



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Psicologia

Maria Fátima Gonçalves Pinheiro

O saber do artista e a prática da letra

Orientador: Ana Maria Medeiros da Costa

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, sequioso de um lugar de leitor, mesmo que o mais singelo.
E aos meus filhos, que fazem da escrita poesia.

AGRADECIMENTOS

À Ana Maria de Medeiros Costa, pela orientação, pela transmissão e pelo acolhimento de meu projeto de doutorado no campo da escrita em psicanálise.

À Escola Brasileira de Psicanálise, em especial à Seção Rio, por propiciar o meu encontro com a clínica e com a teoria lacaniana ao longo de muitos anos.

A Romildo do Rêgo Barros, pela leitura de uma escrita que condensa a experiência de uma vida e a torna possível.

À UERJ, e aos seus professores, em especial, ao Professor e Coordenador do Departamento de Psicanálise, Luciano Elia e à Rita, secretária, pelo acolhimento recebido no período da realização do Doutorado.

À FAPERJ pela concessão da bolsa de Doutorado, estimulando e contribuindo para o desenvolvimento do meu trabalho de investigação no âmbito de pesquisa no Estado do Rio de Janeiro.

À Editora Subversos, por me possibilitar a criação de um lugar de escrita e leitura a partir da arte.

À Stella Jimenez, por me fazer perceber que ler é se deparar com o pedaço de real que é a própria palavra.

A Marcus André Vieira, pela atenção dedicada ao meu projeto de qualificação ao Doutorado.

Ao meu irmão, Jorge, pelo amor e pela paciência dedicados a mim no percurso desta tese.

À Giselle Falbo, amiga querida de todas as artes e todas as horas.

À Jeanne-Marie Costa Ribeiro, pela amizade e pelo estímulo à produção de minha escrita desde o momento inicial de minha pesquisa.

À Tania Rivera, por compartilhar reviramentos na arte e na vida.

À Fernanda Terra, por sua leveza inspiradora.

A todos os amigos, de tempos diversos, entre eles: Sarita Gelbert, Andrea Villanova, Sandra Viola, Angela Negreiros, Ana Martha Maia, Dóris Diogo, Magda Delecave, Vanda Assumpção, Cristina Frederico, Mariana Mollica, e Selma Raniere, que, de forma generosa, me ajudaram a dar condição de existência a esta tese.

Aos colegas da UERJ, em especial à Manuela Lanius, Nympha Amaral e Paulo Proença, pelo companheirismo e cooperação.

A Lourenço Astúa de Moraes, pela aposta decidida em um trabalho conjunto, grande incentivo à realização desta tese.

À Bia Dias, amiga das letras, cuja escrita suspende o tempo e o recompõe.

À Tatiane Grova, pela delicadeza sutil aos detalhes e às pequenas distinções na revisão da tese.

A Xico Chaves, amigo único de aventuras poéticas.

À Leila Danziger pela parceria em um trabalho que se renova a cada dia.

Aos queridos Henri Kaufmanner, Lucíola Macedo e Paula Contreras, que, mesmo distantes geograficamente, sempre acolheram com entusiasmo os meus textos.

À Rosana Rapizo, pelas palavras zen-budistas nos intervalos.

ar
arte
ar te
ar

atear
ar

Fátima Pinheiro

RESUMO

Investigamos a questão do saber do artista para entender o que leva o artista, em sua prática, a antecipar certas descobertas analíticas sem ter sido atravessado pela experiência analítica. Revisamos, em Freud e Lacan, suas abordagens em torno desta temática na literatura e nas artes plásticas. Em Freud, percorremos a sua extensa investigação e análise da arte pela via da fantasia do artista, bem como o seu método de aproximação da arte pela vertente sintomática, que o fez considerar que o talento do artista é inanalísável. Em Lacan, identificamos, em seu percurso, de que não se trata de analisar a arte pela via da fantasia do artista, como Freud o fez, uma vez que a psicanálise não é aplicável à arte. Através das considerações realizadas por Lacan a partir de Joyce, verificamos os efeitos do gozo produzidos pela letra, marcando, assim, a sua dimensão litoral, entre real e simbólico. Concomitante a isso, pesquisamos a dimensão do *sinthoma*, função que permite fazer suplência à impossibilidade da relação sexual, e que nos possibilita cernir o *savoir-y-faire* do artista. De Leonardo da Vinci, recolhemos um saber singular evidenciado através da atemporalidade de sua obra, sobretudo com sua arte de construir o corpo, testemunhada pelo ciframento, incessante construção para circunscrever o buraco daquilo que não se sabe, o furo próprio à estrutura, demonstrando como goza com o seu inconsciente. De Moisés de Michelangelo, de Freud, e das elaborações de Lacan, sobre a inexistência da relação sexual e seus efeitos para cada um, e as de Jacques-Alain Miller sobre os acontecimento de corpo, defendemos a tese de que a arte não se coloca somente pela via sublimatória, ou seja, pela via da significantização como recuperação do objeto, mas pelo encontro com *lalangue*, através da incorporação significante.

Palavras-chave: Saber do artista, letra, escrita, *savoir y faire*, gozo, *lalangue* e *sinthoma*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gradiva.....	18
Figura 2 – A arqueologia de Freud.....	39
Figura 3 – O quadro de Masson.....	40
Figura 4 – “Maçãs e laranjas”, de Cézanne	42
Figura 5 – <i>Psiche sorprende Amore</i> , de Zucchi	43
Figura 6 – Quadro “Santa Lúcia”, de Zubarán.....	44
Figura 7 – Quadro “Santa Ágata”, de Zubarán.....	45
Figura 8 – Quadro “As meninas”, de Velásquez.....	48
Figura 9 – Quadro <i>Scene of War in the Middle Ages</i> , de Degas.....	50
Figura 10 – Escultura Moisés, de Michelangelo	51
Figura 11 – A beleza segundo Hogarth.....	101
Figura 12 – Desenho de Leonardo representando o ato sexual.....	107
Figura 13 – Sant’Ana com Dois Outros (Louvre).....	112
Figura 14 – Emblema da Academia Vinciana – Museu Britânico, Londres	115
Figura 15 – Sant’Ana com Dois Outros (Louvre).....	119
Figura 16 – Sant’Ana com Dois Outros (Desenho de Londres).....	120
Figura 17 – A inversão de Leonardo- esquema de Lacan – Seminário 4.....	121
Figura 18 – São João Batista (1513-16), de Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira, Museu do Louvre.....	129
Figura 19 – Mona Lisa (1503-17), de Leonardo da Vinci. Tinta a óleo, Museu do Louvre	131
Figura 20 – Exemplo de página desorganizada. Contas e notas avulsas. Códice Madrid II	136
Figura 21 – Exemplo de página bem ordenada. Estudos de anatomia da espinha dorsal. Códice Madri I - Biblioteca Real de Windsor, W. 19007b	137
Figura 22 – Esboço de uma máquina para bater limas – Codex Atlanticus	138
Figura 23 – Letra E – desenho de Leonardo da Vinci na Divina Proportione de Luca Pacioli (1509)	142
Figura 24 – Miologia do tronco. Gravura 19 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci. Anotações de Leonardo: “a”, “b” e “c” são a concavidade do velho músculo. “c”, “d” e “f” são o novo.....	144

Figura 25 – As veias e artérias – Gravura 119 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci. Anotação de Leonardo: O coração é a semente que engendra a árvore das veias	150
Figura 26 – Miologia do pescoço – Gravura 33 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci. Desenhos mais antigos – 1487	151
Figura 27 – O Crânio: Vista Anterior. Gravura 3 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci	152
Figura 28 – O Crânio: Vista Lateral. Gravura 4 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci	153
Figura 29 – Miologia da Região do Ombro. Gravura 49 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci	154
Figura 30 – O esqueleto – gravura 1 dos cadernos anatômicos de Leonardo da Vinci	155
Figura 31 – O Coração: vista de sua superfície. Gravura 86 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci.....	156
Figura 32 – Miologia do tronco – gravura 24 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A ARTE: UMA PRÁTICA DA LETRA?.....	15
1.1 O saber do artista a partir da literatura	16
1.1.1 O saber do artista na literatura: Freud.....	17
1.1.2 O saber do artista na literatura: Lacan	24
1.2 O saber do artista a partir das artes plásticas.....	36
1.2.1 Moisés de Michelangelo	51
2 LETRA E ESCRITA NA OBRA DE LACAN	55
2.1 O voo da letra	55
2.2 A letra e os desdobramentos do Um	65
2.2.1 O <i>einzigster Zug</i>	65
2.2.2 <i>Há-Um</i>	74
2.3 Voo sobre a letra	79
2.4 A escrita nodal.....	91
3 UM ESTUDO SOBRE LEONARDO DA VINCI	105
3.1 Uma análise freudiana	105
3.2 Concepção lacaniana.....	115
3.3 Leonardo da Vinci, uma leitura	122
3.3.1 O enigma.....	125
3.3.2 Mona Lisa.....	130
3.3.3 " <i>Uomo senza lettere</i> "?	133
3.3.4 O corpo em Leonardo da Vinci.....	143
3.3.4.1 Os estudos anatômicos de Leonardo	146
3.3.5 O real e o signo	157
3.3.6 Escrita: deciframento e ciframento	162
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS.....	171

INTRODUÇÃO

Esta tese resulta do encontro entre dois campos distintos pelos quais transitamos: a arte e a psicanálise. Ela nasce mais precisamente no litoral desses dois campos, em que a letra faz sulco. A letra se lê, e, portanto, situa a escrita no campo da psicanálise, assim como no campo da arte.

Ler Freud, Lacan, e Miller foi uma aposta radical, de consequências fundamentais para a nossa pesquisa. Os textos desses três autores possibilitaram um exercício de leitura que, a cada linha, permitiu construir o objeto desta tese. A conexão arte/psicanálise presente na obra de Freud e ao longo do ensino de Lacan mantém um acento por parte de ambos: é a arte que ensina à psicanálise. Seguindo essa orientação, em nosso trabalho, pretendemos trazer algumas contribuições à discussão sobre a prática da letra e o saber do artista. Partindo da interrogação: ‘o que leva o artista a ser capaz de antecipar certo número de descobertas analíticas se ele não é atravessado pela experiência psicanalítica?’, traçamos um caminho de investigação que consiste em indagar se há uma equivalência entre o saber do artista e a prática da letra, levando em consideração a tese de Lacan de que em psicanálise o uso do inconsciente equivale à prática da letra (BROUSSE, 2008, p. 52). Tal questão, tão peculiar, não provém, diretamente, dos estudos desenvolvidos por Freud e Lacan acerca da arte, mas surgiu de nossa experiência como ensaísta do Blog da Editora Subversos, através da coluna: *O artista por ele mesmo*, na qual fazemos circular produtos escritos e entrevistas, resultados do engajamento de artistas em seus trabalhos singulares de arte. Essa experiência nos levou a perguntarmos de onde surge o saber fazer do artista, essa captação do real que não é atravessada pela experiência de uma análise, mas que, no entanto, nos ensina, a nós analistas, que o fazer pode tratar o real.

Escolhemos, durante o nosso percurso da tese, estudar Leonardo da Vinci, artista que nos abriu o mundo surpreendente de sua escrita, inquietante e novo a cada vez, permitindo nos confrontarmos com a atemporalidade de sua obra e, em especial, com os seus desenhos anatômicos, o que nos fez levantar a hipótese de que ali se aloja a letra enquanto cifra de gozo. A escrita enigmática de Leonardo da Vinci supõe desvelar a letra em sua morada, implicando o questionamento do quanto a sua arte poderá se deixar habitar por ela. Nossa aposta é de que Leonardo

da Vinci poderá nos ensinar, sobretudo, orientado pelo inconsciente modo de gozo que sempre há um de quem se pode falar, há um de onde se pode apreender, há ao menos um do qual vale a pena correr o risco.

No universo de textos sobre Leonardo da Vinci quase tudo foi escrito, então só é possível reler, ler de outro modo. A possibilidade de ler de outro modo se resume na disposição para ler a partir do encontro com uma fissura, na excisão que a própria leitura vem expressar, ler algo que escapa, como uma carta roubada, onde o sentido vacila. Assim, a leitura que empreenderemos de Leonardo da Vinci não estará orientada por um sistema definido, ou por uma leitura ordenada e linear. Ela levará em conta as associações que a circundarão, pelo o que não será legível, pelo o que não se entenderá, pelas viradas e cortes.

A leitura de Leonardo da Vinci que realizaremos, longe de ordenar certa sintaxe, tenderá a circunscrever aquilo que em Leonardo faz enigma, permitindo que o fluxo da experiência produzido pelo enigma module a nossa leitura. Nesse sentido, podemos dizer que a arte de ler implica certa opacidade, o que faz com que muitas vezes nem sempre a melhor visão remeta a melhor leitura. De certa maneira, um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente. (PIGLIA, 2006, p. 19). Assim, podemos situar exemplos de leitores como Borges, que perdeu a visão lendo, situando-se como um leitor de páginas cujos olhos não veem, e Dupin, o detetive do conto “A carta roubada”, de Poe, localizado como um sujeito único, aquele que sabe ler o que é necessário decifrar.

A leitura, na vertente que privilegiamos nesta tese, está remetida à letra, conceito desenvolvido por Lacan durante seu ensino, e que foi colocado à prova de maneira mais radical com Joyce, em que aquele que lê se depara com letras que se misturam, se aglomeram, com palavras que se transformam. Leitura que é feita a partir de um fluxo contínuo, do rumor de signos, de restos, de pedaços, em que a unidade do sentido sempre escapa.

Para Jacques-Alain Miller (2011) o saber-dizer próprio à psicanálise se funda no saber ler. Isto significa que o bem dizer e o saber ler se encontram do lado do analista, sendo propriedade do analista. Entretanto, no decurso de uma análise, se transferem ao analisante. Nesse aspecto, sem se reduzir à retórica, a psicanálise marca a sua diferença em relação a ela, pelo saber ler. Esse ponto delimita um campo preciso da psicanálise que não se refere somente à escuta, mas à leitura. A

distância entre a escuta e a leitura é o intervalo por onde a psicanálise opera. A arte, em contrapartida, tece o vazio com a letra, a partir da escrita realizada pelo artista – Que, a partir de cada gesto, vai depositando gozo. Por outro lado, cada leitor poderá reconhecer no singular da escrita do artista, tecida no seu saber, esse não-sabido que sabe, traçado a cada ato ou gesto, o seu estilo fundamental.

Outro aspecto importante que orientará a nossa leitura de Leonardo da Vinci nesta tese, diz respeito à concepção do ternário real, imaginário e simbólico. Este aparato, deslocado por Lacan do ternário edípico freudiano para uma marcação borromeana, conforme foi apontado por Miller (2011), faz com que a interpretação passe a funcionar não mais como a escuta do sentido, mas como leitura do não sentido. Essa é dimensão da prática da letra que concerne à leitura do sintoma, em que se perdem os efeitos produzidos pela semântica a partir da orientação que a letra veicula em direção ao real, como *Anzeichen*, como fora do sentido, a partir de sua materialidade.

O aspecto fundamental que marca a possibilidade de leitura do sintoma é o fato da escritura estar fora do sentido, ou seja, a letra como gozo está encruada na formação dos sintomas. Saber ler o sintoma, portanto, é manter o intervalo entre a palavra e o sentido veiculado por ela, isto implica deslocar-se da verdade na sua vertente de interpretação como decifração, e deixar entrever a opacidade do gozo, além da fixidez que este localiza. Ler o sintoma implica em reduzi-lo a um resto, marca de um encontro do significante com o corpo que só se pode cernir a partir dos efeitos da letra, letra como resto de um real abrasivo que deixa marcas.

Para abordar a questão colocada sobre a arte e sua relação com a prática da letra, no primeiro capítulo, recorreremos às teses desenvolvidas por Sigmund Freud sobre a arte e o saber dos artistas em seus textos “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907[1906]), “Escritores criativos e devaneio” (1908 [1907]) e “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910), “O Moisés de Michelangelo” (1914) estabelecendo uma articulação entre as concepções apresentadas por Lacan em seu ensino.

O saber do artista é tratado a partir da literatura e das artes plásticas, sobre as quais demarcaremos as concepções freudianas e lacanianas, com os seus pontos de convergência e divergência. Enquanto a teorização sobre a fantasia para Freud é o ponto crucial das questões que envolvem a criação e o saber do artista,

para Lacan o acento recairá na sua teorização sobre o sintoma, levada até as últimas consequências a partir de seus estudos sobre Joyce.

Ainda no capítulo 1 desenvolveremos a tese a partir da leitura que realizamos do artigo de Freud “O Moisés de Michelangelo”, de 1913, de que a arte não se coloca somente pela via sublimatória, como recuperação do objeto, mas pela via de um encontro com *lalangue*, onde há incorporação significativa a partir da incidência do significante afetando o corpo, o que foi denominado por Jacques-Alain Miller (2002) de corporificação.

O capítulo 2 será dedicado ao estudo do conceito de letra e de escrita no ensino de Lacan. Neste capítulo interrogaremos o conceito de letra na concepção lacaniana, desde sua vertente de letra como suporte material do significante, remetida às cadeias da fala, à letra como cifra, articulada a função da escrita.

Nas suas primeiras elaborações no “Seminário sobre a ‘Carta Roubada’” (1955), Lacan já situava a letra a partir do sentido literal como uma missiva, colocando-a como determinante na estrutura psíquica do sujeito. Mais de dez anos após, ao proferir a frase que é a epígrafe do primeiro capítulo do *Seminário* de um Outro ao outro: “A essência da teoria psicanalítica é um discurso sem fala” (LACAN, [1968] 2008, p. 11), Lacan, então, realiza uma mudança radical quanto às suas elaborações em relação ao sintoma e quanto ao conceito de letra, ao situá-los junto ao processo de escrita. Este aspecto culmina com o instante em que Lacan considera que a relação sexual não pode se escrever e ser formalizada, quando ele insistentemente recorrerá ao escrito para dar conta desse impossível de ser circunscrito. Esse percurso que pretendemos realizar sobre a letra enquanto conceito nos permitirá vislumbrar os possíveis estatutos que a letra pode adquirir com a finalidade de interrogar a sua prática no campo da arte.

E, finalmente, o terceiro e último capítulo será o momento em que tomaremos Leonardo da Vinci como o nosso objeto de estudo. Inicialmente apresentaremos as abordagens realizadas por Freud e Lacan. O primeiro, em seu estudo sobre Leonardo, parte de uma recordação infantil que detém um valor de fantasia, indicando que se trata de uma reminiscência de um primeiro gozo que produz uma fixação libidinal anterior a sua identificação à mãe. O segundo, por seu turno, em seu *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*, recupera a análise freudiana do artista a partir do esquema L, assinalando o caráter prevalente da relação imaginária de Leonardo da Vinci.

O estudo que iremos empreender de Leonardo da Vinci, por estar enlaçado na ordem da letra, nos permitirá cernir a vertente do real em sua obra. A letra, localizada em uma ordem fora do significante, terá uma vinculação com o real do gozo. Interrogaremos, portanto, o estatuto da letra em sua obra pela via do enigma, revelado através de sua pintura, de seus desenhos e de seus manuscritos. Este capítulo tratará também do estatuto do corpo em Leonardo da Vinci, ponto sobre o qual pretendemos desenvolver a nossa reflexão apoiada na concepção lacaniana que se sustenta em não conceber o ego somente como o outro imaginário com quem um sujeito se identifica, mas como um corpo vivo, surpreendentemente próximo e tomado pela substância-gozo (LACAN, 1975-76). Nessa direção, ainda, orientados por Lacan e Miller, discutiremos a dimensão do signo e da cifra a partir do extenso trabalho que Leonardo realiza em cifrar o corpo através de letras e números, testemunhando, assim, o enganche do corpo com a linguagem.

1 A ARTE: UMA PRÁTICA DA LETRA?

Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas?

*Jacques Lacan*¹

A questão sobre o que se escreve de uma análise é um ponto fundamental para a psicanálise, e Freud, através da escrita de sua própria experiência, muito nos ensinou a esse respeito. Freud sublinhou ao longo de sua obra, que o inconsciente em sua dimensão de texto, quer seja através dos sonhos, ou dos sintomas se manifesta por meio de uma escrita estranha e enigmática, onde o Outro deposita a sua marca, seus vestígios. A escritura psíquica se manifesta na arte em geral, tomando forma nas artes plásticas, na literatura, no teatro e na poesia, e se apresenta em sua opacidade, a partir do saber do artista. Duas questões se destacam na intersecção entre a psicanálise e a arte que são fundamentais tanto para Freud quanto para Lacan. A primeira diz respeito ao ponto enigmático do saber do artista, e a segunda remete ao valor e ao efeito de suas obras. Enquanto Freud privilegiou, em ambas as vertentes, a ênfase na relação entre a arte e fantasia, Lacan articulou a arte ao sintoma. Contudo, ambos não ignoraram que o artista antecipa certas descobertas do analista, e a partir do vasto percurso que realizaram no campo psicanalítico, nos apontaram para o quanto a arte ensina à psicanálise.

A pergunta importante que motiva a temática tratada nesta tese consiste, então, em indagar o que leva o artista a ser capaz de antecipar certo número de descobertas analíticas, se ele não é atravessado pela experiência psicanalítica. Trata-se de interrogar que saber é esse do artista e qual a sua relação com a prática da letra. Ambos, Freud e Lacan, recorreram à literatura e às artes plásticas para indagar sobre a relação entre arte e psicanálise, mas cada um à sua maneira tirou consequências dessa relação em seu percurso. Cabe ressaltar que “o movimento psicanalítico depois de Freud trabalhou mais no sentido da interpretação das obras

¹ 1964, p. 111.

de arte e dos artistas, o que para simplificar, tendia a fazer da obra e do artista formações do inconsciente a serem interpretadas” (BROUSSE, 2008, p. 49) enfatizando aspectos da relação entre arte e fantasia.

A psicanálise, a partir da concepção lacaniana, por seu turno, não trata de analisar a arte pela via da fantasia do artista. Lacan (1967) foi categórico nesse aspecto ao situar a psicanálise em extensão destacada de uma psicanálise aplicada à terapêutica ou à interpretação como hermenêutica. A tese lacaniana, como destacaremos, sustenta a posição de que é a arte que se aplica à psicanálise (BROUSSE, 2008, p. 50).

1.1 O saber do artista a partir da literatura

O encontro da psicanálise com a literatura pode propiciar a abertura de um campo rico para investigações, embora possa, também, gerar alguns embaraços e obstáculos. A escrita, em sua faceta literária, poética, se orienta na direção inversa ao movimento transferencial que institui o dispositivo analítico. O dispositivo analítico implica um sujeito que, causado por seu mal-estar, se dirige ao Outro, a quem fala para encontrar algum saber sobre ele. A escritura implica um sujeito que, causado pelo mal-estar, ao invés de buscar saber no Outro, escreve, sem saber. Cabe-nos, então, perguntar: como a psicanálise pode responder à literatura?

Ram Mandil (2003), a partir de sua leitura de Jean Starobinski, considera que

a entrada da psicanálise no campo literário não deve ser vista nem como a de uma “intrusa” – como se esse campo não fosse consistente o suficiente para precisar de guardiões –, nem como a de uma “autoridade”, se considerarmos a perspectiva pela qual ela visaria não a “dominar” a obra ou impor o seu ponto de vista, mas sim a deixar-se invadir pelo que, da obra, resiste à sua interpretação (MANDIL, 2003, p. 18).

Os trilhamentos realizados por Freud e Lacan no litoral entre psicanálise e literatura, mesmo quando voltados para as questões da cultura, nunca estiveram dissociados dos princípios sustentados pela prática e teoria psicanalíticas. Ambos, neste percurso, se serviram dos impasses da clínica para buscar respostas no âmbito das artes.

Ler uma obra literária com Freud e com Lacan é lê-la sob o prisma das elaborações teóricas da psicanálise, referidas à prática analítica, o que distingue

essa leitura de outra, situada fora deste campo. Nesse sentido, pareceu-nos importante considerar duas orientações de leitura de um texto, apontadas por Jean-Guy Godin (2000). Uma orientação que confirma o que a psicanálise descobre na cura, utilizando o texto como matéria de ilustração, o que pode resultar em recobrir o texto com significações prontas da psicanálise. E uma segunda orientação, que leva em conta o texto literário como ensinamento, ou seja, que considere aquilo que ele ensina à psicanálise, possibilitando, assim, que nesse encontro possa advir um saber que permita a tessitura do texto, dando “lugar à construção de um caso ou de uma figura teórica” (GODIN, 2000, p. 93).

Muitas vezes vemos certos analistas tirarem do ensino de Freud e de Lacan, da primazia da sexualidade, e de elaborações clínicas, a autorização para sobrepor o texto com uma significação sexual, ou com significações baseadas em categorias diagnósticas – o que, em vez de manter o legado transmitido por Freud, de que os psicanalistas soubessem ler, que aprendessem a ler, e que tomassem a obra literária pelo que a sua leitura pode ensinar, as tomam com o intuito de reduzi-las. Deixar o texto ensinar-nos, a nós, analistas, implica que cada um de nós se deixe tocar pelo saber do texto.

1.1.1 O saber do artista na literatura: Freud

Em seu texto “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” (1907), Freud realiza a primeira análise à cerca de uma obra de literatura, excetuando os seus comentários anteriores sobre Édipo Rei e Hamlet, em *A Interpretação dos sonhos* (1900).



Figura 1 – Gradiva

Essa sua primeira análise de uma obra literária foi escrita um ano após “Três ensaios sobre sexualidade” e o caso “Dora”, e desvela questões sobre os sonhos, sobre a teoria da neurose, mas, sobretudo, aponta para questões relativas à arte que interrogam o saber do artista situado a partir da fantasia. Freud, com o estudo sobre *Gradiva*, pretende demonstrar sua teoria do inconsciente, revelando-a com o apuro da qual é capaz uma narrativa poética. O que é relevante na análise freudiana é que ela trata de recolher os achados do escritor e poeta, só tornados possíveis pela especial capacidade do artista de se deixar atravessar pelos elementos que, como foi apontado posteriormente por Lacan, são estruturados como uma linguagem, e remetem ao inconsciente. Retomemos a análise de Freud sobre o texto.

Freud assinala um ponto central em *Gradiva*, de Jensen, romance que foi nomeado pelo próprio Wilhelm Jensen, o autor, como uma fantasia pompeiana, publicado em 1903. Este ponto se refere à figura principal do romance, um jovem arqueólogo, Norbert Hanold, que se vê inexplicavelmente atraído por uma escultura,

que encontrara em um museu de Roma, por esta revelar um traço muito singular e fundamental da narrativa. O traço de interesse do herói da história diz respeito a um modo de andar incomum, verificado em um detalhe da escultura, chamada por ele de Gradiva (que, em latim, significa “aquela que avança”), revelado através das vestes esvoaçantes da roupa, onde se vê um dos pés em repouso no chão, e outro em suspensão, como que flexionado para dar um passo. Posteriormente, como desenvolve Freud na sua análise do romance, através de um longo e complexo processo, o herói Hanold vai esboçar a ligação entre Gradiva e um amor de sua infância – Zoe Bertgang, fazendo com que seus sentimentos se desloquem, então, da mulher de mármore, para Zoe, que possuía o mesmo traço referente ao andar que tanto o havia sensibilizado. Esse deslocamento, portanto, se deu a partir de um sonho e, logo após, por um delírio, cuja crença baseava-se no fato da existência real de Gradiva, e que o fez se deslocar até Pompéia no intento de encontrá-la. Ao encontrar o que procurava, não mais sob a forma de uma mulher de mármore, e sim sob a forma de uma mulher “de carne e osso”, Hanold pode abrir mão de seu delírio através do amor.

Destacamos à primeira vista algo que nos chamou atenção, e que aparece como sendo da ordem da insistência do traço em Gradiva, que se refere a um modo de andar incomum, em torno do qual gira o interesse de Norbert Hanold, e que Freud tomou como algo ligado à fantasia de Norbert Hanold.

Este traço que remete à letra, ao signo, da mesma forma que atormentava Norbert Hanold, “pedia uma solução” (FREUD, [1907] 1976, p. 21), a que o sonho e o delírio vieram a responder. Esta resposta consistia em colocar o inconsciente a trabalhar, “o inconsciente trabalha sem pensar, sem calcular, nem tampouco julgar, e que, ainda assim, o fruto está aí: um saber que se trata apenas de decifrar, já que ele consiste num ciframento.” (LACAN, [1973] 2003, p. 553). Mesmo que não abordemos de forma mais ampla a questão concernente à letra neste momento, o que faremos no segundo capítulo da tese, podemos antecipar que, embora “a letra não permita diretamente a leitura, ela problematiza o sentido e a visualidade” (RIVERA, 2013, p. 85). Ou seja, mesmo que a letra não esteja remetida diretamente ao referente, ela está endereçada ao sujeito porque “para cada um a letra/carta é o seu inconsciente” (LACAN, [1954-55] 1985, p. 248).

Na abordagem freudiana, alguns pontos foram sublinhados a respeito de Jensen, o autor do romance, com a perspectiva de elucidar algo sobre o seu saber

de artista. O primeiro se refere ao que ele denominou de “delicada sensibilidade” (FREUD, [1907], 1976, p. 47), por articular o processo mental individual (recalque) a um evento histórico isolado da história da humanidade (soterramento de Pompéia).

O segundo ponto verificado por Freud ([1907] 1976, p. 50) diz respeito à envergadura da pesquisa psiquiátrica realizada pelo autor a despeito de sua intenção, na qual reconhece que o psiquismo é um campo legítimo para um artista, considerado como precursor da ciência e da psicologia científica.

O terceiro ponto está remetido ao erotismo, ponto que aproxima o artista e o psiquiatra, uma vez que ambos o reconhecem como um acontecimento inerente também à infância. O exemplo disso é o interesse de Hanold, o personagem de Jensen, pelos pés e andar das mulheres, reflexo de seu amor infantil.

Freud, instigado pelo processo de criação do autor sobre o delírio de seu personagem, constata que em vez do autor se submeter às formulações da ciência, o que se vê é o contrário, “é a ciência que não resiste à criação do autor” (FREUD, [1907] 1976, p. 59). Isso se refere à existência de uma lacuna entre as precondições constitucionais de um delírio e as criações deste, não preenchida pela ciência, mas sim pelo autor ao ser sensível aos efeitos do inconsciente. Além dessa importante observação, o fato de Freud não ter procurado, até então, a comprovação de suas descobertas em relação ao inconsciente, através de escritores e artistas, o fez constatar a evidência de que aquilo que ele havia descoberto, a partir de sua experiência clínica, já havia sido alcançado pelo artista em sua obra. Esta preciosa observação de Freud foi retomada por Lacan, em 1965, em seu texto “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, ao ouvir da escritora que esta não sabia de onde lhe surgiu a sua personagem Lol, ao afirmar:

que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (LACAN, [1965] 2003, p. 200).

Ainda, ao final de sua análise do romance de Jensen, Freud se interroga a respeito das fontes de conhecimento que levou o escritor a criar o que ele denominou a “sua fantasia” (FREUD, [1907] 1976, p. 92) a ponto de ser analisada como se fosse um caso clínico. Duas possibilidades são levantadas, então, por

Freud a partir da hipótese do repúdio do autor aos propósitos que a psicanálise faz de sua obra.

A primeira hipótese, pouco considerada por Freud, evidencia aquilo que ele chamou de “caricatura de uma interpretação” (FREUD, [1907] 1976, p. 93), atribuindo a obra de arte propósitos desconhecidos pelo autor. E uma segunda hipótese, a qual Freud prefere optar, fundamentada na ideia de que o autor não necessita conhecer as regras, uma vez que nada se descobre que já não esteja na obra. Freud conclui a partir desses pontos que a psicanálise e a arte “bebem da mesma fonte e trabalham com o mesmo objeto, embora cada um com o seu próprio método” (FREUD, [1907] 1976, p. 93). Enquanto o analista se deterá na observação dos processos mentais com o objetivo de deduzir e mostrar as suas leis, o artista se dirigirá para o seu próprio inconsciente, manifestando-se a partir da arte.

Para Freud, o artista experimenta a partir de si mesmo as leis que as atividades do inconsciente obedecem, contudo “ele não precisa expor essas leis, nem dar-se conta delas, como resultado de sua inteligência, elas se incorporam à sua criação” (FREUD, [1907] 1976, p. 94). Em sua opinião, as leis que regem o inconsciente são descobertas a partir da análise da obra do artista, assim como são descobertas nos casos das patologias do psiquismo.

Freud, de forma incansável, tentou responder às interrogações em torno do saber do artista e sua criação, como evidencia sua exclamação: “Se ao menos pudéssemos descobrir em nós mesmos ou em nossos semelhantes uma atividade afim à criação literária!” (FREUD, [1908] 1976, p. 149). Essa exclamação embutia a esperança de que uma investigação dessa atividade lhe daria a possibilidade obter as primeiras explicações do trabalho de criação do escritor. Nessa direção, ainda, considera não ser de todo impossível acreditar que em cada um de nós possa existir um poeta, o que diminuiria a distância existente entre o artista e o leigo.

A teorização sobre a fantasia é o ponto central das questões que envolvem o saber e a criação do artista dentro da concepção freudiana. É através da analogia do trabalho do artista com o brincar infantil, na medida em que ambos criam um mundo próprio, é que se torna possível distinguir a fantasia da realidade. A fantasia, de acordo com Freud, tem importância substancial para a arte de quem a produz, porque por mais que remeta a algo penoso para o artista, pode ser fonte de prazer para quem a usufrui. Ao considerar que “as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda a fantasia é a realização de um desejo, uma correção da

realidade insatisfatória” (FREUD, [1908] 1976, p. 152), Freud leva em conta a dimensão temporal, e localiza três tempos que se entrelaçam.

O primeiro tempo está referido à junção do trabalho psíquico com uma impressão atual, capaz de despertar um desejo no sujeito. Desse ponto retrocede à lembrança de uma experiência anterior (infância) na qual esse desejo foi realizado, o que demarca o segundo tempo. O que se cria a partir de então é uma situação referida ao futuro que representa a realização de desejo, localizando, assim, o terceiro tempo.

A obra do artista é explicada por Freud a partir do devaneio e a criação: “uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo, uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância) da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa”. (FREUD, [1908] 1976, p. 156). Por conseguinte, a própria obra denota a presença de algo que a motivou, no presente, aliada à lembrança antiga. Essa formulação, embora tenha sido considerada por Freud como insuficiente, é baseada em sua experiência, e supõe que a obra artística, assim como o devaneio, é um substituto do brincar infantil.

Em seu texto sobre “Dostoiévski e o parricídio” (1928), Freud aponta, igualmente, para a questão de que o artista é incapaz de responder sobre de onde retira seus temas e como ele consegue emocionar quem é afetado por sua obra, e afirma: “Diante do problema do artista criador, a análise, infelizmente, tem de depor suas armas.” (FREUD, [1928] 1974, p. 205). Mesmo que considere “Os Irmãos Karamazov” o mais belo romance já escrito, Freud observa em Dostoiévski uma grande dificuldade, em função de sua neurose, para reconciliar as exigências pulsionais com as reivindicações da coletividade.

A propósito da relação existente entre o escritor e o parricídio, Freud destaca quatro facetas distintas: o criador, o neurótico, o moralista e o pecador. Em sua análise, se detém de forma detalhada na faceta neurótica, onde esboça sua teoria do Complexo de Édipo, fazendo sobressair a inevitável ambivalência da relação do menino com o pai, em função de seu desejo pela mãe, e consequente sentimento de culpa pela ameaça de castração.

Sobre os dotes artísticos do escritor, Freud tece alguns comentários, contudo os considera inanalísáveis. Observa que a paixão patológica de Dostoiévski pelo jogo, que o levava a permanecer nas mesas de jogo até haver perdido tudo, era o motor de sua produção literária, conforme anuncia: “a produção literária dele – nunca

ia tão bem como quando perdiam tudo [fazendo referência a Dostoiévski e a mulher] e empenhavam as suas últimas posses” (FREUD, [1928] 1974, p. 220). Este fato decorria da satisfação do sentimento de culpa pelos castigos que Dostoiévski infligia a si próprio, o que permitiu abrandar a inibição incidente sobre o seu trabalho.

A literatura exerceu, portanto, um papel de destaque na teorização freudiana, especialmente quanto às elaborações acerca do parricídio e do Complexo de Édipo. Exemplo disso foi o destaque dado por Freud às três das maiores obras-primas da literatura: “Os Irmãos Karamazov”, de Dostoiévski; “Édipo Rei”, de Sófocles; e “Hamlet”, de Shakespeare. Em todas três, nas quais se desvela o drama da tragédia grega, o que se coloca em jogo é a rivalidade sexual por uma mulher.

No final de sua obra, Freud, em 1930 recolhe algo precioso acerca da aplicação da psicanálise à arte, que retoma a discussão sobre a psicanálise aplicada, ainda no contexto sobre a obra e o saber do artista. Nessa ocasião, na casa de Goethe, em Frankfurt, onde proferia um discurso, Freud chama atenção para o fato do perigo que a psicanálise incorre ao aplicar a psicanálise ao artista – no caso, à Goethe –, a ponto de degradá-lo à posição de objeto de investigação analítica. Na mesma direção, questiona as psicobiografias dos artistas, que pretendem dar conta da vida do autor, e completar a obra com o que lhe faltaria, preenchendo, assim, os enigmas do texto com elementos biográficos. Sobre o esforço dos biógrafos que tentam recriar a vida do artista a partir de relatos, Freud lança uma pergunta: Mas o que podem essas biografias proporcionar-nos? E, a seguir, enuncia:

Mesmo a melhor e a mais integral delas não pode responder às duas perguntas que, somente elas, parecem merecer serem conhecidas. Ela não lançaria luz alguma sobre o enigma do dom maravilhoso que faz um artista, e não poderia nos ajudar a compreender melhor o valor e o efeito de suas obras (FREUD, [1930] 1974, p. 244).

Ainda, na mesma ocasião, ao finalizar o seu discurso pronunciado na casa de Goethe, Freud insiste sobre esse ponto de impossível, que remete a obra de arte ao saber do artista, ao introduzir um fragmento de Fausto, de Goethe, através das palavras de Mefistófeles:

*Das Beste, was du wissen kannst
Darfst du den Buben doch nicht sagen²*

² O melhor do que sabeis não pode, afinal de contas, ser contado a meninos (Fausto, Parte 1, cena 4).

1.1.2 O saber do artista na literatura: Lacan

E Lacan, de que maneira toma o saber do artista e sua criação no campo da literatura?

Lacan toma essas questões de outra forma, “toma as coisas pelo avesso” (BROUSSE, 2008, p. 50). Na concepção lacaniana, “não existe a psicanálise aplicada às obras de arte” (REGNAULT, 1995, p. 18), e isto se mostra mais visível em “Juventude de Gide ou a letra e o desejo”, em que Lacan comenta a respeito do livro de Jean Delay:

Não é que por um instante sequer ele tenha corrido o risco de se parecer com o que o mundo analítico denomina de livro de psicanálise aplicada. Delay repele de pronto o que essa qualificação absurda traduz da confusão que reina nessa área. A psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento, e, portanto, a um sujeito que fala e que ouve (LACAN, [1958] 1998, p. 758).

Se no primeiro momento, assim como Freud o fez com Jensen, Lacan toma o texto do escritor pela via da interpretação – como se vê no seu texto sobre Gide, no qual tece elogios à psicobiografia escrita por Jean Delay –, pode-se observar, também, algo que o diferencia claramente da abordagem freudiana. Apesar de apontar em seu escrito que o gozo primário de Gide está ligado a fantasias – como exemplifica através da destruição de um brinquedo do qual gostava, da cena da empregada, que derruba uma pilha de pratos, e da estranha metamorfose de Gribouilleque –, Lacan separa Gide, enquanto sujeito, daquilo que é da ordem da letra. Dessa forma, o que se coloca como relevante, mesmo em presença do sujeito, é a relação deste com a escrita. Essa separação efetuada por Lacan permite “deslocar a perversão atribuída à Gide pelo discurso comum e pelo próprio Gide – a perversão do tipo homossexual – em direção a um fetichismo da letra” (BROUSSE, 2008, p. 50). Este aspecto do deslocamento, apontado por Brousse, reflete uma orientação clínica de Lacan importante, uma vez que ao invés de se dirigir à fantasia, está dirigida ao sintoma, colocada em relevo pela letra, como fetiche, através de objetos materiais, como as cartas de amor de Gide à Madeleine, sua mulher, queimadas por ela por ter sido traída.

Essas cartas, que eram o que Madeleine possuía de mais precioso, e que, para Gide, “talvez não tenha havido correspondência mais bela” (LACAN, [1958], 1998, p. 773), situam de forma clara o fetiche da letra, ao revelar “a troca fatídica pela qual a carta/letra assume o próprio lugar de onde o desejo se retirou” (LACAN, [1958] 1998, p. 773). Essas cartas de amor não tinham cópia, e o fato de serem queimadas levou Gide ao desespero, pois elas possuíam um valor especial, eram como um desdobramento de si, razão pela qual as chamava de filho, o que fez abrir um vazio em seu ser.

Lacan sublinhou nesse desespero um tênue limite entre a comédia e a tragédia, relacionando-o ao grito de Harpagon, o avarento de Molière, ao se dar conta do roubo da caixinha onde guardava seu dinheiro. A letra, no caso de Gide, como um não querer saber da castração, permitiu a Lacan entender a letra como objeto, através da relação bastante particular que Gide mantinha com as suas cartas.

Outro importante encontro de Lacan com o texto literário foi verificado através do estudo sobre Hamlet, no *Seminário* “O desejo e a sua interpretação” (1959-1960), no qual ele realiza uma aproximação diferente da de um caso clínico. Ali, Lacan mostra em sua abordagem que Hamlet não é um caso clínico, situando-o além do desejo de um histérico ou do desejo de um obsessivo, remetendo-o ao lugar do desejo: “um drama que se apresenta como uma placa giratória onde se situa o desejo” (LACAN, 1959-60, aula de 18/03/59).

Essa leitura, realizada por Lacan de um texto literário, permite que este possa apresentar-se como um enigma, oferecendo-se como um desafio à problemática do desejo do leitor. Isso marca uma diferença fundamental, a qual sublinhamos, e que não se constitui por ser uma leitura a mais do texto literário, mas sim por introduzir um saber novo: a de que um texto visa um gozo.

Face ao trabalho literário, outro momento destaca a diferença entre a concepção lacaniana e a freudiana. Este momento se refere à homenagem prestada por Lacan a Marguerite Duras (1965), por esta enfocar o arrebatamento (*ravissement*) de Lol V. Stein. Observa-se desde o início que Lacan se separa de uma possível vertente interpretativa, ao situar o arrebatamento como um enigma. Ao tomar a palavra “arrebatamento”, ele já a desembaraça de algo ligado ao símbolo e à imagem, remetendo-a diretamente à ordem da cifra, isto é, enlaçando-a a Lol V. Stein: asas de papel. “V”, a tesoura; “Stein”, a pedra.

Essa homenagem de Lacan se deve ao fato da arte de Duras lhe permitir desenvolver uma questão clínica importante, e inscrever um valor erotomaniaco na própria etimologia. Esta questão clínica está relacionada à devastação, cujo

termo *ravage* é derivado de *ravir*, arrebatador, um verbo que significa apreender violentamente, e que derivou a palavra “raptar”, que se pega à força. O termo arrebatador é, também, um termo da mística, assim como o deslumbramento, *ravissement*, isso quer dizer que se é transportado para o céu. E no horizonte de arrebatador, há o êxtase (MILLER, 1998, p. 20).

A devastação (*ravage*), fenômeno bastante evidente na sexualidade feminina, ao ser antecipado por Duras, fez Lacan levantar a hipótese de “que a prática da letra converge com o uso do inconsciente” (LACAN, [1965] 2003, p. 200).

Para Lacan, o texto de Duras sobre Lol V. Stein não só é revelador do saber do artista como, também, possibilita avanços em relação ao conceito de sublimação. Neste momento de seu ensino, Lacan estabelece o conceito da sublimação como sendo a recuperação do objeto *a*, retomando de maneira diferenciada questões desenvolvidas anteriormente no *Seminário 7: a ética da psicanálise*.

O que fez Lacan considerar que a sublimação se apresenta como recuperação do objeto *a* em Lol. V. Stein? Duas vias se precipitam como resposta: a primeira diz respeito ao olhar, como objeto *a*, desvelado na obra de Duras, antecipando aquilo que será matéria para o analista, o que faz com que a sua arte sugira ser ela “arrebatadora, e nós, os arrebatados” (LACAN, [1965] 2003, p. 198) revelando, como afirma Lacan, “saber sem mim aquilo que ensino” (LACAN, 1965, p. 200). E a segunda via, em que há a recuperação do objeto *a* como causa de desejo a partir dos efeitos da obra provocados no leitor.

A propósito da primeira via, tomada aqui por nós, Lacan sublinha duas cenas descritas pela autora nas quais se verifica a questão do objeto *a*, função do olhar colocado em primeiro plano. O lugar da primeira cena é um baile, onde, sob o olhar de Lol, o noivo, Michael Richardson, dança com outra mulher, o que a faz sofrer “aí o raptar de seu noivo por aquela que só precisou aparecer subitamente” (LACAN, [1965] 2003, p. 199).

Lacan retoma essa passagem de forma poética, e interroga “o que acontece com o amor, com essa imagem, imagem de si de que o outro reveste você e que veste, e que, quando desta é desinvestida, a deixa?” (LACAN, [1965] 2003, p. 201). O que se coloca, a partir da questão sublinhada por Lacan “é a sua nudez a lhe dar o seu brilho” (LACAN, [1965] 2003, p. 201). Durante o baile em que o noivo a deixa

para dançar com uma mulher vestida de negro, Lol, então, se torna o centro dos olhares, e se transforma em puro olhar.

A segunda cena se passa em um campo de centeio em que, da janela do quarto do hotel, Jacques Hold, à espera de Tatiana Karl, vê ao longe uma mulher. Diante dele, Lol se torna, então, uma mancha no campo de centeio, uma mancha na paisagem, mancha que simboliza o olhar, como formula Lacan (1964). O olhar surge a partir das palavras de Lol: “nua, nua sob seus cabelos negros”, engendrando, assim, “a passagem da beleza de Tatiana à função de mancha intolerável pertinente a esse objeto” (LACAN, [1965] 2003, p. 202). Essa função da mancha não é compatível com a manutenção da imagem narcísica de enamoramento dos amantes, marcando, assim, para Jacques Hold, um ponto de angústia, uma vez que a mancha tem a função de transparecer o ponto do olhar em que não é o sujeito quem olha, mas é olhado pela mancha. O que a função da mancha desvela é que o sujeito se encontra no limite de sua própria representação.

A segunda via, a da sublimação como recuperação do objeto *a*, é observada por Lacan em relação ao público leitor, que, ao responder, como foi atestado por Marguerite Duras, com um assentimento surpreendente como forma de amor, leva o personagem não à função de narrador, mas a de sujeito, um terceiro “que certamente está longe de ser um terceiro excluído” (LACAN, [1965] 2003, p. 204).

Lembramos que em 1959, no *Seminário* sobre o desejo e sua interpretação, Lacan já definia a sublimação articulada ao desejo e à letra, fundamentando as bases para a ética da psicanálise, embora sem apontar para o valor social que poderia vir agregar. A sua elaboração nesta época leva em conta o sujeito lógico, “por sua elaboração em vazio” e “por seu trabalho criador na ordem do logos”, o que o fez enunciar da seguinte forma:

Que é esta noção, se não podemos defini-la como a forma mesma na qual se verte o desejo, já que justamente o que lhes foi indicado é que ela pode esvaziar-se da pulsão sexual enquanto tal, ou mais exatamente que a noção mesma da pulsão longe de se confundir com a substância da relação sexual é esta forma em que ela é jogo significante [...] É desta maneira como podemos definir a sublimação. É este algo pelo qual [...] podem equivaler-se o desejo e a letra. (Lacan, 1959, inédito)

Cabe-nos ressaltar, ainda, a importância do testemunho dado por Lacan sobre o que Marguerite Duras revela saber sem ele, sem o que ele ensina, mas nos parece ser relevante também apontar outros aspectos da escrita de Duras, no litoral entre saber e gozo, que foram aludidos por Lacan em “Lituraterra”. Duras revela ser,

dentre os escritores, talvez aquele que de forma mais contundente tratou da relação do escritor com a escrita, tanto no que concerne à origem e à produção, quanto em relação aos efeitos da mesma sobre o escritor. Algumas passagens de seu livro *Escrever* (1993) atestam esses aspectos, como por exemplo: “escrever é encontrar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total e descobrir que só a escritura a salvará” (DURAS, 1993, p. 24). E, ainda sobre esse tema, ela reitera:

Estar sem assunto nenhum de livro, sem nenhuma ideia de livro, é encontrar-se, reencontrar-se diante de um livro. Uma imensidão vazia. Um livro eventual. Diante de nada. Creio que a pessoa que escreve está sem ideia de livro, que ela tem as mãos vazias, a cabeça vazia, e não conhece dessa aventura do livro senão a escritura seca e nua, sem futuro (DURAS, 1993, p. 24).

É interessante notar que o escrito se faz a partir do que não se encontra, assim como é possível perceber que é a solidão que o tece. Antes disso, Duras já havia definido claramente a linha demarcatória dessa escritura, que separa o real da morte daquilo que causa o seu desejo, ao escrever: “a solidão, isso também quer dizer: ou a morte, ou o livro” (DURAS, 1993, p. 23). Essa frase, na sua potência radical, marca o atravessamento do sujeito pelo objeto a que o causa, onde, para o sujeito, só há uma escolha a ser feita, a que está determinada pelo seu desejo.

Outro aspecto litoral que verte da escrita de Duras, no qual a letra brota, é aquele em que ela mesma alude ao seu estilo e que ela situa da seguinte forma:

Eu nunca me ocupo do sentido, da significação. Se há um sentido, ele aparece depois. Em todo caso, não é uma preocupação [...] a palavra conta mais do que a sintaxe. São antes de tudo palavras, aliás sem artigos, que vêm e se impõem. O tempo gramatical acompanha bem de longe (DURAS E GAUTHIER, 1974, p. 11-12).

Essa imposição das palavras também foi observada por Lacan em relação a James Joyce, na lição de 17 de fevereiro de 1976 de seu *Seminário O sinthoma*. Para investigar as palavras impostas na obra de Joyce, devemos levar em conta a direção segundo a qual sua escritura deve ser examinada. Nesse sentido, não devemos estabelecer uma equivalência entre Joyce autor e Joyce sujeito por referência ao campo do Outro, mesmo que sua obra faça alusão à sua vida através de seus personagens.

Laia (2001) considera que os escritos joycianos não podem ser tomados como um conjunto de “lembranças encobridoras” na tentativa de revelar a sexualidade infantil submetida à censura, ou desvendar o conteúdo inconsciente do

artista. A retomada de Joyce de suas memórias não se coloca como traços identificatórios, nem como articulação subjetiva de inscrições do passado. Joyce, ao criar um nome para si, inventa-se enquanto autor, operando com a sua obra a passagem de uma escritura para outra escritura *sinthomática*, na qual há o enlaçamento entre os registros real, simbólico e imaginário.

Ao examinar desde os primeiros ensaios críticos do escritor, *O retrato do artista, Ulisses e Finnegans Wake*, Lacan observa que “certa relação com a fala lhe é cada vez mais imposta – a saber, essa fala que ao ser quebrada, ao ser desmantelada, acaba por ser escrita – a ponto de acabar por dissolver a própria linguagem” (Lacan, [1976] 2007, p. 93). Verifica-se uma deformação ambígua a partir do tipo de quebra, de decomposição que faz com que se perca a identidade fonatória. Este aspecto é observado de forma mais radical em *Finnegans Wake*, em que a letra se prende à voz enquanto objeto, e que é algo próprio a toda poesia. E parece ser aí que “ecoa em Joyce a observação de Hegel, para quem a dimensão poética é própria de todas as artes” (AUBERT, 2001, p. 177).

Verifica-se que as pessoas, ao lerem *Finnegans Wake* em voz alta, especialmente as que possuem grande conhecimento do inglês, experimentam algo único: ouvem muitas vezes algo muito diverso daquilo que está escrito. Da mesma forma, quando o texto é lido por um ator ou atriz, percebe-se com frequência que é preciso, no decorrer da leitura, escolher entre o inglês ou irlandês, porque são palavras transformadas não somente em relação à letra, mas também em relação ao som e à língua.

O primeiro momento do encontro de Lacan, pela via do texto, com James Joyce, entretanto, não se deu no seu *Seminário O sinthoma* (1975-76), mas sim em seu escrito “O seminário sobre ‘A carta roubada’” (1956) a partir do conto de Edgar Allan Poe, onde ele faz referências ao jogo de palavras a *letter*, a *litter*.

É fato que a aproximação de Lacan com a obra joyciana impactou-o ao ponto dele ter reconhecido, enquanto analista,

na recusa confessa de Joyce à psicanálise, não uma resistência, mas um limite da própria psicanálise, uma vez que o escritor, no rigor de seu trato com a língua e com a satisfação a ela atrelada vai, na mesma direção do que melhor uma psicanálise pode almejar no seu fim (MANDIL, 2003, p. 19).

Este ponto estabelece na concepção lacaniana uma marca diferencial em relação à arte de Joyce, separando-a de uma perspectiva sublimatória, como um destino feliz da pulsão – como observamos na arte produzida por outros artistas aqui

examinados – para situá-la na dimensão do sintoma, ou *sinthoma* como o definiu, dimensão que será destacada por nós no próximo capítulo.

Com Joyce, Lacan conclui o seu ensino, situando-o como o último grande artista a quem dedicou sua atenção. Ao abordar a obra de Joyce, Lacan não a toma como mera aplicação dos conceitos da psicanálise, assim como não situa a psicanálise como “ciência da literatura” (MANDIL, 2003, p. 19) Essa aproximação, ao contrário de servir como mera ilustração da teoria, “organiza” o corpo conceitual da psicanálise (REGNAULT, 1993, p. 21). Pode-se dizer também “que Lacan sustenta nesse seminário sua própria invenção – invenção do real. Não se trata apenas da invenção de uma ideia, de um conceito, mas de um pensamento suportado por uma escritura” (RINALDI, 2006, p. 80).

O que fez Lacan se interessar tanto por Joyce? A leitura de Lacan sobre a obra de Joyce nos permite dizer que o seu interesse se sustenta em torno da letra. E, nessa direção, cabe pensar que não se trata da aplicação propriamente do conceito de letra sobre a obra, mas ao contrário, “de examinar, a partir dela, os possíveis estatutos que uma letra pode adquirir” (MANDIL, 2003, p. 21)

A maneira com a qual Joyce movimenta a escrita, abandonando o significante em direção à letra, se revela como um exercício analítico da ordem do lapso, conforme Lacan descreve no *Seminário 20*: mais, ainda:

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, 1973, inédito).

A dimensão do discurso analítico a que se refere Lacan, em que o lapso permite que algo possa ser lido de maneira diferente, fará com que no âmbito da leitura algumas questões se coloquem, como, por exemplo: que algo possa não ser lido, ou então, que algo se leia mal, ou mesmo que seja lido de forma oblíqua. Isso fez Lacan situar que “o que se enuncia do significante, vocês sempre dão uma leitura outra que não o que ele significa” (LACAN, [1973] 2007, p. 52). Essa perspectiva da obra de Joyce, que se coloca totalmente do lado do lapso, da escritura, observada desde *Ulisses* até *Finnegans Wake*, foi a que permitiu ao escritor, de acordo com Lacan, distanciá-lo da psicose, e que sustentou a sua arte fazendo dela *sinthoma*, ao desmontar a palavra ao ponto de dissolver a linguagem e desfazer a identidade fonativa.

Através da escrita de Joyce, dos efeitos produzidos pela letra, Lacan marca a dimensão litoral, no paralelo entre letra e litura, destacando, assim, o que é da ordem de “*lituraterra*”, o traço, a rasura, do que é da ordem da literatura. A partir daí, a concepção lacaniana encontra base para articular o registro do real com os do simbólico e imaginário, possibilitando, desta forma, pensar a letra em um contexto topológico, como um nó borromeano, produto do enlace entre os registros, o que, por fim, faz revigorar o conceito de *sinthoma*.

Na conferência de Yale, Lacan, ao ser interrogado sobre o seu interesse acerca da literatura, responde: “explicar a arte por meio do inconsciente me parece muito suspeito, e é, no entanto, o que fazem os analistas. Explicar a arte por meio do sintoma me parece mais sério” (LACAN, [1975] 2007, p. 35). Esta afirmação traz em si um pressuposto importante, pois a arte não mais está organizada em torno do furo, como era sustentado por Lacan nos anos 60, estando o furo forcluído (REGNAULT, 1995, p. 33).

Sobre este ponto, a arte de Joyce fará equivalência a uma análise, uma vez que tratará de uma série de nós desatados e reatados. A partir da teoria dos nós, Lacan destaca o efeito de suplência com que o *saber-fazer* com *lalangue* permite a Joyce realizar uma amarração do registro do real com o simbólico e o imaginário diante da carência paterna (LACAN, [1975-76] 2007, p. 94), resultante da *Verwerfung*.

O termo *lalangue* é um neologismo criado por Lacan, em 1972, a partir de um lapso cometido por ele no *Seminário O saber do psicanalista*, ao se referir ao dicionário de psicanálise elaborado por Laplanche e Pontalis denominado *Lalande*. Este lapso permite à Lacan apontar para os efeitos do inconsciente, ao romper com o efeito de dicionário. Ao se referir à *lalangue*, a localiza como dita materna ([1972-73] 2007, p. 188) e aluvionária, feita do que se assenta dos mal-entendidos e homofonias deixados por outros falantes.

A concepção lacaniana vai apontar que *lalangue* não serve para comunicar, mas para designar a ocupação de cada um de nós no campo da linguagem, e que a linguagem é feita de *lalangue*, sendo uma “elucubração de saber sobre *lalangue*” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 190). Ao desenvolver esse conceito, Lacan afirma que “o inconsciente é o testemunho de um saber, no que em grande parte escapa ao ser falante” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 190) e que isto se refere aos efeitos de *lalangue*, em que se apresentam afetos que restam enigmáticos. Neste momento do

seu ensino, Lacan situa o inconsciente como um saber, “um saber fazer com *lalangue*” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 190). Com a introdução por Lacan do conceito de *lalangue*, pode-se observar que os efeitos de sentido ficam elididos em função da desarticulação da cadeia, e, quando isso ocorre, o significante, ao ser proferido, não apenas situa uma perda de gozo, como também produz gozo.

É importante observar que Joyce toma a linguagem através de *lalangue*, isto é, aquilo que está fora do sentido, aquilo que escapa à ordenação discursiva, uma vez que na sua escrita ele faz uso do significante enquanto massificado (AUBERT, 2001, p. 183).

A concepção lacaniana a partir de Joyce desdobra, então, outra posição da relação entre a psicanálise e a arte. Ambas se aproximam em um ponto, produzem artifícios; tanto o artista quanto o analista realizam um percurso que os leva do sentido ao texto, ao artifício (Brousse, 2008, p. 52).

O *savoir-faire* é o que Lacan (1976) designou como arte, como artifício com o qual se depara o artista e o analista diante da inexistência do Outro do Outro. No caso específico de Joyce, o *savoir-faire* com o real na literatura. Contudo, cabe distinguir, segundo Lacan, a expressão *savoir-faire* de outra, *savoir y faire*. A inclusão do “y” quer dizer desembaraçar-se, saber se virar ali com isso (LACAN, 1976-77, aula de 15/02/77). O *saber-fazer-ali* remete a uma questão fundamental: como alcançar o real? Esta é, com efeito, a preocupação de Lacan, quando ele enuncia: *savoir-y-faire* com seu *sinthoma* (TARRAB, 2014). Nesse sentido, não se trata do saber-fazer do artesão, do ofício, que se pode transmitir de mestre a aprendiz, como uma “mestria” no tocante à matéria sobre a qual se opera. Também não se trata do fazer grego, o *prattein* que, na dialética teoria/prática, supõe um agir que imprime uma forma ideal à realidade material mediante um forçamento. Tampouco se trata da modelização característica do funcionamento da ciência (TARRAB, 2014). Esta preciosa observação aponta para um saber-fazer com o *sinthoma* – para algo diferente do que Lacan desenvolveu em “Nota aos italianos”, em que se verifica um saber-fazer no real próximo à ciência.

Contudo, a arte de Joyce suscita uma pergunta que parece ecoar em seus leitores, na medida em que a literatura sofre um deslocamento, ou seja, ela não está mais a serviço da repetição do mesmo: era o desejo de Joyce pôr fim à literatura? Se não podemos ter a ousadia em responder a essa pergunta, porque sobre isso não sabemos, nos cabe, apenas, ao sermos tocados por sua arte, constatar que ele

a deixa à deriva, e a partir daí apenas acompanhar as palavras de Regnault: “que Joyce tenha gozado ao escrever *Finnegans Wake* é algo que se sente” (REGNAULT, 1995, p. 33). E, este ponto parece ter sido muito bem traduzido por Joyce, ao escrever: “sou um guri que pode se divertir com o invisível” (JOYCE apud ASSIS BRASIL, 1992, p. 21). Ora, é possível dizer, igualmente, que o leitor que possui bastante intimidade com a língua inglesa pode ficar preso numa espécie de gozo de leitura, como efeito provocado pela escrita de Joyce, como foi observado por Aubert ao lembrar a resposta que o tradutor francês de *Finnegans Wake* lhe deu ao ser interrogado se ele havia se demorado muito tempo em seu trabalho de tradução. A resposta ouvida foi: “não, não, foi bastante rápido. Demorei muito tempo foi para me identificar com Joyce” (AUBERT, 2001, p. 121).

Jacques Aubert (2001) chama atenção para o aspecto particular de *Finnegans Wake* ser um livro que está no limite do legível, ou ainda, melhor dizendo, de ser um livro ilegível que é legível. Esta *ilegibilidade-legível* tem algumas particularidades que estão intrinsecamente ligadas à língua. Como atesta Aubert, a língua inglesa é uma língua que oferece muitas oportunidades de equívoco, tanto ao que se refere às partes do discurso, como também às categorias gramaticais; entre substantivo e verbo, assim como entre adjetivo e advérbio. Do mesmo modo, verifica-se outra dificuldade observada pela língua inglesa, que é a de estabelecer a relação entre a letra e o som. Muitas palavras se diferenciam por uma única letra, especialmente no caso de ser uma vogal, quando a maneira de pronunciá-la muda o sentido.

Além dessa dimensão linguística, o anglo irlandês de Joyce está marcado por outra dimensão não menos significativa. A língua inglesa foi imposta, na Irlanda, a um povo que falava a língua gaélica; entretanto alguns resíduos, como elementos arcaicos, permaneceram. Isto fez com que a língua fosse parcialmente transformada ao ser falada por pessoas que possuem outra língua. Portanto, a *lalangue*, para o irlandês, tem essa dimensão que inclui muitas vezes o equívoco, o mal-entendido. Essas duas dimensões estão presentes de forma bastante evidente nos textos de Joyce, especialmente em *Finnegans Wake*, em que ele tenta inscrever não a identidade do som, mas o equívoco, não para situar que o sentido está fora do jogo, mas para questioná-lo.

Aubert (2001) considera que o trabalho de Joyce em *Finnegans Wake* permite amarrar algo da ordem universal, como o amor, o medo, e o temor, com o que é da ordem pessoal, o que foi chamado por Lacan de *inconceivables private jokes*.

Diante dessa particularidade própria à língua, cabe-nos perguntar: como se processava a elaboração do trabalho de Joyce? É interessante a observação feita por Aubert (2001) sobre as pessoas que tiveram a oportunidade de ver Joyce trabalhando. Ele nos diz que elas ficavam impressionadas com uma característica em especial: “com essa dimensão do particular, e poderíamos falar em partículas. Joyce parte do mais ínfimo particular” (AUBERT, 2001, p. 121). Antes de terminar *Ulisses*, em 1921, Joyce escreve para Harriet Weaver, sua editora literária, o seguinte:

Você já tem uma prova de minha intensa estupidez. Aqui está um exemplo de minha inaniidade: Não leio uma obra literária há vários anos. Minha cabeça está cheia de seixos, de entulho, de palitos de fósforos quebrados e cacos de vidro apanhados por toda parte (AUBERT, 2001, p. 121).

Na sua escrita, Joyce parte do dejetivo, do resto, do que não encontra lugar no discurso, escreve de forma não correspondente à tradição, tanto em relação ao sentido, ou mesmo aos temas literários, e bordeia o extremo da escritura ao chegar à letra, que não significa nada. Em última instância, pode-se dizer que ele toma a escritura pelo avesso, ou seja, por aquilo que está fora do sentido, da lógica e do discurso.

Frank Budgen (1972), um pintor suíço, com quem Joyce manteve muitas conversas no período em que escreveu *Ulisses*, deu um testemunho importante sobre o escritor, do qual recortamos um trecho que demonstra a maneira singular com a qual ele lidava com os restos:

Joyce em Zurique foi um colecionador curioso de fatos sobre o corpo humano, especialmente naquela zona fronteira onde a mente e o corpo se encontram, onde o pensamento é gerado e formado por um estado de corpo. Eu o vi coletar no espaço de algumas horas o mais estranho sortimento de materiais: uma paródia sobre *The House that Jack Built*, o nome e a ação de um veneno, o método de espancar rapazes nos navios-escola, a cessação trêmula de uma sentença inacabada, o tique nervoso de um conviva que gira seu copo em círculos que se voltam para dentro, uma piada de um music-hall suíço em torno de um trocadilho, em dialeto suíço (AUBERT, 2001, p. 122).

Como sublinha Aubert (2001), um aspecto que chama atenção em Joyce é que os restos muitas vezes são dele mesmo, como acontece com as *epifanias*, mínimos acontecimentos pessoais, ou como se observa, especialmente, em *Ulisses* e *Finnegans Wake*, em que parte sempre de restos de obras anteriores. É

importante lembrar que estes restos são restos de escritura, no limite da letra e do nada.

As *epifanias*, nome tomado por Joyce da liturgia, fazem parte dos primeiros textos em prosa do escritor e se apresentam, em sua maior parte, na forma de fragmentos de diálogo. As *epifanias* possuem mais um caráter de enigma que propriamente poético, e foram inseridas em obras posteriores, como *Stephen Hero*, *Retrato do artista quando jovem*, e *Ulisses*. Testemunhado por Joyce como uma experiência mística de êxtase, embora o leitor não tenha essa ideia, as *epifanias* se aproximam de resíduos metonímicos, “significações mortas onde não circula nenhum sentido novo, e parecem os testemunhos cegos e inúteis do indizível” (MILLOT, 1993, p. 145).

Se, por um lado, as epifanias situam algo de caráter inconsistente, por outro, elas apresentam algo de extremamente denso, intransmissível, da ordem do enigma, ponto limite da linguagem, onde o simbólico e real fazem litoral. Esvaziadas de sentido, elas funcionam como neologismos nos quais o texto se reduz ao real da letra.

Em *Finnegans Wake*, o leitor é arrebatado pela escritura e pela dedicação do escritor em criar uma língua fundamental através das epifanias tomadas como vocábulos dessa língua. Verifica-se esse aspecto também pelo uso de homofonias, além do jogo entre escrita e leitura, letra e fonema, na passagem de uma língua à outra, remetendo a uma ilegibilidade pura e simples (MILLOT, 1993, p. 147). Chamar-nos atenção que Joyce tenha tentado, nesse texto, construir uma palavra, um significante único que tivesse a abrangência de recobrir um sentido absoluto. O ponto auge desse empreendimento foram as palavras de cem letras, *the hundredlettered name again last word of perfect language*, a última palavra de uma linguagem perfeita.

Maurice Blanchot (1987) marca um ponto importante na escrita quanto ao impossível da língua em relação aos efeitos de sentido, ponto este que remete para o limite entre a letra e o nada, e que Joyce levou até às últimas consequências; assim ele escreveu: “o ponto onde o infinito coincide com lugar nenhum, escrever é encontrar esse ponto” (BLANCHOT, 1987, p. 42). Esse ponto, ocorreu-nos nomeá-lo de *Haumscritos*, uma vez que todo *um* é suscetível de se escrever com uma letra, aquilo que diz respeito ao irreduzível, aquilo que não se diz, não se pensa e que, de certa forma, a escrita tenta encontrar.

Parece-nos ser esse o ponto da escrita em que é possível pensar a implicação da arte e da psicanálise, ponto no qual se inscreve aquilo que é da ordem do necessário, aquilo que do sintoma “não cessa de se escrever”, o que põe em evidência o incurável. O sintoma, mesmo que reduzido a um signo, continua escrevendo-se. Resta, então, virar-se com ele. Em outras palavras, as de Maurício Tarrab: “saber fazer com o sintoma que se é *hic et nunc*”³ (TARRAB, 2014).

1.2 O saber do artista a partir das artes plásticas

Além da inegável importância das criações literárias, as artes plásticas exerceram um papel fundamental nas elaborações teóricas de Freud e Lacan. Sabemos que na arte, desde que foi criado o estatuto do artista, “o seu surgimento já vem identificado com a questão epistêmica da afirmação do sujeito” (Zílio, 1998, p. 73).

A partir do estatuto do artista, a polêmica existente entre o artista e o artesão, localizada desde o século XVI, é superada, então, dando um lugar diferente ao artista situando-o como foi definido pelo *Dicionário da Academia Francesa*, editado em 1762, como “o que trabalha numa arte para qual o gênio e a mão devam concorrer”. O artista rompe, assim, com a tradição grega da *techné*, vinculada aos habilidosos e aos prestidigitadores, para ganhar inserção social nas artes liberais e se incorporar ao campo discursivo. As obras passam, então, a ganhar autoria, estando inseparável a criação artística do autor.

O artesanato, sistema dominante de produção que se instalou desde o final da Idade Média, entra em crise com o nascimento da tecnologia industrial. Esta crise provoca uma transformação do campo da arte, o que faz com que a arte moderna seja definida como a própria história dessa crise. Mas, diferente de considerar a crise da arte como sintoma da sociedade de consumo, como dimensão sociológica do problema, Giselle Falbo (2003) a pensa a partir do efeito do discurso capitalista, “na medida em que deslocamos o eixo da pergunta do contexto social para o plano

³ Aqui e agora. Imediatamente. Neste instante. Disponível em: <http://www.dicionariodelatim.com.br/hic-et-nunc/>. Acesso em maio de 2014.

dos discursos-linguagem trazemos o problema para o campo psicanalítico” (FALBO, 2003, p. 51).

Desde sua origem, a arte é modelo de produção, enquanto atividade que produz objetos detentores do máximo valor. Assim sendo, a obra de arte é considerada como “o objeto único, que tem o máximo de qualidade e o mínimo de quantidade” (ARGAN, 1988, p. XIX). Ao privilegiar a qualidade, aspecto único de seus objetivos, a arte afirma um fazer específico, e, conseqüentemente, sob este prisma, de acordo com Rodrigo Naves (1988) a atividade artística é também o lugar do fazer ético por excelência, uma vez que a sua autonomia interroga o sentido de seus atos. Essa alteridade permanente, que torna viável aproximar a arte da ética, sem submeter a primeira à segunda, é o ponto fundamental a ser considerado na aproximação da arte com a psicanálise.

O fazer ético é o que permite trazer à tona as inúmeras decisões que devem ser tomadas no decorrer da obra, e que diferem de um trabalho da máquina, por exemplo. Ao contrário do trabalho mecânico, que produz objetos em série e de forma anônima, o trabalho realizado pelo artista traz as marcas do sujeito que investe toda a sua experiência a cada criação. Dessa forma, podemos dizer que o terreno das obras de arte, incluindo a literatura, se define como o âmbito privilegiado do uso do inconsciente, e equivalente à prática da letra, na medida em que trata de algo singular próprio ao saber-fazer do artista.

Embora não seja objeto de nossa pesquisa as preferências ou escolhas pessoais de Freud e Lacan em relação à arte – uma vez que o que nos interessa são suas elaborações teóricas e clínicas sobre a arte e o saber do artista –, cabe, entretanto, dizer que ambos, cada qual à sua maneira, foram tocados em especial pelos objetos de arte.

Freud (1914) revelou o poderoso efeito que as obras de arte exerceram sobre ele, especialmente a literatura e a escultura, e com menos intensidade, a pintura. Isso, segundo ele, o levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando entender a que se devia tal efeito. Considerava, contudo, que embora os conhecedores de arte sejam bastante eloquentes para exaltar esses objetos, eles se constituem como enigmas à nossa compreensão, e que só poderiam ser elucidados a partir do descobrimento de seu significado e conteúdo, através da interpretação. Semelhante ao trabalho do arqueólogo seria o do psicanalista, para Freud, porque de acordo com sua concepção, ambos estão empenhados em descobrir os restos de

uma época soterrada, como enunciou, claramente, em seu texto sobre a Gradiva de Jensen (1907).

Como se sabe, Freud, em vários momentos de sua obra, recorreu à metáfora arqueológica para ilustrar o inconsciente, tendo esta metáfora aparecido de forma mais proeminente em dois ensaios importantes: “Fragmentos de uma análise de um caso de histeria - caso Dora” (1905), e “Construções em análise” (1937). Neste último texto, Freud aproxima o trabalho de construção em análise com o trabalho do arqueólogo, de escavação, de uma morada que foi destruída e soterrada. Enquanto que, no tratamento de Dora, diante do que chamou de imperfeição de seus resultados analíticos, Freud diz que tentou “seguir o exemplo daqueles descobridores cuja boa fortuna é trazer à luz do dia, após longo sepultamento, as inestimáveis embora mutiladas relíquias da antiguidade” (FREUD, [1905] 1972, p. 10).

Segundo Lynn Gamwell (1994), Freud foi um colecionador apaixonado, por mais de quarenta anos, de arte antiga. O seu estúdio e consultório abrigava mais de duas mil peças escultóricas egípcias, gregas, romanas, orientais e asiáticas. A maioria das peças, metade de sua coleção, se concentrou na arte egípcia, seguida da grega, romana, e, nos últimos anos de sua vida, da arte chinesa. Através dessa coleção, como indica Gamwell (1994), Freud reproduziu fragmentos mentais de um passado soterrado que ele mesmo tentava descobrir. Ainda de acordo com essa autora, cercar-se de peças antigas dava a Freud um senso de vida e força, *Erquickung*, em que a sobrevivência das peças era prova de uma teoria análoga à sua.

Em 1899, Freud escreveu à Fliess fazendo referência à sua coleção: “Mal ousou acreditar nisso, ainda. É como se Schliemann tivesse desenterrado Tróia outra vez, que até então fora considerada uma fábula” (GAMWELL, 1994, p. 28).



Figura 2 – A arqueologia de Freud

Freud destinava o lugar de plateia às esculturas, e, no centro das antiguidades dispostas sobre a sua mesa, situou uma escultura de bronze representando Atena, deusa da guerra, protetora das artes e personificação da sabedoria (GAMWELL, 1994, p. 27). Atrás de Atena, observa-se um biombo de mesa asiático, que teria sido de um intelectual chinês, e, entre outros objetos, montanhas esculpidas em jade e pedras de formatos incomuns – que, segundo Gamwell, seriam para estimular a meditação filosófica ou inspirar a poesia e a pintura.

Lacan, ao contrário de Freud, se interessou pela pintura, e isto é notável não só por seus comentários em relação a inúmeros quadros de artistas, em seu ensino, como também por ter adquirido, em leilão, a célebre e polêmica pintura de Gustave Courbet, denominada “A origem do mundo” (*L'Origine du Monde*), de 1866.

Esta pintura, cujo primeiro proprietário foi o diplomata turco-egípcio Khalil-Bey (1831-1879), figura extravagante da Sociedade de Paris na década de 1860, é um “óleo sobre tela” de 46 cm por 55 cm, que apresenta um plano fechado sobre o

sexo e o ventre de uma mulher deitada nua sobre uma cama, com as pernas afastadas.

A pintura “A origem do mundo” possui um fascínio peculiar: a descrição quase anatômica do órgão sexual feminino não se apresenta atenuada por nenhum dispositivo histórico ou literário. No entanto, graças ao grande virtuosismo de Courbet, conforme foi apontado pelo Musée d’Orsay, e do refinamento de seu esquema pictórico, de cor âmbar, a pintura escapa do terreno pornográfico.

Lacan foi o último proprietário da obra, que por ele foi comprada juntamente com Sylvia Bataille, sua mulher, em 1955. Quando adquiriu a obra, Lacan levou-a para a sua casa de campo de Guitrancourt, em Yvelines, na periferia de Paris, e encomendou ao artista André Masson um painel que tivesse a função de cobrir o quadro. Masson pintou, então, uma paisagem “surrealista” com traços de estilo japonês, que, de maneira sutil, obedecia aos contornos do corpo feminino do quadro de Courbet.



Figura 3 – O quadro de Masson

Thierry Savatier (2009) comenta que Masson havia criado uma “Origem do mundo” equivocadamente casta, que dissimulava sua verdadeira natureza, um “quadro sobre o quadro” (SAVATIER, 2009, p. 198). A repetição da imagem do corpo

nu, dissimulada através de uma paisagem, agia como se fosse um véu, uma camada que encobria, sugerindo, mas não mostrando, o que estava por detrás.

Segundo Savatier (2009), Lacan algumas vezes mostrava a um grupo de eleitos privilegiados “A origem do mundo”, sempre em uma cerimônia especial, que conferia a impressão de serem autênticos iniciados, e lhes convidava implicitamente a guardar o segredo. Este fato, se fiel à Lacan, revela o quanto a pintura é uma armadilha para o olhar, como destacaremos mais adiante, se recoberta pelo véu do pudor, como Lacan mostrou ao velar o quadro por um tempo determinado.

Em diversos momentos de seu ensino, Lacan não se furtou em fazer referências ao trabalho de vários artistas plásticos, e procurou demonstrar como a arte está em estreita relação com as formulações da psicanálise.

Em *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-60), Lacan cita Van Gogh e Cézanne. Em relação ao primeiro, situa a pintura “O par de botas” (1887), denotando que a sua qualidade significante não está endereçada à marcha ou fadiga, mas à explícita dimensão de abandono, marcando uma presença e ausência pura, como manifestação visível do belo.

Quanto à Cézanne, Lacan chama a atenção para o quadro “Maçãs e laranjas” (1895-1900), ao interrogar se de fato a arte imita aquilo que ela representa, fazendo a seguinte afirmação:

no momento quando Cézanne faz as maçãs, ele faz outra coisa que imitar pomos, ainda que sua última maneira [...] seja mais orientada na direção de uma técnica de presentificação do desejo. Mas, quanto mais o objeto é presentificado que imitado, mais ele nos abre esta dimensão onde a ilusão fracassa e visa outra coisa [...] Há um mistério na maneira que tem Cézanne de fazer suas maçãs, porque a relação com o real [...] se renova na arte [...] (LACAN, [1960] 1988, p. 176).



Figura 4 – “Maçãs e laranjas”, de Cézanne

Em outro momento, em que desenvolve questões importantes sobre a significância do falo e o complexo de castração, no *Seminário, livro 8: a transferência* (1960-61), ele indica o quadro *Psiche surpreende Amore*, de Zucchi, e o faz de uma maneira surpreendente. Ao introduzir o quadro, relata ter sido induzido pela sua experiência a olhar para onde nunca se olha, no caso, para perto do elevador da galeria onde se encontrava. Sensível às questões da arte que parece lhe ter ensinado que nunca se encontra algo ali onde se espera encontrar, Lacan descreve seu primeiro encontro com a obra de Zucchi, artista maneirista, pouco conhecido no universo das artes. Para Lacan o quadro *Psiche surpreende Amore*, de Zucchi, não aponta para uma interpretação analítica do falo de Eros, mas o apresenta de forma dissimulada através de uma massa de flores. Trata-se, neste quadro, de uma cena em que Eros, que necessitava manter-se invisível, é surpreendido pela curiosidade de *Psyche*, sua amante, ao vê-lo. Através do quadro, Lacan aponta o exato momento causador de tantas desventuras pelos quais a alma (*Psyche*) passou, e que, em última instância, são as desventuras do desejo.

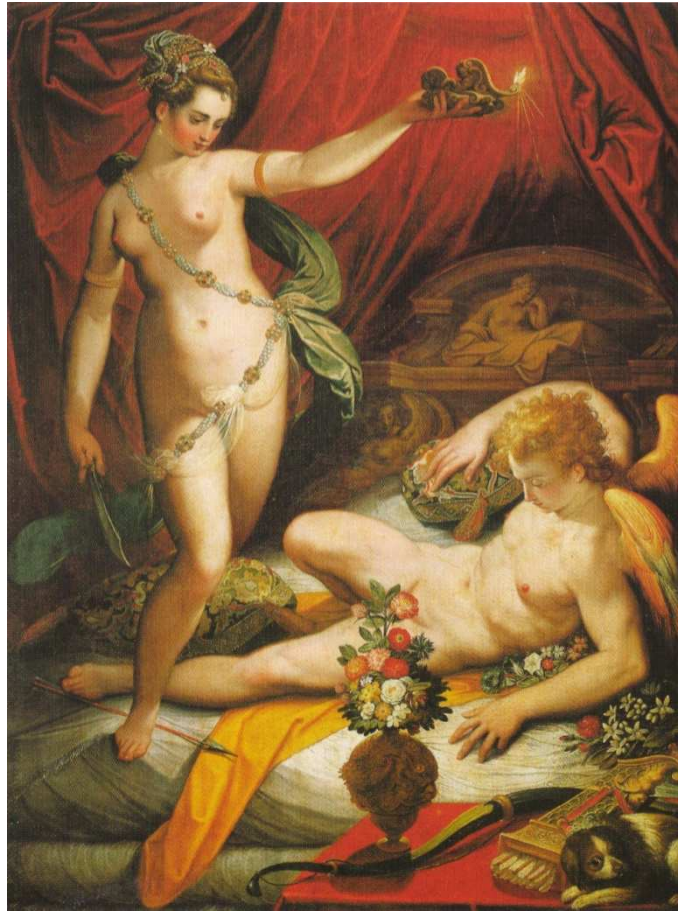


Figura 5 – *Psiche sorprende Amore*, de Zucchi

No *Seminário*, livro 10: a angústia (1962-63), ao abordar o fenômeno da angústia – ou, mais especificamente, ao se interrogar sobre qual seria o momento da angústia –, Lacan evoca Édipo: “Será ele a possibilidade do gesto pelo qual Édipo arranca seus olhos, sacrifica-os, oferece-os como resgate pela cegueira em que se consumou o seu destino? Será isso a angústia? Será ela a possibilidade que o homem tem de se mutilar?” (LACAN, [1963] 2005, p. 180). A arte de Francisco Zubarán (1598-1664) lhe permite se debruçar sobre esse tema. Este artista, um genial pintor maneirista espanhol, que viveu o *Siglo de Oro* na Espanha, foi escolhido por Lacan para ajudá-lo, através de dois de seus trabalhos, a elucidar a questão da angústia. Sobre o artista, sabemos que grande parte de sua obra foi realizada em monastérios, e apresentam mulheres mártires. Os quadros de Zubarán: “Santa Lúcia” e “Santa Ágata”, apontados por Lacan, estão remetidos ao gozo do corpo. Embora, por mais terríveis que possam parecer, Lacan assinala que estas imagens cristãs não são especialmente intoleráveis. A primeira apresenta os olhos, e a segunda, os seios, destacados do corpo em um prato. Lacan argumenta que não é

pelo fato de elas portarem os olhos e seios extraídos do corpo que isto provocaria angústia, mas sim por eles serem objetos de nosso desejo. Sustenta, ainda, que para se produzir algo em relação à angústia “conviria que o sujeito estivesse mais pessoalmente implicado” (LACAN, [1963] 2005, p. 181).



Figura 6 – Quadro “Santa Lúcia”, de Zubarán



Figura 7 – Quadro “Santa Ágata”, de Zubarán

Logo após, em 1964, no *Seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, Lacan demonstra a questão que envolve a anamorfose, exemplificando-a através do célebre quadro “Os Embaixadores”, de Hans Holbein (1533), onde se vê a arte se misturar com a ciência. A conjunção entre a estética e a perspectiva revelada pelo quadro possibilita a Lacan associá-lo ao tratado de Vitrúvio, de Leonardo da Vinci, em função de suas construções diópticas.

Lacan chama a atenção para o objeto que se encontra entre os dois personagens do quadro, que só é possível de ser percebido em um segundo momento. Este objeto é um crânio de uma caveira. Lacan, ao situá-lo no quadro, sublinha não a questão do sujeito como nadificado, uma vez que a forma do objeto é “a encarnação imajada do ϕ representar graficamente, o símbolo fálico, mas o olhar como tal, em sua função pulsátil, explosiva e estendida, como ela o é nesse quadro” (LACAN, [1964] 1979, p. 88). Este aspecto, de acordo com a concepção lacaniana, localiza que o quadro é, como todo quadro, uma armadilha de olhar.

Lacan refuta a ideia de que um artista que tem a pintura como recurso seja igual a um ator que visa ao *você-me-viu*, e deseja ser olhado. De maneira diferente,

o pintor frente àquele que se encontra diante de seu quadro oferece algo que poderia se resumir à: Queres olhar? Pois bem, veja então isso! (LACAN, [1964]1979, p. 99). O quadro celebra um convite para que se deposite o olhar, “depor o seu olhar, como se depõem as armas” (LACAN, [1964]1979, p. 99), isto se refere ao *dompte-regard*, como o efeito pacificador da pintura, algo que comporta abandono, a deposição do olhar.

Essa vertente, como vimos, foi bem expressa por Zubarán, através de “Santa Lucia”, ao destacar o objeto olhar depositado em um prato, uma vez que o objeto a é algo do qual o sujeito, para se constituir, se separou como órgão (LACAN, [1964] 1979, p. 101). Lacan, entretanto faz a ressalva, de que a pintura expressionista se separa desta vertente, pois ela oferece algo que vai em direção de uma satisfação, enquanto satisfação da pulsão, na concepção freudiana- satisfação ao que é pedido pelo olhar.

Ainda em 1964, sem fazer a psicanálise do pintor e sem dar tratamento crítico à pintura, Lacan demarcou que a função do artista, na pintura, se diferencia da organização do campo da representação da filosofia, em que o filósofo sustentava o estatuto de sujeito para a psicanálise – e isto foi especialmente desenvolvido por Maurice Merleau-Ponty, que, a partir da pintura, inverteu a relação que sempre foi feita pelo pensamento entre o olho e o espírito. Através da definição dada à pintura pelo filósofo: “a pintura não evoca nada, muito menos o tátil. Faz algo de completamente diferente, quase o inverso: dá existência visível àquilo que a visão profana acreditava ser invisível” (MERLEAU-PONTY, [1964] 1979, p. 27). Isso nos remete à importância dada por ele à obra de Cézanne.

Merleau-Ponty (1964) pensou radicalmente a pintura de Cézanne, ao ponto de seu pensamento não só mostrar uma afinidade, como também se encontrar completamente enlaçado com ela. Lacan chamou atenção sobre esse matiz, sobressaltando aquilo que são os “toques que chovem do pincel do pintor”: esses azuizinhos, esses marronzinhos, esses branquinhos, como se referia Cézanne (LACAN, [1964] 1979, p. 107), e que o ritmo desses pequenos toques permitirá o “milagre” do quadro. Cada pincelada engendra o seu próprio estímulo, termina um movimento, o que, segundo Lacan, dá sentido ao termo *regressão*. Esse aspecto engendra a dimensão escópica, que não é outra senão a do instante terminal, e remete a uma temporalidade específica: a do instante de ver. É o momento terminal que permite distinguir o gesto de um ato. O gesto é algo tão presente no quadro, a

ponto dele determinar a sua posição, ou seja, não se pode colocar o quadro ao contrário.

Diante do quadro, se coloca a questão do dar-a-ver, que pacifica o apetite do olho daquele que olha, e é aí que reside o encanto da pintura para Lacan, em tratar o apetite do olho, que a pintura não deixa de alimentar.

O pintor, em toda a história da arte, “é fonte de algo que pode passar ao real” (LACAN, [1964] 1979, p. 108). E a que se deve isto? Lacan aponta que o pintor dialoga com um *a*, e que isso possui uma repercussão social. Dois fatores estão relacionados a isso, um fator que implica que o artista opera no plano sacrificial – isto quer dizer que ele opera com o valor do ícone, ele se engaja em fazer esse ícone. O que constitui o valor do ícone “é que o deus que ele representa, também ele o olha” (LACAN, [1964] 1979, p. 110), o que supõe que ele agrada a Deus. O artista, ao criar imagens, ao fazer existir coisas, despertaria o desejo de Deus.

Outro aspecto relativo à função do artista é o descrito como comunal – aquele que condensa o olhar e a função social. Para exemplificá-lo, Lacan recorre à imagem do salão dos Doges, onde está pintado todo tipo de batalhas. Ali já se esboça a função social, uma vez que quem vai ao lugar, os povos, assim chamado por Retz, são os que veem, através das composições do salão, o olhar das pessoas, quando estas não se encontram ali, “por trás do quadro, é o olhar delas que está lá” (LACAN, [1964] 1979, p. 110).

Em *O Seminário, livro 13: o objeto da psicanálise*, Lacan dará continuidade ao tema do olhar a partir do quadro de Velásquez, “As Meninas”. Nessa ocasião de seu *Seminário*, ele teve como aluno Michel Foucault, que, logo após, publicou um artigo sobre o quadro em seu livro *As palavras e as coisas*. Lacan, diferentemente de Foucault, situa o quadro como o paradigma da presença do sujeito no terreno escópico, e comenta o quadro de Velásquez enfatizando a função do artista, que é a de provocar o olhar. O que interessou, e que, provavelmente, tocou de forma especial à Lacan para dedicar sua atenção a essa obra é o fato do quadro “As Meninas”, longe de ser pura representação, ser o lugar próprio da representação da pulsão, *Vorstellungsrepräsentanz*, pela inscrição do sujeito no quadro.

Velásquez retrata uma cena onde se encontra um pintor afastado da tela que está pintando, e dirige o olhar para o modelo, que é o lugar do espectador. O olhar do pintor se dirige a nós, enquanto espectadores, que somos chamados a participar da cena. O que vemos é o pintor, mas não o quadro que ele pinta; no entanto,

somos parte da pintura enquanto espectadores. De forma genial, Velásquez cria, incluindo o espectador, e a si próprio, através de seu autorretrato no centro do quadro, o instante de ver. E, ao introduzir um jogo com o olhar, através da conjunção entre o que é visível e o invisível, Velásquez aproxima o momento de ver (instante de ver o modelo), com o momento de concluir (o quadro).



Figura 8 – Quadro “As meninas”, de Velásquez

O quadro “As Meninas” se constitui como um enigma para quem o olha, e provoca no espectador perguntas que tentam responder ao enigma. Por que o pintor que participa da cena retratada no quadro deixou a tela ocultada? Que pintura ele realiza? Quem é o casal que está refletido no espelho da tela? O fato de a tela ter sido ocultada provoca no espectador o desejo de vê-la, o que nos remete

diretamente à frase que Lacan recortou no *Seminário 11*, em sua vertente de negação: “Queres olhar? Pois bem, veja então isso!” Ao ser introduzido o “não” como resposta – ou seja, “Queres olhar? Pois bem, não veja então isso!” –, o que se insere é a dimensão de enigma da tela, já que aquilo que interpela o desejo do Outro através do desejo de ver é interditado.

Em “As Meninas”, observam-se dois campos representados pelo pintor, para os quais o sujeito escópico é atraído. Um campo que emana da luz que sai da porta ao fundo do quadro, onde se vê o primo do pintor, Don José Nieto Velásquez, situado nos degraus da escada. É ele quem vê toda a cena, com todos os personagens, a tela virada de frente, incluindo a nós, os espectadores. Todos são vistos por ele, já que ele se encontra no ponto de vista da perspectiva. É a sua presença que permite fazer existir o avesso, onde todos os personagens seriam vistos de costas, exceto nós, que seríamos vistos frontalmente, o que traduz a estrutura topológica do quadro.

No lado direito do quadro, encontra-se uma janela de onde emana toda a luz que inunda o espaço, que incide sobre todos os personagens, e que nos inclui, enquanto espectadores. Essa luz, de forma reluzente, banha a infanta, que se encontra no centro do quadro, potencializando o seu aspecto enigmático. Esse é o outro campo em que o sujeito escópico é capturado.

É interessante observar, de acordo com Lacan, que todos os personagens representam para o Outro, que está no lugar do casal real que assiste à cena: o pintor situado em dois pontos no quadro, que está no lugar do sujeito dividido, e a infanta (com suas damas de companhia) situada ao centro, no intervalo que vai do pintor ao campo que remete ao infinito, que é o lugar do objeto *a*. O casal real, pela posição que ocupa no fundo da sala, nada vê, pois todos estão de costas para ele, mas, no entanto, é em função do lugar desse Outro que nada vê que a cena é possível de ser sustentada.

Em 1965, no *Seminário, livro 12: problemas cruciais para a psicanálise*, Lacan enfatiza, na aula 17 de março de 1965, um aspecto específico da relação do sujeito ao Outro. Sublinha que na demanda do sujeito ao Outro, o que está implicado é que o Outro fale. Neste momento, Lacan faz referência à célebre pintura de Edvard Munch, “O Grito” (no original, *Skrik*), datada de 1893.

A obra representa uma figura andrógina num momento de profunda angústia e desespero existencial. O plano de fundo é a doca de Oslofjord (em Oslo), ao pôr-

do-Sol. “O Grito” é considerado como uma das obras mais importantes do movimento expressionista e adquiriu um estatuto de ícone cultural, sendo entendida por Lacan como “uma figura que me parece propicia para articular para vocês um ponto maior [...] que se chama o silêncio” e acrescenta de forma poética: “Quando nós vemos a imagem de Munch, o grito está atravessado pelo espaço do silêncio, sem que ele o habite. Eles não estão ligados nem por estarem juntos, nem por se sucederem. O grito faz o abismo onde o silêncio se precipita” (Lacan, [1965], aula de 17 de março).

E, finalmente, em *O Seminário, livro 22: R.S.I.* (1975), Lacan, a propósito da descoberta do inconsciente por Freud, situa que o século XIX foi surpreendentemente dominado pela ação de uma mulher, a rainha Vitória. E observa, com certa ironia, que não há dúvidas de que “precisava-se desta espécie de devastação para que houvesse o que chamo, afinal, um despertar” (LACAN, [1975], inédito). Nesse momento, Lacan, ao descrever a Rainha Vitória, recorre ao quadro de Degas, *Scene of War in the Middle Ages* (1865), onde retrata Semíramis:

[...] a rainha Vitória, vá lá uma mulher, não a mulher, que não existe, mas uma mulher entre outras [...] da medida excepcional da rainha Vitória [...] uma mulher que é rainha; é o que verdadeiramente se faz de melhor como vagina dentada, é mesmo uma condição essencial – Semíramis devia ter uma vagina dentada, se vê bem quando Degas a desenha (LACAN, [1975], inédito).



Figura 9 – Quadro *Scene of War in the Middle Ages*, de Degas

1.2.1 Moisés de Michelangelo

Freud escreveu o seu artigo “O Moisés de Michelangelo” em 1913, embora seu interesse pela escultura de Michelangelo, de Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), pintor, poeta e escultor italiano, considerado um dos maiores criadores da história da arte do Ocidente, já datasse de 1901, quando foi vê-la por ocasião de sua primeira viagem a Roma. Essa escultura, estátua de mármore de Moisés, está localizada na Igreja de San Pietro, e constitui um fragmento da tumba que o artista teria erigido para o poderoso Papa Júlio II, entre 1512 e 1516.



Figura 10 – Escultura Moisés, de Michelangelo

Inescrutável, forte, e impactante como nenhuma outra escultura, Moisés de Michelangelo causou em Freud tamanho fascínio a ponto de ele permanecer horas e dias a contemplá-la. Não é do nosso interesse aqui entender porque essa escultura

exercia tamanho fascínio em Freud, aspecto que vários analistas se preocuparam em explicar, em geral marcando as circunstâncias de uma possível identificação de Freud com as Tábuas da Lei, mesmo que Lacan tenha trabalhado no seu ensino a crença no pai simbólico encarnada em Moisés.

É do nosso interesse, no entanto, interrogar em que a arte serve de testemunho quanto ao uso do inconsciente, em que ela serve à prática da letra, uma vez, como Freud bem apontou, ela é portadora de enigma. Mesmo os estudiosos do campo da arte e da cultura entendem que não é o caso de se perguntarem sobre o “porque” do interesse de Freud, uma vez que não se trata de psicanalisar Freud. Um exemplo que sustenta essa posição é Jacques Rancière (2012), que afirma que “as figuras literárias e artísticas não são o material com que a interpretação analítica prova sua capacidade de interpretar as formações da cultura” (RANCIÈRE, 2012, p. 10).

Diferente disso, podemos acrescentar que as figuras artísticas são o testemunho da existência do “vivo”. Nesse aspecto, enfatizamos o testemunho dado por Freud àquilo que a arte de Michelangelo atesta, testemunho do domínio do vivo, “o irado desprezo do olhar do herói” (FREUD, [1913] 1974, p. 255).

É, de fato, uma experiência propriamente estética a que Freud elabora na relação com a peça de Michelangelo. Livre de todo jogo de elaborações teórico-conceituais, Freud se deixa guiar pela obra ao analisar os seus detalhes plásticos mínimos, trazendo interpretações variadas de críticos, dispondo-se a uma percepção nova: a obra em sua alteridade. E, a partir do campo formado entre seu olhar e a obra, rompe com uma verdade universal, fixada anacronicamente. Freud, de forma diferente da análise que realizou em Leonardo, não trabalha a biografia do artista e nem se prende à análise da fantasia do artista. Faz referência à uma escultura a qual nos diz ter ido visitar várias vezes, revelando que nunca uma escultura havia causado nele impressão mais forte, são suas palavras:

Quantas vezes subi os íngremes degraus que levam do desgracioso Corso Cavour à solitária *piazza* em que se ergue a igreja abandonada e tentei suportar o irado desprezo do olhar do herói! Às vezes saí tímida e cuidadosamente da semi-obscuridade do interior como se eu próprio pertencesse à turba sobre a qual seus olhos estão voltados- a turba que não pode prender-se a nenhuma convicção, que não tem nem fé nem paciência e que se rejubila ao reconquistar seus ilusórios ídolos (Freud, [1914] 1974, p. 255).

Se tomarmos a concepção lacaniana de acontecimento no sentido do trauma, teremos que localizar que nos encontramos diante da inexistência da relação sexual,

o que deixa marcas para cada um, não como sujeito, mas como ser falante (*falasser*), como afirmou Jacques-Alain Miller (2002) em “Biologia lacaniana e acontecimento de corpo”. As marcas deixadas no corpo são os afetos e os sintomas. E, de acordo com Miller (2002),

isto permite a Lacan definir o encontro com o amor como o encontro com tudo o que marca em um corpo a “pegada” de seu exílio da relação sexual, as “pegadas” no corpo do que é o mais intolerável, é dizer- cito Freud- que ‘o fim interno da pulsão é em todo caso a alteração do corpo próprio sentida como satisfação (MILLER, 2002, p. 88).

Situamos a partir desse enunciado uma hipótese nossa, algo que não está somente e diretamente vinculado ao amor, mas à arte. Isso diz respeito à ideia de que a arte não se coloca somente pela via sublimatória, como recuperação do objeto, como foi situada por Lacan em “Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein”, mas pela via de um encontro com *lalangue*, onde há incorporação significativa, o significante afetando o corpo, o que foi denominado por Jacques-Alain Miller (2002) de *corporificação*.

O significante incorporado é o que Lacan no *Seminário 20* chama de afeto, isto é, o efeito corporal do significante, que não está referido ao efeito semântico, nem aos efeitos de verdade do significante, mas ao seu efeito de gozo. Esse efeito corporal do significante marca e produz uma escrita, feita de letras esvaziadas de sentido que modaliza, de forma singular, o *falasser*. Decorre daí o caráter enigmático da obra de arte e seu afetamento àqueles que a olham, ela é correlata a algo que é marca do vivo no real, o gozo.

Antes de dar relevo à posição de Moisés como herói, e que se traduziria como uma elevação, sublimação da Coisa frente ao significante – portanto uma vertente da idealização inerente à sublimação –, o que se pode verificar diante do impacto causado em Freud pela obra, e o que se coloca em jogo a partir do seu encontro com Moisés de Michelangelo, é uma localização de gozo, na medida em que as palavras, o olhar, a voz, fazem mais do que demonstrar: comovem, perturbam, revelando, assim, que o que está implicado no objeto de arte não está somente ligado à estrutura da linguagem, operada pela via da significantização, mas remetida à substância de gozo pela via da incorporação significativa, ou seja, da corporização, através do afeto.

Esta estrutura, a da corporização, de acordo com Miller (2002), trata de corporizar a dialética do sujeito e do Outro. E o que exemplifica essa questão é o

comentário de Lacan em “Bate-se em uma criança”, no *Seminário 17*: o avesso da psicanálise, que aponta que esta proposição não está remetida a um efeito de verdade, não se pode dizer: é verdadeiro ou falso. Segundo Miller (2002), isto é a tradução daquilo que Lacan designou como significação absoluta. O que se capta, no entanto, é que o efeito é um afeto. Isto quer dizer que há “um elemento significativo cujo efeito total é corporizar-se como afeto, e este afeto é gozo.” (MILLER, 2002, p. 102).

Assim, a partir da concepção de corporização, recolhemos algo importante para dar sustentação à nossa tese sobre outra via que não a da sublimação, a que nos parece estar referida a arte. É através do encontro com *lalangue* que o objeto de arte marcará a sua presença em relação ao real ao qual ele está remetido.

Cabe ressaltar que, ao desenvolver o conceito de *lalangue*, Lacan diz que “o inconsciente é o testemunho de um saber, no que em grande parte escapa ao ser falante” (LACAN, [1973] 1985, p. 190), e que os efeitos de *lalangue* apresentam toda a sorte de afetos que restam enigmáticos. Assim, nos resta pensar, a partir de Lacan, que o saber de *lalangue* articula coisas que vão muito mais longe do que aquilo que o ser falante suporta de saber enunciado (LACAN, [1973] 1985, p. 190). Este é o ponto crucial ao qual endereçamos o saber do artista, que retorna de forma invertida na obra de arte, e que Freud, de uma maneira tão singular, soube transmitir através de Moisés de Michelangelo.

2 LETRA E ESCRITA NA OBRA DE LACAN

As falas permanecem..., mas a carta, a letra, essa vai embora. Ela passeia sozinha.

*Jacques Lacan*⁴

2.1 O voo da letra

A leitura realizada por Lacan do conto de Edgar Allan Poe, *The Purloined Letter*, abre um campo de investigação importante para a elaboração do estatuto de letra na psicanálise. Vão-se mais de cinquenta anos desde que Lacan introduziu elementos fundamentais para situar a questão da letra, e ainda hoje este conceito se apresenta enigmático, tanto por sua natureza, já que participa de uma perda e de uma condição de gozo, como também pelo fato de carregar em si a impossibilidade de tradução. A letra é uma lança de Télefo⁵ cuja qualidade de sua ação fica sob dois registros: o simbólico e o real. Esses aspectos inicialmente destacados aqui são realçados a partir do que Lacan apontou já nas suas primeiras elaborações sobre a letra, ao demarcar a sua existência em uma “cadeia simbólica estranha àquela que constitui sua fé” (LACAN, [1956] 1998, p. 31) no “O seminário sobre ‘A carta roubada’”.

Para acompanhar o trajeto realizado por Lacan na elaboração do conceito da letra no conto de Poe, tentamos produzir desde o início de nossa leitura uma operação de extração da dimensão do escrito que a letra detém, que não se opõe ao seu aspecto significante implicado na função da fala – particularmente ao que diz

⁴ 1985, p. 249.

⁵ O rei Télefo governava a Mísia, na Ásia Menor, quando Aquiles a caminho de Tróia o feriu em uma batalha, com uma lança, causando uma ferida não cicatrizável. Télefo consultou um oráculo, que afirmou que “aquele que feriu deverá curar”. Guiado pelo oráculo, foi levado a Argos, onde Aquiles o curou com os pedaços da própria lança, e acabou por se tornar seu guia na viagem a Troia (Wikipédia - enciclopédia livre digital. Acesso em maio de 2014).

respeito as suas relações com a significação –, mas que a diferencia como unidade mínima do escrito. Esse exercício só nos foi possível de ser realizado graças às elaborações lacanianas produzidas em um campo avançado do seu ensino, e que marcam essa distinção. Portanto, cabe ressaltar que nossa leitura já leva em conta a extensão temporal do *a posteriori* em nosso percurso.

No início do “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, Lacan já parece esboçar uma primeira guinada em direção à topologia na discussão⁶, ao enunciar que é na experiência psicanalítica “que se pode apreender por quais vieses do imaginário vem a exercer, até no mais íntimo do organismo humano, essa apreensão do simbólico” (LACAN, [1956] 1998, p. 13). Ressalta também, na introdução que antecede a análise do conto de Poe, a vertente freudiana que fundamenta o seu pensamento, e que está baseada na concepção de que a ordem simbólica é constituinte para o sujeito, em função da determinação essencial que o sujeito recebe do percurso do significante. Esta concepção, portanto, está sustentada na premissa de Lacan de que o simbólico determina o real. Foi especialmente o aspecto do cunho significante da carta/letra que permitiu à Lacan colocá-la como determinante na estrutura psíquica do sujeito e a pensar a verdade como estrutura de ficção, situando a carta/letra a partir do sentido literal como uma missiva.

O conto de Edgar Allan Poe, “*The Purloined Letter*”, traduzido por Baudelaire por “La lettre volée” carrega no título, como nos revelou Lacan, duas indicações etimológicas importantes que valem ser destacadas. A primeira advém da palavra *to purloin*, de origem anglo-francesa, que é composta de *pur*; e a segunda, do vocábulo oriundo do francês antigo *loing*, *loigner*, *longe*, ou seja, ampliada em sua extensão/alcance por um desvio lateral prévio, ou ainda dentro do vocabulário postal, *la lettre em souffrance*, uma carta “não reclamada/em suspenso”. Como podemos observar, a sua singularidade como carta/letra está forjada em sua origem etimológica: “é por poder sofrer um desvio que ela tem um trajeto que lhe é próprio” (LACAN, [1956] 1998, p. 33). Retomemos o conto através de um breve resumo.

Paris, idos de 1800. Auguste Dupin mora na Rua Dunôt, nº 03 - Faubourg, Saint-Germain, com um amigo (narrador interno da história). Certo dia, entra em sua residência o delegado da polícia parisiense, Monsenhor G., em busca de conselhos

⁶ Essa discussão precede àquela que Lacan irá desenvolver posteriormente no *Seminário 9* (1962), em sua aula de 7 de março de 1962, em que ele introduz o campo da topologia em seu ensino.

para solucionar o roubo de uma carta. Revela que a carta fora roubada pelo Ministro D. dentro dos aposentos reais, descrevendo as características da carta. O delegado já houvera feito todas as revistas e buscas sugeridas pelo detetive, e este revela, então, não ter mais o que aconselhar. O delegado volta, após dezoito meses, lamentando-se por não ter desvendado o crime, e diz a Dupin que pagaria alta quantia a quem o ajudasse a solucionar o caso. Dupin surpreendendo a todos, pede que ele preencha o cheque e lhe entrega a carta.

O amigo pergunta como ele conseguira, e Dupin revela sua estratégia para obter a carta. Considera que, pelo fato do delegado subestimar o Ministro, por ser este um poeta, e, levando em conta as estatísticas colhidas em seus anos de polícia – nos quais, em todos os casos de objetos escondidos, os criminosos os ocultaram de maneira rebuscada –, não ponderou que o Ministro, também um matemático, poderia agir com simplicidade. Diante disso, realiza uma visita ao Ministro, que conhecia de outros tempos, e, durante a conversa, observa um porta-cartas pendurado no meio da lareira, com um documento que reconheceu ser a carta procurada. Reconheceu pelo selo, pois seu aspecto havia sido alterado.

Ao sair do apartamento, Dupin esquece propositalmente sua tabaqueira com a intenção de voltar no outro dia. Fez, então, uma cópia exata da carta e retorna para buscar sua tabaqueira. Havia combinado com um amigo para simular, à determinada hora, um tiroteio na rua, para neste intervalo se apoderar da carta. No momento em que o Ministro chega à janela para observar o que se passa na rua, Dupin troca a carta e, na cópia, escreve os seguintes versos em resposta a uma vingança por uma peça que o Ministro lhe pregara em Viena, anos antes: *Un dessein si funeste, s'il n'est digne d'Atrée, est digne de Tiestes*⁷.

Lacan ([1956] 1998) destaca duas cenas em sua análise do conto. A primeira, que ele designa como cena primitiva, e a segunda, como a sua repetição. A cena primitiva desenrola-se na alcova real onde se encontram discriminados os quatro personagens mencionados por Lacan, que são: o Rei, a Rainha, o Ministro e a carta. A Rainha, ao receber uma carta⁸, fica embaraçada com a entrada repentina do

⁷ Um desígnio tão funesto / Se não for digno de Atreu é digno de Tiestes. Esses versos foram tomados do *Atrée et Thyeste*, de Crébillón.

⁸ Esta carta, caso revelada, poderia abalar a reputação da Rainha, colocando em risco a sua honra e segurança.

Ministro D., e, sem poder fazer nada, a não ser jogar com a desatenção do Rei, ali presente, deixa a carta sobre a mesa “virada para baixo, com o sobrescrito para cima”⁹. Aos olhos do Ministro, entretanto, nada se passa em vão; ao observar o embaraço da Rainha e após tratar dos assuntos de praxe, ele tira do bolso uma carta que se assemelha àquela que vê, e fingindo lê-la, coloca-a ao lado daquela recebida pela Rainha. O Ministro, então, entretendo a realeza com sua conversa, se apodera da carta, despedindo-se sem que a Rainha, com o receio de despertar a atenção do Rei, pudesse fazer algum movimento para impedir a retirada da carta. Nesta cena, Lacan recorta o aspecto da carta que é deixada como um *resto*, remetendo-o ao “que é da alçada do significante” (LACAN, [1956] 1998, p. 15). Essa particularidade de resto que a carta contém foi apontado por Lacan como um dado clínico importante, mesmo que os analistas não saibam o que fazer com isso.

O aspecto da carta como semblante é trabalhado na segunda cena que se desdobra no gabinete do Ministro: Dupin se dirige à mansão do Ministro, fazendo-se anunciar. Este é então recebido pelo Ministro e, protegido por óculos de lentes verdes, inspeciona o ambiente em busca da carta. Em um instante, o seu olhar recai sobre um painel da lareira, onde se encontrava um bilhete esgarçado, colocado em um porta-cartas. Exceto pelo formato, que era coerente com a descrição que lhe havia sido feita anteriormente pelo delegado de polícia, os detalhes contrariavam a referida descrição. Após essa observação, Dupin se retira, esquecendo a sua tabaqueira com o objetivo de retornar no dia seguinte para recuperá-la. Quando retorna, aproveitando-se de um incidente de rua que atrai o Ministro à janela, e do qual foi o mentor, Dupin apodera-se da carta, substituindo-a por seu simulacro, que Lacan sublinha como *semblante*. A partir daí, tudo se processa de forma tranquila, incluindo a despedida que se dá dentro da normalidade. O que resta é uma carta a qual o Ministro desconhece, e cujo conteúdo, como já descrevemos, tem caráter enigmático: *Un dessein si funeste, s'il n'est digne d'Atrée, est digne de Tiestes*.

Ao situar a similitude das duas ações ou cenas, Lacan ([1956] 1998) pretende realçar o aspecto inerente a intersubjetividade remetido ao *automatismo de repetição*. A carta roubada, como significante puro, dependendo do lugar que vem a ocupar, faz com que os sujeitos se revezem em seu deslocamento, confirmando, assim, o automatismo de repetição.

⁹ Conforme descrita por Edgar Allan Poe, em “*The Purloined Letter*”.

Em 1955, no *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, Lacan faz equivaler à carta à um sujeito radical, tratando-se do símbolo em estado puro, “no qual não se pode tocar sem se ficar imediatamente preso em seu jogo” (LACAN, [1955] 1985, p. 247). De forma exemplar, Lacan identifica a carta à fórmula da trimetilamina, encontrada no sonho da injeção de Irma, de Freud, em que os personagens, ao se apoderarem da carta, a cada etapa da transformação simbólica desta, se tornam arrastados e capturados por ela, por sua posição em um dos CH₃, ultrapassando suas particularidades individuais. Momento este em que Lacan revela o entrelaçamento entre real, simbólico e imaginário constituído pela carta, ao situar que ela é, para cada um, seu inconsciente.

Em suas reflexões, ainda em 1955, Lacan afirma que todo o drama humano se dá pelo fato de haver nós, pactos estabelecidos, compromissos que determinam nos seres humanos os seus lugares, suas essências, e nomes. Privilegiando este ponto, aprofunda a questão ao se referir ao casal régio, no conto, como personagens simbólicos, que encarnam para a sociedade o valor do pacto entre o homem e a mulher, desempenhando um papel importante e mediador diante daquilo que é inapreensível, relativo ao cosmos e a ordem social. Caso rompido o pacto, o que poderia advir a partir das evidências reveladas pelo conteúdo da carta seria algo da ordem do escândalo e da reprovação. Nota-se aí a perspectiva de laço social que a carta introduz, ao mediar aquilo que é da ordem do cosmos (real) com o que é da ordem social (imaginário e simbólico).

Orientado a delimitar o que é da ordem da fala e o que é da ordem do escrito, Lacan trabalha no “O seminário sobre ‘A carta roubada’” a dimensão da linguagem que diz respeito à relação entre a comunicação e o sentido, verificada em dois diálogos diferentes. No primeiro diálogo – entre o inspetor de polícia e Dupin –, Lacan aponta a existência do diálogo entre um surdo e um que ouve. Neste caso, a comunicação denota comportar em sua transmissão um único sentido, isto é, aquele que ouve, ao proferir um comentário cheio de significação, deixaria passar despercebido àquele que não ouve o comentário, neutralizando-o dessa forma. Isto não ocorre no segundo diálogo, em que algo se coloca de maneira diferente.

O segundo diálogo coloca em evidência a oposição entre a palavra e a fala, e o que claramente se manifesta neste contexto é a passagem do campo da exatidão para o campo da verdade, registro localizado em um sítio completamente diferente do primeiro diálogo. Isto implica que a subjetividade só pode se constituir a partir do

Outro como absoluto. Lacan utiliza-se, então, do exemplo da história judaica apresentado por Freud, e que aponta para a dimensão da linguagem, expressa no método utilizado por Dupin, que se alimenta de aporias, paradoxos e pilhérias. Dois judeus se encontram no trem; interrogado sobre o seu destino, o primeiro diz que vai à Cracóvia. Ao que o outro responde, indignado: “sim, porque mentes para mim, dizendo que vais à Cracóvia, para que eu creia que estás indo a Lemberg, quando na realidade, é a Cracóvia que vais?”. Verifica-se um jogo antinômico, em que a verdade aparece nas voltas da mentira, resultando em um efeito de *non-sense* da fala. Observa-se a dimensão da verdade chamuscada, assim como a sua face de embuste. A pilhéria, através do exemplo colocado por Freud, e retomado por Lacan, é uma maneira de demonstrar, pela via do cômico, algo da trapaça que está embutida no estatuto da verdade, além de desnudar o engano que a fala traz ao se anunciar.

Lacan chama a atenção para a maneira com que Martin Heidegger revela através da palavra *alethés*, o jogo da verdade, denotando que é ao se ocultar que algo mais verdadeiramente se oferece aos olhos. Este é o aspecto que a carta introduz a partir do insucesso do inspetor de polícia, que a procurou por toda parte, tomando-a ao pé da letra, dentro do campo em que a polícia presumia encontrá-la no “esquadrinhamento” regido pela operação policial. Mas Dupin soube percorrer a pista onde a carta (letra) despista, ao contrário da polícia, ao insinuar que por um problema ser simples demais, ou evidente demais, ele não exclui a possibilidade de vir a ser obscuro. A partir disso, vale ressaltar, também o erro que comete o inspetor de polícia ao supor que pelo fato do Ministro ser poeta, ele seria louco, não sendo sensível ao fato de que por ele ser poeta poderia ser tocado, de forma indelével, pelo real da carta.

Ao analisar o conto de Edgar Allan Poe, tanto em 1956, no “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, quanto em 1955, no *Seminário 2*, Lacan se interroga sobre o que é de fato uma carta. Ao longo do texto de 1955, Lacan joga com a polissemia do termo *vol de la lettre*¹⁰, traduzido como o voo da letra, e pergunta: “Já pensaram que uma carta é justamente uma fala que voa?”(LACAN, [1955] 1985, p. 249). E

¹⁰ *Lettre* em francês tem o sentido de carta e também de letra. *Voler* significa roubar e também voar, *la lettre volée* poderia também ser traduzido por a carta voada, que voou.

argumenta que, se existe uma carta roubada, é porque uma carta é uma folha volante, utilizando-se da expressão em latim *scripta que volant*¹¹, enquanto as falas permanecem. Lacan contradiz o provérbio "*scripta manent, verba volant*" ao propor que as palavras, ao serem ditas ao outro, não podem ser desditas, apagadas; o outro, enquanto testemunha, as escuta e registra; já os escritos podem ser rasurados, apagados. Isso o leva a situar a permanência das falas, em contraponto com a carta, a letra, que "vai embora, ela passeia sozinha" (LACAN, [1955] 1985, p. 249).

Junto a este aspecto da carta que é folha volante, que só existe enquanto linguagem, Lacan propõe algo surpreendente ao concebê-la como "outra coisa e que tem uma função particular, absolutamente inassimilável a nenhum objeto humano" (LACAN, [1955] 1985, p. 249). Este é ponto *princeps* de abertura de uma passagem que permite desvelar características da carta/letra que possibilitam dar ao sujeito a sua posição no mundo, e que só serão reveladas por meio de várias trilhas marcadas pela singular materialidade do significante.

A primeira trilha aponta para o caráter de *nulubiedade*¹² da carta/letra, conforme foi assinalado por Lacan ao ressaltar a relação que o significante mantém com o lugar, levando-se em conta que o significante por excelência materializa a instância da morte (LACAN, [1956] 1998, p. 26). Essa materialidade cunhada pela instância da morte não permite que a carta/letra seja partida; mesmo que ela seja picada aos pedacinhos, ela será a carta/letra que é. Esse aspecto singular contraria a concepção da teoria da Gestalt sobre o todo, e realça o aspecto do significante como unidade, por ele ser único, sendo, em sua natureza, símbolo de uma ausência. O fato de a carta de não poder ser dividida parece, também, implicar em duas evidências: uma diz respeito à questão do falo, enquanto significante, que deve permanecer intacto, e outra porque ela funciona, estruturalmente, como divisão. O significante, ao se articular na cadeia, sempre estará remetido a outro significante, e, neste aspecto, ele não pode ser identificado como unidade.

Outra trilha que Lacan aponta na direção de apreender a singularidade da carta/letra nos encaminha à sua natureza, que delimita a sua característica de não se fazer equivaler à outros objetos. A carta/letra, roubada, se diferencia dos outros

¹¹ Os escritos voam.

¹² Propriedade de não estar em parte alguma, inversa a da ubiquidade.

objetos que podem estar ou não em algum lugar, porque “diferentemente deles ela estará e não estará onde estiver, onde quer que vá” (LACAN, [1956] 1998, p. 27) em seu passeio solitário. Assim, ela estará e não estará onde estiver em relação a tudo o que ela possa vir a colocar em risco, a tudo que ela possa colocar em suspenso, ao que ela possa infringir. Ainda sob este prisma, por estar escondida, revela que algo falta em seu lugar, como exemplifica Lacan, através do que vem expresso na ficha de um arquivo de um volume quando ele está perdido na biblioteca. Isto significa que o volume, estando em algum lugar, como a prateleira ou estante, se mantém escondido, por mais visível que ele esteja. A visibilidade não é equivalente ao encontrável, e é isso que faz com que Lacan possa enunciar que “só se pode dizer que algo falta em seu lugar, à *letra*, daquilo que se pode mudar de lugar, isto é o simbólico” (LACAN, [1956] 1998, p. 28). Esse é o ponto que fez a cegueira dos policiais, que esperavam encontrá-la na sua visibilidade, pois a descrição que tinham dela não correspondia àquela que tinham em mãos, ou seja, não correspondia com *o que reviravam entre os dedos*, uma carta rasgada, com um lacre de outra cor, um lixo.

Observa-se que, dependendo para onde a carta voa, ela muda de sentido em relação ao lugar que vem a ocupar, ela não tem o mesmo sentido em qualquer lugar. Fato revelador de que a carta/letra não funciona como unidade de sentido ligado ao significado, senão como algo que produz certos efeitos, ligados ao significante. Se a carta voa para as mãos do Ministro, ela passa a ser em si outra coisa, ela se transforma para passar despercebida. O Ministro a amarrota e redobra-a para outro lado, a vira do avesso, fazendo surgir outra superfície em que depositará outro sobrescrito, e um lacre negro, diverso do original, vermelho. No lugar da letra masculina surge uma letra feminina, que endereça a carta ao próprio Ministro, revelando a dimensão do feminino em sua essência. E, como ressalta Lacan, o fato da carta/letra se transformar em uma carta de mulher nas mãos do Ministro, denota que o significante por convenção natural estaria remetido a essa face, como artifício, em sua face de semblante. Esse é o efeito de feminização da carta, que marca de tal forma o personagem com traços de virilidade, o ponto dele vir a exalar *odor di femina*, revelando uma fase pela qual ele teria que passar.

Equiparada ao corpo de uma mulher, a carta/letra se encontra languidamente jogada no gabinete do Ministro, a espera de ser desvela por Dupin, que só pode encontrá-la ao velar os seus olhos com óculos escuros, mostrando que este corpo,

feito para se esconder, só pode ser encontrado quando o olhar desliza. O que se desvela é o enigma em relação à posição da Rainha, envolta por personagens masculinos e que evoca a questão freudiana: “o que quer uma mulher?”

A carta nas mãos do Ministro é, também, uma prova material, e deixa de ser o que era antes, qualquer que tenha sido o seu conteúdo, uma carta de amor, a revelação de algo, ou uma carta de confidência. Aliás, o conteúdo da carta não possui maior importância, uma vez que a carta atua como um significante, na medida em que a sua função no conto de Poe não exige que seu significado seja revelado, e, nessa vertente, podemos aproximá-la ainda mais de seu caráter feminino. Aliás, foi esse o ponto que fez Lacan referir-se às damas, posto que elas “detestam que se questionem os princípios, pois seus atrativos devem muito ao mistério do significante.” (LACAN, [1956] 1998, p. 44).

A carta/letra nas mãos de Dupin, finalmente, irá revelar a face de Medusa do significante do qual ninguém vê, a não ser a Rainha, que pôde ler ao avesso, e que está remetida ao oráculo: *Um destin si funeste, S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste*. Este é o momento em que Lacan situa a resposta do significante, quando este é interrogado, que está para além de todas as significações:

Acreditas agir quando te agito ao sabor dos laços com que ato teus desejos, assim, estes crescem como forças e se multiplicam em objetos que te reconduzem ao despedaçamento de tua infância dilacerada. Pois bem, é isso que será o teu festim até o retorno do convidado de pedra que serei para ti, posto que me evocas (LACAN, [1956] 1998, p. 45).

Ou, ainda, marcando a cadência do ser, elaborada por Heidegger, a resposta do significante àquele que o interroga é: “Come teu *Dasein*”¹³.

Essa é a frase com a qual o Ministro irá se defrontar diante do enigma da carta/letra. Mas, cabe dizer que esta resposta do significante está colocada para todos os seres imersos na linguagem, e não é à toa que Lacan se remete neste momento de seu ensino à Heidegger, uma vez que a leitura filosófica de Heidegger estrutura-se, entre outros conceitos, no de *Dasein* (o ser-aí ou o ser-no-mundo). Como ponto central de toda a fenomenologia heideggeriana, encontra-se o conceito de *Jeweiligkeit*: ser-a-cada-momento ou de-cada-vez (respectividade). Esta noção é fundamental para se compreender a de *Dasein*, que não deve ser vertida para ser humano, homem, nem mesmo para realidade humana. O horizonte de toda a sua investigação é o do sentido do Ser, os modos e as maneiras de enunciação e

¹³ *Dasein*. Alemão: existência, ser-aí. Na linguagem corrente, *Dasein* quer dizer existência humana.

expressão do Ser. Assim, Heidegger (1998) põe às claras a desvirtuação dessa investigação ao longo da tradição que sempre se prendeu a uma compreensão ôntica, dominada pelo ente, em vez de se dedicar adequadamente ao estudo do Ser. Sua concepção filosófica leva em conta que o único ente diverso dentre os outros existentes, o *Dasein* (ser-aí), seria capaz de compreender o ente diverso dele próprio. A partir do seu método fenomenológico, o filósofo pretende compreender o sentido do Ser entrevendo as condições de possibilidade de todos os entes, o que implica, sobretudo, o *Dasein*.

Então: O que é o *Dasein*? Ele é o ser-aí, o eis-aí-ser. O termo *Dasein* serviu para designar a manifestação do ser enquanto ente. O *Dasein*, pela sua especificidade, interroga. Ele é o ente que, em cada caso propriamente, questiona e investiga. É também o *Dasein* que detém a possibilidade de enunciar o Ser, pois é ele que tem o poder da proposição em geral. Diante disso, o que se pode deduzir frente à resposta do significante ao sujeito de “Come teu *Dasein*” é que este se verá convocado a ter que dar conta da “cegueira imbecilizante” (LACAN, [1956] 1998, p. 45) em que se vê entregue diante das letras que desenham o seu destino. É importante observar, como o próprio conto de Poe põe em questão, que toda carta chega a seu destino, como destaca Lacan, e isto não se deve ao fato dela se extraviar no seu próprio percurso, mas sim ao fato de se aceitar que o destino se alcança na volta do encontro com o Outro, e de forma invertida. Este fato implica que a carta tem por destinatário quem a escreve, ou seja, o Outro que não existe se não como função do próprio sujeito. De maneira que a carta/letra, sempre recupera o gozo que o sujeito encontra em seu intuito de alcançar o sentido, o que significa passar pelo Outro de forma retroativa. Entretanto, cabe ressaltar que o destinatário, a partir da leitura que fizer dela será de forma irremediável o copiador da sua própria escrita.

2.2 A letra e os desdobramentos do Um

2.2.1 O *einzig*er Zug

Lacan apresenta, em 1961, o *einzig*er Zug (1961) como sendo aquilo que está em jogo na identificação, definida por ele como o “que coloca sob algum ser de suas relações a substância do outro” (LACAN, 1961, p. 46) retomando, assim, Freud em “Psicologia das massas e a análise do eu” (1923). Freud, ao situar a identificação como a mais remota expressão de um laço afetivo com outrem, define o *einzig*er Zug, o traço único, como o que constitui a relação mais íntima entre o eu e seu objeto. Neste texto de 1923, Freud revela que na formação do sintoma “a identificação constitui a forma mais primitiva e original do laço emocional” (Freud, 1923, p. 135) a um objeto, situando, por exemplo, a tosse de Dora, que imita a do pai. No caso de Dora, em que o sintoma é o mesmo do pai, “o eu assume as características do objeto” (FREUD, [1923] 1976, p. 135). A concepção freudiana marca a partir deste ponto a parcialidade da identificação, “tomando emprestado apenas um traço isolado da pessoa que é objeto dela” (FREUD, [1923] 1976, p. 135). A identificação a qual Freud alude é denominada como regressiva, que implica em certo abandono do objeto, especificado como objeto amado.

Retomando Freud para determinar o que está em jogo na identificação, Lacan sustenta que todo significante é constituído pelo traço, isto é, tem o traço como suporte, aspecto que aponta para a identificação parcial a um traço do objeto. Contudo, Lacan transforma o traço único, o *einzig* em unário, traço que possui menos uma função unificadora do que diferencial. Essa diferença demarca o conceito de identificação pela via simbólica, afastando-se da noção de unificação decorrente das identificações imaginárias. Mesmo que se leve em conta a importância da identificação do eu com um objeto por meio de um traço, isto não revela, dentro da concepção lacaniana, que se trate apenas de uma operação em relação a um objeto, uma vez que o sujeito precisa passar pelo Outro para se singularizar. O fator que Lacan considera fundamental, nesta operação, é que ela supõe o próprio aparecimento do sujeito, já que o traço subteme que está implícita a

diferença de si mesmo, levando-o a dizer que “o que distingue o significante é ser o que os outros não são” (LACAN, 1961-62, inédito).

O traço unário comparece no lugar do apagamento do objeto, sendo um traço de pura diferença, que marca a divisão do sujeito pela própria linguagem, e supõe a extração do objeto. Por este motivo, Lacan o remeteu diretamente ao “A” maiúsculo, de onde o significante se constitui afirmando “o Um como tal é o Outro” (LACAN, 1961, inédito). O exemplo mais claro do que seja um traço unário para Lacan é o do nome próprio, na medida em que se situa como marca distintiva e não se traduz.

Na constituição do sujeito, o traço unário tem função de bastão, como traço distintivo, é tão mais distintivo quanto mais está apagado, e esta característica o reduz a um traço sem qualidades, isto é, quanto mais ele é semelhante, puro bastão, mais ele funciona como suporte da diferença. Nesta perspectiva, é o traço unário que inscreve no real do ser falante a diferença como tal, já que no real não há nada. Se o traço apaga a Coisa (*das Ding*), dela restando apenas rastros, como nos situa Lacan, a passagem ao significante se dá a partir dos diversos apagamentos que farão surgir os “modos capitais” de manifestação do sujeito. O traço unário é, portanto, o significante não de uma presença, mas de uma ausência apagada que, a cada volta, a cada repetição se presentifica como ausência.

Entretanto, Lacan trata de ressaltar a diferença entre o significante e o signo: o primeiro se distingue do segundo por “somente ser o que os outros não são” (LACAN, 1961, inédito) evidenciando a sua característica de um traço “um”/unário, e não único. Enquanto o signo, como forma mais elementar da subjetividade, representa alguma coisa para alguém; o significante revela que a relação do signo com a coisa está apagada, portanto o significante se anuncia na ausência da coisa. É a letra, como essência do significante (LACAN, 1969, inédito) que permite com que o significante se distinga do signo. Lacan equipara, então, a essência do significante enquanto letra ao traço unário, e o remete aos caracteres dos ideogramas chineses, assim como aos “bastões”, traços verticais, como eram exercitados nos cadernos de caligrafia escolares. Embora esses traços pareçam semelhantes, não os são de fato, e o que marcará a diferença, entretanto, não é a diferença qualitativa entre eles.

O significante tem como função conotar a diferença em estado puro, pois introduz consequências fundamentais, uma vez que é ele quem decide, “é ele que introduz a diferença como tal no real” (LACAN, 1961, inédito). Este enunciado

explicita uma noção muito cara à abordagem lacaniana, a qual a repetição simbólica funda o real. A repetição, nesta abordagem, está remetida ao automatismo de repetição, que diz respeito a um ciclo que se repete e que retorna a um ponto final, concebido sobre o modelo da satisfação. Este ciclo, ao se repetir, mesmo que suporte mínimas diferenças, fará com que essas diferenças se manifestem para garantir a sua função de ciclo, e isto se dará sob “a sombra do trauma” (Lacan, 1961, inédito). Esse aspecto, porém, não é mobilizado por seu efeito traumático, realça Lacan, mas apenas por sua unicidade. O desdobramento de Lacan sobre este ponto se anuncia da seguinte forma: o fato de que certo significante pode suportar uma letra, o A maiúsculo, numerável, faz com que certo ciclo seja apenas aquele, e não outro. Isto esclarece a incidência repetitiva na formação sintomática, uma vez que o comportamento que se repete faz ressurgir o significante, como “um” que ele funda. Este aspecto denota que a repetição tem uma dupla ação: por um lado, representar alguma coisa para alguém enquanto signo, e de outro, presentificar o significante na ação da repetição. Evidência que remete, em outras palavras, de acordo com Lacan, à ação do significante enquanto recalcado, fazendo com que o ciclo do comportamento se apresente em seu lugar.

Ao interrogar sobre a questão da identificação, Lacan abre uma via singularizada: a do nome próprio. Mas, antes de nos debruçarmos conceitualmente acerca do nome próprio, destacaremos uma sutil indicação clínica, apontada por Lacan, que remete a articulação entre a função significante e a função do nome, ponto de amarração no qual o sujeito se sustenta. Lacan marca a diferença entre *nomen*, nome definido gramaticalmente (substantivo), e *name* (inglês e alemão) que remete ao nome próprio, que possuem funções distintas. Nessa via, alerta para o fato de que nunca é sem importância o analista levar em consideração o nome próprio do paciente que chega à análise, uma vez “que toda espécie de coisas pode esconder-se atrás dessa espécie de dissimulação ou de apagamento que haveria no nome” (LACAN, 1961, inédito).

Ao questionar sobre o que é o nome próprio, Lacan recorre a uma querela bastante significativa ocorrida entre Sir Allan Gardiner e Bertrand Russel, da qual tira consequências para avançar nessa direção. De início, faz referência às elaborações de Bertrand Russel, filósofo e lógico – matemático que trouxe contribuições importantes sobre a teoria dos conjuntos, cujo alcance implicou em realizar uma redução do campo da experiência da matemática a um jogo de letras. Embora tenha

destacado alguns aspectos importantes da concepção russeliana, Lacan considera que Russel não levou em conta a existência da função da letra. A definição de nome próprio para Russel é a *word for particular*, ou seja, uma palavra para designar as coisas particulares, fora de toda descrição. O primeiro nome próprio para Russel é o *this*, esse aqui, *this is the question* – demonstrativo elevado à categoria de nome próprio. Lacan chama a atenção, contudo, para o fato de Russel denominar esse mesmo ponto de *John*, reconhecendo aí a presença do signo.

As elaborações de Russel, entretanto, apontam para um paradoxo que fez Gardiner, linguísta e egiptólogo, alarmar-se, e que retira Sócrates da condição de ser um nome próprio. Para Russel, Sócrates não pode ser considerado um nome próprio, uma vez que não é mais um particular e, de forma bem humorada, toma-o como mestre de Platão, aquele que ingeriu cicuta, perdendo, assim, o caráter de palavra que designaria o particular em sua particularidade. Em contraponto, Gardiner enquanto linguísta, marcado por sua experiência com o significante e influenciado por John Stuart Mill e por Dionísio Trácio (gramático grego do século II A.C.), tece considerações que permitem reconhecer o nome próprio como sendo nome próprio.

A abordagem de Mill considera que a distinção entre um nome próprio e um nome comum se dá em relação ao sentido. O nome comum, por estar ligado ao objeto, traz consigo o sentido, enquanto o nome próprio não está remetido ao sentido, porque introduz algo da ordem de uma marca do objeto. Gardiner, entretanto, observa que não é tanto a ausência de sentido que importa no uso do nome próprio, pois é comum verificar que os nomes próprios podem remeter ao sentido, e exemplifica ao destacar Smith, que quer dizer *ferreiro*. Em sua afirmação, Gardiner situa que o uso do nome próprio coloca em questão não o sentido, mas o som como algo distintivo.

Lacan, porém, não irá acolher como verdade este argumento de Gardiner, e critica o aspecto em que o linguísta fracassa, ao articular a função do sujeito com a do significante. Para Lacan, o que há é um sujeito, e este não se confunde com o significante, mas se desdobra em relação a ele. Ponto crucial que faz entrever o caráter idiótico implícito no nome próprio, o qual Lacan aproxima da função da letra, mas não à maneira que desenvolveu em “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, ou quando tratou da instância da letra no inconsciente, mas a partir do traço unário. Lacan afirma “que não pode haver definição do nome próprio senão na medida em que nós nos apercebemos da relação de emissão nomeadora com algo que, em sua

natureza radical, é da ordem da letra” (LACAN, 1961, inédito). Esta enunciação de Lacan sustenta a ideia de que o que constitui o nome próprio não é tanto o fonema quanto a letra, marcando a sua diferença em relação à Gardiner. E, para evitar questionamentos que poderiam surgir a partir disso, Lacan tece o seguinte comentário a partir da leitura do livro de James F  vrier, *A história da escrita*:

O homem, desde que    homem, tem uma missão vocal como falante. Por outro lado, há algo que    da ordem daqueles traços de que lhes contei a emo  o admirativa que tive, ao encontrá-los marcados num certo alinhamento sobre algumas costelas de antílope. Há no material pré - hist  rico uma infinidade de manifesta  es de traçados, que não tem outro caráter senão serem, como esse traço, significantes e nada mais. Fala-se de ideograma ou de ideografismo, o que quer dizer isso? (LACAN, [1961-62] 2003, inédito).

O ideograma   , na concep  o de Lacan, algo que se apresenta muito próximo de uma imagem, mas, no entanto, só    de fato tornado ideograma porque perde o caráter de imagem. O nascimento da escrita cuneiforme elucida claramente a questão do ideograma: um braço ou uma cabeça de um cabrito mont  s não permite que a sua origem seja reconhecida, e “o que fica    algo da ordem daquele traço unário, que funciona como distintivo, enquanto puder desempenhar o papel de marca” (LACAN, 1961-62, inédito). Porém, Lacan refuta a ideia de chamar essas transcri  es de abstra  es, e as coloca como possuidoras de uma essência figurativa, um figurativo que se pode chamar de apagado. E, evocando palavras, tais como “rejeitada” e “recalcada” para as transcri  es, ele faz alusão ao que    próprio ao inconsciente.

Um ponto importante que Lacan sublinha sobre a origem da escrita diz respeito ao fato de que todas as escritas ideogr  ficas trazem embutidas em si mesmas o traço da simultaneidade, entre o que    da ordem do que se chama ideográfico, com aquilo que    da ordem do fonético. Isto diz respeito ao que Gardiner sustenta a respeito dos nomes próprios – algo escrito que já traz o isolamento do traço signifi  cante, e que, ao ser nomeado, pode servir como suporte do som. Lacan, contudo, enfatiza que a característica inerente ao nome próprio está ligada    escrita e não exatamente ao som. E o que comprova este fato, e que foi deixado de lado por Gardiner,    que quando se tem escritas indecifráveis não há possibilidade de apreender sobre a natureza de sua linguagem e fonetismo a não ser a partir de uma inscri  o b  lingue. O exemplo disso remonta ao início da decifra  o dos hieróglifos egípcios, que são foi possível em fun  o de Cleópatra e Ptolomeu serem escritos da mesma maneira em todas as línguas. O que caracteriza

um nome próprio, portanto, é o fato de que ele se mantém imutável em sua estrutura, mesmo em sua estrutura sonora, e isto se dá “em razão da afinidade do nome próprio com a marca, com a designação direta do significante como objeto” (LACAN, 1961-62, inédito). A partir desse ponto, então, é possível verificar dentro da concepção lacaniana uma abordagem mais incisiva entre a escrita e o significante, perspectiva que circunscreve a função da escrita como a própria função do signo, a ser lido como objeto.

Ao retomar algumas questões sobre a origem da escrita, Lacan traz elementos que nos fazem discriminar claramente a letra de sua emissão fonética. No primeiro momento, Lacan chama a nossa atenção para o fato de que “as letras tem nomes” (LACAN, 1961-62, inédito), e isto significa que não se pode confundir a emissão fonemática a qual a letra se reduz. Vários exemplos podem dar conta desse aspecto, especialmente um, retirado do alfabeto grego, em que as letras alfa, beta, gama, e assim por diante, são unicamente nomes, nomes que não remetem a sentido algum na língua grega. Esses nomes são originários do alfabeto proto-fenício, que possui diferentes estratos de inscrições ligados à primeira aparição da escrita, como por exemplo, o nome *Aleph* revela uma relação com o boi, em que a forma do *Aleph* reproduz a cabeça do boi. Este exemplo, entre outros, chama a atenção para as raízes da estrutura nas quais se sustenta a linguagem, e que diz respeito à leitura dos signos que surgem antes mesmo do uso da escrita, revelando, assim, o enlaçamento da linguagem com o real.

Lacan faz alusão aos seixos do Mas d’Azil, encontrados no período de pré-transição do Paleolítico ao Neolítico, em que se verifica sinais muito semelhantes aos do nosso alfabeto. Esse aspecto leva Lacan a levantar a questão de que é necessário articular o funcionamento da linguagem, sua estrutura, seu sistema, (que, segundo ele, não se sustenta em uma gênese unicamente utilitária, instrumental), com aquilo que no real leva a sua marca. Neste momento de suas elaborações, Lacan irá situar que há uma leitura de signos que é anterior a qualquer uso de escrita (entendemos que signo está sendo utilizado no sentido etimológico, de marca), ao se referir:

Então, enquanto o sujeito, a propósito de algo que é marca, que é signo, já lê antes, de se tratar de signos de escrita, antes que perceba que os signos possam conter pedaços inteiramente reduzidos, recortados de sua modulação falante e que, invertendo sua função, possam ser admitidos para ser como tal, a saber, o chamado suporte fonético. Sabe-se que é assim que nasce a escrita fonética, que não há nenhuma escrita em seu

conhecimento, mas, exatamente, que tudo que é da ordem da escrita, falando com propriedade, e não simplesmente do desenho, é algo que começa sempre com o uso combinado desses desenhos simplificados, abreviados, desses desenhos apagados, que se denominam diversa e impropriamente ideogramas (LACAN, 1961-62, inédito).

Esse importante parágrafo da lição de 10 de janeiro de 1962, embora remeta à história da escrita, denota, no entanto, algo que forja a escrita psicanalítica: Lacan esboça que, anterior à escrita, há uma escrita apagada – traço – que o inconsciente lê e transforma em significante. Essa função de cifrar marcas apagadas, que iremos desenvolver de forma mais aprofundada no terceiro capítulo, remete ao trabalho incessante do inconsciente.

Outro ponto importante da concepção lacaniana esclarece a relação do significante com a gênese da linguagem, verificado a partir da coalescência do significante com a negação, em que Lacan formula perguntas que se direcionam para a recuperação da primeira conjugação de uma emissão vocal com o signo, ou seja, com algo que se refere a uma primeira manipulação com o objeto. Este aspecto se refere ao ponto de definição sobre a gênese do traço, que é, de acordo com Lacan, “o que há de mais destruído, de mais apagado de um objeto” (LACAN, 1961-62, inédito). Essa definição leva em conta que, se é do objeto que o traço advém, é algo do objeto que ele retém, e isto diz respeito à sua unicidade. É da relação do objeto com o signo que nasce o significante, aliás, de uma palpitante relação, em que “alguma coisa está ali para ser lida, lida com a linguagem quando ainda não há escrita” (LACAN, 1961-62, inédito). É, portanto, a partir da leitura do signo que a escrita nasce, ao conotar a fonematização, à exceção do nome próprio, uma vez que ele implica o “enraizamento” do sujeito, expressão de Lacan, que não está ligado à fonematização, à estrutura da linguagem, mas a algo que permite a informação do traço. Este aspecto do traço implícito no nome próprio faz com que ele não se traduza de uma língua para outra, ele apenas se transfere intacto de uma língua para outra, sendo esta, portanto, uma propriedade particular dele em relação à significação.

O questionamento realizado por Lacan sobre a origem do inconsciente dá conta deste ponto, ao observar que o sujeito ao falar só poderá avançar na cadeia se na enunciação elidir algo, isto é, o nome do que ele é enquanto sujeito da enunciação. Dentro desta concepção, cabe pensar que o ato da enunciação coloca em jogo uma nominação latente que pode ser considerada como um núcleo inicial

significante que irá posteriormente se organizar como cadeia giratória, descriminada por Lacan através da expressão poética: “centro do coração falante do sujeito” (LACAN, 1961-62, inédito), que é o inconsciente. Entende-se, assim, que o inconsciente é esse lugar do sujeito onde (o coração) isso fala, e não é sem consequências que algo, à revelia do sujeito, sofre remanejamentos pelos efeitos da retroação do significante quando ele fala. Esse é o ponto que faz Lacan se perguntar se não é “na medida em que o sujeito fala, que tudo o que ele pode sempre fazer, uma vez mais, é nomear-se, mesmo sem o saber, e muito menos por qual nome?” (LACAN, 1961-62, inédito).

Na tentativa de responder a essa pergunta, pensamos que a nomeação que o sujeito realiza ao falar seria efeito do que está na origem do *Urverdrangt*, quando o inconsciente passa a ter existência. Isto implica que faltará sempre ao sujeito alguma coisa que o represente, marca única do surgimento original do significante e que permitiu a sua divisão. Divisão que Lacan tão bem caracterizou e que foi por ele localizada entre o “couro e a carne” (Lacan, 1961-62, inédito), que podemos traduzir da seguinte maneira: se, por um lado, o sujeito está submetido à ordem interna que é o inconsciente, por outro há o mundo externo de onde ele tem “coisas” a ligar sob a forma significante. Isto faz com que ele só as possa receber na sua diferença o que não lhe garante satisfação.

Lembramos que outro aspecto importante inerente à nomeação remonta à definição de sujeito dada por Lacan na lição de 10 de janeiro de 1962: “o sujeito é o que se nomeia” (LACAN, 1961-62, inédito), enfatizando que nomear, antes de tudo, remete à leitura do traço 1, designando a diferença absoluta.

É importante, contudo, observar, que na lição de 24 de janeiro de 1962, Lacan retoma questões sobre o signo que o faz retornar ao ponto de partida de seu *Seminário* sobre a identificação. O signo é equiparado ao rastro na medida em que ele representa algo para alguém, e o exemplo utilizado para elucidar esse ponto é o passo de Sexta-feira na Ilha de Robinson Crusóé, do romance escrito por Daniel Defoe intitulado *Robinson Crusóé*, publicado originalmente em 1719.

O rastro (*trace*) encontrado na ilha poderia ser o de um animal, mas, se ao contrário, o que for encontrado remeta a um rastro de alguém que se esforçou em apagá-lo, deduz Lacan, isto aponta para a evidência de um encontro com um sujeito real. Ele afirma, também, que ao fazer desaparecer o rastro, o que o sujeito procura, de fato, é fazer desaparecer a sua passagem enquanto sujeito. Essa é, por

excelência, a relação que o sujeito mantém com o significante, uma vez que é onde se vislumbra momentos de *fading* ou de “batida em eclipse” (LACAN, 1961-62, inédito) em que o que está em jogo é a marca do sujeito como tal, que aparece, desaparece e reaparece. O rastro como apagado denota a coalescência existente entre o significante e o sujeito, evidenciando que é no lugar em que foi encontrado o rastro que nasce o significante. Um significante é uma marca, uma escrita, um rastro, nos diz Lacan, e, por este motivo, não se pode lê-lo só. O significante só é concebível, como apontamos anteriormente, por sua diferença em relação a outro significante.

Neste ponto, ainda, acerca da inscrição do sujeito na linguagem, Lacan realiza um jogo com a palavra *pas*, que ora é *passo*, ora é *não*, e delineia um trajeto dessa inscrição a partir *do trace d’un pas* (rastro de um passo) chegando ao *pas de trace* (não rastro), concluindo com o *pas de sens* (sem sentido). Sobre este último, *pas de sens*, Lacan o exemplifica através do chiste, utilizando a ambiguidade da palavra *sens* (sentido) que surpreende ao fazer aparecer o riso, justamente no ponto em que não se sabe o porquê que ela o provoca. É através dessa articulação giratória do jogo da linguagem que se pode localizar o sujeito nas suas diversas funções, em um jogo de substituições em que o sentido se transforma em equívoco e reencontra seu sentido. Pode-se dizer, em última instância, que é no lugar da síncope¹⁴ que se pode encontrar o sujeito, o que faz de todo sujeito um sujeito sincopado.

Não é à toa que Lacan marca a reviravolta que realiza em relação a Kant, a partir da *Crítica da Razão Pura*, de maneira surrealista e sincopada, remetendo a sua própria imagem a do filme de Luis Buñuel e Salvador Dalí (1928) *Le chien andalou*, de um homem que, com a ajuda de duas cordas, carrega atrás de si um piano, sobre o qual repousam dois burros mortos. Essa reviravolta implica em um descentramento da noção do *Einnheit* como “Um”, como função sintética, situada de Platão à Kant, e que possui também a função de norma, de regra universal. De forma radicalmente diferente, Lacan ao associar essa noção do “Um”, não ligada ao

¹⁴ A síncope tanto referida à terminologia médica quanto a gramatical implica em perda e supressão. Enquanto a primeira se refere à perda temporária da consciência, a segunda está referida à supressão de fonemas dentro da palavra.

Einheit, mas ao traço unário, ao *Einzigkeit*, instituirá uma formalização lógica não a partir do círculo, como é verificada na filosofia, mas a partir de um traço, de 1.

Esta noção do “Um”, neste momento do ensino de Lacan, se sustenta em um paradoxo: “quanto mais se assemelha, quero dizer, quanto mais a diversidade das semelhanças se apaga, mais um-carna (*un-carne*) - a diferença como tal” (LACAN, 1961-62, inédito). Além da noção do “Um” sustentar um paradoxo, ela introduz, também, a passagem das virtudes da norma às virtudes da exceção, segundo Lacan, o que delimita uma diferença radical da psicanálise em relação à filosofia.

E, para finalizar a nossa articulação acerca das questões desenvolvidas no *Seminário 9: A identificação*, sobre o traço unário, situamos aqui o fio condutor que levou Lacan a desenvolver suas ideias, que não é outro se não o da concepção freudiana. A função do traço unário está embasada em uma operação de repetição na qual o que ela produz é a gênese da diferença. É através da repetição do que é aparentemente idêntico que se dá a entrada no real, não daquilo que seria chamado de símbolo, mas daquilo da ordem do significante inscrito.

Este ponto localiza a primazia da escrita como entrada no real, que diz respeito ao traço repetido pelo caçador primitivo, que engendra a diferença absoluta. Ao abandonar a unidade unificante, a *Einheit*, pela unidade distintiva a *Einzigkeit* Lacan forja a sua herança freudiana, definindo o traço unário como equivalente ao que foi denominado por Freud como narcisismo das pequenas diferenças, um traço que situa uma pequena diferença, mas que, no entanto, trata-se de uma diferença absoluta, que constitui o grande I, ideal do eu, matriz simbólica, instância modelo (LACAN, 1960, inédito) que dá suporte ao propósito narcísico do sujeito, isto é, um traço que o sujeito pode ou não portar.

2.2.2 Há-Um

A noção de Um é tratada por Lacan no *Seminário, livro 19:...ou pior* ([1971-72] 2012) a partir de Parmênides de Platão, em que ele marca a diferença entre a primeira hipótese apresentada pelo filósofo, “é Um”, e a segunda “Um é”, afirmando que não se trata da mesma coisa. Esta diferença se evidencia, inclusive, em relação ao traço unário, o *einziger Zug*, ao situar algo inteiramente novo.

No curso “Os signos do gozo”, Jacques-Alain Miller (2006) chama a atenção, no “Prefácio ao Parmênides”, para o fato de que, embora Lacan trate no *Seminário 9* da temática da identificação, e no *Seminário 19* da temática da relação sexual, haveria algo em comum entre eles, uma vez que esses temas giram em torno do questionamento sobre o Um.

Um importante apontamento feito por Lacan localiza essa noção no campo que ele denomina Uniano (*Unien*) o associando à *ennui*, anagrama de tédio. Esta palavra, tomada como alcunha, faz com que se enunciem as suas diversas inclinações, assegura Lacan. Essa formulação lacaniana está endereçada à Freud, especialmente por se remeter ao corpo como uma forma do Um, aglutinando Eros e Tânatus. Lacan, entretanto, já estabelece a partir daí um questionamento em relação ao par Eros e Tânatus, ao apontar equívocos que esta relação poderá provocar, como, por exemplo, ao que se refere à pulsão de morte, muitas vezes descrita sem critérios.

É preciso salientar a ênfase dada por Lacan à díade de Eros e Tânatus, que não é outra senão aquela que sustenta o fracasso da relação sexual: a relação sexual fracassa uma vez que faz surgir o Um e o Não – Um, ou seja, zero, uma vez que é impossível considerar em um ato sexual dois corpos como sendo um só. Ao mesmo tempo em que Lacan deduz que Há-Um, ele sublinha que não há relação sexual, do que se deduz que “se Há-Um não é Um da relação sexual” (MILLER, 2006, p. 41) remetendo, assim, o Um, no âmbito da psicanálise, à linguagem, e não a união sexual.

Mas, o Um não se reduz a um único sentido, e Lacan o situa em relação ao conjunto vazio. Há o Um do conjunto vazio, que não parte da ideia de Um como todo, e que por isso denuncia que seu surgimento não é unívoco. O caráter bífido do Um, como foi anunciado por Lacan, o fez sustentar no seu ensino a questão que remete à existência. Esta sustentação foi realizada através dos postulados aristotélicos. Para Aristóteles, as expressões: “alguns”, “não todos”, bastam para assegurar a existência, uma vez que o fato de distingui-los já asseguraria a sua existência. Em última instância, o que Lacan irá argumentar, é que “não há existência senão contra um fundo de inexistência e, inversamente, *ex-sistere* é extrair a própria sustentação somente de um exterior que não existe” (LACAN, [1971-72] 2012, p. 131).

Então, de onde surge o Um? Lacan responde que ele surge de um ponto em que Platão consegue circunscrevê-lo, de onde emerge o termo *existir*. Isto se refere não somente ao tempo (*to esaiphnes*) como algo remetido ao instante, ao de repente, ao súbito, como também àquilo que leva “ao cúmulo o que se dá com a existência, ao ponto de confiná-la, como tal, como algo que surge do mais difícil de atingir, do mais fugidio no enunciável” (LACAN, [1971-72] 2012, p. 131). Ainda se pode encontrá-lo, o Um, como nos indica Lacan, na *Física* de Aristóteles onde este o define em um tempo que não pode ser experimentado em razão de sua extrema pequenez. Enfim, essas tentativas de definir o Um nos fazem pensar em algo da ordem do inapreensível, do indizível, do inatingível, que trazem em si a emergência do termo *existir*.

Ao articular o discurso psicanalítico com o que é produzido historicamente na teoria dos conjuntos, Lacan (aula de 19 de abril de 1972) estabelece o suporte da teoria como sendo a escrita, e diz: “não, é claro, que a teoria dos conjuntos implique uma escritura unívoca, mas, como muitas coisas nas matemáticas ela não se enuncia sem a escrita” (LACAN, [1971-72] 2012, p. 133).

Para Lacan, o *Um* real para o indivíduo não se refere a qualquer realidade, mas como sendo a própria existência de cada um, corporal.

A concepção do Há-um (*Yad'lun*) faz com que todos estejam engajados a partir do número na via da ciência. Nessa via, a realidade pode ser tomada no âmbito de um discurso, e esse discurso, na concepção lacaniana, é o discurso analítico. O real apontado por Lacan, e do qual o discurso é feito, tem o seu acesso pelo simbólico. Esse ponto é exemplificado através da inexistência da diferença entre o unicórnio e qualquer outro animal. Para Lacan, porém, não devemos tomar essa questão como progresso, ao situar que o que se ganha no plano científico não se acrescenta na vida política. Esta questão se refere à limitação ao campo de adequação no ser falante, ou seja, o que se ganha de um lado se perde do outro. Ponto que questiona o progresso absoluto e que se sustenta na afirmação de que uma civilização só se constitui a partir das ruínas deixadas por ela. A partir disso se poderá pensar, então, na diferença entre o discurso analítico e o discurso científico. O discurso analítico não é um discurso científico, mas é um discurso cujo material a ciência nos fornece, o que marca uma diferença. Isto tem a ver com a apreensão do ser falante no mundo, e que se amplifica na medida em que se elabora o uso do número. Esse número, Lacan o reduzirá ao *Há-um*.

Ao retomar a primeira hipótese do Parmênides, *Um é Um*, Lacan afirma que o *Um* não existirá em nenhum lugar, porque se estivesse em algum lugar estaria em um limite, o que contradiz a sua existência de *Um*. Para sustentar o *Um* na sua existência de *Um*, ele traçará um percurso a partir da teoria dos conjuntos, inventada pelo matemático Cantor, e inúmeras vezes citada em seu ensino.

Para Lacan, o que sustenta a teoria dos conjuntos é a ideia de que o *Um* do conjunto é diferente do *Um* do elemento, inferindo que a noção de conjunto implica que há conjunto mesmo com um único elemento. A noção de conjunto é clara, de acordo com a concepção lacaniana, se tomarmos como exemplos as coleções de pontos numa reta, a coleção de números pares definida em um intervalo de reta, etc. Por extensão, existe um conjunto sem elementos, denominado conjunto vazio, e denotado por $\varnothing$. Um conjunto pode ter um conjunto vazio como constituindo seu elemento – podendo ser um *singleton*, isto é, não anunciar de imediato a carta do algoritmo 1, isto se justifica porque não se pode definir o algoritmo 1 senão tomando a classe de todos os conjuntos composto de um único elemento, destacando a equivalência como sendo aquilo que constitui o fundamento do *Um*. Para a teoria dos conjuntos, a cogitação do zero, (o conjunto vazio) é o grande trunfo, pois, enquanto na aritmética o zero é dogma, não tem demonstração, na teoria dos conjuntos ele é demonstrado. O zero, para Lacan, está ligado à questão da falta, noção básica em psicanálise, em torno da qual tudo gira, e que irá condicionar efeitos na fala. A teoria dos conjuntos restaura o estatuto dos números ao apresentar o número como classe de equivalência, assim como valoriza o que ela situa como não enumerável, que Lacan nomeou de outra forma: *impossibilidade de enumerar* para subtrair o valor mítico da expressão *não enumerável*. O que é importante situar diante disso é que o fundamento do *Um* a partir da teoria dos conjuntos se constitui a partir do lugar de uma falta, uma vez que o primeiro aspecto que ele apresenta é o do conjunto vazio considerado como um conjunto. Dessa forma, o *Um* de que trata Lacan é aquele saído do conjunto vazio, *a nada*, como ele o nomeou que é a própria reiteração da falta.

No *Seminário, livro 20*: mais, ainda, Lacan retoma as suas elaborações sobre o Há-Um, e mesmo que não as considere simples, irá desenvolver a concepção de que, no ser falante, a relação sexual não se dá, ou melhor, de que não há proporcionalidade entre os sexos. A hipótese levantada por Lacan leva em consideração aspectos que foram anteriormente apresentados por Freud, e que

apontam para Eros, cuja tendência é fazer Um em função de sua universalidade. Isto levou Freud a trazer outro fator para fazer obstáculo, sob a forma de Tânetos.

A construção de uma teorização freudiana sobre Eros foi baseada na metáfora biológica da feliz descoberta de duas unidades do germen, o óvulo e o espermatozoide, que, a partir de uma fusão, engendra um novo ser. Entretanto, como observa Lacan, esta metáfora não exclui a meiose, ou seja, uma subtração que se produz justo no momento em que esta conjunção se dá, onde há uma subtração de certos elementos.

Apoiando-se nas ideias freudianas, ao localizar a metáfora biológica, Lacan sugere, entretanto, que ela está alhures, o que serviria para nos confortar, e alega que, se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, justamente é no nível da língua que temos que interrogar esse Um. O domínio de Eros, portanto, só faz, na experiência analítica, renovar a questão sobre o Um, a ponto de tomá-lo através da entonação de que há Um sozinho.

Ainda no *Seminário 20*, nos desdobramentos sobre a linguagem matemática, (quando esta é demarcada por suas exigências de pura demonstração), ao evidenciar a manipulação de letras, Lacan chama atenção para o fato de que basta que uma letra não se sustente para que todas as outras se dispersem. Este ponto coloca em questão algo fundamental que é anunciado por Lacan da seguinte forma: “o nó borromeano é a melhor metáfora do seguinte: que nós só procedemos do Um” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 174). Nessa direção, Lacan argumenta, também, que o Um engendra a ciência, não pelo fato dele ser o Um da medida, o que fez separar a ciência moderna da ciência antiga, ou ainda, que distingue o que se pensa e o que é pensado, mas por ele estar ali apenas para representar a solidão. Isto se justifica pela razão de que o “Um não se amarra verdadeiramente a nada que pareça o Outro sexual, completamente em contrário à cadeia, cujos Uns são todos feitos da mesma maneira, de não serem outra coisa senão Um” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 174). Lacan afirma que o Outro não se soma ao Um, apenas se diferencia, e se algo o faz participar do Um, isso não se dá por uma adição, mas por uma subtração – o Outro é o Um –, um a-menos. Podemos dizer que quando a causa está em jogo essa subtração se evidencia, exemplo disso nos é dado por Lacan ao enunciar: “em qualquer relação do homem com uma mulher – a que está em causa – é sob o ângulo do Uma-a-menos que ela deve ser tomada” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 175).

2.3 Voo sobre a letra

A partir do que consideramos no item 2.1, a carta roubada, em última instância, situada entre o equívoco do significante e o inequívoco da letra, tem ampla mobilidade, ela se desloca, ela localiza o significante, fica suspensa, ou mesmo chega ao seu destino. E pode, inclusive, ser amassada, tomada como objeto, extraviada ou rejeitada, e na medida em que tem ligação com o gozo, torna-se suporte da repetição.

Em “Lituraterra” ([1971] 2009), podemos apreender pela decantação que realizamos a partir do desfecho do “Seminário sobre a ‘Carta Roubada’”, implícito na análise de “uma carta sempre chega ao seu destino”, que o chiste ao qual Lacan alude à palavra *lituraterra*, como ele mesmo situou ao inventar esta palavra, está menos submetido à etimologia, como ele mesmo se refere ao citar o dicionário de latim *Ernout e Meillet*, do que ao jogo das palavras que envolvem o chiste. Acompanhamos, igualmente, a elaboração de Marcus André Vieira (2002), que situa que a lalação, mais que o Outro, é um aspecto decisivo para o chiste, sublinhando ser “mais o chiste que faz Outro do que o Outro que endossa o chiste” (Vieira, 2002), considerando a frase lacaniana “a aliteração vem aos lábios e a inversão ao ouvido” (LACAN, [1971] 2009, p. 105). Há, portanto, um gozo na palavra, como mostra Lacan através da invenção do neologismo *Lituraterra*, um gozo na lalação que não se presta ao sentido, um gozo que não está ligado ao gozo do sentido inerente à cadeia significante que dá consistência ao Outro.

Esta nova conceituação, que coloca em cena o gozo da lalação, se opõe à linguagem definida pelo Outro prévio, alavancado pelo significante do Nome-do-Pai, dando lugar à tese radical de que o real está excluído de sentido, inclusive do ‘sentido fruído’, que torna a bateria significante uma cadeia de gozo.

Este aspecto crucial do gozo da lalação, que descrevemos no primeiro capítulo, que não se presta ao sentido e se encontra incrustado no neologismo *Lituraterra*, marca desde o início dessa lição a orientação ao real tão cara ao ensino lacaniano. Esta orientação, a nosso ver, foi lançada no “Seminário sobre ‘A carta roubada’” (1957), no qual Lacan se inclina sobre a carta/letra em sua trajetória, tal qual a leitura de J. Joyce, deslizando da *letter* ao *litter*. Nessa via, Lacan sublinha a

expressão *sicut palea*, de São Tomás de Aquino, que, no final de sua vida, como monge, argumentou que tudo aquilo que escrevera não era algo senão “palha”, esterco, remetendo a *Suma Teológica* à condição de dejetos.

Quer seja através do chiste, no qual a letra no jogo prazeroso só serve de veículo para o descarte, quer seja através do percurso de uma análise, como aponta a vertente da carta/letra que chega ao seu destino, Lacan ([1971] 2009) evidencia o aspecto da letra como dejetos. Lacan também enfatiza esse aspecto ao fazer alusão à sua “Proposta de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista na Escola”, (1967), que acarretou o seu rompimento com a IPA, atribuindo a si próprio o lugar de lixeira. A propósito deste ponto, Lacan diz não ser o único a “confessar” essa condição de lixeira, Beckett também marcou esse lugar, assim como seus personagens que circulam em torno da lixeira.

De outra forma, ainda sobre a relação do “resto” com o “confessar”, Lacan irá enfatizar que o uso que faz da palavra “confissão” denota certa aproximação da psicanálise com a confissão religiosa (VIEIRA, 2000). Contudo, dela se diferencia, porque a confissão religiosa faz a passagem do dejetos para o sublime, enquanto que na psicanálise aquilo que tem valor de sintoma passa à condição de resto, de lixo. A confissão em Beckett, por sua vez, aclara a percepção da passagem do “resto” à literatura, salvando, segundo Lacan, a honra desta, além de tirá-lo da condição privilegiada de acreditar que poderia extrair algo do lugar de ser único.

A literatura, de acordo com Lacan, é uma acomodação de restos em que o escrito seria depositário daquilo que é colocado, inicialmente, como sendo do registro “do mito, do canto e da procissão dramática” (LACAN, [1971] 2009, p. 106). A psicanálise, entretanto, por estar articulada à questão do mito através do Édipo, não faz com que os analistas, por estarem próximos ao texto de Sófocles, estejam diretamente confrontados com o real em jogo nela. Ao contrário, o que Lacan aponta é que isso pode levar os psicanalistas a se afastarem do real em jogo na experiência analítica ao se inclinarem ao que ele denominou de “roça-roça” literário.

Éric Laurent (2010), em seu texto “A carta roubada e o voo sobre a letra”, observa que os manuais tradicionais da escrita, ao realizarem a passagem dos hinos, dos mitos, das procissões dramáticas, da tragédia, para o escrito, como foi apontado por Lacan, estaria evidenciando o que seria a escrita: um instrumento útil de transformação desses textos. Embora considere que os manuais evitem, em última instância, o efeito de gozo presentes nessas produções, Laurent, de forma

precisa, aponta que “a escrita permite denotar o lugar do gozo, e o que ela inscreve é, portanto, o que fez Péricles ao recolher os hinos, o que fez Edgar Alan Poe ao nomear o gozo de sua época” (LAURENT, 2010, p. 71). Esse aspecto desvelado por Laurent, em relação ao conto de Poe sobre o gozo de sua época, remete à posição de dândi ocupada pelo Ministro, que zomba dos homens de ação, evocando assim os traços de dandismo tão explícitos no século XIX.

Não é ao acaso, diante do que nos aponta Laurent, que Lacan, ao situar o conto de Edgar Alan Poe, a “Carta Roubada”, e apresentá-lo como texto inaugural dos seus “Escritos”, o situa fora de uma lista ordenada, como algo isolado de uma cronologia, por se tratar de algo muito particular. Surpreendemo-nos ao encontrar no “Seminário sobre ‘A carta roubada’” a apreensão da escrita como sendo carta aberta, como se refere Lacan, formato pelo qual ele gostaria que fossem tomados e entendidos seus *Escritos*, e não como mero registro, e relatórios de congressos. Esse formato de carta aberta parece-nos responder a uma função de transmissão que o “Seminário sobre ‘A carta roubada’” possui no ensino de Lacan, assim como também pode ser observado em “Lituraterra”, por não seguirem a teorização de uma acomodação de restos, como tradicionalmente é visto na escrita, mas como lugar de articulação entre o gozo e o traço significante, como veremos adiante.

O termo carta/*lettre*, como nos mostra a língua francesa, possui um caráter ambíguo, o que faz com que Lacan o aborde a partir de duas vertentes, como vimos na análise feita por Lacan nos *Escritos*: a de mensagem, como significante, e a de letra.

A primeira vertente apresenta a carta como significante, como foi bastante trabalhada por Lacan nos *Escritos*, mensagem endereçada em que o sentido é somente relacional, e que não leva em conta o aspecto que lhe dá suporte material – o corpo da carta, formatação real, motivo pelo qual a polícia não a encontra. Na vertente significante, a carta/letra, ao ser lida, quando chega ao seu destino, faz com que o significante em seu efeito de significado se complete, isto é, a ação do significante se realiza. Este aspecto evanescente do significante que aparece na fala foi enfatizado por Lacan (1954-55) no *Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, ao situar a carta na vertente do significante, enquanto fala que permanece, uma vez que se encontra endereçada ao Outro. A carta/letra permanece porque ela, assim como a fala, não pode ser apagada, e, sendo fala, ela está dirigida ao Outro.

A segunda vertente, que é privilegiada em “Lituraterra”, desvela a carta como objeto, causando efeitos em quem a porta. A carta, enquanto objeto, é o que move a estrutura e que faz o real aparecer como algo fora do sentido – ou como diz Lacan, com o sentido suspenso (*purloined*) –, colocando em risco todos os lugares determinados pelo Outro e remetidos à ordem, ao pacto social. Esse ponto se elucida a partir do jogo do passa-anel, em que o anel, como também a carta, em sua materialidade, não pode ser pensado unicamente como pura diferença significante, mas sim como uma materialidade, como dejetos, que precisa ser descartado.

O aspecto da letra como resto, como carta amassada, foi inicialmente observado por Lacan no conto de Poe, no seu “Seminário sobre a ‘Carta Roubada’”, ao registrar que nenhum analista descartaria esse resto, como descrevemos no item 2.1. A carta/letra, na vertente de objeto, está para além do significante/significado, ela é uma materialidade da ordem da litura, aquilo que é da natureza da rasura, da mancha produzida pela água em um escrito, de um apagamento do que foi feito, sendo este o ponto central desenvolvido por Lacan em “Lituraterra”.

O caráter da carta/letra, por outro lado, como objeto material, se encontra invisível na palavra, já que na fala o significante desvanece, como se referiu Miller, em 2003, mas o que de fato não é tão invisível assim é a peripécia da letra que, de acordo com Lacan, o escrito faz aparecer (LACAN, [1971] 2009, p. 108). Ponto importante evidenciado por Lacan no *Seminário 2* (1954-55), no qual ele se refere, de forma poética, à carta/letra remetida à escrita: “ela vai embora, ela passeia sozinha” (Lacan, [1955] 1985, p. 249).

A peripécia que a carta/letra, na sua vertente de objeto, faz transparecer é a sua diferença em relação ao significante porque este, apesar de também não ter sentido em si, nunca é igual a si mesmo. O que caracteriza o significante é que, além de ser pura combinatória, ele não existe sozinho, mas sempre em relação a outro significante. Ela, a letra, seria aquilo que entra como repetição, o que retorna, e que está na base do jogo simbólico. De acordo com Vieira (2000), se o significante é o *software* que produz virtualmente qualquer tipo de sentido, a letra é o *hardware* que delimita até que ponto um determinado jogo pode se estender. Sobre isso, cabe dizer, ainda que, diferentemente do significante, que é passível de produzir qualquer verdade, na medida em que ele se relaciona à ordem do sentido, a letra é o que impede que o jogo do significante, a máquina simbólica por ele mobilizada, produza qualquer verdade, mas apenas uma, a verdade própria a cada um.

Outro aspecto a ser ressaltado em relação à dimensão de objeto da carta, e que destacamos no item 2.1, é o que produz efeitos feminilizantes, não só por apresentar a carta como enigma, mas por situar algo além, algo do enigma concernente à posição da rainha, única personagem mulher no meio de tantos personagens homens.

Em “Lituraterra”, Lacan faz “uma importante aproximação entre letra e gozo, e situa isso de duas formas: como produção de resto, objeto *a*, e como produção de um buraco no saber” (COSTA, 2008, p. 47). A letra se constitui no lugar do gozo e no lugar de furo. E, de acordo com Vieira (2003), ela é análoga à fórmula da fantasia como um ponto de encontro entre o sujeito como furo e o objeto, como resto-lixo. Sendo assim:

Ela escreve, para um vivente, a relação entre o furo que ele é (nunca saturado por nenhuma representação vinda do outro) e o resto que ele também é (presença deste excedente que o Outro não nomeia). O sujeito é o furo que desestrutura o Outro, e por outro lado, o sujeito é também lixo, aquilo que cai do Outro (VIEIRA, 2003, p. 82).

A letra como furo evidencia aquilo que no Outro não tem sentido. Ressaltamos que o Outro, definido por Lacan como tesouro dos significantes, é o que produz sentido e que permite que haja leitura. O Outro, neste aspecto, é uma máquina de leitura universal (VIEIRA, 2003). É importante observar que, de acordo com Lacan, o Outro produz leitura a partir de um substrato mínimo que não porta em si sentido. A letra é esta materialidade do texto mínima, sem sentido, no entanto, fundamental para que se dê a produção do sentido. Ela, como substrato mínimo, é algo que movimenta e põe em funcionamento a máquina de escrever do Outro. Lacan demonstra no conto de Poe, “A carta roubada”, o estatuto da letra na sua vertente de substrato fora do sentido, evidenciando apenas seu aspecto de suporte do jogo simbólico. A mensagem da carta não aparece no conto, ela se anuncia como sendo um vazio, o que mostra que o conteúdo não importa. Sobre esse ponto, Lacan sublinha que o que realmente importa é que ela circule no jogo simbólico, motivo pelo qual a letra é furo no saber. Ela a carta/letra é o vazio que faz funcionar a máquina do sentido, que faz funcionar o jogo simbólico. É o vazio que a carta carrega como conteúdo que permitiu a Lacan ([1971] 2009) exemplificar através da ótica e da física, assim como da metáfora iluminista, o furo que a psicanálise produz tal qual a carta de Poe: um ponto de escuridão de onde a luz pode advir.

Ao situar a letra como furo no saber e resto, objeto *a*, Lacan enuncia um litoral que pode ser literal, esse é o seu desafio na direção de precisar o registro da letra. A partir daí, então, a delimitação do que é fronteira e o que é litoral faz-se necessária para localizar a letra.

A principal questão a destacar sobre a localização é que no âmbito da fronteira, por exemplo, trata-se do mesmo território com uma linha demarcatória que permite não só o trânsito de um lado ao outro, mas a tradução de uma língua a outra, possibilitando a mediação entre cada um dos lados da fronteira. A fronteira situa dois registros: simbólico e imaginário. No simbólico, a letra seria mediação, fronteira, separando e ao mesmo tempo estabelecendo uma relação a partir do lugar da linha demarcatória entre dois territórios, encontrando algo em comum entre eles: a língua traduzida, que faz comunidade.

No registro imaginário, não se trata mais da comunidade, mas da reciprocidade entre os dois territórios, uma vez que eles possuem a mesma natureza, são passíveis de representação na linha demarcatória.

No real, o litoral é fronteira entre dois territórios completamente estrangeiros e escreve a radicalidade da diferença de consistências entre saber e gozo, revelando a inacessibilidade dessa realidade, por não permitir que façam comunidade nem reciprocidade por sua heterogeneidade. Nesta direção, Lacan interroga: “Não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra desenha?” (LACAN, [1971] 2009, p. 109).

A letra como resto e como furo desenha a borda entre duas consistências heterogêneas: no real, ela deixa de ser substrato do sentido para ser o lugar da relação entre dois campos. Isto implica que em vez de ser um instrumento que determina um *modus operandi*, ou “uma chave da relação, ou código que fixa como devem encaixar as coisas” (VIEIRA, 2003, p. 97) ela é o próprio lugar onde se dá a relação. Não quer dizer que não possa apresentar-se também como vazio, o que interessa é que ela é o litoral entre dois campos de consistências diferentes.

Mas, de onde surge a questão onde literal vira litoral para Lacan? Na volta de sua viagem ao Japão, a partir do voo sobre a Sibéria, Lacan localiza a questão literal. De certa maneira, conforme fez alusão Laurent (2010), Lacan retornava também da China, uma vez que ele retornava de uma relação específica com a escrita. Ali, no voo, ele pode colher, em uma rota nova, algo do qual pode fazer

leitura. Por entre as nuvens, um escoamento, um fio de águas, único traço visível no deserto da planície, paisagem sem fronteiras, sem oposição significativa, com a total ausência do imaginário, Lacan pode recolher a condição litoral. A ideia de litoral implica um assoreamento que se acumula como resto, e que a própria palavra *lituraterre* recobre, em francês, fazendo um deslizamento metonímico entre os vocábulos: *lettre* (letra ou carta), *litter* (lixo) e *litière* (lixeira).

A leitura feita por Lacan da letra – escritura a partir da visão do escoamento das águas entre as nuvens marca um ponto importante, aquele no qual o significante se coloca como semblante, porque é de uma ruptura que se trata –, o semblante como nuvem dissolve aquilo que constituía forma, onde litoral vira literal. A paisagem da escrita em “Lituraterra” ao se romper o semblante, no real, se apresenta como ravinamento do significante, como aquilo que choveu do semblante, como afirma Lacan no seu esforço de poesia.

Ao situar o semblante em “Lituraterra”, Lacan o faz a partir de Aristófanes, comediógrafo grego, que escreveu a peça “As nuvens” (ano de 423 a.C.). A que se refere, de fato, Lacan ao evocar Aristófanes nesta peça? Retomemos um pequeno trecho em que Lacan esclarece essa evocação:

O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre-as-nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois que é justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante: ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove esse efeito em que se precipita o que era matéria em suspensão (LACAN, [1970] 2009, p. 113-14).

A elaboração lacaniana remete às nuvens a articulação entre o significante e o semblante, cuja ruptura faz chover os efeitos de gozo. Cabe-nos, entretanto, lembrar que no *Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, Lacan ([1958] 1979) já havia feito alusão à Aristófanes, em sua comédia “As nuvens”, argumentando teoricamente sobre a comédia e identificando a sua origem a partir da sua ligação íntima com a linguagem.

Ao se referir a Aristófanes, neste *Seminário*, Lacan alega que este colocou em primeiro plano “a necessidade incorporada originalmente à dialética da linguagem” (LACAN, [1958] 1979, p. 83), onde os personagens obstinados mostram seu fascínio por algum objeto metonímico, já que o princípio da comédia é igualmente colocar as paixões como metonímicas.

Parece-nos que o interesse de Lacan pela arte aristofânica se revela em função desta se sustentar, como arte retórica, no aspecto plástico, móvel e fugidio

da linguagem, permitindo vislumbrar a proliferação dos sentidos, os giros da eloquência e a sedução da metáfora.

O aspecto fundamental da peça de Aristófanes é que as nuvens possuem uma forma mutante e, por este motivo, podem se transformar em qualquer coisa, sendo este o ponto que fez Lacan equiparar o significante ao semblante. Ao localizar as nuvens, especialmente na pintura japonesa, Lacan não se furta em perceber a função delas ali: elas cobrem as cenas entremeadas pela caligrafia, o que sobressai a sua dimensão de semblante. Através de breves fragmentos da peça, destacaremos esse aspecto mutante das nuvens inerente a sua dimensão de semblante:

Sócrates: Já te aconteceu de olhar para cima e ver uma nuvem parecida com um centauro ou com um leopardo ou com um lobo ou com um touro?

Strepsíades: Sim, o que isso significa?

Sócrates: Elas se transformam no que desejam.

Mas essa condição única das nuvens de se tornarem parecidas com qualquer coisa é passível também de imprevisibilidade, de estrondo e ruptura, conforme sugere Sócrates:

Sócrates: Oh mestre soberano, Ar infinito que sustenta a terra, suspensa no espaço, Éter brilhante e vós, veneráveis deusas, Nuvens que transportais o trovão e o raio, levantai, aparecei do alto dos ares, ao pensador.

Outra passagem peculiar dentro do registro cômico de “As nuvens” diz respeito à discussão da letra em relação ao semblante, em que o fazendeiro é levado a se convencer da articulação entre os estrondos celestes e os turbilhões provocados pelo corpo, especialmente no baixo ventre:

Strepsíades: É por isso então que as palavras peidar e trovejar terminam em “ar”?

Pode-se observar neste trecho de “As nuvens”, de Aristófanes, a coalescência entre o significante enquanto semblante e a letra, ponto litoral, em que elementos heterogêneos vêm se articular: o mesmo elemento ar, que compõe a tessitura das nuvens enlaça a leveza – peso das nuvens com o alto-celestial – baixo do corpo (resto-dejeto). A linguagem demonstra, assim, não excluir o que é do âmbito do corpo e do pensamento, e, como Lacan afirma, a “escrita não decalca o significante”, embora destaque uma oposição: “a escrita, a letra, está no real, e o significante no simbólico” (LACAN, [1971] 2009, p. 114). A linguagem como um suporte do saber representado pelas nuvens, na vertente dos semblantes, se localiza ao lado do feminino e de sua instabilidade, uma vez que está sujeita à trovoadas e raios. Isto

coloca em questão o modo de pensá-la como uma estrutura, um sistema universal. Se o semblante está sujeito a rupturas, o eixo que sustenta e organiza a linguagem sofre um deslocamento, o que permite a aproximação do semblante com aquilo que é da ordem de *lalangue*.

Lacan constrói em “Lituraterra” seu apólogo sobre a letra, abordando-a na sua literalidade, e nos chama atenção para o fato de que não foi a visão das planícies da Sibéria que lhe permitiu construí-lo, mas sim o fato de ter experimentado a condição de litoral que o japonês vive com relação à própria língua. É a escrita, sublinha Lacan ([1971] 2009, p. 112), que constitui a língua, e isto faz com que se modifique o estatuto do sujeito, uma vez que sob a forma de caligrafia a pintura japonesa realiza o seu casamento com a letra, “na qual o singular da mão esmaga o universal” (LACAN, [1971] 2009, p. 112).

A caligrafia remete à possibilidade de reunir saber e gozo, veiculando a ideia de litoral, ponto de encontro de heterogêneos. Esta singularidade marca uma diferença do sujeito japonês em relação ao sujeito do Ocidente, que faz com que o primeiro “se apoie num céu estrelado, e não apenas no traço unário, para a sua identificação fundamental” (LACAN, [1971] 2009, p. 117). O céu constelado, de acordo com Geoffrey Sampson, linguista britânico, parece se encontrar tanto na leitura quanto na escritura japonesa. Um único grafe pode ter inúmeras leituras, e ser determinado pelo contexto, além de ser suscetível a sofrer influência dos grafes vizinhos. Uma única ideia pode, também, ser representada por diferentes grafes na escrita japonesa. Nos primórdios, as regras que restringiam o sistema de escrita eram quase inexistentes, e os calígrafos tinham liberdade para registrar as ideias no papel, mas, com o passar do tempo, essa constelação diminuiu.

Para entendermos essa especificidade da língua japonesa, nos apoiamos na distinção entre ideogramas e hiragana, dois sistemas de escrita que compõem a língua. Esses dois sistemas constituem os kanji (漢字), e são caracteres da língua japonesa com origem de caracteres chineses, da época da Dinastia Han, que se utilizam para escrever japonês junto com os caracteres silabários katakana e hiragana. Portanto, um sistema se constitui de grandes blocos de sentido fixo, os ideogramas chineses, e outro, que se compõe de uma escrita silábica que se aproxima da ocidental, o hiragana. Destacamos a questão apresentada por Vieira (2003), que põe em relevo o ponto crucial da combinação dos dois sistemas:

A dificuldade reside em conseguir imaginar este sistema de ideogramas, não como uma linguagem em si, um código fixo, primitivo, de correspondência biunívoca entre S e s, mas sim um estoque de difusas metáforas primárias que somente ao se combinar com a cadeia fonética habitual produzem sentido (VIEIRA, 2003, p. 130).

Verifica-se que os ideogramas, antes de permitirem a ancoragem do sentido em uma frase, são de fato elementos bastante heterogêneos em relação à cadeia hiragana. O sentido só comparece a partir da combinação do ideograma com o hiragana, o que faz com que a significação se dê de forma bastante diferenciada da configuração do Ocidente, pois só passam a ter sentido se contextualizados. Nesse âmbito, pode-se atestar a diferença em relação ao modo que opera a linguagem no sujeito do Ocidente e no sujeito japonês. Se o primeiro está regulado pelo significante do Nome-do-Pai, ou seja, por um significante sem significação, destacado do conjunto dos outros significantes, e que por isso garante a ordem, o sentido; o segundo, o oriental está submetido a um sistema que funciona como exceção, que fará a transformação dos blocos difusos em elementos significantes. A cada frase se realiza o trabalho de transformação daquilo que se encontra caótico em algo organizado, dando sentido à frase, enlace do ideograma (sistema difuso) com a cadeia hiragana (sem significação em si). O sujeito, portanto, não lança mão do Nome-do-Pai, mas dá um tratamento muito singular de montagem de “aparências” (*semblant*), a partir da montagem de sentido de cada frase. Esse ponto leva à aproximação dos ideogramas, blocos difusos de significação, ao que Lacan descreminou como sendo semblante.

O tratamento dado à montagem de aparências faz com que o sujeito japonês lide com a verdade de forma diferente do sujeito do Ocidente, desvelando de forma mais direta o caráter de ficção contido na verdade. Isso implica que, por estar dividido por dois sistemas de operação da linguagem, em que o sentido é fixado em cada frase, o sujeito não tem a dimensão que remete a infinitude, marcada pela existência do significante do Nome-do-Pai, que faz com que o dito crie um espaçamento em relação à significação. Essa pouca distância que há entre a verdade e a ficção faz com que o sujeito japonês se apresente sem profundidade, marcado por um sentido que está fixado ao contexto linguístico. Lacan remete esse aspecto a um excesso de apoios que, segundo ele, é o mesmo que não ter nenhum, o que justifica o apoio no “tu”, na maneira polida do dizer, presente no Japão.

Verifica-se no japonês um código rigoroso na sua relação com o outro, e que implica na existência de mais duas dezenas de significantes para designar o “eu”, uma vez que esse se encontra na dependência do “tu” ao qual ele se endereça. Essa multiplicidade traz consequências para o sujeito japonês, pois não permite que ele tenha um ponto fixo de apoio em si próprio, de onde poderia apresentar um ou outro semblante. O que se observa é que a cada situação da relação com o outro, o sujeito constrói uma aparência, e esta se reconstrói a cada momento em que se coloca em cena um novo “tu”, diferentemente do contexto do sujeito do Ocidente, que supostamente pode se utilizar de vários semblantes, já que há uma essência da qual ele pode se apoiar.

Enfatizando que não há invólucro para coisa alguma no mundo japonês, Lacan joga com o título de *O império dos signos*, livro de Roland Barthes, afirmando ser este o império dos semblantes. Neste livro, encontramos um estudo sobre diversos eixos da cultura japonesa, o que, nas palavras do autor, pode ser resumido como o “modo ideográfico de existir” (BARTHES, 1970, p. 106) no Japão, onde os modos de expressão do cotidiano divergem bastante do mundo do Ocidente.

O “modo de existir japonês”, tão diverso do mundo ocidental, é revelado e merece destaque, por exemplo, na arte japonesa da embalagem, do empacotamento (*paquet*). No Japão é muito valorizada a prática de se embalar objetos, e sobre essa prática Barthes chama atenção para a oposição existente entre a forma e o conteúdo: de um lado, a suntuosidade e riqueza dos embrulhos, de outro, a insignificância e derrisão do objeto embalado. Assim, podem ser encontrados objetos simples ou vulgares embalados de forma rica e sofisticada como se fossem joias (BARTHES, 1970). Mas, este não é o único aspecto destacado, outros exemplos visíveis da cultura em questão podem ser detectados – como as composições literárias (*haikai*) e a própria escrita ideográfica, onde está presente a isenção e a efração do sentido.

O teatro de marionetes japonês, o *bunraku* é correlato dentro da concepção lacaniana ao império dos semblantes. Ali, tudo se torna evidente, inclusive as pessoas que manejam as marionetes, que se exibem em cena, operando-as. No Japão também é fácil apoiar-se em um intérprete, uma vez que não há necessidade de interpretação em função de o sentido ser fixado a cada frase, não produzindo mal-entendido. Este aspecto levou Lacan a cernir o japonês como sendo “a tradução perpétua, feita linguagem” (LACAN, [1971] 2009, p. 118).

O interesse de Lacan pelo pensamento, língua e arte chinesa é elucidado por François Cheng (2007) que o acompanhou no início dos anos setenta percorrendo esses campos. Cheng estudou junto com Lacan os textos em sua escritura original, detalhe por detalhe, em uma busca tenaz de investigação das práticas chinesas significantes. As principais obras lidas por Lacan (textos traduzidos), segundo Cheng, foram as seguintes: *Le livre de la voie et de as vertu*, *Mencius*, e *Propos sur la peinture du moine citrouille-amère*, que correspondem aos três níveis constitutivos do pensamento chinês: nível cosmo-ontológico, nível ético, e nível estético.

Dos oitenta e um capítulos de *Le livre de la voie et de as vertu* de Lao-, Tsé Cheng se detém em dois deles para demonstrar aspectos que concernem à maneira pela qual os chineses concebem a Criação e o Universo, o *Tao*. A palavra *Tao* designa Via, mas esta palavra significa também “falar”. A partir da homofonia, em francês, *Tao* tem duplo sentido: a Via e a Voz. O *Tao*, portanto, traz em si a dimensão da vida e da palavra, dimensão que tanto instigou Lacan.

Laurent (2010) chama atenção para a bela passagem, na transcrição feita por Cheng, em que, após ter situado o percurso em Lao-Tsé, ele demarca a passagem que capturou Lacan:

A via que pode ser enunciada
Não é a via para sempre
O nome que pode ser nomeado
Não é o nome para sempre
Sem nome: Céu-e-Terra dele procede
O nome: Mãe-de-todas-as-coisas

A Via/Voz na sua dimensão da vida e da palavra tem efeito de nomeação. Essa nomeação, diferentemente da concepção grega do vir a ser, não está ligada ao verbo “ser”, que é originário da língua indo-europeia, mas sim a um uso implícito na noção do *Tao* que significa simultaneamente fazer e dizer, enunciar. A homofonia de Via e Voz, anterior à nomeação, envolvida no *Tao*, deixou Lacan maravilhado, e o fez criar o esquema:

O fazer- Sem nome- não tendo desejo

O Tao /

\ O falar- o nome- tendo desejo

Após estabelecer o esquema, a preocupação de Lacan se detém em um ponto: como fazer para segurar as duas pontas dos vetores, como também sobre o

uso que se pode fazer disso, como reunir simbólico, imaginário e real? Como reunir o sentido e o fora de sentido? A resposta de Cheng é categórica: “pelo Vazio-mediano” (LAURENT, 2010, p. 83).

A noção de vazio-mediano é fundamental dentro da concepção de Lao-Tsé, filósofo fundador do Taoísmo, e se equipara ao número três. Essa noção transcende a oposição do Yin e do Yang (de dois elementos) da sabedoria chinesa, e interessa a Lacan especialmente pelo fato de anunciar a possibilidade de articular o vazio. O vazio-mediano é uma espécie de versão do litoral (LAURENT, 2010, p. 83), separador de dois campos que não tem como se manterem unidos, e como se misturarem. O que surpreendeu Lacan e o fez deter-se mais expressivamente no vazio-mediano é a maneira que a poesia chinesa lida com as metáforas. Na razão chinesa a metáfora e a metonímia não se opõem, elas se originam uma da outra, como observa Cheng (1991, p. 53), o que levou Lacan a dizer que nessa medida o homem é a metáfora por excelência. Há algo que corrobora com a noção de vazio-mediano, segundo Lacan, que diz respeito ao privilégio dado pelos chineses à noção de sujeito/sujeito em detrimento da noção de sujeito/objeto, porque o mais importante na visão chinesa – mais do que o sujeito em si mesmo, como algo isolado – é o que se passa entre os sujeitos (LAURENT, 2010, p. 84). Nessa direção, cabe relacionar, também, o interesse dos chineses e japoneses em andarem preferencialmente em grupo. A maneira chinesa de endereçamento ao Outro, como é possível apreender, então, não se dá pela oposição metáfora-metonímia, como se vê no ocidente, mas na relação sujeito-sujeito.

2.4 A escrita nodal

A função da escrita abordada por Lacan ([1972-1973] 1985), na terceira aula de seu *Seminário 20* levou-o a estabelecê-la como algo fundamental na experiência analítica, além da dimensão da fala e da linguagem, que sempre teve sua função e campo na psicanálise. Este momento do ensino de Lacan traz consigo os efeitos da extração para fora da linguagem realizada por ele, daquilo que dizia respeito a um significante indeterminado ao situar o significante Um. Foi graças à extração e a localização do significante como Um que Lacan pôde demonstrar que “o significante

se situa no nível da substância gozante” (LACAN, 1972-73), marcando assim uma diferença radical em relação a Aristóteles. Para Aristóteles a substância, que vem do grego “*ousia*”, que significa “ser”, ou essência, é o suporte ou substrato pelo qual a matéria se constitui em algo segundo uma forma. Na substância aristotélica atuam quatro causas: a material, a eficiente, a formal, e a final. Lacan, contudo, diferencia-se de Aristóteles em relação ao postulado das quatro causas ao situar o discurso psicanalítico. Diferente da ciência, cuja incidência da verdade é tomada pelo aspecto da causa formal, a psicanálise acentua seu aspecto de causa material. E essa causa material é, propriamente, a forma de incidência do significante conforme Lacan (1965) situou em seu texto “A ciência e a verdade”. Ao tratar o significante como causa material, Lacan valoriza o caráter irreduzível da matéria a um princípio de organização qualquer. Nessa direção, vale considerar que “a matéria é esse substrato mínimo, indeterminado, sem predicativo, pólo receptivo dos constrangimentos onde as outras causas vêm se acoplar. Isto vale para Aristóteles e sem dúvida para a psicanálise, já que a causa material, no sentido literal, também aí se define pela ausência de determinação” (FREIRE, 1996, p. 31).

Sobre o discurso analítico, Lacan indica que o fundou a partir de uma articulação precisa que se escreve com quatro letras, duas barras e cinco traços que ligam duas a duas dessas letras, marcando a falta de um traço, que seriam seis, uma vez que existem quatro letras. Esses quatro discursos estão articulados a quatro lugares, sendo cada um deles lugar de apreensão de algum efeito de significante.

Situar o significante como substância gozante é dar a ele um estatuto topológico, e é isso o que Lacan faz no início do *Seminário 20*, ao recorrer à topologia para dar conta de um campo de gozo. A topologia aparece nesse momento como a mais ampla das geometrias, e o gozo, bem diverso do prazer, como nos revela a concepção lacaniana, é o usufruto.

A questão da significação é uma formalização importante deste momento do ensino de Lacan, postulada de maneira diferente da que foi apresentada nos anos 50 e 60, em que o significante, em sua primazia sobre os efeitos de significação, se encontra injetado no significado. Nas elaborações realizadas nos anos 72 e 73, Lacan se pergunta sobre o que é a significação, e responde: “é aquilo que tem efeito de significado” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 30).

Para entendermos os passos dados por Lacan para desenvolver a articulação da função da escrita com o que é da ordem do significado tomamos, primeiramente, uma direção indicada por ele na lição 2 do *Seminário 20*, dedicado a Jakobson. Ali, Lacan nos reenvia ao seu texto “O Aturdido” (1972), contemporâneo do *Seminário 20*, localizando uma frase: “Que se diga fica esquecido detrás do que se diz no que se ouve” (LACAN, [1972] 2003, p. 448). Esta frase faz ressoar algo que consideramos fundamental para o cerne da questão da escrita: que o escrito não é da ordem do que é ouvido. Esta questão foi retomada por Lacan no capítulo seguinte, o da lição 3, onde ele remete os seus *Escritos à publicação*, ao lixo, situando-os em um campo que não se destina ao entendimento ou à escuta, em que eles não são feitos para serem lidos.

Mesmo que os *Escritos* evidenciem essa dimensão de uma escrita que não se endereça ao entendimento, eles são feitos de letras, e, de acordo com Lacan, “a letra, lê-se como uma carta” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 39). Entretanto, como a letra se situa no prolongamento da palavra, esta última tem importância abrindo uma vereda para o escrito, não sendo, portanto, dispensável a ele. A propósito disso, Lacan afirma que ler uma letra não significa que estamos no âmbito do “bem ler”, embora o discurso analítico trate especialmente do que se lê. Aliás, o discurso analítico implica no que se lê para além do que se diz, esse é um ponto fundamental, que permite destacar a dimensão do significado da dimensão do significante.

Para explicar as funções do discurso analítico, Lacan parte da configuração do uso de letras diferentes, com funções, também, diferenciadas em relação à funcionalidade significante. São elas: o *a*, chamado por Lacan de objeto, o *A*, como lugar do Outro, o *S* situando-o como significante do *A*, no que ele é barrado *S* (*A* barrado), revelando que nesse lugar do *A* há um furo, uma perda. O *a*, como objeto, tem o seu funcionamento diretamente ligado a essa perda, e isto situa algo fundamental em relação à função da linguagem. Por último, situará o Φ como o falo, que possui unicamente uma função significante.

Com o objetivo de discriminar a função do escrito no discurso analítico, Lacan fará algumas importantes distinções acerca do significante e do significado. Em primeiro lugar, afirma que a escrita e o significante não pertencem ao mesmo registro. A razão que o levou a estabelecer essa distinção parte da própria configuração do discurso científico, que introduz na fala uma disjunção graças à qual

se funda a diferença entre significante e significado. A fala comporta o significado pela função que exerce a significação, pois quando falamos produzimos de forma espontânea essas significações. O que o discurso científico coloca é justamente o fato de que o que se ouve/entende “não tem nenhuma relação com o que isso significa” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 42). Esse processo distingue a dimensão do significante como tal, apartando-o do significado, como afirmou Lacan: “o significante não tem nenhuma relação com o significado” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 42).

O significante como tal não se refere a nada na concepção lacaniana, a menos que ele esteja referido a um discurso, e isto implica no uso da linguagem como liame entre aqueles que falam. Este fato exclui a existência de uma realidade pré-discursiva, uma vez que nesta não está incluída a coletividade, isto é, homens, mulheres e crianças, onde homens e mulheres devem ser tomados unicamente como significantes. Diante da interrogação: “o que em um discurso se produz como efeito de escrita”? Lacan responde:

Se há alguma coisa que possa nos introduzir a dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura que se ouve do significante. O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é o significante. O significado é efeito do significante (LACAN, [1972-73] 1985, p. 47).

A partir dessa resposta, Lacan realiza uma releitura do que escreveu em “A instância da letra ou a razão desde Freud”, que faz parte de seus *Escritos* (1966), e demonstra que a escrita do S, feita para conotar o lugar do significante, e do s, que conota o lugar do significado, letras que situam a função de lugar, só procedem se situadas dentro do discurso. Mas é nesse mesmo momento que Lacan localiza algo original em relação as suas elaborações anteriores, de 1966, ao afirmar: “a barra é precisamente o ponto onde, em qualquer uso da língua, se dá a oportunidade de que se produza o escrito” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 48).

A concepção lacaniana sobre a barra está sustentada na ideia de que ela está reservada à negação; no entanto, ela é tomada como um instrumento de explicação, e o fato dela ser tomada como um instrumento de explicação remete a não compreensibilidade do significado a partir do significante. De acordo com Lacan, sem a função da barra não se poderia explicar nada da linguagem através da linguística, não se poderia verificar a injeção do significante no significado.

O discurso analítico está diretamente veiculado pela barra, e segundo Lacan, se não houvesse o discurso analítico as pessoas tagarelariam sem parar no

ato de fazerem girar o disco, que não é outro senão o da linguagem. A barra revela a não existência da relação sexual, que a relação sexual não pode se escrever, ou seja, que o efeito de discurso, chamado de escrita, é resultado da impossibilidade de se escrever a relação sexual.

A letra como efeito de discurso já está forjada, desde sua origem, por sua utilidade. A partir dos estudos de Sir Flinders Petrie, se tem conhecimento de que as letras foram inicialmente usadas em cerâmicas fenícias com a finalidade de servirem de marcas de fábrica. Este fato não leva em conta a conotação significativa, embora demarque que a sua ascendência está de forma intrínseca ligada ao mercado, e isto não deixa de ser um efeito de discurso. Embora as letras tenham sido forjadas a partir de cada língua, ou ainda, que elas tenham valores diferentes por se situarem na teoria dos conjuntos, o que importa é que o efeito de discurso, qual seja ele, é feito de letras.

O último escrito de James Joyce, *Finnegans Wake*, como apontamos no primeiro capítulo desta tese, com a sua singular escritura, é o exemplo utilizado por Lacan para incitar o leitor a lê-lo, mesmo indicando a inelegibilidade do texto, em que “o significante vem recheiar o significado” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 51). Mas, no entanto, Lacan observa que essa produção está muito próxima daquilo que os analistas leem, e que se refere ao lapso. É o lapso que garante a possibilidade da leitura, uma vez que ele, ao significar alguma coisa, pode ser lido de maneiras diferentes.

A dimensão da leitura, do ler-se, ao implicar o lapso, permite “tomar um significante isolado de possíveis significações a que se refere implica abordá-lo como algo próximo a uma letra” (MANDIL, 2003, p. 135), que, por estar remetida à gramática, possui a condição de só se revelar por escrito.

Lacan, para exemplificar a dimensão do ler-se, toma “o grande livro do mundo” e enuncia:

Vejam o voo de uma abelha. Ela vai de flor em flor, ela coleta. O que vocês aprendem é que ela vai transportar, na ponta de suas patas, o pólen de uma flor para o pistilo de outra flor. Isto é o que vocês leem no voo da abelha. No voo de um pássaro que voa baixo – vocês chamam isto de um voo, mas, na realidade, é um grupo, num certo nível – vocês leem que vai haver tempestade. Mas, será que eles leem? Será que a abelha lê que ela serve à reprodução das plantas fanerógamas? Será que o pássaro lê o augúrio da fortuna, como diziam antigamente, quer dizer, da tempestade? (LACAN, [1972-73] 1985, p. 52)

A leitura que Lacan realizou do “grande livro do mundo”, apontando para o voo da abelha ou do pássaro, abriu para nós novas perguntas, nos incitando a interrogar a função da letra enquanto enigma, como se convocasse um mundo ou o anulasse. A pergunta que Lacan se faz: a andorinha sabe ler ou não a tempestade, estaria colocando em pauta exatamente o quê? A construção lacaniana sobre a dimensão do ler-se se situa na direção de que o lapso já seria uma leitura feita pelo inconsciente? O que podemos depreender do que Lacan enunciou ao se utilizar da analogia entre a abelha e o sujeito, que podem ou não ler o seu voo ou texto? A resposta que damos a essas perguntas é algo que recortamos como fundamental entre a escrita e a leitura a partir da concepção lacaniana: o que se lê não é o que se escreve. Retomemos na íntegra o argumento de Lacan:

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, [1972-73] 1985, p. 52).

Essa discussão proposta por Lacan, que se refere à disjunção “o que se lê é algo que não se escreve”, nos faz destacar outro ponto, que nos parece estar diretamente articulado a este. Esse ponto diz respeito à disjunção entre os sexos, isto é, a ausência de medida ou proporção entre o gozo masculino, fálico, e o gozo feminino, fálico, mas “não-todo”. Dizer que não há proporção sexual no ser falante supõe a dimensão do escrito, uma vez que toda relação se sustenta pelo escrito, mas a relação sexual, esta não consegue se escrever. O discurso analítico revela que a relação sexual não se escreve em função do falo, que torna impossível estabelecer o Um da relação sexual. O falo, portanto, “é a objeção de consciência, feita por um dos dois seres sexuados, ao serviço a ser prestado ao outro” (LACAN, [1972-73] 1985, p. 15).

A partir de 1975, Lacan traz questões sobre a escrita nodal, que tentaremos esclarecer, e que só foram possíveis de serem desenvolvidas pelo avanço que ele promoveu em seu ensino com as elaborações realizadas no *Seminário, livro 22: RSI* para “abordar o real de outro modo”.

Na primeira lição do *Seminário* sobre o *sinthoma*, ao intitulá-la “Do uso lógico do *sinthoma* ou Freud com Joyce”, Lacan revela a sua herança freudiana, fazendo uma interlocução com a obra de Joyce pelo viés da boa lógica, caminho pelo qual, segundo ele, se pode abordar a natureza pela razão dela não ser uma. Afirma que,

quando se tem interesse em alguma coisa, esta se distingue por ser nomeada, e por ser nomeada, ela já se situa fora-da-natureza.

Ao introduzir a via da boa lógica e da necessidade do procedimento lógico, Lacan dá o tom ao diapasão, afinando o que é da ordem da experiência analítica, situando a topologia dos nós. Lacan assinala o “*sin*” da palavra *sinthoma*, remetendo-o à falta, dizendo que esta palavra, em inglês, significa pecado, falta primordial, e sublinha a falha como o que “não cessa”, pois é algo que sempre aumenta, “exceto o cessa da castração como possível” (LACAN, [1975] 2007, p. 14).

A propósito da incidência da castração e valendo-se da lógica proposicional, do infinitivo do verbo *cessar*, e da presença/ausência do *não*, Lacan articula três formulações sobre o necessário (não cessar de se escrever), do contingente (cessar de não se escrever) e do impossível (não cessar de não se escrever). Essas três formulações podem ser tomadas como categorias modais em que o necessário, o impossível e o contingente são restabelecidos de acordo com dois aspectos principais: a sua conversão em escrito – recurso de literalização – que reduz as categorias modais “às dimensões de superfície” – e a incidência do tempo (e da duração) como elemento indissociável destas modalidades. É importante salientar que essas formalizações realizadas por Lacan são parte do esforço alcançado por ele para dar conta do real em jogo na psicanálise, que surge pela via da ordem simbólica como um obstáculo de inscrever-se.

O deslocamento que Lacan realiza na proposição “cessa de se escrever” opera através de um elemento da gramática, a vírgula, que cria uma transformação radical. A frase muda para: “cessa, de se escrever” (LACAN, [1975-76] 2007, p. 14). A vírgula posicionada entre o *cessa* e o *de*, de forma mais clara em francês, faz com que a preposição *de* assuma um valor causal, tendo valor de conjunção: *cesse, de s'écriture*, denotando que o cessar é causado pelo escrever-se, e o *de* passa a ter um valor semântico, traduzido em português pela preposição *por*: *cessa por se escrever*, que se distingue, assim, do sentido anterior: *cessa de se escrever*: *cessa de ser escrito*. Nesse contexto, Lacan estabelece, utilizando as próprias características da escrita, a castração como inerente ao ato da escrita. A castração se escreve, em última instância, e o ato de escrevê-la circunscreve o gozo.

Em Joyce, Lacan reconhece a posição de um herético, pois Joyce escolheu uma via para tomar a verdade que Lacan considera ter sido de “boa maneira”, reconhecendo a natureza do *sinthoma*, além de não ter se privado “de usar isso de

maneira lógica, até atingir seu real, até se fartar” (LACAN, [1975-76] 2007, p. 16). A arte de Joyce foi, de fato, o verdadeiro fiador de seu falo, como argumenta Lacan, equiparando este a um parasita, com a função da fala. É preciso salientar o impacto causado pelo texto de Joyce nas elaborações lacanianas, o que fez com que Lacan se conduzisse em direção à escrita topológica e matemática, única maneira de cernir o real na estrutura. O encontro de Lacan com Joyce traz algo inédito em relação à questão crucial que é a tomada do significante pelo vivente, uma vez que problematiza questões difíceis para a psicanálise, como a que aponta para um momento sempre faltante que diz respeito a não haver Nome-do-Pai que possa garantir um enlace sem qualquer risco. A escrita de Joyce é uma resposta à carência da função paterna, e de forma singular ele faz da sua escrita uma versão em direção ao Pai, laço borromeano, que supõe o enlaçamento do imaginário, do simbólico e do real, em que o Pai é um *sinthoma*.

Em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1904) Joyce não tomou um caminho em relação a uma narrativa baseada em recordações autobiográficas; ao contrário, destituiu a escritura da imagem, permitindo fazer ressoar as letras em sua ebulição, realizando uma experiência inédita com a sua língua, o inglês. Joyce leva, assim, até as últimas consequências o ato da escrita, até configurá-la como algo da ordem residual da letra. Observa-se que a palavra *portrait* é constituída de *por-trait*, (em prol do traço), e o projeto do artista dá conta de levar a escritura até a sua radicalidade, ao traço que ela sustenta. A arte de Joyce não só permitiu fazer subsistir a sua família, como a tornou ilustre, como sublinhou Lacan, além de tornar ilustre o seu próprio país, mas isso se deu porque a arte de Joyce permitiu consolidar a função do *sinthoma*, como podemos ler a partir da invocação de Stephen no final do *Portrait*, ao apelar ao pai: “Velho pai, velho artífice valha-me agora e sempre” (JOYCE, [1916] 1984, p. 263).

No *Seminário* sobre o R.S.I., na lição de 21 de janeiro de 1975, Lacan interroga o que quer dizer o sintoma e, na esteira dessa pergunta, responde:

é a função do sintoma, função a se entender como o faria a formulação matemática: $f(x)$. O que é esse x ? É o que do inconsciente pode se traduzir por uma letra, na medida em que, apenas na letra, a identidade de si a si está isolada de qualquer qualidade (LACAN, [1975] 2007).

Com essa formulação, Lacan destaca a origem daquilo que não cessa de se escrever no sintoma, afirmando a importância da repetição do sintoma, que não é outra coisa senão escrita de gozo. E será a psicose que dará o modelo do núcleo

real de todo sintoma na concepção lacaniana. O que se trata ali, na psicose, será fazer do sintoma uma função da letra, fixando o gozo.

Essa operação implica que uma amarração sistemática pode fixar-se sem o apoio do Nome-do-Pai, reconhecendo a equivalência entre o *sinthoma* e o Nome-do-Pai: $S = NP$. Esta fórmula é o fundamento da clínica borromeana, em que um *sinthoma* pode assumir a função de Nome-do-Pai.

E como o Pai pode operar como o quarto elemento sustentando a amarração borromeana? Lacan situa que é preciso que o Pai opere Pai (*père*)-verdadeiramente orientado. Diferentemente da primeira formalização do ensino lacaniano, em que o Pai real era o operador da castração, inscrito simbolicamente através da metáfora paterna na experiência edípica, no segundo tempo, o Pai é a exceção que funda, para cada um, uma forma de gozo. E, de acordo com Lacan, “o mais-gozar provém da ‘pai-versão’, a versão ap(aí)-eritiva do gozar” (LACAN, [1974-75] 2007). Pai terá, então, estatuto de sintoma e se expressará como o quarto elemento que sustenta a amarração dos três registros R.S.I. Essa dimensão, então, fará com que o Pai seja tomado a partir das versões do Pai que os sujeitos instituem para escrever sua forma de gozo.

O nó borromeano, como Lacan o apresenta, “é o suporte concebível de uma relação entre o que quer que seja e o que quer que seja” (LACAN, [1975-76] 2007, p. 37) e isso denota a abrangência nesta formulação, tanto de um caráter abstrato, quanto concreto. Os três círculos do nó borromeano são, por serem círculos, equivalentes; entretanto, Lacan coloca o suporte do que é a consistência no imaginário, o essencial do furo no simbólico, e o real dando sustentação ao que Lacan chama de a *ex-sistência* (fora, mas com função de amarração).

O nó borromeano se define pelo fato de que dois dos registros estejam soltos um do outro, que são o imaginário e o simbólico, com a *ex-sistência* do real. O real, ao *ex-sistir* fora do imaginário e do simbólico, “colide” diante de algo da ordem de uma limitação, ou seja, os outros dois registros, a partir do enodamento, fazem retenção a ele. O *sinthoma* é da ordem do inconsciente, uma vez que ele permite uma trança subjetiva de quatro termos que criam uma textura de um nó de quatro. De uma maneira diferente, se houver um enodamento a três, isto é, se o imaginário, o simbólico e o real se encontram suportados pela continuidade deles, se forem uma única e mesma consistência, pode-se atestar uma psicose paranoica. Esta formulação da paranoia feita por Lacan se baseia em seu trabalho sobre o nó de

trevo, cuja especificidade marca uma diferença em relação ao nó borromeano, por utilizar apenas um elemento, bastando uma corda para que se construa o nó mais simples. Dessa maneira, o nó de trevo, delimitado apenas por um traço, revela a continuidade entre os três registros, não possibilitando a separação de cada um deles.

No nó borromeano, como Lacan demonstrou em R.S.I., há a necessidade de se instaurar uma rodela de barbante suplementar para se produzir o enodamento entre os três registros constitutivos do sujeito, localizando a operação a partir da função paterna. Esse ponto demarca o caráter de suplência da função paterna, enunciada por Lacan, com a pluralização do Nome-do-Pai, com a função de enodar o que se encontrava disjunto, isto é, o real, o simbólico e o imaginário.

Para tornar a noção de real distinta do simbólico e do imaginário, Lacan a aproxima do que ele chamou de *savoir-faire*, como vimos no primeiro capítulo da tese. O que é *savoir-faire*? É a arte, o artifício, que implica o impossível, algo de um fazer que escapa. E a maneira proposta por Lacan é que a entrada no real se dê por meio da escrita, isto é, por meio de “pedacinhos de escrita” que permitem que se pare de imaginar, deduzindo ser “a escrita de letrinhas matemáticas o que suporta o real” (LACAN, [1975-76] 2007, p. 66).

Sendo assim, a escrita tem a ver com a maneira com que se escreve o nó, e neste aspecto está remetida à instância da letra, e de certo modo, como observa Lacan, está ligada à beleza. Embora até ironize esta argumentação, situando-a como uma besteira, ele o faz para desvincular a beleza do obsceno, remetendo-a ao real. E questiona: de bela só a escrita. Por que não? (LACAN, [1975-76] 2007, p. 67).

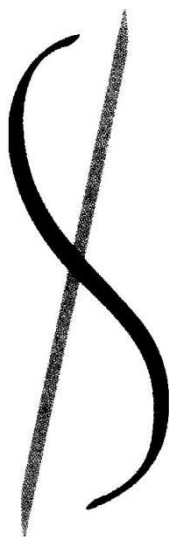


Figura 11 – A beleza segundo Hogarth

O embaraço que Joyce causou em Lacan por desarticular a língua a partir de refinamentos tão particulares foi tão surpreendente que levou o segundo a dizer que se encontrava “tal qual um peixe com uma maçã” (LACAN, [1975-76] 2007, p. 72). Este aspecto da escrita joyceana, que é o de picar as frases, não se restringe à *Finnegans Wake*, se apresenta também em *Ulisses*, procedimento que dá à língua outro uso, um uso bem diverso do que é comumente dado. Isto se refere ao seu *savoir-faire*. Nessa perspectiva, cabe ressaltar que o esforço que Joyce realiza desde seus primeiros ensaios críticos, passando pelo *O retrato do artista*, por *Ulisses*, para finalizar em *Finnegans Wake*, é revelador não só de um processo contínuo, o qual constitui a sua arte, como também, pela especificidade de certa relação com a fala, que aparece sob a forma de fala imposta.

A imposição da fala imposta à Joyce, ele a transforma em criação. O escritor decompõe a língua que lhe foi imposta, o inglês, por meio de outras línguas que sobrepõem à primeira, tornando-a impossível de ser lida. Observa-se um tratamento da língua através de neologismos, que evidenciam o lapso quanto à referência que as palavras fazem das coisas, de modo que ao matarem aquilo que elas designam, elas não se dirigem ao sentido, mas ao vazio da referência (LAIA, 2001, p. 181). Este uso da língua faz sobressair a característica do significante de, como tal, não significar nada, assim como dá relevo à literalidade da letra, revelando que o seu uso não é outro senão o do gozo.

Como vimos no primeiro capítulo desta tese, Lacan trabalha a perspectiva de *lalangue* situando-a como algo que serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação, e remaneja a noção de linguagem colocando-a como o resultado de “elucubração” de *lalangue* (LACAN, [1972-73] 1985, p. 190). Essa concepção lacaniana faz atestar que em Joyce *lalangue* não se presta a evitar o mal-entendido, assim como não está submetida ao arranjo de fixar o sentido, e de forma surpreendente não deixa de estar articulada às propriedades significantes da linguagem. Lacan nos faz demarcar, em *Finnegans Wake*, a diferença que há em dizer Joyce, o *sinthoma*, e Joyce, o símbolo, dizendo: “Se digo Joyce, o sintoma, é que o sintoma, o símbolo, o abole, se posso continuar nesse viés. Não é somente Joyce, o sintoma, é Joyce, como, se assim posso dizer, desabonado do inconsciente” (LACAN, [1975-76] 2007, p. 160). Entretanto, Lacan, se surpreende ao situar Joyce como desabonado do inconsciente, uma vez que ele joga estritamente com a linguagem, se servindo de uma língua que não é a sua, pois a sua, o gaélico, é uma língua extinta. Essa surpresa de Lacan se sustenta na formulação de o inconsciente ser estruturado como uma linguagem. Contudo, Joyce surpreende o leitor, e Lacan aí se inclui, por ter uma relação com o *joy*, o gozo (*jouissance*) incrustado em *lalangue*, que é a inglesa, um gozo palpável, algo que se pode pegar, questão crucial que delimita o que é da ordem do sintoma. O neologismo *joyciano*, assim como o nome próprio, evidencia o gozo remetido a ele mesmo. A significação se diferencia da nomeação, já que a primeira se caracteriza por atribuir a alguma coisa ou a alguém uma descrição, um sentido que lhe possa dizer respeito; a segunda faz aparecer um vazio de descrição, produz um buraco no sentido (LAIA, 2001, p. 187). O vazio do sentido é o próprio objeto, que, embora implique opacidade, ao ser introduzido na articulação entre significante e gozo, pode ser contornado. Lacan sublinhou que toda realidade psíquica, isto é, o sintoma, depende de uma estrutura onde o Nome-do-Pai é um elemento incondicionado. O que isso quer dizer? Que o Pai, como nome, é diferente do Pai que nomeia. O Pai é o quarto elemento, sem o qual nada é possível no nó do simbólico, do imaginário e do real. Mas ele pode ser chamado de outro modo: *sinthoma* – neste ponto ele diz respeito ao Nome-do-Pai. Esse termo *sinthoma* introduz uma grafia que se impõe a partir da elaboração topológica da função de suplência, função de fazer a reparação da estrutura no mesmo lugar onde se produz o erro do nó.

A epifania e a escritura em *Finnegans Wake* são situadas como sintoma, mas não ocupam o mesmo lugar na estrutura, ambas correspondem a uma amarração do simbólico e real com a evasão do imaginário.

Se tomarmos o nó borromeano, como foi proposto por Lacan ([1975] 2007) na conferência sobre “Joyce, o sintoma”, o primeiro nó do anel do simbólico com o real equivale a experiência epifânica, que deixa cair o terceiro anel, o do imaginário, “como um fruto que se solta de sua casca, macio e maduro”. A escritura, entretanto, se situa no lugar do ego de Joyce, que, enlaçando por uma segunda vez, simbólico e real, permite a inclusão no segundo nó do imaginário que se encontrava solto no primeiro nó. A escritura, portanto, refaz o nó RSI.

Em o *O retrato do artista quando jovem*, é importante considerar que a proposta que Joyce faz ao leitor de acompanhar a transformação de Stephen em artista, faz supor que sua arte e obra tem função equivalente ao quarto termo: o *sinthoma-Σ*. Assim, a psicanálise de Lacan com Joyce permite estabelecer a escrita nodal de quatro termos, localizando o sujeito na estrutura: R, S, I, Σ.

A escrita do nó borromeano muda o sentido da escrita, dando a ela grande autonomia. A introdução dos “nós bo” implicam que eles sustentem um osso, que Lacan denomina, *ossobjeto (osbjet)* (LACAN, [1975-76] 2007, p. 141), e isto caracteriza a letra, a letra pequeno *a*. A letra marca a intrusão de uma outra escrita, uma escrita que se origina de um lugar diferente daquele do significante.

Interessante observar que a propósito do traço unário, neste momento do seu ensino, Lacan o apresenta com outro suporte, (diferente daquele apresentado no *Seminário 9*, sobre a identificação, em 1961-1962), através da reta infinita-RI, cuja característica é a de ser equivalente ao círculo. A qualidade da reta é a de ilustrar o furo, ela é o princípio do nó borromeano. Para Lacan, o homem, e não Deus, é um composto trinitário (RSI), composto do que se chama elemento, aquilo que faz *um* – traço unário (*einzigiger Zug*) – e que, por fazer *um*, incita à substituição, promovendo a combinatória de elementos.

A concepção lacaniana da escrita do nó se baseia em uma lógica de sacos e cordas, e de forma bastante simples Lacan explicita o saco como sendo uma esfera que só se fecha quando amarrado pela corda. É a partir daí que Lacan nos abre um campo no qual podemos vislumbrar um horizonte cuja linha, ao ser escrita, poderá ser lida graças a um artifício. Interrogamos, portanto, o que é possível ler a partir do

artifício da arte, já que a letra introduz uma escrita que se origina de um lugar diferente daquele do significante, conforme nos indica Lacan.

3 UM ESTUDO SOBRE LEONARDO DA VINCI

A arte diz o indizível; exprime o inexprimível, traduz o intraduzível.

Leonardo da Vinci

3.1 Uma análise freudiana

O estudo intitulado “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910) revela o interesse de Freud sobre o artista – interesse que não era novo naquele momento em que escreveu o texto, pois, segundo James Strachey, editor inglês, ele já havia apresentado em outras ocasiões, inclusive para Fliess, em carta endereçada a este em outubro de 1898.

Na apresentação que faz de Leonardo (1910), Freud o situa como um dos maiores homens da renascença italiana, um gênio universal cujo talento revelava um enigma, “cujos traços se podia apenas esboçar, mas nunca definir” (Freud, [1910]1970, p. 59). O que chamava atenção de Freud era a possibilidade de Leonardo reunir habilidades especiais que o distinguia de outros tantos artistas da mesma época da Renascença.

Leonardo combinava simultaneamente talento para a pintura e para as ciências, o que o fez desenvolver tanto obras importantes de pintura quanto descobertas científicas, mesmo que estas em sua maioria tenham permanecido inéditas. Contudo, houve ao longo do tempo uma transferência do interesse de Leonardo pelas artes para a investigação e pesquisa científica, o que o tornou por isso mais solitário entre seus contemporâneos. Ao construir máquinas voadoras, ao dissecar cadáveres de homens e animais, Leonardo se aproximou mais dos alquimistas, o que trouxe como efeito um investimento menos potente em relação à pintura, tendo sido por isso acusado por alguns de deixar as suas obras inacabadas e despreocupar-se com o destino das mesmas. Outros que o defendiam sustentavam a ideia de ser essa uma característica dos grandes gênios, o que incluía Miguel Ângelo – que, mesmo dedicado ao seu trabalho, deixou inúmeras obras inacabadas. Além disso, alegam que o fato de tê-las deixado inacabadas se

deve a uma decisão do artista de ter tomado as obras como finalizadas. Esta característica, de fato, parece ser a tônica do processo de trabalho de Leonardo, cuja “vagareza do trabalho era proverbial” (FREUD, [1910] 1970, p. 62) e que o levou, por exemplo, a pintar a “Última Ceia” para o Convento de Santa Maria dele Grazie, em Milão, após três anos de detalhados estudos preparatórios.

Segundo atesta Freud, o relato de seu contemporâneo Matteo Bandelli revela que Leonardo era capaz de pintar por um período longo sem descansar o pincel, como era, também, capaz de se postar horas frente a uma obra somente para observá-la. Um dos mais valiosos quadros de todos os tempos, o retrato de “Mona Lisa”, que se encontra no Louvre, levou quatro anos para ser pintado, sem ser finalizado. Leonardo o manteve consigo, levando-o para a França, sem nunca ter sido entregue a quem o encomendou.

Freud sublinhou algumas características importantes ligadas ao fazer artístico de Leonardo, tais como: “extraordinária profundidade e uma riqueza de possibilidades que vem dificultar qualquer decisão final, ambições enormes difíceis de satisfazer, e uma inibição na execução definitiva para a qual não encontramos justificativa, mesmo considerando que o artista nunca consegue realizar o seu ideal” (FREUD, [1910] 1970, p. 63), ao contrário das características de impaciência e de volubidade considerada por alguns. Entretanto, na opinião de Freud, a vagareza na execução das obras se apresenta como uma manifestação sintomática da inibição, e também denota o prenúncio do desinteresse do artista em relação à pintura, que pode ser observado em duas das suas grandes obras “A Última Ceia” e “A Batalha de Anghiari”, que foram abandonadas antes de serem terminadas. Para Freud, esse fato se deve, de certa maneira, a outro interesse de Leonardo que, a princípio, foi um incentivo para o seu fazer artístico, mas que acabou ultrapassando este: seu interesse de experimentador.

Outros traços incomuns não deixaram de chamar a atenção de Freud em relação a Leonardo. Um deles não passou despercebido: a sua marca no campo sexual, apresentando uma “fria rejeição da sexualidade” (FREUD, [1910] 1970, p. 64).

A propósito desse aspecto, Freud considera surpreendente a abstenção da temática sexual em sua obra, pois é pouco comum verificar em um artista especialmente ligado à pintura esta característica. O que se poderia aproximar de uma temática sexual são alguns esboços anatômicos do aparelho genital feminino,

da posição de um embrião no útero, e de um desenho da reprodução do ato sexual, onde se vê o corpo de um homem representado por inteiro e o corpo de uma mulher sendo representado somente em parte.



Figura 12 – Desenho de Leonardo representando o ato sexual

A questão que movia Leonardo não se baseava em valores como o bem ou o mal, como o belo e o horrível, ou ainda, em sentimentos de amor e ódio. Ao contrário, ele possuía um interesse científico e intelectual que sobrepujava qualquer outro interesse, entregando-se com paixão à investigação e à busca de conhecimento – devido a isso, foi chamado de Fausto italiano. Para Freud, embora pareça razoável essa aproximação com Fausto, na medida em que é indiscutível que haja a transformação do interesse de investigação em prazer de viver, há algo em Leonardo que lhe parece mais próximo da posição de Spinoza. Isto diz respeito à transformação da força psíquica em várias formas de atividade, o que implica que isto não poderia ser realizado sem prejuízo, se referindo ao fato dele ter se dedicado à pesquisa em vez de amar.

As pesquisas de Leonardo abrangeram desde as particularidades da luz, das cores, das sombras, até o estudo das plantas, dos animais, da anatomia humana, chegando a ponto de ultrapassar as questões de sua própria arte, estendendo a sua investigação para quase todos os ramos da ciência natural. Essa amplitude de pesquisa, que significava uma ânsia de conhecimento e insistência no desejo de saber, foi bastante questionada por Freud, que pensou ser fruto de uma predisposição especial e desconhecida. Para explicar essa idiossincrasia de Leonardo, Freud baseou-se na sua clínica com neuróticos, e formulou algumas questões: levanta inicialmente uma hipótese sobre a probabilidade de que a pulsão ligada ao desejo de saber já estivesse ativa na infância, em função das impressões ocorridas na vida da criança. Segundo Freud, esta pulsão é “reforçada por aquilo que, originariamente, seriam forças sexuais pulsionais, de modo que mais tarde poderia vir a substituir uma parcela da vida sexual do indivíduo” (FREUD, [1910] 1970, p. 72). Neste caso, então, o sujeito poderia se dedicar à pesquisa com a mesma paixão com que outro se dedicaria ao amor.

Privilegiando este ponto, Freud (1910) desenvolve o argumento para sustentar essa hipótese baseado na pesquisa psicanalítica e mostra que a maioria das crianças, ou as mais inteligentes, atravessam um período importante de pesquisas sexuais infantis. Os acontecimentos da vida da criança contribuem para isso – como exemplo, o nascimento de um irmão, a partir do que a criança, diante da ameaça aos seus interesses, irá, à revelia do que lhe diz o adulto, investigar de forma independente tentando responder de onde surgem os bebês, elaborando suas próprias teorias. Em função do recalque, essas teorias ficarão, posteriormente, esquecidas e fixadas no inconsciente.

Ao finalizar o período infantil de pesquisa sexual, três serão os destinos possíveis para o desejo de saber. No primeiro, tanto a pesquisa quanto a sexualidade tem o mesmo destino, ou seja, ambas ficam recalçadas, o que caracteriza a inibição neurótica. No segundo, o desenvolvimento intelectual é suficientemente forte para resistir ao recalque, e, nesse caso, a pesquisa se torna uma atividade sexual, uma vez que a atividade intelectual se mantém ligada ao gozo sexual. Assim, o sentimento que surge da intelectualização substitui a satisfação sexual, tornando a pesquisa uma atividade sublimada. Todavia, há aí a repetição, que irá determinar o caráter infundável das pesquisas infantis, dando o tom da impossibilidade de solução de se alcançar o tão desejado sentimento intelectual.

No terceiro destino, mais raro e mais perfeito, devido a uma predisposição, segundo Freud, escapa-se tanto da inibição quanto da compulsão do pensamento, marcada pela repetição. Embora haja repressão, ela não é capaz de relegar ao inconsciente nenhum componente do desejo sexual. Dessa maneira, a libido escapa ao recalque e é sublimada. Este é o caso de Leonardo, considerado por Freud como o modelo ideal do terceiro destino, o da sublimação, em que a libido é quase toda sublimada em desejo de saber, evitando, assim, qualquer envolvimento com algo de natureza sexual.

Outro aspecto, extensamente trabalhado por Freud, ao qual empreenderá uma análise bastante detalhada, diz respeito a um trecho dos apontamentos científicos de Leonardo, em que este introduz um fragmento importante de informação sobre a sua infância:

Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com a sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes nos lábios (DA VINCI apud FREUD, [1910] 1970, p. 76).

Cabe ressaltar, conforme nota do editor inglês, James Strachey, que a ave de rapina que visitou Leonardo em seu berço não se tratava de um abutre, e sim de um milhafre, uma vez que Leonardo em suas anotações fazia uso da palavra *nibbio*, que em italiano significa “milhafre”. Freud, entretanto, usa a palavra alemã *Geier*, cuja tradução inglesa é *vulture* (em português, *abutre*). Segundo Strachey, esse equívoco de Freud, por duas razões, não invalida seus argumentos e deduções.

A primeira razão se sustenta na imagem de um “pássaro oculto” de um desenho de Leonardo, onde se constata que o pássaro se parece de fato com um abutre e não com um milhafre. E a segunda razão se aplica ao fato de que o hieróglifo para a palavra “mãe”, em egípcio *mut*, representa um abutre e não um milhafre. Em suma, o que se recolhe desse equívoco de Freud é que mesmo que prescindindo de um elemento de apoio, a análise da fantasia realizada por Freud não perde a sua importância.

A concepção freudiana desmonta a possibilidade fabulosa da recordação de Leonardo sobre o abutre, dando-lhe um caráter de fantasia, com a justificativa de que é deste modo que muitas vezes se originam as lembranças da infância, e, por este motivo, estas não devem ser negligenciadas, mesmo não sendo

compreensíveis, uma vez que “encobrem valiosos testemunhos dos traços mais importantes do desenvolvimento mental” (FREUD, [1910] 1970, p. 78).

Freud realça o aspecto de que a tradução dessas lembranças para algo compreensível, ou seja, a linguagem da fantasia revelará um conteúdo erótico.

A cauda, *coda*, é uma palavra utilizada para substituir expressões referentes ao órgão masculino, não só em italiano como em outras línguas, o que levou Freud a considerar que “um abutre abrindo a boca da criança e fustigando-a vigorosamente por dentro com a sua cauda, corresponde à ideia de um ato de *fellatio*, um ato sexual no qual o pênis é introduzido na boca da pessoa envolvida” (FREUD, [1910] 1970, p. 80). Freud sublinha que a fantasia de Leonardo representa um caráter evidentemente passivo, e encontrável frequentemente em fantasias e sonhos de mulheres ou homossexuais passivos.

A fantasia de Leonardo é trabalhada por Freud a partir de dois aspectos. O primeiro se relaciona a experiência do abutre associada à época de lactância, estando ligada apenas a uma reminiscência do ato de sugar o seio de sua mãe – ou de ser sugado – reproduzida por Leonardo em seus quadros, nos quais estão representados a mãe de Deus e seu menino.

O segundo aspecto para Freud, não tão compreensível, é o que aponta para uma fantasia homossexual passiva de Leonardo, no entanto, não menos importante. O destaque dado a esse aspecto se refere mais a sua atitude emocional que a seu comportamento real. Além disso, a homossexualidade é situada por Freud como uma eleição de objeto que não pertence a uma estrutura clínica específica, fazendo ruptura, assim, com uma possível vinculação da homossexualidade à perversão.

O primeiro aspecto levou Freud a aprofundar questões do antigo Egito, especialmente ligadas aos hieróglifos, em que a mãe era representada pela imagem de um abutre. Segundo as pesquisas realizadas por Freud, os egípcios veneravam, também, uma deusa – Mãe que era representada por uma ou várias cabeças, em que pelo menos uma era de abutre. O nome dessa deusa, *Mut*, é um nome que se aproxima da palavra *Mutter* (mãe). Outras informações remanescentes da Antiguidade Clássica, como aquelas vindas de Plutarco e Estrabão, situam o abutre como símbolo da maternidade, uma vez que acreditavam que somente havia abutres do sexo feminino. De acordo com Horapollo (1835), a fertilização das fêmeas ocorreria da seguinte forma: “em certa época essas aves se detêm em meio ao voo, abrem a sua vagina e são fecundadas pelo vento” (FREUD, [1910] 1970, p. 83).

Freud supõe que essa informação tenha sido do conhecimento de Leonardo, que teria acessado-a através de algum compêndio de história natural. Este fato teria corroborado a sua fantasia: a de que ele tenha sido, também, cria de um abutre, uma vez que tinha mãe e não tinha pai, questão acentuada por seu nascimento ilegítimo.

Freud, na análise que realiza da fantasia do abutre de Leonardo, vai, ainda, se interrogar sobre a capacidade que tem o artista de criar a partir de “seus impulsos mais secretos”: “Será que nada existe na obra de Leonardo para testemunhar aquilo que sua memória conservou como uma das impressões mais fortes de sua infância?” (FREUD, [1910] 1970, p. 98). E a partir dessa pergunta, irá apontar para algo que denominou de “Leonardiano” para definir o estilo do artista, e que está remetido diretamente ao sorriso fascinante e misterioso que ele colocava nos lábios de seus modelos femininos. O exemplo mais contundente é o do sorriso da florentina Mona Lisa del Giocondo, que causa efeitos controversos, como foi descrito por vários autores recolhidos por Freud.

Muther (1909) o descreveu como uma magia demoníaca que enfeitiça o expectador e Muntz (1899) como um enigma insolúvel e fascinante que desafia seus expectadores há quatro séculos, e que exprimiu tão bem a própria essência da feminilidade através da ternura, modéstia e alegria sensual. E, sobre essa sensualidade, centenas de escritores e poetas escreveram sublinhando ora a sedução da mulher que parece sorrir, ora da mulher que parece olhar simplesmente o espaço de maneira fria. Esses dois elementos diferentes combinados no sorriso de Mona Lisa são a expressão dos contrastes que aparecem na vida erótica das mulheres: contraste entre a reserva e a sedução, e entre a ternura mais delicada e uma sexualidade exigente e implacável.

O sorriso de Mona Lisa não só exerceu extremo fascínio a todos que a admiravam como também, e de forma especial, em Leonardo, como já sublinhamos anteriormente, que o reproduziu em várias de suas pinturas, assim como o transmitiu para os seus alunos que reproduziram em suas obras. No retrato de São João Batista, que se encontra no Louvre, o sorriso é evidenciado, assim como, no rosto da Virgem Maria, além do quadro da “Madona e o Menino com Sant’Ana”.

Vários biógrafos de Leonardo interpretaram a forte atração que este sorriso de Gioconda exercia em Leonardo. Contudo, Freud se ocupou de esclarecer que esse fascínio se exerceu em função deste ter despertado em Leonardo

provavelmente uma antiga lembrança de extrema importância para ele. Freud ressalta, também, que de acordo com a versão de Schorn (1843, 3,6) Leonardo havia modelado em sua juventude cabeças sorridentes de mulheres reproduzidas posteriormente em gesso, assim como lindas cabeças de crianças. Diante disto, Freud levanta, então, a hipótese de serem estas nada mais que as reproduções de Leonardo e sua mãe, Caterina, e o misterioso sorriso reencontrado mais tardiamente em Gioconda, o da mãe de Leonardo. Esta hipótese de Freud foi o cerne que lhe permitiu trabalhar a questão sobre a fantasia do abutre.

A ternura da mãe, seu amor pelo filho, de acordo com Freud, poderia vir para suprir a ausência do pai de Leonardo, além de ser responsável pelo precoce amadurecimento de seu erotismo que, assim, ficou privado de uma parte de sua masculinidade.

O desenho de “Sant’Ana com Dois Outros”, que se encontra no Louvre, revela um dado que, embora muitos refutem, nos chama atenção pelo inusitado e surpreendente aspecto observado por Oskar Pfister e que esboça, tão bem, algo que participa da fantasia de Leonardo e que se inscreve como um signo. Na roupa de Maria, de composição confusa observa-se o contorno de um abutre, algo como da ordem de um enigma, e que ele interpreta como uma charada-pictórica inconsciente.



Figura 13 – Sant’Ana com Dois Outros (Louvre)

No quadro que representa a mãe do artista, o abutre, símbolo da maternidade, é bastante visível, vê-se tal qual a fantasia de Leonardo a cauda do abutre chegar até a boca da criança.

Outro aspecto importante sobre a fantasia do abutre, na concepção freudiana, e que está relacionado ao empenho de Leonardo pela pesquisa, destaca o problema do voo das aves, assunto este pelo qual ele era impelido. Um trecho de suas observações sobre o voo das aves, embora um pouco obscuro, assemelhado a uma profecia, aponta para o interesse que o fazia fixar-se na ideia de um dia poder imitar o voo.

Através de investigações que realizou sobre crianças, Freud remete o desejo de voar a ânsia de ser capaz de realizar o ato sexual, sendo este um desejo que surge nos primeiros anos de infância. Desejo este refletido nas brincadeiras infantis, terreno enigmático e importante na vida das crianças, não permitido a elas, e que aparece através de sonhos sob a forma de voar, denotando as raízes do erotismo infantil.

Esta pesquisa levou Freud a entender que o testemunho de Leonardo sobre problemas de voo estaria relacionado a questões sexuais – que, ao escaparem ao recalcado, o afastaria, posteriormente, das questões ligadas à sexualidade. Esse aspecto, para Freud, fez com que Leonardo permanecesse de certa maneira como uma criança, o que foi observado, também por ele, em alguns grandes homens que conservam algo de infantil.

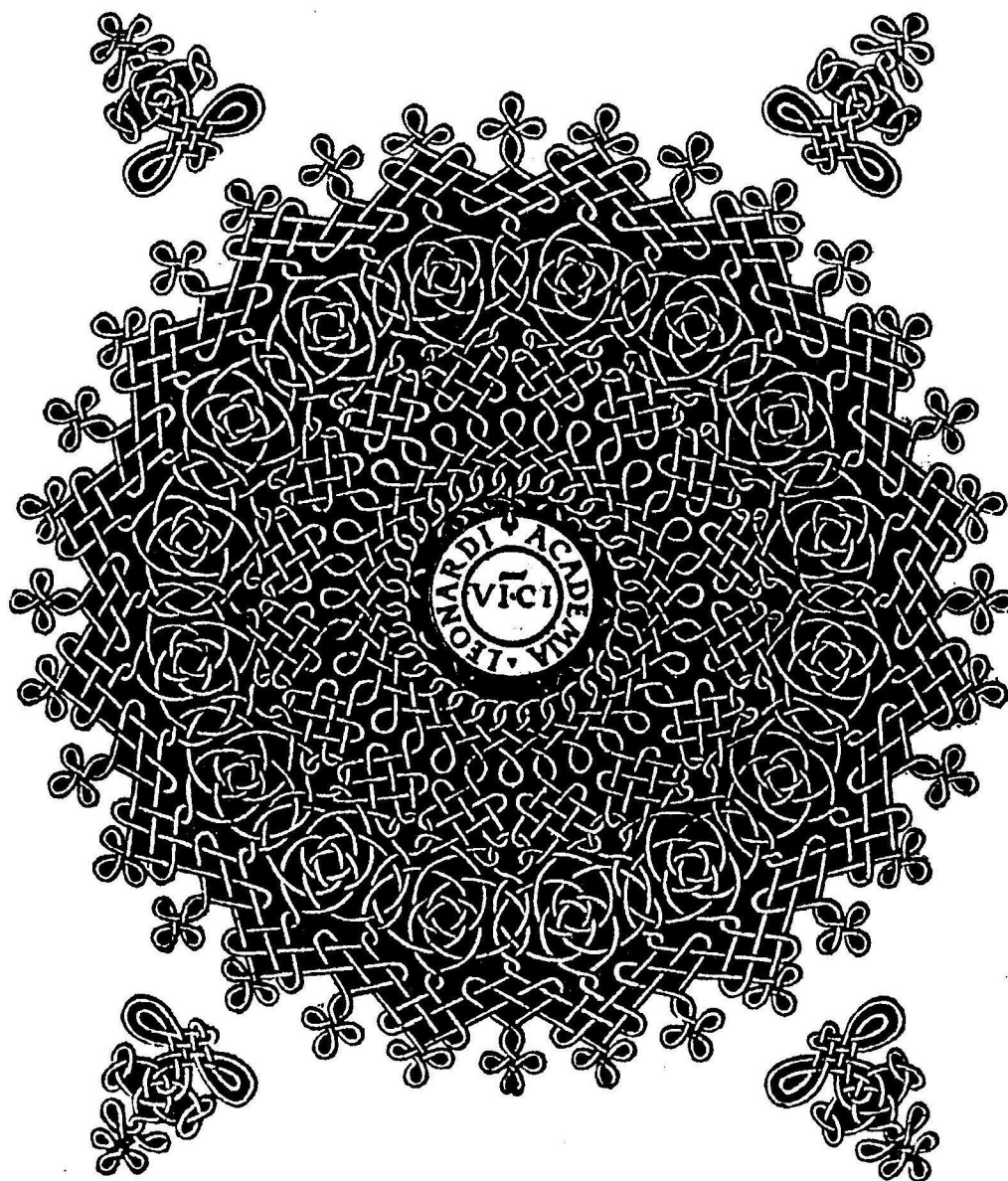
O aspecto inventivo de Leonardo era tão grandioso que permaneceu incompreensível para os seus contemporâneos, a ponto de construir brinquedos mecânicos, apresentando-os em festejos e recepções da corte, o que fez surpresa em Freud, que relutou em conceber o artista usando o seu talento para coisas que ele considerava sem importância. Podemos verificar que, antes de serem sem importância, esses brinquedos eram “engenhocas”, e de acordo com Vasari, Leonardo as realizava sem a necessidade de encomendas, por puro prazer de criá-las. Um exemplo disso foi, em Roma, o artista utilizar “um pedaço de cera e modelar bichos muito delicados, que enchia de ar; quando soprava eles voavam e quando o ar escapava caíam no chão” (FREUD, [1910] 1970, p. 116). Outra vez, criou, para um lagarto encontrado,

umas asas tiradas da pele de outros lagartos e encheu-as com mercúrio, de maneira que elas se agitavam e tremiam quando o lagarto caminhava. Em seguida fez-lhe uns olhos, uma barba e chifres, domesticou-o e o guardou em uma caixa, para com ele assustar todos os seus amigos (VASARI, 1919, p. 41).

Essas habilidades serviam, também, para exercitar questões conceituais de extrema importância, tão bem apropriadas hoje pela arte contemporânea, reveladas no exemplo seguinte:

Algumas vezes limpava o intestino de um carneiro tão cuidadosamente que poderiam depois caber na concha de sua mão. Levava-os, então, para um grande quarto, ajustava-os a um fole de ferreiro situado em uma sala contígua e os enchia, a ponto de virem a ocupar a sala inteira, assim forçando as pessoas a se refugiarem em um canto. Dessa forma ele mostrava como se tornavam transparentes à medida que se enchiam de ar; e pelo fato de que a princípio eles ocupavam pouco espaço, e que gradualmente espalhavam-se pela sala inteira, ele as comparava ao gênio (VASARI, 1919, p. 41).

Muitas vezes os biógrafos de Leonardo não o compreendiam, o que fazia com que o interpretassem erroneamente. Observa-se nos manuscritos milaneses, por exemplo, rascunhos de cartas para o Vice-rei do Sagrado Sultão da Babilônia, em que Leonardo se apresenta como um engenheiro encaminhado àquela região para realizar alguns trabalhos. Nessa correspondência, Leonardo se defende de acusações de ser preguiçoso, oferece descrições geográficas de cidades e finaliza com a descrição de um fenômeno da natureza que teria acontecido quando de sua estadia no lugar. Embora tenha havido a tentativa de comprovação desses documentos por parte de J.P. Richter, em 1883, outros autores atestaram a evidência de que a suposta viagem de Leonardo tenha sido fruto da imaginação do artista, criada para o seu próprio divertimento, e na qual demonstrou o seu desejo de se aventurar pelo mundo. Outro exemplo da imaginação do artista é a existência da “Academia Vinciana”, que chegou a ser admitida em função de cinco ou seis emblemas, com motivos requintadamente entrelaçados, onde se via o nome da Academia, mas muitos não acreditam na veracidade de sua existência.



Emblema da Academia Vinciana, 1510. Museu Britânico, Londres

**Figura 14 – Emblema da Academia Vinciana –
Museu Britânico, Londres**

3.2 Concepção lacaniana

A elaboração de Freud sobre Leonardo da Vinci foi objeto de indagação de Lacan. Em *O Seminário, livro 4: a relação de objeto* (1956-57), Lacan retoma o texto

freudiano “Recordação da infância de Leonardo da Vinci”. Ao afirmar: “Freud é Freud justamente por ter se interessado por Leonardo da Vinci” (LACAN, [1957] 1985, p. 433), não demonstra acirrar questionamentos acerca do interesse de Freud sobre Leonardo da Vinci. Aliás, ao contrário, Lacan trata de saber “como” ele se interessou e o que poderia ser Leonardo para Freud. A partir dessa ênfase, os aspectos importantes que foram destacados por Lacan são aqueles que partem da singularidade e do enigma apresentados pelo artista.

Sem desconhecer o fascínio que Leonardo exerceu sobre Freud, que vem acompanhado do interesse deste pela cultura italiana e pela Renascença, Lacan irá interrogar o que Freud tem a dizer a esse propósito. Segundo Lacan, Freud deu provas de sua sensibilidade e conhecimento sobre o artista, realçando que, apesar de ser o texto mais criticado de Freud, paradoxalmente, era o texto do qual Freud mais se orgulhava.

Outro ponto ressaltado na análise feita por Lacan do texto freudiano sobre Leonardo se refere ao fato de que os especialistas em história da arte, críticos de arte e outros, mesmo que tenham observado falhas no trabalho de Freud, não negaram a sua importância. Exemplo disso foi Kenneth Clark, diretor da National Gallery, que reconheceu a análise realizada por Freud da pintura que retrata Sant’Ana, e que se encontra no Louvre.

Lacan chama a atenção para algo que está relacionado à lembrança de infância de Leonardo da Vinci, formulada, de saída, por Freud, que está referida a relação entre o seio materno e uma felação. A concepção freudiana baseia o seu entendimento sobre o artista a partir da relação de Leonardo com a mãe, em que foram destacados os seguintes pontos: sua provável abstinência sexual, a relação singular com sua própria obra, “feita de uma atividade sempre no limite do realizável e do impossível” (LACAN, [1957] 1985, p. 435), as rupturas nos seus empreendimentos, assim como o seu isolamento em meio aos seus contemporâneos, que o fez um gênio universal.

Uma das observações de Freud, a mais notável, é a de que Leonardo não teve outra presença a não ser a da mãe na infância, o que lhe permitiu trabalhar a identificação do abutre com a mãe, em função da intrusão imaginária. Lacan considerou que a “falta” de Freud, pelo equívoco da tradução alemã de Herzefeld, ou seja, o fato de a palavra *abutre* não corresponder, em absoluto com o que é um abutre, foi uma falta feliz. E, por que Lacan situa esse fato dessa forma?

Ao acolher a tradução como sendo *abutre* e não *milhafre*, Freud se baseia em duas referências importantes. Uma delas, tomada de Horapolo, situa que o abutre tem a significação da mãe; e outra referência, tomada de Santo Ambrósio, remete a algo mais instigante, diz respeito ao fato de que não existe neste animal, o *abutre*, de mais de um sexo, mas somente do sexo feminino.

Lacan afirma que a história do abutre, assim como várias fábulas que tratam dessa temática, interessaram muito a Leonardo, e chama atenção para algumas notas do artista, que apontam para o *milhafre* como um animal “inclinado à inveja e que maltrata os filhotes” (LACAN, [1957] 1985, p. 440), e com humor interroga: “Vejam o que teria resultado se Freud tivesse topado com isso, e a interpretação diferente que a partir daí poderíamos dar da relação com a mãe” (LACAN, [1957] 1985, p. 440).

No entanto, Lacan reconhece que apesar de qualquer acidente de percurso que Freud possa ter experimentado, a sua visão de gênio foi guiada para além dessas pequenas pesquisas. E o que tem verdadeiramente relevância, em sua opinião, é a questão de saber o que isso quer dizer e o que isso nos permite ver.

A questão que Lacan aponta como central no ensaio de Freud se refere à função da mãe fálica e da mulher fálica. Este aspecto enfatiza, entretanto, mais especificamente a relação da criança com a mãe, diferente do que ele havia introduzido até então sobre a relação da mulher e o falo.

Ainda, sobre este ponto, Lacan situa que as elaborações freudianas a propósito de Leonardo da Vinci giram em torno do problema do falo, como falta para a mãe enquanto parceira, além de ressaltar ser este o início da estruturação do registro do imaginário na obra freudiana, em que Freud, pela primeira vez, menciona o termo “narcisismo”.

Enquanto a primeira via trabalhada por Lacan sobre o ensaio freudiano, de 1910, abre para o horizonte da vertente da relação mãe - filho, a segunda via permite vislumbrar o campo da sublimação. Isto quer dizer que se descortina um plano que não está relacionado somente aos traços neuróticos de Leonardo, ao seu desejo de saber e suas compulsões, mas às implicações referidas à sublimação, pois nem toda a personalidade de Leonardo da Vinci se explica pela neurose (LACAN, [1957] 1985, p. 441).

Quanto à sublimação, Lacan a situa como “uma tendência que incide sobre objetos, que não são os objetos primitivos, mas os objetos mais elevados do que é oferecido à consideração humana e inter-humana” (LACAN, [1957] 1985, p. 442).

Essa definição, segundo Lacan, foi complementada por Freud, que mostrou a importância do papel que exerce a sublimação na instauração dos interesses do eu.

Contrariamente à posição tomada por psicólogos do ego, que situam a sublimação como “um instinto que se desinstitualiza”, Lacan repousa a sua reflexão sobre uma base da sublimação bem mais estruturada. Nesse sentido, aponta para o objeto de idealização, na via da sublimação, que foi Leonardo da Vinci, e que fez dele um gênio universal e um precursor do pensamento moderno.

Lacan estende essa discussão à originalidade da obra de Leonardo através das suas descobertas surpreendentes, assim como de seus desenhos sobre cinemática, dinâmica, mecânica, balística que dão prova de estarem muito à frente de seu tempo, embora considere que um resto de tradição aristotélica, isto é, de uma tradição fundada em certas evidências da experiência, permitiu que não fosse realizada a formalização de uma matemática mais avançada.

Essa observação, entretanto, não obscurece os seus desenhos, extraordinariamente à frente de seu tempo, mesmo que eles não tenham podido ultrapassar certos limites, como afirma Lacan, no que diz respeito “à entrada viva das matemáticas na ordem da análise dos fenômenos do real” (LACAN, [1957] 1985, p. 443).

A inventividade, a elegância, e a imaginação criadora, entretanto, são pontos relevantes apresentados por Leonardo da Vinci em relação aos teoremas. Segundo Lacan, mesmo que sua teoria seja insuficiente para explicar o plano inclinado, por exemplo, e que só será resolvido por Galileu, Leonardo cria teoremas, a partir não tanto de seu cálculo, mas de seus desenhos, que servem de base a questões ligadas a um campo de força relacionada a um corpo circunvolúvel, isto é, um corpo que pode girar em torno de um eixo.

Lacan entende que o termo “natureza” exerce uma função essencial na obra de Leonardo da Vinci, sendo o elemento privilegiado, a ponto de tomá-la como um “outro”, referindo-se da seguinte maneira: um “outro” a que se opor, e do qual se trata de decifrar os signos, e de se fazer o duplo, e, se posso dizê-lo, o co-criador” (LACAN, [1957] 1985, p. 445). O outro, no caso, não é o Outro, sede do inconsciente, portanto não está remetido ao sujeito, mas a um “outro”, cujas razões podem ser lidas. Uma frase de Leonardo, destacada por Lacan, revela de forma clara esse aspecto: “A natureza está cheia de infinitas razões que jamais estiveram na experiência” (LACAN, [1957] 1985, p. 445).

Este “outro” aparece, segundo Lacan, por identificação imaginária, e não pelo viés da alteridade, revelando que a posição de Leonardo diante da natureza se dá através “de um relacionamento com um “outro” de que se trata de detectar a história, o signo, a articulação, a palavra, de que se trata de capturar a potência criadora” (LACAN, [1957] 1985, p. 445).

É através do enigmático desenho “Sant’Ana com dois outros”, conforme foi apontado por Freud, que se observa uma confusão nos corpos que faz com que não se distinga, de forma clara, Sant’Ana da Virgem.



Figura 15 – Sant’Ana com Dois Outros (Louvre)

O mesmo se observa no quadro do Louvre, o que levou Lacan a considerar tratar-se aí de uma espécie de duplo.



Figura 16 – Sant’Ana com Dois Outros (Desenho de Londres)

Outro aspecto fascinante do desenho de Londres, chamando a atenção de Lacan, é o da criança com o dedo indicador erguido, observado em outros trabalhos de Leonardo, como no São João Batista, no Baco, no anjo da Virgem dos Rochedos – que é um dos seus enigmas, tal qual o sorriso de Mona Lisa observado em outros trabalhos. Esse dedo erguido revela não só a ambiguidade da mãe real e da mãe imaginária, como da criança real e do falo escondido, quanto indica, também, a falta-a-ser tão presente em sua obra. Essas observações possibilitaram a Lacan a pensar a relação existente entre a posição do sujeito com a problemática do Outro em Leonardo, considerado como “Outro absoluto, este inconsciente fechado, esta mulher impenetrável, ou bem, por trás desta, a figura da morte, que é o último outro absoluto” (LACAN, [1957] 1985, p. 446). Lacan aborda a sublimação a partir de Leonardo, localizando-a como a maneira que uma experiência se arranja com esse último termo, permitindo que sejam introduzidas as trocas imaginárias em seu interior, ou ainda, “a maneira como desloca a relação radical, até a alteridade essencial para fazê-la habitar por uma relação de miragem” (LACAN, [1957] 1985, p. 446).

É notável o apontamento de Lacan sobre o desenho de Leonardo, descrito como um criptograma, ou seja, um desenho que não é único, mas o duplo de outro, feito para um quadro que o artista jamais pintou para a capela de Servites. Neste

desenho, Lacan demonstra o aspecto quaternário, onde está reproduzido o tema de Sant'Ana, da Virgem, do Menino e do quarto termo, São João, que é o cordeiro. A esse quarto termo, Lacan situa o tema da morte, interrogando-se se ela estaria localizada no que ele chamou de espécie de duplo, naquele que está diante dele e que poderia facilmente ser substituível pelo cordeiro. A morte é recolocada, em relação a Leonardo, também, por aquilo que é o seu problema central, como foi realçado por Freud: a sexualidade. Ali é onde a morte se presentifica, na sexualidade de Leonardo.

Contudo, para Lacan, a história de Leonardo não leva a crer que ele fosse homossexual, uma vez que ele protegeu alguns jovens sem ter com eles qualquer relação mais significativa. O aspecto relevante da abordagem lacaniana sobre Leonardo marca a posição bastante atípica do artista quanto à sua maturação sexual em contraste com a sublimação que ele realiza e alcança de forma excepcional. Esse aspecto descortina, a partir de sua obra obsessiva, em que a recomeça invariavelmente, a relação do eu (*moi*) com o outro, e a necessidade do grande Outro.

Para situar a atipia de Leonardo, pelo seu engajamento nas vias do imaginário, Lacan baseia-se em um esquema gráfico, no qual representa a possível inversão do artista.

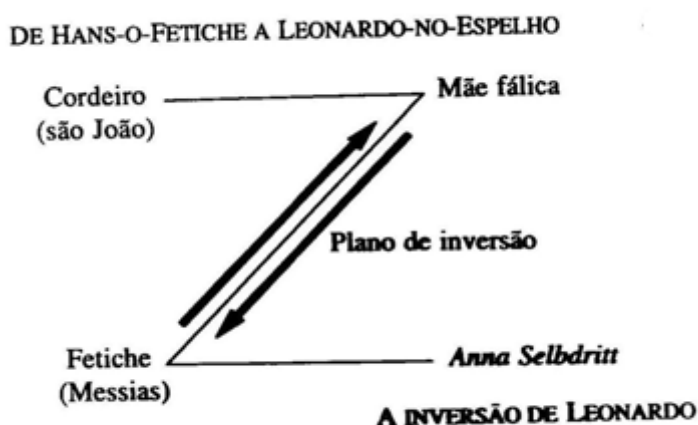


Figura 17 – A inversão de Leonardo- esquema de Lacan – Seminário 4

Essa inversão, de acordo com a concepção lacaniana, não pode ser tomada pelo viés revelado unicamente por suas relações afetivas, embora venha

acompanhado de uma inibição bastante singular. Há um aspecto importante observado por Lacan, e que ultrapassa suas questões afetivas, revelado através dos manuscritos do artista que dizem respeito à sua escrita especular. Nesta escrita, algo chama a atenção, surpreende e ao mesmo tempo fascina: uma fala que Leonardo exercita a si próprio, em que chama a si mesmo de você, como observa Lacan: “- Você vai fazer isso, vai perguntar a Jean de Paris o segredo da tinta fresca, vai buscar pitadas de lavanda ou de alecrim na loja da esquina” (LACAN, [1957] 1985, p. 449).

De fato, através desses manuscritos, foi possível verificar a relação de identificação do eu (*moi*) com o outro, produzida de forma tão singular em Leonardo, e que possibilitou a Lacan levantar a hipótese de que toda sublimação, que teria como fenômeno fundamental o processo de dessubjetivação do Outro, faz aparecer de maneira mais ou menos acentuada uma inversão das relações do eu com o outro. Nesse ponto, o caso de Leonardo é exemplar, pois além de nos fazer entender o manejo frente a seu outro imaginário, que remete à própria posição diante de si mesmo, nos ensina sobre a sublimação por possuir “uma dimensão correlata àquela em que o ser esquece a si mesmo como objeto imaginário do outro” (Lacan, [1957] 1985, p. 450).

3.3 Leonardo da Vinci, uma leitura

Um dos maiores estudiosos de Leonardo da Vinci, Kenneth Clark (1903-83), declarou certa vez que a cada geração Leonardo da Vinci deveria ser reinterpretado. A obra de arte, assim como qualquer grande obra, segundo Gerard Wajcman (2005), possui a especificidade de receber e suportar, indefinidamente, interpretações sucessivas, múltiplas, diversas e, inclusive, contraditórias. Isto equivale a dizer que a força de uma obra é o seu próprio poder de interpretação, potência de interpretar o mundo e de interpretar a nós mesmos.

Este encontro renovado com a obra de Leonardo, ao qual nos propomos na tese, não pretende ser uma abordagem interpretativa centrada na biografia do artista, mesmo que situe passagens biográficas, ou mesmo uma interpretação psicanalítica de experiências estéticas. Se há algo que nos orienta em nosso trajeto

sobre esse artista, que se fez universal a partir de sua singularidade, está próximo daquilo que o poeta Paul Valéry tão bem soube situar e que diz respeito ao objeto do artista, que “não é tanto a obra, mas o que ela permitirá dizer, e que não depende simplesmente do que ela é” (VALÉRY, 1998, p. 17).

Lacan nos alerta para levarmos em conta a dimensão de objeto e de produto implicada no objeto de arte, isto é, ele não é uma formação do inconsciente, ou seja, não é sonho, chiste ou ato falho, isto faz com que toda a interpretação psicanalítica da arte fracasse, porque a função do objeto é distinta do significante e do significado. Dessa maneira, podemos entender que não se trata de uma interpretação possível de ser realizada de uma obra, mas aquilo que ela permitirá dizer, como nos aponta Valéry, tocado pelo real da experiência artística de Leonardo. Mas podemos ler a partir de Valéry que, aquilo que a obra nos permitirá entender, é o modo pelo qual ela pode abrir e iluminar os caminhos para a psicanálise. Nesse sentido, a leitura a ser realizada de um objeto de arte poderia se aproximar das questões referidas por Lacan à clínica do real. Essa concepção lacaniana está sustentada na ideia de que a prática da psicanálise é uma prática da letra referida à escrita que constitui o inconsciente. E, como se refere Miller (2006), “o sintoma sempre esteve articulado com um processo de escritura, não de palavra, o qual já indica que o dirigir-se ao Outro, que prevaleceria na palavra, não é chave do sintoma” (MILLER, 2006, p. 294). É a redução da função do Outro o ponto que separa a palavra da escritura, e “por isso para Lacan desde sempre o sintoma é letra” (MILLER, 2006, p. 294).

O sintoma, assim como o objeto de arte, segundo Miller (1998) não é analisável, sendo exatamente por este motivo que Lacan mostrou um interesse especial por esse último. Como exemplo, sublinha-se a atração que exerceu nele a literatura de Joyce, como aponta Miller (2006), cujo produto não analisável é convertido em objeto de arte. Foi, portanto, a partir de Joyce que se tornou mais evidenciada a diferença da matéria prima de uma obra de linguagem escrita de uma obra de arte, em que se observava um predomínio, até chegar à Joyce, dos efeitos de sentido. Dando relevância a esse aspecto, é importante ressaltar que tanto o esculpir, o pintar, ou qualquer outra manifestação artística revela algo bastante distinto dos efeitos de sentido.

A isso, podemos adicionar que, diferentemente dos efeitos de sentido, o que a arte destaca, na concepção lacaniana a partir de Joyce, é a relação do significante

com o gozo. Contudo, o fato de implicar o gozo com a questão da arte, segundo Miller (2006), é anterior à Lacan, uma vez que já se havia trabalhado o gozo em termos de regressão, como também a partir da satisfação de fantasmas fundamentais que ali estariam atuando (MILLER, 2006, p. 320). Essa abordagem anterior a Lacan, entretanto, não permitia que se verificasse a diferença existente entre o novo que a arte introduz para a psicanálise, nem tampouco permitia distingui-lo dos sonhos.

Diante disso, cabe apontar o caminho que nos levou a tomar Leonardo como um fiel expoente de uma escritura que mobiliza a “letra”, e que faz de sua obra uma cifração do gozo. A pergunta importante que consiste indagar neste capítulo é, portanto: o que é da ordem da letra, enquanto cifra de gozo, em Leonardo?

Antes de escrever o ensaio “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910) – texto que foi bastante questionado por parte de críticos no campo da arte e mesmo por aqueles do campo da psicanálise, em função do tratamento dado a biografia de Leonardo e à sua análise –, Freud, em uma carta à Fliess, faz menção a Leonardo da Vinci:

Meu humor, minha faculdade crítica e reflexões- em resumo, todas as minhas atividades mentais secundárias – tem sido soterradas por uma avalanche de pacientes que me sobrecarrega há uma semana. Estando despreparado para isso e mal acostumado pelas férias, de início me senti aniquilado. Mas, agora recuperei o vigor embora, eu não tenha energia de sobra para qualquer outra coisa. Tudo está concentrado no trabalho com os pacientes (FREUD, [1954] 1898, p. 267-8).

E, após especificar esses detalhes do seu momento na clínica, ele finaliza:

Mas o domingo está quase inteiramente livre. Reflito sobre várias coisas, testo-as, e as modifico aqui e ali, e não estou desprovido inteiramente de novas pistas. Se topar com qualquer coisa você logo saberá. Metade de meus pacientes são homens, de todas as idades, dos catorze aos quarenta e cinco anos [...]. Leonardo, do qual não se conhece nenhum relacionamento amoroso, foi talvez o mais famoso caso de canhotismo. Você poderia usá-lo? Cordiais saudações, seu... (FREUD, [1898] 1954, p. 268)

O que nos parece relevante nesta carta é o surpreendente apontamento feito por Freud sobre dois traços que marcam a singularidade do artista, e que o coloca fora daquilo que é habitual ou comum: “não se conhece nenhum relacionamento amoroso” e “foi o mais famoso caso de canhotismo”. Essas observações em meio às indicações de suas atividades clínicas parece-nos serem reveladoras de que algo ligado àqueles traços que marcam o que há de mais singular em Leonardo, singularidade esta que instigou Freud a interrogar à própria clínica, serviram de

suporte ao seu empreendimento teórico, e não se trataria somente, como alguns situam, entre eles James Strachey, editor inglês das *Obras Completas* de Freud, “como a última incursão extensa de Freud no terreno da biografia” (FREUD, [1910] 1970, p. 56).

Na introdução ao texto sobre Leonardo, já podemos cernir o interesse de Freud nessa pesquisa, uma vez que ele realça o aspecto de que não é pelo fato de se tratar de um “modelo ilustre” que o mesmo não deixaria “de estar sujeito às leis que regem, igualmente, as atividades normais e as patológicas” (FREUD, [1910] 1970, p. 59) situando assim, o seu estudo sobre Leonardo em um campo articulador de questões teóricas e clínicas.

Estes pontos que recolhemos e que parecem ser fortuitos à primeira vista, condensam, no entanto, algo de grande importância para a nossa tese no que diz respeito ao que Leonardo pode ensinar aos analistas. Isto se refere não somente por ter evidenciado um ponto de opacidade ao qual Freud apontou – e que lhe fez enigma, levando-o a refletir no intervalo de suas elaborações sobre a clínica –, mas também no que concerne especialmente ao que fez enigma ao próprio Leonardo, ponto fundamental que foi analisado por Freud, e que se alude àquilo que da diferença sexual não se inscreveu no inconsciente, e que passou à escritura a partir da letra. Nossa hipótese, a ser desenvolvida neste capítulo, leva em conta esse ponto da ordem do enigma, o da cifração de gozo, ponto que levou Leonardo a se arremessar em direção ao saber, à investigação constante, à sede de saber, e que o seu interesse converteu em paixão.

3.3.1 O enigma

Leonardo da Vinci, frequentemente, é descrito como o modelo do homem do Renascimento, alguém cuja curiosidade insaciável era igualada apenas pela sua capacidade de invenção (GARDNER, 1970). Entretanto, apesar de ser um artista renascentista, e projetar ideias e conceber a arte dentro de seu tempo, Leonardo se destacou de artistas de sua época por introduzir questões longe daquelas refletidas pelo pensamento renascentista. Isto nos permite dizer que Leonardo não só introduz questões a serem pensadas fora de seu tempo como, também, “antecipa algumas

propostas práticas e teóricas que só se sistematizariam muito depois, mesmo no período mais moderno da História da Arte” (BARROS, 2008, p. 72).

O fundamental argumento de Leonardo de que *la pittura è cosa mentale*, enunciado no *Trattato della pittura* (1651), introduz algo inédito na arte de sua época, fazendo com que ela se situe em outro patamar, permitindo-a se deslocar do plano da contemplação e da imitação mecânica, obtida através de artifícios apreendidos, para o plano do pensamento e da linguagem. Para Leonardo, a verdadeira arte deveria se voltar para uma representação científica da natureza e do mundo, levando em consideração a experimentação, a busca do novo e o processo artístico. Este último, o processo artístico, de acordo com a concepção de Leonardo, possui tal importância que ultrapassa a própria noção de objeto de arte como produto final e acabado.

Estas noções de experimentação, busca do novo e arte como processo são referências para os artistas conceituais do século XX, entre eles, Marcel Duchamp (1887-1968), artista que transformou as estruturas da teoria e operação estética, revolucionando a arte moderna, e que tão bem soube tratar em sua obra do enigma como questão.

“O Grande Vidro”, ou *La mariée mise à nu par ses célibataires* (1915-23), a mais importante obra de Duchamp, que somente foi considerada finalizada no momento em que sofreu uma rachadura, após 8 anos de trabalho constante, traz em si, de forma exemplar, algo da ordem do inacabado e do enigma. Este último aspecto, tão próprio à arte de Leonardo, foi observado pelo poeta e ensaísta Otávio Paz, a ponto dele exclamar diante de “O Grande Vidro”: “é um enigma e, como todos os enigmas, não é algo que se contempla, mas que se decifra” (PAZ, 1997, p. 79).

De acordo com o dicionário *Litttré*, “enigma é a definição de coisas em termos obscuros, mas que reunidos, designam exclusivamente seu objeto e são dados adivinhar”. Esta definição foi retomada por Eric Laurent (1993), que destacou três momentos em que o enigma foi articulado no ensino de Lacan.

O primeiro momento é abordado pela relação do enigma com o sentido e a sua fuga, em que a teorização lacaniana descarta a concepção saussuriana de signo e elabora uma teoria do significante, que tem como ponto de partida o algoritmo: S/s. O próprio Lacan indica a leitura que deve ser feita do seu algoritmo S/s: “significante sobre significado, correspondendo o “sobre” à barra que separa as duas etapas” (LACAN, [1957] 1998, p. 500). Levar em conta esse traço, dando-lhe

valor de barra, implica privilegiar a pura função do significante em detrimento da ordem do significado. A concepção lacaniana parte da

possibilidade do simbólico recobrir todo o campo do imaginário, ficando o desejo como um enigma, um x que desliza metonimicamente a partir da significação produzida pela ação da metáfora paterna (LIMA, 1996, p. 1).

O segundo momento da teorização de Lacan sobre o enigma introduz uma mudança do sentido para a significação. O enigma será concebido a partir da significação promovida pela ação do significante, sendo o próprio significante o objeto da transmissão das mensagens.

O terceiro momento da elaboração lacaniana desloca o acento do sentido para o não sentido, colocando o gozo em primeiro plano. E isto se dá a partir da revisão que Lacan realiza dos conceitos freudianos, nos quais retoma a teorização sobre o falo e sobre o objeto. Nesta ocasião, conforme afirma Laurent (1993), ele irá

se referir diretamente à experiência de gozo como sendo o verdadeiro enigma. No momento em que o sentido se ausenta do mundo, o sujeito é deixado vazio de significação, invadido por esta presença que é a experiência de gozo. Enigma fundamental para o ser falante, ele nada tem a ver com a liberação das alegrias do sexo (LAURENT, 1993, p. 3-4).

Essa passagem do sentido para o gozo destacada por Laurent (1993) também é evidenciada por J-A. Miller (2005), que argumenta que o enigma questiona precisamente a relação do significante com o significado, e constitui uma ruptura de articulação entre ambos. No enigma, não se consegue passar do significante ao significado, portanto, ele aparece como um “terceiro” em relação ao par metáfora-metonímia, evidenciando a não relação do significante com o significado. Neste aspecto, “o enigma obriga a partição do espaço semântico” (MILLER, 2005, p. 21), na medida em que o significante enquanto aquilo que quer dizer algo não pode ser enunciado, encontra-se velado. Verifica-se, neste caso, uma relação direta com os hieróglifos, e com uma temporalidade. Em um primeiro tempo, se reconhece que há significante, e que isso quer dizer algo. O segundo tempo é para se enunciar o que isso quer dizer, e quando não é possível se enunciar, é o momento em que surge o enigma. Isto implica em que no lugar da significação há um vazio. Este vazio não é absoluto, mas sim uma “falta em seu lugar”, um vazio que se produz onde se esperava a significação. Ora, temos então o reconhecimento do significante enquanto significante o que nos faz dizer: “Isso quer dizer algo, mas eu não sei o que”. Este é o ponto definido por Lacan como o da significação da

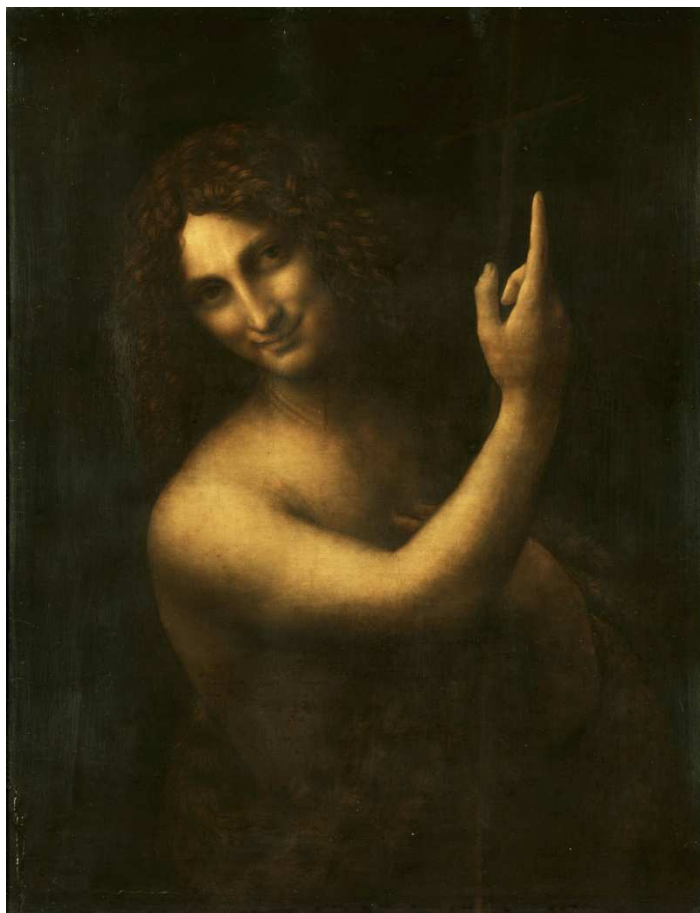
significação, que implica na pura intencionalidade do significante, apenas “isso quer dizer”.

Para esclarecer a partição semântica, Miller (2005) distingue o *quod* do *quid*, isto é o “o que” do “que” do significado. Essa diferença é observável no campo da percepção, na qual há uma materialidade física, uma existência, mas não há o conceito. É quando se verifica o *quod* sem o *quid*. Essa diferença é explorada na arte de maneira geral, especialmente na literatura e no cinema, onde o artista apresenta um *quod* e prolonga o tempo ao máximo para anunciar o *quid*. Exemplos disso não faltam, e Miller se utiliza de um em especial, Edgar Allan Poe, escritor que apresenta seres ambíguos, sombras, ou algo que se caracteriza como informe – um morto vivo, etc. Algo que não se pode situar, mas que, no entanto, espera-se, porém não se tem o *quid*. Sabe-se que é, mas não se sabe o que é. O enigma marca esta ruptura, ele é, portanto, uma fratura no âmago do campo semântico. No entanto, de acordo com a concepção lacaniana um significado pode esconder outro significado, o que faz com que uma mensagem decifrada possa muito bem ser um enigma.

O aspecto de enigma na obra de Leonardo é revelado através de sua pintura, de seus desenhos e de sua escrita. Na pintura, dois de seus trabalhos mais importantes revelam o vazio de significação provocado pelo enigma e que estão remetidos à experiência de gozo, são eles: A “Mona Lisa” ou “Gioconda”, e “São João Batista”. Essas obras apresentam de forma inegável o enigma na estética de Leonardo, através do sorriso na primeira obra e do dedo apontado na segunda obra, como foi observado por Kenneth Clark (2002):

O dedo apontando e o sorriso – um indicando um poder fora de nosso campo de visão, o outro refletindo um processo interno que está igualmente fora de nossa compreensão – tinham uma importância para ele, mesmo em suas obras iniciais (CLARK, 2002, p. 45).

Lacan (1956-57) também ressalta o enigma do dedo indicador erguido, que é observado no quadro de São João Batista, e o toma como uma ilustração da ambiguidade entre a mãe real e a imaginária, entre a criança real e o falo escondido.



**Figura 18 – São João Batista (1513-16), de Leonardo da Vinci.
Óleo sobre madeira, Museu do Louvre**

A estrutura de saber própria ao inconsciente – um saber que se ordena em torno do sexual – apreende um ponto de enigma, de furo, onde ela fracassa: o inconsciente não pode dar conta da diferença entre os sexos. Para Lacan, este é o ponto de falha na estrutura, e que se revela como uma impossibilidade de escrever a relação sexual. As operações que implicam o sujeito e o saber, portanto, não podem ser pensadas fora desse contexto. O inconsciente não pode ser concebido como algo a ser descoberto, ele opera o ciframento, realiza um trabalho de construção, para circunscrever o buraco daquilo que não se sabe, o furo próprio à estrutura.

3.3.2 Mona Lisa

Acredita-se, a partir do relato de muitos historiadores, que a Mona Lisa tenha sido iniciada por Leonardo em 1503. Mona Lisa (“Senhora Lisa”) sendo, também, conhecida como A Gioconda (em italiano, *La Gioconda*, a sorridente; em francês, *La Joconde*), ou ainda Mona Lisa del Giocondo (“Senhora Lisa [esposa] de Giocondo”).

A mais célebre pintura da humanidade, um quadro de 70 centímetros de altura por 53 de largura, tornou-se o retrato mais comentado da história da arte. E, sobre ele, criaram-se romances, poemas, óperas, e mais recentemente próximo à década de vinte, Marcel Duchamp criou um dos seus mais famosos *ready-mades*, L.H.O.O.Q., que, em francês quando lido, assemelha-se com *Elle a chaud au cul*, cuja tradução é: ela tem fogo no rabo. Trata-se de um retrato da Mona Lisa ao qual Marcel Duchamp acrescentou bigode e cavanhaque.

Outros artistas foram também tocados pela pintura como, por exemplo: Kazimir Malevich (1913), artista da Vanguarda Russa, com o *Solar Eclipse with Mona Lisa*, Nat King Cole (1950), que criou uma balada em tributo ao quadro, assim como o diretor Roberto Rossellini (1953), que dirigiu o filme *La Gioconda*. Salvador Dalí (1954), o famoso pintor surrealista espanhol, pintou o “Auto-retrato como Mona Lisa”, Andy Warhol (1963) lançou uma série de serigrafias a cores da Mona Lisa, afirmando o seu estatuto de ícone, ao lado de Marilyn Monroe e Elvis Presley. E, finalmente, Jean-Michel Basquiat (1983), artista norte-americano, e um dos principais protagonistas da cena internacional artística da década de oitenta, realizou o quadro Mona Lisa, e Vick Muniz (1999), artista brasileiro, que fez duas réplicas detalhadas da Mona Lisa: uma feita com geleia e outra com manteiga de amendoim.



**Figura 19 – Mona Lisa (1503-17), de Leonardo da Vinci.
Tinta a óleo, Museu do Louvre**

O enigmático sorriso de Mona Lisa –, cifra de gozo, onde o inconsciente trabalha fazendo uso do *savoir-faire* com a língua, produzindo uma escrita –, foi considerado por alguns como cruel e impiedoso, enquanto outros viram nele intensa amabilidade. Existem, também, outras versões baseadas nas próprias anotações de Leonardo, que teria dado esse sorriso à modelo “tocando alaúde e lendo em voz alta” (FRIEDENTHAL, 1990, p. 142). Sabe-se pouco da vida da modelo: uma jovem de vinte e cinco anos, sem dote, que casa-se com um homem rico, mais velho e que ficara viúvo.

Desde que deu início à obra, Leonardo não mais se separou do quadro, retocando-o até a morte, tornando-o, portanto, impossível de ser copiado. Esses dezesseis anos em que realizou os retoques fizeram com que essa obra-prima se tornasse ainda mais enigmática. Leonardo, ao decidir ficar com o quadro, levou-o para Milão e para a França, onde foi comprado por Francisco I.

Para o biógrafo Richard Friedenthal (1990), o que se observa no quadro não é um mero sorriso, no sentido mais geral, mas

é um processo da alma: o momento em que um sentimento, um estado de ânimo, se eleva e começa a se desprender; fugaz, quase impalpável movimento, da tensão que toma o rosto (FRIEDENTHAL 1990, p. 144).

Enquanto para o crítico e ensaísta Giulio Carlo Argan (1981) “é inútil interrogar o famoso sorriso da senhora para saber quais os sentimentos traz na alma: nenhum em particular, mas o sentimento difuso do próprio ser” (ARGAN, 1981, p. 22).

Como vemos, o sorriso de Gioconda produziu abordagens diversas e contraditórias. No entanto, é fato que Gioconda tenha nascido em meio à obscuridade e a luz, momento em que Leonardo apresenta a estética do claro-escuro, a qual fez uso no quadro através da técnica do *sfumato*, onde promove a poética de um mundo opaco e velado. Todavia, pode-se dizer que para Leonardo o *sfumato* é uma solução técnica, uma vez que por meio dela ele consegue fazer “sobressair formas sem recorrer à brutalidade dos contornos nem à acentuação do relevo” (CHAUVEAU, 2010, p. 126). Por outro lado, a tradução da poética do claro-escuro e sua opacidade só faz realçar o valor de enigma da pintura.

Ao empregar o *sfumato*, Leonardo chega mais perto de seus temas, e, a partir dessa aproximação, pode levar em consideração não só a beleza, como também a feiura, desenhando muitas criaturas grotescas. Essa técnica permitiu a Leonardo fazer sobressair particularidades, deformidades, e aberrações inerentes ao que é vivo, fazendo-o abrir caminhos próprios, assimilando o aspecto criador da natureza. Entretanto, ao fazer uso da técnica, através dos fundos escuros, Leonardo rompe com a estética florentina, que se utilizava do brilho intenso, valor supremo para a época, que excluía as trevas, até então reservadas “aos reinos inferiores e à infelicidade da alma” (CHAUVEAU, 2010, p. 126). Além desses aspectos, podemos acrescentar que o estudo do claro-escuro em Leonardo da Vinci possibilita ao objeto visível ser visto com clareza graças ao contraste com o terreno em que se delimitam seus contornos. Isto implica que a técnica do *sfumato* remete a um momento “da perda de representação, uma maneira de figurar nesse *non finito* o que não pode ser representado, a perda dos contornos, aquilo que escapa à visibilidade da perspectiva linear” (QUINET, 2002, p. 260).

Mona Lisa, através de seu sorriso enigmático, marca de forma indelével a incorporação significativa não em seus efeitos semânticos, mas em seu efeito de gozo, e não podemos deixar de considerar que foi esse efeito que a tornou a obra mais importante da história da arte, sendo talvez o quadro mais famoso e valioso de

todo o mundo. Poucos foram os trabalhos de arte tão controversos, questionados, comemorados ou mesmo reproduzidos.

3.3.3 “Uomo senza lettere”?

Em Leonardo, de acordo com Valéry (1894) o segredo está e não poderia deixar de estar na relação que foi forçado a encontrar entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa. Isto o arremessa frente ao real, ou seja, frente à suspensão do sentido, quer seja pelo valor de enigma ou pelo valor de verdade situado em sua obra, uma vez que não se pode dizê-la toda. As palavras do poeta expressam a busca incessante de apreender algo do real da obra do artista: “o real que ele quer atingir só pode ser de uma complexidade infinita – inesgotável; e, por outro lado, ele só pode captar, e servir-se do que captou” (VALÉRY, 1998, p. 123).

Neste ponto, recorreremos à concepção lacaniana que nos diz que é pelos modos de gozo que o *fallasser* poderá absorver a força do real, apropriar-se dele e fazer-lhe frente. A arte é uma das vias que nos aponta o caminho, ali onde o real pode ser fonte de criação, ali onde se pode inventar, ali onde está o que não se sabe, o enigma. A arte, dessa forma, é uma resposta ao real, é um campo de gozo que faz laço e que permite que se realizem trocas sob a base de uma hiância fundamental entre os seres. Leonardo, através da singularidade de sua obra, nos abre um caminho inquietante de investigação e nos ensina que o saber-fazer ali que ele realiza dá conta de tratar o real.

Como artista e inventor, Leonardo utilizou-se de pinturas, esculturas, desenhos, sendo precursor da balística, do submarino e até do helicóptero; deixando mais de sete mil folhas escritas, entre cadernos de anotações, ideias, textos sobre pintura e natureza – além de fábulas, profecias e aforismos.

O legado literário de Leonardo deixado para Francesco Melzi, seu ajudante e discípulo dileto, foi mantido sob a guarda deste durante o período em que viveu. Com a morte de Melzi, este valioso espólio, em parte, acabou dispersado, vendido e destruído pelo tempo. O que restou da vasta obra de escritos foi espalhado por coleções no mundo, constando em acervos de bibliotecas, tais como os da Biblioteca Trivulziana, de Milão, Biblioteca Real de Turim, e na Galeria da Academia

de Veneza. Quase todos os escritos e reflexões de Leonardo sobre Arte e outros assuntos já se encontra publicada, de maneira que o seu legado pode ser estudado nos dias de hoje.

Segundo Carreira (2000), todo esse material foi classificado e dividido em dois grupos: os escritos sistemáticos, como a compilação que deu origem ao chamado *Trattado della Pinttura*, as anotações sobre o voo dos pássaros que estão na biblioteca de Turim, entre outros; e os escritos incidentais, as anotações dispersas e toda a miscelânea de difícil classificação que se observa nas folhas que foram conservadas.

Assim como em sua pintura, Leonardo jamais concluiu os seus pretendidos livros, embora tenha anunciado inúmeros projetos nessa direção. Trabalhava seus projetos literários como sendo

verdadeiros *work in progress*, sempre à espera de uma última redação, faltando alguma parte ou ordem, por encadernar ou por ser revisto, anexando sempre mais e mais notas sem, contudo, hierarquizá-las e corrigi-las (CARREIRA, 2000, p. 11).

A escrita de Leonardo apresentava características singulares: costumava mesclar notas extensas e metódicas com digressões variadas, intercalando textos curtos e acessíveis com reflexões longas e complexas, onde escrevia notas em vários cadernos, à maneira de um diário. Às vezes, resumia uma série de ideias em várias folhas. Com frequência anotava para si apenas vocábulos, expressões, sugestões retiradas de livros.

A escrita tinha uma função especial para Leonardo, pois através dela se fazia perguntas técnicas, além de se questionar sobre questões pessoais. Até as próprias pausas e intervalos na escrita eram endereçados ao outro, como uma extensão de si, conforme foi sublinhado por Lacan no *Seminário 4*, onde se pode observar até as despedidas do trabalho, como por exemplo, ao escrever no canto do caderno: "...porque a sopa está esfriando! Ou ainda, escrever, quase de forma automática, a palavra: "diga-me" repetidas vezes, ao avesso, observando-se, em alguns momentos também que a mesma palavra passa a ter condição de nota, ao acrescentar: "diga-me isso ou aquilo sobre esse ou aquele assunto" (CARREIRA, 2000, p. 12).

Muitos de seus escritos trazem passagens pouco claras, apesar de terem sido submetidos a inúmeras interpretações, como é o caso do *Manuscrito H*, um pequeno caderno do acervo francês, escrito por volta de 1490-93, uma espécie de bestiário

sobre o medo, a inveja, a traição, e a vergonha, que até os dias de hoje permaneceu enigmático, uma vez que ninguém sabe o motivo pelo qual ele o teria escrito.

A partir de sua primeira temporada em Milão (1480), Leonardo passa a anotar a sua vida intelectual, seus projetos, seus devaneios, suas contas domésticas diárias, e seus aforismos. Desenvolveu croquis de máquinas, esculturas, pinturas, objetos, etc. Ele mesmo confeccionava os seus cadernos, costurando-os à mão, de maneira que coubessem nos bolsos, a fim de levá-los sempre consigo. Preenche-os com uma escrita muito singular, uma escrita especular, legível apenas quando refletida no espelho. Esta escrita especular usada com alguma frequência por canhotos é também conhecida como uma forma primitiva de cifrar.

Em todo o material escrito e recolhido de Leonardo há variações de caráter estilístico, o que implica considerar as diferenças de intenção e a diversidade de situações e períodos cronológicos em que foram tomados os apontamentos. Cabe distinguir as diferenças visivelmente reveladas em dois dos documentos espanhóis: o *Códice Madrid I* e o *Códice Madrid II*. No primeiro, verificam-se desenhos harmoniosos, com diagramação elegante e ordenada; e no segundo observam-se rasuras, correções, folhas puladas, e sobreposições.

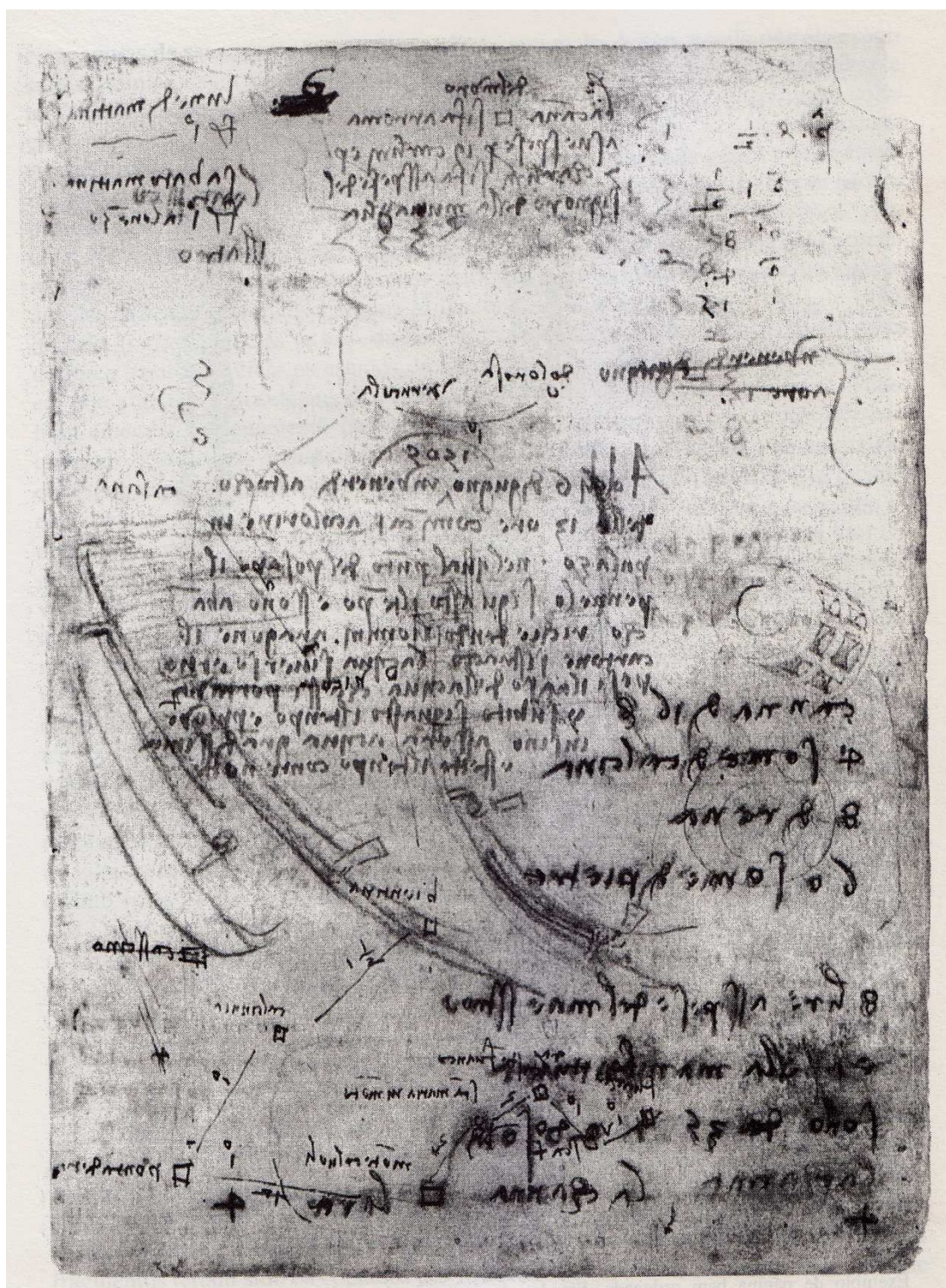


Figura 20 – Exemplo de página desorganizada. Contas e notas avulsas.
Códice Madrid II

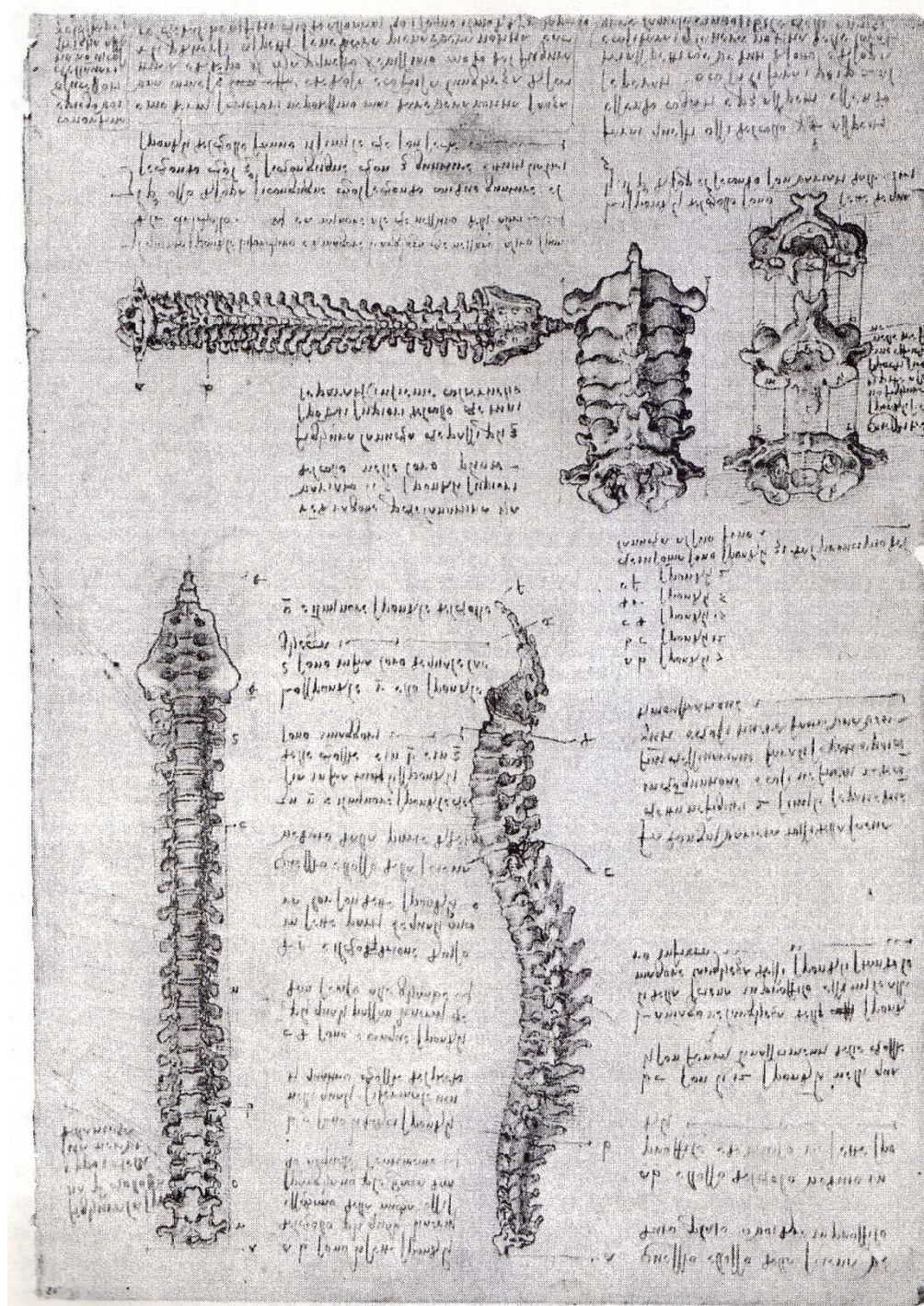


Figura 21 – Exemplo de página bem ordenada. Estudos de anatomia da espinha dorsal. Códice Madri I - Biblioteca Real de Windsor, W. 19007b

Assim como as notas que incluíam os cadernos, não se assemelhavam, e possuíam finalidades diversas.

Os textos escritos por Leonardo, em meados da década de 1480, quando vivia em Milão e tinha a idade de 30 anos, encontram-se carregados de comentários sobre máquinas e sobre soluções mecânicas. Nessa época, bastante documentada, Leonardo assume o papel de engenheiro, visitando canteiros de obras e os mestres mais importantes da cidade. Ocupou-se também com projéteis, estudando a resistência do ar. Cada ideia o levava a outra, criando máquinas novas para solucionar os impasses de suas criações. Como eram necessárias ferramentas novas para a manipulação de metais, ele, por exemplo, criou uma máquina de bater limas,

uma maneira de entalhar limas por si mesmas: um grande peso pendurado ao teto e que era empurrado para cima através de uma manivela produzia a força motriz. Ele movimentava uma engrenagem que liberava um martelo a cada rotação e, ao mesmo tempo, um eixo de parafuso empurrava automaticamente para frente o bloco com a lima (FRIEDENTHAL, 1990, p. 76).

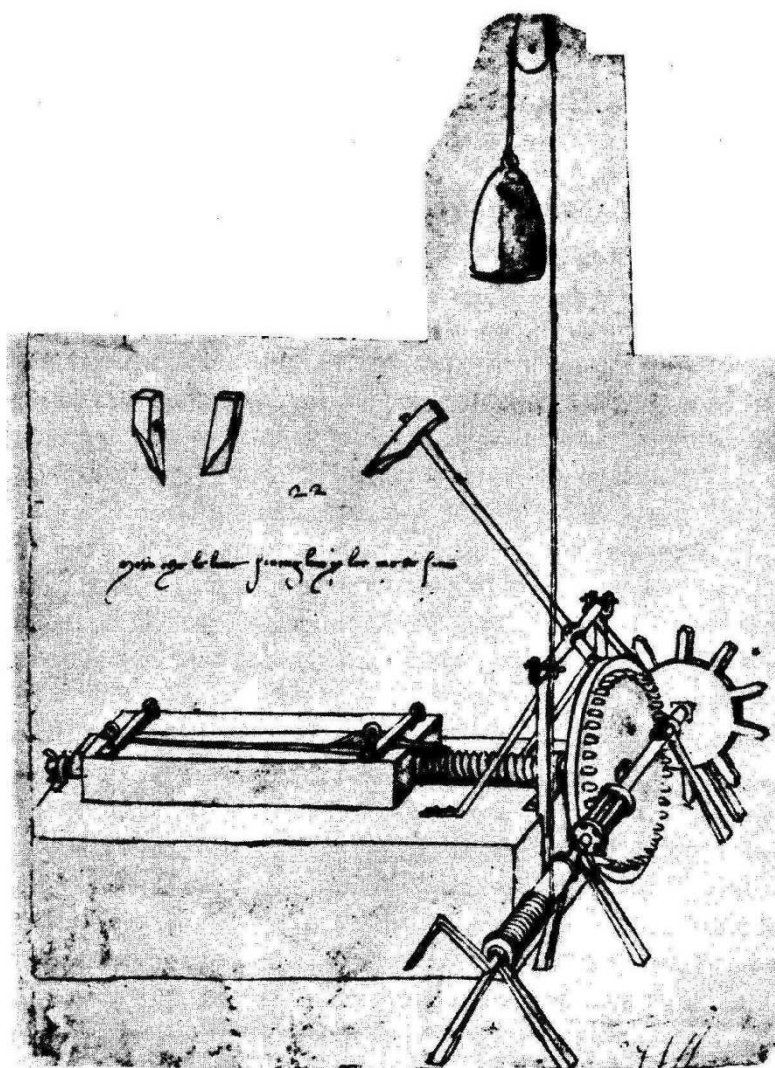


Figura 22 – Esboço de uma máquina para bater limas – Codex Atlanticus

Em um período posterior, por volta de 1496, e pouco tempo antes de ter sido celebrizado por seus estudos de proporção que foram publicados pelo matemático italiano Luca Pacioli (1445-1517), Leonardo estava envolvido com questões matemáticas e filosóficas, o que lhe permitiu sistematizar suas teorias sobre pintura. O seu interesse pela matemática o aproximou de Luca Pacioli, que escreveu o livro *Sobre a divina proporção*, cujo prefácio foi dedicado a Leonardo. Neste livro, Leonardo realizou ilustrações de poliedros, desde as formas mais simples até as mais complexas, e, através de Pacioli, Leonardo foi levado também à proporção do corpo humano e à sua mensuralidade em termos de grandeza matemática. Estabeleceu um cânon com compasso e esquadros, postulando que

nenhuma análise do homem pode ser chamada de ciência, se não tomar o caminho da representação e comprovação matemáticas”, alegando que “ninguém que não seja um matemático deve ler os princípios da minha obra (FRIEDENTHAL, 1990, p. 113).

O pensamento de Leonardo sobre uma simetria compreensível da natureza era extenso e a proporção não se encontrava somente nos números e medidas, mas também nos sons, na paisagem, em conceitos de tempo, no movimento, em todo o tipo de efeito. O cânon do corpo humano desenhado por Leonardo constou de muitas obras da época, especialmente das edições de Vitrúvio, e, de acordo com Durer, em sua teoria da proporção, no *Ensino da medição com compasso e esquadro*, Leonardo teria elevado a prática pura e simples a sistema científico. Como um artista amante da manipulação das coisas, Leonardo participou de inúmeras experiências que vão além do uso de vernizes ou pigmentos como, por exemplo, aquela em que convida através de sua escrita à experimentação:

se você desejar fazer um fogo que sem dano incendeie uma sala, faça assim: em primeiro lugar, perfume a sala com uma espessa baforada de incenso ou de outra substância odorífica e toque fogo. Ou bem: ferva 10 libras de aguardente até que se evapore, certificando-se de que a sala esteja bem fechada, e jogue então verniz em pó por entre tais vapores, e esse pó será por eles sustentado. Entre então, de súbito, em tal sala com uma tocha, e ela se iluminará toda a um instante (CARREIRA, 2000, p. 24).

Os textos sobre pintura escritos por Leonardo foram ordenados e traduzidos por Francesco Melzi, por volta de 1550, cujo material bruto oriundo dessa produção chegava à aproximadamente treze mil páginas (CARREIRA, 2000, p. 15). Cabe salientar que se não fosse o esforço de Melzi, seu discípulo, os textos sobre pintura poderiam estar irremediavelmente perdidos. Contudo, apesar de suas intenções,

Melzi não conseguiu incorporar notas técnicas, como, por exemplo, notas sobre perspectiva, ou sobre luz e sombra, além de não incorporar desenhos.

A primeira seleção dos escritos de Leonardo foi publicada em Paris, em 1651, promovendo inúmeras traduções e reedições do material, “sendo o único material disponível para a avaliação da obra escrita de Leonardo até o século XIX, quando começou a ser editada sistematicamente a totalidade de seus textos” (CARREIRA, 2000, p. 16). Essas publicações estavam diretamente relacionadas aos acervos de bibliotecas francesas (1881-1891), as bibliotecas italianas (1904), as inglesas (1930-1934), e as espanholas (1965). Mais recentemente, em 1977, veio à luz o único manuscrito importante a fazer parte de uma coleção privada: o Códice Forster, consignado à casa de leilões Christie’s, de Londres.

Seja na obra escrita, seja na pictórica, em ambas são ressaltadas a inteligência do gesto de pintar e a independência inovadora do artista. Vasari (1511-1574), um dos mais importantes biógrafos de Leonardo, emprega o termo “divino” para referir-se a Leonardo, dizendo haver algo mais além do puramente humano no artista. Em *Trattato della Pittura* (1651), Leonardo, prevendo a crítica de seus contemporâneos em relação à sua escrita, escreveu:

Como eu não tenho cultura literária, alguém presunçoso, eu bem sei, se julgará com base para me criticar, alegando que eu não conheço as letras. Sustentará que, por minha falta de experiência literária, não posso tratar como é necessário das questões que me ocupo (MOREIRA DA COSTA, 2006, p. 9).

Apesar de Leonardo não ser um “homem das letras”, no sentido literário, ou mesmo no sentido moderno que essa expressão confere, escreveu, além de seus cadernos de anotações, ideias, textos sobre pintura e natureza, muitas fábulas, charadas, profecias e aforismos. Leonardo chega a se apropriar de folhas de um registro judiciário, datado de 1489, a fim de dobrá-las várias vezes com o intuito de criar seus pequenos cadernos. Ele escreve ali, então, suas primeiras farsas e facécias, inspiradas em uma literatura popular que ele apreciava. Através de trocadilhos e de ditos espirituosos, Leonardo consegue formar nada menos que 154 rébus nas duas faces de uma mesma folha, o que fascinava os italianos, por sua engenhosidade e invenção, deixando entrever um Leonardo que se deleitava com o entusiasmo das pessoas em decifrar os seus enigmas. Com um espírito voltado ao chiste, Leonardo revela os mais variados tipos de gracejos, alguns satíricos, outros escabrosos e vulgares, além dos poéticos.

Nos seus *Cadernos* se encontra tudo o que é do seu interesse, desde projetos de artilharia, notas sobre mecânica e arquitetura, aparatos de festas, projetos de guerra submarina, croquis de animais, desenhos de seres grotescos, perfis de jovens, até plantas e flores extremamente detalhadas. No entanto, além de não se dedicar ao gênero literário, também, não realizava anotações íntimas. Trabalhava com as palavras “de forma seca e simples, como faz um artesão com as ferramentas, poupando-as” (CHAUVEAU, 2010, p. 53).

Dentre as fábulas, charadas, profecias e aforismos, selecionamos alguns que nos pareceram revelar a sua exploração nesse campo de investigação que “o aproxima da função do calígrafo, que no seu ofício se entrega ao trabalho de traçar linhas, desvelando tanto a fixidez da letra quanto a sua fluidez variável” (PINHEIRO, 2012, p. 1):

Fábulas:

- O papel e a tinta: Vendo o papel sua brancura manchada pela escura negritude da tinta, dela se queixa; a tinta demonstra então que as palavras nele por ela compostas são a razão pela qual será conservado.
- A chama e a vela: As chamas, presas há um mês no forno do vidraceiro, vendo avizinhar-se uma vela em belo e brilhante castiçal, com grande desejo esforçavam-se para nela se encostarem. Entre elas, uma, deixando seu curso natural e saltando de dentro de uma brasa da qual se alimentava, sai por uma mínima fenda próxima à vela, nela se atira e com tanta gula e fúria a devora que quase até o fim a consome. Desejando então reaver o prolongamento de sua vida, em vão tenta voltar ao forno de onde partira, porque obrigada se viu a morrer e desaparecer, ao mesmo tempo, que a vela: e afinal, com lágrimas e remorso, em maçante fumaça se converteu, deixando todas as suas irmãs no esplendor e na beleza de uma longa vida.
- O velho e o jovem: Estando um velho a desprezar publicamente um jovem, com audácia demonstração de não o temer, responde o jovem que sua avançada idade lhe servia melhor de escudo do que a língua.

Charadas e Profecias:

O vento passando através das peles dos animais fará dançarem os homens.
(a gaita de foles)

Enormes imagens surgirão com força humana, e quanto mais delas te aproximares menor será seu enorme tamanho. (Da sombra do homem criada à noite pela luz).

E muitas criaturas de terra e água crescerão entre as estrelas. (Os planetas).

Aforismos:

O que não tem fim não tem figura alguma.

De todas as coisas a parte retém em si a natureza do todo.

Selvagem é aquele que se salva (COSTA, 2006).

Leonardo participou também da configuração de uma nova escrita através da medição precisa do compasso. Essa escrita de tipo latino de impressão, que hoje é recorrente, nascida naqueles anos, suplantou de forma gradual a escrita gótica. Leonardo, embora não tenha sido o primeiro a desenvolvê-la, pois Nicola Jenson,

Wendelin von Speyer e Miscomini foram os precursores dessa escrita, criou as mais belas soluções para ela através de desenhos.

De acordo com Fridenthal (1990), o mestre impressor francês Geoffroy Tory, que proporcionou a vitória da escrita latina na França, inspirou-se em Leonardo e acusou Luca Pacioli de ter roubado de Leonardo essas magníficas letras. Leonardo desenhou um alfabeto completo para a *De Divina Proportione* (1509).

LEONARDO DA VINCI

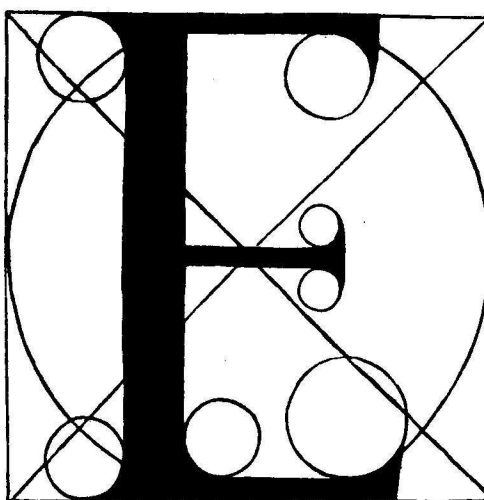


Figura 23 – Letra E – desenho de Leonardo da Vinci na *Divina Proportione* de Luca Pacioli (1509)

Como verificamos, embora tenha sido considerado em sua época um “*uomo senza lettere*”, Leonardo mostra que a escritura, produto da letra, dá lugar a um escrito, mas como a apreendemos não é literatura. Esse ponto faz realçar a diferença entre a literatura e a escritura, destacando esta última da primeira por ter uma função operatória, sendo abordada desde a perspectiva do gozo, como ciframento de gozo. A nomeação “*omo senza lettere*”, ao situar Leonardo fora do campo da literatura, o lança de forma contundente ao campo de *lituraterra*, campo entre o simbólico e o real, em que a letra dá o traçado litoral ao fazer borda entre o saber e o gozo.

Na arte de Leonardo, em especial em seus manuscritos, podemos observar a dimensão da palavra implícita na sua extensa produção de escritos, muitas vezes

questionada pelo modo que a imaginariza, onde se vê certo rebaixamento de seu aspecto simbólico. Contudo, o que nos parece ser a questão mais importante, que nos interessa de fato investigar e que os seus desenhos anatômicos põem em relevo, é a dimensão da letra que se encontra, em seus estudos de anatomia, especialmente enganchada ao corpo.

3.3.4 O corpo em Leonardo da Vinci

O pintor dá graus aos corpos que o olho vê, como o músico às vozes que o ouvido escuta.

Leonardo da Vinci

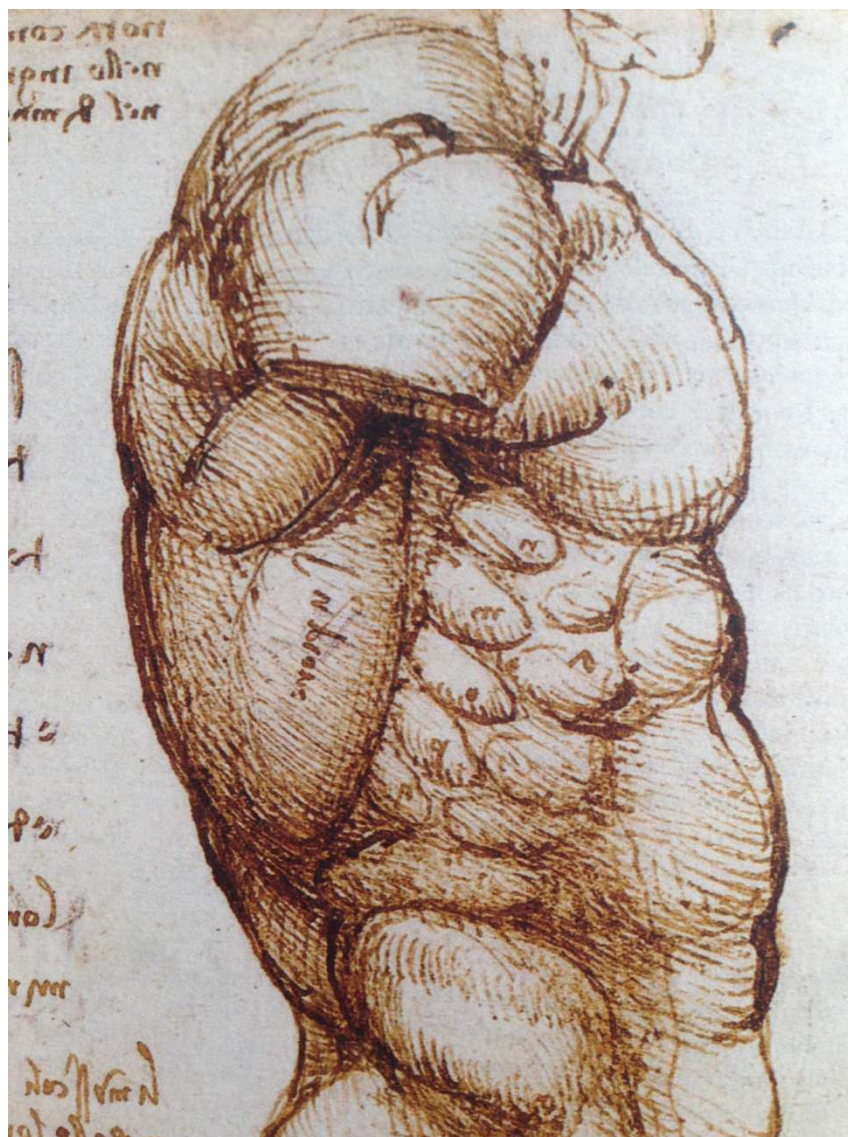


Figura 24 – Miologia do tronco. Gravura 19 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci. Anotações de Leonardo: “a”, “b” e “c” são a concavidade do velho músculo. “c”, “d” e “f” são o novo.

Uma experiência de psicanálise pode ser lida de diversas maneiras, mas essas maneiras se distanciam, de forma evidente, da concepção da medicina porque a psicanálise é uma experiência que alude à existência do inconsciente. Ao contrário do corpo como superfície anatômica, a relação entre corpo e superfície coloca em causa a especificidade do tema da escrita para a psicanálise (COSTA, 2010, p. 315), a partir das elaborações de Lacan desenvolvidas em 1972. Sendo assim, o corpo na psicanálise é atravessado por sua relação com o gozo, o que nos permite dizer que a psicanálise pode ser lida como uma experiência de corpo. A articulação da palavra com o corpo é a sede do gozo, conforme Lacan nos fala em seu *Seminário 19*, ao

situar que o *parlêtre*, falando, goza. Isto implica, assim como foi estabelecido por ele, logo a seguir no *Seminário 20*, que o corpo goza sob a condição da corporização significante.

Através de seu questionamento sobre o *sinthoma*, a partir de Joyce, Lacan (1975-1976) coloca em relevo a relação do corpo com o “ter” ao dizer: “Vocês precisam perceber que o que eu lhes disse sobre as relações do homem com o seu corpo atém-se inteiramente ao fato de o homem dizer que o corpo, seu corpo, ele o tem” (LACAN, 1976, p. 150). Isto realmente nos faz pensar que o sujeito, na medida em que é sujeito do significante, não pode identificar-se ao seu corpo, ele está identificado a um significante.

Silvia Salman (2013) destaca três dimensões do corpo em Lacan:

- o corpo imaginário do espelho, um corpo sustentado no falo e reduzido a sua boa forma. É o corpo no registro do imaginário;
- o corpo significantizado, produzido pela neurose, aquele em que o gozo é contornado pelo significante e reduzido a uma significação, tanto no sintoma como na fantasia. É o corpo no campo do simbólico e da significação; e
- a dimensão do acontecimento de corpo, na qual se pode deter um gozo que não está localizado a partir de um significante e, por isso, se obtém uma satisfação por fora do sentido. Essa modalidade de gozo traça certo funcionamento e permite localizar o corpo no registro do real.

Essa última concepção de corpo é que privilegiamos neste capítulo, pois coloca em cena “o corpo como sede de um gozo, como substância gozante” (MILLER, 2011, aula de 9 de março).

O corpo que Leonardo apresenta em seus estudos anatômicos é um corpo que se constitui de certo enigma, corpo produzido pela linguagem, no qual ele traduz, através de números e letras, a escritura inconsciente, com a carga de satisfação do cifrado e da incorporação que não possui a qualidade de *ser* um corpo, mas de *ter* um corpo. A experiência de todo vivente com um corpo, inicialmente fragmentado, requer certa operação para fazê-lo Um. A linguagem passa a ser uma elucubração para construir um corpo como um sistema, como aparato, e Leonardo, através de sua arte, de forma inovadora, tenta transmitir algo de inapreensível do real do corpo.

Em seu manuscrito *Urb. 1b*, 2ª de Coleções Italianas, no *Primeiro princípio da ciência da pintura*, Leonardo situa o corpo como sendo algo que veste uma

superfície, localizando um corpo que se constrói a partir do vazio, um corpo de linguagem, assim ele se refere:

O princípio da ciência da pintura é o ponto; seguem-no a linha, a superfície e o corpo, que tal superfície se veste. Isso diz respeito, particularmente, àquilo que é representado, isto é, ao corpo, pois, sem dúvida, a pintura não compreende senão a superfície sobre a qual se representam as figuras de quaisquer corpos visíveis (CARREIRA, 2000, p. 54).

3.3.4.1 Os estudos anatômicos de Leonardo

Para Leonardo, a pintura é objeto de especulação intelectual e de apreensão de formas sensíveis (MATESCO, 2009, p. 28). Este aspecto implica que a pintura não é apenas representação de atos, mas instrumento de experimentação e saber, uma vez que existem elementos virtuais suscetíveis de serem captados pelo olhar. A observação do corpo em sua obra pontua esse ponto e difere do método de dissertação habitual dos teólogos medievais. O corpo em Leonardo, a partir da perspectiva anatômica, como representação, passa a ser assimilado a processos objetivos edificando um saber (MATESCO, 2009, p. 29) o que o diferencia de vários artistas de sua época, ainda impregnados por ideias medievais. Ao partir do fenômeno, ele recusa uma ideia apriorística e externa às coisas, mostrando um corpo dessacralizado, convertido em coisa humana (MATESCO, 2008, p. 28).

Ao longo de 15 anos (de 1498 a 1513), Leonardo desenhou os órgãos e os elementos dos sistemas anatomofuncionais do corpo humano e anotou os tópicos resultantes de seus estudos anatômicos, realizados através dos tratados médicos de Galeno de Pérgamo, de Mondino dei Liuzzi e de Avicena.

Em uma época em que os médicos julgavam ser inútil para a sua ciência a manipulação dos corpos, e os tradicionalistas considerarem a anatomia como uma curiosidade deslocada – e, segundo alguns, escandalosa, uma vez que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus – Leonardo se interessa por uma investigação concreta e direta. Os médicos não se opõem à sua investigação, entretanto, não a apoiam. Sua contribuição nesse campo e os progressos que alavancou ultrapassam de forma ampla o alcance de suas outras pesquisas. Ele analisa e desenha a estrutura do corpo humano com um rigor científico e uma

precisão até então desconhecidos, com a intenção de compor um Tratado de Anatomia, que não chegou a completar.

Leonardo realizou a dissecação de diversas peças anatômicas e de dois corpos humanos, um deles de um jovem e o outro de um homem velho. Os desenhos anatômicos que Leonardo realizou, mesmo que na forma de esboços, permitem-nos observar o quão inovador seria esse tratado para o conhecimento da forma estrutural do corpo humano a partir do traço singular de Leonardo.

Embora se reconheça que o século XIV introduziu um novo tempo para a civilização, chamado de Renascença, a anatomia dessa época se manteve medieval por longo período no que se refere às ilustrações dos livros médicos.

Antes do Renascimento, o ensino de anatomia baseava-se, em grande parte, em dissecações de animais. Isto se deu em função da influência da cultura árabe, que proibia dissecações. No século XIV, embora essa influência tenha sido abandonada, ainda haviam restrições motivadas por uma interpretação conservadora por parte da Igreja e da população, de que a dissecação traria graves consequências na hora da ressurreição. Apesar desses obstáculos, houve algum desenvolvimento dos conhecimentos anatômicos através do suporte de textos tradicionais, e, em especial, pela expansão da experiência cirúrgica, e pela eventual execução de dissecações clandestinas do corpo humano.

Em 1316, através da publicação do livro de Mondino dei Liuzzi (1270-1326), denominado *Anothomia*, iniciou-se um período em que a anatomia abdicou da condição medieval. O livro de Mondino foi o primeiro texto dedicado a descrever um procedimento anatômico. E seu conteúdo foi fortemente influenciado pelos conhecimentos originários da cultura árabe. Os sucessores de Mondino, no período entre o século XIV e primeira metade do século XV, contudo, pouco ou quase nada fizeram em benefício dos conhecimentos anatômicos, limitando-se a repetir seus relatos.

O interesse dos artistas florentinos em relação à anatomia parecia se sustentar no desejo de imprimir maior naturalismo à pintura, e isso os fez fomentar maior proximidade com os médicos. E. C. Streter (1916 e 1919) se preocupou em estudar essa tendência dos artistas renascentistas, e observou que os pintores florentinos estavam acostumados a comprar os pigmentos de suas tintas em lojas de manipulação farmacêutica, o que os levou a estreitar laços de amizade com os médicos. Em consequência desse fato, muitos artistas solicitaram sua admissão na

Sociedade dos Médicos e Farmacêuticos de Florença, que foi criada em 1303, admissão que se manteve por mais de dois séculos e meio, permitindo a troca de informações e de interesses entre artistas e médicos. Graças a isso, os pintores, em sua busca de naturalismo, iniciaram seus estudos da anatomia humana, comparecendo às demonstrações anatômicas e a auxiliar os médicos durante as dissecações. Alguns artistas foram um pouco mais além, ao retirarem a pele para melhor estudar os contornos da musculatura superficial. Contudo, “o propósito desses estudos não estava vinculado à anatomia propriamente dita, assim sendo, os artistas nunca obtiveram um conhecimento sistemático da anatomia profunda do corpo humano e não contribuíram para o avanço dos conhecimentos anatômicos”. (O’MALLEY E SAUNDERS, 2012, p. 14).

De maneira diferente, Leonardo, como única exceção, embora fosse um artista, considerava a anatomia como algo de grande valor, retirando-a, assim, da posição de ser meramente uma coadjuvante do fazer artístico. Isto o levou a dar continuidade aos seus estudos de tal forma que os seus conhecimentos de anatomia excederam àqueles que seriam necessários para exercer sua arte. Entretanto, cabe situar que Leonardo não foi tampouco um anatomista, embora seja, sem dúvida, o artista que criou um enlace mais instigante e vigoroso entre a arte e a anatomia.

Leonardo, através de suas anotações anatômicas, muitas vezes enfatiza a distinção entre o artista e o anatomista – principalmente ao se referir aos seus esforços como sendo insuficientes para desenhar de memória algumas estruturas anatômicas, mas , ao observá-las diretamente, consegue desenhá-las sem dificuldades. Outros artistas que desenharam as estruturas do corpo humano evidenciaram, por não terem avançado em seus estudos, diversas incorreções. Mesmo que seja impossível comparar os desenhos de artistas com os desenhos de anatomistas, pode-se dizer que Leonardo “foi o único artista que atingiu, com seus desenhos anatômicos, o maior grau de perfeição, até então jamais alcançado por um artista-anatomista” (O’MALLEY E SAUNDERS, 2012, p. 14).

Leonardo iniciou os seus estudos em Florença, no estúdio do famoso escultor e artista Del Verrocchio, ou sob a sua orientação. Apesar de ter se esforçado para criar suas primeiras ilustrações anatômicas, é discutível que neste momento Leonardo tenha presenciado alguma dissecação do corpo humano. Nessa época, seus estudos visavam principalmente desenhar melhor o corpo humano, ou seja, os

seus conhecimentos de anatomia eram apropriados a um artista. O que fez Leonardo se distinguir dos demais artistas de sua época

não foi o fato de ser considerado um *uomo universale*, mas o empenho com que perseguia seus múltiplos interesses e, portanto, pelas contribuições inovadoras no campo do desenho, da pintura, e da engenharia que, por vezes, conseguia efetuar (O'MALLEY E SAUNDERS, 2012, p. 16).

Podemos dizer que foi graças a sua singularidade que Leonardo parece nada ter deixado escapar à sua insaciável curiosidade e capacidade de invenção.

O segundo momento dos estudos anatômicos de Leonardo foram desenvolvidos em Milão. Até chegar à essa cidade, ele se encontrava influenciado pela cultura florentina, cultura esta que absorveu muito da filosofia platônica. Cabe ressaltar que os intelectuais e os artistas florentinos se preocupavam tanto com a beleza quanto com a verdade, o que significava que eles estavam mais voltados para a busca das verdades absolutas das leis matemáticas e físicas do que com a busca das verdades relativas das ciências biológicas. Ao que tudo indica, Milão, por ser mais propícia a absorver os ensinamentos de Aristóteles, parece ter exercido grande influência na nova maneira de Leonardo utilizar a anatomia. Neste segundo momento, Leonardo deixa, então, de ser um artista meramente preocupado com o desenho naturalístico do corpo e passa a ser um investigador da biologia propriamente dita, incorporando-a ao seu fazer artístico. Essa evolução do trabalho de Leonardo pode ser observada através de dois desenhos: o primeiro a partir de uma interpretação platônica dada ao desenho da veia cava na Gravura 116, e o segundo de acordo com uma interpretação aristotélica da mesma veia cava desenhada na Gravura 119 de seus *Cadernos Anatômicos*.

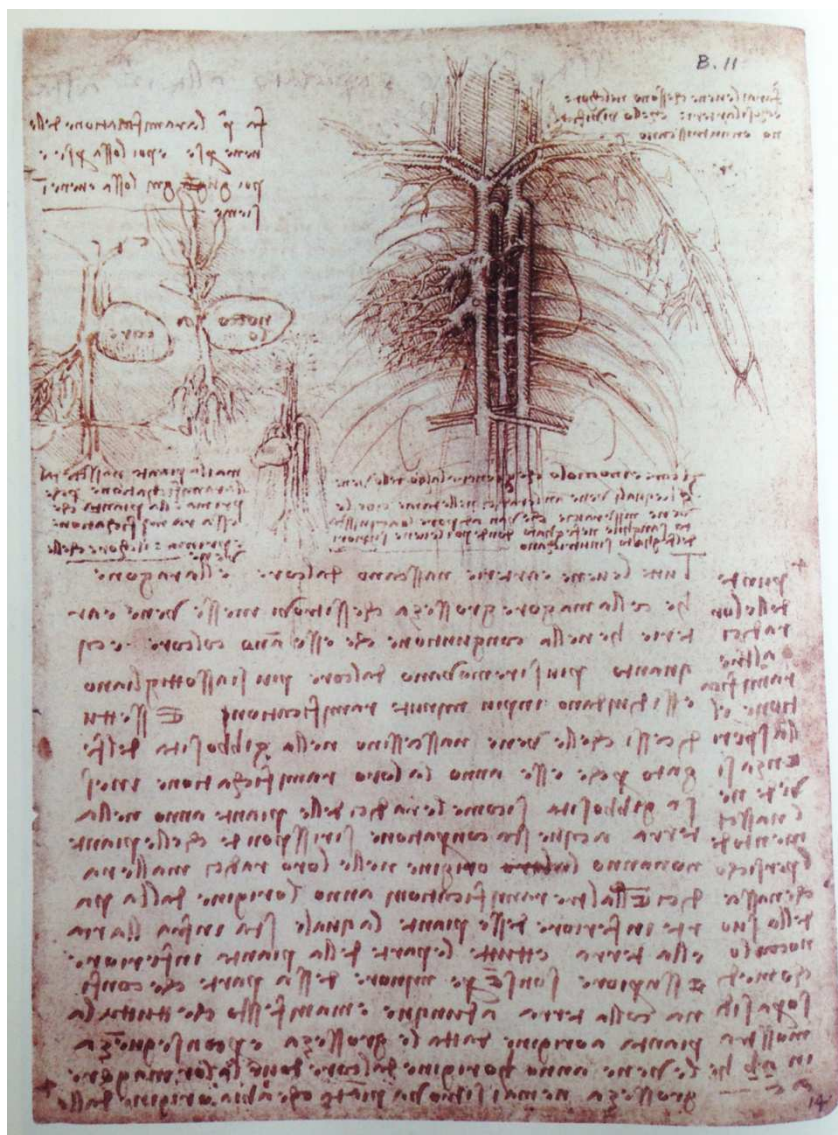


Figura 25 – As veias e artérias – Gravura 119 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci. Anotação de Leonardo: O coração é a semente que engendra a árvore das veias

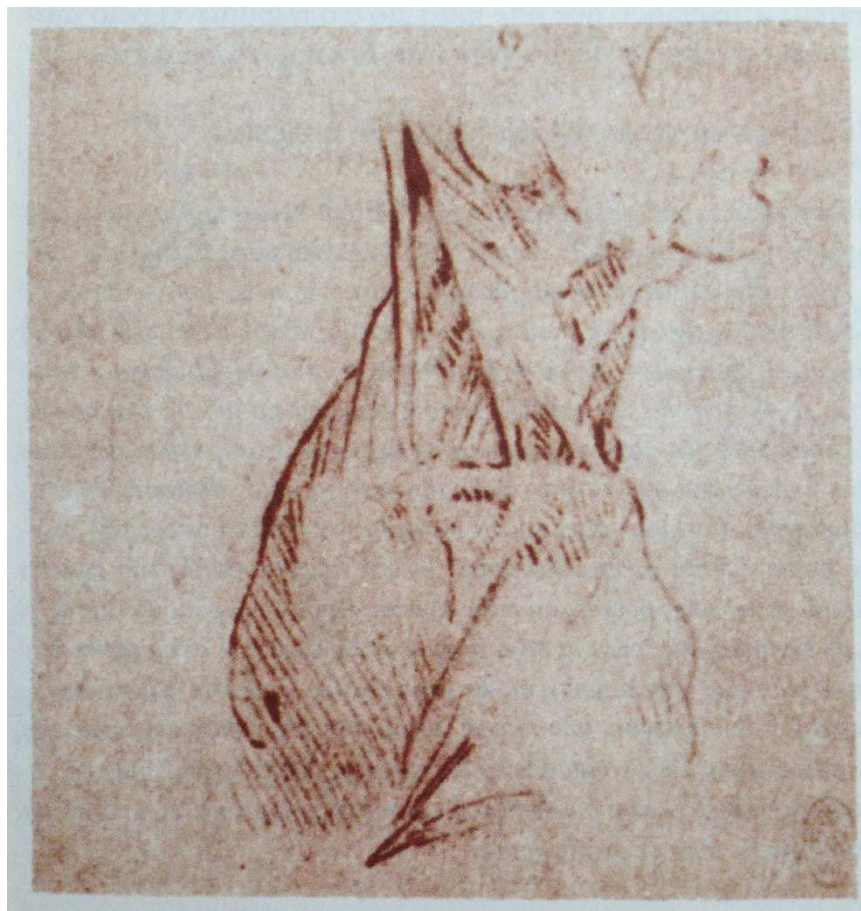


Figura 26 – Miologia do pescoço – Gravura 33 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci. Desenhos mais antigos – 1487

Os desenhos mais antigos de Leonardo teriam sido criados por volta de 1487 (gravuras 33, 34, 35, 72, 151, 152, e 153 dos cadernos anatômicos de O'MALLEY&SAUNDERS). A natureza heterogênea de seus primeiros desenhos sugere que, no início de seus estudos de anatomia, ele não dispunha de qualquer método para desenvolver o seu trabalho. Entretanto, a partir de 1489, há maior precisão nos desenhos desenvolvidos por Leonardo assim como a intenção de ordenar suas anotações descritivas. O fato mais importante a ser considerado naquela época foi a técnica de representação dos elementos anatômicos em secções transversais.



Figura 27 – O Crânio: Vista Anterior. Gravura 3 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci

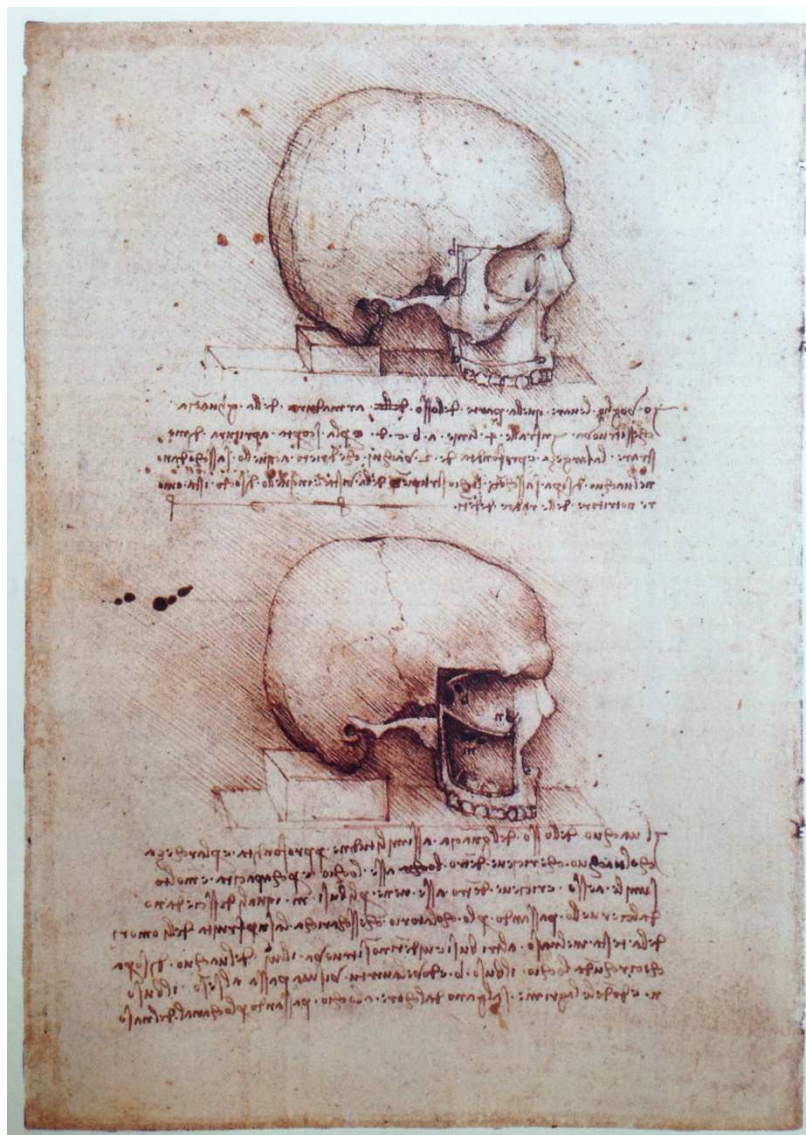


Figura 28 – O Crânio: Vista Lateral. Gravura 4 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci

No que diz respeito à ilustração anatômica, Leonardo concebera o seu método, que foi utilizado durante todo o tempo em que trabalhou com a anatomia, que consistia em representar cada tema sob quatro aspectos, o que permitia ao observador ver o elemento anatômico de todos os ângulos, ao andar ao seu redor.

Ao retornar a Florença, em 1503, Leonardo teve acesso a um cadáver humano pela primeira vez, e começa, a partir dessa possibilidade de trabalho, a obter sucesso ao desenhar a cabeça humana e seu conteúdo. Contudo, este segundo período dos estudos anatômicos de Leonardo é transicional: ao mesmo tempo em que está influenciado pelos conceitos anatômicos tradicionais, ele se empenha em conhecer a anatomia animal e busca integrá-la às estruturas

anatômicas humanas. Em vários momentos a genialidade de Leonardo rompe os laços que ele mantém com a tradição – visível, por exemplo, quando ele observa a arteriosclerose do “homem centenário”. No entanto, a maioria de seus textos são análogos aos textos comuns a sua época, “os conhecimentos anatômicos de Leonardo eram inferiores aos de Galeano” (O’MALLEY E SAUNDERS, 2012, p. 22) As causas consideradas para essa desvantagem estão relacionadas à falta de métodos adequados de estudo e falta de conhecimentos dos textos médicos.

Leonardo, em 1506, ao deixar Florença motivado por uma briga familiar, inicia o seu segundo período milanês. Neste período, pela primeira vez Leonardo se interessa a observar peças anatômicas humanas. Todos os seus desenhos da série denominada *Fogli-A* baseiam-se neste material. O tema tratado nessa série diz respeito à osteologia e à miologia, notando-se uma grande superioridade de caráter anatômico nestes desenhos, em função da disposição de modelos humanos para desenhá-los adequadamente.

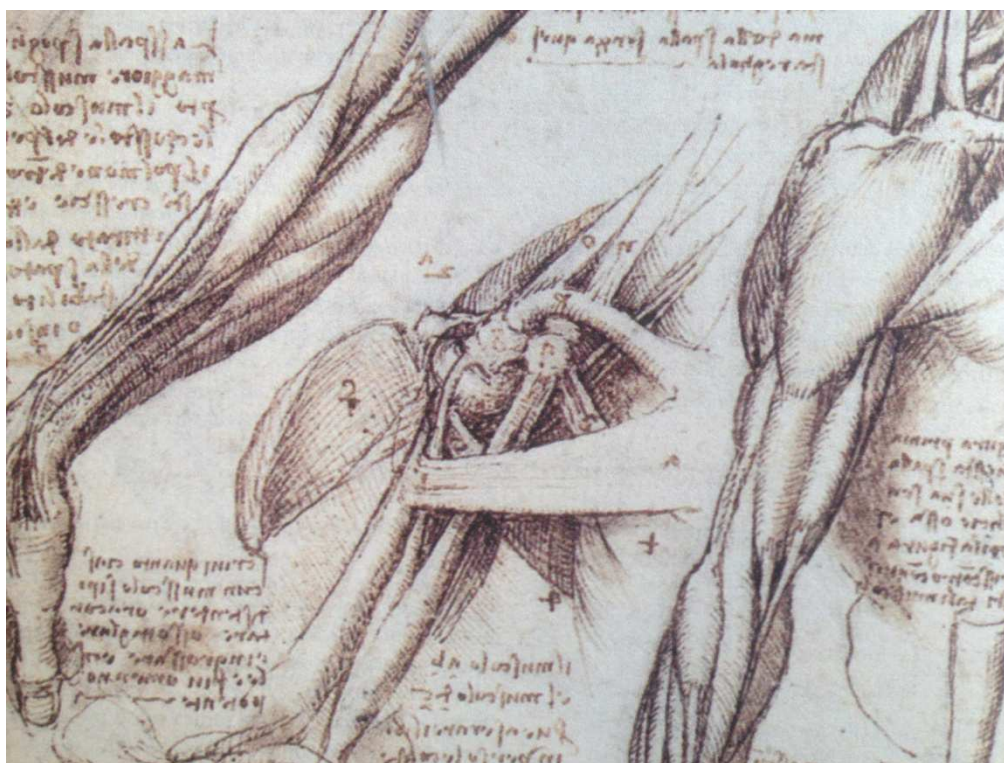


Figura 29 – Miologia da Região do Ombro. Gravura 49 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci

O que faz questão, entretanto, para todos aqueles que se debruçaram sobre os desenhos anatômicos de Leonardo perdura sobre a forma de um enigma: Por

que Leonardo nunca desenhou um esqueleto humano completo? O desenho que mais se aproxima da representação completa do esqueleto está na Gravura 1, no entanto é uma representação apenas da parte superior do corpo.

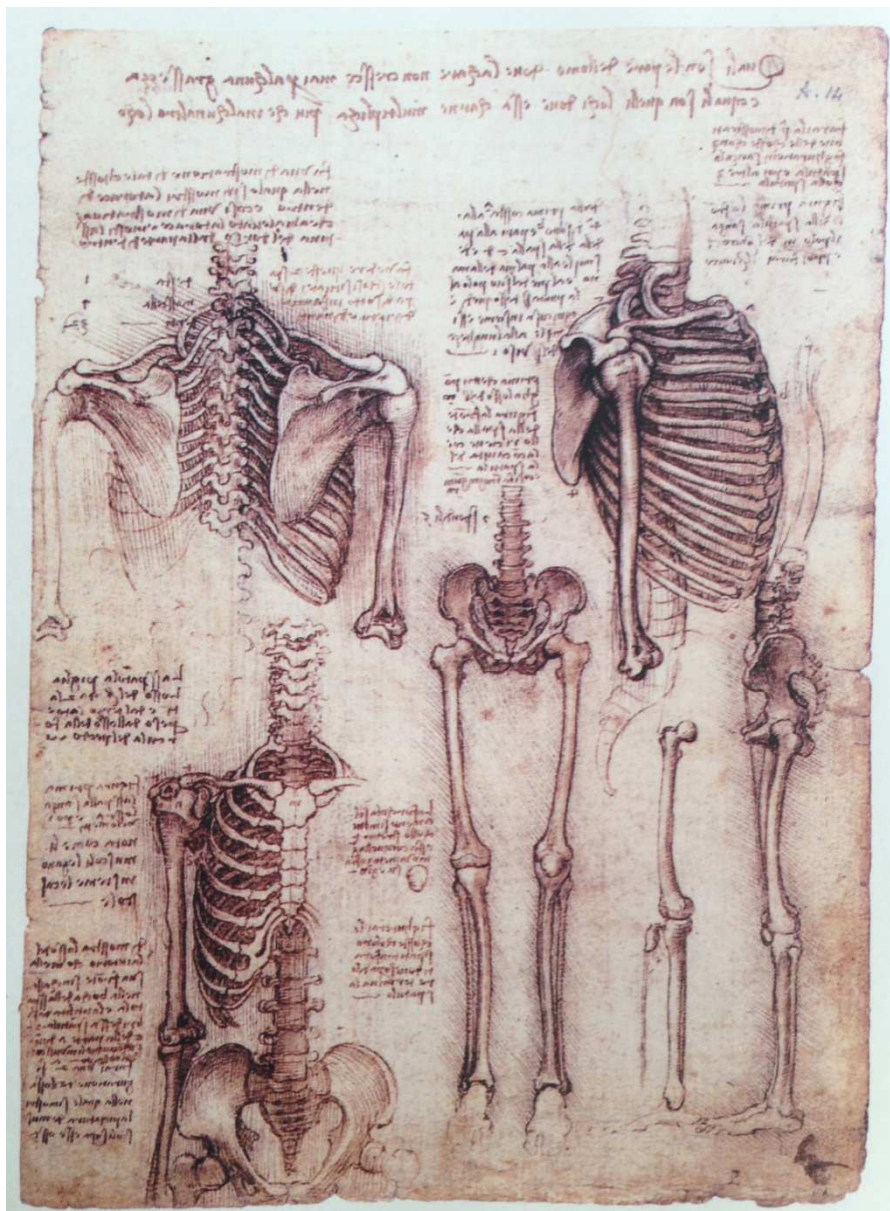


Figura 30 – O esqueleto – gravura 1 dos cadernos anatômicos de Leonardo da Vinci

Ao cabo de seu período milanês, em torno de 1513, Leonardo intensifica seus estudos de anatomia, especialmente sobre o sistema cardiovascular.

Entretanto, os desenhos e anotações sobre o sistema cardiovascular foram realizados exclusivamente a partir de dissecações do coração do boi. A amizade que

desenvolveu nesta época com o professor de anatomia Marcantonio della Torre pode ter favorecido a produção de desenhos de Leonardo. A história da colaboração entre ambos para compor o *Tratado de Anatomia* encontra sustentação na biografia de Leonardo escrita por Giorgio Vasari.

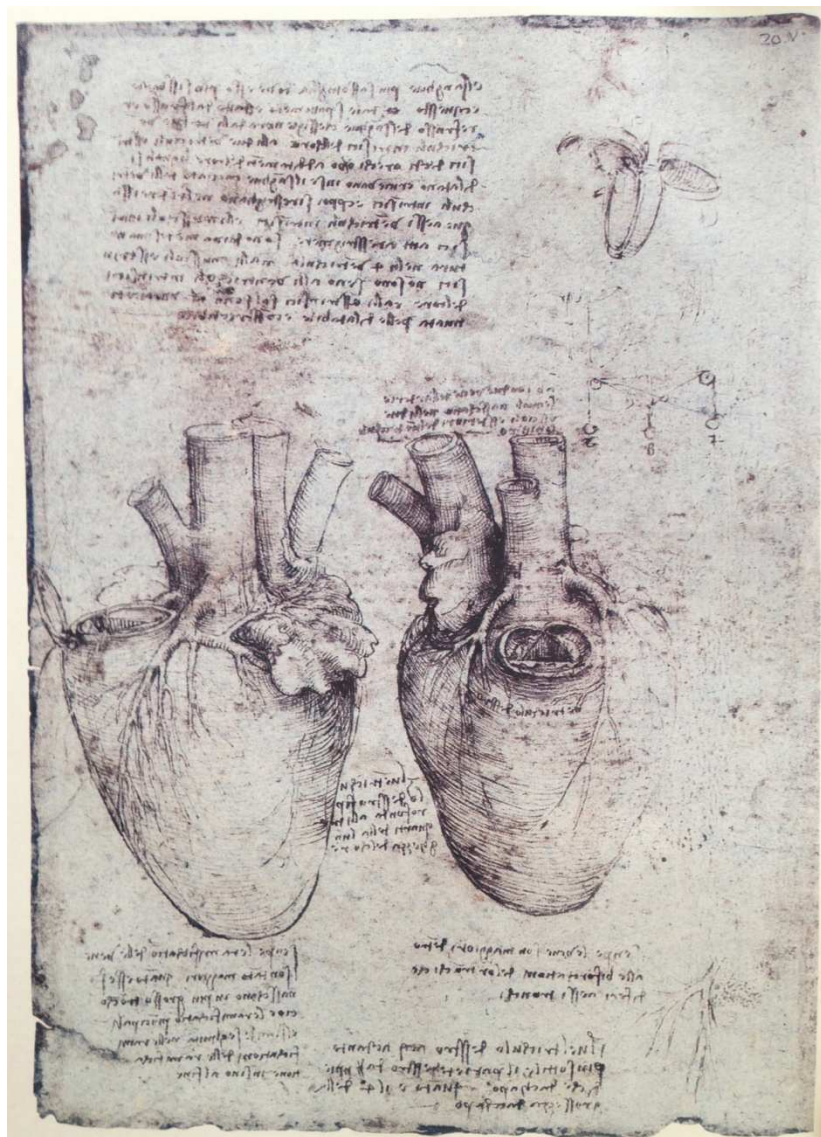


Figura 31 – O Coração: vista de sua superfície.

Gravura 86 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci

No final de sua vida, Leonardo manteve seus estudos anatômicos em Roma, supostamente no *Ospedale di Santo Spirito*, como também se dedicou aos estudos de fenômenos de destilação e da física, mais especificamente da óptica. Em função de uma desavença com um alemão, conhecido por “Giovanni degli Specchi” – que, através de rumores maledicentes, especulou acerca de um sacrilégio que estaria

relacionado os estudos anatômicos. Leonardo, então, viu-se desfavorecido pelo Papa, e impedido de frequentar o *Ospedale di Santo Spirito*, deu por encerrado seus estudos anatômicos.

3.3.5 O real e o signo

O real da psicanálise não é o mesmo da ciência, ou seja, o real da psicanálise é o real próprio ao inconsciente, é aquele que responde a fórmula: não há relação sexual (MILLER, 2001, p. 17). O real da psicanálise é um real que não cessa de não se escrever, sendo que o que não cessa de não se escrever é a relação sexual. Isto demonstra que, diferentemente da ciência, não há saber no real. De acordo com Miller (2012), a natureza era o nome do real quando não havia desordem no real. Assim, o real se “disfarçava de natureza”, evidenciando o seu aspecto de ordem, o que fez Lacan (1964) se referir ao real como algo que volta sempre ao mesmo lugar. O real, de certa maneira, na antiguidade, se confundia com a natureza, caracterizava-se por não surpreender. Neste aspecto, era a garantia da ordem simbólica, podendo-se esperar o seu aparecimento no mesmo lugar, na mesma data – como, por exemplo, no retorno das estações, no espetáculo dos astros, etc. A natureza se define pela conjunção do simbólico e real, e, segundo Miller (2012), “a tal ponto que, segundo a tradição mais antiga, toda ordem no humano devia imitar a ordem natural”.

O real inventado por Lacan institui um furo no saber, marcando uma diferença em relação ao real da ciência. É contingente, porque falta a ele a lei natural da relação entre os sexos. O real, entendido assim, rompe com uma noção de cosmos, de mundo, de uma ordem. Como se refere Miller (2012), esse encontro de *lalangue* e do corpo não responde a nenhuma lei prévia; é contingente e sempre perverso. O que esse encontro irá provocar é um desvio do gozo e suas consequências, constituindo um real sem lei e sem regra lógica. A lógica se introduz somente depois, com a elucubração, a fantasia, o sujeito suposto saber e a psicanálise.

A noção de que o real é desprovido de sentido é apresentada por Lacan (1976-2007) situando-a em dois momentos em seu *Seminário 23*, sobre o *sinthoma*. Não ter sentido é um critério do real, na medida em que, quando alguém chega ao

fora de sentido é que se pode pensar que ele saiu das ficções produzidas por um querer-dizer. “O real é desprovido de sentido” é equivalente a: o real não responde a nenhum querer-dizer.

Lacan postula que não há saber no real e a ciência contemporânea, entretanto, quer tamponar esse furo no saber destituindo, assim, o valor do enigma, do signo, situando uma certeza onde não há. Recentemente, investigadores alemães da obra de Leonardo, em especial de dois quadros de “Mona Lisa”, o que se encontra no Museu do Louvre, em Paris, e o que se encontra no Museu do Prado, em Madrid, revelaram ter elucidado o enigma da pintura, ao afirmarem que a paisagem do fundo da tela, o campo do norte da Itália, foi pintado utilizando-se a técnica de esterografia, e que seriam metades de uma imagem 3D. Verificamos que a ciência contemporânea, ao se aproximar dos objetos de arte, muitas vezes, pretende extrair uma certeza do saber matemático daquilo que está fora da ordem do sentido.

Nós, de outra forma, nos surpreendemos com o *savoir-y-faire* de Leonardo, essa captação do real que faz com que ele vá tecendo o vazio da letra e, a cada gesto, cifre o gozo.

Manusear *Os cadernos anatômicos de Leonardo da Vinci* (2012), reunidos por O'Malley e Saunders, e lê-los foi uma aposta radical, de consequência imprescindível para a nossa pesquisa. Nele, vemos os desenhos do corpo que abrangem o sistema esquelético, sistema muscular, anatomia comparada, sistema cardiovascular, sistema nervoso, sistema respiratório, sistema digestório, sistema urogenital e embriologia. As anotações de Da Vinci que acompanham as imagens variam entre um tom descritivo e explicativo, e outro um tanto quanto autobiográfico e anedótico. Poucos são os textos sobre Leonardo que permitem ao leitor expor-se ao exercício que o levará a lógica do trabalho de constituição do corpo, tal qual foi empreendido por Leonardo. A cada desenho e manuscrito, o leitor observa a constituição do corpo engendrado pela linguagem, sua montagem é a das letras e números; a cada nova linha desenhada e escrita pelo artista, este lança uma indagação a cada um de nós sobre o nosso próprio ser de linguagem, sobre o desejo que anima o corpo, e sobre o objeto cernido pela incidência da língua.



Figura 32 – Miologia do tronco – gravura 24 dos Cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci

Além disso, o conteúdo dessas anotações e dos esboços a que correspondem e a sequência dos anos em que foram desenhados permitem que apreendamos parte da imensa capacidade criadora de Leonardo.

Não cedendo diante da fascinação produzida pela fulguração da letra em Leonardo, podemos encontrar importantes respostas em sua obra – especialmente em relação à letra como cifra de gozo, a partir dos ensinamentos de Lacan. Sabemos que a psicanálise opera com os significantes, e do valor que eles possuem na experiência analítica. Porém, para tratar propriamente da cifra de gozo, retomaremos questões que merecem consideração, que se referem ao corpo em relação ao significante, conforme está demonstrado no Seminário 20, no qual Lacan postula que o produto do enganche do significante com o corpo é o gozo.

Gozar, como afirma Miller (2006), supõe um corpo afetado pelo inconsciente, e isto implica no gozo como satisfação de uma pulsão. Como sabemos, de acordo com a concepção freudiana, a pulsão responde a uma gramática concebida a partir de formas gramaticais, ou seja, que ela responde a uma gramática entendida a partir da estrutura de linguagem. Assim, o gozo só pode ser pensado a partir da linguagem e de um corpo afetado pela linguagem.

Lacan, entretanto, dá um passo além ao sustentar que gozar do corpo é gozar do inconsciente. Esta questão coloca em jogo, segundo Miller, uma nova definição de sintoma: “o sintoma depende da maneira que cada um goza do inconsciente” (MILLER, 2006, p. 272). Por um lado, a análise dá conta, através do testemunho de seus praticantes, que após um ponto de elaboração há um “gozar” do inconsciente que a própria experiência de análise parece sustentar, e que Lacan situa como identificação ao sintoma. Por outro lado, a arte de Leonardo também testemunha de que há um gozar do inconsciente através da via que se abre para a identificação ao sintoma, que permite fazer “ali” com o sintoma, ponto este que situa uma satisfação *sui generis*.

Na última aula do *Seminário 23*, Lacan sublinha a importância de não conceber o ego somente como o outro imaginário com quem um sujeito se identifica, mas como um corpo vivo, surpreendentemente próximo e tomado pela substância-gozo (LACAN, 1975-76, p. 143-155; LAIA, 2008).

É a partir do trabalho de cifrar o corpo com letras, via do corpo tomado pela substância de gozo, em seus cadernos anatômicos, que o artista testemunha o enganche do corpo com a linguagem a partir da dimensão do signo. A escrita que Leonardo realiza ao constituir um corpo sustentado por letras e números, signos, vem no lugar de uma escritura que não existe. Isso significa dizer que ele escreve sobre aquilo que é impossível de ser escrito: a relação sexual. E é justamente nessa direção que Lacan concebe o sintoma, como uma resposta de que a relação sexual é impossível de cifrar.

Durante vários anos, Lacan produziu questões que envolviam o significante e os efeitos de gozo a partir do falo, o que chamou de significação fálica. As elaborações que realizou sobre Leonardo, em 1957, no *Seminário 4*, ao desenvolver aspectos relacionados à identificação imaginária, conforme apresentamos no primeiro capítulo desta tese, foram concomitantes à esse tempo. Contudo, em 1973, em “Televisão”, depois de ter avançado sobre questões trabalhadas a partir da concepção de Há-Um, Lacan não fará oposição entre o sentido e o significante, mas entre o sentido e o signo (MILLER, 2006).

Como apresentamos no segundo capítulo desta tese, a definição de signo para Lacan foi estabelecida, inicialmente, a partir da concepção de Pierce: o signo representa algo para alguém. E foi a partir do signo, ao contrapô-lo ao significante, que Lacan desenvolveu toda a sua concepção acerca da articulação significante,

colocando o sujeito como aquele que é falado, uma vez que “os significantes falam aos significantes, e falam do sujeito” (MILLER, 2006, p. 275).

Entretanto, em 1973, em “Televisão”, Lacan retoma a noção de signo de maneira bem diferente daquela estabelecida por Pierce. Ali, ele diferencia de forma precisa o significante do signo, ao situar o significante como tendo a sua bateria em *lalangue*, enquanto que o signo não a teria. Desse modo, e seguindo a pista que nos dá Miller (2006) em sua leitura de “Televisão”, podemos entender que, ao se utilizar do termo *signo*, Lacan de fato está tratando do sintoma. Este ponto está evidenciado quando Lacan, em “Televisão” se interroga ao lembrar que à vertente do sentido o estudo da linguagem opõe a vertente do signo: “Como é que o sintoma, aquilo que damos o nome em análise, traçou o caminho aí?” (LACAN, [1973] 2003, p. 513).

Mesmo que o sintoma responda a uma estrutura idêntica à da linguagem, isto não significa que ele possa ser reabsorvido pela ordem significante, uma vez que o significante apresentado pelo sintoma se diferencia dos efeitos do significado. Se o sentido se faz anunciar na palavra, o mesmo não ocorre quando se trata do sintoma, no qual o sentido não comparece. No sintoma se apresenta “às vezes uma linguagem que faz do corpo uma matéria distinta dos efeitos de significado” (MILLER, 2006, p. 276), sendo por este fato que Lacan associou o sintoma com a escritura e não com a palavra.

Em 1966, nos *Escritos*, Lacan já remetia o sintoma à leitura e escritura indicando que não era suficiente colocá-lo como mensagem, como significado do Outro. Suas palavras, citadas por Miller indicam, de forma clara, essa relação entre sintoma escritura: “Assim, se o sintoma pode ser lido é porque o mesmo está já escrito em um processo de escritura” (MILLER, 2006, p. 277). Ainda nessa direção, Miller (2006) considera que “a estrutura significante que o determina não é simplesmente o que se chama de A, o lugar do Outro, mas o circuito mais amplo que implica gozo e castração” (MILLER, 2006, p. 277). O sintoma, portanto, não se esgota no efeito de significação, o que foi verificado por Lacan quando se debruçou sobre Joyce, ao perceber que o efeito de significação implicado no sintoma, a partir dos efeitos de gozo, vale como resposta do real.

3.3.6 Escritura: deciframento e ciframento

Duas frases de Lacan em “Televisão” nos instigam a pensar e tirar consequências acerca dos trabalhos anatômicos de Leonardo da Vinci. A primeira é a seguinte: “O que está em jogo agora é o que ajudará a extrair o real—da-estrutura: aquilo que da língua não constitui cifra, mas signo a decifrar” (LACAN, [1973] 2003, p. 535). E a segunda frase, ainda remetida ao mesmo contexto: “Quanto ao sujeito do inconsciente, ele engendra sobre o corpo” (LACAN, [1973] 2003, p. 535).

Formulamos, então, a partir dessas considerações o seguinte: Se o sujeito do inconsciente é aquele que produz algo a partir do corpo, o que Leonardo produziu de seu trabalho sobre o corpo que se traduz naquilo que remete ao impossível de cifrar e que se apresenta como signo a ser decifrado?

Lacan, em outra passagem de “Televisão”, ao lembrar Freud em relação ao processo primário no inconsciente, elucida essa questão ao dizer que: “não é alguma coisa que se cifra, mas que se decifra: o próprio gozo” (LACAN, [1973] 2003, p. 521).

Quando se fala em cifra no ensino de Lacan, necessariamente está se falando na tomada da estrutura da linguagem através da escritura. Isto significa que “o inconsciente deixa de estar definido a partir da palavra para estar determinado pela função do escrito” (MILLER, 2006, p. 278). Essa concepção coloca o inconsciente como um saber cifrado, sendo a interpretação, portanto, um trabalho de deciframento. De acordo com Freud, o inconsciente trabalha sem pensar, sem calcular, sem julgar, deixando um único fruto, um saber que basta decifrar, uma vez que consiste no ciframento (LACAN, [1973] 1996, p. 17). Diferente do efeito de significado do significante, o que o cifrado situa é o efeito de gozo da letra. Este é um ponto crucial desenvolvido no ensino de Lacan e que nos faz interrogar: o que está em jogo neste ciframento do inconsciente? E para que serve o ciframento?

De acordo com Freud, há cifra porque há repressão, e é do movimento entre a repressão e o que dela retorna, o retorno do reprimido, que surge o ciframento. Sem o ciframento não há repressão, mas forclusão. A psicose é o exemplo de que esse jogo do ciframento não se deu, onde o que foi rechaçado do simbólico, do espaço do cifrado, reaparece no real. Ainda respondendo à pergunta para que serve

o ciframento, Lacan (1973) lembra que Freud nos diz que ele não serve para nada, que ele não é da ordem do útil, mas sim da ordem do gozo.

Segundo Miller (2006), Lacan sustenta a concepção freudiana, contudo, ele irá sublinhar que em todos os casos há um único elemento indecifrável: a relação sexual. Esse aspecto faz com que Miller avance em sua proposição sobre a noção de psicose generalizada, partindo da ideia de que a relação sexual se encontra rechaçada do simbólico, o que implica, portanto, que ela seja impossível de ser cifrada. Isto produz como efeito que em seu lugar se apresente a cifra fálica, fazendo, assim, com que o sintoma reapareça no real. O sintoma, dessa forma, ganha uma dimensão *transclínica*, podendo se situar tanto para a neurose quanto para a psicose, sendo esse o ponto sustentado por Lacan de que todo mundo delira, apresentado em um texto na Universidade de Paris VIII.

Ora, considerar o inconsciente como um saber que consiste no cifrado coloca em primeiro plano que o signo produz gozo a partir do cifrado. Essa questão leva em conta que algo seja cedido do gozo para que haja um gozo do deciframento. Miller (2006) porém, atenta para o fato de que é questionável um deciframento de caráter absoluto, uma vez que mesmo que se decifre uma mensagem cifrada, ela pode não deixar de ser um enigma, requisitando um novo deciframento.

O cifrado é algo inerente à escritura e, por conta disso, não está situado no campo dos efeitos de significação, mas sim no da obtenção de sentido. A letra se escreve (*s'écrit*), não clama (*s'écrie*) (MILLER, 2006, p. 280) e, embora soem iguais, não se escreve da mesma forma.

Ainda nesta mesma direção, Lacan enuncia no *Seminário 11* algo bem diferente de um clamor do inconsciente, assim ele diz: “Ora o que se lê, é disso que eu falo [...] é votado ao inconsciente, seja, ao que se lê antes de mais nada” (LACAN, [1973] 1979, p. 263). Cabe ressaltar, então, o caráter gramatical do inconsciente freudiano, evidenciado pela sua abordagem na clínica das psicoses ao se utilizar da proposição *eu não o amo*. A gramática atesta só o âmbito da escritura. Se “a fala só capta de forma lateral o referente, a escritura, por seu lado, dá acesso direto a ele, tanto mais quanto essa referência – a que conta para nós- é o gozo” (MILLER, 2006, p. 281).

A nova definição de inconsciente proposta por Lacan (1971-72) e revista por Miller (2006) distingue o efeito de significado da produção de gozo, mantendo o

inconsciente estruturado como uma linguagem, contudo, situando a linguagem, assim como o cifrado inerente ao inconsciente, como sede de gozo.

Assim, verificamos que onde se destaca o efeito de significado *S* Grande sobre *s* (MILLER, 2006, p. 293), encontramos *S* sobre *a* – que implica na produção de gozo. Isto faz com que Lacan proponha um novo termo que é gozo-sentido (*jouis-sens*), que revela a relação existente entre o efeito de significado e a produção de gozo. Neste aspecto, pode-se dizer que o inconsciente, sem análise, em estado selvagem, mostra que o gozo cede passagem ao sentido, enquanto a análise, em contrapartida, introduz um artifício que irá revelar o tratamento do gozo pelo sentido.

A arte, por conseguinte, a partir de Joyce, nos anuncia que haverá cessão de gozo; entretanto, o gozo não será tratado pela via do sentido. Isto nos leva a situá-la fora do âmbito do discurso, situando-a no campo da linguagem, o que implica em um sintoma impermeável ao equívoco. Essa é a dimensão colocada pela arte: que o inconsciente se escreve, dimensão real da arte da qual se aproximou Lacan, “o que implica a noção de que o lugar do gozo está colonizado pela arte” (MILLER, 2006, p. 323).

Consideramos que mesmo na abordagem imaginária e simbólica da arte realizada por Lacan, como abordamos no primeiro capítulo desta tese, o lugar do gozo está presente, e localizado no lugar do gozo perdido: $a/-\phi$. Nessa perspectiva, o objeto *a* faz com que o expectador esteja dentro, o que exclui a arte como espetáculo, como bem se refere Miller (2006). Por outro lado, em relação ao artista, cabe sublinhar, que, mesmo produzindo sentido ou não, o que ele revela com sua arte, e que se apresenta como fundamental, é que ele coloca algo de si mesmo ali, algo material, e, como aponta Valéry ao citar Degas, põe o seu corpo.

Leonardo nos aponta, para além da divina proporção do corpo, (a famosa representação do Homem Vitruviano) a dimensão da cifra nos seus estudos e trabalhos de construção do corpo. Cifra que Lacan situa como sendo uma palavra ambígua, uma vez que ela, por um lado, funda a origem do signo, e por outro serve para escrever os números.

Entretanto, Lacan (1973) chama a atenção para o fato de que cifrar não é contar, que o cifrar se opõe ao contar. Contar quer dizer ter contato com o número, e ele situa que isso se dá até o quatro, e que nunca ultrapassou este número em tudo o que escreveu. Remete-nos, assim, ao Um de uma forma única ao dizer:

Cifram-se um montão de coisas, das quais imaginamos que se trata de números, mas basta ser um pouco matemático, por pouco que seja para dar-se conta de que há números inacessíveis, e que começam muito antes do que se crê (Lacan, [1973] 1996, p. 14)

Lacan (1973) afirma que os números pertencem ao real e que possuem um sentido que desvela a sua função de gozo sexual, o que faz com que não possamos contar muito mais além do quatro. Este aspecto que remete ao sentido, porém, “não tem nada a ver com o que os números tem de real, mas abre uma visão de conjunto, uma pequena abertura sobre o que pode dar conta da entrada do real no mundo do ser falante” (LACAN, [1973] 1986, p. 14). Na intervenção que realiza na sessão de trabalho sobre *Le dictionnaire*, de Melman (EFP, 1973, p. 243), Lacan é enfático ao situar:

Nada do real é comunicável fora do número, com a linguística estamos agora tratando de estender esta apreensão científica ao conjunto da linguagem e advertimos que toda a linguagem é cifra, cifra no sentido que enunciei aqui do fundamento do inconsciente, a saber, algo que se decifra, é no entanto algo que deixa intocado este hiato, a saber, que o número não é a cifra, que o real que está no número é de outra ordem do que está na cifra. Mas a cifra nos permite cristalizar a potência do real no interior da linguagem... (LACAN, [1973] 2003, p. 243)

Os desenhos anatômicos de Leonardo da Vinci evidenciam em seu conjunto essa dimensão da qual se refere Lacan, pois são uma pequena abertura de onde se pode entrever, através do corpo, a entrada do real no campo da linguagem. O corpo que se constitui a partir dos números e letras, o corpo afetado pelo significante Um, que não é um significante entre outros, mas sim o Há-Um, que situa que há gozo no corpo. Lacan sublinha

mas é nisso que reconheço que esse Um-aí é tão somente o saber superior ao sujeito, inconsciente, na medida em que ele se manifesta como *ex-sistente* – o saber, digo, de um real do Um-todo-só [*Um-tout-seul*], totalmente sozinho, todo – só onde se diria a relação (LACAN, [1973] 2003, p. 547).

Dessa maneira, podemos tangenciar a dimensão pela qual Lacan sustenta que o único real que não pode inscrever-se é a razão sexual, sendo que é o gozo que cria obstáculo a ela.

O saber inconsciente afeta o corpo do ser que, de acordo com Lacan, só se concebe enquanto ser pelas palavras que fragmentam seu gozo a ponto de recortá-lo até produzir um resto, uma letra, o objeto *a*, causa do seu desejo. Esse corpo não diz respeito aos sistemas do corpo, embora estes sirvam ao gozo, uma vez “que

aparelha no corpo o gozo *do Umwelt* captado à maneira de presa- que, portanto, não representa *do Umwelt* o traço-pelo-traço” (LACAN, [1971-72] 2003, p. 548).

O Um, que Lacan situa pela não relação, não é contável, portanto, nunca é encontrado, não faz parte dos quatro números apontados por ele. Porém, Lacan o chama de Um-dizer, pelo seu efeito que concerne à repetição, repetição esta que só poderá ser fundada a partir do número três, o que permite a Lacan afirmar: “o que irá isolar muito bem o sujeito dos 4, subtraindo-lhe seu inconsciente” (LACAN, [1971-72] 2003, p. 548). Sendo assim, nesta contagem da qual se subtrai o inconsciente pela única razão de que Há-Um, Um gozo que afeta o corpo, podemos finalmente bem-dizer: 3+1 DaVinci.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A incidência constante da leitura de Freud sobre as obras dos artistas determinou a importância dada por ele à dimensão estética. A análise freudiana de *Gradiva*, de Jensen (1907), marca duas direções do tratamento dado pela psicanálise à arte. Se, de início, Freud homenageia Jensen atribuindo a ele uma feliz abordagem dos sonhos, das alucinações e dos delírios, marcando assim o saber da psicanálise em convergência com o saber do artista, de forma diferente, no pós-escrito ao texto, observa-se uma mudança na leitura de Freud. Através do estudo das repetições temáticas do artista, ele antevê aspectos da subjetividade deste. Há, portanto, uma modificação do método de aproximação de Freud: é o artista que se revela, de maneira sintomática, no conjunto de suas obras. Esse ponto, que remete à singularidade do artista, foi desde muito cedo observado por Freud, quando, em alguns momentos de sua obra, sublinhou que o talento do artista é inanalísável.

Essa segunda perspectiva da abordagem da arte verificada em *Gradiva* mostrou-se visível também na análise que Freud realizou de Fiódor Dostoiévski, em 1928, e alavancou as suas elaborações realizadas sobre a sublimação a partir do estudo sobre Leonardo da Vinci. Entretanto, este ponto sintomático, de singularidade do artista e que remete ao inanalísável, exemplificado por Freud através de Dostoiévski, revela ser o motor das elaborações realizadas por Lacan quase 50 anos depois.

Como leitor de Freud, que soube submeter à leitura a sua prova mais extrema, Lacan, em 1975, recolheu algo do qual pode tirar consequências. Ao explicar a arte por meio do sintoma, o que lhe parecia mais sério que explicá-la pela via do inconsciente, Lacan faz com que a arte se coloque em uma relação determinante com o real. Antes disso, nos anos cinquenta, a concepção lacaniana sustentava-se na tese de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, e consequentemente, a criação artística se estabelecia a partir do primado do significante. A partir do *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, a concepção lacaniana se desloca de forma decidida, ao afirmar que a arte se organiza em torno do vazio, no contorno do vazio de *Das Ding*, situando-a como uma prática simbólica que dá tratamento ao excesso do real.

Outra via tomada por Lacan em relação à arte não se dá pela função de organização e contorno do vazio, mas de um encontro com o real, *tycké*. Esta via se apresenta a partir das reflexões de Lacan no *O Seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, no qual a ênfase não está colocada nos objetos de onde se pode extrair a *Coisa*, mas sim sobre um objeto anamórfico, que opera uma ruptura inquietante com aquilo que é familiar (*Unheimlich*). Na estética anamórfica, Lacan interroga: *o que é um quadro?* dando, dessa maneira, sustentação àquilo que seria a estrutura fundamental da arte concernente à função do quadro.

A função do quadro, por um lado, se define por ter a capacidade de produzir um encontro com o real, e, neste aspecto, introduz uma inversão da apreensão corriqueira de uma obra de arte. Isto se refere não mais a um sujeito que contempla a obra, mas é a exterioridade da obra que o captura. Essa dimensão se refere ao prazer do olho ao ser tomado pelo quadro, revelando, assim, uma experiência de deposição do olhar. Por outro lado, a função do quadro coloca como questão central, uma subversão do sujeito como artífice da representação, o que equivale a dizer que ela não permite uma representação do sujeito. Este aspecto remete à *função mancha*, que trata de mostrar o sujeito como entregue ao olhar do Outro, a um olhar que vem de fora, perspectiva que revela o próprio sujeito como mancha, como o impossível de representar-se.

A via que privilegiamos em relação à arte, em nossa tese, é aquela que foi tomada por Lacan a partir da letra. A arte como prática da letra não está associada à circunscrição de um vazio, do contorno do vazio de *Das Ding*, nem tampouco relacionada à “função mancha” – que, ativada pela função quadro, torna possível o encontro com o real, *tycké*. A arte como prática da letra recorta o que é da ordem da singularidade, em cujo centro está a função da letra.

Partimos da questão do saber do artista, destacado por Freud e Lacan, para entender o que leva o artista em sua prática a antecipar certas descobertas analíticas sem ter sido atravessado pela experiência analítica. Com este objetivo, orientamos nossa pesquisa em duas direções: no estudo desenvolvido por Freud em torno do saber do artista, na literatura e nas artes plásticas, que o fez dedicar extensa investigação ao tema da fantasia; e nas elaborações de Lacan nos mesmos campos que o levou a concluir, em 1967, que não se trata de analisar a arte pela via

da fantasia do artista, uma vez que a psicanálise não é aplicável à arte, mas de que é a arte que se aplica à psicanálise.

Graças ao percurso freudiano sobre o saber do artista, especialmente os seus estudos sobre Leonardo da Vinci e sobre Moisés de Michelangelo, e das elaborações de Lacan, que o fizeram levar às últimas consequências suas interrogações sobre este tema através de Joyce, pudemos tirar conclusões importantes para nossa investigação. De Leonardo da Vinci, recortamos um saber singular que denuncia que o sujeito não pode mais estar só com o seu gozo evidenciado pela atemporalidade de sua obra, e que o seu trabalho em cifrar o corpo levado ao limite é testemunha do investimento único que realiza de construção do corpo tecido pelas letras de sua escrita. Consideramos, ainda, que, diante da estrutura de saber própria ao inconsciente – um saber que se ordena em torno do sexual, ponto de falha da estrutura, na medida em que o inconsciente não pode dar conta da diferença sexual, onde há uma impossibilidade de escrever a relação sexual –, através do ciframento, Leonardo responde com seu trabalho incessante de construção para circunscrever o buraco daquilo que não se sabe, o furo próprio à estrutura, demonstrando como goza com o seu inconsciente.

De Moisés de Michelangelo, pudemos recolher algo do domínio do corpo vivo testemunhado por Freud através daquilo que o marcou na obra “o irado desprezo do olhar do herói” (FREUD, [1913] 1974, p. 255). A partir das elaborações de Lacan sobre o trauma, sobre a inexistência da relação sexual e seus efeitos para cada um, e as de Jacques-Alain Miller sobre acontecimento de corpo, defendemos a tese de que a arte não se coloca somente pela via sublimatória, ou seja, pela via da significantização como recuperação do objeto, mas pelo encontro com *lalangue* através da incorporação significante, chamado por Miller de corporificação, onde o significante afeta o corpo.

Sendo apontado por Freud que o artista antecipa certas descobertas do analista, Lacan, mais que qualquer outro, nos ensinou o quanto essa formulação é possível de ser enunciada.

Desde suas observações sobre Gide, em “Juventude de Gide ou a letra e o desejo” (1958), e na sequência, na direção de seu estudo de Hamlet, no *Seminário* sobre o desejo e sua interpretação (1959-60), como na “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965) culminando com o seu estudo

sobre Joyce no *Seminário* sobre o *sinthoma* (1975-76) Lacan nos ensina que um texto, como escritura, visa um gozo.

Com Joyce, Lacan introduziu, com rigor, os efeitos do gozo produzidos pela letra a partir da escrita joyceana, marcando a dimensão litoral, entre real e simbólico, destacando, assim, o que é da ordem de “*lituraterra*” – o traço, a rasura do que é da ordem da literatura. A letra a partir daí poderá ser situada em um contexto topológico, como um nó borromeano, produto do enlace dos três registros: real, imaginário e simbólico. Mas, como Lacan demonstra no *Seminário R.S.I.*, os registros entre si encontram-se soltos, dois a dois, estando atados por um terceiro de maneira borromeana, sendo que a não relação entre cada dois registros denota a impossibilidade da relação sexual, o que requer a presença de um terceiro para amarrá-los. Essa especificidade de efeito real do nó é o que permite existir o furo, e o que levou Lacan a destacar um quarto elemento, o *sinthoma*. O *sinthoma* vem, então, fazer suplência à impossibilidade da relação sexual, o que põe em evidência a dificuldade de todo ser falante dar conta do real – forclusão generalizada – havendo sempre a necessidade de um quarto elemento, que terá uma função de suplência. Prova disso é que a entrada do sujeito no campo da linguagem será sempre traumática, o que testemunha a escrita da letra no real do corpo.

Concluimos, ao fim de nossa pesquisa, que a arte, como prática da letra, evidenciada a partir do *savoir-y-faire* do artista, é uma escrita do nó, uma vez que se situa como artifício inventado pelo sujeito para fazer da criação letra de gozo.

REFERÊNCIAS

- ACCARINI, I. *Invenciones – Arte + psicoanálisis*. Buenos Aires: Psicolibro ediciones, 2011.
- ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUBERT, J. A Jornada de Ulisses. *Rev. Escola Letra Freudiana*, Rio de Janeiro, n. 28, ano XX, 2001.
- AZEVEDO, A. V. Freud sobre Leonardo da Vinci: a construção da psicanálise em seus (des)encontros com a arte. *Rev. de Artes Visuais*, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Vol. 14, n. 24, maio de 2008.
- BARTHES, R. *O Império dos signos*. Tradução de Leila Perrone-Móises. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARROS, J. A. Arte é coisa mental: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte. *Rev. Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 11, Universidade Federal Fluminense, janeiro-julho de 2008.
- BLANCHOT, M. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BROUSSE, M. H. O saber dos artistas. *Arquivos da Biblioteca*, Rio de Janeiro, n. 5, Escola Brasileira de Psicanálise, junho de 2008.
- CARREIRA, E. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- CHAUVEAU, S. *Leonardo da Vinci*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- CLARK, K. *Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 45.
- COSTA, A. Corpo e seus afetamentos. *A Peste Rev. de Psicanálise, Sociedade e Filosofia*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2010.
- _____. Relações entre letra e escrita nas produções em psicanálise. *Estilos da Clínica*, São Paulo, n. 24, Universidade de São Paulo, 2008.
- COSTA, F. M. *Leonardo da Vinci: fábulas, charadas, profecias, aforismos*. Rio de Janeiro: Zit, 2006.
- DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DURAS, M. & Gauthier, X. *Les parleuses*. Paris: Ed. de Minuit, 1974.

DURAS, M. *O deslumbramento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Écrire*. Paris, Galimard, 1993.

ENLACES: PSICOANÁLISIS Y CULTURA. Buenos Aires, ano 11, n. 14, Grama Ediciones, 2009.

FALBO, G. *Para que serve? Quanto vale?* Reflexões da psicanálise sobre a crise da arte. 2003. 149 f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) - Programa de Pós-Graduação do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

FREIRE, A. B. *Weltanschauung: ciência, magia e religião. A ciência e a verdade: um comentário*. Rio de Janeiro: Revinter, 1996.

FREUD, S. *Obras Completas ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

(1905) Fragmento da Análise de um caso de histeria

(1907 [1906]) Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen

(1908 [1907]) Escritores Criativos e Devaneio

(1910) Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância

(1914) O Moisés de Michelangelo

(1923) "Psicologia das massas e a análise do eu"

(1928 [1927]) Dostievski e o parricídio

(1930) O Prêmio Goethe

(1937) Construções em Análise

(1954) The origins of Psycho- Analysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes (1887-1902). Ed. Maria Bonaparte, Anna Freud, Ernst Kris. N.Y: Basic Books

(1966) Sigmund Freud and Lou Andreas Salome: Letters. Ed. Ernst Pfeiffer. N.Y: Helen & Kurt Wolff.

FRIEDENTHAL, R. *Leonardo da Vinci: uma biografia ilustrada*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.

GAMWELL, L. As origens da Coleção de Antiguidades de Freud. *Sigmund Freud e Arqueologia: Sua Coleção de Antiguidades*. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial, 1994.

GUERRA, A. M. *A estabilização psicótica na perspectiva borromeana: criação e suplência*. 2007. 264 f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) - Programa de Pós-Graduação do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

GODIN, J. G. Notas acerca da leitura de um texto literário no discurso analítico. A prática da letra, Rio de Janeiro, Escola Letra Freudiana, ano XIX, n. 26, 2000.

GOLDMAN, B. *Borges con Lacan: un pase discursivo*. Buenos Aires: Estudio psicoanalítico, 1999.

HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*. Tradução Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.

JOHNSON, B. *La Carta Robada: Freud, Lacan, Derrida*. Buenos Aires: Tres Haches, 1996.

LACAN, J. (1955) O seminário sobre “A carta roubada”. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.

_____. (1957) A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.

_____. (1958) Juventude de Gide ou a letra e o desejo. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.

_____. (1965) Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

_____. (1966). A ciência e a verdade. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.

_____. (1967) Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

_____. (1970) Radiofonia. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

_____. (1971-72) ...ou pior. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

_____. (1972) Aviso ao leitor japonês. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

_____. (1972) O aturdido. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

_____. (1973) Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos *Escritos*. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

_____. (1974) Televisão. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

_____. (1975) Conferência nos Estados Unidos. Centro de Estudos Freudianos do Recife, 1995.

_____. (1975) Joyce, o Sintoma. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003.

_____. (1954-55) O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985.

_____. (1956-57) *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1995.

_____. (1957-58) *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1979.

_____. (1959-60) *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

_____. (1960- 61) *O Seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1992.

_____. (1961- 62) *O Seminário, livro 9: A identificação*. Inédito.

_____. (1962-63) *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.

_____. (1964) *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.

_____. (1964-65) *O Seminário, livro 12: Problemas cruciais para a psicanálise*. Inédito.

_____. (1966-67) *O Seminário, livro 13: o objeto da psicanálise*. Inédito.

_____. (1968-69) *O Seminário, livro 16: De um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.

_____. (1971) *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2009.

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

_____. (1972-73) *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985.

_____. (1973) *O Seminário 21: o saber do psicanalista*. Inédito.

_____. (1974-1975) *O Seminário 22: R.S.I.* Inédito.

_____. (1975-1976) *O Seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2007.

_____. (1973) Autocomentario: Intervención en el Congreso de La Grande-Motte. *Uno por Uno*: Rev. Mundial de Psicoanálisis, Buenos Aires, Paidós, n. 43, 1996. Disponível em: <http://elpsicocanalistalector.blogspot.com.br/2008/08/jacques-lacan-autocomentario-2-de.html>. Acesso em: 23 jul. 2013.

LAIA, S. O sintoma como problema e como solução. *Rev. Eletrônica do Núcleo Sephora*, vol. 3, n. 6, maio de 2008.

LAURENT, E. A carta roubada e o voo da letra. *Correio, Rev. da Escola Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, n. 65, abril de 2010.

_____. Déficit ou énigme. *Révue de Psychanalyse de l'ECF*, Paris, n. 23, 1993.

LETTRES DE LA ÉCOLE. Publicação interna da EFP, n. 15. Congreso de la Grande Motte, novembro de 1973.

LIMA, C. R. "Do enigma ao cômico". In: II Jornada da EBP/MG, 2005.

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

MATESCO, V. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2009.

MELLO, M. & COUTINHO, M. A. *Saber fazer com o real*: diálogos entre psicanálise e arte. Rio de Janeiro: Companhia de Freud/PGPSA/IP/UERJ, 2009.

MERLEAU- PONTY, M. *L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

MILLER, J.-A. *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Colección Diva, 2002.

_____. *El ser y el Uno*. Aula de 9 de março de 2011. Inédito.

_____. Um real para a psicanálise. *Rev. Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 32, Edições Eolia, dezembro de 2001.

_____. *Los inclasificables de la clínica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. *Los signos del goce*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

_____. Leer un sintoma. Texto estabelecido por Dominique Helvoet, no Congresso da N. L. S, Londres, 2011.

_____. Apresentação do tema do IX Congresso da Associação Mundial de Psicanálise. Disponível em:
<http://wapol.org/pt/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=38&intEdicion=13&intIdiomaPublicacion=9&intArticulo=2493&intIdiomaArticulo=9>. Acesso em: 02 maio 2014.

MILLOT, C. Epifanias. Tradução de Cláudia Mores Rego. *Retratura de Joyce*: uma perspectiva lacaniana. Rio de Janeiro: Escola da Letra Freudiana, 1993.

O'MALLEY, C & SAUNDERS, J. B. *Os cadernos Anatômicos de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou O Castela da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PIGLIA, R. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POE, E. A. (1845) The Purloined Letter. *Allumni Library*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1999.

QUINET, A. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.

RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REGNAULT, F. *El arte según Lacan y otras conferencias*. Biblioteca del Campo Freudiano de Barcelona. Barcelona: Ediciones Eolia, 1995.

_____. *Lacan, el escrito, la imagen*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2007.

RINALDI, D. Joyce e Lacan: algumas notas sobre escrita e psicanálise. *Pulsional Rev. de Psicanálise*, ano XIX, n. 188, dezembro de 2006.

RECALCATTI, M. As três estéticas de Lacan. *Rev. Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 52, fevereiro de 2005, Eólia.

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.

_____. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SALMAN, S. El cuerpo en la experiencia del análisis. *Rev. Colófon*, Buenos Aires, n. 33, Grama Ediciones, 2013.

SAVATIER, T. *El origen del mundo: historia de un cuadro de Gustave Coubert*. Astúrias: Trea, 2009.

TARRAB, M. *En las huellas del síntoma*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2005.

_____. *Savoir y faire*. Textos de Orientação do IX Congresso da AMP, abril de 2014.

TENDLARZ, S. *La letra como mirada: Cultura y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Atuel, 1995.

VALÉRY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora Bilingue, ed. 34, 1998.

VASARI, G. *Leonardo da Vinci*. Firenze: Editora L. Pampaloni, 1919.

VIEIRA, M. A. Lituraterra. *Litura: Cursos e Seminários*. Disponível em: <http://www.litura.com.br/>. Acesso em: 15 set. 2013.

WAJCMAN, G. *Arte y psicoanálisis: el vacío y la representación*. Buenos Aires: Brujas, 2005

ZBRUN, M (org) *Referências do Seminário 19:...ou pior*. Petrópolis: KBR, 2013.

ZILIO, C. Artista, formação do artista, arte moderna. *Rev. do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, 1998, UFRJ.