



**Marinela Padovani Marques Porto e Santos**

**Do homem ao objeto:  
considerações sobre estilo e transmissão  
no ensino de Lacan**

**Dissertação de mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica), junto ao Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Marcus André Vieira

Rio de Janeiro,  
Março de 2019.



**Marinela Padovani Marques Porto e Santos**

**Do homem ao objeto:  
considerações sobre estilo e transmissão  
no ensino de Lacan**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora.

**Prof. Marcus André Vieira**

Orientador

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Profa. Maria Cristina Candal Poli**

Instituto de Psicologia - UFRJ

**Prof. Antônio Márcio Ribeiro Teixeira**

Departamento de Psicologia - UFMG

Rio de Janeiro, 22 de março de 2019.

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

### **Marinela Padovani Marques Porto e Santos**

Formou-se em 2005 pela Universidade McGill (Montreal), com Bacharel em Psicologia. Em 2012, graduou-se em Psicologia pela Universidade Veiga de Almeida (Rio de Janeiro). Entre 2010 e 2012, participou do Programa de Iniciação Científica da Universidade Veiga de Almeida e foi bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ (2011-2012). É membro da Escola Lacaniana de Psicanálise (ELP-RJ), onde participa de seminários, cartéis e coordena grupos de leitura. Na mesma instituição, fez parte das secretarias encarregadas da publicação e da biblioteca. Ingressou no mestrado em Psicologia Clínica na PUC-Rio em 2017 e, no mesmo ano, realizou estágio em docência com seu orientador, Marcus André Vieira (2017.2). Em 2017, participou do evento organizado pelo grupo de pesquisa “A voz e seus limites”, sob a coordenação de Marcus André Vieira, que resultou na publicação do livro *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra* (2018). Publicou um artigo no mesmo livro. Atuação profissional: clínica psicanalítica.

#### Ficha Catalográfica

Santos, Marinela Padovani Marques Porto e

Do homem ao objeto : considerações sobre estilo e transmissão no ensino de Lacan / Marinela Padovani Marques Porto e Santos ; orientador: Marcus André Vieira. – 2019.

123 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2019.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Jacques Lacan. 3. Estilo. 4. Objeto a. 5. Transmissão. 6. Escrita. I. Vieira, Marcus André. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

*Para Fernando.*

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradecemos à CAPES e ao Departamento do Programa de Pós-graduação em Psicologia da PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A Marcus André Vieira, pela precisão das orientações que apontaram caminhos inesperados na abordagem do estilo, e por me ajudar a encontrar uma medida entre o almejado e o possível nesse percurso.

Aos professores que aceitaram participar da Comissão Examinadora.

Aos colegas e amigos do grupo de pesquisa, pela parceria e contribuições em discussões entusiasmadas, fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus pais, Lilian e Antonino, pela torcida incansável e pelo apoio, com o qual sempre pude contar.

Ao meu irmão, Leo; amigo de todas as horas.

A Fernando, pela parceria na vida, nos desafios e nas risadas.

À Thereza, não apenas pela leitura cuidadosa e contribuições inestimáveis durante a escrita da dissertação, mas também pela amizade que tornou o caminho mais possível.

Aos queridos amigos, Iô, Dado, Loli e Fernanda, pela força e pelos intervalos.

Aos colegas da ELP-RJ, que abriram espaços para pensarmos sobre a transmissão e a formação do analista, imprescindíveis para que uma questão de pesquisa se recortasse, e também para que ela encontrasse pontos de retorno e de relançamento.

A Abílio Ribeiro Alves, pelas leituras e pelo estímulo ao longo desse percurso.

À Ana Paula Gomes, pelo que, da escuta, se fez passar à escrita.

## Resumo

Marques Porto e Santos, Marinela Padovani; Vieira, Marcus André. **Do homem ao objeto: considerações sobre estilo e transmissão no ensino de Lacan**. Rio de Janeiro, 2019. 123p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho tem o objetivo de investigar a noção de estilo e seu estatuto no ensino de Jacques Lacan. Duas perguntas nortearão a nossa pesquisa: (i) como abordar o estilo nos textos e *Seminários* de Lacan; (ii) como a noção de estilo se apresenta na clínica psicanalítica e, conseqüentemente, no ensino da psicanálise? Diante destas questões, nossa investigação será orientada por duas hipóteses centrais. A primeira hipótese é de que o estilo, tal como abordado por Lacan, difere de sua acepção comum, na qual é frequentemente tomado como escolha relativa à forma. A novidade introduzida por Lacan se deve ao fato de ele ter relacionado o estilo ao seu conceito de objeto *a*, e não à subjetividade. A segunda hipótese é de que o estilo, tendo como elemento operador o objeto *a*, permitiria dar lugar àquilo que não se transmite inteiramente pela via do sentido. Nosso primeiro capítulo buscará abordar alguns dos principais desdobramentos históricos da noção de estilo na Teoria Literária e na Filosofia, e contrastá-los com os desenvolvimentos da noção em Lacan. Tal percurso nos permitirá delinear a especificidade que o estilo ganha quando Lacan o faz ressoar no campo do objeto por ele inventado. No segundo capítulo, investigaremos o objeto *a* nas operações de alienação e separação, para, em seguida, tentarmos circunscrever a relação entre objeto, pulsão e repetição. Nosso objetivo, ao final desse capítulo, será de estudar o que muda em relação ao objeto e à pulsão, ao final de uma análise – tal como conceituado por Lacan, na década de 1960 –, bem como seus possíveis efeitos de estilo. Finalmente, abordaremos a articulação entre o estilo e a transmissão da psicanálise, chegando à ideia de que há sempre um ilegível que se transmite, mas não se ensina.

## Palavras-chave

Jacques Lacan; estilo; objeto *a*; transmissão; escrita.

## Abstract

Marques Porto e Santos, Marinela Padovani; Vieira, Marcus André (advisor). **From man to object: considerations on style and transmission in Lacan's teaching**. Rio de Janeiro, 2019. 123p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation seeks to investigate the notion of style in Lacanian psychoanalytic theory. Two questions will guide our research: (i) how may we understand the idea of style according to Lacan; (ii) in which manner does this notion relate to the psychoanalytic clinic as well as the teaching of psychoanalysis? Considering these queries, two hypotheses will guide our investigations. Firstly, the notion of style, as it was approached by Lacan, seems to differ from its common conception, whereby it is frequently thought of as a choice relative to form. The novelty introduced by Lacan regards the fact that he associated style to his concept of object *a*, and not to the idea of subjectivity. Secondly, having the object *a* as its determining element, style may be thought of as a way of including, in discourse and in writing, that which cannot entirely be transmitted through signification and understanding alone. In our first chapter, we will study some of the main the historical developments of the notion of style, in Literary theory and in Philosophy, and compare them to the changes of this notion, found in Lacan's work. This path will allow us to establish the specificities pertaining to the idea of style according to Lacan. In our second chapter, we will investigate the object *a*, in relation to the subject's constitution. Only then will we attempt to define the relations between object, *pulsion* and repetition. Our aim, at the end of this chapter, is to study what changes in relation to the object and to *pulsion* at the end of the process of psychoanalysis – as approached by Lacan in the decade of 1960 –, as well as the possible effects that this process could have on style. Finally, in the third chapter, we will investigate the relation between style and transmission in psychoanalysis, leading us to the idea that there's always something illegible in the psychoanalytical experience, which can be conveyed but not taught.

## Keywords

Jacques Lacan; style; object *a*; transmission; writing.

# Sumário

<b>Introdução</b>	10
<b>1. O estilo e suas acepções: do homem ao objeto</b>	15
1.1 Estilo: noção histórica e polissêmica	15
1.2 O estilo é o homem?	20
1.3 O estilo é aquele a quem nos endereçamos: o sujeito e o Outro	26
1.4 O estilo em Lacan: um passo a mais	34
<b>2. O estilo é o objeto que cai</b>	39
2.1 Alienação, separação e a queda do objeto	39
2.2 A pulsão e o objeto	48
2.3 O objeto e a repetição	56
2.4 O objeto retomado no escopo do estilo	66
2.5 A travessia da fantasia	69
<b>3. Estilo, escrita e transmissão</b>	77
3.1 O objeto como operador no discurso analítico	77
3.2 O objeto como operador no estilo	86
3.3 O escrito para não se ler	92
<b>Considerações finais</b>	108
<b>Referências bibliográficas</b>	116

*Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras  
sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o  
meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?*

Roland Barthes,  
*Roland Barthes por Roland Barthes*

## Introdução

Em outubro de 1966, após ter passado boa parte do mesmo ano relendo e reescrevendo os textos que comporiam a sua grande coletânea, o psicanalista francês Jacques Lacan escreve a “Abertura” de seus *Escritos*. Esse pequeno e denso texto marca o início da leitura de sua não menos densa obra, o que confere a essas páginas iniciais um lugar bastante específico: elas são porta de entrada ou até mesmo o primeiro encontro do leitor com os *Escritos* de Lacan. É interessante notar que o fio que conduz as três páginas desse prefácio é um tema que havia caído em desuso na década de 1960: o estilo. Uma pergunta é levantada de imediato, tendo em vista os movimentos nos campos da Filosofia e da Literatura, na época: por que Lacan teria escolhido abrir sua coletânea com uma referência ao estilo que, como aponta Antoine Compagnon (1999, p. 176), havia se tornado uma das ovelhas negras da teoria literária?

Toda a problemática do estilo, desde sua acepção clássica, fundamentou-se na dualidade entre fundo e forma. Essa ideia trazia o estilo como uma espécie de ornamento ou vestimenta escolhida e utilizada para melhor expressar um conteúdo. O fundo equivaleria à ideia ou pensamento que o autor pretendia expressar (*inventio*), e a forma seria a maneira pela qual o autor escolheria veicular sua ideia (*elocutio*). Tributária da ideia de que o pensamento e a linguagem são duas operações distintas, a conceituação clássica de estilo, pautada na dualidade das figuras de fundo e forma, seria colocada em questão pelos proponentes do estruturalismo, movimento que ganha força na década de 1960. Visto que a estabilidade do campo que abordava a problemática do estilo a partir da dualidade entre fundo e forma sofria abalos profundos, e que os autores que participavam do debate acerca desse tema eram lidos por Lacan, não nos parece que, no momento da redação do prefácio dos *Escritos*, o psicanalista francês estivesse alheio às questões que tocavam ao estilo, na época.

O objetivo de nossa pesquisa é verificar a diferença radical entre o estilo tomado como subjetividade, ou mesmo como escolha relativa à forma, e o estilo tal como interessa à clínica psicanalítica. Se nos permitirmos, por um momento, jogar com a hipótese de que Lacan não teria escolhido a esmo abordar o tema do estilo em sua “Abertura”, seremos também obrigados a perguntar *de que estilo ele estaria falando*. Será que o estilo abordado por Lacan em seu prefácio, assim

como em outros momentos pontuais de seu ensino, é o estilo pensado à imagem da contestada dualidade entre fundo e forma? Ou é possível que tenhamos que ampliar o escopo de nossas investigações, munidos dos desenvolvimentos da época acerca do tema, para buscar compreender, de forma mais específica, aquilo que parece ser veiculado por meio de sua referência ao estilo? Com seu texto de abertura, Lacan parece resgatar o estilo dos porões da teoria literária, aos quais fora relegado em meados do século passado. Tal resgate indica que a noção de estilo não é sem relevância em seu ensino. Qual seria, então, o interesse dessa noção para Lacan?

Primeiramente, as páginas de sua “Abertura” condensam algo que toca à aposta de Lacan ao publicar os *Escritos*. No ponto de encontro entre o texto tornado público e seu leitor, seu voto parece ser de que algo novo se produza – que não estaria propriamente no texto, nem no leitor, mas surgiria entre ambos. Com isso, Lacan lança mão de uma articulação entre o estilo e o endereçamento. Nesse enlace, ele aponta para a maneira pela qual gostaria de ser lido: “queremos, com o percurso de que estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si” (Lacan, 1966/1998, p. 11). O leitor parece ser esperado no lugar de destinatário – não propriamente de uma verdade a ser desentranhada do fundo do texto, mas de um texto que lhe é próprio. Não se trata, portanto, de um leitor passivo, mas de um leitor que possa escrever algo nas lacunas e fissuras abertas pelo escrito de Lacan.

Contudo, não é apenas como endereçamento – ou seja, como escrita que inclui o leitor – que o estilo é tomado no texto de abertura dos *Escritos*. Veremos como, ao longo do pequeno texto, Lacan nos conduz por alguns desdobramentos da noção de estilo, partindo de sua acepção clássica, cristalizada na formulação de Conde de Buffon, “o estilo é o homem” (1966/1998, p. 9), depois passando pela ideia do estilo como endereçamento e, finalmente, chegando à formulação um tanto enigmática, segundo a qual “o estilo é o objeto” (1958/1998, p. 751; 1966/1998, p. 11). Além dessa “Abertura”, não encontramos outras ocasiões em que Lacan se detenha sobre o estilo. Em outras poucas passagens em que aborda o tema, ele o fará sempre pontualmente e em relação a outros temas, tais como o inconsciente, o objeto, e a transmissão.

Assim, a temática do estilo como objeto de pesquisa nos apresenta, de saída, um desafio: a escassez de referências no ensino de Lacan. Embora o psicanalista não tenha desenvolvido, propriamente, uma teoria do estilo, o destaque dado a esta noção no prefácio dos *Escritos* nos leva a interrogar seu estatuto. Para abordarmos esse mistério, será necessário emprendermos uma espécie de leitura de garimpo, mapeando as menções do estilo no ensino de Lacan e fazendo articulações com outros conceitos que nos permitam dar sustentação à nossa investigação. Desse modo, optamos por cercar o estilo de viés, pautados em noções que nos permitam uma construção mais ampla acerca de nosso assunto, tais como o objeto, a repetição e a pulsão, para, finalmente, chegarmos à relação entre estilo, final de análise e transmissão.

Em alguns momentos, o estilo parece se apresentar à maneira de um fio solto nos textos e *Seminários* de Lacan. Este fio nos convoca a um trabalho de costura com as lacunas deixadas por duas interrogações centrais: como ler o estilo em Lacan? E, uma vez que o estilo é, em alguns momentos, relacionado ao objeto da psicanálise e à transmissão (1957a/1998, p. 460), perguntamos, ainda: como essa noção pode nos instruir acerca da clínica e do que se transmite de uma psicanálise?

Esse alinhavo será feito a partir da pista deixada por Lacan no texto de “Abertura”, quando postula que a chave para desvendar o mistério do estilo estaria no objeto (Lacan, 1966/1998, p. 11). Nosso percurso será balizado por essa indicação e buscaremos investigar a maneira pela qual o objeto poderia funcionar como operador no estilo.

O trabalho desta pesquisa será organizado em torno de duas hipóteses centrais. A primeira é de que o estilo, tal como abordado por Lacan, difere de sua acepção comum, na qual é frequentemente tomado como uma escolha relativa à forma. A novidade introduzida por Lacan se deve ao fato de ter relacionado o estilo ao objeto, entendido enquanto *causa*. Assim, é o objeto que se torna o operador no estilo e não o indivíduo, dotado de uma intencionalidade. É precisamente isso que, no ensino de Lacan, confere ao estilo um contorno distinto. A segunda hipótese é de que o estilo, tendo como elemento operador o objeto, permitiria dar lugar àquilo que não se presta inteiramente à significação. Dito de outra forma, o estilo seria uma maneira de veicular o que não se transmite de todo pela via do sentido.

Para verificarmos essas hipóteses, percorreremos, no primeiro capítulo, os passos dados por Lacan em referência ao estilo, na tentativa de melhor compreender os desdobramentos pelos quais nos guia o psicanalista francês. Para tanto, será fundamental analisarmos alguns dos principais desenvolvimentos da complexa noção de estilo nos campos da Teoria Literária e da Filosofia, desde sua acepção clássica até a noção de estilo tal como vigorava na década de 1960, momento em que Lacan publica seus *Escritos*. Acreditamos ser para este desenvolvimento histórico que Lacan aponta em seu texto de “Abertura”, ao final do qual o psicanalista dá um passo além, fazendo o estilo ressoar no campo do objeto por ele inventado: o objeto *a*.

Embora não pretendamos esgotar o debate em torno do estilo nesses campos, esse caminho nos parece imprescindível para fundamentar uma análise mais profunda da noção à qual Lacan se refere em relativamente poucas e obscuras passagens, ao longo de seu ensino. Essa trajetória permitirá, finalmente, abordar a sutil, mas fundamental, diferença que se marca quando Lacan aponta que o estilo não se reduz nem ao homem, nem ao endereçamento, mas que sua chave se encontra na queda do objeto que é, ao mesmo tempo, causa de desejo e suporte da divisão do sujeito (1966/1998, p. 11).

Nesse ponto, passaremos ao segundo capítulo da dissertação, que tem como objetivo investigar o objeto nas operações constitutivas do sujeito, para, em seguida, tentarmos circunscrever a relação entre o estilo e o objeto, em torno do qual a pulsão faz circuito. Abordaremos os conceitos de pulsão e repetição, entendendo que a repetição se configura no próprio movimento da pulsão, que traça a borda desse “cavo” que é o objeto caído. Buscaremos, então, estudar as duas faces da repetição, *tiquê* e *autômaton*, descritas por Lacan no *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/2008), bem como suas relações com o conceito lacaniano de fantasia.

Mapeados os conceitos de objeto, pulsão, repetição e fantasia, na última lição do *Seminário 11*, Lacan lança uma pergunta fundamental para nossa busca acerca da especificidade do estilo no final de uma análise: como o sujeito que atravessou a fantasia fundamental pode viver a pulsão (1964/2008, p. 264)? Se nos for possível estabelecer que o estilo diz respeito a uma forma de se viver a pulsão, que efeitos a

travessia da fantasia fundamental – e suas consequências para a forma como a pulsão se relança em torno do objeto – terão sobre o estilo? Estariam tais efeitos relacionados à possibilidade do advento de novos arranjos entre pulsão e objeto?

É importante ressaltarmos que a travessia da fantasia é um dos paradigmas do final de análise e foi introduzido na década de 1960. Embora Lacan tenha abordado o final de análise de outras maneiras em seus últimos *Seminários*, nossa pesquisa se aterá às considerações sobre o final de análise feitas no *Seminário, livro II*, com o objetivo de verificarmos a relação entre o atravessamento da fantasia e o estilo.

O terceiro capítulo da dissertação caminhará rumo a uma última interrogação: uma vez situado o objeto como operador no estilo e como agente no discurso analítico (Lacan, 1969-1970), como podemos pensar a relação entre este discurso e o estilo? Como essas considerações podem nos instruir acerca de uma pista dada por Lacan, ainda em 1957, quando situa o estilo como via única para a transmissão da psicanálise na formação do analista (1957a/1998, p. 460)? Finalmente, investigaremos a maneira pela qual a noção do estilo poderá nos ajudar a circunscrever o que se pode transmitir do percurso de uma análise, atravessada de ponta a ponta. Se for possível aproximarmos o inconsciente de um texto, nos interrogaremos acerca do que se pode ler em uma análise e, conseqüentemente, do que se pode escrever dessa experiência. Há uma escrita possível do final de análise? O recurso a um relato de fim de análise, em primeira pessoa, pode nos ajudar a adentrar essa questão e, finalmente, averiguar de que maneira o estilo estaria relacionado à possibilidade de escrita e transmissão do que há de mais singular numa experiência de análise.

## 1. O estilo e suas acepções: do homem ao objeto

### 1.1 Estilo: noção histórica e polissêmica

Para abordar o estilo, um retorno à etimologia da palavra fornece algumas pistas importantes. Segundo o *Dicionário etimológico* de Bloch e Wartung (1975, p. 610), é em torno de 1540 que a palavra *style*, na língua francesa, ganha sua acepção como “maneira de expressar os pensamentos” (Bloch; Wartung, 1975, p. 610), de onde partem seus sentidos mais recentes, especialmente no campo das Belas Artes, por volta do século XVII. Originalmente, a palavra é derivada do latim “*stilus*, também escrita *stylus*, de onde vem a ortografia francesa” (Bloch; Wartung, 1975, p. 610). O estilo teria também uma raiz na língua grega, vindo de *stylos*, que, por falsa aproximação, significa “coluna”. Os autores ressaltam que a palavra grega *stylos* significa, propriamente, “*poinçoin*”: uma espécie de haste pontiaguda que serve para escrever (Bloch; Wartung, 1975, p. 610. Tradução nossa).

A raiz grega de estilo indica que a palavra era associada a um instrumento de corte que, ao talhar uma superfície, promovia uma inscrição. A partir de sua origem, vemos que o estilo, desde suas raízes etimológicas, estava intrinsecamente ligado a uma espécie de escrita pela via da punção. A esse respeito, Haroldo de Campos faz um jogo espirituoso com a palavra ao substituí-la por *stylo* em francês:

No meu Witz [...], **stylo** (“lapiseira”, caneta tinteiro ou esferográfica, em francês) se substitui a “estilo”, ambos **style** e **stylographe** (ou **stylo**, abreviadamente) provenientes da mesma palavra latina *stilus*, com o sentido de instrumento pontiagudo, de metal ou osso, com o qual se escrevia nas tábuas enceradas; aliás, esta é também uma das acepções, ainda que pouco usada, de “estilo” em português; lembre-se, na mesma área etimológica, o diminutivo “estilete”, lexicalizado como “espécie de punhal”, que nos chegou através do italiano **stiletto**; foi por um passe metonímico – por um transpasse de significantes – que o instrumento manual da escritura passou a designar a marca escritural mesma: o estilo (Campos, 2009, p. 2).

Vemos, a partir das contribuições de Bloch e Wartung, assim como as de Haroldo de Campos, que o estilo, com suas diversas raízes etimológicas, também se presta ao deslocamento metonímico que vai da inscrição à própria marca escritural. Uma investigação acerca do estilo parece pedir, portanto, uma abordagem que o aproxime da escrita. É por esse motivo que elegemos, como ponto de partida, estudar a maneira pela qual essa noção se situou no campo da literatura.

Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), concede um capítulo à temática do estilo, no qual se dedica a destacar os meandros históricos desta complexa noção que, embora ocupasse “um lugar de destaque desde o fim da retórica” (1999, p. 165), havia se tornado *persona non grata* na teoria literária. O autor adverte, entretanto, contra o engano de decretarmos, de uma vez por todas, a morte do estilo, e aponta para a tendência “aparentemente inevitável de restauração do estilo, cada vez que ele ameaça desaparecer da paisagem literária” (1999, p. 165 e 166). É possível que tanto a resiliência quanto o infortúnio do termo possam ser atribuídos, ao menos em parte, à multiplicidade de suas significações.

No campo da literatura, Compagnon descreve o estilo como uma noção situada na “relação entre o texto e a língua” (1999, p. 165), mas ressalta que o estilo, evidentemente, não se restringe aos campos da arte e da crítica literária. O fato de a noção de estilo abarcar diversas significações em campos de atividades distintos (a arte, a crítica, a moda, o esporte, a sociologia e a antropologia são alguns dos exemplos citados por Compagnon) se torna uma “desvantagem séria, talvez fatal, para um conceito teórico” (1999, p. 165 e 166). Eis o primeiro impasse ao se abordar o estilo: a dificuldade que se tem de defini-lo de forma precisa, uma vez que seus aspectos são numerosos e ele pode ser empregado em referência a campos diversos. Em razão de sua multiplicidade e dificuldade de definição, o estilo é, em geral, abordado como noção – “conhecimento sintético intuitivo e impreciso” (Perrone-Moisés, 2012, p. 75) – e não como conceito teórico<sup>1</sup>.

Segundo Compagnon, o estilo não é um conceito puro, mas uma noção múltipla e complexa, que engloba significações diversas, tais como norma, desvio e ornamento (1999, p. 173).

O percurso feito pelo autor em seu capítulo sobre o estilo demonstra, com grande riqueza de detalhes, o quanto a noção é polissêmica. A origem da acepção do estilo como norma, ornamento e desvio pode ser traçada até a retórica clássica, que pressupõe uma distinção entre *res* (a coisa) e *verba* (a palavra). Em última

---

<sup>1</sup> Em contrapartida, Leyla Perrone-Moisés define *conceito* como uma “representação mental geral e abstrata de um objeto” (2012, p. 75).

instância, pode-se fazer uma ligação direta entre essa distinção e a ideia tradicional da dualidade entre o pensamento e a linguagem (Compagnon, 1999, p. 169).

Para Compagnon, “o estilo, pelo menos desde Aristóteles, se entende como um ornamento formal, definido pelo desvio em relação ao uso neutro ou normal da linguagem” (1999, p. 168). É nesse sentido que o estilo foi, com frequência, associado a uma roupagem ou um adorno que recobre o corpo da ideia. Ou seja, a noção clássica de estilo se resumiria a “uma variação contra um fundo comum” (Compagnon, 1999, p. 168). Ainda segundo o autor, “o dualismo do conteúdo e da forma, lugar-comum do pensamento ocidental, estava presente em Aristóteles no par *muthos e lexis*, a história ou assunto de um lado, e a expressão de outro” (1999, p. 179). A *lexis*, geralmente traduzida como “elocução” ou “expressão verbal”, por vezes também aparece como “estilo” em algumas traduções da obra de Aristóteles.

No sexto capítulo de *Poética*, Aristóteles define a elocução, como “a comunicação do pensamento por meio de palavras” (*Poética*, VI, 1450b: 13-14). Mais adiante, na mesma obra, ele defende que o principal objetivo da elocução é ser clara, “mas não banal” (*Poética*, XXII, 1458a: 15-20). Se a elocução for composta apenas por palavras corriqueiras, ela se tornará vulgar. Por outro lado, se ela contar exclusivamente com “palavras estranhas” ou raras, que Aristóteles entende como todas aquelas expressões linguísticas que desviam de seu sentido corrente, tais como a metáfora ou a palavra alongada, a elocução ficará comprometida em sua clareza (*Poética*, XII, 1458a: 20-25). Aristóteles propõe, portanto, que a elocução busque uma composição entre o uso corrente das palavras e expressões – que tornam o discurso claro, mas correm o risco de banalizá-lo – e o uso de palavras estranhas e raras, que elevam a elocução, mas podem comprometer sua clareza.

Dito de outra forma, é preciso encontrar a medida delicada entre aproximação e afastamento do sentido corrente das palavras; ou seja, entre norma e desvio. Aqui, a elocução é tomada como forma dada à ideia que se pretende transmitir. O pensamento ganha expressão por meio do uso de palavras, que podem ser mais ou menos adequadas à transmissão da ideia. A medida dada à mistura de palavras correntes e expressões raras parece, portanto, estar relacionada à dimensão de norma e desvio, destacada como um dos aspectos do estilo.

No terceiro livro da *Retórica*, Aristóteles se refere ao ornamento quando aborda a elocução. Um discurso mais ou menos ornamentado será, também, mais ou menos apropriado em relação ao assunto abordado. Aristóteles diz, por exemplo, que é inadequado que se empreguem palavras demasiado belas para um assunto trivial. Além disso, é necessário, que a elocução se adeque ao público a quem se endereça. Nesse sentido, Compagnon ressalta que o estilo também era usado no sentido da classificação do gênero ou tipo de discurso em três níveis: simples (*stilus humilis*), moderado (*stilus mediocris*) e elevado ou sublime (*stilus gravis*). Trata-se, portanto, de um aspecto associado à conveniência, que visava à adequação do discurso ao público para o qual o autor se endereçava (Compagnon, 1999, p. 169). Assim como nos aspectos do estilo que tocam à norma, ao ornamento e ao desvio, o estilo como gênero ou tipo também se refere à forma de expressão aplicada sobre um fundo.

Mais tarde, tomado como dimensão subjetiva, o estilo aparece como traço, que diz respeito à “marca do sujeito no discurso” (Compagnon, 1999, p. 170). Essa ideia é tributária de um movimento surgido no campo das artes plásticas durante o século XVIII, no qual a preocupação em relação ao estilo girava em torno do problema da atribuição de autoria e autenticação de obras que circulavam no mercado de arte. Compagnon sublinha que, neste movimento, ele se torna “um valor de mercado; a identificação de um estilo está doravante ligada a uma avaliação mensurável, um preço” (1999, p. 170).

Nessa perspectiva, são os pequenos detalhes de uma obra que denunciam a sua autoria e “o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (Ginzburg, 1989, p. 145). Carlo Ginzburg, em seu livro *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*, comenta, a partir do método morelliano, as raízes do paradigma indiciário – uma espécie de método interpretativo centrado sobre indícios infinitesimais, como rastros e resíduos, que são, por sua vez, tomados enquanto pista ou signo de algo a ser desvendado. Na década de 1870, começavam a circular artigos, assinados pelo conhecedor de arte russo, Ivan Lermolieff, sobre um novo método para a atribuição de autoria de quadros italianos, baseado na catalogação dos mais negligenciáveis detalhes das obras, como, por exemplo, as formas das orelhas, unhas e dedos representados nas telas. A ideia era que a

autenticação das obras só seria possível a partir de detalhes pormenorizados no quadro; ali onde o artista não daria a sua atenção. Estes traços marginais, que escapam ao controle do pintor, seriam equiparáveis a uma “assinatura” e permitiriam a sua identificação. Mais tarde, descobriu-se que o autor dos artigos, na realidade, era o médico italiano Giovanni Morelli, que escrevia sob o pseudônimo Lermolieff (Ginzburg, 1989).

Sigmund Freud, em seu texto “Moisés de Michelângelo” (1914/2017), chega a comentar este trabalho de Morelli, com o qual entrou em contato mesmo antes da invenção da psicanálise, ainda em meados de 1870. Os artigos de Ivan Lermolieff, mais tarde identificado como Giovanni Morelli, não apenas chamam a atenção de Freud, mas provocam uma verdadeira revolução no mundo da arte na Europa. Ele destaca que a atenção de Morelli aos antes negligenciados detalhes e traços deixados pelo pintor sobre a tela é o que permitiu que se diferenciavam quadros originais e cópias, assim como a revisão da autoria de várias obras consagradas. Segundo Freud,

[Lermolieff] realizou isso, na medida em que abstraiu a impressão geral dos grandes traços de um quadro e destacou o significado característico de detalhes subestimados, de pequenos aspectos tais como a formação das unhas, dos lóbulos das orelhas, das auréolas dos santos e outras coisas não levadas em consideração, que o copista imitou com descuido e que, de fato, cada artista executou de uma maneira especial. Mas considere muito interessante quando soube que por trás do pseudônimo russo se escondia um médico italiano de nome Morelli. [...] Acredito que seu procedimento está muito próximo da técnica da Psicanálise praticada por médicos. Também a Psicanálise está acostumada a partir de traços subestimados ou não observados, do refugo – o *refuse* – para intuir o misterioso e o escondido (Freud, 1914/2017, p. 197).

É interessante notar o paralelo que Freud faz entre o método de Morelli e a própria técnica da psicanálise, não no sentido de oferecer um manual para a prática analítica, mas de ressaltar, na psicanálise, o lugar distinto concedido àquilo que, em outros campos, é subestimado: o resto, o refugado, como diz o próprio Freud. Com frequência, o resto – aquilo que é considerado desimportante ou mesmo repugnante – é também o que há de mais íntimo e singular no ser falante. Podemos considerar que esses elementos subestimados e refugados encarnam algo muito próprio ao sujeito e tocam à maneira singular de o sujeito estar no mundo. Retornaremos a este ponto, quando abordarmos a relação entre o objeto *a* e o estilo.

Ao mesmo tempo em que designa um traço singular, o estilo também pode se referir a um elemento, ou “traço familiar”, que dá unidade a um grupo ou uma cultura. Surge então a questão de como uma noção pode, simultaneamente, abarcar aspectos individuais (*idioleto*) e aspectos coletivos (*socioleto*). Essa tensão frágil entre o singular e o coletivo torna ainda mais difícil, senão impossível, a construção de uma definição abrangente e ao mesmo tempo precisa do estilo (Compagnon, 1999, p. 172-173).

A partir das acepções destacadas, vemos que o estilo permaneceu, por muito tempo, atrelado à ideia clássica da retórica, na qual equivalia à forma de expressão aplicada sobre um fundo ou ideia. Mais tarde, sob a influência de estudos vindos do campo das Belas Artes, o estilo passou a ser associado a um traço singular do artista; algo mais relacionado à assinatura do que a uma intencionalidade do autor. Numa outra vertente, o estilo começa a ser relacionado à individualidade do autor, ao gênio e à imortalidade. A aproximação entre o estilo e a individualidade, representada pela figura do grande homem/autor, é anunciada de maneira paradigmática no discurso de Georges-Louis de Buffon, na Academia Francesa, e retomada por Lacan no início do texto de abertura de seus *Escritos*.

## 1.2 O estilo é o homem?

Em 25 de agosto de 1753, diante dos ilustres da Academia Francesa, Conde de Buffon, filósofo naturalista e autor da obra *Histoire Naturelle* (1749), profere seu famoso *Discurso sobre o estilo* (1753/2011). Ali, Buffon se debruça sobre as qualidades do bom escrito e associa o estilo a uma espécie de “ordem e movimento” que se instaura sobre pensamentos (1753/2011, p. 6). Ademais, o estilo e o bom escrito parecem estar, para Buffon, relacionados ao “gênio”, que mais se aproximaria ao dom de ordenar e organizar os pensamentos, de maneira que eles possam melhor expressar a verdade sobre o objeto em questão.

Destacamos duas principais ideias que surgem no discurso de Buffon: primeiro, há o tema da forma, abordado de maneira muito semelhante à ideia sustentada pelos clássicos (como, por exemplo, Aristóteles e, depois, Cícero e Quintiliano), a partir da qual o bom estilo resultaria de uma harmonia entre o conteúdo e a forma de expressão; segundo, há o estabelecimento de uma estreita

relação entre o estilo e o indivíduo, que, embora não fosse uma ideia nova, foi imortalizada na canônica frase buffoniana “o estilo é o homem”. Ambas as ideias seriam contestadas, posteriormente, por contemporâneos de Lacan.

Em relação ao primeiro tema destacado, Buffon frisa que as ideias são a base fundamental do estilo. Dito de outro modo, a forma é secundária ao conteúdo: de nada adianta que se tenham palavras em abundância e uma carência de ideias. Para o autor, “o estilo deve gravar pensamentos” (1753/2011, p. 10). É possível perceber, na lógica seguida por Buffon, a presença de uma distinção entre o pensamento e a expressão, como se a ideia fosse anterior e separada da própria palavra, que dá forma ao pensamento. A forma aparece, novamente, como adorno: “as ideias, só por si, formam o fundo do estilo, a harmonia das palavras é tão só acessório e depende apenas da sensibilidade dos órgãos” (Buffon, 1753/2011, p. 10-11). Se o estilo tem a ver com a forma, como aponta Buffon, a forma está a serviço da transmissão de uma ideia. A obra bem escrita é aquela que conta com boas ideias e que tem uma clara organização dos pensamentos a que o autor visa a expressar. O foco parece recair sobre a intenção do autor e prevalece, sobre qualquer outra possibilidade de leitura, o sentido original que este buscava dar ao texto.

Na vertente da aproximação entre o estilo e o indivíduo, temos a referência à posteridade: “as obras bem escritas serão as únicas que passarão à posteridade: a quantidade dos conhecimentos, a singularidade dos factos (*sic.*), a própria novidade das descobertas não são garantias seguras da imortalidade” (Buffon, 1753/2011, p. 11). Com isso, Buffon aponta que os fatos e as descobertas podem facilmente ser arrebatados, transpostos ou mesmo cair por terra, uma vez que “tais coisas são exteriores ao homem” (1753/2011, p. 11). O estilo, por sua vez, não é exterior ao homem, ele *é o homem*. Nas palavras de Buffon, “o estilo é o próprio homem. O estilo não pode, pois, nem arrebatarse, nem transportarse, nem alterar-se: se for elevado, nobre, sublime, o autor será igualmente admirado em todos os tempos” (1753/2011, p. 11 e 12). Assim, ele aponta que é o estilo, e não a forma ou o conteúdo, que determinará se um autor passará para a posteridade. O estilo é, nesse ponto, relacionado a algo inerente ao indivíduo; algo associado à essência do homem, e que pode, inclusive, sobreviver-lhe. Eis o estilo transportado para a esfera da individualidade e tomado como signo do grande homem. Essa ideia de Buffon

se torna notória e é, em parte, responsável pela celebridade de seu discurso sobre o estilo. Ao identificar o estilo ao homem, Buffon parece apontar para o próprio homem como desvio em relação à norma. Podemos reconhecer, na famosa afirmação de Buffon, um passo relevante no âmbito das discussões sobre o estilo.

Mais tarde, os desenvolvimentos teóricos surgidos a partir do pensamento estruturalista, que ganha força aproximadamente dois séculos depois do discurso de Buffon, viriam lançar algumas interrogações, dentre outros temas, sobre o lugar ocupado pelo autor em relação à obra e, também, sobre a consagrada dualidade entre fundo e forma. Veremos, a seguir, algumas contribuições de autores cujas teorias foram influenciadas pelo pensamento estruturalista, como Émile Benveniste, Roland Barthes e Michel Foucault.

Destacamos que a clássica dualidade fundo/forma, que prevalecia nas discussões acerca do estilo, era, de certa maneira, tributária da ideia de uma separação entre pensamento e linguagem. Nessa perspectiva, o pensamento precederia a linguagem e sua essência seria diferente da essência da fala.

Em 1958, com um artigo no qual explora a relação entre pensamento e linguagem, Émile Benveniste fornece uma das bases para a desconstrução dessa dualidade. Ele argumenta que não haveria uma anterioridade do primeiro termo em relação ao segundo e que o pensamento seria, em si, inapreensível sem o recurso à linguagem. O autor contestaria, assim, a ideia difundida de que pensar e falar seriam atividades distintas, que se encontrariam apenas pela necessidade de expressão. Ao contrário, o pensamento só receberia sua forma “da linguagem e dentro da linguagem” e esta seria a condição mesma para a realização do pensamento (Benveniste, 1958, p. 64). A linguagem é por ele entendida como uma grande estrutura pela qual o pensamento precisaria passar para se formar. Segundo Benveniste,

[...] esse conteúdo deve passar pela linguagem e tomar emprestado seus enquadres. De outra maneira, o pensamento se reduz, se não a exatamente a nada, em todo caso, a algo tão vago e tão indiferenciado que nós não temos nenhuma forma de apreendê-lo como conteúdo distinto da forma que a linguagem lhe confere. A forma linguística é, portanto, não somente a condição da transmissibilidade, mas, antes de mais nada, a condição da realização do pensamento. Não alcançamos o pensamento senão quando já apropriado aos enquadres da língua. Fora disso, não

há nada além do anseio obscuro, impulso que se descarrega em gestos, mímica (Benveniste, 1958, p. 64. Tradução nossa).

O autor aponta que pensamento e linguagem não são apenas mutuamente solidários, mas dependentes e essencialmente inseparáveis um do outro. Assim, “o pensamento não é uma matéria à qual a língua emprestaria uma forma” (Benveniste, 1958, p. 73), isso porque esta forma não poderia existir independentemente de seu conteúdo e nem esse conteúdo (que podemos entender como o fundo) poderia ser apreendido sem sua forma. Portanto, para Benveniste, seria uma ilusão a ideia de que há uma separação entre a ideia e a linguagem, e equivocada a noção de que haveria uma lógica inerente ao espírito, entendida como o pensamento puro, anterior e externo à linguagem.

Nesse mesmo sentido, alguns anos depois, Roland Barthes também contesta a tradicional separação entre as figuras de fundo e forma. Mais especificamente, ele fala dessas figuras em *O estilo e sua imagem* (1969/2012), texto no qual aborda as imagens tradicionais do estilo, precisamente baseadas nessa dicotomia. Ao final desse texto, após haver discorrido sobre a imagem do estilo que lhe incomodava – baseada na ideia de que haveria um “caroço” de sentido equivalente ao fundo, ou à verdade do texto, e uma polpa que equivaleria à forma dada ao conteúdo – Barthes aponta para a imagem do estilo que ele deseja:

O problema do estilo só pode ser tratado com relação ao que eu chamaria ainda de “folheado” do discurso, e, para continuar com as metáforas alimentares, resumirei essas poucas propostas dizendo que, se até agora se viu o texto sob as espécies de um fruto com caroço (um damasco, por exemplo), a polpa sendo a forma e a amêndoa, o fundo, convém de preferência vê-lo agora sob as espécies de uma cebola, combinação superposta de películas (de níveis, de sistemas) cujo volume não comporta finalmente nenhum miolo, nenhum caroço, nenhum segredo, nenhum princípio irreduzível, senão o próprio infinito de seus invólucros – que nada envolvem a não ser o próprio conjunto de suas superfícies (Barthes, 1969/2012, p. 159).

As metáforas alimentares de Barthes acerca do estilo nos servem de guia para acompanharmos o desenvolvimento dessa noção, desde sua acepção clássica, como uma forma (polpa) dada a um fundo (caroço), que equivaleria ao segredo ou sentido a ser desvelado no texto, até a acepção moderna, que encontraria na imagem da cebola a sua representação. O que Barthes postula é que o texto não mais poderia

ser entendido como uma construção sobre um sentido unívoco e pretendido pelo autor, mas como um trançado polissêmico, onde não há fundo e sim um folheado de camadas que permitem múltiplas leituras.

Essa ideia converge com a noção, também trabalhada por Barthes, da morte do autor. Nesse ponto, retomamos o segundo tema abordado no discurso de Buffon, em que este faz equivaler o autor à figura do grande homem, de quem o estilo é signo, por excelência, uma vez que o estilo seria o próprio homem. Barthes, por sua vez, parece nos oferecer um contraponto a essa ideia, ao destronar o autor de seu lugar de primazia em relação à significação do texto, em seu famoso artigo de 1968, intitulado “A morte do autor”.

Nesse texto, ele ressalta que “o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que [...] ela descobriu o prestígio do indivíduo” (Barthes, 1968/2004, p. 58). Daí a tendência de explicar a obra pela pessoa do autor; o produto pelo seu produtor. Segundo Barthes, a elucidação da obra “é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar sua ‘confidência’” (1968/2004, p. 58). É essa lógica – a do autor como unidade última do texto – que Barthes contesta em 1968. Ele rebate a ideia de que o autor seria anterior ao escrito, como se existisse antes dele e guardasse, em sua história pessoal, o segredo para que se pudesse decifrar a obra.

Se, por muito tempo, o autor, entendido como indivíduo, era visto como uma espécie de antecessor de sua obra (assim como um pai para um filho), Barthes aponta que, em essência, o escritor “moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto” (1968/2004, p. 61). Podemos compreender essa virada a partir da diferença entre o autor, indivíduo que diz “eu”, e o sujeito da linguagem, que não é uma pessoa, mas “esse sujeito vazio” (Barthes, 1968/2004, p. 60). Não se trata, portanto, do homem que escreve, mas do sujeito da enunciação; sujeito esse que não existe de antemão, mas que é *efeito* do discurso e não sua causa. Podemos traçar, aqui, uma relação entre o sujeito vazio do qual fala Barthes e o sujeito laciano, pontual e evanescente, que é efeito do discurso e aparece como furo ou corte na cadeia

significante.<sup>2</sup> Trata-se de um sujeito que não encontra uma ancoragem fixa em sua história, nem uma unidade estável em seu corpo físico, mas que está sempre em deslocamento no discurso do qual é produto.

Numa perspectiva afim, ao retomar a tese de Barthes sobre a morte do autor, Michel Foucault aponta que a ideia do autor da obra como “primeira unidade, sólida e fundamental” (1969/2015, p. 271) não mais se sustenta. Foucault ressalta que, na escrita, “não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (1969/2015, p. 272). Assim, a marca do sujeito que escreve não se escora nos signos de sua individualidade como autor. Ao contrário, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (Foucault, 1969/2015, p. 273), e o filósofo destaca que é preciso que, nesse jogo de escrita, o escritor faça o papel de morto. Talvez seja apenas ao fazer papel de morto que o sujeito que escreve pode se deixar ultrapassar por sua escrita, não apenas no sentido de se fazer leitor de seu próprio texto, mas também de permitir o surgimento de novas e múltiplas leituras.

Esse argumento converge com a ideia de Barthes, ao final de seu texto sobre a morte do autor. Ali, ele diz que, “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar uma escritura” (1968/2004, p. 63). Ou seja, a prevalência do autor é o que afasta a possibilidade de dar ao texto novas significações. Se o autor, na ideia clássica, encapsulava a verdade e o sentido último do texto, o escritor moderno não é senão uma ausência de um fundo; ele não é sentido, pois este sempre escapa. Se não há fundo, não há o que ser desvendado como unidade final do texto. O texto é algo a ser percorrido e desfiado, mas não decifrado. É isso que Barthes chama de “escritura múltipla” (1968/2004, p. 63), pautada tanto na recusa de um sentido último, ou de um fundo a ser desvelado no texto, quanto na ideia de uma escritura que é, em si, produto dos diversos outros textos, citações e discursos que a precedem.

---

<sup>2</sup> Uma referência semelhante pode ser encontrada no texto “A subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano”, em que Lacan aponta que “esse corte da cadeia significante é único para verificar a estrutura do sujeito como descontinuidade no real” (Lacan, 1960/1998, p. 815).

Se a morte do autor significa a morte da suposta unidade última do texto, abrindo espaço para as escrituras múltiplas, há, entretanto, um lugar onde essa multiplicidade se reúne: o leitor. Nas palavras de Barthes, “[...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode ser pessoal” (1968/2004, p. 64).

À morte do autor, Barthes responde com o nascimento do leitor. O preço que se paga pelo nascimento do leitor como função aglutinadora é, necessariamente, a morte do autor como grande homem, signo do bom estilo e unidade primordial no fundo de sua obra. A multiplicidade de sentidos, em que podem se desfilar os textos modernos, dissolve a oposição entre fundo e forma. O destino do texto não pode ser traçado a partir de sua origem; ele é o ponto para onde convergem as diversas tramas de uma escritura. Esse destino é o leitor. Entretanto, como ressalta Barthes, esse destino não pode ser entendido como pessoal.

Se o interlocutor não é pessoal, ou seja, se não é, necessariamente, um interlocutor de carne e osso, como podemos entendê-lo? Aqui, o conceito lacaniano do *Outro* pode nos ser útil.

### **1.3 O estilo é aquele a quem nos endereçamos: o sujeito e o Outro**

Lacan abre a coletânea de seus *Escritos* com o famoso aforismo de Conde de Buffon, “o estilo é o próprio homem” (1966/1998, p. 9), ressaltando que esta formulação costuma ser repetida sem muita crítica e sem que se perceba que o homem não é mais “uma referência tão segura” (1966/1998, p. 9). A descoberta freudiana do inconsciente contribuiu significativamente para esse abalo ao homem como referência incontestável. A psicanálise veio deslocar o homem de seu lugar de protagonismo, apontando para aquilo que se desenrolava numa outra cena. Para Lacan, esse Outro lugar é o lugar do discurso. É no campo do Outro que o sujeito se constitui como efeito de linguagem. A descoberta do inconsciente põe em cena um Outro discurso que não se origina no eu, mas que tem o sujeito como sua consequência. Nesse sentido, Lacan aponta para a “fantasia do grande homem” (1966/1998, p. 9) que nos levaria, erroneamente, a fundir o estilo ao homem. Esta referência não ratifica a posição de primazia do homem em relação ao estilo, mas

parece, ao contrário, desafiá-la. Pode-se estabelecer que, ao contrário do que queria Buffon, o estilo não é o homem.

À formula inicial de Buffon, na qual o estilo é o próprio homem, Lacan acrescenta um adendo, na forma de pergunta retórica: “o homem a quem nos endereçamos?” (1966/1998, p. 9). Eis um passo no caminho para uma abordagem distinta acerca do estilo: é preciso que se inclua, nessa problemática, o interlocutor. Ao introduzir a ideia de endereçamento, aponta-se para o laço que funda o discurso. Não há como abordar o estilo sem levar em conta a interlocução. A quem se endereça o sujeito a não ser ao Outro, que não é o semelhante, mas o lugar da alteridade por excelência? O Outro é o próprio lugar a partir do qual se funda a possibilidade de um endereçamento. É nesse Outro, entendido como a própria ordem da linguagem, que o sujeito do inconsciente se constitui. Nesse ponto, é interessante destacarmos que uma das definições lacanianas do inconsciente é, precisamente, esse discurso do Outro, de onde o sujeito recebe sua própria mensagem de maneira invertida (Lacan, 1957a/1998). Ou seja, é a partir do que retorna desse discurso (que parece vir de “outro lugar”), que se dá a surpresa com a qual o sujeito se defronta quando se depara com algo que destoa e provoca efeitos de deslocamento, em relação a seu próprio enunciado. Um dos exemplos disso é o ato falho, em que o sujeito se reconhece, mas, ao mesmo tempo, se estranha no que diz.

Com esse passo, Lacan introduz, entre o estilo e o homem, a dimensão do inconsciente como lugar do Outro. Isso nos indica que o estilo, ao invés de encarnado na figura ilustre do grande homem, estaria relacionado a um ponto de alteridade na obra – esse ponto de onde o sujeito emerge em sua cisão, deslocado em relação a seu próprio enunciado. No lugar antes ocupado pelo homem, surge o sujeito do inconsciente, dividido pela condição de ser puro efeito de linguagem, e descentrado do lugar que lhe fora atribuído na lógica cartesiana. Ali onde o homem pensava ser, ele mesmo, a joia da coroa do estilo, advém, justamente, isso que o destitui de seu trono e que age nele, *sem pensar*.

A denominação desse Outro, com letra maiúscula, indica que há uma distinção entre o Outro simbólico e o outro como semelhante – o outro de carne e osso que figura nas relações imaginárias do eu. Segundo Jacques-Alain Miller,

[o Outro] está presente a partir do momento em que se escuta alguém, suposto também a partir do momento em que se fala a alguém. É o Outro da palavra que é o alocutário fundamental, a direção do discurso mais além daquele a quem se dirige (Miller, 1988, p. 27).

Miller aponta que o Outro está presente como terceiro, “em relação a todos os diálogos” (1988, p. 27) e em relação a todos os laços. Ele é uma alteridade íntima ao ser falante, uma vez que é um “Outro que no seio de mim mesmo me agita” (Miller, 1988, p. 27)<sup>3</sup>. Podemos entender, nesse sentido, a formulação de que o inconsciente é o lugar do Outro, de onde o sujeito recebe a sua própria mensagem de forma invertida. A mensagem que o sujeito recebe será sempre balizada por esse terceiro. Desse modo, o que é dito ou escutado, vivido e experimentado, passará sempre pelas marcas que determinam o sujeito na cadeia significante.

Nesse ponto, salientamos que o sujeito não é o produtor da cadeia significante, mas seu produto. O Outro, como vimos, pode ser entendido como uma estrutura essencialmente simbólica, lugar da cadeia significante. A linguagem antecede o sujeito e o constitui no discurso como puro efeito do jogo significante. Embora o Outro seja uma alteridade íntima, ele é, também, uma “exterioridade determinante” (Miller, 1988, p. 28) à qual o sujeito se aliena para se constituir. Voltaremos a esse ponto no segundo capítulo, quando abordarmos as duas operações constitutivas do sujeito – a alienação e a separação – em relação ao objeto *a*.

Por ora, destacamos a aproximação entre o estilo enquanto endereçamento, ideia proposta por Lacan, e a tese barthesiana da morte do autor. Vimos que o sujeito lacaniano, que é o sujeito do inconsciente e produto da ordem da linguagem, não pode ser confundido com o homem. O homem equivaleria ao indivíduo que escreve e escolhe como melhor adequar sua forma ao conteúdo que visa a expressar, como parece postular Buffon. O sujeito lacaniano, por sua vez, parece estar sempre descentrado em relação ao discurso e, portanto, deslocado em relação ao sentido

---

<sup>3</sup> Trata-se de uma paráfrase da seguinte passagem de Lacan: “(...) qual é, pois, esse outro a quem sou mais apegado do que a mim, já que no seio mais consentido de minha identidade comigo mesmo, é ele que me agita?” (1957b/1998, p. 528).

daquilo que é escrito ou falado. Em geral, o falante diz “sempre mais do que quer dizer, sempre mais do que sabe dizer” (Lacan, 1953-1954/2009, p. 346).

O sujeito não é causa do discurso, mas é seu *efeito*. Do mesmo modo, podemos dizer que o escritor é também uma consequência a ser verificada pelos desdobramentos que se dão, sempre *a posteriori*, em relação ao gesto da escrita. Dito de outra forma, verifica-se se há sujeito no texto a partir de suas repercussões, mas esse sujeito não é garantido de antemão. Essas repercussões abarcam, em geral, algo da ordem ou do tom de uma surpresa. A surpresa, por sua vez, tende a ser produtiva, uma vez que evidencia a abertura para a possibilidade de novas significações.

Quando um texto chega a seu leitor, às vezes separado do autor por uma série de transformações históricas, sociais e discursivas, ele já é outro. Sendo outro, é pouco potente em relação ao que queria seu autor; é lançado à sorte das leituras que sobrevivem mesmo às intenções mais nobres do escritor. Essa ideia nos transporta, novamente, à postulação de Barthes sobre a morte do autor, que não deve ser entendida como a morte da enunciação, e sim como a morte da intenção originária do homem que escreve, que pensa.

A tese da morte do autor nos conduz à ideia de que não há sentido verdadeiro a ser desvelado no texto e, mais especificamente, que a pessoa do autor não é a unidade última da obra. Essa tese abre o caminho para uma nova abordagem do estilo, uma abordagem estruturalista, não mais pautada na oposição entre fundo e forma, visto que não haveria, no texto, um fundo propriamente dito. Uma vez que o escrito é produto de uma polifonia de vozes e de um trançado de códigos, seria preciso considerar o estilo dentro da pluralidade do texto (Barthes, 1969/2012). É importante notarmos, contudo, que esta concepção de estilo é um recorte que traduz um momento específico da obra de Barthes, no final dos anos 1960. Barthes havia abordado o estilo anteriormente de outras maneiras, especificamente em 1953, e também o retomaria posteriormente, de outras formas, ao final de sua vida.

### ***Barthes e o estilo***

No início de seu primeiro livro, *O grau zero da escrita* (1953), Barthes relaciona os três termos: *estilo, escrita e língua*. Ele diz que a escrita se situa entre o estilo e a língua, e aponta que o estilo se aproxima mais de algo singular e não

relacionado à intencionalidade do escritor, enquanto a escrita se aproximaria de uma escolha, que se dá dentro do enquadre formal da linguagem. A linguagem, por sua vez, é aquilo que confere à escrita certa delimitação.

É importante ressaltarmos que Barthes retoma e reformula, ao longo de sua obra, algumas noções importantes, entre elas, as de estilo e de escritura<sup>4</sup>. Estas reformulações, por sua vez, têm efeitos sobre a relação entre o escritor e seu texto. Dito isso, parece-nos que, em 1953, Barthes não se refere ao escritor da mesma maneira como, por exemplo, o fazia Buffon – um indivíduo que, por meio de sua genialidade, *escolhe* dar ao texto a forma que lhe confere um estilo. Ao contrário, em Barthes, o escritor parece ser ultrapassado por seu estilo, uma vez que este diz respeito a algo que está para além da intencionalidade do autor. O estilo é, por exemplo, associado ao automatismo, o que significa que ele não seria propriamente o produto de uma escolha. Isso parece indicar que o sujeito que escreve, em algum ponto, não é o sujeito autônomo da consciência. Barthes diz, ainda, que o estilo “é a ‘coisa’ do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão” (1953/2016, p. 11), e o relaciona a “uma lembrança encerrada no corpo do escritor” (1953/2016, p. 12).

Nesse ponto, uma articulação com Lacan pode nos interessar. O psicanalista diz que o próprio corpo é o lugar do Outro; lugar das “cicatrices tegumentares” (Lacan, 1969/2003, p. 327) deixadas pelos primeiros encontros com a linguagem. O ser falante é aquele que carrega, tatuadas em sua carne e enganchadas à sua fala,

---

<sup>4</sup> Segundo Leyla Perrone-Moisés, em *O grau zero da escrita* (1953), a noção barthesiana de *écriture* ainda permanece em suspenso. Para a autora, a distinção entre escrita e escritura, em português, toca essencialmente à tradução, uma vez que, em francês, conta-se apenas com a palavra *écriture*. Entende-se, entretanto, que há diferenças entre a escrita e a escritura, pontuadas pela autora em seu artigo *Escrita ou Escritura* (2012), no qual traça os desdobramentos do termo *écriture* ao longo da obra de Barthes. Se a escrita diz respeito à representação da fala ou do pensamento por meio de sinais, a escritura se refere a “todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes” (Perrone-Moisés, 2012, p. 69 e 70). Há, também, uma diferença a ser ressaltada entre a escritura e a *escrevência*, neologismo criado por Barthes. Enquanto a *escrevência* diz respeito a uma escrita “transitiva, comunicativa e portadora de uma mensagem” (Perrone-Moisés, 2012, p. 77), a escritura, por sua vez, é intransitiva e mais *produtiva* do que comunicativa, uma vez que “só comunica sentidos de modo indireto” (Perrone-Moisés, 2012, p. 77) e, nela, os sentidos são criados no ato mesmo de escrever (Perrone-Moisés, 2012, p. 77). Para Barthes, “um meio seguro permite distinguir a [*escrevência*] da *escritura*: a [*escrevência*] se presta ao resumo, a escritura não” (1973/1982, p. 63). Haja vista a distinção assinalada por Perrone-Moisés, manteremos o termo “escritura” quando nos referirmos a esta noção em Barthes. Para as traduções dos textos e *Seminários* de Lacan, contudo, não encontramos uma referência a tal distinção. Optamos, então, por manter o único termo “escrita” quando fizermos referência à noção no ensino de Lacan.

as marcas de uma escrita que ele próprio não sabe ler.<sup>5</sup> Essas insígnias primordiais, resultado dos sulcos cavados pela experiência da palavra no corpo do ser que nasce imerso na linguagem, formam as coordenadas do texto do sujeito.<sup>6</sup> Nesse sentido, Lacan aponta que, no encontro entre a carne e a língua, o sujeito se faz “alfabeto vivo” (1957a/1998, p. 447). Há, portanto, uma lembrança que se encerra no corpo, como também aponta Barthes, e que reverbera no sujeito – nas enunciações, na escrita, na própria maneira de viver a vida. Isso que *vibra de uma certa maneira* (sempre mais ou menos da mesma maneira), em geral, o faz a despeito de qualquer intenção que se possa atribuir ao ser falante.

Se, para Barthes, em 1953, o estilo não é produto de uma intencionalidade, a escrita, por sua vez, é tida como “uma escolha geral de um tom, um *ethos*” (Barthes, 1953/2016, p. 13) que se alinha à moral da forma. A escrita estaria ligada, assim, a um compromisso do escritor com sua história. Por um lado, há uma escolha e uma liberdade na escrita, mas, por outro, há também um limite que se impõe ao escritor e que toca à linguagem, ao discurso e ao contexto histórico que o precedem. Estes “estabelecem as escritas possíveis” (Barthes, 1953/2016, p. 14) e abertas a um dado escritor.

Ao percorrermos o texto de Barthes, esbarramos na crítica ao estilo na escrita burguesa – mais especificamente ao “artesanato do estilo” (1953/2016, p. 53), em que o escritor era visto como um lavrador da palavra, talhando à exaustão a forma e a própria linguagem literária. Entretanto, essa crítica não parece referida ao estilo, entendido da maneira como Barthes o havia introduzido no início de seu livro – como aquilo que ultrapassa o escritor –, e sim a um tipo particular de escrita, em que o estilo é elevado quase à categoria de *métier*. Daí a ideia do estilo associado à figura do artesão, especificamente no que diz respeito à escrita denominada burguesa. Nessa escrita, o valor do texto era equiparado ao do trabalho e, em torno de 1850, surge a “imagística do escritor-artesão” (Barthes, 1953/2016, p. 54) –

<sup>5</sup> Em “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”, Lacan faz referência ao texto desconhecido, tatuado na carne do sujeito: “o sujeito que traz sob sua cabeleira o codicilo que o condena à morte não sabe nem o sentido nem o texto, nem em que língua ele está escrito, nem tampouco que foi tatuado em sua cabeça raspada enquanto ele dormia” (1960/1998, p. 818).

<sup>6</sup> Essa passagem se encontra no texto “Do significante à letra-lixo” (Marques Porto, 2018, p. 29), capítulo do livro *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra* (Vieira; De Felice (Orgs.), 2018), fruto do trabalho coletivo do grupo de pesquisa “A voz e seus limites”, coordenado por Marcus André Vieira, na PUC-Rio.

aquele que, como um operário, se trancafiava em algum lugar romantizado, passando horas a polir sua forma, como se a escrita fosse o produto da lapidação incansável de uma pedra bruta. Eis, novamente, a imagem de um fundo a ser talhado pela forma, que Barthes denunciaria em vários momentos de sua obra. Essa escrita artesanal, cooptada pela lógica burguesa, não abalaria nenhuma ordem formal, uma vez que se contentaria em trabalhar a linguagem literária já existente. Nesse contexto,

O escritor possui uma paixão que basta para justificá-lo: a questão da forma. Se renuncia à liberação de uma nova linguagem literária, pode pelo menos valorizar a antiga, carregá-la de intenções, de preciosismos, de esplendores, de arcaísmos, criar uma língua rica e mortal (Barthes, 1953/2016, p. 63).

Barthes passa, então, a questionar se haveria uma escrita que fosse realmente livre; livre dos limites impostos pela forma, que, nesse momento, parece estar intimamente associada à própria ordem histórica e social da linguagem. Barthes aborda aqueles autores que buscariam fugir dos clichês e dos hábitos da forma ao exorcizar essa escrita tida como sagrada. Estes, procurando escapar para cada vez mais longe da linguagem formal, “pensaram atingir um objeto privado da história, encontrar um estado novo da linguagem” (Barthes, 1953/2016, p. 64), e descobriram, ali, um deserto de palavras, o silêncio da escrita. Esse caminho, para Barthes, conduz à agrafia terminal, uma vez que uma escrita só se mantém revolucionária por um mutismo: “todo silêncio da forma só escapa da impostura por um mutismo completo” (Barthes, 1953/2016, p. 64). Dessa maneira, a arte da escrita que se pretende neutra tem uma estrutura de suicídio, uma vez que seria apenas no assassinato da linguagem, no vazio da palavra, que se encontraria a liberdade buscada. O assassinato da linguagem é, por consequência, a morte da escrita.

Além disso, qualquer liberdade encontrada na linguagem não se garantiria *ad aeternum*, uma vez que a linguagem literária acabaria sempre por cooptar o frescor encontrado nas escritas transformadoras. Cedo ou tarde, a literatura acaba por recompor justamente aquilo de que se procura fugir. Se a busca por um frescor da linguagem traz, em si, certa ética da escrita moderna, ao mesmo tempo, o escritor é confrontado com uma situação paradoxal: ele não dispõe senão de uma

“linguagem esplêndida e morta” para testemunhar esse “vasto frescor do mundo presente” (Barthes, 1953/2016, p. 75).

O que Barthes parece dizer, portanto, é que não existe escrita totalmente livre ou totalmente nova, uma vez que toda escrita surge a partir dos discursos e dos códigos que a precedem. Além disso, por mais revolucionária que seja, a escrita acaba sempre por ser absorvida pelos discursos e pelos códigos que dela resultam. Essa ideia, ainda embrionária em 1953, parece desembocar nas noções desenvolvidas por Barthes posteriormente, ao final da década de 1960.

Como vimos, os textos “A morte do autor” (1968) e “O estilo e suas imagens” (1969) se desdobram a partir da ideia de que um texto é um trançado de escritas múltiplas; ele é produto de diversos códigos históricos e sociais que se entrelaçam; é uma composição de citações. Não há, assim, uma escrita que se possa dizer totalmente original, uma vez que surge sempre a partir de outras escritas. Se o texto é composto por uma polifonia, não há como atribuir a ele um sentido ou uma enunciação última. Ao contrário, ele parece se desdobrar em camadas de sentidos múltiplos, sem que se possa chegar a qualquer fundo. Essa ideia tem implicações importantes para a noção clássica de estilo, baseada na dualidade entre fundo e forma. Suas repercussões se estendem à problemática noção do autor enquanto unidade primordial do texto, uma vez que a ideia de escritas múltiplas sugere também que as leituras possíveis sejam múltiplas. Assim, Barthes chega a postular que a unidade do texto é o próprio leitor. Esses desdobramentos acerca do estilo e do lugar do escritor em relação a seu texto poderiam nos sugerir, também, a morte da própria noção de estilo em Barthes. Contudo, esse não nos parece ser exatamente o caso.

Em uma passagem da entrevista concedida a Jean-Louis Ézine, em 1975, e intitulada “O jogo do caleidoscópio”, Barthes retoma a articulação entre o corpo e o estilo, explorada mais de vinte anos antes no livro *O grau zero da escrita* (1953), e esclarece sua posição acerca do estilo:

O senhor considera o estilo um cenário supérfluo e bonito. Não o considero assim. É uma aventura complexíssima. Durante séculos, o trabalho do estilo foi alienado em ideologias que não são as nossas. Apesar de tudo, o que se chama escrita – quer dizer, trabalho de corpo que está a braços com a linguagem – passa pelo estilo. Existe sempre uma fase estilística no trabalho da escrita. A escrita começa mesmo

pelo estilo, que não é escrever bem: refere-se, eu já dizia em *O grau zero da escrita*, às profundezas do corpo, e não pode ser reduzido a uma intenção de boniteza pequenamente estética (Barthes, 1975/2004, p. 284).

Há diversas leituras possíveis do estilo em Barthes, particularmente em decorrência dos desdobramentos da noção ao longo de sua obra. Entretanto, não nos parece que, ao seu final, o autor tenha relegado o estilo à categoria do supérfluo. Isso é sublinhado pela afirmação de Barthes na mesma entrevista: “não me deixarei encerrar na oposição entre o estilo de um lado e alguma coisa que seria mais séria do outro. O que é sério é estar no significante, ou seja, também no estilo, pois é aí que começa a escrita” (BARTHES, 1975/2004, p. 285).

Fica claro que Barthes não considera o estilo um floreado dispensável, mas o entende como um elemento inerente à própria escrita. Para o autor, o estilo não se restringe a uma ambição estética, embora esta tenha sido a acepção que, por muito tempo, vigorava na Literatura. Ele não se reduz a uma “intenção de boniteza” (Barthes, 1975/2004, p. 284). O estilo diz respeito a algo que pulsa nas “profundezas do corpo” do escritor, e que confere à viagem da escrita um tipo de prazer específico<sup>7</sup> (1975/2004, p. 284 e 285).

Do mesmo modo, para Lacan, o estilo não parece estar atrelado à intenção da boa forma. Pelo contrário, o psicanalista indica que ele está associado a algo que ultrapassa o “homem” e que implica um endereçamento atravessado pelo Outro.

#### 1.4 O estilo em Lacan: um passo a mais

Podemos traçar um paralelo entre os primeiros dois passos dados por Lacan, quando se refere ao estilo na “Abertura” de sua coletânea dos *Escritos* – (i) o estilo é o próprio homem; (ii) o estilo é o homem a quem se endereça –, e os desdobramentos históricos da noção de estilo no campo da teoria literária, passando, primeiro, pela acepção clássica do termo e, depois, pelos desenvolvimentos trazidos por autores modernos, contemporâneos de Lacan. Ao final do texto, Lacan dá um passo além das discussões da época acerca do estilo, ao

<sup>7</sup> No livro *O prazer do texto* (1973), Barthes aborda relação entre esse “prazer” e a escritura. O prazer de que se trata seria melhor traduzido por *jouissance*, ou gozo, que aponta para o efeito de arrebatamento do sujeito na escritura e não exatamente para o deleite, como sugere o termo “prazer”.

incluí-lo no campo do objeto próprio à psicanálise.<sup>8</sup> Resumiremos, a seguir, o encaminhamento lógico desses passos. Buscamos retomar os primeiros dois passos de Lacan, já percorridos ao longo deste artigo, para, finalmente, introduzir o terceiro passo.

*1º passo:* Em um primeiro momento, Lacan se refere à imagem de estilo ligada à do grande homem que, em sua genialidade, encontra a forma propícia para veicular um conteúdo que a precede. Nessa perspectiva, o bom estilo não somente se tornaria uma espécie de passaporte do autor para a posteridade, mas também se alinharia à ideia de um adorno ou forma aplicada sobre um fundo. Ademais, na acepção clássica, a ênfase recai sobre a ideia que o autor buscava transmitir e não sobre as novas significações que, porventura, pudessem ser extraídas do texto pelo leitor. Como vimos, Lacan apresenta essa formulação, atribuída especialmente a Buffon, para, em seguida, subvertê-la.

*2º passo:* A partir da abordagem clássica do estilo atribuído à figura do grande homem, Lacan dá um segundo passo: “o estilo é o homem; vamos aderir a essa fórmula, somente para estendê-la: o homem a quem nos endereçamos?” (1966/1998, p. 9). Essa passagem parece fazer eco com os movimentos do campo literário, que ocorriam na época em que Lacan escrevia sua “Abertura”. Assim, podemos vislumbrar um ponto de consonância entre a inclusão do endereçamento na temática do estilo e, por exemplo, a ideia da morte do autor em Barthes. Uma nova concepção do texto como sendo plural leva, necessariamente, à consequência de que se tenha que incluir, na escrita, aquele a quem o autor se endereça: o interlocutor.

Vimos, com Barthes, que o texto moderno não pode ser reduzido a um sentido único; ele é produto do entrelaçamento de diversas tramas discursivas e códigos históricos. Ele é sempre plural. Dessa ideia, podemos extrair duas

---

<sup>8</sup> Em seu livro *Estilo e verdade em Jacques Lacan* (2013), Gilson Iannini esquematiza a formulação de Lacan sobre o estilo de maneira diferente, em cinco etapas: “(i’) o estilo não é o homem; (ii’) o que define o estilo é a queda do objeto; (iii’) a queda do objeto é causa do desejo; (iv’) o sujeito se eclipsa em seu desejo; (v’) o objeto funciona como suporte do sujeito entre verdade e saber” (Iannini, 2013, p. 304). Optamos, aqui, por uma subdivisão mais ampla, que nos permitisse abordar a formulação de Lacan segundo três temáticas gerais de nossa discussão: o homem, o Outro e o objeto. Abordaremos os outros subtemas, já ressaltados por Iannini, ao longo dos próximos dois capítulos. A articulação entre a queda do objeto e a causa do desejo será estudada no segundo capítulo. No terceiro capítulo, a relação entre a verdade e o saber será abordada, de forma pontual, durante a investigação de uma possível relação entre o estilo e o discurso analítico.

consequências, que fazem com que a acepção moderna do estilo divirja da clássica. Primeiro, como vimos, o texto é comparável a um folheado de formas que se desdobram em infinitas camadas de significações possíveis, sem que se possa chegar a um carço de sentido. Essa perspectiva indica que a ideia tradicional de oposição entre fundo e forma é pouco fecunda para explicar o estilo, no texto moderno. Segundo, o lugar de primazia do autor em relação ao texto não mais se sustenta. O autor assim como o leitor são produtos do texto: ambos nascem com a escrita. O texto moderno dá ao leitor um lugar que, de certa forma, se sobrepõe ao do autor, uma vez que é no primeiro que a escrita encontra sua unidade e seu destino.

O leitor não é apenas o ponto de retorno do discurso, mas um interlocutor que, a partir do texto, produz novas escritas. Uma imagem ilustra esse ponto: para Barthes, é preciso que se leia o texto como que “por cima do ombro daquele que escreve, como se escrevêssemos ao mesmo tempo que ele” (1973/1982, p. 72). Como aponta Lacan, é preciso que, nesse endereçamento que seu estilo impõe, o leitor possa colocar algo de si; que ele escreva algo de seu próprio texto. Isso diz respeito ao endereçamento, uma vez que inclui o leitor que, a partir dos restos de uma escrita, produz um texto próprio.

Em relação ao endereçamento, Lacan faz uma interrogação importante: “mas se o homem se reduzisse a nada ser além do lugar de retorno de nosso discurso, não nos voltaria a questão de para que [lhe] endereçar?” (1966/1998, p. 9). A pergunta de Lacan indica que não podemos entender o homem a quem o autor se endereça como o indivíduo-leitor. Como ressaltamos anteriormente, esse interlocutor eminente é precisamente o Outro, lugar do discurso, de onde o sujeito recebe sua própria mensagem de maneira invertida. Assim, ao incluir o Outro como lugar de endereçamento, Lacan introduz, na problemática do estilo, o inconsciente. Ao fazer menção ao conto *A carta roubada* (1844), de Edgar Allan Poe, o psicanalista joga com a homofonia das palavras *lettre* e *letter* que, em francês e em inglês, podem significar tanto carta quanto letra. Lacan ressalta, em relação aos seus *Escritos*, que “cabe a esse leitor devolver à carta/letra em questão, para além daqueles que um dia foram seus endereçados, aquilo mesmo que ele nela encontrará como palavra final: sua destinação” (1966/1998, p. 9). Apontar para a destinação a que se visa, para além daqueles a quem um dia os *Escritos* foram endereçados, é

apontar para esse novo leitor, que não é o interlocutor de carne e osso, mas o Outro por excelência – aquele que em mim me agita. Em 1955, quando trabalhava pela primeira vez o conto *A carta roubada* (1844), Lacan já havia sinalizado que a carta/letra representava o inconsciente de cada personagem do conto e aquele que detinha a carta se fazia destinatário de um texto que lhe era próprio (1954-1955/2010, p. 266). Nesse sentido, Barthes também destaca que o leitor encontra, no escrito, aquilo que lhe toca: “da cena do texto partem traços de linguagem [...], dos quais nenhum se dirige a nós, mas cada um vem interpretar alguém” (1973/1982, p. 56). Dito de outra forma, aqui, o leitor é interpretado pelo texto e não o contrário.

*3º passo:* Após ter refutado a ideia clássica de que o estilo se explica pelo homem, Lacan aponta, como também fizeram seus contemporâneos, para a importância de se considerar o interlocutor na dialética e no endereçamento do texto. O terceiro passo dado por Lacan não parece invalidar o segundo e sim se somar a ele. Para sair da dualidade entre o autor e o Outro, o psicanalista introduz um terceiro elemento na discussão – o objeto. Trata-se, a nosso ver, de um passo além das discussões travadas por seus contemporâneos acerca da escrita, do lugar do autor e do estatuto do estilo. Esse passo inclui o estilo em um campo inédito: o campo do objeto da psicanálise, sem, no entanto, refutar a ideia de que ele implica sempre um endereçamento.

Para Lacan, nesse lugar que Buffon atribuía ao homem, o que encontramos é a queda do objeto, revelada em sua dupla função: ao mesmo tempo em que o objeto se isola como causa de desejo (Lacan, 1966/1998, p. 11), ele é também aquilo que cai como resto da operação através da qual o falante se constitui como sujeito na linguagem.

Em entrevista concedida a Paolo Caruso, Lacan, ao ser interrogado sobre a ilegibilidade de seus *Escritos*, retoma a temática do estilo abordada no pequeno texto de abertura, e ressalta a centralidade do objeto *a*, no que diz respeito a essa discussão. Em sua resposta, o psicanalista destaca a frase de abertura de sua coletânea, que trata da afirmação de Buffon sobre o estilo, e reafirma ser evidente que ele não poderia se contentar com a fórmula de que o estilo é o homem. Ele segue, então, para dizer que o estilo “precisa da relação de toda a estruturação do

sujeito em torno de determinado objeto, que depois é o que se perde subjetivamente na operação, pelo fato mesmo da aparição do significante” (1966/1969, p. 97. Tradução nossa). Nessa passagem, Lacan estabelece uma relação entre a operação de estruturação do sujeito e a queda desse objeto que ele denominará *a*.

Feito esse percurso pelo estilo tal como abordado nos campos da Literatura e da Filosofia, assim como nos passos dados por Lacan em seu texto de abertura dos *Escritos*, resta a pergunta que norteará nosso caminho no segundo capítulo: de que maneira o objeto responde à interrogação sobre o estilo? A partir das indicações de Lacan, podemos perceber que, para se chegar a uma compreensão acerca do estilo, será preciso passar, primeiro, por uma investigação acerca do objeto *a*. Tal estudo precisará abordar, não apenas a relação entre o objeto *a* e as operações de estruturação do sujeito, mas também a forma como Lacan articula o objeto e outros dois conceitos: a pulsão e a repetição.

## 2. O estilo é o objeto que cai

### 2.1 Alienação, separação e a queda do objeto

No capítulo anterior, iniciamos a nossa investigação explorando a noção de estilo nos campos da Filosofia e da Literatura e terminamos com a afirmação lacaniana de que é a queda do objeto que responde à questão sobre o estilo. Vimos que essa queda do objeto está relacionada à estruturação do sujeito, ou seja, às operações fundamentais de sua constituição: a alienação e a separação. É nestas operações que podemos situar o advento do sujeito, que se constitui sempre no campo do Outro.

Começaremos a abordar a alienação pela via da relação entre o sujeito e a estrutura simbólica, na qual este se constitui. Na alienação, o que está em jogo é a dependência significativa do sujeito em relação ao Outro; processo necessário para que ele se estruture enquanto tal. É por isso que Lacan destaca, no *Seminário, livro 11*, que a alienação é “a primeira operação essencial em que se funda o sujeito” (1964/2008, p. 205).

A estrutura na qual se funda o sujeito do inconsciente é a própria estrutura da linguagem. A cadeia significativa se institui, segundo Lacan, pelo próprio fato de “um significante representar um sujeito para outro significante” (1964/1998, p. 854). No texto “A posição do inconsciente” (1964/1998), Lacan ressalta que a divisão originária do sujeito se explica por essa mesma estrutura, na qual o sujeito é representado de um significante para outro significante. Quando o primeiro significante se produz “no lugar do Outro ainda não discernido, ele faz surgir ali o sujeito do ser que ainda não possui a fala, mas ao preço de cristalizá-lo” (1964/1998, p. 854). Podemos dizer que a alienação corresponde à entrada na linguagem, a partir da qual o primeiro significante se produz no campo do Outro, fazendo advir o sujeito, mas ao preço de fixá-lo. Em outras palavras, o sujeito como tal só pode se definir a partir do significante que se inaugura no campo do Outro. Ao se identificar a este significante, o sujeito se cristaliza, ou seja, perde uma parte de seu ser. Assim, pelo mesmo movimento que torna possível que ele entre no discurso, o sujeito é também petrificado, reduzido a “não ser mais do que um significante” (Lacan, 1964/2008, p. 203).

Segundo Miller, na alienação, o sujeito se identifica a um significante que está no campo do Outro. Trata-se de um significante que é, de certo modo, “absorvente” e, ao mesmo tempo em que o sujeito se identifica a ele, permanece como “conjunto vazio” (Miller, 2012, p. 18). O sujeito permanece como conjunto vazio porque é apenas sujeito do significante.

Ao comentar a ideia do sujeito como conjunto vazio na alienação, Bruce Fink aponta que essa primeira operação equivale à própria instituição da ordem simbólica e à inauguração de um lugar *em potencial* para o sujeito, dentro da estrutura simbólica. Este lugar, entretanto, permanece vazio, à espera do sujeito. Trata-se de “um lugar onde espera-se encontrar um sujeito” (Fink, 1998, p. 74), mas o sujeito é algo que, como vimos, está sempre deslocado; nunca está onde esperamos encontrá-lo. Nesse ponto, Fink se refere à metáfora do sujeito como algo “*qui manque à sa place*” (1998, p. 74); que está fora do lugar ou que falta ao lugar no qual deveria estar. Segundo o autor, “para que algo esteja faltando, é necessário, primeiro, que ele tenha estado presente e localizado: ele deverá ter tido lugar antes. E algo somente tem um lugar dentro de um sistema ordenado” (Fink, 1998, p. 74). Tomemos o exemplo de Lacan usado por Fink: se imaginarmos o sistema de catalogação de livros numa biblioteca, podemos buscar um livro qualquer do catálogo dentro dessa ordem já existente de letras e números, que nos indicará onde encontrá-lo (1998, p. 74). Suponhamos que, ao chegar à prateleira indicada, verificemos que o livro está faltando, que foi perdido ou guardado em local indevido. Ora, só seria possível chegarmos à comprovação de que o livro falta ao seu local original se pudermos contar, de antemão, com o sistema, ou a ordem, que determina seu lugar. Sem que haja uma ordem prévia, não seria nem mesmo possível dizermos que o livro falta ou que foi deslocado, pois ele não teria um registro no catálogo e muito menos um lugar que lhe fosse atribuído na biblioteca.

O exemplo acima nos serve para pensar como a operação de alienação, ao instaurar a ordem simbólica, também inaugura um lugar para o sujeito dentro da estrutura que o funda, no momento em que a criança se aliena, se submerge, na linguagem. Mas esse lugar conferido ao sujeito é apenas um traço ou marcador de seu advento nessa ordem. Ele é, como ressaltamos, um lugar “oco” e não um lugar que confira ao sujeito qualquer consistência. É nesse sentido que a alienação produz o sujeito como conjunto vazio no campo do Outro; ou seja, como conjunto sem

elementos. Fink sublinha, assim, que o conjunto vazio é “sinal do sujeito dentro da ordem simbólica” (1998, p. 75). Com essa operação, abre-se a possibilidade de uma ancoragem dentro do terreno difuso da linguagem, a partir do qual, em outro momento, o sujeito poderá ser representado de um significante para outro significante.

No *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964/2008), Lacan se serve da lógica matemática para elucidar essa operação estruturante de alienação, ao dizer que há uma espécie de escolha forçada que se apresenta pela entrada na linguagem. Ele nos convida a imaginar dois conjuntos, que tenham um ponto de interseção. Podemos imaginar que cada conjunto possua, em seu interior, um determinado número de elementos – digamos que sejam cinco –, e o ponto de interseção entre ambos reúna um elemento de cada conjunto. A partir do ponto de interseção, não seria mais possível dizer que cada conjunto possui cinco elementos, pois cada um passa a contar com apenas quatro. Há dois elementos que se eclipsam no ponto de interseção e que não mais podem ser contados entre os elementos dos conjuntos originais. É a isso que Lacan chama *vel*, na lógica matemática da reunião (1964/2008, p. 206). Esses dois elementos são, portanto, perdidos dos conjuntos originais. “Essa reunião é tal que o *vel* que dizemos da alienação só impõe uma escolha entre termos ao eliminar um deles, sempre o mesmo, seja qual for essa escolha” (Lacan, 1964/1998, p. 855).

Trata-se, portanto, de uma escolha forçada, que implica sempre uma perda. Esta escolha equivale ao paradigma da “bolsa ou a vida”, que Lacan usa para exemplificar a operação constitutiva do sujeito. Imaginemos a cena de um assalto, na qual o assaltante diz à sua vítima: “ou você me entrega a sua bolsa ou eu te mato”. Diante da escolha, a vítima não tem outra saída senão lhe entregar a bolsa e escolher a vida. Não se pode escolher a bolsa, uma vez que ter a bolsa resultaria na perda da vida e, assim, não se ficaria nem com a bolsa, nem com a vida. Escolher a vida, por sua vez, implicaria uma vida sem bolsa, decepada de uma parte, de um gozo irrecuperável (Lacan, 1964/2008, p. 207). O que Lacan aponta é que, em todos os casos, haverá uma perda: pode-se sempre escolher a bolsa e perder ambos, ou escolher a vida e perder a bolsa, mas não se pode ter tudo.

Éric Laurent aponta para o lugar da falta, no que toca à operação da alienação. Quando se identifica a um significante no campo do Outro, o sujeito se cristaliza. Uma parte de seu ser é deixada de fora, “como se lhe faltasse a parte viva de seu ser que contém seu gozo” (Laurent, 1997, p. 38). Esta falta está relacionada ao fato de o sujeito não poder “ser inteiramente representado no Outro; há sempre um resto” (Laurent, 1997, p. 38). O advento do sujeito no campo da linguagem produz um resto, que podemos chamar de objeto *a*.

A separação consiste em uma segunda operação, na qual o sujeito experimenta “uma Outra coisa que não os efeitos de sentido com que um discurso o solicita” (Lacan, 1964/1998, p. 858). É nesse ponto que o sujeito se depara com o desejo como desejo do Outro. Para Lacan,

Pela separação o sujeito acha [...] o ponto fraco do casal primitivo da articulação significante, no que ela é de essência alienante. É no intervalo entre esses dois significantes que vige o desejo oferecido ao balizamento do sujeito na experiência do discurso do Outro (Lacan, 1964/2008, p. 213).

A passagem acima parece situar o processo de separação em relação a uma abertura para o desejo como desejo do Outro. A partir dessa segunda operação, surge um outro termo como produto desse balizamento: o *a*. Lacan aponta que “pela função do objeto *a* o sujeito se separa, deixa de estar ligado à vacilação do ser, ao sentido que constitui o essencial da alienação” (1964/2008, p. 249). Assim, o objeto *a* parece se definir como o produto da separação, ou seja, aquilo que o sujeito precisou perder nesse segundo tempo lógico da constituição.

Segundo Miller, o resultado da operação de alienação “implica, necessariamente, uma resposta de gozo: a separação” (2012, p. 18). Miller ressalta que “ali onde havia o sujeito vazio, aparece, então, o objeto perdido, o objeto pequeno *a*” (2012, p. 18). Desta maneira, o gozo responde à operação de alienação “sob a forma de objeto” (Miller, 2012, p. 23). Ou seja, o objeto *a* é, aqui, elemento de gozo, reduzido a uma instância elementar. O objeto *a*, de certa forma, “traduz uma significantização do gozo, respeitando, sem dúvida, o fato de que, ali, não se trata de significante” (Miller, 2012, p. 23). O que Miller ressalta é que, ao mesmo tempo em que o objeto compartilha com o significante uma estrutura, precisamente

por poder se apresentar como elemento, ele é, ao contrário do significante, dotado de uma substância; uma substância de gozo.

Fink retoma a operação de separação, tal como abordada por Lacan no *Seminário, livro 11*, e a descreve como uma maneira de fazer frente ao desejo do Outro. A separação é então situada em relação ao objeto *a* e também à fantasia, que seria uma resposta do sujeito ao enigma do desejo do Outro primordial. Esse Outro primordial pode ser entendido, dentro da configuração ocidental da família, como o Outro materno – ou melhor, como aquele que desempenha a função materna e que não é necessariamente mãe biológica.

Para Fink, “o sujeito é causado pelo desejo do Outro” (1998, p. 72). Dito de outra forma, a presença da criança no mundo – desde a fecundação até o parto e seu desenvolvimento, tornado possível pelos cuidados a ela conferidos na infância – é causada pela trama complexa dos motivos dos pais. Essa trama continua a agir sobre a criança após seu nascimento e ao longo de sua vida. Trata-se do lugar que lhe fora concedido no desejo dos pais – lugar este que, em geral, não é sabido pelos pais. Segundo Fink, esses motivos são “responsáveis, em grande parte, pelo seu advento enquanto sujeito dentro da linguagem” (1998, p. 72). Enquanto na alienação a criança se defronta com uma escolha forçada, na qual precisa abdicar de uma parte de seu ser para aceder à condição de sujeito da linguagem, e na linguagem – o que culmina numa escolha do tipo ou/ou –, na separação, a natureza da divisão é outra. Fink aponta que, ao invés do “ou/ou” da alienação, o que está em jogo na separação é uma superposição de duas faltas, que o autor denomina “nem/nem” (1998, p. 76). Aqui, o sujeito que, como vimos, falta em seu lugar e é desprovido de uma parte essencial de seu ser de gozo, defronta-se também com a falta no Outro. Esse Outro primordial – Outro dos primeiros cuidados e das primeiras significações atribuídas aos choros do bebê – tende, em algum ponto, a faltar para a criança. Ele pode, por exemplo, ausentar-se ou desviar o seu olhar e sua atenção do bebê. Isso é necessário para que a criança possa se interrogar, nas lacunas desse olhar, sobre o que o Outro deseja.

A criança tenta preencher essa falta, mas em geral não consegue fazê-lo inteiramente: “a criança esforça-se de forma considerável para preencher toda a falta na mãe, seu espaço total de desejo” (Fink, 1998, p. 77). A impossibilidade de

fazer essas duas faltas – a do sujeito e a do Outro – coincidirem e se anularem mutuamente resulta na pergunta, por parte do sujeito, que atesta esse descompasso: o que o Outro quer de mim? É porque o sujeito não chega a completar a falta no Outro, que o desejo, que é sempre o desejo do Outro, torna-se um enigma. Um resto, que não é completamente assimilável pela cadeia significante, é o produto desse descompasso, e é com ele que o sujeito se verá às voltas na fantasia. Nas palavras de Fink,

[...] a separação postula que um corte é introduzido na unidade hipotética mãe-criança devido à própria natureza do desejo, e é esse corte que leva ao advento do objeto *a*. O objeto pode ser entendido aqui como o *resto* produzido quando essa unidade hipotética se rompe, como o último indício daquela unidade, um último resto dessa unidade (Fink, 1998, p. 82-83).

Assim, podemos dizer que tanto o advento do sujeito quanto o objeto *a* – o resto – são produtos das operações de alienação e separação. Podemos considerar, como vimos, o objeto *a* também como elemento de gozo; elemento pinçado da experiência sempre traumática do encontro da criança com o desejo do Outro. O objeto encerra as primeiras experiências de prazer, mas também as de dor, e quando a vida apresenta ao sujeito algo que remete ao objeto, esse encontro pode gerar tanto a elação quanto a repugnância. Contudo, diante do objeto, o sujeito, em geral, se arrebatava.

No *Seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005), o objeto é apresentado, em uma das suas vertentes, como o que sobra da operação subjetiva. Nas palavras de Lacan, “o *a* é o resto irreduzível na operação total do advento do sujeito no lugar do Outro” (1962-1963/2005, p. 179). Por ser irreduzível, o objeto é “externo a qualquer definição possível” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 99). Trata-se, essencialmente, de um objeto que não tem imagem nem significação, razão pela qual Lacan o denomina, simplesmente, *a*. O objeto, “em sua função essencial, é algo que se furta ao nível da captação” e, por isso, podemos entendê-lo como objeto perdido (Lacan, 1962-1963/2005, p. 115). Ao mesmo tempo elemento de gozo e causa de desejo, o objeto *a* é o que cai da operação significante, na qual o sujeito se constitui, e é também o parceiro que o sujeito conserva, na cena fantasmática, como resposta de gozo ao encontro com o enigma do desejo do Outro.

A fantasia funciona como um enquadre, ou moldura, que fornece as coordenadas para a relação de conjunção e disjunção entre o sujeito e o objeto. A fantasia é escrita como  $\$ \diamond a$ , e podemos lê-la como “sujeito barrado punção de  $a$ ”. Ela pode ser pensada como uma tela que recobre, sempre parcialmente, essa parte da experiência humana que escapa à simbolização e a que Lacan chamou de real. A escrita da fantasia situa o sujeito ( $\$$ ) em certa oposição em relação ao objeto ( $a$ ). Tal relação, que Lacan chama de “polivalência”, é explicitada pelo losango da punção ( $\diamond$ ), composto por dois termos: a disjunção ( $\vee$ ) e a conjunção ( $\wedge$ ) (Lacan, 1962-1963/2005, p. 193). Podemos entender a punção como a escrita de uma alternância, na qual prevalece o sujeito ou o objeto, mas nunca os dois ao mesmo tempo. A fantasia fundamental serve, assim, como uma matriz para o lugar do sujeito em oposição ao objeto, e também como uma espécie de resposta do falante acerca do enigma do desejo do Outro (Lacan, 1960/1998, p. 829).

Feito esse caminho pelas operações de constituição subjetiva, foi possível delinear o advento do sujeito ( $\$$ ) como um produto da alienação e o objeto ( $a$ ) como um produto da operação de separação. Ambos os termos aparecem, na fantasia, articulados por uma relação de oposição. Vimos que o primeiro movimento, a alienação, implica uma espécie de escolha forçada, na qual, para que possa aceder à linguagem, a criança precisa, primeiro, alienar-se aos significantes do Outro – e, isso, ao preço de uma perda de parte de seu ser (Lacan, 1964/2008, p. 207). Trata-se de um momento da constituição subjetiva, no qual a criança incorpora as palavras do Outro para poder se estruturar como sujeito na linguagem. O segundo movimento, a separação, é uma resposta ao primeiro, e podemos entendê-lo como uma espécie de encontro com os limites da palavra do Outro. Ao mesmo tempo em que o campo do Outro é marcado pela falta de um significante que possa dizer tudo sobre o sujeito, do lado do sujeito, há também uma impossibilidade estrutural de obturar essa falta no Outro.

É importante assinalarmos, contudo, que a alienação e a separação, embora descritas, para fins didáticos, como dois tempos distintos, em geral acontecem simultaneamente. Dito de outra maneira, não se trata de momentos separados cronologicamente, mas de movimentos que se distinguem de forma lógica. Embora possamos distinguir didaticamente as duas operações, na prática, é difícil pensarmos a separação sem nos remetermos à alienação e vice-versa.

Ambas as operações, assim como a relação entre elas, podem parecer demasiadamente abstratas, se não tivermos um exemplo que nos permita explorá-las. Dessa maneira, com o intuito de elucidar essa tensão frágil entre a alienação e a separação, buscaremos fazer uma aproximação entre o funcionamento dessas duas operações e algumas reflexões de Roland Barthes e Gilles Deleuze acerca da relação entre a escrita e a linguagem.

### ***Alienação, separação e a tensão entre escrita e linguagem: uma aproximação***

Em *O grau zero da escrita* (1953), Barthes interroga a possibilidade de o escritor criar uma linguagem totalmente livre, ou seja, uma escrita que fosse “libertada de toda servidão a uma ordem marcada da linguagem” (1953/2016, p. 65). Essa seria uma escrita que se precipitaria “em direção a uma linguagem sonhada cujo frescor, por uma espécie de antecipação ideal, figuraria a perfeição de um novo mundo adâmico onde a linguagem não seria mais alienada” (Barthes, 1953/2016, p. 76). Entretanto, o autor ressalta que nenhuma escrita pode ser completamente inaugural, uma vez que sempre encontrará suas coordenadas em uma ordem ou um código preexistente. Ou seja, uma escrita, por mais nova que seja, é sempre produto de escritas anteriores e se fundará a partir da estrutura de linguagem que a precede.

Podemos, nesse ponto, traçar um paralelo com a operação de alienação: da mesma maneira, para que o sujeito possa encontrar suas próprias palavras, inventar novos significantes ou mesmo descobrir que uma palavra falta para dizer o que ele é, é preciso primeiro que ele absorva as palavras que são, a princípio, as palavras do Outro. Assim, para que ele possa se apropriar das palavras, é necessário, antes, alienar-se aos significantes do Outro, cedendo uma parte de seu ser para se tornar um sujeito ancorado na linguagem.

Esboçamos, igualmente, uma comparação entre o ato de uma escrita que se pretende inaugural e a separação. Tal escrita buscaria cavar, nos limites da linguagem, um espaço de abertura, que permitiria o advento de algo novo. Com isso, se pudermos aproximar, por um momento, a escrita que porta o novo de um ato, seremos remetidos a uma observação feita por Miller, para quem “o ato está sempre relacionado ao remanejamento de uma codificação existente” (2014, p. 5). Não há ato de escrita que seja dissociado da estrutura de linguagem que o funda.

Do mesmo modo, não há movimento de separação que não esteja remetido, antes, à alienação. No campo próprio à escrita, Barthes parece corroborar essa ideia, ao dizer que:

Existe portanto em toda escrita presente uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento, há o traçado mesmo de uma situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental está em que é necessário que a Revolução busque naquilo que ela quer destruir a imagem mesma do que ela quer possuir” (Barthes, 1953/2016, p. 76).

Tanto o sujeito quanto o escritor, ao tentarem se afastar da ordem que os funda, acabam sempre por reencontrar aquilo de que buscaram se separar. A diferença é que, em alguns casos, é possível reencontrar esse objeto em outras configurações, incluí-lo em novos arranjos – fazer *com* ele, à maneira, quiçá, de um estilo. Ainda assim, tal movimento, que aqui buscamos relacionar à separação, é sempre fugaz: para Barthes, “como liberdade, a escrita não é mais do que um momento” (1953/2016, p. 16).

Assim como Barthes, Gilles Deleuze também aborda a tensão entre a escrita e a estrutura existente da linguagem. Em seu livro *Crítica e clínica* (1993/2011), ele descreve a literatura como um processo de decomposição e destruição da linguagem. Contudo, esse processo também “opera a invenção de uma nova língua no interior da língua” (Deleuze, 1993/2011, p. 16). Ele se refere à literatura como uma espécie de língua estrangeira escavada no seio da própria linguagem, mas essa língua estrangeira não pode ser pinçada “sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite” (Deleuze, 1993/2011, p. 16). Ao que parece, trata-se, para Deleuze, de uma criação sintática como modo de fazer advir o diferente no mesmo. Segundo Deleuze, o estilo na literatura teria a ver com isso: “criação sintática, estilo, tal é o devir da língua” (1993/2011, p. 16).

Vemos o estilo aproximado, por Deleuze, ao processo de escavar o diferente ou o estrangeiro, a partir do que já existe. O estilo, para ele, parece ser da ordem de uma criação que visa, de dentro do seio da própria linguagem, aos limites da estrutura, e que, nela, provoca um rearranjo, uma reviravolta. Nesse ponto, podemos retornar às operações de alienação e separação, investigadas anteriormente. Se pudermos dar prosseguimento à nossa aproximação entre o

processo de escrita e os movimentos de alienação e separação, talvez seja possível dizer que, assim como o escritor busca escavar, na linguagem, um espaço para o advento do novo, na separação, o sujeito escava algo do campo do Outro. Isso que se extrai, no próprio tecido da linguagem, podemos aproximá-lo do objeto?

Veremos, a seguir, como as trocas com o Outro, campo no qual se dão as operações constitutivas do sujeito, também são o palco para o advento do circuito pulsional, por meio do qual se configura a complexa dinâmica entre a pulsão e o objeto. Partiremos, a princípio, das considerações freudianas acerca do funcionamento da pulsão, para, depois, retomá-las à luz dos desenvolvimentos de Lacan.

## 2.2 A pulsão e o objeto

Desde suas primeiras definições na obra de Sigmund Freud, a pulsão é apresentada como um conceito que se situa na fronteira entre o psíquico e o somático, subvertendo assim a ideia de uma separação intransponível entre aquilo que atinge o psiquismo e o que se manifesta no corpo. O gérmen dessa ideia já estava presente nas investigações freudianas sobre a histeria. As conversões na histeria revelariam justamente o que Freud diria, em 1905, sobre o sintoma como um substituto – ou uma “transcrição” – do recalcado, que encontraria uma descarga pela via de “uma conversão em fenômenos somáticos” (1905/2006, p. 155). Com isso, Freud já apontava que não há uma barreira intransitável entre o psiquismo e o corpo, e aquilo que atinge o primeiro pode repercutir no segundo, e vice-versa.

O corpo fala, precisamente por não se reduzir ao biológico, mas por ser atravessado pelo discurso e constituído em relação à linguagem. Mesmo a ideia de um corpo próprio é, em si, um produto da linguagem. É por estar no discurso que o ser falante pode dizer que *tem um corpo*, e não que *é um corpo* (Lacan, 1975-1976/2007, p. 150). Essa distinção sutil entre ser um corpo e tê-lo é mais do que o aparente emprego de uma forma de expressão: ela já indica que o ser falante mantém, com o corpo próprio, uma relação que podemos entender como certo de afastamento. Trata-se de um afastamento em relação ao corpo exclusivamente biológico – embora o biológico não deixe de se fazer presente na vida, algumas vezes de forma traumática, quando suas manifestações produzem rasgos na imagem

do corpo previamente concebida e minimamente estabilizada pelo simbólico (citamos, como alguns exemplos de tais momentos, a puberdade, a gestação, o envelhecimento, o adoecimento...). Contudo, o corpo do ser falante é sempre um corpo tomado pelo simbólico. A pulsão é tributária do atravessamento do ser vivo pela linguagem, das trocas elementares entre o pequeno humano prematuro e o Outro, que lhe confere um lugar no mundo.

Não pretendemos, no escopo deste trabalho, esmiuçar as diversas reviravoltas do conceito de pulsão na obra freudiana, uma vez que esse estudo exigiria adentrar os pormenores da metapsicologia de Freud, desenvolvida ao longo de quase toda a sua obra. Nosso objetivo é percorrer os aspectos da pulsão em sua relação com o objeto para, assim, podermos abordar uma possível aproximação entre tais arranjos e a noção de estilo.

Destacamos, contudo, a complexidade da temática da pulsão, assinalada por Freud em uma nota de rodapé, acrescentada em 1924, ao texto “Os três ensaios sobre a sexualidade” (1905/2006): “a doutrina das pulsões é a parte mais importante, mas também a mais incompleta da teoria psicanalítica” (1905/2006, p. 159). Poder-se-ia dizer que a teoria das pulsões permanece incompleta, ou aberta, pelo próprio fato de a pulsão ser marcada por uma dimensão irremediavelmente intangível. É importante assinalarmos que o conceito de pulsão não é propriamente uma descoberta, mas uma invenção freudiana (Garcia-Roza, 2014, p. 14). Freud inventa o conceito de pulsão a partir de inferências e observações clínicas. Assim, ele parece criá-lo para responder aos paradoxos que se apresentam em sua prática. Em relação a isso, Freud dirá, em 1933, que a teoria das pulsões é a sua mitologia. As pulsões, como ressalta o autor, “são seres míticos, formidáveis em sua indeterminação. Em nosso trabalho não podemos ignorá-los um só instante, mas nunca estamos certos de vê-los com precisão” (1933/2010, p. 241).

Retornemos, pois, ao que Freud aponta sobre a pulsão como conceito que se localiza no limite entre o psíquico e o somático. Em 1905, ele descreve a pulsão como o “representante psíquico de uma fonte endossomática [...] que flui continuamente” (Freud, 1905/2006, p. 159). Essa definição já irá delinear algumas características essenciais da pulsão, que nortearão o entendimento desse conceito fundamental ao longo da obra freudiana. Dez anos depois, com seu texto “As

pulsões e suas vicissitudes” (1915/2006), Freud retoma essa noção e apresenta uma definição muito semelhante da pulsão, dizendo tratar-se de “um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente” (FREUD, 1915/2006, p. 127). Nesse texto, assim como em 1905, as pulsões, originárias do próprio organismo, serão diferenciadas dos estímulos provenientes do mundo exterior. A maior consequência dessa diferenciação é o fato de as pulsões imprimirem um impacto constante, enquanto os estímulos externos imprimiriam um impacto momentâneo. Nesse sentido, seria possível uma diminuição de um estímulo proveniente do mundo externo por parte de uma ação específica do organismo, como a fuga, por exemplo. No caso das pulsões, que se originam dentro do organismo e que possuem uma força constante, não haveria fuga possível.

Com isso, Freud delinea dois termos usados em referência à pulsão: sua fonte [*quelle*], que é o próprio organismo, visto se tratar de um “processo somático que ocorre no próprio corpo” (1915/2006, p. 128) e sua pressão [*drang*], que, como vimos, é constante. A característica de exercer uma pressão é, para Freud, a própria essência da pulsão. Há, ainda, mais dois termos empregados nesse texto e que dizem respeito ao funcionamento das pulsões: a finalidade [*ziel*] e o objeto [*objekt*]. A finalidade, ou alvo da pulsão, é sempre a satisfação, obtida apenas quando o estado de estimulação em sua fonte é eliminado. Freud ressalta que, embora o alvo último da pulsão permaneça imutável, ela poderá, ainda, contar com “diferentes caminhos conducentes à mesma finalidade” (1915/2006, p. 128). Assim, tal satisfação pode seguir caminhos diretos ou pode combinar e intercambiar finalidades contíguas ou intermediárias. Mesmo os processos nos quais as pulsões são inibidas ou defletidas em sua finalidade envolvem alguma forma de satisfação, ainda que parcial. É através de seu objeto que a pulsão pode atingir sua finalidade. Entretanto, o objeto, diz Freud, “é o que há de mais variável” na pulsão (1915/2006, p. 128). Em 1905, Freud já havia destacado que, entre a pulsão e seu objeto, há “apenas uma solda” (1905/2006, p. 140), apontando ser provável que, de início, a pulsão seja mesmo independente do objeto. O objeto, essencialmente variável, é aquele cujas características o tornam adequado à possibilidade de satisfação pulsional, podendo mesmo ser uma parte do próprio corpo.

Em 1964, Lacan retoma o caminho traçado por Freud no texto de 1915 e fornece a chave para a leitura que empreendemos até aqui. Ele começa sua abordagem da pulsão com um comentário sobre o termo *trieb* e ressalta que convém traduzi-lo por “pulsão” ao invés de instinto. Lacan se preocupa em demarcar a diferença fundamental entre o impulso orgânico, como a sede ou a fome, e isso que está em jogo na pulsão. O instinto diria respeito ao impulso de satisfazer as necessidades orgânicas de um ser vivo (como, por exemplo, a sobrevivência e a reprodução), mas a pulsão seria algo que pode estar, ao mesmo tempo, além ou aquém da necessidade orgânica. Enquanto a pressão exercida pela necessidade orgânica é cíclica (uma vez satisfeita a necessidade, o impulso cessa), a pulsão, como já dizia Freud, é uma força constante. Sobre isso, Lacan assinala:

A constância do impulso proíbe qualquer assimilação da pulsão a uma função biológica, a qual sempre tem um ritmo. A primeira coisa que diz Freud da pulsão é, se posso me exprimir assim, que ela não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, que ela não tem subida nem descida. É uma força constante (Lacan, 1964/2008, p. 163).

Podemos dizer que é a linguagem que opera a passagem entre a necessidade e a pulsão, no sentido que o significante desnaturaliza a necessidade. O filhote humano nasce prematuro e completamente indefeso diante das dificuldades e necessidades da vida. Ele depende, evidentemente, dos cuidados do Outro primordial para sobreviver. Além disso, para se constituir, ele depende de que o Outro lhe fale. Não adiantaria, por exemplo, que o bebê fosse alimentado, limpo e trocado por uma máquina. Ele precisa, para se desenvolver, de uma troca que vai além dos cuidados básicos e que passa pelos investimentos do Outro. Enquanto o bebê é cuidado, o Outro oferece significações a seus choros e seus balbucios, dizendo, por exemplo, “ele quer mamar, ele quer colo, ele precisa de uma troca de fralda”. Percebemos, aqui, que o choro do bebê toma, no campo das trocas elementares com o Outro, uma dimensão que o diferencia da manifestação de uma necessidade: ele entra no campo da demanda. Quando o Outro fala, ele demanda: demanda as fezes, demanda que lhe seja pedido o seio, o colo, e por aí vai. Assim, a demanda do Outro desnaturaliza a necessidade e viabiliza o ingresso do sujeito no campo da linguagem. As partes do corpo do bebê que são privilegiadas nessas trocas vão se constituindo como zonas erógenas. É a partir das trocas que ocorrem,

sempre dentro do jogo significativo, que se desenha, para o ser falante, o circuito pulsional. Talvez seja nesse sentido que possamos ler a frase de Lacan, segundo a qual “as pulsões são, no corpo, um eco do fato de que há um dizer” (1975-1976/2007, p. 18).

Marie-Hélène Brousse aponta que “a conjunção entre a demanda do Outro na fala e a necessidade produz a pulsão, mais um remanente que fica implícito, isto é, o desejo” (1997b, p. 125). Ao ser tomado pela linguagem, abalizado pelo significativo, o sujeito é barrado. Há, como vimos, uma perda que se opera com a entrada do sujeito na linguagem. Podemos argumentar que, quando o sujeito entra no campo da linguagem, e quando o circuito pulsional se delinea pelas sucessivas voltas da demanda do Outro, algo do deleite relacionado ao puro suprimento de uma necessidade se perde. Evidentemente, a demanda do Outro nunca se fará equivaler totalmente à necessidade. Algo nessa correlação sempre escapa, e é nessa disparidade que se funda a pulsão (Brousse, 1997a, p. 123). Aquilo que escapa, ou que sobra dessa operação, podemos chamar de desejo. Nas palavras de Lacan (1964/2008),

[...] o desejo se situa na dependência da demanda – a qual, por se articular em significantes, deixa um resto metonímico que corre debaixo dela, elemento que não é indeterminado, que é uma condição ao mesmo tempo absoluta e impegável, elemento necessariamente em impasse, insatisfeito, impossível [...] (p. 152).

Lacan aponta que o desejo surge como resíduo, ou resto, do efeito do significativo sobre o sujeito. É por essa articulação significativa, introduzida pela demanda, que o sujeito, e subsequentemente o desejo, se produzem. Para Brousse, “o que se relaciona com o desejo é o objeto, como aquilo que é deixado pela operação de constituição do sujeito” (1997b, p. 126).

Vimos que a constituição do sujeito conta com duas operações, denominadas alienação e separação. Podemos articular, aqui, a primeira operação à alienação ao significativo, veiculado, como destacamos, pelas voltas da demanda do Outro. É a partir da alienação que o sujeito se constitui na linguagem, e poderíamos arriscar a situar, nesse ponto, o advento da pulsão. Entretanto, para o surgimento da dimensão do desejo, é preciso que o sujeito se separe da condição de puro objeto da demanda do Outro (Brousse, 1997b, p. 127). É preciso que, nessa articulação

entre o sujeito e o Outro, a demanda não recubra, por completo, o campo das trocas elementares.

No desenrolar da cadeia significativa, determinada pelo campo do Outro enquanto campo da linguagem, as lacunas produzidas pela operação de separação podem alojar o desejo e o objeto definido como sua causa, o *a*. Brousse parece demonstrar essa ideia ao dizer que “para produzir a pulsão, precisamos apenas da demanda do Outro [...], mas para produzir a conexão com o desejo, com a causa de desejo, precisamos efetuar uma separação entre o filho e a demanda da mãe” (1997b, p. 127).

Observamos, anteriormente, que as operações de constituição subjetiva dão lugar à instauração da fantasia fundamental. É interessante notarmos a aproximação, feita por Lacan, entre o matema da fantasia ( $\$ \diamond a$ ) e a escrita da pulsão ( $\$ \diamond D$ ), no *Seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005). Nesse momento, Lacan escreve a pulsão como o sujeito barrado ( $\$$ ) em relação à demanda (D), ao passo que a fantasia é escrita como a relação de disjunção e conjunção do sujeito ( $\$$ ) em relação ao objeto (*a*). Ele assinala que todo o “engodo da fantasia do neurótico” reside em situar a demanda no lugar daquilo “que é escamoteado, *a*, o objeto” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 77). Existe, assim, uma fusão, no campo das neuroses, entre o objeto causa de desejo e a demanda do Outro. Assim, o objeto da fantasia parece ser reduzido à demanda do Outro, tal como na escrita da pulsão. O neurótico identifica, portanto, “a falta do Outro com a demanda do Outro” (Brousse, 1997b, p. 126).

Feito esse breve percurso pela pulsão em sua articulação à linguagem e à demanda do Outro, retomamos as considerações de Lacan acerca dos quatro elementos que determinam a pulsão. Ao comentar o texto “As pulsões e suas vicissitudes” (1915/2006), Lacan retoma os quatro componentes da pulsão, destacados por Freud: *drang* (a pressão ou força, que é constante), *objekt* (o objeto, que é o que há de mais variável na pulsão), *quelle* (a fonte, que são as próprias zonas erógenas do corpo) e *ziel* (o alvo ou objetivo da pulsão). Em relação ao alvo ou finalidade da pulsão, vimos, com Freud, que este é sempre a satisfação, embora os caminhos para atingi-lo sejam os mais diversos. Em concordância com o que Freud

teorizou em 1915, Lacan põe em questão o que vem a ser a satisfação e ressalta seu caráter paradoxal na psicanálise.

No que tange à relação entre a finalidade da pulsão e seu objeto, há um descompasso que se evidencia pela variabilidade dos objetos no arsenal da pulsão. Essa variabilidade sugere que a pulsão não pressupõe um objeto definido de antemão. Não há encaixe perfeito entre a pulsão, que visa a se satisfazer, e o objeto, por meio do qual ela busca atingir seu objetivo. Lacan ratifica essa ideia ao dizer que “a pulsão, apreendendo seu objeto, aprende de algum modo que não é justamente por aí que ela se satisfaz” (1964/2008, p. 165). Nenhum objeto é capaz de satisfazer a pulsão por completo. É também por essa razão que o objeto se furta, continuamente, ao seu alvo – ele parece estar sempre em outro lugar, que não aquele onde é procurado. Se a necessidade corresponde a um programa definido de antemão, casando um objeto específico a uma carência, a pulsão mais se assemelha a uma montagem de encaixe imperfeito, onde as partes nunca poderão se totalizar – ou seja, onde as pulsões, sempre parciais, não remontam a um todo (Brousse, 1997b, p. 129). Lacan ressalta esse ponto no *Seminário* de 1964, ao dizer que “a montagem da pulsão é uma montagem que de saída, se apresenta como não tendo pé nem cabeça – no sentido em que se fala de montagem numa colagem surrealista” (Lacan, 1964/2008, p. 167).

O descompasso entre objeto e a satisfação já havia sido abordado por Lacan em seu *Seminário* anterior, *a angústia* (1962-1963/2005), quando apontara que o objeto é causa de desejo e não seu alvo. Dito de outro modo, o objeto não estaria na frente, mas “atrás do desejo” (1962-1963/2005, p. 115). A distinção, já marcada por Freud, entre o alvo (*ziel*) e o objeto (*objekt*) parece dar sustentação a essa ideia. Seria somente ao confundir o alvo e o objeto que poderíamos, erroneamente, situar o objeto à frente da pulsão e do desejo, tal como a cenoura para o burro. Entretanto, para Lacan, essa distinção indica que objeto e alvo não estão no mesmo lugar. O objeto não se confunde com o alvo da pulsão, mas se localiza como causa de um movimento; ele está atrás do desejo. O *a* parece cair para dentro do circuito que traça a relação muito singular entre a pulsão e o objeto. Trata-se, portanto, de um objeto que é “invaginado” nesse circuito, que “desliza para dentro” (1962-1963/2005, p. 115), como ressalta Lacan.

Ao mesmo tempo em que o objeto se situa atrás do desejo como aquilo que o causa, ele também se caracteriza como objeto-resto, lixo ou rebotalho. Para Lacan, o lixo ou resto é uma faceta do objeto *a*, “mas sob a aparência do deslustrado, do atirado aos cães, à imundície, à lata de lixo, ao rebotalho do objeto comum, na impossibilidade de colocá-lo em outro lugar” (1962-1963/2005, p. 120). Esse lixo é o próprio objeto de uma análise. Ao mesmo tempo, ele denota aquilo “que nos é mais íntimo” e o que nos é mais “estranho e vergonhoso” (Vieira, 2008, p. 117).

Dito isso, podemos perguntar de que maneira o circuito da pulsão inclui esse objeto, que é, ao mesmo tempo, causa de desejo e lixo. Quanto a essa pergunta, Lacan propõe a seguinte formulação: a pulsão contorna o objeto (1964/2008). Delineia-se, assim, o percurso da pulsão em seu caráter circular, cujo movimento fundamental é precisamente o de vaivém, o de “retorno em circuito” (Lacan, 1964/2008, p. 176). Esse percurso se origina na fonte [*quelle*], que é a própria zona erógena do corpo, definida por Lacan como uma superfície que se constitui como borda (1964/2008). O circuito da pulsão é esquematizado como uma flecha que parte dessa estrutura de borda, contorna o objeto e retorna à zona erógena. Quanto ao objeto, o *a*, Lacan diz ser apenas um cavo, em torno do qual o trajeto da pulsão se traça. Esse objeto, para ele, “é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, *a* minúsculo” (Lacan, 1964/2008, p. 177).

Tal circuito, que sai da borda, contorna o objeto e depois retorna sobre si mesmo, reduplicando “sua estrutura fechada”, e é o próprio movimento desse sujeito que Lacan chamou de o “sujeito acéfalo” da pulsão (1964/2008, p. 178). A pulsão não pensa; ela se relança continuamente em seu circuito, a contornar o objeto. É justamente por não poder capturar esse objeto que a satisfaça de uma vez por todas, que a pulsão se relança em seu circuito. A pulsão não atinge seu objeto final porque esse objeto, essencialmente, é aquilo que está sempre em queda; é o que escapa, continuamente, à captura. Ele é aquilo que está para sempre perdido pela própria entrada do sujeito na linguagem. Como vimos, o objeto é a parte da qual o ser falante precisou se separar para se constituir no campo do Outro. Nesse circuito que se reitera, podemos entrever a presença de outro conceito que Lacan ressaltou em seu *Seminário* de 1964: a repetição.

Com isso, podemos nos interrogar se aquilo que se repete no estilo teria alguma relação com a essa dimensão na qual a pulsão reitera seu movimento, ao contornar o objeto. Deixaremos essa pergunta em suspenso, por enquanto, uma vez que, para tentar abordá-la, será primeiro necessário analisarmos a relação entre o objeto e a repetição.

### 2.3 O objeto e a repetição

A princípio, podemos dizer que a repetição está relacionada a um objeto que falta em seu lugar. Vimos que Lacan faz uma clara distinção entre o objeto e o alvo, ressaltando que, na pulsão, esses dois elementos não se situam no mesmo lugar: a pulsão sempre erra seu alvo. Através dos pequenos objetos *a*, algo se satisfaz, mas nunca satisfaz “o que deveria ter sido” (Miller, 1997a, p. 26). Assim, a repetição pode ser entendida como uma tentativa de reencontrar o que foi perdido, mas também de constituir, retroativamente, o objeto, uma vez que, efetivamente, ele nunca existiu. Trata-se de um objeto desde sempre perdido pela entrada do sujeito na linguagem. No mesmo movimento em que se busca “reencontrar” esse objeto impossível, reitera-se a sua perda. A repetição, portanto, revela-se como a repetição de um fracasso (Miller, 1997a, p. 26). Quando Lacan diz que a pulsão sempre erra seu alvo, é porque o objeto nunca está ali onde o procuramos. É por essa razão que Lacan o aproxima do real, definido como aquilo que retorna sempre ao mesmo lugar – onde o sujeito não o encontra (1964/2008, p. 55). Assim, podemos apreender a repetição como uma característica da própria pulsão (Rudge, 1998, p. 32), em sua relação com o objeto sempre faltoso.

É importante notarmos, contudo, que, na obra de Freud, a repetição só será claramente articulada à pulsão em 1920, no texto “Além do princípio do prazer”. Enquanto a repetição é elevada ao estatuto de conceito fundamental por Lacan em seu *Seminário* de 1964, em Freud, esse conceito faz sua entrada timidamente e aparece, de início, articulado à transferência.

No texto “Recordar, repetir, elaborar” (1914/2016), Freud discute a relação entre a compulsão à repetição e a transferência, quando indica que o paciente, impossibilitado de recordar o que fora recalçado, o expressa por meio de uma atuação na transferência, sem, contudo, saber que está repetindo. Em um exemplo

dado por Freud, um paciente que costumava adotar uma postura desafiadora diante da autoridade paterna, comporta-se da mesma maneira em relação ao psicanalista (1914/2016, p. 165). A repetição, associada a tal atuação, ocorre justamente no ponto em que o paciente não pode recordar. Dito de outro modo, na compulsão à repetição, o recalcado retorna *em ato e no presente*, substituindo o recordar. Nesse texto, Freud dirá que “a transferência é, ela própria, apenas um fragmento da repetição e que a repetição é uma transferência do passado esquecido” (1914/2006, p. 166).

Embora a noção de compulsão à repetição já tivesse aparecido como fenômeno clínico cinco anos antes, é somente em 1919, com o texto “O estranho (*Das Unheimliche*)”, que ela ganhará os contornos que Freud lhe confere em “Além do princípio de prazer” (1920/2006). Ao falar daquilo que se apresenta involuntariamente como “uma repetição dos mesmos aspectos” ou “retorno constante da mesma coisa” (1919a/2006, p. 252), Freud fará referência às manifestações da compulsão à repetição:

Pois é possível perceber, na mente inconsciente, a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, procedente dos impulsos instintuais inerentes à própria natureza dos instintos – uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos. Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho. (Freud, 1919a/2006, p. 256).

Freud aponta que *Unheimliche* se relaciona àquilo que é, ao mesmo tempo, estranho e familiar. Ou seja, para que haja o estranho, é preciso, primeiro, que algo do familiar se faça presente: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1919a/2006, p. 238). Há, assim, algo que se repete, mas que se apresenta também como uma diferença nessa experiência. É na linha tênue entre a familiaridade e a estranheza que surge o efeito de espanto e horror de *Unheimliche*. Freud dirá que essa repetição aparenta uma força demoníaca, poderosa o suficiente para prevalecer sobre o princípio do prazer.

Em “Além do princípio de prazer” (1920/2006), a compulsão à repetição será apresentada de maneira muito semelhante àquela que fora enunciada, um ano antes, em “O estranho” (1919a/2006). Para Freud, suas manifestações são de caráter pulsional e, “quando atuam em oposição ao princípio de prazer, dão a aparência de uma força demoníaca” (1920/2006, p. 46).

Freud inicia seu texto de 1920 retomando as noções de princípio de prazer e princípio de realidade, que já havia descrito detalhadamente em 1911, com o texto “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”. No texto, publicado quase uma década antes de “Além do princípio de prazer”, Freud havia formulado o princípio de prazer como o processo pelo qual a atividade psíquica visa a alcançar o prazer e evitar ou se afastar do desprazer. Nos processos primários, o princípio de prazer seria o propósito dominante (Freud, 1911/2006, p. 238). De um ponto de vista econômico, o prazer e o desprazer se relacionam à quantidade de excitação não ligada presente no psiquismo. Para Freud, o desprazer seria ocasionado por um aumento da quantidade de excitação, e o desprazer por sua diminuição. O aparelho psíquico tenderia, portanto, a trabalhar no sentido de manter a excitação do organismo num nível mais baixo possível, ou, ao menos, *constante*, uma vez que seu aumento produziria o desprazer. É por esse motivo que, segundo Freud, “o princípio de prazer decorre do princípio de constância” (1920/2006, p. 19).

No texto de 1911, Freud destaca que, sob a influência das pulsões do eu, o princípio de prazer vem a ser sobrepujado por outro princípio, ligado ao processo secundário, que Freud denominará “princípio de realidade”. Esse novo princípio institui um passo importante para o funcionamento psíquico, uma vez que possibilita o adiamento de uma satisfação momentânea a serviço da obtenção, num momento futuro, de um prazer mais seguro (Freud, 1911/2006, p. 239). Em sua finalidade, o princípio da realidade não trabalha contra o princípio de prazer, mas se apresenta como um adiamento da satisfação na busca por assegurar a obtenção de um prazer mais confiável. Instaura, portanto, uma “tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer” (Freud, 1920/2006, p. 20). Até aqui, na exposição de Freud, nada vemos, ainda, que possa se contrapor à dominância do princípio de prazer, como finalidade última.

É no segundo capítulo de “Além do princípio de prazer”, com a análise das neuroses traumáticas e das brincadeiras infantis, que Freud começa a se interrogar se haveria alguma tendência pulsional que fosse de encontro ao princípio de prazer, como disposição dominante da atividade psíquica. As observações de Freud, nessa parte do texto, giram em torno de uma tentativa de compreender a função dos sonhos traumáticos, cuja ocorrência se caracteriza por levar o paciente, repetidamente, de volta à situação de trauma. É conhecida a formulação freudiana de que os sonhos são realização de desejos. Nesse ponto, Freud se interroga sobre qual seria o processo em jogo nesses sonhos que realizam o retorno de uma situação evidentemente traumática.

Qualquer um que aceite, como algo por si mesmo evidente, que os sonhos delas devam à noite fazê-las voltar à situação que as fez cair doentes, compreendeu mal a natureza dos sonhos. Estaria mais em harmonia com a natureza destes se mostrassem ao paciente quadros de seu passado sadio ou da cura pela qual esperam (Freud, 1920/2006, p. 24).

Seguindo essa lógica, os sonhos traumáticos seriam uma exceção ao postulado de que os sonhos são a realização de um desejo. Eles parecem obedecer a um funcionamento mais primitivo do que a busca pelo prazer e o intuito de evitar o desprazer; “eles surgem antes em obediência à compulsão à repetição” (Freud, 1920/2006, p. 43).

Ao observar uma criança de um ano e meio, Freud percebe ainda outro fenômeno, no qual um evento gerador de desprazer é repetido: as brincadeiras infantis. O jogo em questão, inventado por esse menininho, ficaria conhecido na literatura psicanalítica como o jogo do carretel. Ele consistia em segurar uma bobina pelo seu cordão e arremessá-la para fora da beira de sua cama, de maneira que esta desaparecesse, ao mesmo tempo em que proferia a interjeição “o-o-o”, entendida por Freud como a palavra “*fort*”, que, em alemão, significa ir ou partir. Assim, o objetivo do jogo parecia ser fazer o carretel ir embora para, depois, puxá-lo de volta e fazê-lo reaparecer, acompanhado da palavra “*da*”, (“ali”). Era, portanto, uma brincadeira de “desaparecimento e retorno” (Freud 1920/2006, p. 26). A isso, Freud dá uma interpretação que ele diz ser evidente: o jogo se relacionava ao afastamento e reaparecimento da mãe. A brincadeira seria, assim, uma maneira de a criança obter algum domínio, pela via da simbolização, sobre esse acontecimento nefasto

que é a ausência da mãe. Entretanto, Freud observa também que, muitas vezes, a primeira parte do jogo – o ir embora (*fort*) – era repetida sozinha, consistindo em um jogo por si próprio. Surge uma interrogação: em vista de a partida da mãe seguramente ser experimentada pela criança pequena como um evento desagradável, “como, então, a repetição dessa experiência aflitiva, enquanto jogo, harmonizava-se com o princípio de prazer” (Freud, 1920/2006, p. 26)? Essa pergunta reitera o paradoxo que levava o autor a investigar a repetição do evento traumático nos sonhos, assim como a compulsão à repetição observada por Freud nas neuroses de destino.

No quinto capítulo do texto, Freud dá um passo em direção à aceção daquilo que estaria além do princípio de prazer, ao abordar a natureza conservadora da pulsão. Ele diz: “parece, então que um instinto é um impulso, inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior das coisas” (1920/2006, p. 47), que a entidade viva teria sido forçada a abandonar devido à pressão de forças externas. Baseando-se na biologia, Freud desenvolve a argumentação de que as pulsões conservadoras tenderiam “à restauração de um estado anterior das coisas” (1920/2006, p. 48) e que é essa natureza conservadora que impele à repetição. Daí a ideia de que a tendência de todo ser vivo é o retorno ao inorgânico, ou seja, que “o objetivo de toda vida é a morte” (Freud, 1920/2006, p. 48). Os fenômenos de vida seriam, assim, apenas um desvio para tal objetivo. Retomando todo o percurso de sua teoria das pulsões, ao final do texto de 1920, Freud introduz seu último dualismo pulsional. Nesse momento, ele não mais opõe as pulsões do ego às pulsões sexuais, como fizera num primeiro tempo de seu desenvolvimento teórico, mas sim as pulsões de vida (Eros) à pulsão de morte (1920/2006).

É sinuoso o percurso freudiano que vai da compulsão à repetição como fenômeno da transferência à repetição como característica própria à pulsão. Embora a repetição ganhe novas modulações com o desenvolvimento da segunda tópica de Freud, ela parece ser uma noção que se sustenta na dependência da articulação com outros conceitos (como a transferência e a pulsão de morte). Lacan, por sua vez, irá pinçar a ideia de repetição da obra freudiana, com todas as suas nuances, e a ela conferir o estatuto de conceito fundamental. Assim, ele coloca a repetição no patamar de outros três conceitos, abordados ao longo do *Seminário* de 1964: o inconsciente, a transferência e a pulsão. Não pretendemos, no escopo deste

trabalho, esgotar todos esses conceitos, mas examiná-los à medida que se articularem com os dois conceitos, a pulsão e a repetição, que privilegiamos em nossas investigações acerca do estilo, em sua relação com o objeto.

Em 1964, ao tratar do tema da repetição, Lacan ressalta que era comum o conceito ser confundido com o de transferência, uma vez que a transferência é frequentemente tratada como repetição. Ele não diz que seja falso que haja, na transferência, repetição, nem que Freud tenha abordado a repetição, inicialmente, pela via da transferência. O que ele aponta é que “o conceito de repetição nada tem a ver com o de transferência” (Lacan, 1964/2008, p. 40). O que Lacan parece sublinhar com isso é que a repetição, como conceito, sustenta-se por si própria e, assim, não podemos confundi-la com os efeitos da transferência (1964/2008, p. 73).

Ao comentar o texto freudiano “Recordar, repetir, elaborar” (1914), Lacan distingue a rememoração da reminiscência. Enquanto a reminiscência diria respeito ao retorno de uma impressão, a rememoração estaria relacionada à estrutura significante. Ele ressalta, contudo, que a rememoração atinge um limite, que é o próprio limite do pensamento: esse limite se chama o real (1964/2008, p. 55). O real não é a realidade, mas o impossível, como aponta Lacan (1964/2008, p. 165); é aquilo para o que não se pode encontrar uma representação na linguagem. Em relação a isso, Lacan diz que “o real é aqui o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não o encontra” (1964/2008, p. 55). É no limite traçado pelo que há de impensável e imemorável no cerne da própria estrutura significante que encontramos a referência à repetição.

Para Lacan, o inconsciente se estrutura como um jogo combinatório de significantes (1964/2008, p. 27). Nessa estrutura, há algo que manca, que claudica. A partir dessa característica de claudicar, Lacan define o próprio inconsciente como “tropeço, desfalecimento, rachadura” (1964/2008, p. 32). Para ele, assim como para Freud, temos notícias do inconsciente quando, numa frase escrita ou pronunciada, algo se “estatela” (Lacan, 1964/2008, p. 32). A ideia de tropeço é intrínseca às formações do inconsciente (como, por exemplo, os lapsos de linguagem e os atos falhos). Nesses fenômenos, o falante parece mirar no que viu e acertar no que não viu. Ou seja, mesmo que o alvo seja desviado de seu propósito intencional, o lapso

ou o ato falho podem acertar algo muito próprio e, ao mesmo tempo estranho, ao falante. É nesse sentido que se pode dizer que o ato falho é, de fato, um ato bem-sucedido. No tropeço dessa ordem, algo como um achado se produz e gera a surpresa ligada “àquilo pelo que o sujeito se sente ultrapassado, pelo que ele acaba achando ao mesmo tempo mais e menos do que esperava – mas que, é, em relação ao que ele esperava, de um valor único” (Lacan, 1964/2008, p. 32). Lacan ressalta que esse achado é sempre um “reachado”, sempre a ponto de escapar e ser perdido novamente.

A partir da abordagem do inconsciente como tropeço, que pode conduzir a um “reachado”, podemos entrever como o próprio inconsciente se define em seu caráter de repetição. Miller irá frisar essa dimensão do inconsciente como repetição, ao dizer que ele é aquilo que insiste: “Lacan inicialmente marca o inconsciente como um tropeço, mas também enfatiza a repetição do inconsciente que diz sempre o mesmo” (1997a, p. 23).

### ***Tiquê e autômaton***

Esse ponto nos conduz às considerações de Lacan sobre dois aspectos da repetição: *tiquê* e *autômaton*. Ambos os termos são extraídos da teoria aristotélica dos princípios, na qual o filósofo postula quatro causas, em resposta à sua interrogação sobre por que as coisas vêm a ser. No quarto e no quinto capítulo do livro *Física*, Aristóteles aborda, especificamente, as causas acidentais, denominadas *tiquê* e *autômaton*. Embora as traduções de *tiquê* e *autômaton* muitas vezes se prestem a equívoco, a versão consultada de *Física* traduz *tiquê* por acaso ou fortuna, e *autômaton* por espontâneo (Aristóteles, 2009). A especificidade de *tiquê* é abordada por Aristóteles através de um exemplo: ele nos convida a imaginar que alguém vá a uma praça e ali encontre, sem que isso fosse previamente planejado, um amigo que lhe devia dinheiro. Esse encontro, que ocorre por acaso, tem como consequência o ressarcimento da dívida. Apenas nessa circunstância poderíamos dizer que o encontro corresponde a *tiquê* (fortuna ou acaso). Não seria o caso se, por exemplo, a pessoa fosse à praça e encontrasse o mesmo amigo desprovido do dinheiro para lhe ressarcir a dívida, ou, ainda, se fosse à praça expressamente com o intuito de recobrar a soma do amigo, sabendo que ele estaria ali. *Tiquê* depende do encontro fortuito e acidental entre duas séries causais que são independentes entre si. Aqui, (i) a dívida que deve ser ressarcida e (ii) a ida à praça,

são duas séries distintas e a conexão entre ambas é apenas contingente. Enquanto *tiquê* ocorre apenas em relação a um ser capaz de escolha, *autômaton* aparece como uma noção mais ampla, abarcando o que ocorre espontaneamente. Garcia-Roza, ao tratar da relação entre a repetição e o acaso, esclarece esse ponto e indica que *autômaton* diz respeito ao “que se move por si mesmo” (2014, p. 42).

Lacan retoma esses conceitos, no *Seminário, livro 11*, e os utiliza para elucidar dois aspectos distintos, embora interligados, da repetição. Para ele, *autômaton* tem relação com a própria rede significante, uma vez que “é a estrutura mesma da rede que implica os retornos” (Lacan, 1964/2008, P. 71). Assim, o *autômaton* pode ser correlacionado ao desdobramento automático da cadeia significante, que engendra a insistência ou retorno dos signos, enquanto *tiquê* estaria para além de *autômaton*, como aquilo que “vige sempre atrás” da volta ou insistência dos signos (Lacan, 1964/2008, p. 59). Mais especificamente, Lacan traduzirá *tiquê* como “o encontro do real” (1964/2008, p. 59); encontro marcado, ao qual o sujeito é sempre chamado, “com um real que sempre escapole” (1964/2008, p. 59). Nessa cadeia que insiste, a repetição como *tiquê* parece ser o que irrompe, como que por acaso, e aponta para o próprio encontro faltoso, uma vez que o real retorna sempre ao lugar onde o sujeito não o encontra. Trata-se, portanto, da repetição de uma falha. Nesse sentido, Lacan assinala que “aquilo com que precisamos trabalhar é com esse tropeção, esse físgamento, que reencontramos a todo instante” (1964/2008, p. 60).

Um sonho trabalhado por Freud em “A interpretação dos sonhos” (1901/2006) ilustra a repetição que está em jogo em *tiquê*. Um pai que acabara de perder seu filho, precisando descansar, pede a um velho que mantenha vigília ao lado do corpo. Depois de algumas horas de sono, o pai sonha que o filho lhe toma pelo braço e diz “pai, não vês que estou queimando” (1901/2006, p. 541)? Com isso, o homem desperta para encontrar, no quarto ao lado, o velho adormecido e o leito do filho em chamas, devido a uma vela acesa que havia caído sobre os lençóis. Lacan adverte que o que está em jogo no sonho não pode ser reduzido ao desejo do pai rever o filho vivo. Ele aponta que um mais além se faz escutar nesse sonho, que se relaciona à “perda *imajada* ao ponto mais cruel, do objeto” (1964/2008, p. 63). Esse é o ponto de encontro com algo que, por definição, é imemorável, uma vez que não tem representação possível – não se pode dizer o que é a perda de um filho

para um pai. Lacan ressalta, então, que o real deve ser procurado para além do sonho, “no que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação, do qual só existe um lugar-tenente. Lá está o real que comanda” (1964/2008, p. 65).

Como aquilo que opera por detrás da cadeia significante, *tiquê* parece se relacionar com esse encontro fortuito com algo que sempre escapole, mas que nem por isso deixa de se fazer presente, ainda que seja vazio de representação. Fink relaciona essa repetição ao encontro com o objeto, quando aponta que “a repetição, na sua acepção lacaniana, é o retorno daquilo que permanece auto-idêntico, e que só pode ser o objeto *a*” (1997a, p. 240).

É importante ressaltarmos que o objeto, ao contrário de ser uma ausência inefável, parece mais ser uma presença real, à qual, inclusive, é conferida uma substância, que é substância de gozo (Miller, 2012, p. 23). Trata-se de um objeto de caráter paradoxal: ao mesmo tempo em que, em sua articulação simbólica, é o que cai como resto da operação significante, ele também se apresenta em sua face real, como impossível de objetivar. Assim, quando dizemos que o objeto escapole ou resiste à captura, é porque ele não é inteiramente assimilável pelo significante. Contudo, parece claro que, para que o objeto escape, é preciso que ele de vez em quando “dê as caras”.

Com isso, podemos esboçar a seguinte distinção entre *autômaton* e *tiquê*: enquanto o desdobramento ordeiro de *autômaton* parece deixar o objeto fora de cena, *tiquê* parece se apresentar como um encontro onde o objeto *cai para dentro da cena*<sup>9</sup>. Dito de outro modo, *tiquê* parece ser uma repetição que inclui, de alguma forma, o objeto. Na contingência do encontro operado pelo acaso, algo se faz presente, mesmo que seja como estatelamento. Em geral, é do impacto disso que podemos ter notícias, embora o objeto, em si, não seja facilmente apreendido.

Em sua *Introdução à leitura do Seminário da Angústia de Jacques Lacan* (2005), Miller aborda, de maneira semelhante, duas formas de repetição e salienta que a distinção entre ambas se dá pela incidência, ou não, do objeto no simbólico.

---

<sup>9</sup> Essa ideia de uma repetição em que o objeto cai para dentro da cena foi amplamente discutida nos encontros do grupo de pesquisa “A voz e seus limites”, coordenado por Marcus André Vieira, na PUC-Rio.

A primeira repetição seria própria ao ordenamento significante. Nela, o objeto *a* não aparece e o que se revela são “os circuitos de determinação simbólica que se deixam formular como leis da determinação simbólica” (Miller, 2005, p. 77). É o que conhecemos classicamente em Lacan como um sujeito determinado pelas leis do campo do Outro. Nesse caso, há a “dominância do significante sobre o sujeito, fazendo emergir um sujeito sem nenhuma relação com o real” (Miller, 2005, p.77). Poderíamos fazer, aqui, uma articulação entre essa repetição significante, na qual o objeto-causa não aparece, e *autômaton*. Miller aponta, em sequência, uma repetição que se dá com a incidência do objeto *a*:

Em *Os quatro conceitos fundamentais*, vocês encontram uma outra figura de repetição. Ali, ela aparece, pelo contrário, no que diz respeito ao objeto como sempre marcado de um rateio fundamental [...]. A repetição, longe de ser somente repetição monótona do simbólico, aparece presa entre rateio e encontro (Miller, 2005, p. 78).

O autor parece se referir, aqui, à repetição como *tiquê*, que inclui o objeto como causa e se situa entre o corte e o encontro com o real.

Podemos, igualmente, pensar a incidência do objeto no plano da fantasia. Para Lacan, “a fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula algo de absolutamente primeiro, de determinante na função da repetição” (1964/2008, p. 64). Como destacamos anteriormente, o que determina a repetição é o real como encontro sempre faltoso. Podemos ligar esse encontro faltoso ao objeto *a*, que é, ao mesmo tempo, aquilo que retorna como auto-idêntico e o que sempre falta em seu lugar. A fantasia ainda pode ser enxergada sob a luz da repetição, uma vez que envolve uma forma, sempre parecida, de o sujeito fazer frente a esse encontro faltoso com o objeto. Ela tende, ainda, a recobrir o real em jogo nesse encontro. Vimos, por exemplo, que a escrita da fantasia, na neurose, se confunde com a escrita da pulsão (Brousse, 1997a, p. 121). Isto é, na neurose, toma-se o objeto *a* como demanda do Outro, escamoteando assim a dimensão de enigma diante do que há de real no encontro com o desejo do Outro (Lacan, 1960/1998, p. 829).

Na cena da fantasia, ou o sujeito está em primeiro plano, ou o objeto – mas nunca ambos ao mesmo tempo. Em geral, toda vez que o sujeito se aproxima do objeto, o objeto sai de cena, escapole. Entretanto, quando o objeto se apresenta em

primeiro plano, ele perturba a cena; o sujeito desaparece e o que se produz é a angústia. Podemos nos interrogar se *tiquê* teria relação com esse momento em que o objeto, em sua face real, sobe ao palco, provocando, ao mesmo tempo, o horror e o fascínio diante do encontro com o que há de mais íntimo e estranho ao sujeito.<sup>10</sup>

## 2.4 O objeto retomado no escopo do estilo

Na dificuldade de abordar o objeto de frente, escolhemos abordá-lo de viés, a partir de conceitos que nos ajudassem a situar seu lugar de causa. Primeiro, referidos à indicação de Lacan sobre o estilo em sua relação com o objeto, em torno do qual o sujeito se estrutura, percorremos as operações de constituição do sujeito. Vimos que o objeto é aquilo de que o sujeito precisou se separar para se constituir no campo do Outro. De um lado, ele se apresenta em sua dimensão de queda e perda, mas, de outro, como elemento de gozo; o objeto é aquilo que insiste em “subir ao palco”<sup>11</sup>. Em seguida, investigamos a relação entre a pulsão e o objeto, aqui entendido, ao mesmo tempo, como puro cavo em torno do qual se desenha o circuito pulsional, e como causa que impulsiona o desejo. Finalmente, abordamos a relação entre o objeto e a repetição, em que o objeto se apresenta como aquilo que falta em seu lugar. Contudo, um tipo específico de repetição, denominado *tiquê*, corresponde ao encontro fortuito que parece incluir o objeto. Em todos os casos, o objeto não aparece como ausência e, sim, como a presença reiterada de uma queda que insiste. Assim, encontramos o objeto – produto da constituição subjetiva – tanto por trás da pulsão quanto no cerne da repetição.

Seria o estilo uma maneira específica de incluir – nos trajetos desenhados pela pulsão e nos arranjos determinados pelo enquadre da fantasia – esse objeto que, em última instância, é puro cavo? Essa inclusão implicaria um tipo particular de encontro – ligado a *tiquê* – com o que há de real por detrás da fantasia. Trata-se de um encontro que traria para o centro da cena aquilo que insiste em não se dizer. Entretanto, isso não significa que esse encontro esteja fadado ao mutismo completo,

<sup>10</sup> O objeto pode ser qualificado como “o que há de mais eu-mesmo no exterior, por ter sido cortado de mim” (Miller, 2005, p. 56).

<sup>11</sup> “Estamos sempre lidando com esse pequeno *a*, que, por sua vez, não está em cena, mas que a cada instante só pede para subir ao palco” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 155).

uma vez que o estilo poderia ser entendido como uma maneira de dar lugar ao que sempre escapole.

Miller aponta uma das dimensões da repetição em análise, ao dizer que o sujeito está sempre a repetir a mesma coisa (1998b). O analista, por sua vez, convida-o a falar mais, a dizer novamente sobre essa coisa que parece sempre retornar ao mesmo lugar, até que o sujeito possa dizê-lo de maneira nova. Miller relaciona isso à ideia de bem-dizer: “o bem-dizer implica que o que se busca numa análise é aprender a dizer a mesma coisa cada vez melhor, até se ficar satisfeito com ela” (1998b, p. 251). Nesse sentido, talvez seja plausível propor que uma análise possa ter efeitos de estilo.<sup>12</sup>

Para Vieira, “o estilo não é a reiteração de um dizer, mas sim de um impossível de dizer, e sem que seja o signo de um fracasso, pois ele é a presença reiterada, em nosso modo de ser, daquilo que este modo não poderá nunca ser ou dizer” (2018a, p. 157). O estilo se refere, segundo a formulação de Lacan de 1966, ao objeto. Embora carregue algo do impossível de dizer, o objeto não é uma ausência inefável e sim uma presença reiterada enquanto causa.

Deleuze parece abordar o estilo de maneira semelhante, quando o aproxima de um gaguejar na língua. Com o autor, podemos nos deixar instruir pela literatura para elucidarmos um aspecto do estilo que nos permita avançar em nossa investigação acerca do tema. Para Deleuze, “fazer a língua gaguejar, no mais profundo do estilo, é um procedimento criador que atravessa as grandes obras” (1993/2011, p. 74). O autor argumenta que o grande escritor é aquele que “sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal” (Deleuze, 1993/2011, p. 141). O escritor talha ou escava, na sua língua nativa, uma língua estrangeira que não existia anteriormente e, com isso, faz a linguagem inteira balançar, gaguejar. Para Deleuze, fazer a língua gaguejar é “tensioná-la”, levá-la ao seu limite. O que o escritor escava da língua é algo que lhe é, ao mesmo tempo, próprio e inédito; estrangeiro. Tal como podemos dizer do objeto, o estrangeiro que se talha no próprio seio da língua “é o fora da linguagem, mas não está fora dela” (Deleuze, 1993/2011, p. 145). Embora o produto dessa

---

<sup>12</sup> Trata-se de uma referência à frase dita por Lacan a Éric Laurent no início de sua análise: “A psicanálise lhe possibilitará perceber efeitos de estilo que poderão ser úteis a você” (Laurent, 1993, p. 36).

escavação – que aqui aproximamos do objeto – esteja fora do sentido, no limite do dizível, ele não está fora da linguagem. Ele é, por assim dizer, um produto da própria linguagem.

É interessante que, ao abordar as pinturas e desenhos feitos por escritores, Deleuze também destaque algo que se reitera e que perpassa os diferentes meios de expressão artística. Mesmo na pintura ou desenho seria possível entrever essa tensão ou limite que faz a língua gaguejar no mais profundo do estilo. Deleuze diz que essas obras, embora não sejam propriamente literárias, “referem-se ainda à linguagem na medida em que dela constituem a finalidade última, um fora, um avesso, um reverso, mancha de tinta ou escrita ilegível” (1993/2011, p. 145).

Destacamos que, para Lacan, o objeto é o elemento operante no estilo. Assim como o objeto opera por detrás da pulsão e da repetição, no estilo, é também o objeto que parece estar em causa. Situar o objeto como causa no estilo seria incluir a “mancha<sup>13</sup>” e o “ilegível”, como diz Deleuze, em seu escopo?

Outra interrogação se faz presente nesse ponto e buscaremos situá-la dentro do caminho que foi trilhado até aqui. Nosso percurso buscou aproximar o estilo do objeto pela via de *tiquê* – um encontro com o fora do sentido, que fica recoberto pela fantasia. Observamos que a escrita da fantasia é a escrita da relação do sujeito com o objeto. Se o sujeito do significante está sempre deslocado, se ele sempre falta em seu lugar, é o objeto, tomado no enquadre da fantasia, que lhe confere alguma fixidez. Para Miller, §  $\diamond a$  é a “escrita de um sujeito fixado por um objeto em si mesmo especial” (1982/2006, p. 34). Segundo o autor, é importante que se considere essa dimensão na experiência analítica e que “não se silencie a função de repetição da fantasia, a inércia que esta assegura ao desejo, a viscosidade que realiza sobre a metonímia, o estilo de estagnação, o modo de repetição ociosa que confere à maior parte de uma análise” (Miller, 1980/2018, p. 22). Uma vez que o estilo está relacionado ao objeto, como diferenciá-lo de um “estilo de estagnação”, referente à fixidez da fantasia? Em que ponto seria possível diferenciar o estilo da repetição própria à fantasia? Buscaremos abordar essa questão sob o enfoque de um dos

<sup>13</sup> No *Seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005, p. 112), Lacan se refere ao *a* como objeto não especular, que não se reflete no espelho, justamente por não obedecer às leis do campo visual. Quando ele entra nesse campo, ele pode aparecer somente como mancha ou imagem avessada. Uma ilustração disso poderia ser encontrada no quadro *Not to be reproduced* (1937), de René Magritte.

paradigmas do final de análise, proposto por Lacan em 1964: o atravessamento da fantasia<sup>14</sup>.

## 2.5 A travessia da fantasia

Abordamos a fantasia como moldura que determina a relação de conjunção e disjunção entre o sujeito e o objeto. É importante ressaltarmos, contudo, que as coordenadas dessa matriz não são apenas mapeadas em uma análise, mas, efetivamente, construídas ao longo de seu percurso. Assim, o sujeito é convocado, em análise, a compor as balizas de seu “laço particular com o objeto” (Dunand, 1997a, p. 270). Enquanto o percurso de uma análise pode ser concebido como um trabalho de construção da fantasia, o final de análise, tal como postulado por Lacan em 1964, diz respeito ao seu atravessamento (1964/2008, p. 264). Seguindo essa lógica, se é a fantasia que fornece as coordenadas para a maneira pela qual o sujeito se situa em relação ao objeto causa de desejo, que tipo de relação podemos vislumbrar entre o sujeito e o objeto com o atravessamento da fantasia? Uma vez que Lacan relaciona o estilo ao objeto, perguntamos, ainda: que efeitos essa travessia poderá ter sobre o estilo? Em que lugar podemos situar o objeto, chave para desvendar o mistério do estilo, ao final de uma análise?

Um estudo sobre o final de análise não poderia deixar de abordar, mesmo que de forma sucinta, o conhecido texto “Análise finita e infinita” (1937/2018), no qual Freud se debruça sobre o tema. A análise desse texto renderia, por si própria, uma pesquisa à parte, e não pretendemos, no escopo desse trabalho, percorrer todos os seus ricos detalhes. Buscamos, aqui, pinçar algumas ideias do texto, para depois passarmos à formulação lacaniana do final de análise como um atravessamento da fantasia fundamental.

Em “Análise finita e infinita” (1937/2018), Freud se interroga sobre os limites de uma psicanálise e sobre o que se pode esperar de uma análise concluída. Um dos pontos importantes destacados por ele é que uma análise, levada a seu final,

---

<sup>14</sup> Lacan propõe outros paradigmas para o final de análise em seus derradeiros Seminários, tal como em 16 de novembro de 1976, quando afirma que o “saber-fazer com” (*savoir y faire avec*) seu sintoma é o final de análise (1976-1977/1977, p. 7). Entretanto, não nos parece que seus desenvolvimentos posteriores acerca do tema invalidem a ideia da travessia da fantasia como um dos paradigmas do final de análise.

não poderá garantir contra o surgimento de futuros conflitos pulsionais. Não há, por assim dizer, profilaxia para tais conflitos, uma vez que não há cura para as pulsões – assim como não há cura para o inconsciente. Segundo Freud, mesmo em uma análise dada por concluída, “há sempre fenômenos residuais” (1937/2018, p. 331). A metáfora usada para elucidar esse ponto é ilustrativa: “aquilo que alguma vez ganhou vida sabe se manter de forma tenaz. Às vezes poderíamos questionar se os dragões dos tempos primevos realmente foram extintos” (Freud, 1937/2018, p. 331). O que seriam esses fenômenos residuais? Uma das hipóteses levantadas por Freud é que sejam restos de antigas fixações da libido.<sup>15</sup>

Miller aproxima essa ideia dos termos usados no ensino lacaniano, ao apontar que as manifestações residuais são “um resto de libido presente, paradoxalmente, em um conjunto significante de que é desarmônico” (1993/2018, p. 43). Ele irá traduzir a frase freudiana, “há sempre manifestações residuais”, por “há sempre o objeto *a*” (Miller, 1993/2018, p. 42): há sempre um resto, e podemos chamá-lo, com Lacan, de objeto *a*. O que, então, podemos fazer com esse resto? Miller observa que o final de análise deve ser considerado no escopo da fantasia e se relaciona, especificamente, à função do objeto. O final de análise diz respeito à maneira como se opera uma modificação da relação do sujeito com esse resíduo real da análise, ou seja, com o real em jogo na fantasia (Miller, 1993/2018).

A fantasia pode ser entendida a partir de três dimensões distintas (Miller, 1982/2006). A primeira, mais facilmente observável, diz respeito à sua dimensão imaginária, que se manifesta pelos personagens que figuram no cotidiano do sujeito, diante dos quais ele tende a travar relações semelhantes, que dizem respeito à sua posição subjetiva diante do Outro. A segunda dimensão é simbólica, o que podemos entrever pelo tratamento dado à fantasia por Freud, em 1919, no texto “Bate-se numa criança”. Nesse texto, a fantasia é reduzida a uma frase, cujas

---

<sup>15</sup> É importante assinalarmos que, no último capítulo de “Análise finita e infinita” (1937/2018), Freud aponta para a castração como o rochedo contra o qual esbarram as análises. Nos homens, esse limite se manifesta no complexo de castração e, nas mulheres, ele veio a ser conhecido como a inveja do pênis (Freud, 1937/2018, p. 358). Podemos nos arriscar a atribuir ambas as manifestações ao fato de não haver, no inconsciente, representação possível para a diferença entre os sexos. Enquanto há um símbolo que represente a virilidade – o falo –, não há signo equivalente para representar o feminino. Nesse sentido, Lacan é freudiano ao afirmar que não há complementaridade entre os sexos (1971-1972/2012). Tal afirmação culmina, nos últimos *Seminários* de Lacan, na formulação de que a relação sexual não existe. Podemos dizer que, para Lacan, não é no âmbito da relação sexual que o final de análise se resolve (Miller, 1980/2018, p. 16), precisamente porque essa relação não existe.

variações são gramaticais (Freud, 1919b/2006, p. 201). Segundo Miller, trata-se, nessa dimensão, “de uma pequena história que precisa obedecer a certas regras, certas leis de construção, que são as leis da língua” (1982/2006, p. 30. Tradução nossa). Há, portanto, uma gramática da fantasia, mas a fantasia não se resume às dimensões imaginária e simbólica. Para Miller, a dimensão fundamental da fantasia é sua dimensão real, ou seja, de resíduo imutável. Como vimos, esse resíduo pode ser relacionado ao próprio objeto *a*. Miller indica que o final de análise está relacionado a “uma modificação da relação do sujeito com o real da fantasia” (1982/2006, p. 31. Tradução nossa) e que a travessia da fantasia diz respeito à disjunção que se opera, na experiência de análise, entre o sujeito e o objeto (Miller, 1980/2018, p. 22).

Há algumas maneiras de abordarmos a disjunção operada entre o sujeito e o objeto nessa travessia. Bruce Fink, por exemplo, abordará esta questão pela via da separação. Ao falar das duas operações de constituição do sujeito, ele ressalta que tanto os movimentos de alienação quanto os de separação ocorrem em diversos momentos na vida do ser falante – e não seria diferente no percurso de uma análise (Fink, 1998, p. 91). Com relação a esse ponto, é importante ressaltarmos que a operação de separação, no tempo da constituição do sujeito, não é uma separação completa, mas parece ser uma espécie de balizamento da alienação fundamental ao campo do Outro. Fink aponta, assim, para uma operação adicional de separação, que poderia ocorrer como resultado de um percurso analítico e que estaria relacionada ao paradigma de final de análise, introduzido por Lacan em seu *Seminário* de 1964: a travessia da fantasia fundamental. Bruce Fink assinala que o atravessamento da fantasia implica que o sujeito “assuma uma nova posição ao Outro como Outro da linguagem e ao Outro do desejo” (1998, p. 86). Lembremos que o desejo estranho, enigmático, atribuído ao Outro é, em si, o que estrutura a fantasia no tempo das operações constitutivas do sujeito. A separação adicional, atribuída à travessia da fantasia, abriria a possibilidade do sujeito assumir novas posições em relação ao objeto e ao desejo (Fink, 1998, p. 89). Se a fantasia fundamental diz respeito à posição particular do sujeito em relação ao objeto e ao desejo do Outro, e se a relação do sujeito com o objeto é sempre atravessada pela pulsão, podemos interrogar o que muda em relação à pulsão quando o sujeito atravessa a fantasia fundamental.

Marie-Hélène Brousse nos oferece uma leitura da construção da fantasia em análise e do destino da pulsão com o seu atravessamento. Vimos que a escrita da fantasia, na neurose, confunde-se com a escrita da pulsão e, nesse sentido, o sujeito tende a tomar o objeto *a* – causa de desejo – pelo objeto de demanda do Outro. A autora diz que, à medida que a fantasia fundamental é trabalhada em análise, ela se desconecta da demanda, fazendo advir o objeto nesse lugar antes ocupado pelas significações conferidas aos caprichos do Outro e balizadas por aquilo que o sujeito supunha que o Outro queria de si. No final de análise, diz Brousse, “o objeto surge sem o véu da demanda do Outro. Por essa razão, o real é reintroduzido na construção da fantasia, e se revela como puro furo, puro nada” (1997b, p. 131). Fazer do objeto demanda é, como assinala Lacan, escamotear o real em jogo no *a* (1962-1963/2005). E qual seria esse real? Talvez possamos dizer, com Brousse, que se trata de que o Outro, no final das contas, não nos demanda nada, justamente por não consistir, em absoluto:

No fim, parece que o Outro não estava demandando nada, o que Lacan escreve como  $\bar{A}$ . A demanda do Outro não passa de uma construção, pois o Outro não existe. Em análise vai se do  $A$  ao  $\bar{A}$ , e da imaginarização do objeto ao puro vazio do objeto (Brousse, 1997b, p. 131).

No final de análise, o Outro ( $A$ ) se mostra em sua inconsistência ( $\bar{A}$ ), marcado por uma falta que não é mais obturada pela resposta fantasmática que o sujeito dá ao “ $x$ ” que é o desejo do Outro. No mesmo golpe em que o Outro se revela em sua falta, o sujeito parece ser destituído do lugar que o fixava em relação ao objeto. Assim, podemos entender que o atravessamento da fantasia implica um caminho que vai do objeto como demanda do Outro ao objeto como perda ou queda. Ainda segundo Brousse, estabelecida a relação entre o sujeito e o objeto *a*, “não se pode encontrar outra definição da pulsão a não ser aquela relacionada com a fantasia fundamental. A pulsão se liga à fantasia fundamental, não como objeto de demanda do Outro, mas como objeto *a*” (Brousse, 1997b, p. 133). Com isso, a autora parece sugerir uma leitura possível da interrogação feita por Lacan na última lição de seu *Seminário* de 1964: “como um sujeito, que atravessou a fantasia radical, pode viver a pulsão?” (1964/2008, p. 264).

Para Vieira, no final de análise, torna-se possível “abrir mão da busca pelo Soberano objeto em prol do prazer que o uso dos objetos *a* de que dispomos em nossa história pode nos proporcionar” (2008, p. 167). Podemos lançar a hipótese de que se trata, como diz Lacan no *Seminário, livro 10: a angústia* (1962-1963/2005), de reintegrar o desejo à sua causa, “seja ela qual for, para reintegrá-lo no que há de irreduzível na função do *a*” (1962-1963/2005, p. 366). Embora Lacan não explique, no *Seminário* de 1964, o que ele entende por “viver a pulsão”, talvez possamos começar a abordar essa questão pela via já aberta no *Seminário* anterior: estaria a ideia de viver a pulsão relacionada à possibilidade de reintegrar o desejo à sua causa, à função irreduzível do objeto? E o que seria colocar a causa no *a*? Lacan não explicita esta ideia nesse momento de seu ensino, mas, se pudermos fazer uma aproximação entre a pulsão e a causa, seremos remetidos ao caminho já trilhado por Lacan sobre o objeto situado como causa de desejo, atrás do desejo, e não como seu alvo (Lacan, 1962-1963/2005, p. 115).

Assim, a função do objeto, em relação à pulsão, parece se alinhar à função de causa, desde o princípio. A diferença seria que o sujeito poderá abrir mão da busca pelo objeto soberano, de certa forma, sustentado pela fantasia – objeto que, por fim, seria a resposta ao desejo –, e dar lugar à própria função do objeto como causa de desejo. Há uma diferença, portanto, entre o objeto visado e enganoso (que tomaria a forma de *agalma*) e o objeto-causa, sempre associado ao resto, dejetivo (Miller, 2005, p. 49). Podemos pensar, assim, que integrar o desejo à sua causa, à função irreduzível de *a*, seria incluir, na causa, aquilo que, outrora, ficara escamoteado: o próprio objeto, enquanto resto.

A travessia da fantasia não parece ser uma aniquilação da fantasia, mas um momento em que se vê vacilarem o enquadre e as coordenadas fixas que ela garantia. Trata-se, ao que parece, de uma possibilidade de fazer novos arranjos que incluam o objeto.

Para Vieira, o atravessamento da fantasia inaugura a possibilidade de o sujeito criar novas “sincronias”. Isso significa que o sujeito pode “ser o que é e, ao mesmo tempo, ser outro, já que, a cada vez pode, apesar de repetir seu padrão de mexer com o mesmo objeto, criar novas sincronias” (Vieira, 2008, p. 130). É dessa forma que, para o autor, o final de análise pode engendrar a possibilidade do

encontro com um estilo. Talvez possamos dizer mesmo que é ao abrir o caminho para o advento de novos arranjos entre o sujeito e o objeto, para além da determinação rígida da matriz fantasmática, que o atravessamento da fantasia abre também as portas para tal encontro.

Não pretendemos, com essa ideia, positivar o estilo, e sim apontar que ele pode estar relacionado a uma maneira de dar lugar, no discurso, à experiência de um encontro que não é de todo traduzível. Dito de outro modo, trata-se de uma maneira de circunscrever o encontro com o que escapa ao sentido – o “osso” com o qual topamos, repetidamente. Miller define esse osso como aquilo que a máquina significante pode apenas contornar (2015, p. 53). No final de uma análise, não se trata de dizer o verdadeiro sobre o real, nem de cair no mutismo completo sobre a experiência desse encontro, mas de tentar “cingi-lo o mais perto possível” (Miller, 2005, p. 76). Voltaremos a esse ponto no próximo capítulo, quando abordarmos a possível relação entre o estilo e a transmissão ao final de análise.

Na “Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista na Escola” (1967/2003), Lacan retoma a questão do final de análise a partir da passagem de psicanalisante a psicanalista. Embora não utilize expressamente esse termo, ele aponta para a travessia da fantasia ao dizer que, nessa passagem, que se dá como uma reviravolta, “o sujeito vê soçobrar a segurança da fantasia” (1967/2003, p. 259). O objeto, como resto, funciona como “dobradiça” nessa travessia que, como sublinha Lacan, provoca um abalo à fantasia fundamental (1967/2003, p. 259). Na “Proposição” (1967/2003), o atravessamento da fantasia parece dizer respeito não apenas à questão de como terminam as análises, mas toca também ao cerne de uma pergunta fundamental, lançada por Lacan: o que leva alguém a se tornar analista; ou melhor, a ocupar essa função na condução da análise de outrem (1976/2003, p. 568)?

Se, antes de Lacan, havia uma divisão entre as análises terapêuticas e as análises didáticas, para Lacan, a análise é uma só (Miller, 1995). Tanto as análises ditas terapêuticas quanto as didáticas teriam, como ponto de partida, um sintoma, motivo inicial da demanda de análise. A diferença das análises que, *a posteriori*, verificar-se-iam didáticas, estaria relacionada, precisamente, ao seu final. Miller

ressalta que, no caso das análises que teriam por consequência a passagem de psicanalisante a psicanalista,

O que se dá está além da ordem terapêutica, é uma mutação que transforma o sujeito no que ele tem de mais “profundo”, e que está relacionado com o gozo. Essa relação, no que revela condicionar tudo o que produz sentido e significação para um sujeito, é chamada “fantasia fundamental”; seu desvelamento, sua “travessia” não deixa de ter incidência sobre a própria pulsão; a posição que resulta daí – a de um ser que já não é tapeado por sua fantasia [...], que vê seu próprio ponto cego – é a posição exigível do analista (Miller, 1995, p. 8).

Assim, Miller situa o atravessamento da fantasia e o final de análise como pontos cruciais a serem pensados em relação à posição do analista. Abordar a posição do analista passaria, portanto, por pensar a forma como se dá a passagem de psicanalisante a psicanalista. Uma das maneiras de elucidar essa passagem é por meio dos relatos e testemunhos daquilo que os analistas que atravessaram suas análises de ponta a ponta puderam extrair dessa experiência. Como fazer passar, do privado ao público, aquilo que se extrai de uma análise? O que se transmite dessa experiência, de certo singular para cada um?

Dito de outra forma: o que, de uma psicanálise, transmite-se? Como transmiti-lo? É notável que, em 1978<sup>16</sup>, Lacan relacione a possibilidade de a psicanálise avançar à tarefa, posta diante de cada analista, de reinventá-la a partir do que se pôde extrair do fato de ter sido, por algum tempo, analisante. É certo que há todo um arcabouço teórico na psicanálise, indispensável para que as experiências derivadas da clínica possam ser estudadas e discutidas. Entretanto, não é a partir do estudo teórico que se dá a passagem de psicanalisante a psicanalista. O psicanalista é, essencialmente, um produto de sua análise. Há algo dessa experiência que não é universalizável – ao menos não pela via de um saber previamente instituído.

Esse problema toca à questão da transmissão, uma vez que a transmissão de uma experiência analítica passa também por um ponto que o saber não abarca por completo. Podemos lançar a hipótese de que esse atravessamento seja, em alguma instância, transmissível, mas a *maneira* de transmiti-lo precisará ser, a toda vez,

---

<sup>16</sup> Cf. Lacan, J. *Clôture des journées de l'École Freudienne de Paris sur la transmission* (1978).  
 Texto disponível em:  
[http://www.valas.fr/IMG/pdf/j\\_lacan\\_cloture\\_des\\_journees\\_sur\\_la\\_transmission1978-07-09.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/j_lacan_cloture_des_journees_sur_la_transmission1978-07-09.pdf).

reinventada. Lacan aborda esse paradoxo em alguns momentos de seu ensino e se vale, em certas ocasiões, da articulação entre o estilo e a transmissão. Investigaremos essa articulação no próximo capítulo.

Por ora, ficaremos com o exemplo de uma passagem, encontrada no final do texto “A psicanálise e seu ensino” (1957a/2003), na qual Lacan relaciona o ensino que toca à psicanálise e o estilo:

Qualquer retorno a Freud que dê ensejo a um ensino digno desse nome só se produzirá pela via mediante a qual a verdade mais oculta manifesta-se nas revoluções da cultura. Essa via é a única formação que pretendemos dar àqueles que nos seguem. Ela se chama: um estilo (Lacan, 1957a/2003, p. 460).

Essa passagem permite uma pluralidade de leituras, como não raro acontece nos textos lacanianos. Uma leitura possível, contudo, é que Lacan identifica o estilo como uma via de transmissão na formação do analista.

Vimos que Lacan situa o objeto, e não o sujeito, como elemento operador no estilo. Uma via possível para abordarmos a função do estilo na transmissão da psicanálise (certamente não é a única) passa pela investigação da maneira pela qual o objeto opera no discurso analítico. Haveria uma interseção entre a função do objeto no estilo e sua função no discurso analítico? No próximo capítulo, partiremos dessa interrogação para, depois, abordarmos a possível relação entre o estilo e a transmissão, passando pela questão do que se escreve (e do que se lê) em uma análise.

### 3. Estilo, escrita e transmissão

#### 3.1 O objeto *a* como operador no discurso analítico

Na primeira lição do *Seminário* de 1964, *os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, ao abordar o que chamou de sua “excomunhão”, Lacan reitera sua posição diante do ensino e da transmissão da psicanálise. Ele diz: “estou aqui, na postura que é a minha, para sempre introduzir a mesma questão – *o que é a psicanálise?*” (1964/2008, p. 11). Esta interrogação não está dissociada da dimensão clínica, uma vez que, para Lacan, trata-se de “saber o que, da psicanálise, se pode, se deve esperar” (Lacan, 1964/2008, p. 14). Podemos pensar que a pergunta acerca do que se pode esperar de uma psicanálise implica, logo de saída, uma interrogação sobre o seu final.

Lacan se interroga também acerca do desejo do analista e frisa que ele não pode ser deixado fora da questão sobre o que vem a ser a psicanálise. Para ele, a “análise didática não pode servir para outra coisa senão para levá-lo a esse ponto que designo em minha álgebra como o desejo do analista” (1964/2008, p. 17). Lembremos, nesse ponto, que Lacan não distingue, de saída, análise terapêutica e análise didática, uma vez que a análise se verifica – ou não – didática apenas a partir de seu desfecho. “Não há senão uma psicanálise”, diz Lacan, “a psicanálise didática – o que quer dizer uma psicanálise que tenha fechado esse cerco até seu termo” (1964/2008, p. 265). O fechamento do cerco concerne à saída da análise, que implicará o atravessamento da fantasia. Ao desejo do analista, não é dado o estatuto de conceito fundamental. Entretanto, ele é abordado no *Seminário* de 1964, sempre de viés, especialmente na última lição.

A última lição do *Seminário*, *livro 11* (1964/2008) é densa, na qual Lacan aborda não apenas a problemática do final de análise, mas sua relação com o desejo do analista, a transferência, a identificação e o amor. O escopo desta investigação não nos permite esmiuçar todas as construções cruciais feitas por Lacan nessa lição. Buscaremos, nesse momento, destacar alguns eixos que nos permitam abordar a função do objeto *a* no final de análise e no discurso analítico, para, depois, verificarmos sua possível relação com o estilo.

Na lição intitulada “Em ti mais do que tu” (1964/2005), Lacan formula o final de análise como um atravessamento da fantasia e também da identificação.

Antes de Lacan, concebia-se que uma análise levaria à identificação do paciente com o analista. Lacan, por sua vez, postula que colocar a identificação como ponto de chegada de uma análise é elidir, justamente, o seu verdadeiro motor.

Qual seria, então, o motor de uma análise? Lacan sugere que ele está mais além da identificação e, de fato, dependeria da manutenção, na transferência, da distância entre o objeto *a*, para o qual o analista é suporte, e o ponto de idealização que sustenta a identificação. Bruce Fink explicita essa ideia ao apontar que é o desejo do analista que faz operar essa distância (1997b). O desejo do analista, ressaltamos, não seria o desejo de algo específico, nem equivaleria ao desejo de *ser* analista. Ele pode ser melhor entendido se o relacionarmos à função de *a*, que, como vimos no capítulo anterior, não é um objeto localizado à frente do desejo e sim aquilo que opera “por trás”, como motor, ou causa de desejo. Fink o relaciona a um “estado de puro desejo” (1997b, p. 9). Não se trataria, portanto, do desejo de conduzir o analisando até um ponto de identificação, qualquer que seja, e sim de uma função que, ao operar, evita precisamente “a armadilha da identificação pela qual o analisando se identifica com o analista” (Fink, 1997b, p. 9).

Como aponta Jacques-Alain Miller,

O processo analítico não é um processo de identificação, mas todo o contrário, um processo de desidentificação que funciona no avesso da formação, questão que se reflete claramente na inversão que conhecemos entre o discurso do mestre e o discurso analítico, inversão simétrica que precisamente acentua a desidentificação que implica o processo analítico (Miller, 2001/2006, p. 530, tradução nossa).

O analista não é engendrado pela identificação ao analista, nem tampouco é garantido por sua associação a uma instituição psicanalítica. O analista resulta, como vimos, de sua análise. Quando Miller afirma que a desidentificação funciona ao avesso da formação, parece estar se referindo a uma formação que funcionaria de maneira contrária a essa lógica, como uma garantia para o analista, no sentido de identificá-lo enquanto tal.

Não parece ser por esta via que Lacan propõe o funcionamento de sua Escola. Miller ressalta, então, a manifestação de Lacan, em 1973, quando afirma que nunca teria falado de formação analítica, apenas de formações do inconsciente (1977, p. 121). Essa declaração indica, precisamente, “que não há outra formação

que a própria análise” (Miller, 2001/2006, p. 531. Tradução nossa).

No final do *Seminário* de 1964, Lacan aponta para o desejo do analista em sua relação com “a mola fundamental da operação analítica” (1964/2008, p. 264), que ele descreve como sendo a conservação da distância entre o “I idealizante da identificação” e o objeto *a* (1964/2008, p. 263). Como vimos, é pela via do desejo do analista que é mantida a distância entre o *a* e esse ideal. O ideal diria respeito ao ponto, situado em algum lugar do Outro, desde onde o sujeito se vê sendo visto como amável. Para Lacan, trata-se de uma miragem especular, onde o amor tem função de tapeação. Embora o analista seja chamado pelo sujeito, na transferência, a ocupar o lugar de ideal, “é dessa idealização que o analista tem que tombar para ser o suporte do *a* separador” (Lacan, 1964/2008, p. 264). É preciso, portanto, que o analista não esteja no lugar de ideal, para que possa funcionar como suporte, ou semblante, do objeto *a*. Nesse sentido, Lacan aponta que o final de análise não é a identificação ao analista como ideal, mas vai em direção a uma travessia da identificação. Com isso, ele formula que “é na medida em que o desejo do analista, que resta um *x*, tende para um sentido exatamente contrário à identificação, que a travessia do plano da identificação é possível” (1964/2008, p. 265). Se há, no final de análise, um atravessamento da fantasia fundamental, há, também, um atravessamento no plano da identificação.

Segundo Miller, é a fantasia que mantém a união do “sujeito em falta com o objeto que o completa” (2001/2006, p. 533. Tradução nossa). Do mesmo modo que a fantasia sustenta essa suposta “completude”, pela união do sujeito ao objeto, ela também dá sustentação às identificações. É apenas ao final de análise, com o atravessamento da fantasia, e a conseqüente separação entre esses dois elementos (*\$* e *a*), que o sujeito pode deixar tombarem suas identificações.

Em seu comentário sobre o final de análise, Anne Dunand assinala que “atravessar, ou cruzar a fantasia fundamental significa que o objeto *a* tem que estar separado, ou do paciente ou do analista, onde ele está inicialmente alojado de modo temporário” (1997b, p. 263). Podemos entender esse alojamento inicial justamente como o lugar onde o objeto se fixa no enquadre fantasmático. Se é a fantasia que fixa a posição do sujeito diante do desejo do Outro e do objeto, o analista, na transferência, será incluído nesse mesmo enquadre. Na transferência, aponta

Dunand, “o analista apenas sustenta o lugar do objeto *a* como semblante de objeto *a*, moldado no objeto *a*” (1997b, p. 264). Assim, ele se oferece para ser incluído na série de objetos do analisante. É a partir desse lugar que o analista opera como função e não como sujeito na transferência.

Na “Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista na Escola” (1967/2003), ao se referir à passagem de psicanalisante a psicanalista, Lacan afirma que se pode perceber, na reviravolta da fantasia, ao final de análise, “que a apreensão do desejo não é outra coisa senão um *desser*” (1967/2003, p. 259). Estaria o “*desser*” relacionado ao desejo do analista como mola da operação psicanalítica? Podemos pensar que há uma relação entre esses termos, uma vez que o analista, por haver ele próprio atravessado a fantasia, pode vir a ocupar o lugar de suporte de *a* na condução de uma análise.

Em seu livro “O estilo e verdade em Jacques Lacan” (2013), Gilson Iannini aponta para o estilo em sua relação com o final de análise pela via da dessubjetivação. A dessubjetivação parece estar relacionada ao psicanalista, não como pessoa, mas como *função* – ou seja, como suporte ou semblante de *a*. Iannini ressalta que “a queda das identificações [...] é condição para que o objeto, e não o eu, possa emergir através do estilo” (2013, p. 307). Segundo o autor, o estilo “é o resultado de um discurso em que o sujeito se faz presente, mas apenas como suporte abissal para o objeto, pois o estilo é o objeto” (2013, p. 307). Trata-se, aqui, do discurso do analista, no qual o *a* é situado como agente.

O discurso do analista começa a ser trabalhado por Lacan no *Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise* (1969-1970/1992), momento em que ele formula a sua teoria dos quatro discursos. Neste *Seminário*, o psicanalista escreve o matema dos discursos do mestre, da histérica, da universidade e o do analista – que podem circular em qualquer laço social. O discurso analítico pode, por exemplo, fazer-se presente na universidade, assim como o discurso da universidade pode se apresentar em uma instituição psicanalítica. Dito de outra maneira, tal ou qual discurso não é privilégio exclusivo do laço a partir do qual ganha seu nome. Não nos deteremos, aqui, nos discursos da histérica e universitário,<sup>17</sup> embora ambos possam se fazer

---

<sup>17</sup> Maiores desenvolvimentos sobre esses dois discursos no ensino de Lacan podem ser encontrados no *Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise* (1969-1970/1992) e no *Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973/2008, p. 23).

presentes em uma análise, mas compararemos o discurso do mestre e o do analista, com o intuito de elucidar a particularidade do último.

No discurso do mestre, temos o  $S_1$  (mestre) no lugar de agente e o  $S_2$  (saber) no lugar do outro; lugar do trabalho. O  $a$  aparece como mais-de-gozar nesse discurso e está no lugar da produção, enquanto o sujeito ( $\$$ ) se localiza debaixo da barra, no lugar da verdade.

Discurso do Mestre:

$$\frac{S_1}{\$} \longrightarrow \frac{S_2}{a}$$

(Lacan, 1972-1973/2008, p. 23).

Os lugares:

$$\frac{[o\ agente]}{[a\ verdade]} \longrightarrow \frac{[o\ outro]}{[a\ produção]}$$

(Lacan, 1972-1973/2008, p. 23).

Lacan se pauta na dialética hegeliana do senhor e do escravo, para elucidar o discurso do mestre. O mestre, aqui, não estaria no lugar do saber e sim no da “ignorância” (Miller, 1989/2006, p. 227), pois depende do saber do escravo – aquele que, de fato, sabe o que o mestre quer. Segundo Lacan, “o escravo sabe muitas coisas, mas o que ele sabe muito mais ainda é o que o senhor quer, mesmo que este não o saiba, o que é o caso mais comum, pois sem isto ele não seria um senhor” (1969-1970/1992, p. 32).

Na parte do discurso que aparece sobre a barra, podemos ler a própria articulação da cadeia significante, em sua escrita mínima ( $S_1 \rightarrow S_2$ ), onde um significante se liga a outro significante.<sup>18</sup> Vimos, anteriormente, que o inconsciente

---

<sup>18</sup> Lacan desenvolve sua teoria do significante a partir algoritmo do signo linguístico, atribuído a Ferdinand de Saussure, e publicado por seus discípulos no *Curso de linguística Geral* (1916). Entretanto, a noção de significante, em Lacan, apresentará algumas modificações importantes em relação ao esquema desenvolvido por Saussure. A própria articulação entre o significante e o conceito de inconsciente, embora já tivesse seu prenúncio na obra de Freud, é uma formulação

é estruturado como uma linguagem, o que significa que ele se estrutura de acordo com a configuração da rede significante. Podemos pensar, então, que o discurso do mestre é o próprio discurso do inconsciente. Se o inconsciente pode ser entendido como um saber, trata-se de um saber que diz respeito à articulação significante. Entretanto, esse saber não se confunde com o conhecimento – ele seria um saber sem conhecimento<sup>19</sup>, se assim podemos formulá-lo. Nas palavras de Lacan, “O que descobrimos na experiência de qualquer psicanálise é justamente da ordem do saber e não do conhecimento ou da representação. Trata-se precisamente de algo que liga [...] um significante  $S_1$  a outro significante  $S_2$ ” (1969-1970/1992, p. 30).

Há, portanto, um saber inconsciente ( $S_2$ ), que trabalha e que insiste, mais como tropeço do que como sentido, como vemos, por exemplo, nas formações do inconsciente. De acordo com Miller, “o saber inconsciente trabalha para o gozo, que é o núcleo do que chamamos de suas formações” (1989/2006, p. 221. Tradução nossa). No *Seminário, livro 17* (1969-1970/1992), Lacan relacionará o gozo ao objeto *a*, que, ali, toma a forma de mais-de-gozar.

O mais-de-gozar, formulado por Lacan, está referido ao conceito de mais-valia de Karl Marx. Vimos, no capítulo anterior, que a queda do objeto *a* é consequência do advento do sujeito no campo da linguagem. Trata-se de um objeto que o sujeito precisou perder para ingressar no campo do Outro. Em 1969, Lacan relaciona o mais-de-gozar também à perda do objeto. Nesse momento de seu

---

lacaniana. A princípio, podemos delinear duas características fundamentais do significante para Lacan: (i) há uma separação entre significante e significado e, em decorrência disso, (ii) o significante não se significa a si mesmo – ele precisa sempre estar em relação a outro significante. Daí a formulação básica da cadeia significante:  $S_1 \rightarrow S_2$ . Uma boa ilustração do axioma lacaniano, segundo o qual um significante representa o sujeito para outro significante, pode ser encontrada no *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (Lacan, 1964/2008): “suponham que vocês descobrissem num deserto uma pedra coberta de hieróglifos. Vocês não duvidam nem por um instante que tenha havido um sujeito por trás para inscrevê-los. Mas acreditar que cada significante se dirige a vocês, é um erro – a prova está em que vocês podem nada entender daquilo. Pelo contrário, vocês o definem como significantes pelo fato de estarem certos de que cada um desses significantes se reporta a cada um dos outros” (1964/2008, p. 194).

<sup>19</sup> No *Seminário, livro 19: ...ou pior* (1971-1972/2012), Lacan aponta que o saber que se articula no inconsciente é um saber derivado da falta de inscrição de um saber no inconsciente (1971-1972/2012, p. 23). Quanto a esse ponto, Jacques-Alain Miller diz que “se o inconsciente é um saber, é um saber construído, inventado, no lugar de outro que não há. Podemos falar dele como um saber inventado porque ocupa o lugar de outro, que não existe, sobre a relação sexual” (1989/2006, p. 220. Tradução nossa). Em vista da impossibilidade de adentrar, no escopo desse trabalho, os pormenores da discussão acerca da inexistência da relação sexual, podemos indicar ao leitor que siga os passos de Lacan no *Seminário, livro 19: ...ou pior* (1971-1972/2012) e no *Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973/2008), onde tal formulação é desenvolvida em maiores detalhes.

ensino, ele se refere ao mais-de-gozar como um gozo que transborda, excede, os limites do princípio do prazer. Isso diz respeito, na leitura de Lacan, precisamente ao que Freud denominou de compulsão à repetição, em 1920, ou seja, aquilo que retorna e se repete como “defeito, fracasso” (Lacan, 1969-1970/1992, p. 48).

Dessa maneira, a repetição se caracteriza como o retorno de um gozo que ultrapassa os limites que deveriam ser resguardados pelo princípio do prazer, e é por essa razão que não podemos resumir o gozo à fruição, já que ele também comporta uma dimensão de desprazer. Mas como conciliar a dimensão da perda e a de excesso no que toca ao objeto? Para Lacan, o mais-de-gozar é tributário da perda de gozo sofrida como efeito da entrada do falante no campo da linguagem. Assim, o significante, quando se introduz no aparelho de gozo, gera um prejuízo, um desperdício, que Lacan associa ao conceito de entropia, derivado da Física (1969-1970/1992, p. 50):

É apenas nesse efeito de entropia, nesse *desperdiçamento*, que o gozo se apresenta; adquire um status. Eis porque o introduzi de início com o termo *Mehrlust*, mais-de-gozar. É justamente por ser apreendido na dimensão de perda – alguma coisa é necessária para compensar, por assim dizer, aquilo que de início é número negativo – que esse não-sei-quê, que veio bater, ressoar nas paredes do sino, fez gozo, e gozo a repetir. Só a dimensão da entropia dá corpo ao seguinte – há um mais-de-gozo a recuperar (Lacan, 1969-1970, p. 52).

O mais-de-gozar aparece, portanto, associado à recuperação de gozo. Se há um movimento que se repete em direção à recuperação de gozo, isso é consequência da perda de gozo originada a partir da operação pela qual o sujeito se constitui na linguagem.

Ao mesmo tempo em que o saber inconsciente inclui, em seu núcleo, uma dimensão de gozo, há também um gozo que escapa a esse saber. Para Miller, é preciso assinalarmos uma parcela de gozo que não está incluída no saber, e que Lacan denominou objeto *a*. Podemos entender o *a*, no discurso do mestre, “como o produto do trabalho do saber” (Miller, 1989/2006, p. 226. Tradução nossa). A pergunta se torna, então: o que fazer com esse *a*, uma vez que não há saber que possa abarcá-lo por completo? O *a*, como mais-de gozar, é um elemento que parece estar sempre em excesso – que transborda e não cabe muito bem na vida que levamos.

Se o  $a$  está no lugar do produto derivado do trabalho do saber ( $S_2$ ), ao sujeito resta o lugar da verdade, que Miller associa ao lugar da preguiça, no discurso do mestre. O sujeito é preguiçoso, aqui, porque não é ele quem trabalha em prol da construção de um saber. Ao contrário, ele se contenta em se fazer representar de um significante para outro significante (Miller, 1989/2006, p. 227). Tal é a formulação de Lacan sobre o sujeito, como puro efeito da cadeia significante.

Enquanto, no discurso do mestre, o sujeito está no lugar da preguiça, no discurso do analista, ele é convocado ao trabalho. Aqui, é o objeto  $a$  que opera como agente, chamando o sujeito ( $\$$ ) a produzir seus significantes mestres ( $S_1$ ). Ao saber ( $S_2$ ), é conferido o lugar que antes era destinado ao sujeito: o lugar da preguiça. Diferentemente do que se tem no discurso do mestre, não é o inconsciente como saber que trabalha, mas o sujeito (Miller, 1989/2006, p. 227).

Discurso do Analista:

$$\frac{a}{S_2} \longrightarrow \frac{\$}{S_1}$$

(Lacan, 1972-1973/2008, p. 23)

O analista, como função – suporte ou semblante de  $a$  –, tampouco opera pautado no saber, uma vez que este se encontra sob a barra, no lugar da verdade. Qual seria esse saber que, no discurso do analista, localiza-se no lugar da verdade? Primeiro, é preciso pensarmos que a verdade, para Lacan, só pode ser semi-dita e esse é o “núcleo, a essência do saber do analista” (1971-1972/2012, p. 77). O saber deriva sempre do tropeço; ele é “saber caduco, migalha de saber, *submigalha* de saber” (Lacan, 1971-1972/2012, p. 77). Trata-se do saber que cada um constrói, a partir de sua própria experiência, levando-se em consideração que o analista é efeito de sua análise. No final de análise, há um saber “assegurado”, que é migalha de saber, mas que, ao contrário da entrada em análise, não é um saber suposto (Miller, 1989/2006, p. 229).

Contudo, não parece ser a partir desse saber que o discurso analítico opera, e sim a partir da função do  $a$ . Miller aponta que, “para dirigir a experiência psicanalítica, é preciso não saber nada e exigir, contudo, que se saiba mais e mais”

(1989/2006, p. 229. Tradução nossa). Essa posição parece conjugar, de um só golpe, a douda ignorância e a função de causa.

Para Lacan, a posição do analista é “a do objeto *a*, na medida em que esse objeto *a* designa precisamente o que, dos efeitos do discurso, se apresenta como o mais opaco [...] e, no entanto, essencial. Trata-se do efeito de discurso que é efeito de rechaço” (1969-1970/1992, p. 44). Cabe ao analista, portanto, o lugar de suporte daquilo que é escamoteado pelo discurso – o objeto *a* – mas que, ao mesmo tempo, é o que opera por trás do desejo, como sua causa.

Nesse ponto, podemos voltar à nossa discussão sobre o estilo. Parece-nos possível traçar uma relação entre o estilo e o discurso analítico: ao mesmo tempo em que o objeto é o elemento operador no estilo, como vimos, ele também é aquilo que opera como agente, no discurso analítico. É por essa via que Gilson Iannini situa o estilo, em articulação com esse discurso (2013). Isso nos leva a perguntar se o estilo, definido pelo objeto, revelar-se-ia como uma maneira de dar sustentação ao discurso analítico e, por conseguinte, à transmissão da psicanálise.

Em 1978, durante a sua fala de encerramento do congresso da Escola Freudiana de Paris, sobre a transmissão, Lacan assinala que, se alguma vez ele havia confiado em algo chamado transmissão, naquele momento, ele começava a suspeitar que a psicanálise seria intransmissível. Aquilo que há de mais vivo na psicanálise – que pulsa no cerne da articulação entre a teoria e a prática analítica – não se transmite com facilidade. Por mais que possamos discutir a teoria psicanalítica, o “pulo do gato” da articulação com a experiência é de difícil captura, ao menos pelas vias que determinam o sentido e o conhecimento formal. Uma vez que a psicanálise não se transmite como um conhecimento instituído, Lacan postula que seria preciso que cada analista a reinventasse, a partir do que lhe tenha sido possível extrair do fato de ter sido, por algum tempo, analisante. Seria preciso, portanto, que cada um reinventasse “a maneira pela qual a psicanálise poderia perdurar” (Lacan, 1978, sem pág.).<sup>20</sup>

Ao mesmo tempo em que coloca em pauta o que, na psicanálise, há de

---

<sup>20</sup> Texto disponível em:  
[http://www.valas.fr/IMG/pdf/j\\_lacan\\_cloture\\_des\\_journees\\_sur\\_la\\_transmission1978-07-09.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/j_lacan_cloture_des_journees_sur_la_transmission1978-07-09.pdf).  
Tradução nossa.

intransmissível, Lacan faz uma aposta na possibilidade de a psicanálise ser levada adiante. Levar a psicanálise adiante parece envolver o trabalho, colocado para cada analista, de reinventá-la a partir dos restos, ou “submigalhas”, extraídos de sua própria experiência como analisante.

É digno de nota que, anos antes, na entrevista concedida a Paolo Caruso, Lacan tenha traçado uma relação entre a transmissão e o estilo ao falar de seus *Escritos*, recém lançados, na época. Nessa ocasião, ele diz: “pode-se observar que, no fundo, [os *Escritos*] contêm alguma coisa que se transmite no nível do estilo” (1966/1969, p. 99. Tradução nossa). Se a psicanálise não se transmite, é porque não se trata da transmissão de um saber entendido como conhecimento estanque. Entretanto, algo parece se transmitir pela via de um estilo. Essa ideia nos leva a uma frase valiosa, escrita por Gilson Iannini: “o estilo mostra o que não se deixa dizer” (2013, p. 304).

### 3.2 O objeto como operador no estilo

No *Seminário, livro 5: as formações do inconsciente* (1957-1958/1999), encontramos uma das poucas passagens onde Lacan se refere ao seu próprio estilo. Esta referência, em concordância com o que Lacan postularia em 1966, relaciona o estilo com o objeto próprio à psicanálise, que, a partir da década de 1960, Lacan denominará objeto *a*.

Lamento, não há nada que eu possa fazer – meu estilo é o que é [...]. Há também, nas dificuldades desse estilo – talvez vocês o possam vislumbrar –, *algo que corresponde ao próprio objeto que está em questão*. Uma vez que se trata, com efeito, de falar de maneira válida das funções criadoras que o significante exerce sobre o significado, ou seja, não de falar da fala, mas de falar *no fio da fala*, por assim dizer, para evocar suas próprias funções, talvez, haja necessidades internas de estilo que se impõem (Lacan, 1957-1958, 1999, p. 33. Grifos nossos).

É difundida a ideia de que o estilo de Lacan seria hermético, exigindo do leitor um esforço considerável para que possa adentrar seus textos e *Seminários*. Entretanto, podemos pensar que não se trata de um hermetismo proposital, mas que, ao contrário, essa dificuldade dá a ver o impasse que a própria transmissão da psicanálise impõe ao seu estilo. Em referência a isso, Lacan aponta que seu estilo,

aqui relacionado a um “maneirismo”, faz-se necessário pelo próprio objeto em questão em seu ensino. Em suas palavras, trata-se de “um certo estilo que não hesitaremos em chamar por seu nome, por mais ambíguo que ele possa parecer, isto é, o maneirismo” (1957-1958/1999, p. 33). Esse estilo teria, no escopo de seu ensino, a função de evocar, para além do dito, aquilo que vige como dizer, ou seja, “o fio da fala” (Lacan, 1957-1958/1999, p. 33).<sup>21</sup>

Vimos, anteriormente, que há algo na psicanálise que não se transmite propriamente pela via do sentido. Falar “no fio da fala” é diferente de abordar o discurso por seus efeitos de significação. Seria, ao contrário, dar lugar ao que perpassa a fala como equívoco ou impasse de sentido – aquilo que não entra no jogo das significações. Assim, o dito “maneirismo” de Lacan parece ter uma função, no que toca à transmissão da psicanálise. Seria uma forma de dizer que inclui o que está fora do sentido. O *a* é um dos nomes que Lacan deu ao que é escamoteado, na trama do discurso; o que cai como resto da articulação significante.

Para Érik Porge, “o estilo é essa dimensão suplementar ao sentido que se liga à maneira de dizer” (2009, p. 67) e que responde ao objeto de que se trata na psicanálise. Isso parece se refletir na fala de Lacan, quando ressalta que a dificuldade de seu estilo “corresponde ao próprio objeto que está em questão” (1957-1958/1999, p. 33). Assim, não seria o caso de reduzirmos o estilo de Lacan a um capricho da forma, mas de articulá-lo à própria dificuldade imposta pelo objeto, que, como vimos, é o elemento determinante no estilo. Porge assinala que “o que está em jogo é certa adequação entre o que se fala e o modo como se fala disso” (2009, p. 62). Se a transmissão na psicanálise é marcada por um impossível, o estilo poderia ser uma maneira de incluir, na textura do que se diz ou escreve, o objeto.

Quanto a esse ponto, em seu texto *Liturierra* (2015), Miquel Bassols assinala uma dimensão do texto de Lacan que ele aproxima a uma espécie de “texto performático”, e que manifesta, em ato, aquilo que pretende abordar: “há momentos

---

<sup>21</sup> No texto “O aturdido” (1972a/2003) Lacan trata da relação entre o dito e o dizer por meio da formulação: “o dizer fica esquecido por trás do dito” (1972a/2003, p. 449). O dito, aqui, corresponde ao enunciado e o dizer à enunciação do sujeito. Para Lacan, “o dito não vai sem o dizer” (1972a/2003, p. 451); ele carrega o dizer. Lacan aponta que o que se escuta do que se diz encobre um “resto” (1972a/2003, p. 450), que parece estar associado ao que, da verdade, não pode ser de todo dito. Podemos entender esse resto como o que não entra no jogo da significação.

privilegiados onde nos damos conta de que a maneira de transmitir os conceitos é colocando-os em ato” (2015, p. 135. Tradução nossa). Se seguirmos o fio da constatação de Gilson Iannini, “o estilo mostra o que não se deixa dizer” (2013, p. 304), talvez possamos entender o estilo do qual nos fala Lacan no *Seminário, livro 5: as formações de inconsciente* (1957-1958/1999), como uma espécie de “mostração”, em ato, do objeto que fica escamoteado no que se diz. Seria trazer, para a textura da fala ou do texto, o próprio objeto que a significação elide. Nesse sentido, entendemos o objeto como operador de um discurso que porta a sua marca.

### ***O objeto e seus efeitos***

Vimos que o estilo se define pela função do objeto: é o objeto, e não a intenção do sujeito, que determina o estilo. A formulação segundo a qual “o estilo é o objeto” é trabalhada em maiores detalhes em 1966, mas já havia sido apresentada em um texto anterior de Lacan, “A juventude de Gide ou a letra e o desejo” (1958/2003). Nesse texto, Lacan não explica a sua formulação, mas talvez seja possível entrever, ali, uma indicação para a função do objeto enquanto causa.

Lembremos, nesse ponto, o percurso feito acerca do estilo em nosso primeiro capítulo. A questão do estilo, para Lacan, não se responde pela individualidade do autor. No texto de 1958, Lacan menciona o pensamento de Sainte-Beuve, que colava a obra ao homem, buscando a verdade do texto na biografia do escritor; sua história familiar, suas particularidades, gostos, crenças. Ele faz uma crítica à ideia de que a chave para desvendar a obra estaria na vida do escritor e adverte que,

[...] o próprio fato da operação poética deve deter-nos antes, nesse traço que se esquece em toda verdade: que ela se revela numa estrutura de ficção. O que, no tocante à obra publicada, a crítica produziu por seu recurso à vida privada do escritor permaneceu até hoje, quanto à naturalidade dos resumos críticos, bastante evasivo (Lacan, 1958/1998, p. 751).

Se a verdade se revela em uma estrutura de ficção – sempre de certo modo instável, por não poder ser tomada como o “factual” – não é pela verdade que devemos buscar a originalidade do texto.

Quanto a isso, Marcel Proust, em seu ensaio *Contre Sainte-Beuve* (escrito entre 1895 e 1900, mas publicado apenas em 1954), ressalta que o método de

Sainte-Beuve “desprezava aquilo que uma convivência um tanto profunda com nós mesmos pode ensinar: que um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios” (1988, p. 51 e 52). De alguma maneira, Proust anuncia aquilo que a psicanálise poria às claras.

Com seus *Pastiches* (1919), Proust abala a estrutura da crença segundo a qual o estilo é redutível à individualidade do autor. Segundo Jean-Claude Milner, em *L'écrivain sans église* (2015), os Pastiches “demonstram em ato que o estilo é reproduzível. Se ele é reproduzível, ele não reflete, no escritor, o que o faz único e incomparável a qualquer outro, mas o que o faz imitável” (2015, p. 2. Tradução nossa). Podemos nos arriscar a dizer que o estilo, tomado enquanto signo do homem, termina por se prestar à imitação ou *reprodução*. Entretanto, tomado enquanto objeto, o estilo se torna menos reprodutível do que *produtivo*. Buscaremos desenvolver essa ideia, com base na possível articulação dos apontamentos de Lacan, em “A juventude de Gide” (1958/2003), e a distinção feita por Barthes entre o escrevível (*scriptible*) e o legível (*lisible*) (1970).

Antônio Teixeira indica que “a questão do estilo que interessa a Lacan não se coloca como marca inconfundível do íntimo do autor na primeira pessoa, conforme pretendia a tradição da crítica literária antes de Proust, mas como objeto indeterminado que afeta o leitor” (2017, sem pág.)<sup>22</sup>. Podemos ler, nesse sentido, a formulação de Lacan, “o estilo é o objeto”, enunciada pela primeira vez no contexto de seu comentário do livro de Jean Delay, *La jeunesse d'André Gide* (1956), para o qual o biógrafo utilizou como fonte as notinhas pessoais feitas por Gide para as suas memórias, trechos não publicados de seu diário, assim como correspondências. Esses materiais espalhados – pequenos restos de uma escrita – configuram-se *a posteriori* e, segundo Lacan, como notas que Gide haveria endereçado a seu biógrafo. Entretanto, é interessante ressaltar que, desses restos, o que Delay produz é uma obra que se sustenta por si própria. Lacan registra, especialmente, a função daquilo que faltou como material, mas que, nem por isso, deixa de agitar o livro de Delay: as cartas a sua esposa Madelaine Rondeaux – cartas estas que a esposa traída

---

<sup>22</sup> O texto de Teixeira, intitulado “Experiência de saber e testemunho íntimo no encontro com os Escritos de Jacques Lacan”, foi publicado em 2017, no blog da Editora Subversos.

havia lançado às chamas, queimando aquilo que, para Gide, era o que ele tinha de mais precioso (Lacan, 1958/1998).

Para Lacan, a genialidade de Delay foi de não apagar os traços e a ambiguidade das notinhas de Gide: “aplicando à letra das notinhas seu ofício de consultor, Jean Delay dá seguimento a essa ambiguidade, encontrando na alma o próprio efeito pelo qual a mensagem se formou” (Lacan, 1958/1998, p. 755). Para além dos segredos da vida pessoal do biografado, Delay parece manter, num escrito próprio, aquilo que pulsava no endereçamento de Gide. Ao fazer, daquilo que Gide endereçava, uma escrita própria, Delay consegue transmitir algo dessa ausência, que, ao mesmo tempo em que se faz presente enquanto rastro do que foi perdido, também se torna causa de uma nova escrita. “Perdigueiro num rastro de caçador, não é ele que irá apagá-lo. Delay para e [o] aponta com sua sombra. Como que separa de si mesmo a própria ausência que o causou” (Lacan, 1958/1998, p. 755).

Portanto, não é apenas o que Gide deixou como documento que causa uma nova escrita, mas também aquilo que ficou de fora – dentre outras coisas, o que foi perdido, consumido pelas chamas, no ato de Madeleine. Talvez possamos dizer que isso que se transmite na escrita do biógrafo tenha a ver com o resto, ou com o rastro do objeto perdido. Lacan diz que Delay faz o leitor sentir “o peso da peça que falta, a que é representada pela perda de quase a totalidade das cartas de Gide” (1958/1998, p. 769).

Para Luciana Salum, a genialidade de Delay faz jus à enunciação de Lacan, segundo a qual o estilo é o objeto. Para ela, “a forma e o cuidado do autor foram determinantes para que ele, servindo-se das notas do outro, fizesse um livro seu” (Salum, 2016, p. 48). Entretanto, há algo que, segundo Lacan, fareja-se no texto de Delay e que diz respeito, justamente, ao rastro deixado pelo biografado. Uma nova escrita se faz possível a partir das notinhas espalhadas de André Gide e também a partir da peça que falta.

Aqui, podemos nos servir da distinção feita por Barthes, em seu livro *S/Z* (1970), entre a escrita legível (*lisible*) e a escrevível (*scriptible*). Para Barthes, o texto legível forma a massa majoritária da nossa literatura. São os textos que consumimos como produtos e que ele chamará de texto clássico: aquele que é representativo, compreensivo e que veicula uma mensagem. Segundo o autor, trata-

se de um tipo de texto que “pode ser lido, mas não escrito” (Barthes, 1970/1980, p. 12). O texto legível não é uma produção e sim um produto de consumo literário, do qual desfruta o leitor.

Diferentemente do modelo representativo no texto legível, onde o que vigora são a narrativa e o sentido, o modelo do escrevível é *produtivo*. Trata-se de um texto que não se presta ao resumo nem à tradução. Barthes diz mesmo que o escrevível é “um presente perpétuo acerca do qual não se pode manifestar nenhuma palavra consequente” (1970/1980, p. 12). É por não passar inteiramente pelo sentido que esse tipo de escrito não se presta à tradução, nem a que se diga, sobre o texto, a última palavra. O escrevível é um presente perpétuo porque ele está sempre em relação ao ato de escrita e se reatualiza a cada leitura. Cada leitura inaugura, por sua vez, a possibilidade de uma nova escrita. Nesse sentido, o autor ressalta que o escrevível é produtivo porque gera um efeito no leitor – e, também, *gera o leitor como efeito*. Barthes destaca, por exemplo, a importância de se fazer do leitor “não só um consumidor, mas um produto do texto” (1970/1980, p. 12). Assim, ao contrário do texto legível, o texto escrevível não é um produto literário a ser consumido; “ele não é uma coisa, dificilmente o encontramos em uma livraria”, mas “uma produção sem produto” (Barthes, 1970/1980, p. 12). Dito de outra forma, ele não é o produto de uma escrita, mas causa da produção do leitor, assim como de novas escritas.

Seguindo a mesma linha, Leyla Perrone-Moisés, ao comentar esse tema, em Barthes, explica que os textos escrevíveis “suscitam um prosseguimento inventivo, uma outra escritura que será, por sua vez, a prova de que o primeiro texto era escrevível. A leitura dá vida ao escrito” (2012, p. 82). Assim, verifica-se se um texto é escrevível por seus efeitos; trata-se de uma “escritura que provoca escritura” (Perrone-Moisés, 2012, p. 82).

Seguindo a trilha de Barthes, poderíamos dizer que as notinhas de Gide, endereçadas a seu biógrafo, configuram um texto escrevível, mais do que um texto legível.<sup>23</sup> Elas são produtoras de um leitor que, ao fazer desses fragmentos de escrita

---

<sup>23</sup> Essa hipótese é abordada por Luciana Salum, em seu livro *Fragments: sobre o que se escreve de uma psicanálise* (2016), ao falar da obra de Jean Delay. Para a autora, “a biografia vira um livro independente. Como aquilo já relacionado aos textos escríptíveis: ocorre a produção de uma nova escritura” (2016, p. 48).

um texto próprio, produz uma nova escrita (Salum, 2016, p. 48). Jean Delay escreve na “trilha aberta pelo próprio Gide” (Lacan, 1958/2003, p. 759).

Nesse sentido, seria possível relacionarmos esses fragmentos e rastros à função do objeto enquanto causa. O que parece funcionar como causa de um novo texto não é o sujeito Delay e nem o sujeito Gide, mas as notas pessoais, as correspondências e, especificamente, o que, entre elas, está ausente. Segundo Lacan, “nessa massa, deve-se levar em conta o vazio deixado pela correspondência com sua prima, transformada em sua esposa, Madeleine Rondeaux. Vazio do qual diremos [...] o lugar e importância, juntamente com a causa” (Lacan, 1958/2003, p. 753).

Quanto à distinção abordada por Barthes, é curioso que não seja o legível a gerar uma nova escritura, mas propriamente o ponto ilegível do texto. Em *Sollers Escritor* (1973/1982), Barthes afirma que, “quando um texto ‘causa efeito’, de um certo sentido, não há mais nada a dizer dele” (1973/1982, p. 61). Ao se deparar com esse tipo de texto, a pergunta não é mais por que o autor o escreveu, mas “como lê-lo? Como ler o que é atestado aqui e ali como ilegível” (Barthes, 1973/1982, p. 61)? A pergunta “como lê-lo?” é, em si, produtora de novas escritas.

Podemos, aqui, fazer uma articulação com o estilo de Lacan e com a aposta que ele faz ao final da “Abertura” de sua coletânea, quando diz que o estilo de seus *Escritos* visa a que o leitor tenha de incluir, no texto, algo de si. O estilo é incluído em um endereçamento. O objeto, entre leitor e texto, assume o lugar de causa, ali onde o furo de sentido produz certo embaraço.

### 3.3 O escrito para não se ler

No “Posfácio ao Seminário 11”, redigido em 1973, Lacan se refere à sua coletânea dos *Escritos*, ressaltando que o denso volume, de mais de 800 páginas, é comprado para não se ler. Quanto a isso, ele reitera que o fato de não serem lidos não se deve ao acaso de seus *Escritos* serem difíceis, mas parece dizer respeito à própria função do escrito. “Ao escrever os *Escritos* sob o envelope da coletânea”, diz Lacan, “isso é o que eu mesmo tencionava prometer-me: um escrito, em minha opinião, é feito para não ser lido” (1973/2003, p. 503).

Lacan indica que o escrito como *a-não-ler* é introduzido – e *intraduzido* – por James Joyce. Ele aponta o uso que Joyce faz das palavras, ao levá-las a transitarem para além das línguas, às vezes conjugando, na mesma passagem, sentidos diversos em duas línguas diferentes. É pela homofonia do significante – aqui posto em evidência como material sonoro – que esse efeito é possível. Traduzir um texto como, por exemplo, *Finnegans Wake* (1939), pela via do sentido, é elidir essa dimensão de multiplicidade que se faz escutar nas palavras usadas no texto original. O intraduzível do texto diz respeito exatamente a esse ponto em que algo da materialidade sonora do significante escapa ao jogo de equivalências de uma tradução que vise ao sentido. É por isso que Lacan dirá que o texto de Joyce não se traduz, ou só se traduz com dificuldade, “por ser igualmente pouco legível em toda parte” (1973/2003, p. 504).

Na aula de 9 de janeiro de 1973 do *Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973/2008), Lacan retoma alguns dos pontos abordados no “Posfácio ao Seminário 11” (1973/2003), redigido pouco mais de uma semana antes, em 1º de janeiro de 1973. Naquela aula, o psicanalista diz acreditar que Joyce não seja mesmo legível:

O que é que se passa em Joyce? O significante vem recheiar o significado. É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado, pode parecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós, analistas, graças ao discurso analítico, temos de ler – o lapso (LACAN, 1972-1973/2008, p. 42).

Joyce não é legível porque, como vimos, sua escrita parece mais calcada no material sonoro do significante do que numa intenção de dizer que passe pelo significado. Assim, no nível do significado, algo se produz como enigma – fora do sentido e intraduzível.

Há uma distância entre significante e significado, que opera na escrita. Para Lacan,

Se há alguma coisa que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado nada tem a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante. O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é o significante. O significado é efeito do significante (Lacan, 1972-1973/2008, p. 39).

Essa distância diz respeito à própria barra que existe entre o significante e o significado, que Lacan já havia abordado no texto “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1957b/1998), onde demonstra que o significante e o significado não são indissociáveis. De fato, a teoria de Lacan, nesse momento de seu ensino, baseia-se na primazia do significante sobre o significado. É ao manter no horizonte essa distância que o psicanalista pode escutar o discurso do sujeito, não pelos seus efeitos de sentido – ou seja, pela narrativa ali presente –, mas pelo que aparece como tropeço, quando o significante se injeta no significado.

Ram Mandil, em seu livro *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce* (2003), ressalta que “quando se procura localizar a dimensão do escrito no discurso analítico, deve-se levar em consideração o *décalage* entre o significante e o significado” (2003, p. 134). Esse afastamento, ou distância, é a própria condição da inserção do escrito. Se Lacan aproxima a escrita de Joyce da leitura do lapso, é porque o lapso é “aquilo que se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê” (Lacan, 1972-1973/2008, p. 42), justamente por poder ser lido de uma infinidade de formas diferentes. Lacan aponta que o discurso analítico opera nessa vertente: “ao que se enuncia de significante, vocês dão sempre uma leitura outra que não a que ele significa” (1972-1973/2008, p. 43).

O escrito parece, portanto, operar nesse espaço do lapso – ali onde o sentido não o abarca por completo. A função do escrito a-não-ler poderia estar incluída aí, uma vez que não se presta de todo à compreensão. É quando o “*esp do laps*” (ou o espaço do lapso), como diz Lacan no “Prefácio à edição inglesa do Seminário 11” (1976/2003), “já não tem nenhum impacto de sentido”, que podemos ter “certeza de estar no inconsciente” (1976/2003, p. 566).

Para tentarmos compreender esta afirmação, remetemo-nos a uma consideração feita por Jacques-Alain Miller. Em sua *Conferência introdutória no hospital Sainte-Anne* (1997), Miller aborda a relação entre a escrita e a leitura em uma análise. Ele lembra que podemos pensar que o inconsciente seja da ordem de algo escrito e, assim, o objetivo de uma análise seria “aprender a ler o que está escrito, cada vez melhor” (Miller, 1997, p. 251). Entretanto, se o inconsciente pode ser comparado a um texto, trata-se de um texto que não se traduz completamente

pela via do sentido. Segundo o exemplo dado por Miller, “quando vocês leem um texto, estão no domínio de sentido e o texto, como tal, é como uma escrita – escrita que é difícil de ler, transcrição de texto apenas parcialmente legível” (1997, p. 252). Há, portanto, uma oposição entre sentido e não-senso, no que toca à leitura em uma análise. Miller indica que, enquanto a leitura visa a dar um sentido ao texto, há sempre partes dele que não se pode ler, que ficam no não-senso, no sem sentido. O que ocorre em uma análise é que, “às vezes, esse não senso consegue se mostrar” (Miller, 1997, p. 252).

Ao final da lição do *Seminário, livro 20* (1972-1973/2008), citada anteriormente, Lacan aponta para o aparente descompasso entre a escrita e a leitura, no que toca ao discurso analítico:

No discurso analítico de vocês, o sujeito do inconsciente, vocês supõem que ele sabe ler. E não é outra coisa, essa história do inconsciente, de vocês. Não só vocês supõem que ele sabe ler, como supõem que ele pode aprender a ler. Só que, o que vocês o ensinam a ler, não tem, então absolutamente, nada a ver, em caso algum, com o que vocês possam escrever a respeito (Lacan, 1972-1973/2008, p. 43).

Como a passagem indica, há uma disparidade entre o que o sujeito do inconsciente pode aprender a ler em uma análise e o que ele pode escrever acerca disso. Mandil formula essa disparidade como sendo da ordem de um corte – “um corte entre o que se lê e o que não se escreve” (Mandil, 2003, p.143).

Naquele *Seminário*, Lacan diz que o que não se escreve é a relação sexual. Ele a relaciona ao impossível, definido como aquilo que não cessa de não se escrever (1972-1973/2008, p. 40). Se, para Lacan, a relação sexual não existe, é porque não há um *rapport*, ou uma proporcionalidade, entre o gozo masculino e o gozo feminino. Uma maneira de entender isso é pela via do descompasso entre essas duas modalidades de gozo, que passa pelo fato de que não há medida comum entre o gozo masculino, fálico, e o gozo feminino, que Lacan caracteriza como não-todo fálico (Lacan, 1971-1972/2012). Enquanto o gozo fálico é contável, o gozo feminino escapa à contabilização. O contável é, por assim dizer, a medida do falo. É a ordem fálica que nos permite, por exemplo, contabilizar os números discretos. E, mais: é porque há um número inaugural, que fica excluído como exceção à série, que podemos contar com o conjunto dos números inteiros naturais: 1,2,3,4 (Miller,

1993/2006). Se podemos dizer que a mulher está “não-toda” na ordem fálica é porque, do lado do feminino, não existe essa exceção que funda a regra, ou seja, que funda um conjunto. O que é da ordem do feminino não é exatamente contabilizável. O gozo que se experimenta desse lado da sexuação – que, ressaltamos, não é restrito aos que nascem biologicamente mulheres – não pode ser pensado como um gozo discreto ou contabilizável, e sim como um “gozo contíguo” (Miller, 1993/2006, p. 324). Em outras palavras, ele desafia qualquer métrica. Ele não se conta e tampouco se escreve.

Em relação ao problema, apontado por Lacan, da leitura do que não se escreve, Mandil oferece uma hipótese:

Autorizamo-nos a supor que o sujeito do inconsciente “aprende” a ler justamente essa impossibilidade que jamais se escreve. Já se pode inferir aqui certo desatrelamento entre a leitura e o escrito, visto que uma leitura pode incidir justamente sobre aquilo que não se escreve (Mandil, 2003, p. 143).

Há uma diferença, portanto, entre poder ler algo desse impossível e poder escrevê-lo. Parece ser para isso que Lacan aponta quando diz que o que se pode ensinar ao sujeito do inconsciente a ler não tem nada a ver com o que se pode escrever a respeito (1972-1973/2008, p. 43).

Parece termos passado do escrito a-não-ler para a leitura do que não se escreve. Entretanto, há uma articulação entre ambos – e não é sem importância o fato de Lacan ter transitado de um ao outro, na lição do *Seminário, livro 20* (1972/1972/2008) em que fala da “Função do escrito”. Ele primeiro aborda o texto de Joyce, que é ilegível e, logo em seguida, o relaciona à leitura do lapso que, como vimos, lê-se de través, ou não se lê. Finalmente, Lacan passa à leitura que cabe ao sujeito do inconsciente. Entretanto, tal leitura não pode traduzir, de todo, aquilo que vige como uma escrita impossível. É plausível que o cerne do problema resida no próprio entendimento do que vem a ser a leitura, em uma análise. Se a tomarmos apenas como uma leitura que busque a compreensão, o limite se torna claro, uma vez que, como vimos, há sempre algo no texto que escapa ao sentido. Entretanto, podemos também tomá-la de outro modo, segundo a indicação de Mandil, como uma “leitura de garimpo” (2003, p. 173), que pressuponha uma bricolagem – um certo *fazer com* as peças soltas de um escrito a-não-ler.

Retornemos, com isso, ao “Posfácio ao Seminário 11” (1973/2003) – texto que nos instigou a percorrer fio a fio suas poucas páginas, e deslindá-las por tantas direções. No texto, Lacan menciona a “alfabestização”, referindo-se à aprendizagem da leitura na escrita fonética. Para ele, “aprende-se a ler alfabestificando-se” (1973/2003, p. 504). Essa escrita, que é a nossa, cola as letras aos sons, preconizando uma leitura fonética que, segundo Mandil, “desconsidera a autonomia do escrito em relação às leituras que dele se fazem” (2003, p. 144). Lacan contrapõe a bricolagem à alfabestização e a relaciona à possibilidade de tomar “a função do escrito por uma outra modalidade” (Lacan, 1973/2003, p. 504). O escrito a-não-ler exigiria uma leitura não o fusionasse ao significado. Para Mandil,

O *legere*, como ato de colheita e ajuntamento dessas letras em uma palavra, deve ser necessariamente uma “leitura” que monta, remonta, junta coisas heteróclitas, elementos que, mesmo unidos, não permitem a dissolução de suas identidades. O *legere* pode então tomar a forma de *assemblage*, isto é, um ajuntamento, uma bricolagem que põe em evidência a heterogeneidade do que foi ali recolhido (Mandil, 2003, p. 178).

Essa leitura se distingue pelo fato de tomar cada significante em estado puro, como letra<sup>24</sup> ou elemento heterogêneo por excelência, e incluí-lo em uma nova montagem. Enquanto o escrito legível pressupõe um leitor passivo, o escrito a-não-ler parece por o leitor à prova, fazendo com que ele precise “desfiar” o texto e realizar a sua própria remontagem dos elementos. Podemos remeter a isso o trabalho de leitura, e de escrita, em uma análise.

Em alguns momentos, os *Escritos* de Lacan parecem exigir tal leitura de garimpo; um esforço de bricolagem. Ao final do “Posfácio” (1973/2003), Lacan se refere novamente à sua própria escrita: “vocês não compreendem estenescrita [*stécriture*]. Tanto melhor, será uma razão para que a expliquem. E, se isso ficar em suspenso, vocês só terão que suportar o abraço. Vejam: quanto ao que me resta, ali sobrevivo” (Lacan, 1973/2003, p. 505). O que fica em suspenso, no âmbito da

<sup>24</sup> A letra é uma noção complexa, que sofre desdobramentos sutis, mas de considerável importância, ao longo do ensino de Lacan. No trabalho coletivo do grupo de pesquisa “A voz de seus limites”, coordenado por Marcus André Vieira, na PUC-Rio, decantamos uma divisão esquemática desses desdobramentos, em três aspectos da letra: letra/carta-significante; letra-objeto; letra-litoral. Tal desenvolvimento pode ser encontrado no livro *A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra* (Vieira; De Felice (Orgs.), 2018).

compreensão, faz-se causa de trabalho pela tarefa imposta aos leitores de explicá-lo. Explicar, ao contrário de compreender, parece alargar o escopo daquilo que se encontra no texto, remetendo-nos justamente à função do estilo enunciada por Lacan, quando faz a aposta de que seu estilo tenha como consequência que o leitor inclua, no texto, algo de si.

O embaraço, aqui, é produtivo, justamente onde o texto não se presta a uma leitura que passe unicamente pelo sentido. Parece ser nesse ponto de suspensão da compreensão que Lacan aposta na “sobrevivência” de seu ensino, quando diz: “vejam, quanto ao que me resta, ali sobrevivo” (1973/2003, p. 505). Podemos, aqui, associar o estilo à transmissão. O estilo de Lacan estaria relacionado não apenas ao que se veicula pela compreensão, mas principalmente ao que se *intraduz* do real em seu discurso, convocando-nos ao trabalho.<sup>25</sup>

Afastando-nos, por um momento, do estilo de Lacan, e ingressando no campo do que pode se apresentar como um dos efeitos de uma análise, podemos retornar ao tema da bricolagem. Na bricolagem, escrita e leitura parecem se sobrepor; não por uma via restrita à significação, mas pelo que se abre de uma possibilidade de *fazer com* o ilegível. Essa via difere de *dar sentido* ao ilegível, e exige que cada um faça a sua remontagem a partir das peças soltas de um escrito que não se lê, ou que se lê de través. Se seguirmos a trilha de Barthes, essa remontagem inaugura, em si, a possibilidade de uma nova escrita. Perguntamo-nos se a invenção de uma maneira de *fazer com* o ilegível teria relação com o estilo. Nessa lógica, o estilo diria respeito a uma maneira singular de cingir o que não se traduz, mas que, de alguma maneira, se mostra.

### ***A escrita sobre a água (ou traçar o intraduzível)***

Vimos que, no escrito, algo passa pelo sentido e pode ser lido, mas há também algo que passa pelo impossível. Esse impossível diz respeito ao real em jogo na própria escrita – aquilo que não cessa de não se escrever e que Lacan identifica como a própria falta da relação sexual. Para ele, “tudo que é escrito parte

---

<sup>25</sup> É importante, contudo, ressaltarmos uma advertência feita por Lacan: para que o embaraço “tenha importância”, é preciso que ele seja sério (1973/2003, p. 505). Ou seja, embora não se trate de fixar o escrito a um sentido único ou a uma tradução fidedigna – uma vez que há um ponto ilegível que não se traduz –, também não parece ser o caso de lê-lo de qualquer maneira. Dizer que não há nada que deva passar pelo registro do sentido seria, de certo modo, jogar o bebê fora com a água do banho. No escrito, algo passa pelo sentido e pode ser lido, mas há também algo que passa pelo impossível.

do fato de que será para sempre impossível escrever como tal a relação sexual. É daí que há um certo efeito de discurso que se chama a escrita” (1972-1973/2008, p. 40). Se a relação sexual é aquilo que não se escreve, ela nos convoca a escrever no lugar onde não a encontramos.

Enquanto o real toca ao impossível, que não cessa de não se escrever, o percurso de uma análise visa a que algo desse impossível possa se dizer. Para Lacan, o contingente diz respeito ao que, do impossível, *cessa de não se escrever* (Lacan, 1972-9173/2008, p. 100). Talvez possamos dizer que é na contingência de uma escrita fugaz que algo desse real se cinge. Se não se pode escrever o impossível, uma psicanálise pode inaugurar uma via para que um “bocadinho” desse intraduzível possa ser traçado, mesmo que pelas beiradas.

Ressaltamos que há uma dificuldade inerente a qualquer abordagem do tema do impossível, uma vez que positivá-lo é elidir o que o próprio tema abarca. Entretanto, deixar o impossível ao impossível é fadá-lo ao mutismo, o que não parece ter sido a direção tomada por Lacan em seu ensino. Qualquer tentativa de abordar o real, que não caia nas armadilhas de dar-lhe uma consistência imaginária ou de resigná-lo ao inefável, parece passar por tal esgarçamento do sentido que nos apresenta outro risco: o da incompreensibilidade. Diante desse desafio, quem sabe o melhor caminho seja o de nos servirmos de uma escrita que apresenta a nossa dificuldade em ato: a do poeta. Citamos Marguerite Duras, em seu livro *Écrire*:

*Escrever.  
Eu não posso.  
Ninguém pode.  
É preciso dizê-lo: não podemos.  
E escrevemos.*

(Duras, 1993, p. 52. Tradução nossa).

Para Duras, “escrever é buscar saber aquilo que escreveríamos, se escrevêssemos” (1993, p. 53. Tradução nossa). Não podemos escrever, mas escrevemos; um traçado que beira o impossível e que imprime algo acerca do que não se pode escrever. Com isso, sigamos.

Para Lacan, na psicanálise, trata-se “de elevar a impotência (aquela que dá conta da fantasia) à impossibilidade lógica (aquela que encarna o real)” (1975/2003,

p. 548). Ficar no mutismo pela imposição do indizível, ou na agrafia pela vigência do que não se pode escrever, é, de certa forma, ficar no registro da impotência. Ana Lucia Lutterbach-Holek, aponta que “aquilo que não se pode dizer não é o indizível, mas sim o real do dizer” (2008, p. 115 e 116). A questão se torna, portanto, como *fazer com o impossível*; com o real em jogo na experiência analítica. É possível transmitir algo desse encontro, que se dá de maneira singular no percurso de uma análise?

Vimos que, ao final de uma análise, há um atravessamento da fantasia e das identificações. A partir disso, a interrogação de Lacan acerca do final de análise se torna “como o sujeito que atravessou sua fantasia fundamental pode viver a pulsão” (1964/2008, p. 264). Freud apontara, em 1937, que uma análise jamais poderia erradicar a pulsão. Se a pulsão não se ultrapassa, o sintoma tampouco se erradica, uma vez que podemos dizer que não há pulsão sem sintoma. É o que Miller aponta quando aproxima o osso de uma análise ao sintoma, ao abordar uma das derradeiras formulações de Lacan acerca do final de análise: a identificação ao sintoma. Segundo Miller, a identificação ao sintoma quer dizer que:

[...] o sintoma não se ultrapassa, à diferença do plano do imaginário; quer dizer que o sintoma, não o fazemos cair, diferentemente das identificações; que o sintoma não se atravessa, diferentemente da fantasia; quer dizer que o sintoma, temos que viver com ele, que devemos, como se diz em francês, *faire avec*, quer dizer que devemos haver-nos com ele. Dizer que se chega a se identificar com o sintoma significa que *sou tal como eu gozo* (Miller, 2015, p. 90).

O sintoma, ao final de análise, não parece ter o mesmo estatuto do sintoma do qual o sujeito se queixa ao seu início.<sup>26</sup> Na entrada em análise, o sintoma funciona, de certa maneira, como um ponto de enlace à função de sujeito-suposto-saber, pela qual o analista é tomado como aquele que sabe algo sobre o sintoma que aflige o candidato a análise. Ao final de análise, como indica Miller, o sintoma aparece em sua estreita relação com o real do gozo, que recebe suas coordenadas pelos encontros, sempre contingentes, com as insígnias do desejo do Outro. São

---

<sup>26</sup> Ao final de seu ensino, Lacan introduz uma diferença na grafia da palavra “sintoma”. A partir de seu vigésimo terceiro *Seminário* (1975-1976/2007), o termo *sinthoma*, em sua grafia antiga, aparece relacionado à teoria dos nós borromeanos. Trata-se de uma teoria vasta e densa, que escapa aos limites de nossa atual investigação. Necessário marcar, porém, sua abertura para novas e importantes nuances acerca do estatuto do sintoma em uma análise.

elas que marcam o corpo do ser falante. Tais insígnias, produto dos efeitos do significante sobre o corpo, vão traçando as alamedas do gozo. O que funda o ser falante, como tal, é essa experiência. Daí a formulação de Miller: sou como eu gozo.

Lembremos, nesse ponto, o apontamento de Barthes acerca do estilo. Para ele, o estilo é algo relacionado a uma “lembrança”, encerrada nas profundezas do corpo (1953/2016, p. 12). Podemos, aqui, relacionar o que vige no corpo ao próprio gozo, tributário do encontro da carne com o significante. É nesse encontro que a *carne vira corpo*; que o corpo passa a ser tomado pelo discurso. Se o corpo é o lugar do Outro, como aponta Lacan, é justamente porque ele é sítio das primeiras inscrições da linguagem (1969/2003, p. 327). É por essa via que o corpo se faz lugar de uma escrita; página ou superfície onde se cravam as letras de um alfabeto vivo (Lacan, 1957a/1998, p. 447).

O estilo, aqui, traduz-se como uma via de circunscrição dessa escrita, que não é uma escrita de sentido, mas uma *escrita de gozo*, que não se traduz inteiramente pela via da significação. Ressaltamos que não se trata de uma intencionalidade no estilo – visto que o estilo parece ultrapassar o sujeito –, mas de uma maneira de se haver, ou *fazer com*, essas marcas primordiais, que determinam as vicissitudes singulares do gozo. Se *sou como eu gozo*, como indica Miller (2015, p. 90), o estilo pode ser uma via pela qual se chega a cernir algo dessa maneira de gozar. É nesse ponto que escrita, gozo e estilo parecem se enlaçar.

Maria Cristina Poli aborda o corpo como suporte de uma inscrição de gozo, ao ressaltar que:

Escrita, em psicanálise, refere-se ao campo pulsional no qual o corpo é “página” em que se inscrevem as letras como cifras de gozo. O corpo, enquanto corpo pulsional, se apresenta à operação analítica como suporte de uma escrita ou como semblante de um estilo (Poli, 2016, p. 38).

Conforme a autora coloca, o estilo se relaciona ao corpo, que se apresenta como suporte de uma escrita. O estilo, nesse sentido, não seria um adorno da forma, mas estaria ligado ao corpo como corpo de gozo, inserido no campo pulsional. Ele se relacionaria, então, ao “efeito de uma inscrição possível do gozo” (Poli, 2016, p. 38).

No texto “A letra e o elã” (2010), Marcus André Vieira indica uma possível relação entre o gozo, a escrita e o estilo, que passaria pelo “saber-fazer com” (ou *savoir y faire avec*), ao final de análise: “talvez seja isso o segredo do que Lacan chamou de estilo, um saber-fazer com o que se pôde escrever de seu gozo. Basta lembrar que essa escrita não é fixa, pois só existe no átimo em que se inscreve um dizer” (Vieira, 2010, p. 84).

A indicação sobre a fluidez do que se pôde escrever do gozo nos remete a uma passagem do texto “Análise finita e a infinita” (1937/2018). Ali, Freud assinala que, embora acreditemos escrever sobre a argila, de fato, “escrevemos sobre a água” (1937/2018, p. 347). Ainda que se dissipe, essa escrita sobre a água pode produzir pequenas ondulações e, quem sabe, até fazer marola. Fazer marola: talvez seja isso que se pode esperar de um discurso muito singular, pelo qual, segundo Lacan, “o real toca no real” (1975/2003, p. 545). Em uma indicação que se aproxima dessa ideia, durante uma das conferências proferidas nas universidades norte-americanas, Lacan se refere ao seu estilo como uma maneira de dizer que produz uma espécie de “pequeno turbilhão” (1975/1976, p. 48).

Vislumbramos, aqui, uma possível articulação com uma enigmática formulação de Lacan em seu texto, “Aviso ao leitor japonês” (1972b/2003). Esse texto foi redigido como uma espécie de prefácio à primeira tradução dos *Escritos* na língua japonesa. O termo “aviso” pode nos indicar a apreensão de Lacan, não propriamente quanto à tradução, mas quanto à maneira como seria lido pelos japoneses que, como ele próprio ressalta, “traduzem tudo o que aparece de legível” (1972b/2003, p. 498). Claudia de Moraes Rego aponta que o receio de Lacan era de ser mal lido ou, ainda, de não ser lido (2006, p. 216). De fato, esse é um risco, ao se tratar de um texto comprometido, como é o de Lacan, com um discurso tão peculiar quanto o discurso do analista.

A formulação enigmática aparece ao final do “Aviso ao leitor Japonês” (1972b/2003), quando Lacan afirma que, para que se possa fazer passar o discurso analítico para a língua japonesa, no lugar dele, seria necessário apenas um *stylo* (uma caneta). Quanto ao próprio Lacan, para ocupar esse lugar, ele diz precisar de um *style* (estilo). Além do que podemos extrair do jogo de quase homofonia entre as palavras em francês, *stylo* e *style*, Lacan não explicita exatamente a relação que

ele vislumbra entre a caneta, instrumento de escrita, e o estilo. Sem buscar sanar o enigma imposto por esta formulação, podemos lançar a hipótese de que o estilo operaria justamente ali onde a escrita não se traduz. Não é que ela não se traduz devido à incompetência do tradutor ou do leitor. Como vimos anteriormente, há uma intraduzibilidade inerente à própria função do escrito. O final do texto parece apontar para essa relação entre o estilo e um ponto de impossibilidade de tradução: “quanto a mim, para ocupar esse lugar, preciso de um estilo [*style*]. O que não se traduz, fora da história de onde falo” (Lacan, 1972b/2003, p. 500).

Como traduzir o intraduzível? Talvez não seja mesmo possível. Mas, daí, extrair a triste consequência de que se deve deixar o indizível ao indizível é, de certa forma, fadar qualquer possibilidade da transmissão do real em jogo na psicanálise ao mutismo – ou, pior, ao misticismo. Como veremos a seguir, Lacan cria um dispositivo, o qual nomeia *passé*, como uma maneira de colher os testemunhos daqueles que puderam extrair, a partir da sua análise, um naco de saber que toca o real. Trata-se, ao que parece, de uma aposta na transmissão do intransmissível; uma maneira de fazer continuar a psicanálise.

### *Um passé*

Com o intuito de nos aprofundarmos nessas considerações, lançaremos mão do que nos transmite Ana Lucia Lutterbach-Holck, no depoimento de *passé* que pode ser encontrado em seu livro, *Patu: a mulher abismada* (2008). Para a autora, “o dispositivo do *passé* se trata de uma prática na qual um analista faz o testemunho sobre sua própria experiência de análise, a transmissão da particularidade de uma experiência” (2008, p. 104).

O *passé* é um dispositivo criado por Lacan, no momento em que funda a sua Escola. Seu funcionamento é detalhado na “Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista na Escola” (1967/2003). O *passante*, um analista que considera ter concluído sua análise, dirige-se à secretaria do *passé* de sua Escola e formula sua demanda de *passé* (Lacan, 1967/2003, p. 260 e 261). São indicados *passadores*, que já atravessaram um determinado ponto em suas próprias análises e para os quais também se vislumbra algo de seu final, para recolherem o relato daquele que formula a demanda. O relato escutado pelos *passadores* é, então, passado para o júri ou cartel do *passé*, que buscará compreender essa conclusão, assim como a forma

como cada passador foi tocado pelo que vige nas entrelinhas do relato do passante (Vieira, 2018b, p. 17). Segundo Lutterbach-Holck, cabe ao cartel do passe “verificar se houve passagem do analisável para o ‘ensinável’, isto é, se o passante conseguiu transmitir um saber a partir do que teve lugar e já não está” (2008, p. 105).

Neste ponto, é importante ressaltarmos que o dispositivo do passe pode diferir de uma Escola para outra, cabendo a cada coletivo<sup>27</sup> de analistas inventar sua maneira de fazer passar o que se pode descrever como os “sedimentos” de uma experiência de análise, atravessada de ponta a ponta. Há, por exemplo, Escolas que não fazem uso do dispositivo do passe tal como o formulara Lacan, e que buscam dar lugar a essa experiência de outras maneiras. De qualquer modo, trata-se de tentar transmitir algo do impossível de uma experiência de análise, apostando que, nem por isso, deixa de ser passável. Digamos que não é, propriamente, pelos sentidos atribuíveis à narrativa de uma história que ela é transmissível, mas pelos *efeitos* que o relato pode imprimir sobre os passadores, o cartel e o coletivo de analistas, em suas sucessivas passagens. Há um saber em jogo nessa transmissão. Contudo, parece se tratar de um saber que consiste menos do que *escorre* – de certa forma, fluido e de difícil apreensão.

Com isso, retornamos ao texto de Lutterbach-Holck. Não percorreremos, aqui, os detalhes de sua experiência, ricamente relatados no livro, mas nos ateremos à formulação acerca dos três tempos de sua análise, a que ela nomeia de uma forma muito singular: biografia, biografagem e biografema<sup>28</sup>. Propomos que essas nomeações possam, em si, ser consideradas invenções e, como tal, dão um contorno singular a tempos que permaneceriam indistintos, caso ela não os tivesse nomeado. A autora confere, assim, uma espécie de textura aos tempos de sua análise, que não correspondem a uma cronologia estritamente linear, mas a momentos marcados por idas e voltas. Seu relato detalha os vestígios desses atravessamentos. Em suas palavras,

---

<sup>27</sup> Esta expressão foi usada por Marcus André Vieira, em seu livro *A escrita do silêncio (voz e letra em uma análise)* (2018b, p. 16), e nos pareceu precisa, visto que não se trata, exatamente, de os analistas comporem um grupo em uma Escola. O coletivo seria, portanto, um termo mais adequado.

<sup>28</sup> C.f.: Barthes, 1971/1990.

O primeiro tempo, *biografia* ou *vida descrita*, é sobre o que, supostamente, já estava lá, um saber que é pré-escrito. *Biografagem* ou *vida de escrita* é a escrita sobre o que não estava lá, a história como ficção. *Biografema* ou *escrita vida*, é a escrita contando com o real, uma invenção mais próxima da escrita poética (Lutterbach-Holck, 2008, p. 106).

*Biografia*. Podemos pensar que uma análise parte da historicidade do sujeito. A história familiar, as marcas dos encontros contingentes com o que há de mais opaco no Outro, formam uma espécie de constelação das insígnias que determinam o sujeito, assim como dos significantes primordiais que o representam. Podemos pensar que a *biografia*, ou vida descrita, diz respeito ao mapeamento dos acontecimentos que definiram o falante; aquilo que, em sua história, foi assim, mas que poderia ter sido de outro jeito. Para Miller, “sempre existe, na narração da vida de alguém, um forte caráter de contingência” (1997, p. 253). Lutterbach-Holk relata alguns desses pontos determinantes de sua própria constelação: um pai-sabe-tudo; a morte de um irmão, ao qual, subsequentemente, se identifica; o significante “bela”, “diante do olhar da mãe que a vestia” –  $S_1$ , que “vinha recobrir o feio que lhe parecia” (2008, p. 106).

*Biografagem*. Das peças soltas que compõem a constelação subjetiva da vida descrita, o sujeito tece uma “vida escrita”. Trata-se de uma escrita que toma, em sua tecelagem, as marcas que determinaram o sujeito – sua relação com o desejo do Outro, com o objeto, sua maneira singular de gozar. Todavia, não se trata de uma escrita da realidade histórica, mas de uma escrita da história como ficção. Podemos relacionar esse tempo, nomeado aqui como biografagem, à própria construção da fantasia como escrita. Segundo a autora, “a biografagem ou vida escrita é a escrita ficcional, criação que vela o real” (2008, p. 110). Enquanto na biografia prevalecia uma pré-escrita, a biografagem dará “uma forma escrita ao que não estava lá” (Lutterbach-Holck, 2008, p. 110). Se no início de uma análise há um saber suposto preexistente, nesse segundo tempo, há a exigência de uma dedução ou construção de saber acerca das marcas de gozo, que se imprimem de maneira singular no corpo de cada ser falante.

No relato de Lutterbach-Holck, o significante “patê”, surgido a partir de um sonho, tem função de nomeação de gozo. Seus deslizamentos, “patê (para se ter), pavê (para ser vista), pacumê (para ser comida)” (2008, p. 111), delineiam algo de

sua posição como objeto para o Outro, e encontram seu limite em “patu”. Trata-se de um significante novo, que indica tanto a sua posição na cena da fantasia, como objeto polivalente para o Outro, quanto a possibilidade de um novo lugar, que Lutterbach-Holck escuta na homofonia do *pas-tout*, não-todo, referente à posição feminina. Segundo a autora, tal deslizamento, que parece transpor algo da escrita de sua ficção, corresponde à extração do objeto. Essa extração permite uma reviravolta do objeto em sua função: “de obstrução, o objeto passa a causa de desejo” (Lutterbach-Holck, 2008, p. 111).

*Biografema.* Uma escrita que se assemelha à montagem, feita a partir do que resta de uma análise; é isso que parece ser possível tecer de uma experiência atravessada de ponta a ponta. Lutterbach-Holck dá destaque à definição barthesiana do biografema: ele diz respeito a alguns pormenores, gostos ou inflexões, aos quais se poderia reduzir a vida de um sujeito após sua morte. Tal seria o trabalho do biógrafo cuidadoso e desvolto – o de compor um “biografema” (Barthes, 1971/1990, p. 12).

A autora assemelha o biografema, ou *escrita vida*, a uma invenção e o aproxima de um poema (Lutterbach-Holck, 2008, p. 113). O poema, aponta Joseph Attié (2010, p. 92), tem, ao mesmo tempo, efeitos de sentido e efeitos de furo. Podemos propor, seguindo os passos dados anteriormente, que os efeitos de sentido dizem respeito ao que se traduz, enquanto os efeitos de furo tocam àquilo que, do poema, se *intraduz*.

O intraduzível, ou impossível, não se elimina ao final de uma análise. Todavia, pode-se “encontrar a cada vez um saber fazer com isso (*savoir y faire*)” (Lutterbach-Holck, 2008, p. 112). Trata-se de um trabalho que não se esgota, visto que a característica predominante do impossível é que ele insiste em não se escrever. Para Lutterbach-Holck, “isso que resta de uma análise exige um trabalho sem fim até o fim, mas contando com o já realizado” (2008, p. 116). Dos vestígios evanescentes de uma análise, resta, aos que se propõem a fazer o seu relato, a remontagem, o biografema, o poema.

Uma articulação com o estilo se faz possível. Tomar o estilo como biografia seria tomá-lo como o homem; como subjetividade. Tomá-lo enquanto biografagem seria enquadrá-lo no escopo da repetição na fixidez da fantasia. Propomos, portanto,

aproximar o estilo do *biografema*; de uma escrita que circunscreva o que insiste em nos escapar. Nessa perspectiva, estilo, montagem e biografema se relacionam, por terem como elemento-causa os vestígios ou cacos de um atravessamento.

O estilo aparece, então, como um dos nomes que podemos dar a esse naco de real que se pode transmitir a partir de uma análise. O encontro com um estilo seria também o encontro com uma maneira de dar lugar, no trançado de uma escrita singular, ao que não se traduz dessa experiência. Um *fazer com isso* se impõe como aposta de trabalho, dando aos vestígios recolhidos de um percurso de análise outro destino que não o silêncio ou a agrafia.

## Considerações finais

Na trilha do estilo, fomos conduzidos por um caminho sinuoso. As pistas deixadas por Jacques Lacan, no texto de “Abertura” (1966/1998) dos *Escritos*, nos indicaram um percurso por conceitos que tangenciassem o estilo e nos permitissem dar sustentação à elaboração teórica acerca dessa noção, que conta com passagens escassas e abstrusas. Abriu-se, então, a possibilidade de traçarmos uma trajetória que fosse do homem (ou da subjetividade) ao próprio objeto em questão na psicanálise, passando pelos conceitos de pulsão e repetição, e desembocando na fantasia, bem como seu atravessamento ao final de análise. Fomos conduzidos à pergunta do que se transmite de um percurso de análise atravessado de ponta a ponta. Para abordar esta questão, interrogamos o que se lê e o que se escreve de uma psicanálise. Chegamos a um horizonte para a conceituação do estilo em Lacan: o estilo poderia ser concebido como uma maneira de dar lugar ao impossível de dizer ou escrever de uma experiência. Tendo como elemento operador o objeto, esse encontro com um estilo parece possibilitar a inclusão – na própria textura da fala e da escrita – do que é escamoteado no discurso.

Inicialmente, buscamos localizar a noção de estilo nos campos da retórica e da teoria literária, para depois situá-la no campo da psicanálise, com um olhar específico para a forma pela qual o estilo é abordado em 1966, no ensino de Lacan. Em um primeiro momento, abordamos o estilo como uma noção ampla, cuja investigação precisou levar em consideração a pluralidade de suas acepções, assim como os seus desdobramentos históricos. Em seguida, acompanhamos a sequência de passos percorridos por Lacan acerca do estilo em seu texto de “Abertura” (1966/1998) da coetânea dos *Escritos*. Vimos que Lacan parte da afirmação de Buffon, “o estilo é o próprio homem”, apenas para seguir para a formulação segundo a qual “o estilo é o homem a quem nos endereçamos” (1966/1998, p. 9). Com esse passo, o psicanalista inclui, na problemática do estilo, a noção do Outro como interlocutor eminente do discurso. Detivemo-nos nesses dois passos, com o intuito de os relacionarmos aos desenvolvimentos históricos acerca do estatuto do estilo nos campos da Filosofia e da Literatura. A partir dessa articulação, foi possível estabelecer que a noção de estilo, tal como abordada por Lacan, não parece se confundir com a acepção clássica do termo,

pautada na oposição entre fundo e forma. Feito esse percurso, buscamos introduzir um terceiro movimento, em relação ao qual lançamos a hipótese de que se trataria de um passo a mais, dado por Lacan, ao traçar uma relação íntima entre o estilo e o objeto da psicanálise – denominado objeto *a*.

No capítulo seguinte, para abordar o objeto em sua articulação com o estilo, foi preciso, primeiro, percorrer a relação entre o objeto e a constituição do sujeito. Esse trajeto foi delineado segundo a indicação de Lacan, em que situa o estilo em relação ao objeto em torno do qual o sujeito se estrutura. Vimos que, por meio da operação de alienação, o ser falante incorpora as palavras do Outro. Nesse movimento, ele advém como sujeito na e da linguagem. A separação, por sua vez, configura-se como uma espécie de balizamento da alienação do sujeito ao campo do Outro. Trata-se de uma resposta à alienação, por meio da qual se evidencia a falta, no campo da linguagem, de um significante que possa responder ao lugar do sujeito no desejo do Outro. Uma resposta a esse enigma é formulada, sempre tendo como referência a suposta demanda do Outro. Essa resposta confere, à fantasia, sua gramática particular.

A fantasia é, essencialmente, um contraponto à pergunta irrespondível: o que o Outro quer de mim? O objeto *a* – resto da operação de separação – toma a forma de elemento que responde à suposta demanda do Outro. Essa é sempre uma resposta de gozo, encarnado nesse elemento que é, ao mesmo tempo, muito íntimo e estranho ao falante.

As duas operações constitutivas, alienação e separação, correspondem ao advento dos dois termos que compõem a matriz da fantasia:  $\$$  e *a*, respectivamente. Essa matriz estabelece as coordenadas que determinam a posição do sujeito em relação ao objeto e ao enigma do desejo do Outro. A fantasia é dotada de uma fixidez, que se demonstra pelas repetições dos arranjos que se estabelecem entre sujeito e objeto.

Vimos que, na neurose, a escrita da fantasia se confunde com a escrita da pulsão, por onde o objeto é tomado como objeto da demanda do Outro. Nessa operação, há uma espécie de sobreposição do objeto de demanda do Outro ao objeto causa de desejo. É por essa via que o objeto entra no circuito das trocas elementares e pode ser, parcialmente, tomado pelo jogo significante. Contudo, o que fica

escamoteado nesse engodo é o objeto em sua face real, como puro vazio e causa de desejo.

É pelas sucessivas voltas da demanda do Outro que o circuito da pulsão se desenha e todo o engodo da demanda parece colocar o objeto no horizonte da satisfação pulsional. Entretanto, Lacan destaca que o objeto, de fato, não se situa no horizonte e sim *atrás* da pulsão. Ele é motor ou causa do movimento da pulsão, e não seu alvo. Como vazio, o objeto é, em si, inatingível. Assim, a pulsão se relança em torno desse objeto, que Lacan define como puro cavo. O encontro com o objeto da pulsão é, como vimos, um encontro sempre faltoso: o objeto nunca está no lugar onde o procuramos. A repetição se enlaça, assim, ao movimento da pulsão, e se configura como repetição de um fracasso. A pulsão pode apenas reiterar seu movimento ao contornar o objeto, uma vez que o encontro com o objeto de satisfação absoluta é impossível.

Ao abordarmos o conceito de repetição, fomos levados à distinção entre *autômaton* e *tiquê*. *Autômaton* pode ser entendido como uma forma de repetição determinada pelas leis simbólicas e se caracteriza pelo desenrolar ordeiro da cadeia significante. Trata-se de uma forma de repetição na qual não há incidência do objeto no simbólico. *Tiquê*, por sua vez, diz respeito a um aspecto da repetição na qual o objeto, em sua face real, incide no simbólico e aparece como rateio. Como *tiquê*, a repetição pode ser entendida à maneira de um encontro fortuito com o real que sempre escapole. Aqui, o que se repete é aquilo que é sempre auto-idêntico; que insiste em retornar ao mesmo lugar (onde não o encontramos), e que podemos chamar de objeto, tomado em sua vertente real.

No âmbito da repetição, nosso percurso buscou aproximar o estilo do objeto pela via de *tiquê*: um encontro fortuito com o real que o próprio ordenamento simbólico escamoteia. Tanto o estilo quanto a repetição denominada *tiquê* dizem respeito à possibilidade de um encontro onde o objeto é posto em cena. O estilo, tendo como elemento operador o objeto, pode ser entendido como uma maneira de dar lugar a algo desse encontro fortuito com o real que insiste em nos escapar.

Ao longo do segundo capítulo, abordamos a relação do objeto com a repetição e a pulsão, com o objetivo de fundamentar sua possível relação com o estilo. Tanto o objeto quanto o estilo são noções escorregadias no ensino de Lacan,

justamente por tocarem, em algum ponto, ao que escapa à significação. Assim, a maneira que encontramos de abordá-los foi nos lastrearmos a uma articulação com outros conceitos.

Os caminhos da pulsão e da repetição, para chegarmos a uma conceituação possível do objeto, pareceram-nos os mais fecundos, uma vez que nos permitiram vislumbrar o objeto em sua função de causa; como motor ou elemento operador dos movimentos tanto da pulsão quanto da repetição. Quando passamos à investigação da função do objeto no estilo, constatamos que todos os caminhos levavam a Roma: no estilo, o objeto também aparece como elemento operador, ou elemento-causa. Trata-se de uma inversão do que teríamos, se, por exemplo, tomássemos o sujeito como agente no estilo. Nesse caso, que não é o nosso, teríamos o objeto como produto de um esforço de estilo. Inversamente, no estilo, tal como nos indica Lacan, é o objeto que opera, ultrapassando qualquer intencionalidade do ser falante. O sujeito, aqui, fica “em escanteio”. Poderíamos pensar, em última instância, que, no estilo, o sujeito não está determinado de antemão. Ele se verificaria, ou não, *a posteriori* – como efeito.

Ao final do segundo capítulo, nos interrogamos acerca do que diferenciaria o estilo de uma repetição atrelada à fixidez da fantasia. O estilo, tomado como repetição determinada pelas coordenadas da matriz fantasmática, reduzir-se-ia aos arranjos cristalizados entre o sujeito e o objeto. Nesse caso, o elemento operador no estilo não seria o objeto enquanto causa, e sim a coreografia que determina os movimentos de conjunção e disjunção entre o sujeito e o objeto. Não é, contudo, pela via do enquadre da fantasia que buscamos entender o estilo nesse trabalho. Qual seria, portanto, a particularidade do estilo, se pudéssemos tomá-lo como uma noção que se diferencia da fantasia?

Com isso, fomos levados às formulações de Lacan acerca do final de análise, apresentadas pela primeira vez no *Seminário* de 1964. Na última lição desse *Seminário*, Lacan postula que o final de análise diria respeito ao atravessamento da fantasia e se interroga como o sujeito que atravessou a fantasia fundamental poderia viver a pulsão. Como vimos, o sujeito tende, na fantasia, a tomar o objeto como objeto de demanda do Outro, elidindo assim o encontro com a vertente do objeto enquanto causa de desejo. Com o atravessamento da fantasia, o objeto se revela em

sua dimensão real, como vazio ou puro cavo, fazendo com que, ao final de análise, a fantasia se torne análoga à própria experiência da pulsão.

Nesse sentido, podemos entender a travessia a fantasia também como uma operação na qual o objeto é reintegrado à sua função de causa. O sujeito pode, assim, abrir mão da busca pelo objeto soberano, colocado erroneamente à frente do desejo, e reintegrar o desejo à sua causa, situada atrás do desejo, como motor do movimento da pulsão. Com isso, abre-se a possibilidade da criação de novos arranjos com esse objeto que, embora seja sempre o mesmo, sofre uma transposição relativa à sua função: de objeto de obturação, ele passa a objeto operador, ou objeto-causa. Dessa maneira, relacionamos a possibilidade de viver a pulsão ao encontro com um estilo, que passaria pela possibilidade de *incluir* o objeto em novos arranjos. Dito de outro modo, o estilo poderia ser entendido como uma maneira de incluir o objeto, tomando-o não mais como alvo do desejo ou resposta à demanda, mas como causa.

No terceiro capítulo, investigamos a função do objeto no discurso analítico, com o objetivo de verificar se haveria um ponto de interseção entre esse discurso, próprio à psicanálise, e o estilo. Essa interlocução foi pautada pelo fato de que, assim como o objeto é o elemento operador no estilo, ele também funciona como agente no discurso analítico. Nesse ponto, interrogamos a maneira pela qual o estilo se relacionaria ao discurso analítico, bem como à transmissão da psicanálise.

Primeiramente, Lacan nos indica que há uma relação a ser feita entre o estilo e a transmissão, especificamente no que diz respeito ao seu ensino. O estilo aparece como uma maneira pela qual o discurso pode tocar o real e “mostrar”, por assim dizer, aquilo que não se diz, ou não se transmite de todo pela via do sentido. Lacan ressalta, no *Seminário, livro 5* (1957-1958/1999), que é em função do estilo que o objeto próprio à psicanálise é incluído, em ato, na tessitura daquilo que se escreve ou se diz. Assim, Lacan aponta que seu estilo deriva da dificuldade que o objeto impõe ao discurso. O objeto aparece aqui como causa de um efeito difícil de se nomear, mas que, ao mesmo tempo, insiste em se dizer. Essa insistência – ou melhor, o que se faz com ela – parece dizer respeito ao estilo.

Vimos que, ao final de seu ensino, Lacan discute a própria transmissão, quando diz suspeitar que a psicanálise seja mesmo intransmissível. Se a psicanálise

é intransmissível é porque há algo, na transmissão do que operou como efeito do discurso analítico, que não passa pela via do sentido e do conhecimento formal. Por essa razão, Lacan assinala que a única maneira de levar a psicanálise adiante é por meio de sua reinvenção, a partir do que cada analista pôde extrair de sua própria experiência, como analisante. É nesse ponto que podemos dizer que algo se transmite, no nível de um estilo. O estilo, ao final de uma análise, diz respeito à maneira que cada analista encontra de *fazer com* os restos, extraídos de sua própria experiência de análise.

Cabe, aqui, a pergunta: o que se lê e o que se pode escrever de uma análise levada até seu final? Para abordar essa questão, recorreremos ao “Posfácio ao Seminário 11” (1973/2003) e à lição de 9 de janeiro de 1973, do *Seminário, livro 20* (1972-1973/2008), onde Lacan interroga a função do escrito. Nesses dois momentos, Lacan aponta para a distância que há entre o que se escreve e o que se pode ler de um escrito. No “Posfácio” (1973/2003), ele apresenta essa distância pela via do escrito a-não-ler, tomando como exemplo a escrita de James Joyce. Na lição do *Seminário, livro 20* (1972-1973/2008), ele retoma esse ponto e o aproxima do lapso – aquilo que não se lê, ou se lê de través –, pelo fato de poder ser lido de uma infinidade de maneiras. Com isso, Lacan diz que o que se ensina ao sujeito do inconsciente a ler em uma análise não tem nada a ver com o que se pode escrever acerca disso. De fato, uma leitura balizada apenas pelo sentido encontra seu limite em um escrito que não se pauta na significação, mas no gozo.<sup>29</sup> Se há uma leitura possível do escrito a-não-ler, esta leitura não poderá passar apenas pelo registro do sentido, mas deverá incluir o trabalho de montagem e remontagem dos elementos heterogêneos do texto. Trata-se de um trabalho que se assemelha a um *assemblage*; uma bricolagem, e que produz, por sua vez, uma nova escrita a partir de fragmentos.

Assim, o escrito para não ser lido – aquele que porta o ilegível – se torna produtivo, uma vez que exige do leitor um constante esforço de reescrita. Ele exige que o leitor coloque, ali, algo de si, e que não confie muito no ponto final. É nesse sentido que uma escrita em torno do impossível de se ler e de se escrever, é sempre uma escrita fugaz – uma escrita sobre a água.

---

<sup>29</sup> É o caso da escrita de James Joyce. Lacan o assinala em “Joyce, o sintoma” (1975/2007), quando diz: “leiam as páginas de *Finnegans Wake*, sem procurar compreender. Isso se lê. Se isso se lê [...] é porque sentimos presente o gozo daquele que escreveu isso” (1975/2007, p. 161).

Relacionamos essa escrita, que conta com a montagem a partir de fragmentos, ao estilo. Aqui, podemos entender o estilo como uma via mediante a qual a escrita poderia incluir algo do real que escapa tanto ao sentido quanto à representação. Postulamos que é no descompasso entre o que se lê e o que se escreve que o estilo se situa como uma possibilidade de cingir o que não se traduz, ou se *intraduz*, de uma experiência de análise levada até seu momento de conclusão.

O trabalho de escrita, a partir do que se pôde extrair de uma análise, assemelha-se a esse esforço de remontagem, ou de bricolagem. O estilo, por sua vez, toca à maneira singular pela qual cada um dará lugar ao que insiste em escapar. Isso se relaciona diretamente com a possibilidade de fazer passar, do privado ao público, algo acerca dos fragmentos de uma análise atravessada de ponta a ponta. Trata-se de uma escrita que dê, ao real em jogo na experiência, outro destino que não o silêncio.

Estilo, escrita sobre a água, biografema. Foram esses alguns dos nomes que surgiram, ao longo deste trabalho, para dizer desse esforço de dar lugar ao intraduzível. Na aposta de uma transmissão na psicanálise, é preciso nos havermos com o que resiste à captura e parece se espalhar com o vento ou escorrer como a água. Não é garantido que aquilo que a escrita enlaça, num instante, esteja ali no instante seguinte. Escrever, como já dizia a poeta, é impossível. Entretanto, escrevemos.

Nosso percurso pelo estilo se iniciou com uma interrogação acerca de sua relação com o objeto e se concluiu com uma articulação entre o estilo e a escrita. Nesse ponto, o estilo não se confundiria com uma forma dada à escrita, mas diria respeito a uma escrita que portasse algo desse gozo que resiste à *significantização*. Trata-se, na psicanálise, da construção de um estilo referido à escrita de gozo; aos vestígios inapagáveis do encontro entre corpo e linguagem. Esse ponto de chegada coloca em nosso horizonte a necessidade de pesquisarmos a relação entre o estilo e a letra, tomada como cifra de gozo.

O escopo de nossa pesquisa atual não nos permitiu adentrar a complexidade desse tema em Lacan, uma vez que a noção de letra sofre desdobramentos sutis, embora de enorme importância, ao longo de seu ensino. Deixamos, portanto, a articulação entre o estilo, a escrita e a letra como um fio a ser retomado em uma

pesquisa futura. Lançada a intenção de continuarmos a nossa pesquisa, um estudo acerca da letra e sua relação com o estilo nos parece ser um caminho fecundo na busca pela elucidação de nosso tema.

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. (3a ed.). Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

\_\_\_\_\_. **Retórica**. (2a ed.). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

\_\_\_\_\_. **Física I-II**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ATTIÉ, J. Eu não sou um poema, mas um poeta. In: **Latusa, n. 15: Testemunho e passe: psicanálise e clínica**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise Seção Rio, outubro de 2010, p. 85-96.

BARTHES, R. (1953). **O grau zero da escrita**. (3a ed.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

\_\_\_\_\_. (1968). A morte do autor. In: **O rumor da língua**. (pp. 66-70). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. (1969). O estilo e sua imagem. In: **O rumor da língua**. (pp. 147-159). São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. (1970). **S/Z**. São Paulo: Edições 70, 1980.

\_\_\_\_\_. (1971). **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1990.

\_\_\_\_\_. (1973). **O prazer do texto**. (6a ed.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. (1973). **Sollers Escritor**. Biblioteca Tempo Universitário, no. 64. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Fortaleza: Editora Universidade Federal do Ceará, 1982.

\_\_\_\_\_. (1975). **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. (1975). O jogo do caleidoscópio. In: **O grão da voz: entrevistas, 1962-1980**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 281-290.

BASSOLS, M. Lituratierra. In: **Cuadernos del INES**, n. 9. Venezuela: Nueva Escuela Lacaniana, 2015.

BENVENISTE, E. Catégories de pensée et catégories de langue. In: **Les études philosophiques**, 4 (oct.-déc., 1958). Paris: P.U.F. Disponível em: <[http://lecompte.al.free.fr/ressources/PARIS8\\_LSL/benveniste.pdf](http://lecompte.al.free.fr/ressources/PARIS8_LSL/benveniste.pdf)>. Acesso em: 19/08/2018.

BUFFON, G-L.L. (1735). **Discurso sobre o estilo**. Covilhã: Lusosofia Press, 2011. Disponível em: <[http://www.lusosofia.net/textos/bufon\\_george\\_louis\\_discurso\\_sobre\\_o\\_e\\_stilo.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/bufon_george_louis_discurso_sobre_o_e_stilo.pdf)>. Acesso em: 20/08/2018.

BLOCH, O.; WARTBURG, W.V. **Dictionnaire étymologique de la langue française**. (6ª ed.). Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

BROUSSE, M.-H. A pulsão I. In: FELDSTEIN, R., FINK, B., JAANUS, M. (Orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997a, p. 115-124.

\_\_\_\_\_. A pulsão I. In: FELDSTEIN, R., FINK, B., JAANUS, M. (Orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997b, p. 125-133.

CAMPOS, H. O. Afreudisiaco Lacan na Galáxia de Lalíngua. In: **Afreudite**: Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada, [S.l.], v. 1, n. 1, sep. 2009. Recuperado em 15/12/2017 em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/824>>.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DELEUZE, G. (1993). **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DUNAND, A. Término de análise II. In: FELDSTEIN, R., FINK, B., JAANUS, M. (Orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997a, p. 267-273.

\_\_\_\_\_. Término de análise I. In: FELDSTEIN, R., FINK, B., JAANUS, M. (Orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997b, p. 259-266.

DURAS, M. **Écrire**. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

FINK, B. A causa real da repetição. In: FELDSTEIN, R., FINK, B., JAANUS, M. (Orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997a, p. 239-245.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: FELDSTEIN, R., FINK, B., JAANUS, M. (Orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 239-245.

\_\_\_\_\_. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FOUCAULT, M. (1969). O que é um autor? In: MANOEL, B. M. (Org.). **Coleção Ditos e Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema**. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 268-302.

FREUD, S. (1901) A interpretação dos sonhos (II). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. V, p. 371-650.

\_\_\_\_\_. (1905). Três ensaios sobre a sexualidade. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. VII, p. 119-231.

\_\_\_\_\_. (1911). Formulações sobre dois princípios do funcionamento mental. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XII, p. 233-244.

\_\_\_\_\_. (1914). O Moisés, de Michelangelo. In: **Obras incompletas de Sigmund Freud: Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 183-219.

\_\_\_\_\_. (1915). Os instintos e suas vicissitudes. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, Vol. XIV, p. 117-144.

\_\_\_\_\_. (1919a). O 'Estranho'. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVII, p. 235-273.

\_\_\_\_\_. (1919b). Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVII, p. 193-218.

\_\_\_\_\_. (1920). Além do Princípio do Prazer. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVIII, p. 13-75.

\_\_\_\_\_. (1933). Novas conferências introdutórias à psicanálise. In: **Obras Completas**, Vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 123-354.

\_\_\_\_\_. (1937). Análise finita e infinita. In: **Obras incompletas de Sigmund Freud: Fundamentos da clínica psicanalítica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 315-364.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e Repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Ginzburg, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. (2ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

IANNINI, G. **Estilo e verdade em Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LACAN, J. (1953-1954). **O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

\_\_\_\_\_. (1954-1955). **O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise.** (2. ed.) Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. (1957a). A psicanálise e seu ensino. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 438-460.

\_\_\_\_\_. (1957b). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 496-533.

\_\_\_\_\_. (1957-1958). **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

\_\_\_\_\_. (1958). Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 749-775.

\_\_\_\_\_. (1960). Subversão do sujeito e a dialética do desejo. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 807-842.

\_\_\_\_\_. (1962-1963) **O Seminário, livro 10: a angústia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. (1964). **O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. (1964). Posição do inconsciente. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. (1966). Abertura desta coletânea. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 9-11.

\_\_\_\_\_. (1966/1969). Entrevista de Paolo Caruso a Jacques Lacan. In: CARUSO, P. **Conversaciones con Levi-Strauss, Foucault y Lacan.** (Ed.). Barcelona: Anagrama, 1969, p. 95-124. Disponível em: <<https://seminariosdelacan.com.br/wp-content/uploads/2017/10/Conversaciones-con-Lévi-Strauss-Foucault-y-Lacan-1969.pdf>>. Acesso em: 20/10/2017.

\_\_\_\_\_. (1967) Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In: **Outros Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. (1969). A Lógica da fantasia. In: **Outros Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp. 323-328.

\_\_\_\_\_. (1969-1970). **O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

\_\_\_\_\_. (1971). Literatorerra. In: **Outros Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp. 15-25.

\_\_\_\_\_. (1971-1972). **O Seminário, livro 19: ...ou pior.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. (1972a). O aturdido. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp. 448-497.

\_\_\_\_\_. (1972b). Aviso ao leitor japonês. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp. 498-500.

\_\_\_\_\_. (1972-1973). **O Seminário, livro 20**: mais, ainda. (3. ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

\_\_\_\_\_. (1973). A propos de l'expérience de la passe, et sa transmission. In: **Ornicar? Bulletin Périodique du Champ Freudien** n. 12/13: sur la passe. Paris: Navarin, 1977, p. 117-123.

\_\_\_\_\_. (1973). Posfácio ao Seminário 11. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp. 503-507.

\_\_\_\_\_. (1975). ...Ou pior. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro, Zahar, 2003, p. 544-549.

\_\_\_\_\_. (1975). Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines (Columbia University Auditorium School of International Affairs, 1 décembre 1975). In: **Scilicet 6/7**. Éditions du Seuil, 1976, p. 42-52.

\_\_\_\_\_. (1975). Joyce, o sintoma. In: **O Seminário, livro 23**: o sinthoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 157-165.

\_\_\_\_\_. (1975-1976). **O Seminário, livro 23**: o sinthoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

\_\_\_\_\_. (1976). Prefácio à edição inglesa do Seminário 11. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pp. 567-569.

\_\_\_\_\_. (1976-1977). L'insu que sait de l'une-bévue s'aile a mourre: séminaire du 16 novembre 1976. In: **Ornicar? Bulletin Périodique du Champ Freudien** n. 12/13: sur la passe. Paris: Navarin, 1977, p. 5-9.

\_\_\_\_\_. (1978). **Clôture des journées de l'École Freudienne de Paris sur la transmission**. Inédito. Disponível em: [http://www.valas.fr/IMG/pdf/j\\_lacan\\_cloture\\_des\\_journees\\_sur\\_la\\_transmission1978-07-09.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/j_lacan_cloture_des_journees_sur_la_transmission1978-07-09.pdf). Acesso em: 30 de dezembro de 2018.

LAURENT, E. Quatro observações sobre a preocupação científica de Lacan. In: **Lacan, você o conhece?** São Paulo: Cultura Editores associados, 1993, p. 36-42.

\_\_\_\_\_. Alienação e separação I. In: FELDSTEIN, R., FINK, B., JAANUS, M. (Orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 31-41.

LUTTERBACH-HOLCK, A.L. **Patu: a mulher abismada**. Rio de Janeiro: Subversos, 2008.

MANDIL, R. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2003.

MARQUES PORTO, M. Do significante à letra-lixo. In: Vieira, M. A; De Felice, T. (Orgs.). **A arte da escrita cega: Jacques Lacan e a letra**. (pp. 27-39). Rio de Janeiro: Subversos, 2018.

MILLER, J.-A. (1980). A favor do passe ou dialética do desejo e fixidez da fantasia. In: SANTIAGO, A. L. (ORG.). **Aposta no passe: seguido de 15 testemunhos de Analistas da Escola, membros da EBP**. Opção Lacaniana, v. 14. Rio de Janeiro: 2018, p. 13-23.

\_\_\_\_\_. (1982). Dos dimensiones de la experiencia analítica: síntoma y fantasma. In: **Introducción a la clínica lacaniana: Conferencias en España**. Barcelona: RBA Libros, 2006, p. 23-38.

\_\_\_\_\_. **O percurso de Lacan: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. (1989). Del saber inconsciente a la causa freudiana II. In: **Introducción a la clínica lacaniana: Conferencias en España**. Barcelona: RBA Libros, 2006, p. 215-231.

\_\_\_\_\_. (1993). La lógica de la cura y posición femenina. In: **Introducción a la clínica lacaniana: Conferencias en España**. Barcelona: RBA Libros, 2006, p. 307-331.

\_\_\_\_\_. (1993). Sobre o desencadeamento da saída de análise (conjunturas freudianas). In: SANTIAGO, A. L. (ORG.). **Aposta no passe: seguido de 15 testemunhos de Analistas da Escola, membros da EBP**. Opção Lacaniana, v. 14. Rio de Janeiro: 2018, p. 31-44.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: **Como terminam as análises: textos resumidos pela Associação Mundial de Psicanálise. Campo Freudiano no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 8-9.

\_\_\_\_\_. (1997a) Contexto e conceitos. In: FELDSTEIN, R., FINK, B., JAANUS, M. (Orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 15-28.

\_\_\_\_\_. (1997b) Conferência introdutória no Hospital Sainte-Anne. In: FELDSTEIN, R., FINK, B., JAANUS, M. (Orgs.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 249-258.

\_\_\_\_\_. (2001). El desbroce de la formación analítica. In: **Introducción a la clínica lacaniana: Conferencias en España**. Barcelona: RBA Libros, 2006, p. 527-541.

\_\_\_\_\_. Introdução à leitura do Seminário da Angústia de Jacques Lacan. In: **Opção Lacaniana**, nº 43. São Paulo: Eolia, maio de 2005.

\_\_\_\_\_. Os seis paradigmas do gozo. In: **Opção Lacaniana Online** n. 7. São Paulo: EBP, 2012. Disponível em: <[http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_7/Os\\_seis\\_paradigmas\\_do\\_gozo.pdf](http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_7/Os_seis_paradigmas_do_gozo.pdf)>. Acesso em: 06/03/2018.

\_\_\_\_\_. Jacques Lacan: observações sobre seu conceito de passagem ao ato. In: **Opção Lacaniana Online** n. 13. São Paulo: EBP, 2014. Disponível em: <[http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_13/Passagem\\_ao\\_ato.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_13/Passagem_ao_ato.pdf)>. Acesso em: 30/03/2018.

\_\_\_\_\_. **O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MILNER, J.C. (2015). **L'écrivain sans église**. Disponível em: <[https://www.academia.edu/18563827/L'écrivain\\_sans\\_église](https://www.academia.edu/18563827/L'écrivain_sans_église)>. Acesso em: 19/09/2017.

PERRONE-MOISÉS, L. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

POE, E. A. (1844). **The purloined letter**. Toronto: HarperCollins Publishers Ltd., edição e-pub., 2013.

POLI, M.C. Corpo feminino: uma questão de estilo. In: **Corpo: Ficção, saber, verdade** (vol. 2). Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, n. 50, jan./jun. 2016. Porto Alegre: APPOA, 2016.

PORGE, E. **Transmitir a clínica psicanalítica: Freud, Lacan, hoje**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve**: notas sobre crítica e literatura. São Paulo: Editoras Iluminuras, 1988.

RUDGE, A.M. **Pulsão e linguagem**: esboço de uma concepção psicanalítica do ato. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

REGO, C. M. **Traço, letra, escrita**: Freud, Derrida, Lacan. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SALUM, K. P. S. **Fragmentos**: sobre o que se escreve de uma psicanálise. São Paulo: Iluminuras, 2016.

TEIXEIRA, A. **Experiência de saber e testemunho íntimo no encontro com os 'Escritos' de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: blog da Subversos, 2017. Disponível em: <<http://subversos.com.br/category/colunas-ensaios-nucleares-por-antonio-teixeira/>>. Acesso em: 26/11/2017.

VIEIRA, M. A. **Restos**: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

\_\_\_\_\_. A letra e o elã. In: **Latusa**, n. 15: Testemunho e passe: psicanálise e clínica. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise Seção Rio, outubro de 2010, p. 75-84.

\_\_\_\_\_. (2018a). Do objeto à letra. In: Vieira, M. A; De Felice, T. (Orgs.). **A arte da escrita cega**: Jacques Lacan e a letra. (pp. 145-159). Rio de Janeiro: Subversos, 2018.

\_\_\_\_\_. (2018b). **A escrita do silêncio (voz e letra em uma análise)**. Rio de Janeiro: Subversos, 2018.