a ponta”, significação, “ou seja, verdade”, diz Lacan. “(...) ele já está estruturado em termos de significado e significante, com o que isto comporta ou seja, o jogo do significante. No próprio interior do dado concreto do sintoma já existe precipitação num *material significante*. O sintoma é o avesso de um discurso.” (*O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, 1954-55:399)

\* “Schreber é, sem dúvida, um escritor, mas não é um poeta, pelo fato de que não nos introduz numa dimensão nova da experiência. Há poesia toda vez que um escrito nos introduz num mundo diferente do nosso, e, ao nos dar a presença de um ser, de uma certa relação fundamental, faz com que ela se torne também nossa. A poesia faz com que não possamos duvidar da autenticidade da experiência de San Juan de la Cruz, nem da de Proust ou da de Gérard de Nerval. A poesia é criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo. Não há absolutamente nada disso nas *Memórias* de Schreber.” (*As psicoses*, 1955-56:94)

\* “A metáfora não é a coisa no mundo das mais fáceis de falar. Bossuet diz que é uma comparação abreviada. Todo o mundo sabe que isso não é inteiramente satisfatório, e creio que na verdade nenhum poeta o aceitaria. Quando digo nenhum poeta é porque poderia ser uma definição do estilo poético dizer que ele começa na metáfora, e que ali onde a metáfora cessa, a poesia também.” (*As psicoses*, 1955-56:248)

\* Lacan define a metáfora a partir de uma frase do poema *Booz endormi*, de Victor Hugo: *Sa gerbe n'était point avare ni haineuse*, que a versão brasileira traduziu por *Seu feixe não era avaro, nem odiento* (*As psicoses*, 1955-56:248).

\* Se é possível dizer *Seu feixe não era avaro nem odiento*, diz Lacan, é porque: “(...) a significação arranca o significante de suas conexões lexicais. É a ambiguidade do significante e do significado. Sem a estrutura significante, isto é, sem a articulação predicativa, sem a distância mantida entre o sujeito e seus

atributos, não se poderia qualificar o feixe de avaro e de odiento. É porque há uma sintaxe, uma ordem primordial de significante, que o sujeito é mantido separado, como diferente de suas qualidades. (...) É pelo fato de que o feixe é o sujeito de *avaro* e de *odiento*, que ele pode ser identificado com Booz em sua falta de avareza e em sua generosidade. É pela similaridade de posição que o feixe é literalmente idêntico ao sujeito Booz. Sua dimensão de similaridade é seguramente o que há de mais impressionante no uso significativo da linguagem, que domina de tal modo a apreensão do jogo do simbolismo que isso nos mascara a existência da outra dimensão, a sintática. No entanto, essa frase perderia toda espécie de sentido se baralhássemos as palavras em sua ordem.” (*As psicoses*, 1955-56:249-50)

\* “Seja qual for o esforço do poeta para levar adiante o exercício no sentido da demonstração, estamos a cada instante a dois dedos da metáfora poética. Não é de um registro diferente do que brota como poesia natural desde que uma significação potente esteja envolvida. O importante não é que a similaridade seja sustentada pelo significado – cometemos o tempo todo esse erro –, é que a transferência do significado não é possível senão em virtude da própria estrutura da linguagem. Toda linguagem implica uma metalinguagem, ela já é metalinguagem de seu registro próprio. É porque toda linguagem se destina virtualmente a ser traduzida que ela implica metáfrase e metalíngua, a linguagem falando da linguagem.” (*As psicoses*, 1955-56:258)

\* “Nada se pode conceber, não apenas sobre a palavra, nem sobre a linguagem, mas sobre os fenômenos que se apresentam na análise, a menos que se admita a possibilidade essencial de perpétuos deslizamentos do significado sob o significante, e do significante sob o significado. (...) Este esquema comporta que o que é significante de alguma coisa pode se tornar a qualquer momento significante de outra coisa, e que tudo o que se apresenta na vontade, a tendência, a libido do sujeito é sempre marcado pelo vestígio de um significante – o que não exclui que haja outra coisa na pulsão ou na vontade, algo que não é de modo algum marcado pela impressão do significante. (...) O Espírito Santo é a entrada do significante no mundo. Foi isso, com toda certeza, que Freud nos trouxe sob o termo instinto de morte. Trata-se desse limite do significado que jamais é atingido por algum ser

vivo, ou mesmo que jamais é atingido de modo algum, a não ser num caso excepcional, provavelmente mítico, pois só o encontramos nos escritos últimos de uma certa experiência filosófica (referência a Heidegger). (...) As relações do homem com o significante no seu conjunto estão muito precisamente ligadas a essa possibilidade de supressão, de colocação entre parênteses de tudo aquilo que é vivido. O que está no fundo da existência do significante, de sua presença no mundo, vamos colocá-lo em nosso esquema, como uma superfície eficaz do significante onde este reflete, de certa maneira, o que se pode chamar a última palavra do significado, isto é, da vida, do vivido, do fluxo das emoções, do fluxo libidinal. É a morte, na medida em que ela é o suporte, a base, a operação do Espírito Santo pela qual o significante existe.” (*A relação de objeto*, 1956-57:47)

\* “Por trás do significante, situei pra vocês no esquema essa realidade última, que é completamente velada ao significado e igualmente ao uso do significante: a possibilidade de que nada do que está no significado exista. (...) Inversamente, assim como a morte está ali refletida no fundo do significado, também o significante toma emprestado toda uma série de elementos que estão ligados a um termo profundamente envolvido no significado, a saber, o corpo. Assim como já há na natureza alguns reservatórios, também há, no significado, um certo número de elementos que são dados na experiência como acidentes do corpo, mas que são retomados no significante e lhe dão, se assim podemos dizer, suas armas primeiras. Trata-se dessas coisas inapreensíveis, e no entanto irredutíveis, dentre as quais o termo fálico, a pura e simples ereção. A pedra erigida é um de seus exemplos, a noção do corpo humano como ereto é outro. É assim que certos elementos todos ligados à estrutura corporal, e não simplesmente à experiência vivida do corpo, constituem elementos primeiros, tomados de empréstimo à experiência, mas completamente transformados pelo fato de serem simbolizados. *Simbolizados* quer dizer que eles são introduzidos no lugar do significante como tal, que se caracteriza pelo fato de articular-se segundo leis lógicas.” (Lacan, 1956-57, *A relação de objeto*, p. 50-1) No esquema das paralelas, a morte é o significante no real. Este real ao qual Lacan se refere é ainda anterior à conceituação de real enquanto um dos registros que regem o psiquismo.

\* “Desde que existe grafia, existe ortografia.” Grafia = escrita, ortografia = forma

correta de escrever as palavras (ref: Houaiss) (*A relação de objeto*, 1956-57:242)

\* O significante impossível ou “o *caput mortuum* do significante” (Lacan, 1956-57, *A relação de objeto*, p. 241). Para chegar neste ponto, Lacan fala do significante *odd*, destacado de um jogo presente no conto de Poe, *A carta roubada*: “um termo intraduzível no francês - isso que de saída salta aos olhos como sendo ímpar, irregular” (*Ibid.*, p. 238). Lacan está transformando em palavra, uma série matemática que sugere uma assimetria de seus elementos, tal como --+ ou +-+ , que, ordenados desta forma, não se agrupam de forma simétrica. São séries como o anapesto e o dátilo, duas referências rítmicas citadas por Lacan. O anapesto se caracteriza por duas notas curtas e uma longa, já o dátilo apresenta (como o *odd* de Lacan) uma nota longa e duas breves. A figura abaixo apresenta como, em uma partitura musical, desde a era medieval, se grafa o dátilo e o anapesto, respectivamente:



*Odd* demonstra a existência de uma convenção que pode nos servir para entender melhor as idéias de que se pode grafar uma série simbólica na palavra e de que uma série de significantes que não pode se inscrever numa determinada rede é uma série impossível. Esse significante que ficaria impossibilitado corresponde ao *caput mortuum* do significante a que Lacan se refere, aquele que é impossível de ser simbolizado, não faz parte da série simbólica, é apagado dela. Partindo dessa idéia de assimetria, de algo que aparece de modo irregular, Lacan fala sobre uma forma diferente de pensar a rede significante, sem deixar de lado a ambiguidade ou a simetria característica dos símbolos. (*A relação de objeto*, 1956-57:240)

\* A poesia começa no *odd*, ou nas definições de anapesto e de dátilo para o ritmo, quer dizer, na não-eliminação de certos elementos intuitivos e rudimentares quando se busca seus conceitos. A poesia é inaugurada a partir de um “elemento

intuitivo particularmente interessante, fundado na escansão, e que já comporta uma espécie de engajamento corporal.” Este elemento intuitivo, fundado na escansão e com algum estofamento de corpo seria criador do primeiro significante. (*A relação de objeto*, 1956-57:242)

\* “(...) a ordem simbólica como distinta do real entra no real como uma relha de arado, nele introduzindo uma dimensão original. Esta dimensão, nós analistas, na medida em que operamos no registro da fala, devemos levar em conta sua originalidade. É isso que está em causa no momento.” (*A relação de objeto*, 1956-57:243)

\* “a análise do dito espirituoso começa pelo quadro da análise de um fenômeno de condensação, o termo *familiário*, fabricação fundada no significante, por superposição de *familiar* e de *milionário*. Tudo o que Freud desenvolve em seguida consiste em mostrar o efeito de aniquilamento, o caráter realmente destruidor, disruptor do jogo do significante com relação àquilo a que se pode chamar a existência do real. Jogando com o significante, o homem põe em causa a todo instante seu mundo, até sua raiz. O valor do dito espirituoso, e que o distingue do cômico, é sua possibilidade de jogar com o *non-sens* fundamental de todo uso do sentido. É possível, a todo instante, pôr em causa todo sentido, na medida em que este é fundado num uso do significante. Com efeito, este uso é em si mesmo profundamente paradoxal, com relação a toda significação possível, já que é este mesmo uso que cria aquilo que está destinado a sustentar.” (*A relação de objeto*, 1956-57:301)

\* “Reencontramos o esquema do símbolo na medida em que este é a morte da coisa. (...) Se existe metáfora, se ela tem um sentido, se ela é um tempo da poesia bucólica, é muito precisamente por que o feixe, isto é, algo de essencialmente natural, pode substituir Booz. (...) Toda criação de um novo sentido na cultura humana é essencialmente metafórica. Trata-se de uma substituição que mantém ao mesmo tempo aquilo que substitui. Na tensão entre o que é abolido, suprimido, e o que o substitui, passa essa dimensão nova introduzida tão visivelmente pela improvisação poética. Essa dimensão nova, manifestamente encarnada pelo mito de Booz, é a função da paternidade.” (*A relação de objeto*, 1956-57:388)

\* “(...) o objeto fóbico vem desempenhar o papel que, em razão de alguma carência, em razão de uma carência real no caso do pequeno Hans, não é preenchido pelo personagem do pai. Assim, o objeto da fobia desempenha o mesmo papel metafórico que aquele que tentei ilustrar para vocês por esta imagem: *Seu feixe não era avaro nem odioso*. Mostrei a vocês como o poeta utilizava a metáfora para fazer surgir na sua originalidade a dimensão paterna a propósito daquele velhote em declínio, para revigorá-lo com todo o desabrochar natural desse feixe. Nesta poesia viva que é, ocasionalmente, a fobia, o cavalo não tem outra função. Ele é o elemento vivo em torno do qual vão girar todos os tipos de significações que formarão, afinal, um elemento de suplência ao que faltou no desenvolvimento do sujeito, isto é, aos desenvolvimentos que lhe foram fornecidos pela dialética do meio ambiente onde ele está imerso. Mas isso só é possível imaginariamente. Trata-se de um significante que é bruto. (...) um cavalo representado. (...) Para preencher a função de transformar a angústia em medo localizado, o sujeito escolhe uma forma que constitui um ponto de estagnação, um termo, um pivô, um pilotis, em torno do qual se agarra aquilo que vacila, e que ameaça carregar a corrente interior gerada pela crise da relação materna. Tal é, no caso do pequeno Hans, o papel do cavalo. (...) ele também tem um papel de ancoramento, um papel principal de estagnação. É um ponto em torno do qual o sujeito pode continuar a fazer girar aquilo que, de outra maneira, se declararia numa angústia impossível de suportar.” (*A relação de objeto*, 1956-57:411-2)

\* “(...) basta escutar a poesia, o que sem dúvida aconteceu com F. de Saussure, para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura.” (*A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, 1957:506-7)

\* Digamos que a poesia moderna e a escola surrealista fizeram-nos dar um grande passo ao demonstrar que qualquer junção de dois significantes seria equivalente para construir uma metáfora, caso não se exigisse a condição da máxima disparidade entre as imagens significadas para a produção da centelha poética, ou, em outras palavras, para que tenha lugar a criação metafórica.” (*A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, 1957:510)

\* "(...) é entre o significante do nome próprio de um homem e aquele que o abole metaforicamente que se produz a centelha poética, ainda mais eficaz aqui, para realizar a significação da paternidade, por reproduzir o evento mítico em que Freud reconstruiu a trajetória, no inconsciente de todo homem, do mistério paterno." (*A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, 1957:511)

\* “A *Verdichtung*, condensação, é a estrutura de superposição dos significantes em que ganha campo a metáfora, e cujo nome, por condensar em si mesmo a *Dichtung*, indica a conaturalidade desse mecanismo com a poesia, a ponto de envolver a função propriamente tradicional desta.” (*A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, 1957:515)

\* “(...) a estrutura metafórica indica que é na substituição do significante pelo significante que se produz um efeito de significação que é de poesia ou criação, ou, em outras palavras, do advento da significação em questão.” (*A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, 1957:519)

\* O familionário seria uma criação poética? “Será isso um ato falho ou um ato bem-sucedido? Uma derrapagem ou uma criação poética? Não sabemos. Talvez seja tudo ao mesmo tempo. (...) há nisso uma função significante que é própria da tirada espirituosa, como significante, que escapa ao código, isto é, a tudo o que até então se acumulou de formações do significante em suas funções de criação de significado. Aparece algo novo, que pode ser concebido como vinculado ao próprio fundamento do que podemos denominar de progresso da língua, ou sua mudança, mas que requer que, antes de aí chegarmos, detenhamo-nos em sua própria formação, a fim de situá-lo em relação ao mecanismo formador do significante.” (*As formações do inconsciente*, 1957-58:32)

\* “É na relação de substituição que reside o recurso criador, a força criadora, a força de engendramento, caberia dizer, da metáfora. A metáfora é uma função absolutamente genérica. Eu diria até que é pela possibilidade de substituição que se concebe o engendramento, por assim dizer, do mundo do sentido. Temos de apreender toda a história da língua, isto é, mudanças de função graças às quais

uma língua se constitui, aí, e não em outro lugar. (...) é por intermédio da metáfora, pelo jogo da substituição de um significante por outro num lugar determinado, que se cria a possibilidade não apenas de desenvolvimentos do significante, mas também de surgimentos de sentido sempre novos, que vêm sempre contribuir para aprimorar, complicar, aprofundar, dar sentido de profundidade àquilo que, no real, não passa de pura opacidade.” (Lacan, 1957-58, *As formações do inconsciente*, p. 35)

\* “a metáfora não é uma injeção de sentido – como se isso fosse possível, como se os sentidos estivessem em algum lugar, fosse onde fosse, num reservatório.” Se a palavra pode trazer um sentido novo, é mais na qualidade de significante que por portar uma significação. (*As formações do inconsciente*, 1957-58:36-7)

\* “O que dá suporte ao  *muito familionariamente* de Heine? Sem que cheguemos de modo algum a um ser de poesia, trata-se de um termo extraordinariamente rico, formigante, pululante, à maneira como se dão as coisas no nível da decomposição metonímica.” (*As formações do inconsciente*, 1957-58:47)

\* Lacan acentua duas vertentes da criação metafórica: 1) a do sentido, “na medida em que a palavra carrega efeito, emociona, é rica em significações psicológicas, acerta em cheio no momento, e nos prende por um talento que beira a criação poética. (...) a criação do sentido de  *familionário*, que implica também um dejetivo, alguma coisa que é recalçada.” Trata-se de algo que está no campo do sujeito e que gira entre o código e a mensagem. 2) seu avesso, seu lado metonímico, que não se percebe de imediato: “em virtude de combinações que poderíamos estender indefinidamente, a palavra formiga com tudo o que pulula de necessidades em torno do objeto. (...) a coisa metonímica, com todas as marcas de sentido, as centelhas e os respingos que se produzem em torno da criação da palavra  *familionário*, e que constituem sua irradiação e seu peso, aquilo que compõe para nós seu valor literário” (*As formações do inconsciente*, 1957-58:48)

\* “A tirada espirituosa acha-se num nível tão elevado de elaboração significante, que Freud se deteve nela para ver aí um exemplo particular das formações do inconsciente. Isso é também o que nos retém.” (*As formações do inconsciente*,

1957-58:49)

\* “(...) a tirada espirituosa deve ser investigada ali onde está, ou seja, em seu texto. Nada é mais cativante. Freud parte, inversamente, da materialidade significante, “tratando-o como um dado dotado de existência própria. Temos manifestamente o exemplo disso em sua análise da tirada espirituosa. Não apenas é da técnica que ele parte a cada vez, como também é nos elementos técnicos que se fia para encontrar o móbil. (...) Freud depara com algo que não se deixa analisar como *famillionário*” (*As formações do inconsciente*, 1957-58:73-4)

\* Para investigar o *famillionário*, Lacan recorreu ao Littré, o famoso Dictionnaire de la langue française, em busca do termo *família*, no nível do significante e de sua história. E nos recomenda vivamente a fazer o mesmo: “Era no Littré, diz o Sr. Charles Chassé, que Mallarmé apanhava todas as suas idéias. E o pior é que ele tem razão. (...) Com efeito, se pensássemos no que é a poesia, não haveria nada de surpreendente em perceber que Mallarmé se interessava vivamente pelo significante. Mas ninguém jamais abordou o que é verdadeiramente a poesia. Oscila-se entre sei lá eu que teoria vaga e movediça sobre a comparação e uma referência a sabe-se lá que termos musicais, mediante o que se pretende explicar a pretensa falta de sentido em Mallarmé. Em suma, não se percebe em absoluto que deve haver uma maneira de definir a poesia em função das relações com o significante. A partir do momento em que se produz uma fórmula talvez um pouco mais rigorosa da poesia, como fez Mallarmé, é muito menos surpreendente que ele seja questionado em seus mais obscuros sonetos.” (*As formações do inconsciente*, 1957-58:58-9)

\* “A distância que vai do significante ao significado permite compreender que a uma concatenação bem feita, que é precisamente o que caracteriza a poesia, sempre se poderá dar sentidos plausíveis, provavelmente até o fim dos séculos.” (*As formações do inconsciente*, 1957-58:60)

\* Lacan recoloca o que há de mais elementar em sua definição de significante: “(...) vocês não acham que, com o significante, tocamos em algo a propósito do qual poderíamos falar em emergência? Partamos do que é um traço. Um traço é

uma marca, não é um significante. A gente sente, no entanto, que pode haver uma relação entre os dois, e, na verdade, o que chamamos de material do significante sempre participa um pouco do caráter evanescente do traço. Essa até parece ser uma das condições de existência do material significante. No entanto, não é um significante. A marca do pé de Sexta-feira, que Robinson Crusóé descobre durante seu passeio pela ilha não é um significante. Em contrapartida, supondo-se que ele, Robinson, por uma razão qualquer, apague esse traço, nisso se introduz claramente a dimensão do significante. A partir do momento em que é apagado, em que há algum sentido em apagá-lo, aquilo do qual existe um traço é manifestamente constituído como significado. (...) O significante como tal é algo que pode ser apagado e que não deixa mais do que seu lugar, isto é, não se pode mais encontrá-lo.” (*As formações do inconsciente*, 1957-58:355)

\* Definição poética do amor em Lacan, para o homem: dar o que não se tem, de acordo com Platão em “O Banquete” – “dar aquilo que ele não tem, o falo, a um ser que não o é.” (*As formações do inconsciente*, 1957-58:364)

\* Para Lacan, o problema da invocação do desejo está presente na poesia chamada metafísica<sup>1</sup> e podemos encontrá-la em um de seus expoentes, John Donne<sup>2</sup>, especialmente em “The ecstasy”, poema traduzido para o português por Augusto de Campos<sup>3</sup>. Tal poema traz à tona o problema da estrutura das relações do desejo. A situação do desejo está profundamente marcada pela relação do sujeito com o significante. Lacan vincula a natureza da criação poética ao desejo e introduz a estrutura do desejo pela via da poesia. É na dimensão metonímica que se produzem os efeitos característicos e fundamentais do discurso poético, “os efeitos de poesia”. (*O desejo e sua interpretação*, 1958-59, aula de 12 de novembro de 1958)

<sup>1</sup> Característica do início do século XVII, a poesia metafísica serve-se de ritmos capazes de expressar a complexidade e completude da mente, os fluxos e refluxos do humor, a instabilidade, quando não a desarmonia da vida; aproxima frequentemente o coloquial e prosaico ao poético, injetando neste elementos que escapam à convenção; faz uso de expedientes sonoros como o eco, agregando pensamentos e coisas aparentemente remotas, distantes.

<sup>2</sup> Nascido em Londres, John Donne está ligado à fase barroca da literatura inglesa.

<sup>3</sup> Em *ABC da Literatura* - Ezra Pound, Augusto de Campos, João Paulo Paes, 1970, São Paulo, Cultrix, 298 pgs. Diz Campos: “Foi o *ABC of reading*, de Ezra Pound, que li na década de 50, que me despertou o interesse por Donne. “O êxtase” é um dos poucos poemas selecionados por Pound em sua radicalíssima antologia sintética da poesia de língua inglesa. Este, o primeiro poema de Donne que traduzi. Mario Faustino publicou essa tradução na sua famosa página *Poesia-Experiência*, no Suplemento Literário do Jornal do Brasil em 28/10/56, um mês e meio antes do lançamento da poesia concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. “O êxtase” me impressionava tanto (...).” Em *Sobre Augusto de Campos* – 2004, Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, 7 Letras, 348 pgs.

\* “Je ne le ferais pas, d’abord parce que l’usage du mot désir, la transmission du terme et la fonction du désir dans la poésie, est quelque chose que’ je dirais, nous retrouverons après coup si nous poursuivons assez loin notre investigation.” (*O desejo e sua interpretação*, 1958-59, aula de 12 de novembro de 1958)

\* “Un poète, Désiré Viardot dans une revue à Bruxelles, vers 51-52, sous le titre de *Phantômas*, a proposé cette petit énigme fermée (nus allons voir si un cri de l’assintance va nous montrer tout de suite la clé): ‘La femme a dans un peau un grain de fantasia’, ce ‘grain de fantasia’ qui est assurément ce dont il s’agit en fin de compte dans ce qui module et modèle les rapports du sujet à celui à qui il demande, que qu’il soit. Et sans doute ce n’est pas rien qu’à l’horizon nous ayons trouvé le sujet qui contient tout, la mère universelle, et que nous puissions à l’occasion nous méprendre sur ce rapport du sujet au tout qui serait ce qui vous serait livré par les archétypes analytiques.

Mais c’est bien d’autre chose qu’il s’agit. C’est de l’ouverture, c’est de la béance sur ce quelque chose de radicalement nouveau qu’introduit toute coupure de la parole. Ici ce n’est pas seulement de la femme que nous avons à souhaiter ce grain de fantasia (ou... ce grain de poésie), c’est de l’analyse elle-même.” (*O desejo e sua interpretação*, 1958-59, aula de 1 de julho de 1959)

\*O amor cortês é, em suma, “um exercício poético, uma maneira de jogar com um certo número de temas de convenção, idealizantes, que não podiam ter nenhum correspondente concreto real.” (*A ética da psicanálise*, 1959-60:184)

\* “O que a criação da poesia cortês tende a fazer deve ser situado no lugar da Coisa (...) A criação da poesia consiste em colocar, segundo o modo da sublimação própria à arte, um objeto que eu chamaria de enlouquecedor, um parceiro desumano.” (*A ética da psicanálise*, 1959-60:186)

\* O poeta cortês sustenta sua posição poética, que consiste em pressupor uma barreira que cerque e isole a Dama a que ele se refere. O objeto feminino é introduzido por Lacan como inacessível. Lacan segue a palavra *Domnei, Mi Dom* (senhor): “o verbo correspondente é *domnoyer*, que quer dizer algo como

*acariciar, brincar. Domnei*, apesar da espécie de ressonância significativa que faz com o dom, nada tem a ver com essa palavra – ele visa a mesma coisa que a *Domna*, a Dama, ou seja, aquela que, num dado momento, domina. Isso tem seu lado divertido, e seria talvez preciso explorar historicamente a quantidade de metáforas que há em torno do termo *donner, dar*, no amor cortês. Será que *donner* pode ser situado na relação dos parceiros como indo de modo prevalente num sentido ou no outro? Isso talvez não tenha outra origem que não seja a contaminação significativa a respeito do termo *domnei* e do emprego da palavra *domnoyer*.” (*A ética da psicanálise*, 1959-60:187)

\* Os paradoxos da sublimação: “A mudança de objeto não faz desaparecer forçosamente, bem longe disso, o objeto sexual – o objeto sexual, ressaltado como tal, pode vir à luz na sublimação.” Na poesia dos trovadores, o jogo sexual mais cru também é objeto de poesia, sem que se perca uma visada sublimatória. (*A ética da psicanálise*, 1959-60:198)

\* Lacan cita um poema de Arnaut Daniel, um refinado trovador, que fez história na poesia do amor cortês, quando está pensando um dos paradoxos da sublimação, ou seja, o fato de que a mudança de objeto não faz necessariamente desaparecer o objeto sexual. Para Lacan, trata-se de um *hapax*<sup>4</sup>. (*A ética da psicanálise*, 1959-60:199) De acordo com o vol. 16 de uma seleção de referências na obra de Lacan publicada pela Fundação do Campo Freudiano na Argentina, o poema não tem nome. Nessa publicação, o poema citado está impresso na pg 114. Há pouquíssimos manuscritos onde se pode encontrar poemas de Arnaut Daniel. Mesmo com o problema que é sua tradução, Lacan aponta o mérito literário desse poema, que não só não se perdeu, como é encontrado em 20 manuscritos da época. Arnaut Daniel de Ribérac foi um trovador do século XIII, cuja obra foi escrita em occitano, mais especificamente, no dialeto limosino. Foi chamado por Dante de "il miglior fabbro" ("o melhor criador") e por Petrarca, em seus Triunfos, de "gran maestro d'amore" e "fra tutti il primo" ("o melhor entre todos"). Possivelmente, Daniel nasceu no castelo de Ribérac em Périgord no atual

---

<sup>4</sup> Palavra ou expressão referente a algo do qual só existe um único exemplo em determinada língua, época ou autor. No caso, trata-se da extinta língua occitana.

departamento francês da Dordonha, em data desconhecida, mas que pode se situar por volta de 1150 ou 1160, pois em um de seus poemas menciona ter assistido à coroação do rei Felipe II Augusto (1180), além disso já era um trovador conhecido em torno do ano 1195. Foram conservadas 18 composições suas, duas delas com música, tratando sempre, salvo em uma, de tema amoroso. É considerado o criador da sextina, uma canção com estrofes de seis versos.

\* No poema de Arnaut Daniel, a mulher dá a resposta que encerra a discussão. Segundo Lacan, a mulher “responde de seu lugar, e ao invés de seguir o jogo, adverte o poeta, nesse extremo grau de sua invocação ao significante, sobre a forma que ela pode tomar enquanto significante. Não sou nada mais, diz ela, do que o vazio que há em minha cloaca, para não empregar outros termos. Assoprem um pouco aí dentro para ver – para ver se a sublimação de vocês ainda resiste.” (*A ética da psicanálise*, 1959-60:263)

\* “Se essa idéia incrível pôde ter vindo, a de colocar a mulher no lugar do ser, isso não lhe concerne enquanto mulher, mas enquanto objeto do desejo. E é o que constitui todos os paradoxos desse famoso amor cortês, com o qual as pessoas quebram a cabeça, trazendo para aí todas as exigências de um amor que, evidentemente, não tem nada a ver com essa sublimação historicamente datada. Os historiadores, ou os poetas, que abordaram o problema, não podem conceber de que maneira a febre, ou mesmo o frenesi, tão manifestamente coextensiva a um desejo vivido que nada tem de platônico, indubitavelmente atestado nas produções da poesia cortês, se conjuga com o fato, totalmente manifesto, de que o ser ao qual o desejo se dirige nada mais é do que um ser de significante. O caráter desumano do objeto do amor cortês efetivamente salta aos olhos. Esse amor que pôde conduzir algumas pessoas a atos que estão pertíssimo da loucura se dirigia a seres vivos, nomeados, mas que lá não estavam em sua realidade carnal e histórica – talvez já seja algo a distinguir – que lá estavam, em todos os casos, em seu ser de razão, de significante.” (*A ética da psicanálise*, 1959-60:262-3)

\* No século XX, deveu-se ao trabalho de divulgação de Ezra Pound a retomada do interesse por sua obra, que repercutiu no Brasil, por meio dos ensaios e traduções de Augusto de Campos. A enigmática palavra "noigandres" que aparece

em um dos poemas de Arnaut Daniel serviu de título da revista divulgadora da poesia concreta. Henri Pascal de Rohegude, autor do *Essai d'un glossaire occitanien: pour servir à l'intelligence des poésies des Troubadours*, um dicionário publicado em Toulouse em 1819 registra que o significado dessa palavra pode ser noz moscada, sugerindo a possibilidade de trata-se de um erro de ortografia. Deste ponto de vista, o verso original seria: *jois lo grans e l'olors d'enuo gandles*. Segue o poema:

“Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs,  
 vergiers, plais, plans, tertres e vaus;  
 e'il votz dels auzels son'e tint  
 ab doutz acort maitin e tart:  
 so'm met en cor q'ieu colore mon chan  
 d'un'aital flor don lo fruitz si'amors  
 e jois lo grans e l'olors de noigandles”

\* Lacan aproxima poema *Booz Endormi*, de Victor Hugo, ao drama fundamental de Édipo, onde se pode encontrar a natureza fundamental da metáfora: “Este poema é o lugar onde encontrarão sem cessar a presença da função metafórica” (*A transferência*, 1960-61:134)

\* “(...) a psicanálise acentua seu aspecto de causa material. Assim se deve qualificar sua originalidade na ciência. Essa causa material é, propriamente, a forma de incidência do significante como aí eu defino. Pela psicanálise, o significante se define como agindo, antes de mais nada, como separado de sua significação. É esse o traço de caráter literal que especifica o significante copulatório, o falo, quando, surgindo dora dos limites da maturação biológica do sujeito, ele se imprime efetivamente, sem poder ser o signo que representa o sexo existente do parceiro, isto é, seu signo biológico; lembremo-nos de nossas fórmulas diferenciadoras do significante e do signo. (*A ciência e a verdade*, 1965:890)

\* “Si el inconsciente para nosotros debe ser cierto situado y definido, es en tanto que la poesía de nuestro siglo no tiene nada que hacer con aquella que fuera la poesía de un Píndaro. Si el inconsciente ha jugado un rol de referencia tal en todo

lo que ha sido trazado de una nueva poesía, es precisamente en esta relación de un pensamiento que no es nada más que no ser el Je del no pienso, ya que ella viene a morder sobre el campo del je en tanto que no soy. Si de los dos círculos que acabamos de adoptar como representantes de los dos términos, uno sólo accede a su área de alienación, si estos dos términos se oponen constituyendo relaciones diferentes del Je al pensamiento y a la existencia, es porque donde los círculos vienen a cernirse ven que en un tiempo ulterior se acaba esta operación en un cuarto término, término cuadrático. Este no pienso esta llamado no a confluir con el ‘no soy’, sino que de alguna manera se eclipsan, se ocultan, uno y otro recubriéndose; es al lugar del no soy donde el Ello va a venir, positivándolo en un soy Ello. No es más que de puro imperativo, de un imperativo que Freud ha formulado en el *Wo es war Soll ich werden*. Si *Wo es war...* es algo, es lo que hemos dicho todo el tiempo; si *ich* solo debe estar verde, es que ahí no está.” (*A lógica da fantasia*, 1966-67, aula de 11 de janeiro de 1967 – final da aula)

\* “(...) la psychanalyse, ça fait quelque chose. Ça fait, ça n’est suffit pas, c’est essentiel, c’est au point central, c’est la vie poétique à proprement parler de la chose, la poésie aussi, ça fait quelque chose. J’ai remarqué d’ailleurs en passant, pour m’être intéressé un peu ces dernières temps à ce champ de la poésie, qu’on s’est bien peu occupé de ce que ça fait et à qui est plus spécialement, pourquoi pas, aux poètes.

Peut-être se le demander serait-il une forme d’introduction à ce qu’il en est de l’acte dans la poésie. Mais ce n’est pas notre affaire aujourd’hui puisqu’il s’agit de la psychanalyse qui fait quelque chose, mais certainement pas au niveau, au plan, au sens de la poésie.” (*O ato psicanalítico*, 1967-68, aula de 15 de novembro de 1967)

\* “L’analyste, bien sûr, n’est pas sans besoin, je dirai même, de se justifier à lui-même quant à ce qui se fait dans l’analyse. Il se fait quelque chose, et c’est bien cette différence du faire à un acte qu’il s’agit. Ce au banc de quoi l’on attelle, l’on met le psychanalysant, c’est au banc d’un faire. Lui fait quel que chose. Appelez-le comme vous voudrez, poésie ou manège, il fait; e il est bien claire que justement une part de l’indication de la technique analytique consiste dans une certain laisser-faire, mais est-ce là suffisant pour caractériser la position de

l'analyste quand ce laisser-faire comporte jusqu'à un certain point la maintenue intacte en lui de ce *sujet supposé savoir* pour" autant que de ce sujet il connaît d'expérience la déchéance et l'exclusion, et ce qui résulte du côté du psychanalyste? (*O ato psicanalítico*, 1967-68, aula de 29 de novembro de 1967)

\* "Se Saussure não torna públicos os anagramas que decifrou na poesia saturnal, é porque estes aniquilam a literatura universitária. A canalhice não o emburrece; é que ele não é analista. Para o analista, ao contrário, mergulhar nos procedimentos de que se reveste a ênfase universitária não faz com que seu homem se perca (há como que uma esperança nisso) e o atira diretamente num erro crasso, como o de dizer que o inconsciente é a condição da linguagem: trata-se, aí, de se fazer autor à custa do que eu disse ou até repisei aos interessados - a saber, que a linguagem é a condição do inconsciente." (*Radiofonia*, 1970:404)

\* A metáfora e a metonímia, sem requererem essa promoção de uma figuratividade diarreica, forneciam o princípio com que engendrei o dinamismo do inconsciente. A condição disso é o que eu disse sobre a barra saussuriana, que não pode representar nenhuma intuição de proporção, nem se traduzir como barra de fração, senão por um abuso delirante, mas sim, como o que é para Saussure, constituir uma borda real, isto é, a saltar do significante que flutua para o significado que flui. É isso o que opera a metáfora, que obtém um efeito de sentido (não uma significação) a partir de um significante que faz-se de seixo lançado na poça do significado. Sem dúvida, daí por diante esse significante só falta na cadeia de maneira exatamente metafórica, quando se trata do que chamamos poesia, posto que ela decorre de um fazer. Assim como ela é feita, ela pode ser desfeita. Com o que percebemos que o efeito de sentido produzido constrói-se no sentido do não-sentido [*non-sens*]: 'seu feixe não era avaro nem odioso' (cf. minha 'Instância da letra'), em razão de que era um feixe como qualquer outro, tão ruim de comer quanto é o feno." (*Radiofonia*, 1970:414-5)

\* "Eh bien, *lalangue* n'a rien a fait avec le dictionnaire, quel qu'il soit. Le dictionnaire a affaire avec la diction, c'est a dire avec la poésie et avec la rhétorique par exemple. C'est pas rien, hein? Ça va de l'invention à la persuasion,

enfin, c'est très important.” (*O saber do psicanalista*, 1971-72, aula de 4 de novembro de 1971)

\* “(...) il n'y a pas que ce qu'on appelle vaguement le code, comme s'il n'était là qu'en un point; la grammaire fait partie du code, à savoir cette structure tétradique que je viens de marquer comme étant essentielle à ce qui se dit. Quand vous tracez votre schéma objectif de la communication, émetteur, message et à l'autre bout le destinataire, ce schéma objectif est moins complet que la grammaire, laquelle fait partie du code. C'est bien en quoi il était important que Jakobson vous ait produit cette généralité que la grammaire, elle aussi, fait partie de la signification et ce n'est pas pour rien qu'elle est employée dans la poésie.” (*Ou pior*, 1971-72, aula de 9 de fevereiro de 1972)

\* “Um dia percebi que era difícil não entrar na linguística a partir do momento em que o inconsciente estava descoberto. Daí, fiz algo que me parece, para dizer a verdade, a única objeção que eu pudesse formular ao que vocês possam ter ouvido outro dia da boca de Jakobson, isto é, que tudo que é da linguagem dependeria da linguística, quer dizer, em último termo, do linguista. Não que eu não lhe acorde muito facilmente quando se trata da poesia, a propósito da qual ele adiantou este argumento. Mas se considerarmos tudo que, pela definição da linguagem, se segue quanto à fundação do sujeito, tão renovada, tão subvertida por Freud, que é lá que se garante tudo que de sua boca se afirmou como inconsciente, então será preciso, para deixar a Jakobson seu domínio reservado, forjar alguma outra palavra. Chamarei a isto de linguisteria. (...) Meu dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem não é do campo da linguística.” (cf. L'Étourdit: tal dizer de Lacan é uma porta aberta para esta frase: “Que se diga fica esquecido detrás do que se diz no que se ouve.”) (*Mais, Ainda*, 1972:25)

\* “... o que passa por arbitrário é que os efeitos de significado têm o ar de nada terem a ver com o que os causa. Como pensava Saussure, não é bem a relação entre o significante e o significado que é arbitrária.” Trata-se do caminho da análise, do “sério real”, o real que é extraído de um serial, “... um tempo muito longo de extração, de extração para fora da linguagem, de algo que está lá preso, (...) Uma idéia ainda um pouco longínqua sobre o *Um*: esse *um* significante indeterminado a ser extraído da série. Como fazê-lo funcionar de modo que seja

coletivizável (no sentido de tornar-se parecido com um predicado)?” Lacan, então, nos convida a reverter a interrogação: em lugar de um significante que interrogamos, interroguemos o significante *Um*. (*Mais, Ainda*, 1972:31)

\* “(...) o que chamo propriamente o gozo do Outro, no que ele aqui só é simbolizado, é ainda coisa inteiramente outra, a saber, o não-todo que terei que articular. (...) Direi que o significante se situa no nível da substância gozante. (...) O significante é a causa do gozo. Sem o significante, como mesmo abordar aquela parte do corpo? Como, sem o significante, centrar esse algo que, do gozo, é a causa material? Por mais desmanchado, por mais confuso que isto seja, é uma parte que, do corpo, é significada nesse depósito.” (*Mais, Ainda*, 1972:35-6)

\* “Pode-se mesmo dizer que o verbo se define por ser um significante não tão besta – temos que escrever numa palavra – *nantambesta* quanto os outros, sem dúvida, que faz a passagem de um sujeito à sua própria divisão no gozo, e que ele o é ainda menos quando, essa divisão, ele a determina em disjunção, e assim se torna signo. Joguei ano passado com o lapso ortográfico que fiz numa carta a uma mulher – *jamaís saberás o quanto eu tenho te amada* – *a* em vez de *o*. Quiseram me apontar depois que aquilo queria talvez dizer que eu era homossexual. Mas o que articulei precisamente no ano passado foi que, quando a gente ama, não se trata de sexo.” (*Mais, Ainda*, 1972:37)

\* “O homem (...), o que ele aborda é a causa de seu desejo, que eu designei pelo objeto *a*. Aí está o ato de amor. Fazer o amor, como o nome indica, é poesia. Mas há um mundo entre a poesia e o ato. O ato de amor, é a perversão polimorfa do macho, isto entre os seres falantes. Não há nada de mais seguro, de mais coerente, de mais estrito quanto ao discurso freudiano.” (*Mais, Ainda*, 1972:98)

\* “Não há relação sexual porque o gozo do Outro, tomado como corpo. É sempre inadequado – perverso de um lado, no que o Outro se reduz ao objeto *a* – e do outro, eu direi louco, enigmático. Não é do defrontamento com este impasse, com essa impossibilidade de onde se definir um real, que é posto à prova o amor? Do parceiro, o amor só pode realizar o que chamei, por uma espécie de poesia, para me fazer entender, a coragem, em vista desse destino fatal. Mas é mesmo de

coragem que se trata, ou dos caminhos de um reconhecimento? Esse reconhecimento não é outra coisa senão a maneira pela qual a relação dita sexual – tornada aí a relação de sujeito a sujeito, sujeito no que ele é apenas efeito do saber inconsciente – pára de não se escrever. (...)”(*Mais, Ainda*, 1972:198) Trata-se da contingência. O necessário é, para Lacan, o que *não pára de se escrever*. Já a relação sexual é entendida como o que *não pára de não se escrever*.

\* “La psychanalyse n’est pas, je dirai, plus une escroquerie que la poésie elle-même, et la poésie se fonde précisément sur cette ambigüité dont je parle et que je qualifie du sens double. La poésie me parâit quand même relever de la relation du signifiant au signifié. On peut dire d’une certaine façon que la poésie est *imaginaiement symbolique* (...) Saussure avait flotté; il reste quand même que son départ, à savoir que la langue est le fruit d’une maturation, d’un mûrissement de quelque chose qui se cristallise dans l’usage, il reste que la poésie relève d’une violence faite à cette usage et que, - nous en avons des preuves -, si j’ai évoqué, la dernière fois, Dante et la poésie amoureuse, c’est bien pour marquer cette violence, que la philosophie fait tout pour effacer, c’est bien en quoi la philosophie est le champ d’essai de l’escroquerie et on quoi on ne peut pas dire que la poésie n’y joue pas , à ça façon, innocemment, ce que j’ai appelé à l’instant, ce que j’ai connoté de l’*imaginaiement symbolique*, ça s’appelle la Vérité.” (*L’insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre*, 1976-77, aula de 15 de março de 1977)

\* “Quand j’ai parlé de Vérité, c’est au sens que je me réfère; mais le propre de la poésie quand elle rate, c’est justement de n’avoir qu’une signification, d’être pur noued d’un mot avec une autre mot. Il n’en reste pas moins que la volonté de sens consiste à éliminer le double sens, ce qui se conçoit qu’a réaliser, si je puis dire, cette coupure, c’est-à-dire à faire qu’il n’y ait qu’un sens, le vert recouvrant le rouge dans l’occasion. Comment le poète peut-il réaliser ce tour de force de faire qu’un sens soit absent? C’est, bien entendu, en le remplaçant, ce sens absent, par ce que j’ai appelé la signification. La signification n’est pas du tout ce qu’un vain peule croit, si je puis dire. La signification, c’est un mot vide, autrement dit c’est ce qui, à propos de Dante, s’exprime dans le qualificatif mis sur sa poésie, à savoir qu’elle soit amoureuse.” (*L’insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre*, 1976-77,

aula de 15 de março de 1977)

\* La vérité réveille-t-elle ou endort-elle? Ça dépend du ton dont elle est dite. La poésie dite endort. Et j'en profite pour montrer le truc qu'à cogité François Cheng qui s'appelle en réalité Cheng Tai-Tchen. Il amis François comme ça, histoire de se résorber dans notre culture, ce qui ne l'a pas empêché de maintenir très ferme ce qu'il dit. Et ce qu'il dit, c'est *L'écriture poétique chinoise*, c'est paru au Seuil et j'aimerais bien que vous en preniez de la graine, si vous êtes psychanalyste (...)" (*L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, 1976-77, aula de 15 de março de 1977)

\* Si vous êtes psychanalyste, vous verrez que ces forçage par où un psychanalyste peut faire sonner autre chose, autre chose que le sens, car le sens, c'est ce qui résonne à l'aide du signifiant; mais ce qui résonne, ça ne vas pas loin, c'est plutôt mou. Le sens, ça tamponne, mais à l'aide de ce qu'on appelle l'écriture poétique, vous pouvez avoir la dimension de ce que pourrait être l'interprétation analytique." (*L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, 1976-77, aula de 19 de abril de 1977)

\* C'est tout à fait certain que l'écriture n'est pas ce par quoi la poésie, la résonance du corps s'exprime. Il est quand même tout à fait frappant que les poètes chinois s'exprime par l'écriture et que, pour nous, ce qu'il faut, c'est que nous prenions la notion, dans l'écriture chinoise, de ce que c'est la poésie, non pas que toute poésie, - je parle de la nôtre spécialement -, que toute poésie soit telle que nous puissions l'imaginer par l'écriture, par l'écriture poétique chinoise; mais peut-être, y sentirez-vous quelque chose, quelque chose qui soit autre que ce qui fait que les poètes chinois ne peuvent pas faire autrement que d'écrire." (*L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, 1976-77, aula de 19 de abril de 1977)

\* Il y a quelque chose qui donne le sentiment qu'ils n'en sont pas réduit là, c'est qu'ils chantonnent, c'est qu'ils modulent, c'est qu'il y a ce que François Cheng a énoncé devant moi, à savoir un contre-point tonique, une modulation qui fait que ça se chante, car de la tonalité à la modulation, il y a un glissement. Que vous soyez inspirés éventuellement par quelque chose de l'ordre de la poésie pour

intervenir, c'est bien en quoi je dirais, ce bien vers quoi il faut vous tourner, parce que la linguistique est quand même une science que je dirais très mal orientée. Si la linguistique se soulève, c'est dans la mesure où Roman Jakobson aborde franchement les questions de poétique. La métaphore, et la métonymie, n'ont de portée pour l'interprétation qu'en tant qu'elles sont capables de faire fonction d'autre chose. Et cette autre chose dont elles font fonction, c'est bien ce par quoi s'unissent, étroitement, le son et le sens. C'est pour autant qu'une interprétation juste éteint un symptôme, que la vérité se spécifie d'être poétique." (*L'insu que sait de l'une bévüe s'aile à mourre*, 1976-77, aula de 19 de abril de 1977)

\* "(...) la première chose serait d'éteindre la notion de Beau. Nous n'avons dire rien de beau. C'est d'une autre résonance qu'il s'agit, à fonder sur le mot d'esprit. Un mot d'esprit n'est pas beau, il ne se tient que d'une équivoque, ou, comme le dit Freud, d'une économie. Rien de plus ambigu que cette notion d'économie. Mais tout de même, l'économie fonde la valeur. Une pratique sans valeur, voilà ce qu'il s'agirait pour nous d'instituer." (*L'insu que sait de l'une bévüe s'aile à mourre*, 1976-77, aula de 19 de abril de 1977)

\* "La métalangue en question consiste à traduire *Unbewusst*, par *une-bévüe*, ça n'a absolument pas le même sens; mais il est un fait, c'est que, dès que l'homme dort, il *une-bévüe* à tour de bras, et sans aucun inconvénient, c'est quand on réveille le somnambule; comme il se promène sur les troits, il peut arriver qu'il ait le vertige, mais à la vérité la maladie mentale qu'est l'Inconscient ne se réveille pas." (*L'insu que sait de l'une bévüe s'aile à mourre*, 1976-77, aula de 10 de maio de 1977)

\* "L'astuce de l'homme, c'est de bourrer tout cela, je vous l'ai dit, avec de la poésie qui est effet de sens, mais aussi bien effet de trou. Il n'y a que la poésie, vous ai-je dit, qui permette l'interprétation et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne; je ne suis pas assez *pouâte*, je ne suis pas *pouâteassez*. (*L'insu que sait de l'une bévüe s'aile à mourre*, 1976-77, aula de 10 de maio de 1977)

\* Dire est autre chose que parler. L'analysant parle. Il fait de la poésie. Il fait de la poésie quand il arrive – c'est peu fréquent – mais il est *art*. Je coupe parce que je

veux pas dire *il est tard*. L'analyste, lui, tranche. Ce qu'il dit est coupure, c'est-à-dire participe de l'écriture, à ceci près que pour lui il équivoque sur l'ortographe. Il écrit différemment de façon à ce que de par la grâce de l'ortographe, d'une façon différente d'écrire, il sonne autre chose que ce qui est dit, que ce qui est dit avec l'intention de dire, c'est-à-dire consciemment, pour autant que la conscience aille bien loin. C'est pour ça que je dit que, ni dans ce que dit l'analysant, ni dans ce que dit l'analyste, il y a autre chose qu'écriture. Elle ne va pas loin cette conscience, on ne sait pas ce qu'on dit quand on parle. C'est bien pour cela que l'analysant en dit plus qu'il n'en veut dire. L'analyste tranche à lire ce qu'il en est de ce qu'il veut dire, si tant est que l'analyste sache ce que lui-même veut. Il y a beaucoup de jeu, au sens de liberté, dans tout cela. Ça joue, au sens que le mot a d'ordinaire. Tout ça ne me dit pas à moi-même comment j'ai glissé dans le noeud borroméen pour m'en trouver à l'occasion serré à la gorge. Il faut dire que le noeud borroméen, c'est ce qui, dans la pensée, faite matière. La matière, c'est ce qu'on casse, là aussi au sens que ce mot a d'ordinaire. Ce qu'on casse, c'est ce qui tient ensemble et est souple, à l'occasion, comme ce qu'on appelle un noeud” (*Momento de Concluir*, 1977-78, aula de 20 de dezembro de 1977)

\* La réalité n'est constituée que par le fantasme, et le fantasme est aussi bien ce qui donne matière à la poésie. C'est-à-dire que tout notre développement de science est quelque chose qui, on ne sait pas par quelle voie, émerge, fait irruption, du fait de ce qu'on appelle rapport sexuel. Pourquoi est-ce qu'il y a quelque chose qui fonctionne comme science? C'est de la poésie.” (*Momento de Concluir*, 1977-78, aula de 20 de dezembro de 1977)

\* Tout part de la numération, pour ce qu'il en est de la science. Quoi qu'il en soit, même ce qu'il en est de cette pratique, c'est aussi bien de la poésie – je parle de la pratique qui s'appelle l'analyse. Pourquoi est-ce qu'un nommé Freud a réussi dans sa poésie à lui, je veux dire à instaurer un art analytique? C'est ce qui reste tout à fait douteux.” (*Momento de Concluir*, 1977-78, aula de 20 de dezembro de 1977)

\* Le fait d'avoir énoncé le mot d'inconscient, ça n'est rien de plus que de la poésie avec laquelle on fait de l'histoire. Mais l'histoire, comme je le dis quelquefois, l'histoire, c'est l'hystérie.” (*Momento de Concluir*, 1977-78, aula de

20 de dezembro de 1977)

\* Marx était également un poète, un poète qui a l'avantage d'avoir réussi à faire un mouvement politique. D'ailleurs s'il qualifie son matérialisme d'historique, ça n'est certainement pas sans intention. Le matérialisme historique, c'est ce qui s'incarne dans l'histoire. Tout ce que je viens d'énoncer concernant l'étoffe qui constitue la pensée n'est pas autre chose que de dire exactement les choses de la même façon." (*Momento de Concluir*, 1977-78, aula de 20 de dezembro de 1977)

## **7. Referências Bibliográficas**

## 7

**Referências Bibliográficas**

AGUIAR, G. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005. 404 p.

ALLOUCH, J. **Letra a letra**: transcrever, traduzir, transliterar. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1995. 275 p.

ANTUNES, A. **40 escritos**. São Paulo: Iluminuras, 2000. 150 p.

\_\_\_\_\_. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 132 p.

\_\_\_\_\_. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2002. 93 p.

\_\_\_\_\_. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Publifolha, 2006. 391 p.

\_\_\_\_\_. **ET Eu Tu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 200 p.

\_\_\_\_\_. **Palavra desordem**. São Paulo: Iluminuras, 2002. 208 p.

\_\_\_\_\_. **Psia**. São Paulo: Iluminuras, 2001. 62 p.

\_\_\_\_\_. **Tudos**. São Paulo: Iluminuras, 2001. 105 p.

ARISTÓTELES. **Poétique**. Paris: Belles-Lettres, 1952 (tradução de Hardy). 164 p.

\_\_\_\_\_. **Rhétorique**, livro III. Paris: Belles-Lettres, 1973 (tradução de Dufour e Wartelle). 123 p.

ARRIVÉ, M. **Langage et psychanalyse, Linguistique et inconscient**: Freud, Saussure, Pichon, Lacan. Paris: Presses Universitaires de France, 1994. 276 p.

\_\_\_\_\_. **Linguística e psicanálise**: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e outros. São Paulo: EDUSP, 1994. 172 p.

ATTIÉ, J. **Mallarmé, le livre**: étude psychanalytique. Paris: Éditions du Losange, 2007. 579 p.

AUBERT, J.; CHENG, F.; MILNER, J-C.; REGNAULT, F.; WAJCMAN, G.  
**Lacan: L'Écrit, L'Image.** Paris: Flammarion, 2000. 153 p.

ÁVILA, C. **Poesia pensada.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. 102 p.

BARROS, L.; BANDEIRA, J. **Grupo Noigandres: arte concreta paulista.** São Paulo: Cosac e Naify, 2002. 79 p.

BARTHES, R. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2006. 78 p.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004. 462 p.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita.** São Paulo: Martins Fontes, 2004. 225 p.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada:** contendo o Velho e o Novo Testamento. Michigan: Sociedade Americana da Bíblia, 1848 (tradução de D'almeida, J.).

BRANCO, L. C. **Os absolutamente sós.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. 131 p.

BRENTANO, F. **Psychologie du point du vie empirique.** Paris: Aubier, 1944. 279 p.

BRODSKI, G. **Short Story: os princípios do ato analítico.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004. 206 p.

BÜRGER, P. **Teoría de la Vanguardia.** Barcelona: Ediciones Península, 1987. 189 p.

CALDAS, H. **Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. 162 p.

CAMPOS, A. **Despoesia.** São Paulo: Perspectiva, 1994. 133 p.

\_\_\_\_\_. **De Noigandres I.** Lima, Peru: Centro de Estudios Brasileños. 78 p.

\_\_\_\_\_. **Linguagem.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 187 p.

\_\_\_\_\_. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 196 p.

\_\_\_\_\_. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 263 p.

\_\_\_\_\_; CAMPOS, H. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 1986. 149 p.

\_\_\_\_\_; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Edições Invenção, 1960. 190 p.

CAMPOS, H. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1975. 156 p.

\_\_\_\_\_. Haikai: homenagem à síntese. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 55-62.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Ideograma: Lógica, poesia, Linguagem**. São Paulo: EDUSP, 2000. 237 p.

\_\_\_\_\_. **O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. 22 p.

\_\_\_\_\_. **Xadrez de estrelas**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 327 p.

CHACAL. **A vida é curta pra ser pequena**. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2002. 103 p.

CHALVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (tradução de Marcelo Brandão Cipolla). 584 p.

DERRIDA, J. Freud e a cena da escrita. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. 252 p.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004. 382 p.

FREIRE, M. **A escritura psicótica**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001. 207 p.

ESCOLA LETRA FREUDIANA. **Do Real, o que se escreve?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 299 p.

FELDSTEIN, R.; FINK, B.; JAANUS, M.; ESTRADA, D.D. **Para ler o seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. 288 p.

FREUD, S. **Zur Auffassung der Aphasien**. Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1891. \_\_\_\_\_. [1895] **Proyecto de psicología**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. I. 487 p.

\_\_\_\_\_. [1896] **Manuscrito K**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. I. 487 p.

\_\_\_\_\_. [1896a] **Carta 52**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. I. 487 p.

\_\_\_\_\_. [1897] **Manuscrito M**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. I. 487 p.

\_\_\_\_\_. [1898] **Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. III. 357 p.

\_\_\_\_\_. [1900] **La interpretación de los sueños** (primera parte). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. IV. 343 p.

\_\_\_\_\_. [1900b] **La interpretación de los sueños** (segunda parte). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. V. 747 p.

\_\_\_\_\_. [1905] **Tres ensayos de teoría sexual**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. VII. 314 p.

\_\_\_\_\_. [1906] **El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. IX. 253 p.

\_\_\_\_\_. [1909] **A propósito de un caso de neurosis obsesiva**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. X. 276 p.

\_\_\_\_\_. [1910] **Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XI. 269 p.

\_\_\_\_\_. [1911] **Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber)**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XII. 405 p.

\_\_\_\_\_. [1913] **Tótem y tabú**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIII. 278 p.

\_\_\_\_\_. [1914] **Introducción del narcisismo**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIV. 389 p.

\_\_\_\_\_. [1915] **Lo inconciente**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol.

XIV. 389 p.

\_\_\_\_\_. [1915a] **Pulsiones y destinos de pulsión**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIV. 389 p.

\_\_\_\_\_. [1915b] **Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIV. 389 p.

\_\_\_\_\_. [1917] **Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIV. 389 p.

\_\_\_\_\_. [1917a] **El sentido de los síntomas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XVI. 461 p.

\_\_\_\_\_. [1917b] **La teoría de la libido y el narcisismo**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XVI. 461 p.

\_\_\_\_\_. [1920] **Más allá del principio de placer**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XVIII. 303 p.

\_\_\_\_\_. [1921] **Psicología de las masas y análisis del yo**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XVIII. 303 p.

\_\_\_\_\_. [1923] **La organización genital infantil**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIX. 334 p.

\_\_\_\_\_. [1923a] **El yo y el ello**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIX. 334 p.

\_\_\_\_\_. [1924] **Neurosis y psicosis**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIX. 334 p.

\_\_\_\_\_. [1924a] **La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIX. 334 p.

\_\_\_\_\_. [1925] **Nota sobre la ‘pizarra mágica’**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIX. 334 p.

\_\_\_\_\_. [1925a] **La negación**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XIX. 334 p.

\_\_\_\_\_. [1927] **El porvenir de una ilusión**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XXI. 290 p.

\_\_\_\_\_. [1940] **La escisión del yo en el proceso defensivo**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976, vol. XXIII. 333 p.

GARCIA-ROZA, L. A. **Introdução à metapsicologia freudiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. 212 p.

GERBASE, J. **Os paradigmas da psicanálise**. Salvador: Associação Científica Campo Psicanalítico, 2008. 83 p.

GOETHE, J. W. **Memórias: poesia e verdade**. Porto Alegre: Editora Globo, 1971 (tradução de Leonel Vallandro). 607 p.

GREIMAS, A. J. (Org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975. 273 p.

GROUPE FRANCO-JAPONAIS DU CHAMP FREUDIEN. **Lacan et la chose japonaise**. Paris: Navarin, 1988. 112 p. Analytica: Cahiers de recherche du Champ freudien.

HOUAISS, A. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 567 p.

\_\_\_\_\_. **Seis poetas e um problema**. Ministério da Educação e Cultura, 1960. 173 p.

HUGO, V.; GAUDON, J. **Choix de poèmes**. Manchester: Manchester University Press, 1957. 202 p.

JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 34-62.

\_\_\_\_\_. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. 208 p.

\_\_\_\_\_. **Fonema e fonologia**. Porto Alegre: Acadêmica Livraria e Editora, 1972. 200 p.

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. 192 p.

LACAN, J. [1975] **Conferencia en Ginebra sobre el síntoma: Intervenciones y textos 2**. Argentina: Manantial, 1991. 144 p.

- \_\_\_\_\_. [1932] **Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987. 404 p.
- \_\_\_\_\_. [1966] **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 937 p.
- [1946] Formulações sobre a causalidade psíquica
- [1953] Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise
- [1954] Resposta ao comentário de Jean Hyppolite
- [1955] Variantes do tratamento padrão
- [1956] O Seminário sobre “A Carta Roubada”
- [1956] A coisa freudiana
- [1957] A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud
- [1957-58] De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose
- [1958] A significação do falo
- [1958] A direção do tratamento e os princípios de seu poder
- [1960] Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano
- [1961] A metáfora do sujeito
- [1964] Posição do inconsciente
- \_\_\_\_\_. Jacques Lacan conférences et entretiens dans des universités nord-américaines. **Scilicet**. Paris: Seuil, v. 6/7, p. 5-63, 1976.
- \_\_\_\_\_. [1967-68] **L’acte psychanalytique**. Document interne à l’Association freudienne internationale. Inédito. 327 p.
- \_\_\_\_\_. [1958-59] **Le désir et son interprétation**. Document interne à l’Association freudienne internationale. Inédito. 573 p.
- \_\_\_\_\_. [1971-72] **Le savoir du psychanalyste**. Document interne à l’Association freudienne internationale. Inédito. 125 p.
- \_\_\_\_\_. [1961] **Le Séminaire, livre 9: L’identification**. Paris: L’Ecole de la Cause Freudienne. Inédito. 297 p.
- \_\_\_\_\_. [1974] **Le Séminaire, livre 22: R.S.I.** Paris: L’Ecole de la Cause Freudienne. Inédito. 209 p.
- \_\_\_\_\_. [1976-77] **Le Séminaire, livre 24: L’insu qui sait de l’une-bévue s’aile à mourre**. Paris: Éditions de l’Association Lacanienne. Inédito. 135 p.
- \_\_\_\_\_. [1977-78] **Le Séminaire, livre 25: Le moment de conclure**. Document interne à l’Association freudienne internationale. Inédito. 127 p.
- \_\_\_\_\_. [1976-77] **L’insu que sait de l’une bévue s’aile à mourre**. Document interne à l’Association freudienne internationale. Inédito. 125 p.

- \_\_\_\_\_. [1967-68] Lugar, origem e fim do meu ensino. In: \_\_\_\_\_. **Meu Ensino**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 126 p.
- \_\_\_\_\_. [1953-63] **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 93 p.
- \_\_\_\_\_. [1952] **O mito individual do neurótico ou Poesia e Verdade na neurose**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. 104 p.
- \_\_\_\_\_. [1953-54] **O Seminário, livro 1**: Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. 366 p.
- \_\_\_\_\_. [1954-55] **O Seminário, livro 2**: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. 413 p.
- \_\_\_\_\_. [1955-56] **O Seminário, livro 3**: As psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 366 p.
- \_\_\_\_\_. [1956-57] **O Seminário, livro 4**: A relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 456 p.
- \_\_\_\_\_. [1957-58] **O Seminário, livro 5**: As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. 532 p.
- \_\_\_\_\_. [1959-60] **O Seminário, livro 7**: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 396 p.
- \_\_\_\_\_. [1960-61] **O Seminário, livro 8**: A transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. 386 p.
- \_\_\_\_\_. [1961-62] **O Seminário, livro 9**: A identificação. Seminário Inédito. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 2003. Publicação não comercial. 231 p.
- \_\_\_\_\_. [1962-63] **O Seminário, livro 10**: A angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 366 p.
- \_\_\_\_\_. [1964] **O Seminário, livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 269 p.
- \_\_\_\_\_. [1969-70] **O Seminário, livro 17**: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. 208 p.
- \_\_\_\_\_. [1971] **O Seminário, livro 18**: De um discurso que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009. 269 p.
- \_\_\_\_\_. [1972-73] **O Seminário, livro 20**: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. 201 p.
- \_\_\_\_\_. [1975-76] **O Seminário, livro 23**: O sinthoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 249 p.

\_\_\_\_\_. [1971-72b] **...Ou pire**. Document interne à l'Association freudienne internationale. Inédito. 185 p.

\_\_\_\_\_. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. 607 p.

[1953] Discurso de Roma

[1971] Literatorra

[1982] Nota italiana

LAIA, S. **Os escritos fora de si**: Joyce, Lacan e a loucura. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001. 303 p.

MANDIL, R. **Os efeitos da letra**: Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003. 283 p.

MENEZES, P. **Poética e visualidade**: trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora Unicamp, 1991. 198 p.

MILLER, J-A. [1990] **El banquete de los analistas**: los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 2000. 428 p.

\_\_\_\_\_. [1998-99] **La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica**: los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 2003. 407 p.

\_\_\_\_\_. **Matemas I**. Buenos Aires: Manantial, 1987. 181 p.

\_\_\_\_\_. **Percorso de Lacan**: uma Introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. 151 p.

\_\_\_\_\_. **Perspectivas do Seminário 5 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. 117p.

\_\_\_\_\_. **Silet**: os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 334 p.

\_\_\_\_\_. **Um esforço de poesia**. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise, 2003. 182 p.

MILNER, J-C. **A obra clara**: Lacan, a ciência, a filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. 140 p.

\_\_\_\_\_. **Les noms indistincts**. Paris: Éditions Verdier, 1983. 150 p.

NANCY, J-L.; LACOUÉ-LABARTHE, P. **O título da letra**. São Paulo: Escuta, 1991. 156 p.

OVID. **Les métamorphoses**. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1994, tomos I, II e III. 504 p.

**Oxford Duden German & Spanish Dictionary**. Oxford Duden Bildwörterbuch Deutsch und Spanisch (German Edition). EUA: Oxford Oxford University Press, 1999. 1728 p.

PORGE, E. **Os nomes do pai em Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998. 232 p.

POUND, E. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1985. 218 p.

QUINET, A. **Teoria e clínica da psicose**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000. 256 p.

\_\_\_\_\_. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. 312 p.

RABINOVITCH, S. **A Foraclusão: presos do lado de fora**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 111 p.

REGO, C. de M. **Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. 252 p.

RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. 75 p.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 103 p.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 874 p.

SAFOUAN, M. **Lacaniana I**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006. 219 p.

SALGUEIRO, W. C. F. **Forças e formas**: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Vitória: EDUFES, 2002. 270 p.

SALOMÃO, W. **Babilaques**: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. 141 p.

SANDLER, I. **Art of the postmodern era**: from the late 1960's to the early 1990's. New York: Icon, 1996. 636 p.

SANTNER, E. **A Alemanha de Schreber**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. 232 p.

SAUSSURE, F. de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1975. 280 p.

SCHREBER, D. P. [1903] **Memórias de um doente dos nervos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. 236 p.

SOLER, C. 2009. Lacan, l'inconscient réinventé. Paris: Presses Universitaires de France. 243 p.

VALAS, P. **As dimensões do gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 116 p.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 524 p.

VIEIRA, M. A. **A ética da paixão**: uma teoria psicanalítica do afeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 284 p.

\_\_\_\_\_. **Restos**: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. 175 p.

## Periódicos

- ATTIÉ, J. A fala, a linguagem, a alingua (lalangue). **Opção Lacaniana**, n. 33. São Paulo: Eólia, 2002, p. 45-51.
- \_\_\_\_\_. Ressonâncias. **Correio**, n. 49. Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise, 2004, p. 51-56.
- \_\_\_\_\_. Razão e réson. **Opção Lacaniana**, n. 32. São Paulo: Eólia, p. 37-47.
- \_\_\_\_\_. Un noued: le mythe, la lettre et la femme. **La Cause Freudienne**, n. 50. Paris, 2002, p.132-143.
- \_\_\_\_\_. Homenagem a Haroldo: pois o vocábulo é minha fábula. **Carta de São Paulo**, v. 10, n. 5. Belo Horizonte, 2003, p. 10-11.
- \_\_\_\_\_. Le hasard et la contingence chez Mallarmé. **La Lettre Mensuelle**, v. 161. Paris: ECF, 1997, p. 16-19.
- \_\_\_\_\_. Esse jogo insensato da escrita: [ce jeu insensé d'écriture]. **Opção Lacaniana Online**, v. 2, n. 2. São Paulo: Eólia, 2005.
- \_\_\_\_\_. Mallarmé le livre entretien avec Joseph Attié. **La Cause Freudienne**, Tout le monde délire. Paris: Navarin Editeur, 2007, p. 143-158.
- BEZERRIL, C. et. al. Imagens da letra. **Opção Lacaniana**, n. 41. São Paulo: Eólia, 2004, p. 119-125.
- CAMPOS, H. **Questionário do Simpósio de Yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960**. Universidade de Yale, 1995. Perguntas formuladas por K. David Jackson, Eric Vos e Johanna Drucker.
- FREIRE, A. B. Considerações sobre a letra: a psicose em questão. **Psicologia: Reflexão e crítica**, n. 3, v. 12. Porto Alegre, 1999, p. 567-583.
- JORGE, M. A. C. As quatro dimensões do despertar – sonho, fantasia, delírio, ilusão. **Ágora**, v.VIII, n. 2. Rio de Janeiro, 2005, p. 275-289.
- LACAN, J. Nomina non sunt consequentia rerum. **Ornicar?**, n. 16. Paris: Lyse, 1977/1978, p. 07-13.

\_\_\_\_\_. Un signifiant nouveau. **Ornicar?**, n. 17/18. Paris: Lyse, 1977/1979, p. 07-23.

\_\_\_\_\_. Conferência em Genebra sobre o sintoma. **Opção Lacaniana**, n. 23. São Paulo: Eólia, 1998, p. 6-16.

MILLER, J-A. A ex-sistência. **Opção Lacaniana**, n. 33. São Paulo: Eólia, 2002, p. 8-21.

\_\_\_\_\_. Introduction à l'impossible-a-supporter des modalites du rejet. **Lettre Mensuelle**, n. 106. Paris, 1992, p. 16-20.

\_\_\_\_\_. Language: Much Ado About What? **Lacan and the Subject of Language**. New York: Routledge, 1991, p. 21-35.

\_\_\_\_\_. Le mot juste. **Ten Line News**, n. 106, 2002. Mimeo.

\_\_\_\_\_. O escrito na palavra. **Opção Lacaniana**, n. 16. São Paulo: Eólia, 1996, p. 94-102.

\_\_\_\_\_. O monólogo da Apparola. **Opção Lacaniana**, n. 23. São Paulo: Eólia, 1998, p. 68-76.

\_\_\_\_\_. Os usos do lapso. **Agente**, n. 13. Bahia: Escola Brasileira de Psicanálise seção Bahia, 2000, p. 15-19.

\_\_\_\_\_. Os seis paradigmas do gozo. **Opção Lacaniana**, n. 26/27. São Paulo: Eólia, 2000, p. 87-105.

\_\_\_\_\_. Style is the man himself. **Lacan and the Subject of Language**. New York: Routledge, p. 143-151.

OGASAWARA, S. Le Japon et Lacan. **Phénomènes et structure dans le champ des psychoses**. Paris: Navarin, p. 199-202.

REGNAULT, F. *Japon et champ freudien*. **La Lettre Mensuelle**, n. 91. Paris, 1990, p. 25-27.

**Revista AD - arquitetura e decoração**, nº 20. São Paulo, 1956, p. 32-35.

SANTOS, E. A voz petrificada de Eco: o duplo de Narciso. **Universidade Presbiteriana Mackenzie**, p. 1-15. Última visualização em 06/01/2010:

[http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:m8IHZtsKchcJ:www.mackenzie.br/fileadmin/Chancelaria/GT6/Elaine\\_Cristina\\_P.\\_dos\\_Santos.pdf+a+voz+petrificad+a+de+Eco&hl=pt-BR&gl=br&sig=AHIEtbTmXjIJXsy9ZDKL89igfIxiP2lxIA](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:m8IHZtsKchcJ:www.mackenzie.br/fileadmin/Chancelaria/GT6/Elaine_Cristina_P._dos_Santos.pdf+a+voz+petrificad+a+de+Eco&hl=pt-BR&gl=br&sig=AHIEtbTmXjIJXsy9ZDKL89igfIxiP2lxIA)

SASAKI, T.; HARA, K. La traduction japonaise du séminaire les formations de l'inconscient. **La Cause Freudienne**, n. 60. Paris: Navarin Editeur, 2005, p. 220-221.

SKRIABINE, P. Quelques remarques sur la psychanalyse et le Japon. **La Lettre Mensuelle**, n. 91. Paris, p. 21-25.

SOLER, C. *Literature as Symptom. Lacan and the Subject of Language*. New York: Routledge, 1998, p. 213-219.

TELES, G. M. Manifesto da Poesia Pau-Brasil (fragmentos). **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 203-208.

VIEIRA, M. A. Sobre o Japão de Lacan. **Latusa**, n. 8. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, Seção Rio, 2003, p. 113-125.

\_\_\_\_\_. No banquinho de Joyce (lições da psicose). **Latusa**, n. 12. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, Seção Rio, 2007, p. 161-186.

VIVES, J. M. **Psicanálise & Barroco em revista**, v.7, n.1, 2009, p. 186-202.

### **Entrevistas em mídia impressa**

GONÇALVES, M. A. Velha Infância (Entrevista com Arnaldo Antunes). **Revista da Folha de São Paulo**. São Paulo, janeiro de 2009, p. 32-36.

MONTEIRO, K. Por inteiro (Entrevista com Arnaldo Antunes). **Revista O Globo**. Rio de Janeiro, 1 de novembro de 2009, p. 34-39.

FERRAZ, H. Arnaldo Antunes. **Cult** – Revista Brasileira de Literatura. São Paulo, novembro de 1997, n.4, p. 6-13.

ANTUNES, A. Poesia Concreta. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 3 de outubro de 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre a origem da poesia. **12 poemas para dançarmos**, 2000.

Visualização em: [www.arnaldoantunes.com.br](http://www.arnaldoantunes.com.br)

## Mídias e exposições

**Roda Viva**. DVD com Arnaldo Antunes. 2000. TV Cultura. 85 minutos.

ANTUNES, A. 1993. **Nome**. CD e DVD. Sony BMG.

\_\_\_\_\_. 1995. **Ninguém**. CD. BMG Brasil.

\_\_\_\_\_. 1996. **O Silêncio**. CD. Sony BMG.

\_\_\_\_\_. 1998. **Um som**. CD. BMG Brasil.

\_\_\_\_\_. 2000. **O Corpo**. CD. BMG Brasil

\_\_\_\_\_. 2001. **Paradeiro**. CD. BMG Brasil.

\_\_\_\_\_. 2004. **Saiba**. CD. BMG Brasil.

\_\_\_\_\_. 2006. **Qualquer**. CD. Rosa Celeste Editora.

\_\_\_\_\_. 2007. **Ao vivo no estúdio**. CD. Biscoito Fino.

**Exposição Augusto de Campos** – poemas, publicações, manuscritos, vídeos e gravações. Organização de Flora Sússekind e Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

BRUM, T. B. Texto da exposição *Múltiplos*, de Arnaldo Antunes na galeria Laura Marsiaj - Arte Contemporânea, 2004. Visualização no site oficial do artista:

[http://www.arnaldoantunes.com.br/sec\\_textos\\_list.php?page=1&id\\_type=3&id=63](http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id_type=3&id=63)

CEIA, C. E. **Dicionário de Termos Literários**.

Acessível em <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/escansao.htm>

LENINE. 2008. **Labiata, Lado B.** CD. Rosa Celeste Editora  
(Universal) / Mameluco (Trama)