



CORPO FREUDIANO
ESCOLA DE PSICANÁLISE

boletim

mágico

outubro 2025

edição n.24 aperiódico

Editorial 02
Arthur Pereira

04 **Todas as palavras de Manuel António Pina
ou Texto sobre [o] nada**
Jurandir Junior

**Viemos do mar: do corpo à
linguagem, uma costura** 09
Gabriela Chaves

15 **“Aos que não podem falar”: a função do
silêncio e a estética de sua interpretação**
Tiago Ravanello

**Severo Sarduy: um escritor
lacaniano à la lettre** 20
Hilda Fernandez-Alvarez

29 **A impossibilidade do encontro todo em *Un
Chant d'Amour***
Adriano Braga de Moraes

Sobre o real 33
Solange Faladé
Tradução: Jurandir Junior

41 **Informes**

EDITORIAL

Caros leitores,

Na atual edição do Bloco Mágico, mergulharemos na articulação sempre profícua entre psicanálise, arte e linguagem. Desde a fundação do campo psicanalítico, com a publicação de *A interpretação dos sonhos*, Freud encontrou no universo artístico - naquele momento, mais especificamente, na literatura trágica - não apenas uma fonte de ilustração de suas hipóteses, mas um fundamento de sua teoria clínica. Assim, neste número, nos deparamos com cada um dos escritos como quem é capturado pelos versos de um poeta. Que, diante da “magia das palavras” - como diria Freud - aqui apresentadas, nos permitamos entrever algo da ordem de nossa prática analítica.

Iniciamos com o poético texto de Jurandir Junior, *Todas as palavras de Manuel António Pina ou Texto sobre [o] nada*, que encena uma travessia pela falta e pelo exílio do sentido, onde as palavras - feitas de palavras que nada são - tornam-se, ao mesmo tempo, peso e sopro, matéria e ausência. Ele tateia as margens do nada para deixar emergir uma ética e uma poética do resto: um testemunho de que, mesmo na impossibilidade de dizer, persiste a necessidade de escrever - e, nesse gesto, de transformar a perda em ritmo, e o vazio em forma.

No texto de Gabriela Chaves, *Vimos do mar: do corpo à linguagem, uma costura*, o gesto da costura se torna metáfora de uma travessia entre corpo e linguagem, arte e clínica, em que o ponto não apaga o rasgo, mas o sustenta. Inspirada pela obra de Farnese de Andrade e pelas heranças de suas ancestrais costureiras, a autora tece uma reflexão sobre a ética comum entre

criar e escutar: ambas sustentam o vazio e acolhem o que insiste em retornar à margem do sentido.

No texto “*Aos que não podem falar*”: *a função do silêncio e a estética de sua interpretação*, de Tiago Ravanello, o silêncio é tomado como uma forma de dizer, que atravessa tanto a arte quanto a clínica. Do menino que tem medo do escuro à posição do analista como “morto”, Ravanello mostra que o silêncio não é ausência, mas ato: sustenta o indizível e possibilita o encontro trágico do sujeito com sua própria divisão. Assim, o silêncio na psicanálise é menos recusa que convocação - não cala o sofrimento, mas o escuta; não apaga o sujeito, mas o faz nascer onde o som já não basta.

Em seguida, temos Hilda Fernandez-Alvarez com o texto *Severo Sarduy: um escritor lacaniano à la lettre*. Ela apresenta o autor cubano Severo Sarduy como um escritor profundamente marcado pela psicanálise lacaniana, cuja obra, especialmente *De donde son los cantantes*, encena o predomínio do significante sobre o significado. Traçando paralelos entre literatura e psicanálise, lembra que tanto Freud quanto Lacan recorreram ao texto literário para fundamentar suas elaborações teóricas, mas que Sarduy, diferentemente, faz da própria linguagem o campo de experiência e descentramento do sujeito.

Por sua vez, o texto de Adriano Braga de Moraes - *A impossibilidade do encontro todo em Un Chant d'Amour* - aborda a obra de Jean Genet como uma potente encenação da tese lacaniana de que “não há relação sexual”. A partir das grades, da fumaça e do olhar voyeurístico do carcereiro, o autor mostra como o filme estrutura o

desejo na falta, no intervalo entre corpos que se tocam sem jamais se encontrar. Nesse espaço de tensão, Moraes reconhece o real lacaniano - o impossível de simbolizar que, no entanto, move o sujeito - e inscreve o cinema como campo de sublimação, de modo que o desejo persiste porque jamais se satisfaz.

Por fim, somos brindados com a fineza clínica de Solange Faladé, importante psicanalista africana, em seu texto *Sobre o real*, em sua versão em português, traduzida por Jurandir Junior. O trabalho de Faladé, apresentado no 7º Congresso da Escola Freudiana de Paris, busca circunscrever o conceito de real em Lacan a partir de suas implicações clínicas e estruturais. Ela propõe que o real é anterior à linguagem - é o campo em que o *infans* está imerso antes da simbolização - e que sua entrada na ordem

simbólica se dá pelo corte operado pelo significante, que funda o sujeito e deixa cair um resto, o objeto a . O real, distinto tanto do imaginário quanto do simbólico, se estrutura pelo impossível, sendo o que “já está lá”, indiferente à presença humana. O posfácio ao texto, de Jurandir Junior, concebe o próprio ato de tradução como experiência do real: traduzir é lidar com o impossível de transmitir entre línguas, sujeitos e tempos. O tradutor aposta, assim, na potência de fazer ressoar o ensino de Faladé em português, de modo que o abismo entre línguas se converta em espaço de criação e de reinvenção da psicanálise.

Boa leitura!

Rio de Janeiro, outubro de 2025.
Arthur Pereira
Editor

BLOCO MÁGICO

Boletim de circulação interna do CORPO FREUDIANO ESCOLA DE PSICANÁLISE

Editor: ARTHUR T. PEREIRA

Equipe: ACYR MAIA, JURANDIR JUNIOR, MARCIA XAVIER, PAULA MARIBONDO E TANIA

ROSAS

Secretaria de Publicação: VIVIAN LIGEIRO

blocomagico@corpofreudiano.com.br

CORPO FREUDIANO ESCOLA DE PSICANÁLISE

contato@corpofreudiano.com.br | www.corpofreudiano.com.br



BRASIL

SEÇÕES

Barra Mansa (RJ)
Belém (PA)
Campos dos Goytacazes (RJ)
Cuiabá (MT)
Fortaleza (CE)
Goiânia (GO)
Imperatriz (MA)
João Pessoa (PB)
Rio de Janeiro (RJ)
São Luís (MA)

Teresópolis (RJ)

NÚCLEOS

Brasília
Campo Grande (MS)
Joinville (SC)
Juiz de Fora (MG)
Londrina (PR)
Macaé (RJ)
Nova Friburgo (RJ)
Porto Alegre (RS)
São Paulo (SP)
Teresina (PI)
Vassouras (RJ)

FRANÇA

SEÇÃO

Paris

ESTADOS UNIDOS

SEÇÃO

Estados Unidos

CANADÁ

SEÇÃO

Vancouver

Todas as palavras de Manuel António Pina ou Texto sobre [o] nada¹

Por Jurandir Junior

*é a falta que fala
do lugar do exílio
do sentido e da falta de sentido*

Se é a falta que por mim fala, aonde apontar neste corporoso a tangente pela qual o exílio mareia o abandono? Sou todo eu, se com isso entranho em mim o sentido e a falta dele, da falta que me fazem as ausências por onde os oceanos me salgam e banham Outra coisa afim, também sem nome.

*são feitas de palavras as palavras
e da melancolia da
ausência da prosa e da ausência da poesia*

Sou eu todo o em corpo da lua nova, signo da ausência na ossatura desse mundo visível, que é também invisível aos demais e para mim mesmo enquanto verdade. Quando fi-lo versos soltos neste texto, Manuel, fui meio sacana, eu sei como tuas estrofes enluaram as cabecinhas, eu também encabeçado na razão impensável, o mental é nossa debilidade². E por pensar em prosa e às vezes em poesia, as águas se densificam, não se vê o movimento por trás.

A ti tu não te moves, Manuel, mesmo o mundo já sendo outro e estas palavras todas vazias das histórias que um dia vieram a preenchê-lo, mesmo assim tu podes cantá-las com envergadura de pedra angular, sustentando a harmonia da realidade no dispor do ritmo. Podes rotacionar³ o mundo sem tirar uma agulha do lugar, contudo, sem

mover a ti nem às coisas mais essenciais do espírito, sem tocar na frequência dos espólios frios da palavra primeira. E, mesmo assim, não lhe esquivo o embalo notívago no íntimo. Quando alguém escredizer a palavra, esta que clama paternidade de todas as outras enfatuadas de queres móveis, será um amanhecer eterno, roxo laranja amarelo e fogo. Até lá, escreveremo-la no platinado ondulante, destino epigráfico incontornável esse da literatura, por isso posso fazê-lo dizer em boa hora, deixemos os textos descerem, de estação em estação, viajar pelos vagões incertos da existência:

*tudo o que te disser
tudo o que escrever
sou eu a perder-te,
cada palavra entre
o que em mim é corpo
e é nela sopro.*

Sim, as minhas palavras, feitas de palavras feitas de palavras feitas de palavras que nada são. Da vida, o bafo é breve e inconstante, mas estas palavras não, destinam-se à eternidade, presas ao vento e à pressa das nuvens. São elas o véu esvoaçante, desfiadas na verve da última memória. Se sei disso, por que te falo? Por que te escrevo? Amontoadas dessa forma, as palavras são como uma cutelada é a carne, como a velha lua nova cose a noite, como os pontos na verdade, ou da verdade, iniciam a nossa sentença de vida, uma interrupção momentânea para tomar fôlego, líquido

¹ Todas as citações versificadas deste texto são recortes de poemas contidos em Todas as Palavras, reunião da obra poética de Manuel António Pina (2012).

² Ideia abordada por Lacan em seus seminários de 1976-1977.

³ Para a física, diz-se de uma onda que, num meio elástico, provoca a variação da forma de elementos do meio, sem lhes alterar o volume (Oxford University Press, 2009). Não é isso uma palavra à procura de outra, sejam elas arranjadas em prosa, poesia ou outra coisa?

ébrio escorrendo a queda rubra, logo mais uma nova oração sem deus nos sai, tão incerta quanto gramaticada em secura, é sempre um nó pensar na precisão geográfica da gramática, como se pressentíssemos a fome no destino de todo dizer.

os tempos não vão bons para nós, os mortos.

fala-se de mais nestes tempos (inclusive cala-se).

as palavras esmagam-se entre o silêncio que as cerca e o silêncio que transportam.

Nós, os mortos, tanto falamos, sim, concordo. Falamos por falta de alternativa, o jeito é ir sendo. Que dizemos? Que silêncio terreno? Entre mediação e revelação, persiste a palavra centelhando em golfadas o tempo de sempre morte. Que dizer se tudo o que nomeia mata, e todo nomeado morre; se o exílio do sentido é também cercania silente.

falo contigo de mais assim me calo e porque

te pertence esta gramática assim te fala e eis por que não temos nada a perder e por que é

cada vez mais pesada a paz nos cemitérios

Sim, a paz verde dos cemitérios, lá tudo está dito. Exceto pelas inscrições e pela sintaxe angular dos túmulos, estes ainda esculpem prosaísmo na aresta do tempo. Muito em breve o orvalho umedecerá os dedos resplandecentes da terra, nos lembrará da origem de tudo (não sei se sabias dessa, Manuel, tudo vem do mar, o mar é ventre de de todas as palavras, de todos os livros, idiomas, sejam eles empapados na língua ou sequenciados nas moléculas de DNA e RNA, genes que se roçam em ondas até formar uma flor um orvalho um peixe um ser humano – assim sem vírgula, atropelamento –, pequenos dialetos encerrados em corpos,

vai ver a vertigem sentida por alguns quando adentram o mar naufrague nesse desejo de retorno ao aquoso estado de saliva dessa verdadeira língua materna⁴), até que — basta, não almejo escrever mais sobre a insistente secura da morte, no luto. Procuro o aveludado da rosa, o crespo do cacto, o luar ausente da noite eterna. Sabes algo sobre isso, Manuel?

[...] quando

*nela te vires te reconheças
como diante de uma infância
inicial não embaciada
de nenhuma palavra
e nenhuma lembrança.*

Cá me vejo, empreendendo esta conversa com uma I.A., inteligência analógica, em busca de... Por aí também não. É difícil lhe dizer algo, pois da tua boca entorna o ritmo e preciso fazer muito esforço para mantê-lo nestas frases. Eu sei que tu sabes que todos sabemos sobre o espaço tumular deixado pela real busca, mas talvez seja melhor não enveredar por aí, já foi firmado e afirmado que palavras feitas de palavras feitas de palavras feitas de palavras que nada são: é o que há. Acontece que é preciso forma para as palavras mostrarem o nada de que são feitas. Fôrma, não fôrma. Apelo para a exatidão acústica, ainda que isso me contradiga no que fixo logo após minha interrupção à metalinguagem, esta que não há. Seria como deixar meu reflexo falar de mim, ou por mim, tanto faz. De novo, estou embaraçado nisso que são feitas as palavras, tão perdido que despercebi a abertura deste parágrafo. “Cá me vejo” — reconhecimento no corpo do texto, é isto a falta falando, o encontrar da rosa? Sinto estar distante, pois falo embaciado na gramática roubada sem sequer fazer forma da vítima, e agora não posso devolvê-la. Calo. E, ao me calar, ensurdeço de silêncio o aquém do vocábulo.

⁴ Ideia refletida extensivamente n’O livro do mar (2019).

*[...] se pudesses ouvir,
aqui dentro, o barulho que fazem os meus
sentidos,
animais acossados e perdidos
tacteando! os meus sentidos expulsaram-
me de mim,
desamarraram-me de mim e agora
só me lembro pelo lado de fora.*

Eu ouço, Manuel, a balbúrdia dos sentidos! É disso que falo, não me entendes? Não vês como eu escuto tua rememoração se agigantar para o meu lado? Daqui em diante só penso naquilo que a boca não pode dizer nem o ouvido escutar, só assim hei de diminuir o cânon entre nós. Ah, essa angústia faz emergirem imemoriáveis tempos de bicho, para os quais não há véu⁵, só tato, e tudo soa vil a estes ouvidos cada vez mais moucos. Violo translucidamente o fator humano em meio aos que tanto falam, sopro um texto sobre o nada, vulgo, sobre as palavras jamais reconhecidas, das palavras não feitas de palavras, boiando no efêmero como fazem as nuvens. Em eminente fracasso por não caber sozinho no ofício indigno de escrever, penso— não, crio a plateia, assim se se diverte mais, imagine o absurdo de apresentar-me a uma sala vazia, para uma multidão de cadeiras ouvindo do lado de dentro o que eu me lembro (e escrevo) pelo lado de fora. E a brisa entrando pelas janelas, ninguém a sentiu, e o aconchego da noite não há, e o salgado da maresia não mergulhou nas narinas de ninguém, apenas enferrujou a superfície incômoda das coisas. Antes de me prender neste ventre de silêncio, meu habeas corpus foi assinado pela preposição, hei de deixar os vocábulos nascerem sem cordão umbilical, e assim esgotar-me-ei por direito nestas palavras,

as que procurei em vão,

*principalmente as que estiveram muito
perto,
como uma respiração,
e não reconheci,
ou desistiram e
partiram para sempre,
deixando no poema uma espécie de mágoa
como uma marca de água impresente;*

Neste ponto, reconheço não a flor, mas outra coisa: teria sido mais razoável apenas dizer desta ética incriada, segundo Freud segundo Lacan; um texto formado pela falação que nos sustenta (que outra coisa é feita de nós?). Não posso lhes provar minha tentativa, mas posso dizer que já tentei e o que encontrei foi isto: na sombra dos ditos se duplicava o grande dito primordial, num tempo presente onde tudo é tudo, onde o ar rarefeito flameja os pulmões e a perfeição digere o próprio estômago. Morri pela boca melíflua antes de poder perder,

*e tendo-te perdido, te perderei para sempre.
nunca estive tão longe e tão perto de tudo.
só me faltavas tu para me faltar tudo,
as palavras e o silêncio, sobretudo este.*

Tu faltaste-me para me mover de ti, para poder faltar e, assim, testemunhar o nascimento da metáfora. Quando eu tentei, me faltou o essencial para faltar o silêncio, me deixando com letras colossais amontoadas, espremendo num canto os truques para a vitória. Veja bem, foi aí onde algo aconteceu, eu encurralado nas quinas revoltas da voz da razoabilidade, abafado pelo segundo já-não-sei-quem-mais, apesar de me valer do mais profícuo achado do escritor disfarçado de médico que fez de si um analista: “A pulsão de morte é a máscara da pulsão de vida. Oposto, de fato. A meta das pulsões sexuais é a morte” (Freud, 1920/2020, p.30). (O texto era supostamente sobre nada; agora talvez insinue-se algo. A

⁵ Véu este que, uma vez presente, anui a invenção um objeto no além ao mesmo tempo que circunda o sítio da perda, cf. Lacan (1995).

razão anoitece e se assemelha à noite destas páginas, nenhuma faísca, apenas aspas). Do fenecer se esquia, mas a ele esta voz retorna, porque a morte é aquilo que nunca foi e sempre será, porque é. Ela é nos nomes-abrigo e é ainda mais nos restos anódinos pensantes da coisa. Foi aí onde percebi que

*já não é possível dizer nada,
mas não é possível ficar calado.
eis o verdadeiro rosto do poema.
assim seja feito: a mais e a menos.*

Ei-lo! Ei-lo! O rosto do poema, a mais fina flor, o toque aveludado na língua, nela as palavras roucas se esfregam como faz o corpo de uma criança rolando na terra, as mãos descoordenadas roçando o rosto do poema, o umbigo da materialidade, a essência do assento, o osso da quintessência, a melodia forçada dos acentos, o princípio do movimento pulsante que faz a falta falar. Não espero que me acompanhem, apenas leiam: foi preciso dizer desse jeito vindiço para vingar o viço do nada. Fazer do infortúnio da forma um dizer não-todo comprometido nem com o sentido nem com a falta dele.

Dizendo essas ladainhas, todas frangalhos da história sangrenta dos homens, por mais que algumas sejam inventadas, não se pula fora deste mundo a não ser que se seja empurrado por uma força vórtica — enfim, eu ia dizendo, ou escrevendo, só consigo pensar no Axelrod Silva de Hilda Hilst transando com a História, seu teso fino embebido no veludo desta Mãe, sangue viscoso e transparente, alguns o chamariam de Verdade. Enfim, quem pensa essa coisa de transar com a História? Seria como dizer dos psicanalistas no roçar constante com a Linguística sem nunca chegar nas ondas da pequena morte, esse piscar de noite, e com isso gozam e gozam e descambam nessa ladeira corrida de gozo e pedra ao fim, no muro de fúria e raiva, sendo tão intensamente que se esqueceram de que da

linguagem somos todos apenas cascos, invólucros abastecidos de sentidos e sentires, ansiando sombra e um silêncio pleno de eternidade, onde não se ouve ponteiros nem afiar de facas.

*que deus me perdoará os meus erros
humanistas?
quebrada a espada já, rota
a armadura, a beleza, a regra (ó ciência! ó
cólera!)
como escreverei? sem que palavras?
quem? qual?*

Apesar de epifânico, emborca-se sobre o braseiro do limite. Venha, entre, faça-te confortável na terra onde vive o silêncio povoado por larvas da página interior, até nunca mais ser o mesmo nem diferente, até morrer pelo menos três vezes, o número de baques necessários para adentrar neste lugar onde nada é o que parece, no raiar sequente das epifanias, cada uma lhe destrinchando em insignificâncias menores que um fonema. Mas não te atrase, pois as palavras mágicas são ilusões, podem abrir ou impedir o acesso. Nem mesmo a afânise da pontuação, que misericordiosamente saltou para fora das coisas falsamente falsas, foi suficiente para o calor do toque entre os dedos, os meus e os da Literatura. Não queremos a mesma Coisa? (A Literatura quer algo para além de tudo que ela nos pede?)

(ó palavras!) mas eu onde estou ou quem?

Na leveza de uma borboleta, ser quase sem realidade. No prateado do mar. Entre os extremos embaciados destas páginas, mente-se sobre todas as palavras de António Pina. As melhores foram grafadas em tinta fresca, apropriadas pelas monções, alcançam-nos em formas anagramaticais, vislumbradas nas sombras. Tu que te fazes irrequieto na cadeira, estás a compreender com que ferocidade o ablsso se escreve quando favorecemos a inespecífica fenda que é? Tu vês como precisei dizer algo, mas

dizer à maneira própria, dizer sem mim, para que isso mostre o nada a que vem; para mostrar também o que fazemos com isso, o lapso infiel entre esses espaços, assentado sobre a incerteza sobre qual é o homem (quem?) e qual é a escrita (qual?) e dos dois qual deve ser o mais valorizado⁶. Na contramão do catequismo científico, infertilizante da exuberância erótica. E ainda assim no amanhã fazemos sentido dos cascos boiantes sem que deles formemos novamente a integridade do barco sido.

*literatura incrível esta
que a si própria se escreve
descobri o movimento perpétuo
mas não saí (ó palavras!) do mesmo sítio*

Sabes ser tu também feito desta matéria excitante, apesar de carregar entre as pernas o sepulcro e seus mistérios. O início e o fim. A caneta e o papel. A voz deixada para enraizar aqui, jamais se movendo de si, mas todas as palavras proferidas por ela hão de partir ao exílio. Não para de ventar sobre os textos, as palavras esvoaçadas, incapazes de pesar sobre a lauda.

eu falo de mais. não tenho palavras para isto.

Logo menos, o silêncio feito de palavras feitas de palavras feitas de palavras que nada

são mostrarão a face de larva e fenecerão na bruma do amanhecer. Sob o sol, o zéfiro debandarà com o resto do texto estampado no rosto do silêncio, rumo à lembrança desmemoriada de nossa humanidade, como um suspiro faz com os poetas amadores.

Até lá, a rosa murcha noutro sítio.

Referências

ANTÓNIO PINA, Manuel. *Todas as Palavras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

FREUD, Sigmund. [1920]. *Além do princípio de prazer*. São Paulo: Autêntica, 2020.

HILST, Hilda. [1980]. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

LACAN, Jacques. [1956-57]. A função do véu. In: *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. (s.d.). *O seminário, livro 24: l'insu que saît de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977).

OXFORD UNIVERSITY PRESS. *Dicionário Oxford escolar: português-inglês/inglês-português* (2ª ed.). São Paulo: Oxford University Press, 2009.

STRØKSNES, Morten A. *O livro do mar*. Belo Horizonte: Âyiné, 2019.

WILLIAMS, William Carlos. [1963]. *Paterson*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023.

JURANDIR JUNIOR é escritor e psicanalista em formação permanente pelo Corpo Freudiano – Seção Goiânia. Lá coordena um ateliê de escrita. É autor do *VERVE* (poesia, 2024, Mondru) e do *Que começa no que nunca começou porque sempre era?* (ensaio incluído no livro *Lispector: Celebrar Clarice Lispector*, 2025, 7letras). Classificado em 2º lugar do 39º Concurso Literário Yoshio Takemoto (2025) com o poema *Há Queda*.
E-mail: psijurandir@gmail.com

⁶ Esta incerteza foi gestada e registrada no *magnum opus* de outro poeta, William Carlos Williams (1963/2023).

Vimos do mar: do corpo à linguagem, uma costura

Por Gabriela Chaves

A costura faz furo e coreografia no tecido — exige presença, trabalho e escuta. Na beira da saia da minha avó, tive o meu primeiro contato com a costura, separando as contas que ela usava para bordar. Foi minha mãe quem me ensinou a bordar, quando minhas mãos ainda eram bem pequenas. Depois, entendi que eu podia inventar e passei a criar roupinhas para as bonecas. Criar era como forjar novas camadas de sentido no mundo.

Meus primeiros passos na psicanálise foram em direção a algo sem nome. Não existe manual, mas eu buscava por miudezas que se encontrassem com as minhas. Decidi: queria uma analista que soubesse costurar, no sentido técnico da agulha e da linha. Supunha que, apenas a partir de uma experiência própria nesses pequenos gestos, do corte, da costura das partes e dos rasgos, ela pudesse me conduzir em uma análise. Era uma tentativa de falar sobre os pontos soltos, sem a pressa de recolocar tudo no lugar — era como se estivesse aprendendo a costurar de outro jeito.

A partir desse percurso, venho me interpelando sobre os cortes e as costuras que produzem os lugares da artista e da analista. Constantemente, fico inquieta acerca de como essas duas posições dialogam, se contaminam e se confundem. Onde uma termina e começa a outra?

Um dos enlaces fundamentais para Freud foi a referência à arte e à literatura, que aponta para a existência de mecanismos que regem a criação e que remetem à linguagem. A arte

pode ampliar a perspectiva do analista na clínica, pois pode acrescentar no diálogo sobre os processos inconscientes que regem o sujeito. Metzger (2015) cita que “Haveria algo que o escritor de algum modo já ‘sabe’ e que diria àquilo que busca o psicanalista, o que entreabre a possibilidade de que a psicanálise tenha o que aprender com a arte naquilo que tange ao psiquismo” (METZGER, 2015, p. 136). Com isso, na medida que os dois campos dialogam, tanto a arte quanto a clínica, podem avançar.

Dando mais um passo nesse alinhavo de fazeres, pergunto: O que há de comum entre escutar e criar? Confrontando as possibilidades de caminhos a percorrer para responder a essa inquietação, deparo-me com uma frase de *A chegada da escrita*, de Hélène Cixous (2024, p. 18): “Há algo que obriga você a atravessar os oceanos”, a qual me convida ao ímpeto dessa escrita.

Um barco de corpo

Na tentativa de costurar criação artística e escuta clínica, volto-me aos rastros deixados por Farnese de Andrade [1926-1996]¹, artista cuja mitologia pessoal serve de guia e provocação. É nesse entrelaçamento de processos entre o ateliê e aquilo que se produz em uma análise, e que me leva às seguintes questões, que acompanham o meu percurso: haveria uma ética comum entre quem escuta e quem cria? Como eu poderia costurar os fazeres da analista e da artista?

¹ Farnese de Andrade (1926 -1996) foi pintor, escultor, desenhista e gravador brasileiro. Acometido por tuberculose ainda muito jovem, mudou-se para o Rio

de Janeiro, onde permaneceu internado por quase dois anos. Sua obra aborda questões como a memória, o trauma e a perda, sendo atravessada por uma tensão constante entre o profano e o devocional.



Farnese de Andrade, Viemos do Mar II, 1998.

Tanto na clínica quanto na arte, há uma ética voltada àquilo que insiste em retornar à margem do sentido. Em Lacan, a ética da psicanálise define-se como a ética do desejo, como aquilo que funda o sujeito em sua relação com a falta. O analista, ao escutar, sustenta o lugar de não saber, abrindo espaço para que o sujeito produza suas próprias significações e possa assumir uma fala própria ao se implicar na busca pelos vestígios daquilo que escapa e, com isso, insistir em um novo dizer sobre si e sobre os conflitos que o cercam.

Paralelamente, o artista é lançado a um processo de materialização e construção de uma teia envolta em restos e não-ditos, que encontram um lugar de elaboração dessa autoria sobre si. Dessa forma, a ética que compõe a escuta clínica e o ato criativo implica a sustentação de um vazio, capaz de convocar o sujeito a um gesto singular de invenção de si.

Farnese, em sua obra, reúne rastros do íntimo e do coletivo. Sua criação pode ser lida como uma resposta singular ao real, não o da realidade empírica, mas o Real, como formulado por Lacan, como o que não cessa de não se inscrever no campo do Outro. Sua produção com objetos teve início na década de 1960 e passou a compor seu repertório marcado por cabeças e corpos de bonecas, santos de gesso e plásticos coletados nas praias, além de materiais como redomas de

vidro, armários, oratórios, ex-votos antigos e retratos de família. Os corpos guardados em resina de poliéster criam uma atmosfera entre pele, secreção e placenta.

A mudança de Farnese de Andrade para o Rio de Janeiro, marca mais do que um deslocamento geográfico: é o início de uma relação íntima com o mar, que passa a operar como campo simbólico de elaboração e cura. Costumo pensar no calor dos seus pés na areia, coletando objetos na orla e a sensação ecoada em seu corpo norteando suas escolhas — é uma forma, para mim, de vislumbrar a origem sensível de sua poética a partir dos restos.

Seu fascínio ao ver o mar pela primeira vez aos 22 anos foi tão intenso a ponto de lhe atribuir a cura. Certamente o mar proveu-lhe uma sensação de liberdade que jamais provara. Nesse momento nasceu uma cumplicidade insolúvel entre os dois, que perdurará até o fim de sua vida (COSAC, 2005, p. 19).

A chegada em uma análise talvez se assemelhe ao encontro com o mar e com o que retorna daquela imensidão, com os restos que vemos, coletamos ou fingimos não ver; com o aterrorizante que insistentemente interpela o nosso lugar, a partir da ideia de uma travessia que, na verdade, não está dada. Algo dessa origem persiste no que o corpo tenta dizer, entre o que pulsa e o que se forma, e como nos mares que tocaram os pés de Farnese, escutar é também abrir espaço para o que permanece encoberto, mas vivo.

O mar precede a forma, a linguagem e o sujeito, e relaciona-se com a origem dos primeiros enlaces da vida no planeta Terra, reencenando, em alguma medida, o útero materno. Tal imagem evoca nuances do inconsciente e nos remete à cena primária do desejo, onde o sujeito se constitui. Na clínica, essa dimensão mítica anterior à palavra emerge como algo que pulsa, num

fundo oceânico que sustenta os movimentos do falar.



Farnese de Andrade, Viemos do mar IV, 1978.

Olhar para os rastros de Farnese é como adentrar o mar num barco feito de corpo, navegando rumo a um desconhecido. Seus passos pela orla me remetem a cena da infância que abre esta escrita: eu, sentada à beira da saia da minha avó, observando ela bordar. É como se, num primeiro instante, eu fosse apenas convidada a ser espectadora. Depois, pouco a pouco, algo desse saber me fosse transmitido, por meio dos gestos da minha mãe e das minhas pequenas mãos que aprendiam a bordar. Nesse enlace próprio, passo a criar costurando minhas próprias formas sob essa trama que, antes de mim, já se tecia.

Em *Construções na análise* (1937/2022), Freud afirma que o objetivo do trabalho analítico é fazer com que o paciente recorde aquilo que se encontra sob o véu do esquecimento, e que, para isso, cabe ao analista o ofício da construção. Freud faz uma analogia precisa: compara o processo da análise ao trabalho do arqueólogo que escava uma construção soterrada, recompondo suas paredes a partir dos resquícios ainda existentes e os restos encontrados nos escombros. O que se constrói é uma possibilidade de costura, uma versão entre aquilo que restou e o que é possível supor a partir desses vestígios.

O artista lida com aquilo que insiste mesmo quando a história tenta apagar, e seu trabalho consiste em fazer comparecer o

que se encontra encoberto, esquecido ou recusado, não para oferecer uma restituição plena, mas para deslocar e reinscrever sentidos. Trata-se de uma prática que escava tanto o mundo quanto a própria linguagem, produzindo superfícies onde o que estava soterrado possa, finalmente, emergir.

[...] assim como o arqueólogo constrói as paredes de um prédio a partir dos resquícios de parede ainda existentes, determina quantidade e a posição de colunas a partir de depressões no solo, reconstitui os antigos ornamentos e pinturas de parede a partir de restos encontrados nos escombros, o analista procede da mesma forma quando tira as suas conclusões a partir de fragmentos de lembranças, associações e declarações ativas do analisando (FREUD, 1937/2022, p. 367).

Essa operação de construção encontra, na costura que mencionei anteriormente, um lugar de elaboração. Costurar é, antes de tudo, um trabalho sobre o corte, como um gesto que aproxima o que estava separado, que faz as bordas se encontrarem sem apagar as marcas. O ponto de costura não apaga o rasgo: ele o evidencia, sustenta e mantém a separação ao mesmo tempo que possibilita uma nova forma, uma nova tessitura. O analista opera sobre os fios soltos do discurso, tratando-se de fazer do ponto de costura um lugar de travessia.

A arte e a clínica operam na borda desse impossível – e o que se produz é uma forma de fazer laço com aquilo que escapa à linguagem. Kehl (2023) observa que a ética da psicanálise é uma ética da investigação: uma experiência que possibilita a produção de um analista do lado do analisando. Essa dimensão investigativa também se faz presente no gesto do artista, que se coloca à escuta de um real que não se deixa capturar. Ambos trabalham a costura dos restos, lapsos e vestígios que não se integram completamente ao universo simbólico, mas compõem uma trama furada e esgarçada.

Para Rivera (2007), algo central à arte e intimamente costurado à psicanálise é sua potência de convocação do sujeito. A autora acrescenta que “a psicanálise vem ressaltar algo antigo, talvez, no universo artístico: o fato de que a autoria implica uma certa subversão do sujeito” (p. 16). O entrelaçamento entre a teoria e a arte não se limita ao uso privilegiado de obras eruditas ou belas imagens, mas constitui uma forma de recolocar a questão do sujeito diante da falta. O que emerge é uma escuta do resto, da falha, do fragmento: o sujeito não é autor de si mesmo, mas efeito de uma inscrição marcada pela perda.

Jorge (2022) destaca o quanto a criação freudiana deve à arte, considerando a relação fundamental entre o trabalho do artista e as descobertas do psicanalista. O autor ressalta que o artista sempre precede o analista, e que não se trata de psicanalisar a arte, mas de aprender com ela, implicando que a arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica. “A literatura e a arte são disciplinas que fazem parte da formação do psicanalista, uma vez que Freud parece ter extraído sua própria ‘formação’ em grande parte dos ensinamentos trazidos pelos artistas com suas obras” (JORGE, 2022, p. 280). Isso leva o analista a buscar, nas obras, vestígios e testemunhos da experiência subjetiva do artista, de modo a apreender os mecanismos do inconsciente.

O artista parece manter uma relação mais íntima com o inconsciente, ou ao menos, uma maior abertura para deixar-se atravessar por ele, defende Jorge (2022). Pode-se dizer: assim como um processo de análise se dá pela implicação do sujeito, um processo de criação e desenvolvimento de uma obra de arte também exige um investimento que não é apenas técnico ou conceitual, mas pulsional e transferencial. Criar implica sustentar um não saber, escutar as falhas, e permitir que o inconsciente se ‘inscreva’ em uma materialidade. Nesse sentido, tanto o artista

quanto o analista se colocam à escuta de um real que os excede, em um gesto que envolve risco, presença e desejo – portanto, ético.

O artista talvez possa ser considerado como um sujeito que não coloca obstáculos — ou os coloca o menos possível — para que o inconsciente se apresente através da fantasia que vela o real. Sempre há, ainda assim, algo de assustador na criação, de obscuro ou mesmo terrível, que é mencionado por muitos artistas, como Marguerite Duras: “O escrito é o grito das feras noturnas, de todos, seu e meu, os gritos dos cães” (JORGE, 2022, p. 281).

Ligeiro (2021) pontua que a criação não está necessariamente ligada ao trabalho manual de um artista, mas à capacidade de “empreender um novo arranjo dos significantes existentes no mundo” (p. 728), tal como faz o sujeito em análise, que cria novos significantes e produz um olhar inédito para a própria história.

Esse enlace se dá quando o falante se implica radicalmente no desejo que o causa, na travessia em que se confronta com aquilo que lhe é mais próprio e, ao mesmo tempo, irrepresentável: o cerne de seu desejo. Cada obra, nesse sentido, sustentaria um resto que não se resolve. A arte não busca completar o sujeito, nem tamponar a falta, mas criar condições para que ele se depare com a ausência que o constitui, com aquilo que escapa e o funda como sujeito. Ambas operam na e com a linguagem, mas também a partir dos pontos em que o dizer falha, fura, tropeça — abrindo vias para que algo do real ganhe existência, mesmo que sob a forma do impossível de ser dito.

O corpo que costura o mar

Tal como em Farnese, o trabalho em análise consiste em recolher os restos que o mar entrega à beira da orla e fazer algo com isso, o que não se trata de restaurar o pedido, mas de operar com aquilo que sobra e insiste. Ao analista cabe sustentar as condições para

que esse encontro com o indizível aconteça, sem querer nomeá-lo de antemão, e a formação do analista, nesse sentido, visa a manutenção da disposição a sustentar a falta, — aquilo que lhe é mais próprio, e que, no entanto, escapa.

Nessa direção, o ato criador se apresenta como uma resposta singular ao real, que não busca suturar, mas inventar um modo possível de habitar a falta. Trata-se de uma forma de existência que se costura a partir do que sobra de si, das rasgaduras que o constituem, habitando a linguagem, de modo a fazer reverberar também aquilo que não se pode dizer. Ligeiro (2021) observa que o testemunho, tanto na análise como na arte, leva em conta a própria impossibilidade de tudo dizer, e é nisso que escapa que se inscreve a possibilidade de um testemunho dos efeitos do encontro com o real. Por essas costuras, tanto a escuta clínica quanto a criação artística, se sustentam em uma ética em que o sujeito se autoriza a partir de si, na travessia.

Como observa Kehl (2023), o artista “cria um objeto que represente a dimensão impossível de seu desejo e oferece aos seus semelhantes” (p.167). É nesse ponto que a arte de Farnese e a prática analítica convergem: ambas oferecem como borda onde o real pode surgir, não para ser domesticado, mas para ser sustentado em sua irrupção. O artista e o analista não fecham a ferida, porque sabem que no bordejar daquilo que não se fecha, na insistência do que retorna, é que se opera a criação e a escuta. É no ponto em que a linguagem falha que é possível inventar e fazer costura.

Costurar, então, é uma prática que atravessa tanto a clínica quanto a criação. É um trabalho de composição e escuta: escuta do tecido, do rasgo e do silêncio que se impõe nas entrelinhas. Estar na beira da saia da minha avó é mais que uma memória de infância; posso, quem sabe, pensar na

transmissão de uma ética. Aprendi ali, sem que se me dissesse, que há um saber que só se transmite pela prática, pela experiência. Um saber que não se escreve nos manuais, mas nas mãos, no corpo, no gesto que repete e inventa.

Farnese recolhe do mar os restos que a água não levou e, com eles, ergue figuras que nunca serão inteiras. Nesse incompleto, nesse corpo feito em pedaços, sua obra encontra uma beleza radical, uma força que não se curva à lógica da restauração. O que me interessa na costura é dessa mesma ordem, onde posso olhar para os fragmentos do tecido, do corpo, da história, da fala e perguntar: o que posso fazer com isso? Que linha não se rompe, mesmo quando tudo parece prestes a se desfazer?

A análise, para mim, é esse lugar onde eu aprendo a não fugir do corte e que não há sutura definitiva, que não há palavra que dê conta de tudo, mas que é possível tecer algo — uma escrita, uma vida, uma obra, uma posição no mundo. Uma costura que não se faz para tapar o buraco, mas que borda em torno dele, fazendo do vazio um ponto de sustentação. Assim, penso que tanto na clínica quanto na arte, o trabalho não é sobre resolver ou curar, é sobre sustentar a pergunta e aceitar que haverá sempre um resto, sendo isso o que nos convoca à criação, porque é desse lugar e do que não se fecha, que podemos, enfim, assumir a autoria de nossa própria travessia.

Referências

CIXOUS, Hélène. *A chegada da escrita*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

COSAC, Charles. *Farnese objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FREUD, Sigmund. [1937]. Construções em análise. In: *Fundamentos da clínica psicanalítica - Obras incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*, v. 4: O

laboratório do analista. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

KEHL, Maria Rita. *Sobre ética e psicanálise*. Rio de Janeiro: INM Editora, 2023.

LIGEIRO, Vivian Martins. Testemunhos do vazio: o valor da sublimação na psicanálise. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 24, 2021, p. 721-745. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2021v24n3p721.13>.

METZGER, Clarissa. Sublimação: laço entre arte e clínica. *Revista de Psicanálise Stylus*, Rio de Janeiro, n. 31, 2015, p. 133-143. Disponível em: <https://stylus.emnuvens.com.br/cs/article/view/663/374>.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 19, 2007, p. 13-24. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652007000100002>.

GABRIELA CHAVES é psicanalista e artista visual. Pós-graduanda em Psicanálise, Arte e Literatura, atua no entre da escuta e da criação, onde palavra, costura e imagem se entrelaçam. É analista em formação do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise - Seção Goiânia.

E-mail: agabrielachaves@gmail.com

“Aos que não podem falar”: a função do silêncio e a estética de sua interpretação

Por Tiago Ravanello

Permitam-me começar este breve texto sobre a estética do silêncio por uma pequena fala perdida no tempo: trata-se da história, tal como contada por Freud (1909/1996), de uma criança que há cem anos atrás havia sido tomada pelo medo de dormir e pelos horrores do silêncio da noite, mas, sem sucumbir, faz o seguinte apelo a quem lhe oferecia o cuidado: “fala comigo: tenho medo porque está muito escuro”. Pede o menino de três anos. E a tia provoca-lhe: “E o que você ganha com isso? Ainda assim não poderá me ver.” Mas ele responde: “não importa, há mais luz no mundo quando alguém fala”. Tal passagem ilustra algo de crucial na abordagem da estética a partir de considerações psicanalíticas: embora tenhamos no que diz respeito aos estudos sobre estética mesmo em psicanálise um certo predomínio do regime visual (no estudo da literatura, pintura, escultura, etc), o que tende a impor o modelo da “presença” ou de ontologias positivas na delimitação dos objetos de estudo, há algo de primordial no efeito estético causado pelo silêncio e a forma como o articulamos na experiência clínica. E trata-se de um objeto difícil de ser cernido em função de seu caráter fugidio, mas não se trata justamente disso em nosso laboratório analítico quando falamos de temas fundamentais como os do inconsciente e da pulsão?

Como bem nos lembra Freud em *O estranho*, por estética não devemos entender somente “a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (1919/1996, p.

237) e, nesse sentido, devemos discriminar ao menos duas formas diferentes de efeito estético do silêncio que são historicamente importantes para a constituição e desenrolar do método psicanalítico. Dito de outra forma, a psicanálise nasce do encontro entre dois silêncios: de um lado, o silêncio oriundo do sufocamento da sexualidade em corpos usurpados de sua autonomia – o silêncio imposto por uma moral sexual civilizada e cuja fala precisava ser libertada¹. De outro lado, a invenção freudiana de um método que implica a transposição do olhar para a audição nos legou a instituição de um novo estilo de silêncio: a escuta analítica. Trata-se, portanto, de dois silêncios que não se confundem: o silêncio enquanto fruto da opressão – a boca calada dos “afetos estrangulados”, das “emoções enlatadas” (FREUD, 1903/1996) e o silêncio como tônica da prática metódica e humilde de uma escuta transformativa. No primeiro, o sujeito se apaga porque o acesso à palavra é negado. No segundo, o sujeito se esvanece para que algo de diferente possa advir.

No silêncio operado como tortura psicológica, o silêncio como terror, a verdade extravasa por outros meios (como no caso dos sintomas conversivos, das psicossomáticas, das práticas de *cutting*, dos atos suicidas e da irrupção da angústia). A fala negada exige um pouco mais de corpo. No silêncio como estilo analítico, o apagamento do eu (do analista) faz ato (analítico), ou seja, ele convida a um comparecer da verdade: verdade aqui

¹ Exemplos do efeito de tal modo de silenciamento no que diz respeito à sexualidade podem ser encontrados

na recente obra organizada por Marco Antônio Coutinho Jorge e Natália Travassos (2024) intitulada *Do armário às ruas: Stonewall e a psicanálise*.

tomada não no sentido do realismo, do encontro com o fato ou objeto “verdadeiro” pensando enquanto ontologia positiva, mas do cumprimento das condições para um encontro trágico consigo mesmo. E não é descabido de sentido o retorno de Freud aos modelos do mito e da tragédia, tais como em Édipo e Narciso, pois não se trata apenas de um mero recurso retórico, mas, sim, da influência exercida sobre a teoria freudiana pelo modelo de raciocínio próprio ao romantismo alemão², a saber, a de uma concepção de sujeito em conflito entre sua “*hybris*” (a desmesura de suas ambições e afetos) e a “*moira*” (o enfrentamento de seu destino incontornável e inevitável).

Frente ao não-dito que transborda (sua *hybris*) e às repetições daquilo que emerge como o não-realizado³ (seu encontro com *moira*), o analista recua do dito fazendo transparecer seu ato. E não se trata aqui da ausência de uma fala, pois o silêncio do analista não é fruto de uma ausência de saber (“não digo porque não sei o que dizer”) ou de desejo (“sei o que dizer mas não o quero”). Lacan, em “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”, nos convida a pensar diretrizes éticas muito interessantes para a proposição de um uso metódico do silêncio. A primeira dessas balizas é a de que o analista estará tão mais seguro de seu ato quanto menos estiver interessado em seu ser, o que resulta numa única posição razoável frente aos jogos de retorsões imaginárias de seu analisando ou analisanda: o do “morto” (LACAN, 1958/1998, p. 595). Nas palavras do autor:

Além do mais, o sentimento mais agudo de sua presença está ligado a um momento em que o sujeito só pode se calar, isto é, em que recua até mesmo ante à sombra da demanda. Assim, o analista é aquele que sustenta a demanda, não como se costuma

dizer, para frustrar o sujeito, mas para que reapareçam os significantes em que sua frustração está retida. (LACAN, 1958/1998, p. 624).

A questão do silêncio tal como proposta por Lacan nos convida a pensar para além do controle dos efeitos estéticos, o que estaria de certo modo incluso na concepção de “manejo da transferência”, tão criticada pelo autor no modo de encaminhamento dos casos em autores de escola inglesa, mas para uma tomada de posição ética na decisão que se coloca toda vez que se toma a fala ou se faz ouvir o silêncio enquanto ato. Vejamos dois exemplos no universo artístico a respeito desse ato: o primeiro deles é a possibilidade de grafia do silêncio tal como preconizado nas teorias musicais. Nas partituras clássicas, o silêncio pode ser grafado através de sinais que se opõe criando um sistema de notação do tempo: pausa de semibreve, pausa de mínima, pausa de semimínima, pausa de colcheia, pausa de semicolcheia, pausa de fusa e pausa de semifusa são, portanto, sinais gráficos que servem à execução do silêncio. Se, por um lado, é certo que a referência é negativa por relação a uma positividade da duração do som (semibreve, mínima, semimínima, colcheia e assim por diante), por outro, não podemos dizer que se trate apenas da ausência da nota, mas de um ato que opera efeitos estéticos de antecipação, vacilação, suspense, surpresa e, quiçá, aturdimento. Ousaria dizer que em raros momentos a bateria de uma escola de samba se faz tão audível quanto em sua famosa “paradinha”. Mas há que se pensar uma estratégia de seu ato, pois o uso excessivo desgasta o recurso e mínima o seu efeito. Não ocorreria o mesmo com a estratégia clínica? Lembremos aqui do preceito lacaniano segundo o qual o analista também paga, desde seu lugar, para estar

² Para os leitores que quiserem o aprofundamento no estudo das relações entre Freud e o romantismo alemão, sugerimos a leitura de “O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico” (LOUREIRO, 2002).

³ Termo utilizado por Lacan (1964/1988) em *O seminário, livro 11* como objeto da crítica às discussões de cunho ontológico: nem ser, nem não-ser, o inconsciente emergiria como algo de não-realizado.

na experiência analítica: paga com sua pessoa enquanto suporte da transferência, paga com o cerne de seu ser enquanto dimensão subjetiva a quem se possa endereçar o ato analítico e, mais fundamentalmente, paga com palavras elevadas ao nível estratégico da interpretação (LACAN, 1958/1998). Mas que ele pague com palavras não significaria que ele teria de ser incauto a ponto de transformar a cena no “toma lá dá cá” de uma “*two body psychology*”, logo, a decisão sobre o silêncio implica na dimensão ética envolvida no ato analítico.

Na abertura do seminário 10, Lacan nos brinda com uma questão similar ao tensionar essa dimensão de decisão da estratégia clínica: há perguntas que irão quase que forçosamente implicar no encontro trágico com a nossa divisão do sujeito, divisão essa que a angústia dá enquadre como os caixilhos de uma janela. Sabendo disso, Lacan nos lança a pergunta infernal: “e quem vocês poupam?”. Ou ainda, redobrando a aposta: quem é poupado nesse caso, os analisandos ou os analistas? Vejamos aqui o segundo exemplo deste texto através do qual a arte nos faz colocar o ato analítico em relevo. Desta vez, um exemplo literato proveniente da obra de Stephan Zweig no ensaio “Aos que não podem falar” (1940/2014). Segundo o autor: “a tortura do silêncio é a mais cruel mutilação da alma já inventada neste mundo.” O texto tem por objetivo convocar os diversos artistas e expoentes culturais a elevarem suas vozes em protesto, em súplica e em ato político contra a formação dos campos de concentração durante o levante nazista e a segunda guerra mundial. Mas sua reflexão vai além, ao se deparar justamente com o silêncio:

Acredito que o primeiro dever de todos os que tem a liberdade de se expressar hoje em dia é falar em nome de milhões e milhões de pessoas que já não podem mais fazê-lo porque foram alienadas desse direito inalienável. [...] Esse silêncio, esse

terrível silêncio impenetrável e infinito, eu o escuto de noite, eu o escuto de dia; ele preenche meu ouvido e minha alma com seus horrores indescritíveis. É mais insuportável do que qualquer barulho; há mais terror nele do que no trovão, nos uivos das sirenes, nos estampidos das explosões. Dilacera os nervos, é mais deprimente do que os gritos ou os soluços, pois a cada segundo estou consciente de que há nesse silêncio a servidão de milhões de seres (ZWEIG, 1940/2014).

Disso resulta uma posição semelhante ao ato de criação da psicanálise: “Falar, enquanto esses milhões de seres arquejam sob a mordaça, é para mim uma vergonha, e eu me esforço para escutá-los”. A função do silêncio, tal como iniciada por Freud e reinventada por Lacan, tem por finalidade instaurar um ato transformativo, disruptivo desde seu conjunto de lugares implícitos na experiência, o que opõe uma ruptura quanto aos modos fixados e enrijecidos de circulação dos afetos, de manutenção de lógicas de opressão e de jogos de poder. Quanto a isso, o horizonte de transformação oferecido pela psicanálise em extensão convidou diferentes setores da sociedade à reflexão desde seus primórdios através de textos como “Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna” (FREUD, 1908/1996), “A sexualidade na etiologia das neuroses” (FREUD, 1898/1996), “Reflexões sobre os tempos de guerra e morte” (FREUD, 1914/1996) e “Psicologia das massas e análise do eu” (FREUD, 1921/1996). Já no universo da psicanálise em intenção, o discurso do analista faz os quartos de giro necessários para que o saber do analista não seja nem a sustentação de uma verdade instituída na figura da mestria (o S1 no lugar de agente no discurso do mestre) ou no poder da autoridade por sua circulação (o S2 do discurso universitário).

Dito de outra forma, não se trata na experiência psicanalítica de encontrar a verdade que jaz deslembada no discurso, a entrelinha sub-reptícia escondida no discurso do analisante através de

maquinarias discursivas e defensivas. A interpretação psicanalítica se beneficiaria muito mais de versos extensos, repletas de saber propositivo caso ela visasse a realização de uma função hermenêutica. Se o inconsciente é, desde Freud, uma estrutura lacunar, a “hiância da minha consciência”, não cabe ao analista desvendar o mistério, traduzir a intencionalidade oculta ou resgatar o fato esquecido. Pelo contrário, Freud denominava como “análise selvagem” o modelo da interpretação que comunica ao analisando a “verdade” não-sabida de seu inconsciente.

Nesse sentido, o silêncio pode vir a se tornar um ato interpretativo muito mais eficiente do que longas explicações, discussões teóricas ou citações textuais provenientes do analista. Igualmente, seu poder transformativo enquanto reconhecimento de nossa falta-a-ser e convite insistente e ruidoso para um vir-a-ser é muito mais significativo do que a estratégia contemporânea de acrescentar diagnósticos às identidades daqueles que sofrem. Segundo Lacan:

Mostraremos que não há fala sem resposta, mesmo que depare apenas com o silêncio, desde que ela tenha um ouvinte, e que é esse o cerne de sua função na análise.

Mas se o psicanalista ignorar que é isso que se dá na função da fala, só fará experimentar mais fortemente seu apelo, e, se é o vazio que nela se faz ouvir inicialmente, é em si mesmo que ele o experimentará, e é para-além da fala que irá buscar uma realidade que preencha esse vazio. Assim, ele passa a analisar o comportamento do sujeito para ali encontrar o que ele não diz. Mas, para obter a confissão, é preciso que ele fale disso. Então, ele recupera a palavra, mas tornada suspeita por só haver respondido à derrota de seu silêncio, ante o eco percebido de seu próprio nada (LACAN, 1953/1998, p. 249).

Localizar a função da demanda na lógica do ato analítico que faz com que o analista se furte ao exercício simplista da

especularização imaginária e da tradução do subliminar o realoca numa função específica, a saber, a de sustentar o lugar ao qual a mensagem se endereça enquanto apelo à verdade em sua estrutura de ficção, ou seja, no ato que faz laço social entre o dito, seus efeitos e o seu fundo absolutamente vazio. O silêncio torna-se, portanto, um elemento fundamental do estilo analítico na clínica lacaniana: sustentar um saber analítico é também colocar em questão um não-saber que, em ato, mostra-se como o saber calar-se no momento crucial. Seu objetivo traz consigo um encaminhamento muito diferente da noção de verdade: ao invés de prover ao analisando um saber que dê sentido à sua história (e que, por consequência, cale a sua boca), o silêncio do ou da analista convida à implicação ética no trabalho de vir-a-ser sujeito, como um dedo em riste apontando... para o vazio.

Referências

FREUD, Sigmund. [1898]. A sexualidade na etiologia das neuroses. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1903]. Estudos sobre histeria. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1908]. Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1909]. Análise de uma fobia em um menino de cinco anos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1914]. Reflexões sobre os tempos de guerra e morte. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1919]. O estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. [1921]. Psicologia das massas e análise do eu. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; TRAVASSOS, Natália Pereira. (Orgs.). *Do armário às ruas: Stonewall e a psicanálise*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2024.

LACAN, Jacques. [1953]. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar: 1998.

LACAN, Jacques. [1958]. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar: 1998.

LACAN, Jacques. [1964]. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar: 1988.

LOUREIRO, I. *O carvalho e o pinheiro: Freud e o estilo romântico*. Rio de Janeiro: Editora Escuta, 2002.

ZWEIG, Stefan. [1940]. Aos que não podem falar: um ensaio. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

TIAGO RAVANELLO é psicanalista e diretor do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise - Núcleo Campo Grande. Realizou pós-doutorado em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo (USP), é mestre e doutor em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo parte de seu doutorado sido realizada na Universidade de Paris- X (Nanterre) pelo programa CAPES/PDEE, e psicólogo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atualmente é Professor Associado da Faculdade de Ciências Humanas, tutor no Programa de Residência Uniprofissional em Psicologia Clínica e professor do Programa de Pós-graduação em Psicologia - mestrado - da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

E-mail: tiagoravanello@gmail.com

Severo Sarduy: um escritor lacaniano *à la lettre*

Por Hilda Fernandez-Alvarez

Mas como não cometer erros? Havia milhares. Milhares de pezinhos. Mãos comidas. Aquele guincho. Pratos e colheres de estanho. Eles saíram esverdeados e atacaram os potes. Sirena apareceu. Eles guincharam e desapareceram. Ao mesmo tempo. Uma mulher saiu de cada uma das janelas. E em cada um ele sacudiu uma toalha de mesa preta. A fachada desapareceu atrás de uma cortina de migalhas de pão. Rio de penas (SARDUY, 1967/1999, p. 94).

Há um autor cubano chamado Severo Sarduy (1937-1993), que é teórica e eticamente marcado pela psicanálise em sua obra literária. Em alguma ocasião distante (FERNANDEZ, 2004), dediquei-me a estudar sua obra e fazer uma análise detalhada de um de seus romances, *De donde son los cantantes*, no qual Sarduy propõe uma estética neobarroca, – artifício confesso, paródia e simulação – e que desafia o significado devido à sua estrutura complexa e proliferação linguística. Esse romance, mais do que um agradável passeio no parque, é um turbilhão textual com uma musicalidade que insere o leitor, sem aviso, em um banquete de letras e cores que desorienta e produz afeto. Ou seja, é um discurso no qual o significante assume uma preponderância maior do que o significado, dado que os fragmentos desafiam qualquer narrativa possível e nos deixam sem entender muito.

Se cada texto é um tecido, *De donde son los cantantes* é atado com fios de texturas e cores muito diferentes, tem uma sobreposição de linguagens muito variadas: gírias relacionadas à teoria literária, cultura popular (canções populares, provérbios, ditos e “choteo”), poesia culta do barroco, frases publicitárias, referências a teorias filosóficas e obras pictóricas, para citar apenas alguns elementos de sua extensa

heterogeneidade discursiva. A estética do romance, fiel às abordagens de sarduianos ao neobarroco, apresenta uma grande teatralização, uma paródia inesgotável, favorecendo que a narrativa apresente uma constante artificialização ao longo do romance, que se divide em quatro partes: “Currículo cubano”, “Junto ao rio das cinzas de Rosa”, “La Dolores Rendón”, “A entrada de Cristo em Havana”, mais uma “Nota” no final.

O romance se afirma como uma grande questão sobre a cubanidade, mas também sobre o próprio ser da linguagem, o nada, a morte, o objeto enganoso do desejo e a falta de sentido. Consideramos que, mais do que uma questão sobre essências, sobre o conceito de nação ou sobre uma antropologia da nação cubana, Sarduy aponta para o devir do ser e da linguagem.

De donde son los cantantes é uma obra “aberta” no sentido de Umberto Eco, e “polifônica” no sentido de Mikhail Bakhtin, que apresenta uma superposição de saberes e possibilidades de interpretação. Além de ser uma obra que adere à ética do discurso psicanalítico de Jacques Lacan, já que o aforismo que diz “O sujeito do inconsciente se estrutura como uma linguagem” repercute nas teorizações do cubano e de seu romance.

Como esse romance é uma obra mais de gozo do que de prazer – que discutirei mais adiante –, e porque acho difícil fazer cortes na análise do romance que levou-me a uma tese, desta vez vou me concentrar primeiro em uma reflexão geral sobre a relação entre literatura e psicanálise, para depois discutir breves vinhetas da vida, a formação e o trabalho prolífico de Sarduy, com ênfase na estética neobarroca e no prazer do texto,

Convido-lhes a refletir sobre como o discurso analítico toma forma na literatura.

Literatura e psicanálise

O texto narrativo ou poético, que sempre envolve uma reflexão melhor ou pior bem-sucedida sobre o humano, deixa uma experiência que clama por ser redefinida, reformada, discutida. Lacan (1971/1995), em *O seminário, livro 18*, faz esta pergunta que nos é feita em todos os momentos do fazer criativo: “O que eu faço com o conhecimento que a experiência deposita?”.

A discussão que se faz de um texto pode variar de uma conversa informal entre amigos à crítica literária. A crítica literária é um ato que envolve uma análise sistemática e talvez supostamente científica de um texto. Abordar um texto literário para além da experiência real da leitura implica um propósito: “descobrir” novos significados, julgar seu valor artístico, contribuir com avanços para a teoria literária, dar novas formas ao texto ou discutir as estruturas que o compõem. É o crítico ou o acadêmico, no entanto, mesmo na abordagem mais “científica”, um sujeito com sua subjetividade inconsciente. É assim que o crítico, sendo um sujeito de desejo, vê no texto o que é possível a partir de sua própria perspectiva, fala do que ele pode falar e descobre a verdade do texto a partir da acessibilidade à sua própria verdade, que ele é capaz de ouvir ou ver.

Como o sujeito e o objeto no ato crítico estão em uma vizinhança perigosa, cujo horizonte pode ser mimetizado com a obra, o crítico se refugia na teoria. A crítica se aproxima da experiência, certamente, a dimensiona para abordar um texto analiticamente, mas recorre a referenciais teóricos para legitimá-lo e codificar o conhecimento de forma transmissível.

Embora a teoria psicanalítica tenha tecido uma estreita relação com o campo da

literatura desde o nascimento da psicanálise, o problema de como o texto é abordado a partir da psicanálise não deixou de ser problemático, especialmente com as novas leituras da obra de Freud, a multiplicidade de leituras da teoria psicanalítica e precisões éticas na prática.

Na vasta obra de Sigmund Freud, encontramos múltiplas reflexões que têm como referência as artes: música, pintura, escultura, mas muito particularmente a literatura. Quase sempre, suas referências a textos literários têm o propósito de provar um princípio ou mecanismo de sua teoria, sendo a literatura uma referência constante para apoiar seus avanços teóricos. Alguns exemplos clássicos seriam a análise de *Gradiva*, de Johannes Jensen, sobre a qual Freud analisa elementos-chave de sua teoria dos sonhos e devaneios; ou o ensaio sobre *O estranho*, no qual Freud reflete sobre o estranho do duplo através do conto de Hoffman, *The Sandman*. Outra abordagem freudiana da literatura é a da psicobiografia, na qual Freud utiliza elementos da história de vida para analisar a obra literária e questiona sobre as motivações do ato criativo e sua relação com o inconsciente do sujeito criativo. Um exemplo clássico é o do grande mestre Leonardo Da Vinci. Marie Bonaparte faria mais tarde o mesmo com Edgar Allan Poe, embora mais em uma perspectiva psicodiagnóstica dos textos e de seu autor.

Como Freud, Jacques Lacan também faz grande uso da literatura como alimento para o pensamento em seus seminários e escritos. Seu propósito não difere muito do de Freud, no que diz respeito a mostrar seus avanços teóricos com histórias literárias, no entanto, sua abordagem é diferente no sentido de que ele está mais interessado nos conflitos estruturais de textos e discursos do que em uma análise da “psicologia” do texto ou de seu autor. Por exemplo, o extenso trabalho sobre Hamlet tenta mostrar o arranjo mítico universal do desejo. Com Sade

e Mirabeau, Lacan discute os limites da moralidade e do desejo, assim como com Platão e *O banquete*, ele aborda a estrutura amorosa na transferência. Lacan (1971/1995) faz uma dupla reflexão mais precisa sobre literatura e crítica literária a partir da psicanálise em *O seminário, livro 18*, quando trabalha sobre o caso de James Joyce, buscando os elementos estruturais que nos permitem compreender, em primeira instância, o processo de escrita em um nível simbólico e real. Lacan faz uma crítica irônica ao uso da psicobiografia como método de análise literária, perguntando-se se talvez um texto seria melhor resolvido com a psicobiografia do crítico. “O texto em si poderia ser resolvido por minha própria psicobiografia?”.

Lacan (1971/1995) discute o problema da relação entre literatura e psicanálise, começando com o caso de James Joyce e retomando sua própria análise em *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe. Aqui, Lacan, entre outras coisas, aponta para a renovação da crítica a partir da psicanálise, para a qual é necessário que os textos – psicanalíticos e literários – “se meçam”, ou seja, se encontrem, dialoguem e se retenham. Ele acrescenta, no entanto, que a crítica literária da psicanálise “faz um buraco”, uma vez que a psicanálise é melhor mostrada como conhecimento no fracasso. O conhecimento no fracasso refere-se ao fato de que a psicanálise é incapaz de elucidar a mensagem da carta devido à fronteira – litorâneo diz Lacan – que a carta faz entre o conhecimento e o gozo, entre o acessível e o inominável. É assim que Lacan resume: “A letra não é exatamente o litoral, a borda do buraco no conhecimento que a psicanálise designa precisamente quando se aproxima da letra?”.

Assim como na terapia psicanalítica, é necessária uma ética particular que consiste na elisão do analista na relação diádica analista-analisante, a fim de corroer a relação espelho – uma forma básica de

identificar e se comunicar com os outros – para permitir a emergência da verdade do analisando. Ao mesmo tempo, a abordagem de um texto requer “fazê-lo falar” de uma perspectiva que não seja tão arbitrária ou excessivamente suspeita – toda interpretação é – para não obstruir grosseiramente seu significado. A abordagem psicanalítica do texto, principalmente a da filiação lacaniana, privilegia menos o tratamento de casos – o que tem dado à psicanálise uma reputação tão ruim por sua tendência reducionista e sua leitura suspeita. A perspectiva da motivação e psicodinâmica de um determinado autor é menos enfatizada, enquanto se concentra mais nas estruturas do texto e no ato de escrever.

Sarduy sabia algo sobre isso que o levou a escrever uma obra que faz um ato literário fiel. Vejamos um pouco de sua história e de sua obra literária.

Não tão Severo

Severo Sarduy (1937-1993) foi um escritor prolífico de iniciação muito jovem, sua obra tem cerca de vinte e cinco livros que incluem: sete romances, quatro livros de poesia, quatro peças de teatro, quatro livros de ensaios - além de materiais de publicação dispersos -, numerosos contos e autobiografias, radionovelas, bem como múltiplas contribuições em publicações de crítica literária e de arte. Embora as letras fossem seu interesse artístico mais importante, Sarduy também pintou, tendo seis exposições individuais na Europa até 1987. Na entrevista *Escrevendo com cores* (1985/1999, p. 1824), Sarduy afirma: “Minha humilde prática consiste em escrever com cores, ou se quiser, e a metáfora fácil vale a pena, é pintar não usando óleo e tela, mas sintaxe e páginas – o branco do suporte é o mesmo”. Pintura e escrita eram para Sarduy um binômio que dava ao seu estilo uma marca particular. No entanto, o trabalho mais importante sempre foi escrever.

Originário de Camagüey, Cuba, uma cidade com uma antiga tradição literária, Sarduy mudou-se para Havana em meados dos anos 50, uma época de plena efervescência pré-revolucionária. Sarduy menciona que essa viagem é “aquela que me daria um sentido próprio da jornada como deslocamento e desenraizamento” (MONEGAL, 1977/1999, p. 1796).

Vindo de uma família da classe trabalhadora, seu pai um empregado do trem, sua mãe dedicada ao lar, Sarduy consegue se matricular na Faculdade de Medicina, realizando vários trabalhos para sustentar seus estudos. De Camagüey, publicou seus primeiros poemas em jornais locais, embora seus encontros mais influentes em sua carreira tenham sido em Havana, quando conheceu José Lezama Lima, seu professor vitalício. Sarduy publica poemas, contos e aparições semanais nos jornais *Diario Libre* com temas culturais, e no jornal *Revolución*, o jornal de maior circulação e porta-voz do movimento revolucionário comandado por Fidel Castro. Deve-se notar que Sarduy foi ativamente político durante seus anos em Havana, fazendo, junto com outros escritores, manifestos e vários apelos à inteligência.

Em dezembro de 1959, aos 22 anos e deixando sua carreira médica interrompida, ele embarcou para a Europa com uma bolsa de estudos de dois anos para estudar crítica de arte na École du Louvre em Paris e, quando sua residência expirou, Sarduy ficou em Paris e nunca mais voltou a Cuba. Em Paris, Sarduy recebeu as influências teóricas mais decisivas, logo conheceu dois personagens muito influentes no movimento estruturalista: Roland Barthes e François Wahl, com quem estabeleceu uma amizade amorosa que durou ao longo do tempo; sendo o primeiro um teórico tão notável, tem um efeito decisivo em sua formação, em termos de suas referências à linguística, semiótica e narrativa. Eles o

introduziram no mundo do pós-estruturalismo, estabelecendo relações com Philippe Sollers, Julia Kristeva e Italo Calvino, e até mesmo participando dos seminários de Lacan com Philippe Sollers. Além disso, Sarduy é amigo e interlocutor de escritores latino-americanos exilados em Paris ou que visitam esta cidade, entre eles Pablo Neruda, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo e, particularmente, Octavio Paz.

Sarduy publicou seus ensaios junto com Lacan, Derrida, Barthes, Bataille e Sollers, entre outros, em *Tel Quel*, e, pouco depois, dirigiu a coleção latino-americana de Editions du Seuil.

Seu tempo é o do *boom* do romance latino-americano, termo que alude à produção literária de um grupo de escritores latino-americanos durante os anos 60, e o consequente fenômeno da leitura do romance latino-americano em nível internacional, com sua comercialização associada. É uma pretendida entrada do romance latino-americano na universalidade, uma vez que seus preconceitos regionalistas foram descartados e que é exemplificado pela obra-prima do período, *Cem anos de solidão* (1967), de García Márquez, mas que também inclui outras obras, como *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, *Amarelinha* (1960), de Julio Cortázar, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso, *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, e *Tres tristes tigres* (1967), de Cabrera Infante.

Segundo González Echeverría (1999, p. 1583), Sarduy se destacou nesse grupo “por seu conhecimento de teoria literária, obtido em contato com os críticos e filósofos do grupo de *Tel Quel*, por seu extremo experimentalismo e pela audácia de suas obras, por seus temas [homo, trans] sexuais”. Mas Sarduy também se destaca por sua compreensão articulada em seu trabalho

sobre propostas lacanianas que envolvem a falta de ser e linguagem. Essa concepção lacaniana está presente em toda a sua obra, mas temos um exemplo claro de como Sarduy a descreve em *Escrevendo sobre um corpo*.

Tratar do sujeito é tratar da linguagem, ou seja, pensar na relação ou coincidência de ambos, saber que o espaço de um é o do outro, que a linguagem não é de forma alguma um puro prático-inerte (como Sartre acreditava) do qual o sujeito usa para se expressar, mas, ao contrário, que o constitui, ou se você quiser, que ambos são ilusórios (SARDUY, 1968/1999, p. 1133).

Uma pergunta nos preocupa: sabe-se se Sarduy foi analisado? Apesar de sua relação íntima com François Wahl, que era muito próximo de Lacan, como analisando, editor e interlocutor teórico, não há indícios de que Sarduy tenha sido analisado. Dado o tratamento que ele dá a Lacan em alguns de seus textos, particularmente em *Cobra* (1972), onde ele faz um simulacro da teoria lacaniana e disfarça Lacan como o médico Ktazob, que significa “cortador de pênis” em árabe, e que oferece operações trans com um toque sádico, supomos que nosso autor resistiu à sua própria análise, além do fato de que muitas vezes confessa em entrevistas que usa a literatura para curar suas neuroses e fobias. Gallo (2007) afirma que, embora Sarduy tenha sido influenciado por Lacan, o analista também foi influenciado por Sarduy, que o apresentou a Góngora e aos grandes barrocos da literatura espanhola, e Gallo afirma que talvez seja a leveza com que Sarduy trata o dogma lacaniano que mantém uma fidelidade lacaniana.

Vejamos agora algumas de suas contribuições para o Barroco.

Estética barroca e neobarroca

O barroco, essa proposta de saturação de espaços, esse mundo prolífico do drama, da superabundância, do luxo, da escuridão e da paródia, esse “mundo-mulher”, de Eugenio

D'Ors (1964, p. 32), essa “encruzilhada de signos e temporalidades”, de Irlemar Chiami (2000, p. 17), é um fenômeno que tem sido estudado extensivamente e é central para a obra crítica e ficcional de Sarduy. O barroco foi abordado como um período histórico e como uma estética; tem sido considerado como parte da natureza ou como um artifício. Severo Sarduy defende o barroco como uma estética do artifício. Como tal, o barroco tem origem nas artes plásticas no século XVII, especificamente em Roma, tendo Caravaggio (1573-1610) como figura marcante. Esse movimento estético se estende tanto no tempo, quanto no espaço e nos meios: quase por dois séculos; tanto na Europa quanto na América Latina; integrando literatura e arquitetura. De uma perspectiva historicista, o barroco está associado à Contrarreforma e às monarquias absolutistas da Europa.

Barroco é uma palavra que vem do português “barrueco”, que designa uma pérola irregular e rochosa, esta palavra foi inicialmente usada no jargão da joalheria, mas atualmente refere-se a uma qualidade estética e/ou ao movimento artístico que a história coloca entre os séculos XVII e XIX. O barroco, em termos gerais, pode ser visto como uma contestação à tradição clássica e renascentista. Como Borrás coloca:

O que distingue grande parte da sociedade barroca e ao mesmo tempo constitui um dos aspectos singulares de suas expressões artísticas é a decadência dessas regras e esse equilíbrio entre sentimentos e razão, entre religião e filosofia, entre realidade e utopia, que caracterizou o Renascimento (BORRAS, 1996, p. 329).

Apesar de seu berço italiano, esse movimento se desenvolveu de forma mais característica na Espanha, onde as influências moçárabes foram retomadas e foram decisivas em sua expressão. O barroco deu, então, lugar ao rococó e a outras derivações estilísticas, como o churrigueresco. Nas artes plásticas, o

barroco floresceu com figuras como Francisco de Zurbarán (1598-1664), Diego Velázquez (1599-1660), entre outros. Nas letras, a Idade de Ouro corresponde ao Barroco. Luis de Góngora (1561-1627) ostenta a marca do barroco de forma mais evidente – dado o uso radical da metáfora e o consequente obscurantismo de sua poesia; mas também Francisco de Quevedo (1580-1645), Miguel de Cervantes (1547-1616) e Calderón de la Barca (1600-1681), entre outros.

Quatro séculos depois, um grupo de escritores latino-americanos, cujo primeiro representante é o cubano José Lezama Lima (1912-1976), faz uma reivindicação e reciclagem do barroco.

Se pudéssemos resumir a concepção de Sarduy sobre o barroco em termos fenomenológicos – em sua maneira prática de se expressar –, diríamos que ele o considera uma estética que se baseia em um vazio de linguagem e de sujeito, ao qual se reage com horror, removendo-o com abundância e resíduos ornamentais. Essa proliferação obscurecedora de signos, que faz elipses de vazio, ausência redobrada, manifesta-se em recursos como metáfora e artificialização, de tal forma que a própria produção se torna um ato prazeroso, relacionado ao erotismo.

Em “O barroco e o neobarroco”, Sarduy destaca a particularidade do barroco na contemporaneidade latino-americana. Nele, ele estabelece seu propósito:

Em vez de expandir, metonimização irreprimível, o conceito de barroco, estaríamos interessados, ao contrário, restritos, em reduzi-lo a um esquema operativo preciso, que não deixaria interstícios, que não permitiria o abuso ou a indiferença que essa noção sofreu recentemente (SARDUY, 1972, p.1386).

Em seu livro *Barroco* (1974), dedicado a Roland Barthes, um ensaio com numerosas

e longas notas de rodapé, o autor propõe o Barroco como um campo simbólico que se relaciona com a cosmologia, afirmando que há uma interdependência entre as teorias cosmológicas e a produção simbólica em um determinado tempo, e que ele designa com o conceito de *retombée*, que ele define como “causalidade acrônica, isomorfia não contígua, ou, consequência de algo que ainda não ocorreu, assemelhando-se a algo que ainda não existe” (p.1196). Ignorando um pouco a associação do barroco com a burguesia e as monarquias absolutistas, embora sem negar a filiação pedagógica do barroco como arte da Contrarreforma, Sarduy, em sua obra teórica, aborda esse movimento como uma estética resultante de uma nova forma de conhecimento, de uma episteme diferente baseada na inter-relação de uma cosmologia particular – a elipse de Kepler – por um lado, e das ciências e das artes, por outro. Desse modo, *retombée* é uma ressonância de um fenômeno que ainda não ocorreu, um modelo para pensar o universo que prefigura a episteme de uma época, um eco que precede a voz, ou, ocorre-nos pensar, o *retombée* como o ato – a representação simbólica – que precede a enunciação do conhecimento.

Mas e o neobarroco? Em princípio, é um movimento que envolve vários escritores latino-americanos que, de uma forma ou de outra, convergem na reapropriação do barroco em uma determinada época. Irlemar Chiampi, em *Barroco e Modernidade* (2000), descreve o fenômeno do neobarroco e localiza o grupo de escritores latino-americanos em questão nas décadas de setenta e oitenta, e Severo Sarduy é, sem dúvida, um dos escritores que se concentrou em legitimar essa estética.

O barroco está inscrito na modernidade literária latino-americana há mais de cem anos, com autores tão díspares quanto Rubén Darío (anos 20), Jorge Luis Borges (anos 40 – 50), José Lezama Lima (anos 60) e

Alejo Carpentier (anos 70). A característica distintiva aqui seria o americanismo, a busca pela reivindicação da identidade cultural. Chiampi (2000, p. 20) considera que a modernização do barroco não é feita até que seja realizada uma “revisão crítica do significado cultural dessa estética”, que é realizada por dois escritores cubanos, Lezama e Sarduy.

Chiampi (2000, p. 47) considera que o neobarroco, essa “rebelião pelo jogo”, essa estética que parodia textos e cultura é uma forma crítica contra “uma modernidade estética em agonia” (p. 44), contra a racionalidade excessiva, contra a realidade destrutiva atual. Por isso, o neobarroco também tem motivo de luto, “reaparece para testemunhar a crise/fim da modernidade e a própria condição de um continente que não pôde incorporar o projeto do Iluminismo” (p. 17). O neobarroco como estética ocorre em parte porque os autores, especialmente Lezama e Sarduy, descondicionam radicalmente as formas usuais e lógicas de estabelecer vínculos entre significantes e significados já culturalizados, ou seja, preservando a distância entre significante e significado, devolvendo a dificuldade de Góngora ao sentido. Por outro lado, a concepção do barroco americano atua como uma arte decolonial, como uma rebelião.

Prazer ou gozo no texto

Dadas suas raízes etimológicas, consideramos o texto como um tecido cujos fios são feitos de fragmentos discursivos que são sempre retirados de outros textos. Nesse sentido, seguimos o conceito de intertextualidade, como diz Kristeva (1974, p. 15), “no espaço de um texto, múltiplos enunciados, retirados de outros textos, se cruzam e neutralizam”, e, como afirma Sarduy:

Seria útil renunciar, na crítica literária, à enfadonha sucessão diacrônica e retornar

ao sentido original da palavra texto – tecida – considerando tudo o que está escrito e a ser escrito como um único e único texto simultâneo no qual se insere o discurso que iniciamos ao nascer (SARDUY, 1968, p. 1164).

Desse modo, consideramos que o texto está sempre em permanente intertextualidade, uma vez que o discurso de todo sujeito falante, que com Lacan sabemos que se baseia no Outro, também é feito de enunciados que nos atravessam e dos quais nos apropriamos.

Por outro lado, consideramos o texto como um corpo material de inscrições, como uma projeção de pele, sangue e cicatrizes, onde o sujeito que escreve, no próprio ato de sua escrita, acessa a materialização do significante evanescente que o representa, e margeia o espaço do que não pode ser nomeado, do que não foi nomeado - sem nome e inominável -, através da fantasia - o fantasma de si mesmo, do que ele acredita ser -, que o anima.

Sem dúvida influenciado pelas conceituações de gozo de Lacan, Barthes apresenta o texto gozoso como escandaloso, irregular, indizível e interdito, o que implica um estado de perda, que faz vacilarem pressupostos históricos, culturais e psíquicos, colocando em jogo uma crise com a linguagem. A verve, a força de um texto encontram-se em sua vontade de desfrutar, acrescenta.

Um texto prazeroso, por outro lado, seria aquele que nos proporciona euforia, que vem da cultura e não rompe com ela, que é lido confortavelmente, que nunca se cruza no mesmo tropo que o do gozo. No texto prazeroso buscamos a consistência de nosso ser, enquanto no texto gozoso é sua perda que buscamos. O que a fruição do texto aspira é perder-se, promover o apagamento subjetivo, o prazer da integração com a cultura.

O texto como um corpo está do lado, acreditamos, do gozo. Consideramos que esse aspecto está ligado por analogia ao erotismo. O erotismo é sempre um desperdício, sem propósito, “apenas por diversão”. Os textos de Sarduy se aproximam dessa concepção.

Para Barthes, o corpo é representado no texto e o equaliza. O texto, diz este autor, é um anagrama do corpo erótico, como quando o autor narra em uma passagem de *El Cristo de la Rue Jacob* (1991/1999), sua própria biografia narrada a partir de alguns acontecimentos que lhe deixaram verdadeiras cicatrizes físicas, que marcaram seu corpo. Por outro lado, afirma Barthes (1975, p. 14), o que foi escrito com prazer é lido com prazer; nesse sentido, o texto escrito deseja um leitor, sendo a escrita “a ciência dos prazeres da linguagem, seu kamasutra” (tradução livre)¹.

Sarduy afirma que escreveu nu: “Escrevo nu, e às vezes danço procurando as palavras, procurando por elas até que meu corpo se transforme em uma linguagem e a linguagem da página se transforme em um corpo” (POTTER, 1983, p. 506). Mas ele também nos diz que escreve “brewing”, isto é, atividade criativa como uma extensão dionisíaca e erótica. Sobre sua escrita, Sarduy acrescenta em “Santos y Artigas”:

Eu escrevo na crista das palavras. Sobre a borda. A linguagem ferve, enrola-se [...] entre dois abismos [...] a vertigem do som, a iridescência das vogais, a música pura, essa corrente alternada que associa as palavras umas às outras [...] Do outro, a coerência, a geometria, a esfera lúcida do significado (SARDUY, 1985/1999, p. 25).

Ou seja, sua escrita entre a razão do sentido, seu prazer e a radicalidade do gozo.

Barthes propõe na linguagem um sentido óbvio e um sentido obtuso, sendo este

último aquele que é “en trop”, em excesso e que não seria gravável para um efeito estético puro. Em *S/Z* (1970), a dicotomia sobre a qual Barthes trabalha é o *scriptível* – a abertura de sentido – contra o *lisable* – facilidade de leitura e assunção de um significado convencional.

Da mesma forma, em *Plaisir du texte* (1975), Barthes postula outra oposição: uma borda obediente, plágio e conformista; e uma borda móvel, vazia, que é o efeito e a morte da linguagem. Essas duas arestas sempre exigem concordância, diz Barthes. Desse modo, consideramos que a qualidade tensa entre essas arestas – o conformar e o vazio –, bem como o excesso de significados e a intratabilidade e incaptabilidade de sentido nas obras de Sarduy constituem seu prazer.

Por fim, a fruição das produções literárias de Sarduy remete à transgressão de sua estética, à sua proposta de inutilidade do escrito, à sua tolice de ir contra as formas comunicacionais, aspecto que às vezes irrita, pois faz vacilar os pressupostos psíquicos e coloca uma crise com a linguagem.

Assim, com este breve passeio, podemos apreciar a maneira pela qual este escritor assume com força autoral os princípios básicos da psicanálise: que o sujeito do inconsciente se estrutura como linguagem, que o sujeito não conhece sua verdade, que o sujeito desejou um objeto perdido, que o vazio do sujeito o condiciona a um perpétuo devir, e que, nesse processo, escreve-se com prazer sobre o gozo.

¹ No original em francês: “la science des jouissances du langage, son kamasutra”.



Severo Sarduy em Paris nos anos 60.

Referências

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1975.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

BORRAS, Enric Cubells. *Historia del arte*. Vols. 2, 3 y 4. Barcelona: Grijalbo, 1996.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.

D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964.

FERNÁNDEZ, Hilda. "Teoría Psicoanalítica y Estética Neobarroca: 'De donde son los cantantes' de Severo Sarduy". Dissertação de Mestrado. Department of French, Hispanic and Italian Studies. UBC. 2004.

GALLO, Rubén. "Sarduy avec Lacan: The Portrayal of French Psychoanalysis in Cobra and La simulación". *Revista Hispánica Moderna*, v. 60, n. 1, jun. 2007, p. 34-60. DOI: <https://doi.org/10.1353/rhm.2007.0005>.

CONZÁLEZ, Roberto Echeverría. "Plumas, sí: De donde son los cantantes y Cuba". In: SARDUY, Severo. *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

LACAN, Jacques. [1970]. *Seminario 18: De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Psicoanálisis, 1995.

ORTEGA, Julio. [1985]. "Severo Sarduy: Escribir con colores". In: SARDUY, Severo. *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

POTTER, Alicia Rivero. "Algunas metáforas somáticas – erotico-escripturales - en De donde son los cantantes y Cobra". *Revista Iberoamericana*, n. 123-124, Pittsburg, 1983, p. 497-507.

RODRIGUEZ, Emir Monegal. "Sarduy: las metamorfosis del texto". In: SARDUY, Severo. *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

SARDUY, Severo. [1967]. De donde son los cantantes. In: SARDUY, Severo. *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

SARDUY, Severo. [1968]. "Escrito sobre un cuerpo". In: SARDUY, Severo. *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

SARDUY, Severo. [1972]. "El barroco y el neobarroco". In: SARDUY, Severo. *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

SARDUY, Severo. [1972]. "Cobra". In: SARDUY, Severo. *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

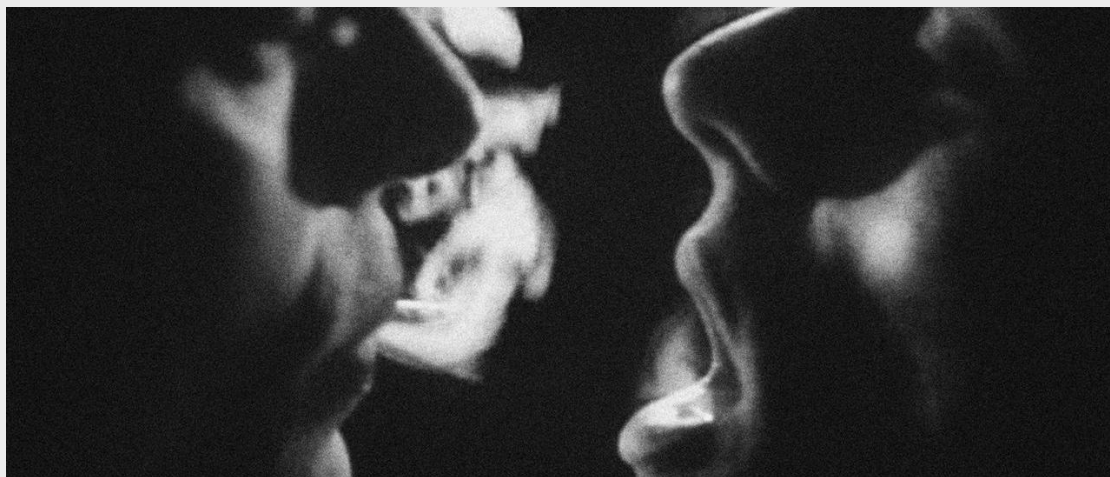
SARDUY, Severo. [1974]. "Barroco". In: SARDUY, Severo. *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

SARDUY, Severo. [1985]. "La metáfora del circo: 'santos y artigas'". In: SARDUY, Severo. *Obra completa*, Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999.

HILDA FERNANDEZ-ALVAREZ é psicanalista e diretora do Corpo Freudiano Seção Vancouver: Lacanian School of Psychoanalysis. Realizou mestrado em psicologia clínica pela Universidad Nacional Autonoma de Mexico (UNAM), mestrado em literatura pela University of British Columbia (UBC) e doutorado em Geografia pela Simon Fraser University (SFU). Foi co-fundadora do *Lacan Salon* em setembro de 2007. É associada do SFU Institute for the Humanities e realiza seminários clínicos desde outubro de 2015. É co-editora da *Lamella*, uma seção da revista *Psychoanalysis, Culture and Society*. E-mail: hilda.fernandez.alvarez@gmail.com

A impossibilidade do encontro todo em *Un Chant d'Amour*¹²

Por Adriano Braga de Moraes



Un Chant d'Amour (1975), de Jean Genet, é um curta sentido e pensado aqui a partir da impossibilidade do encontro pleno, partindo da afirmação lacaniana de que não há relação sexual. Podemos perceber o filme como um jogo de desejo que se inscreve na falta — uma série de gestos que *nunca* cumpre o encontro Todo, ainda que o almeje.

O curta-metragem, ambientado em uma prisão, acompanha dois bofes² encarcerados em celas diferentes. Eles são arrebatados por uma paixão que só se realiza por um orifício na parede, por onde passa a fumaça do cigarro. É a fumaça que viabiliza uma boa transa do par separado. É esse véu cinzento o ponto máximo de contato de ambos, uma reatualização bicha de Eros e psiquê. Acela marca a impossibilidade de se fazer de dois, um; o par sempre mediado por terceiros: a fumaça, a fantasia, mas também

a lei, personificada em sua função por um guarda penitenciário que tudo observa, atravessado por seu prazer voyeurístico, intervindo de maneira sádica e violenta.

Nesta formulação, a sexualidade se mostra articulada ao simbólico, mas não sem resto: há sempre algo que escapa à inscrição totalizante da linguagem, como aponta Ligeiro (2024) ao destacar o caráter “não-todo” desse processo simbólico:

Ao resgatar a etimologia da palavra “sexo”, Nestor Braunstein (2007) aponta o sentido latente de secção, corte – o qual o remete à castração – administrado pela palavra que secciona – e sexiona – os sujeitos, arremessando-os a um dos polos inconciliáveis da sexualidade. Esta encontra-se aderida ao simbólico, mas de forma não-toda, na medida em que existe um resto que não se inscreve, remanescente desse processo (LIGEIRO, 2024, p. 173).

¹ Este texto é fruto do trabalho coletivo desenvolvido no Cartel “1 Real”, composto por André P. Duarte, Fernanda Leão e Zandélli Lira.

² A palavra bofes, utilizada aqui, é um termo do pajubá — linguagem criada e recriada por corpos LGBTQIAPN+ como forma de resistência e

elaboração sensível do mundo — e refere-se a homens, especialmente em contextos de desejo e afetação. Seu uso neste texto se inscreve como gesto performativo e epistemológico, alinhado à proposta de explorar o (des)encontro bicha também na materialidade da linguagem.

Essa seção alude também a uma noção fundamental para a psicanálise: a falta, que remonta ao conceito de “falta-a-ser” (LACAN, 1958/1998, p. 596). Essa falta é parte do processo da entrada do sujeito na ordem simbólica e, também, é parte do que institui o desejo.

No entanto, essa busca é sempre frustrada, pois a falta é constitutiva dos sujeitos e não pode ser preenchida, ainda que almejemos. Genet constrói esse espaço onde o desejo circula sem jamais se consumir plenamente, seja pelas barreiras físicas da prisão ou pela impossibilidade estrutural do encontro pleno entre sujeitos. A relação entre os prisioneiros mediada por objetos — como a fumaça do cigarro, a arma ou o buraco na parede — evidencia a distância e preserva o espaço onde o desejo insiste em permanecer, ainda que insatisfeito, justamente porque não há completude.

O carcereiro, como voyeur, reforça essa lógica do flerte fantasístico que ambiciona a transgressão de um amor fora da lei, personificando a função da lei, na impossibilidade desse amor bicha, ou seja, algo se coloca também no âmbito da impossibilidade de escrever a relação sexual. E algo ganha face de horror justamente no flerte com transgressão com a castração, que aspira um gozo de um prazer absoluto, como mencionado em *Totem e tabu* (FREUD, 1913/1996).

Lacan, em *A significação do falo*, articulou a significação no jogo entre o ser e o ter:

Pode-se dizer que o momento decisivo, em torno do qual se organiza a assunção da castração, é este: sim, pode-se dizer que ele é e que ele não é o falo, mas ele não é sem tê-lo. É nessa inflexão do ‘não ser sem tê-lo’, é em torno dessa assunção subjetiva — que oscila entre sê-lo e tê-lo — que joga a realidade da castração (LACAN, 1958/1998, p. 690).

A arma, em uma das cenas, tomada como a própria *neca*³ do policial apontada para a boca de um dos personagens remete ao jogo fálico e representa a assunção da castração, o momento em que se impõem limites ao desejo, ainda que a interdição confira a possibilidade de reconhecimento do desejo. Essa dinâmica ressoa com a concepção lacaniana do real, aquilo que escapa à simbolização, aquilo que nunca se encaixa completamente na linguagem.

A violência do carcereiro pode ser interpretada também como as marcas dessa compulsão à repetição, perpetuada sem solução plena, remetendo ao gozo mais do que ao desejo. Uma vez que “a” impossibilidade do encontro pleno retratada no filme de Genet ressoa, não sem flerte, com a lógica freudiana da pulsão de morte, que transcende a busca do prazer e aponta para um movimento repetitivo e, por vezes, autodestrutivo dos sujeitos. Assim, a impossibilidade de encontro no filme flerta com a lógica da pulsão de morte, logo denota a presença de correlações positivas entre eles.

A dinâmica dos prisioneiros, sempre mediada por barreiras físicas e simbólicas, evidencia um desejo que, em vez de se concretizar, persiste na frustração e na repetição. Na lógica da compulsão à repetição, como vista em *Un Chant d'Amour*, os prisioneiros não apenas experimentam o desejo como falta, mas transformam essa impossibilidade em um jogo estético de aproximação e distância. A fumaça, os gestos, as barreiras tornam-se meios de deslocamento do desejo para além do objeto sexual imediato, ressoando com a noção de das Ding, o vazio da Coisa, que estrutura a busca incessante do sujeito.

³ A palavra *neca*, utilizada aqui, é um termo do pajubá e refere-se a pênis.

Em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, Lacan (1959-60/1997) nos fala de *das Ding* como o ponto mais íntimo e, paradoxalmente, mais estrangeiro à experiência do sujeito: aquilo que se coloca no centro de seu desejo, não como objeto a ser alcançado, mas como vazio que estrutura a própria busca. É nesse avesso ao simbólico — nesse resto opaco que resiste à significação — que se localiza o eixo em torno do qual o sujeito se move.

Das Ding se apresenta como um ponto de opacidade radical na experiência do sujeito — algo que retorna de forma enigmática, cega, e que não se deixa simbolizar. Trata-se de um núcleo real que transtorna a realidade e que, embora velado, insiste.

A Coisa, nesse sentido, não se associa como os significantes na cadeia inconsciente, mas permanece como um resto, um avesso ao simbólico. É em torno dela que o desejo se organiza, pois a sublimação, tal como formulada por Lacan, visa justamente esse além do objeto sexual, tendo o vazio da Coisa como referência. A fantasia, por sua vez, opera como anteparo entre o sujeito e esse núcleo incestuoso e impossível de esquecer — o qual, paradoxalmente, funda a própria lei e regula a distância íntima que o sujeito mantém com seu objeto de desejo.

Genet inscreve, portanto, não apenas um drama sexual, mas um espaço onde a interdição atua como mecanismo que sustenta o desejo no vazio. A impossibilidade do encontro pleno e a repetição do desejo no vazio, como visto em *Un Chant d'Amour*, remetem diretamente à concepção de *das Ding* como aquilo que nunca possuímos, mas que insiste em sua ausência.

Essa lógica da falta, estruturante do desejo e da pulsão, conecta-se à criação artística, onde o acaso, o encontro tíquico, emerge como elemento essencial. *Un Chant d'Amour* se inscreve nessa vertente ao construir uma narrativa que não busca uma

resolução, mas sim a persistência do desejo no intervalo entre o possível e o impossível.

Assim, *Un Chant d'Amour* não apenas explora a impossibilidade do encontro, mas também materializa o real como aquilo que persiste além da representação, garantindo que o desejo continue a circular, justamente pela impossibilidade de se satisfazer plenamente. A presentificação do inconsciente na arte se configura como gesto que evoca o acaso, o encontro tíquico e o enigma — elementos que não anulam o sentido, mas o deslocam de sua pretensa totalidade, abrindo-o como vetor, como direção inacabada que contorna o impossível sem fixá-lo, feito fresta que aponta, sem destino, para o que ex-siste.

Nesse sentido, o filme constrói um espaço onde o prazer bicha é tensionado pela interdição, como se sua própria existência necessitasse da mediação do proibido para se sustentar. A figura do guarda reforça essa dinâmica, instaurando um jogo onde o desejo só pode se afirmar através da falta e da vigilância que o impossibilita.

Assim, a obra dialoga com a concepção trabalhada por Antonio Quinet (2024) sobre a política da não-toda, uma perspectiva que inscreve o feminino como o espaço do radicalmente Outro, aquilo que excede a regulação fálica e abre brechas para o impossível. Portanto, o filme de Genet, ao operar nesse terreno de interdito e de insistência, não apenas explicita as barreiras impostas ao desejo, mas também evidencia a potência de sua insurgência, inscrevendo-o em um campo que, ao escapar à normatividade, faz do furo e da falta uma possibilidade de invenção e recriação.

No filme, o desejo é intenso, mas sua realização plena é impossível — não há relação que se estabilize, que se resolva. O ato sexual, como possibilidade de anulação da falta, nunca acontece, e é nessa impossibilidade que o desejo persiste. A

pulsão encontra caminhos de expressão, mas sempre sob o signo da fratura e da distância.

Aqui, a afirmação de Lacan ganha corpo cinematográfico. Em *O seminário, livro 20: Mais, ainda*, Lacan (1972-73/1985) afirma: “o desejo só persiste porque a relação sexual, enquanto plenitude, nunca se realiza” (p.117). O curta mostra que a pulsão não encontra um ponto de satisfação final, apenas novos circuitos de expressão. Os personagens se tocam sem se tocar, desejam sem jamais consumir. O que Genet encena não é apenas um jogo erótico, mas a própria estrutura do desejo humano — insistente, sempre atravessado pela falta.

Assim, *Un Chant d'Amour* não apenas tematiza o desejo, mas revela o Real que lhe subjaz: **o impossível**, aquilo que escapa à simbolização e que insiste na experiência do sujeito. No fim, o filme é menos sobre um encontro e mais sobre a impossibilidade dele — um canto de amor que se canta **sem jamais se completar**.

Referências

- BRAUNSTEIN, Nestor. *Gozo*. São Paulo: Escuta, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FREUD, Sigmund. [1913]. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- LACAN, Jacques. [1958]. A significação do falo. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. [1959-60]. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- LACAN, Jacques. [1972-73]. *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LIGEIRO, Vivian. *Triunfo do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução de Fernanda Bittencourt Rey. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- QUINET, Antonio. *A política do psicanalista: do divã para a pólis*. Rio de Janeiro: Atos & Divãs Edições, 2024.
- UN CHANT D'AMOUR. Direção: Jean Genet. França: Connoisseur Vídeo, 1975.

ADRIANO BRAGA DE MORAES é artista visual formado pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É curador independente, professor e psicanalista associado ao Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Goiânia.

E-mail: adrianobragademoraes@gmail.com

Sobre o real¹

Por Solange Faladé

Tradução: Jurandir Junior

7º Congresso da Escola Freudiana de Paris. 31 de outubro a 3 de novembro de 1974 – Roma

Sessão de quinta-feira, 31 de outubro de 1974.

O Congresso é aberto às 14 horas pelo Dr. Jacques Lacan.

J. LACAN — Digo algumas palavras de abertura porque me pediram. Farei isso brevemente, espero.

Convencionou-se chamar de sucesso o alvoroço, isto é, aquilo que atrai a multidão. Essa é a acepção comum ao público. Mas para nós, analistas, esse sucesso não tem nada a ver com o que nos interessa; e esse tal sucesso é algo inteiramente distinto do que seria o nosso — quero dizer, aquele a que nos referimos quando falamos daquilo para o qual somos feitos para registrar, a saber, o fracasso. O fracasso é aquilo que opomos ao sucesso. Mas o sucesso que assim supomos — somos de fato forçados a supor isso, já que o que nos caracteriza é, na maior parte das vezes, o fracasso, nisso temos certa experiência — esse sucesso, portanto, que é o nosso polo suposto na medida em que partimos do fracasso, esse sucesso não tem nada a ver com qualquer sucesso, sucesso como este: um ajuntamento.

O sucesso, para nós, se limita ao que eu chamaria de o resultado. Devo dizer que, a esse respeito, resultados, os que contam, os tenho registrado, e até bem recentemente. Aconteceu de me entregarem — recebi, não sei se o autor está presente — sobre a escrita e a psicanálise, um magnífico trabalho. É de um autor que mora no sul da França. E por causa disso, não obtém do que ensino senão ecos. Ele não pode estar presente o tempo todo quando falo. Então há ali, em algum lugar, uma coisinha fora de lugar, o que me assegura, portanto, que o resto é realmente de sua lavra; o que está fora de lugar é o modo como ele me cita um tantinho fora. Mas o que ele fez é realmente excelente. Ele está, por assim dizer, na corrente; a corrente de que se trata não tem nada a ver com o fato de vocês me darem um sucesso. Seria adequado, claro, que eu lhes agradecesse por isso, mas, afinal de contas, por que vocês mesmos não se agradeceriam? O papel da mensagem é ser recebida sob forma invertida, e quando se diz a alguém “pobre coitado” é sempre a si mesmo que se lamenta. Então, agradeçam a si mesmos!

O vento de que se trata, esse vento necessariamente que, devo dizer, não me desagrada, é aquele de que me encontro, por ora, um tanto carregado, graças ao sucesso. Mas, como lhes disse, isso produz efeitos, efeitos positivos, quando uma coisa se sustenta, como esse escrito que acabo de

¹ [N.T.] O texto apresentado por Faladé é oriundo de um cartel homônimo ao título dado à fala. O VII Congresso da École Freudienne de Paris foi realizado em Roma, de 31 de outubro a 3 de novembro de 1974, nas instalações do Conservatório da Academia Santa Cecília. Três temas orientaram as comunicações: *o real, a ética da psicanálise e a questão das análises*

de controle. Um turno inteiro do congresso foi dedicado à fala de Lacan, intitulada *A terceira*. Além dos conferencistas mencionados por Faladé no decorrer de sua fala de abertura, participaram também Éric Laurent, J.D. Nasio, Jacques Nassif, Françoise Dolto, J. Clavreul, Moustapha Safouan, Eric Porge, Alain Didier-Weill, Jacques-Alain Miller entre outros.

citar e cuja publicação em algum lugar me empenharei, espero que em minha revista. O vento de que se trata, sei ser de minha responsabilidade. O que mais aprecio, antes de tudo, naqueles que aceitam enfundar sua vela com esse vento, é a maneira como o captam, é a autenticidade de sua navegação. Espero, estou mesmo certo disso por já o saber, que aqui vocês terão testemunhos disso.

Vamos começar hoje pelo que constitui o objeto, a saber, este seminário sobre o real, que vocês sabem, suponho — ao menos alguns — ser uma das categorias às quais me refiro. Solange Faladé, que está aqui, que é uma das maiores em saber tomar esse vento, presidirá esta sessão e a conduzirá até o seu termo.

Sobre o real

Solange Faladé

S. FALADÉ — Agradeço ao Dr. Lacan, que acaba de abrir nosso congresso.

É o real que inaugura os trabalhos do congresso. Gostaria de lhes dizer que este trabalho é um trabalho em andamento, que está longe de ter chegado a esse ponto de conclusão que confere a sensação de plenitude, como somente o real poderia ter, ele que não carece de nada.

Seria então necessário correr o risco, hoje, de debater sobre o real diante de nossa assembleia? Não responderemos a essa questão, mas podemos afirmar o seguinte: foi o impossível do real que tornou possível nosso encontro e que nos reuniu nesta pesquisa.

Pode-se falar desse impossível, desse nada que talvez seja o real? O real, sabemos, junto ao imaginário e ao simbólico, são solidários². Não seria, então, essa tríade que deveríamos considerar? Ao longo dos anos, Jacques Lacan nos ensinou que, desde o início e desde sempre, há para o ser falante — enfatizo: *para o ser falante*, isto é, para o sujeito que nos interessa, a nós psicanalistas, porque ele fala — há, portanto, desde o início, o real, o simbólico e o imaginário; sendo que este último se distingue do simbólico e do real, e esse também é um ponto a ser destacado.

No início, é preciso, evidentemente, compreender o seguinte: que é, desde a entrada em jogo do símbolo, desde a aquisição da linguagem, ainda que não seja ainda a linguagem articulada, a fala; mas antes da linguagem, o que há?

Durante o período da vida em que o pequeno ser humano é *infans*, há o real, responde Jacques Lacan, há o real e nada mais que o real; real primitivo, Lacan precisa neste caso; real não simbolizado, disse ele em outros lugares.

É essencial que introduzamos, que isolem essa categoria do real; a clínica nos obriga a isso, por um lado, e, por outro, sabemos que não dar ao real seu devido lugar no tratamento analítico pode, às vezes, levar a catástrofes e, com frequência, a equívocos lamentáveis. Tal é a observação de Ernst Kris que Jacques Lacan comentou em diversas ocasiões. O fato de um paciente sair da sessão para comer miolos frescos após a intervenção de seu analista constitui, segundo ele, um *acting out* equivalente a um fenômeno alucinatório de tipo delirante, uma vez que o analista interveio antes que seu paciente chegasse ao ponto de poder

² [N.T.] "Le réel, nous le savons, avec l'imaginaire et le symbolique, *fait trois*" (grifo do tradutor), "faz três", se traduzirmos literalmente. Italo Manzi, tradutor da versão espanhola, optou por traduzir por "tres cosas

solidarias". "Solidário" é um adjetivo que denota muito bem, neste contexto, a relação de interdependência entre os três registros, conforme as traduções correntes do ensino lacaniano no Brasil. Por isso, optamos por segui-lo.

introduzir o registro simbólico; o que o analista lhe disse permaneceu, portanto, no registro do real.

O real tampouco pode ser negligenciado nos artigos de Freud, como mostrará Jean-Pierre Bauer³. Se tomarmos, por exemplo, o artigo *Die Verneinung* [A negação], no que diz respeito ao que é *ausstossen*, ao que não é admitido no interior, ao que é excluído, ao que reaparece no exterior, é justamente do real que Freud fala.

Podemos então nos perguntar: por que Jacques Lacan nomeou essa *Ausstossung* como "real"? Por que não fez dela um mito, como havia sugerido Hyppolite em seu comentário?

Podemos, creio eu, aplicar a Lacan o que Freud escreveu a seu amigo Wilhelm Fliess em 5 de novembro de 1897, referindo-se a si mesmo: *sempre se é filho da época em que se vive*. E prosiguierei, modificando um pouco a frase de Freud: alguns podem transformar em seu bem mais pessoal aquilo que seu século lhes traz. Tal é a noção de significante no ensino de Lacan, assim como o uso que ele faz da topologia, por exemplo. E é isso que Mikkel Borch-Jacobsen se esforçará para desenvolver.

Assim, para o bebê *infans*, há o real. O real, o que é? É o mundo exterior, o mundo exterior que rodeia a criança e que a interessa vivamente; ela não visa outra coisa. O real está muito distante de ser o caos e não é uma massa informe. O mundo exterior é habitado pelas formas, formas que o bebê reencontra no mesmo lugar, pelo menos algumas delas. Com efeito, no momento da amamentação, uma forma reaparecerá, enchendo-o e apaziguando sua fome, forma que desaparecerá assim que o bebê estiver saciado, sua fome aplacada.

Essa forma será reencontrada sempre que surgirem certos desconfortos, geralmente traduzidos por um grito que ainda não é uma fala, que ainda não é linguagem; e, no entanto, já se pode dizer que essa emissão vocal, essa vibração das cordas vocais, neste caso algo absolutamente assignificante, já contém em si todos os significantes possíveis. A articulação motora da boca, que acompanha a emissão vocal, já é o que, em um período posterior, será convertida em fala. Trata-se de um verdadeiro esboço da fala.

Portanto, essa forma de real transbordante, nutritiva e apaziguadora, ocupará, entre as outras formas de real que se apresentam a ele, um lugar privilegiado. O desaparecimento da forma, seguido de seu reaparecimento, ritmará a vida do bebê; essa alternância — aparecimento e desaparecimento da forma — conduzirá a criança a entrar no jogo do símbolo. Presença sobre um fundo de ausência, enfatiza Jacques Lacan.

Essa forma privilegiada do real, vamos nomeá-la, é a mãe, a Coisa, *das Ding*.

Outras alternâncias do mundo exterior, isto é, do real, vão marcar a vida do bebê; o tempo dedicado ao sono é grande no início da vida, como vocês sabem. A criança está verdadeiramente imersa na noite, da qual será retirada por um breve momento, para a amamentação e os cuidados corporais, para logo cair novamente nela, saciada. Essa alternância entre noite e dia é de grande importância e, muito rapidamente, esse dia que sucede à noite ocupará um espaço cada vez maior na vida da criança, de tal forma que, sobre um fundo de ausência de dia, o dia acabará por ser apreendido como algo distinto de todas as formas que o povoam.

³ [N.T.] *Lecture de la "réalité"*. Bulletin intérieur de l'Ecole Freudienne de Paris. Em *Lettres de L'Ecole Freudienne de Paris*, nº16

Como se constitui o real para o homem dos primórdios da humanidade? É muito difícil saber em que momento a linguagem surgiu na Terra e como o homem a adquiriu. É quase certo que houve um período na história da humanidade que se pode qualificar de *infans*. As formas da natureza, o sol, a lua, as estrelas, ou seja, os astros, voltavam sempre ao mesmo lugar. E era essencial que sempre voltassem ao mesmo lugar para que a ordem fosse preservada. Daí nasceu todo um ritual criado pelo homem, invocando outros elementos do real, que são os deuses, para que determinados fenômenos naturais se manifestassem em certo momento. Para o homem, as estações se sucedem e retornam inalteradas. Em suma, a natureza que o rodeia se impõe como um relógio que gira, esteja o homem lá ou não.

É por essa engrenagem, que o homem não precisou regular, que ele, o homem, vai se orientar. Dessa maneira, fica evidente que esse tempo e esse espaçamento que se impõem ao homem são, precisamente, elementos do real. A partir dessa pontualidade da natureza em seus diferentes encontros marcados, o homem criará as ciências exatas, ciências do real.

Sempre no mesmo lugar, esteja o homem ali ou não, o real é concebido por ele como algo que já está lá desde a eternidade. O real, portanto, é também o que já está lá. Isso significa que os símbolos, a linguagem, o discurso que preexistem são, para o bebê, parte do real, até que ele, por si mesmo, tenha recriado o símbolo, reinventado o jogo simbólico. É por meio desse processo de simbolização que a estrutura do real, com o qual mantemos relações estreitas, será conhecida.

Essa estrutura é diferente da do simbólico, uma vez que esta — a estrutura do simbólico — é regida pela ordem, enquanto a do real é regida pelo impossível. E é porque o real se impõe a nós, psicanalistas, com essa estrutura, com suas características, que a psicanálise não é um idealismo, e é sobre isso que falará Guy Le Gaufey⁴.

Estas formas de real, evocadas rapidamente — o corpo humano e, em particular, a mãe, as formas de natureza, o sol, a lua —, serão, naturalmente, os primeiros símbolos encontrados pela criança. As imagens dessas formas simbolizadas se sobreporão de imediato aos símbolos, mas, ainda assim, deverão ser distinguidas deles. O registro imaginário é distinto tanto da ordem simbólica quanto do real.

O fenômeno do *déjà-vu*, por exemplo, pode esclarecer esse ponto. Esse fenômeno pode ser explicado pelo fato de que certas formas do real, percebidas pelo sujeito e que, posteriormente, não foram reconhecidas durante a simbolização, retornarão, irrompendo na vida do sujeito sob a forma do que é visto. O que foi percebido no real sem poder ser posteriormente reconhecido reaparecerá no registro do imaginário.

Podemos também associar a esse fenômeno do *déjà-vu* o sonho do Homem dos Lobos, abstraindo, naturalmente, a angústia que acompanhava esse sonho. Esses lobos podem ser considerados imagens, formas do real vislumbradas muito precocemente, em uma idade — por volta dos seis meses e meio a um ano, possivelmente — em que o ocorrido, o coito dos pais, não podia ser assimilado pela criança; mas, *a posteriori* (*nachträglich*), o que foi visto funcionou como trauma, pois, no momento em que teria sido necessária, a palavra que poderia dar sentido ao que ele

⁴ [N.T.] *Que la psychanalyse n'est pas un idéalisme*. Bulletin intérieur de l'Ecole Freudienne de Paris. Em Lettres de L'Ecole Freudienne de Paris, nº16

havia visto, essa palavra não lhe foi dada; Jacques Lacan diz que não teve a palavra-chave.

Portanto, apenas a simbolização permite conhecer o real, o que destaca a importância da linguagem, e é isso que Éric Laurent⁵ tentaria lhes mostrar (mas eu acredito que ele está no trem que não chega). Se estiver presente, ele tentará mostrar as relações entre a linguagem e o real e, em especial, o que a linguagem recolhe das marcas⁶ do real.

Como se dará essa simbolização do real? Essa etapa é crucial na estruturação do sujeito. Que parte do texto por dizer ele escolherá dizer sobre esse discurso que lhe é apresentado? Compreenderemos, então, que, se no pré-texto que lhe é dado faltar um significante essencial, ele, o sujeito, não poderá fazê-lo figurar em seu texto; daí a forclusão. O que será admitido na *Bejahung* primordial? O que será expulso? Como se dará essa exclusão? Como, ao longo do processo de simbolização, se enlaçarão os três registros, real, simbólico e imaginário, assim constituídos pela entrada em jogo do significante no real? Nó olímpico ou nó borromeu, neurose ou psicose, tal é a questão.

O que acontecerá com essa forma privilegiada, *das Ding*? Essas são questões essenciais. O texto que está sendo dito, que o sujeito, portanto, está dizendo, esse discurso que se constitui, é o corte no real que, à semelhança do corte na faixa de Moebius, modificando as relações, permitirá apreender o que até então não podia ser aprendido. Esse corte operado no real dará origem ao sujeito e deixará cair um pedaço do real, esse objeto *a* que nada mais tem a ver com a estrutura do real.

Falando do real do sujeito, deveríamos abordar aqui — mas não teremos tempo para isso — o real próprio do sujeito, o constitutivo, o biológico, tudo o que pertence ao pré-verbal, incluindo a inteligência, e que, através do processo analítico, poderá ser esclarecido, mas não retomado. Quero dizer que, daquilo que lhe coube, o sujeito poderá, em seu destino particular, dar-lhe um significado, mas não poderá modificar esse real. Isso permanecerá no domínio, no registro do real.

A propósito desse real próprio do sujeito, desse constitutivo, eu gostaria, se fosse possível, de retomar certas discussões e modificar algumas posições tomadas sobre as relações entre a psicanálise e as doenças somáticas — digo, somáticas porque as doenças psicossomáticas (Israel nos falou delas ontem⁷) afetam de modo eletivo os órgãos que podem entrar em jogo na relação narcísica que estrutura tanto a relação imaginária entre o eu e o outro quanto a constituição do mundo dos objetos, ou seja, elas têm a ver com o real; e essas doenças psicossomáticas, diz Jacques Lacan, e ele insiste nisso, estão fora do registro das construções neuróticas. Me parece que este seria um tema a ser retomado e discutido novamente.

Ainda a propósito desse real próprio do sujeito, o que se pode esperar da presença do psicanalista junto a esses doentes que sofrem de um mal inexorável, cujo desfecho fatal não pode ser colocado em dúvida? O que a entrada em cena da psicanálise pode trazer nesses casos? Esse real implacável pode ser retomado, reconstruído pelo processo analítico?

⁵ [N.T.] *Le réel, le sujet, l'unaire et le trait*. Bulletin intérieur de l'Ecole Freudienne de Paris. Em *Lettres de l'Ecole Freudienne de Paris*, nº16

⁶ [N.T.] “traces du réel”, no original. Optamos por “marcas” por evocar a ideia desenvolvida por Luiz

Alfredo Garcia-Roza, na obra *Freud e o inconsciente* (1987), a respeito marca como algo que não se inscreve, mas permanece como pura intensidade.

⁷ [N.T.] Não foram encontradas informações sobre esta fala.

Um último ponto, enfim: o que pensar da atitude de certos psicanalistas diante do surgimento de doenças orgânicas ao longo da análise? Uma atitude que os leva a considerar, um pouco abusivamente, me parece, essas doenças como manifestações neuróticas, talvez evitando, assim, lembrar que esse corpo pode ser tocado em sua materialidade pela doença, e que é mortal. Tudo nos leva a crer que o que se quer esquecer, no limite, é essa outra forma de real que estamos todos destinados a nos tornar; refiro-me ao cadáver.

Vimos, ao longo do caminho, que o real só pode existir por meio do significante. E, no entanto, esse real está sempre aí, e é por sua insistência que, no neurótico, o encontro será sempre perdido, o reencontro nunca ocorrerá. Com efeito, o neurótico não sabe que seu advento enquanto sujeito se deve ao apagamento dos traços da coisa, de *das Ding*, e é esse apagamento que cria o significante. O que o neurótico deseja a todo custo é apagar esse significante, reencontrar esse real que estava na origem.

Se o impacto do real pode ser difícil de captar no neurótico, o fenômeno psicótico permite, este sim, compreender melhor o que é a irrupção do real na vida do sujeito, em particular, o delírio, mas também esse outro fenômeno, a alucinação do Homem dos Lobos, que já foi comentada várias vezes, essa alucinação que se produziu num momento em que o Homem dos Lobos não podia ser considerado psicótico e, no entanto, esse fenômeno pode se aproximar do delírio.

O delírio, com efeito – ou a alucinação – é essa outra coisa que irrompe na vida, na realidade do sujeito; e aqui aproveito esta palavra, realidade, que acabo de pronunciar, para mostrar claramente que realidade e

real não são a mesma coisa, que não se sobrepõem. A realidade, disse Lacan em algum lugar, insistindo nisso, é essa montagem do simbólico e do imaginário, posto que o real já estava aí.

Então, na realidade do sujeito, irromperá essa outra coisa que ele não consegue ligar a nada, uma vez que jamais entrou no processo de simbolização. Essa coisa que o sujeito jamais integrou se apresenta a ele no registro da significação. O sujeito sabe muito bem que isso significa algo, sabe muito bem que isso lhe diz respeito, mas não consegue remeter aquilo que lhe aparece ali a coisa alguma.

Aqui interrompo minha exposição e retomarei, penso eu, em outro momento e em outro lugar, o que ainda tenho a comunicar sobre esse trabalho empreendido em homenagem a Jacques Lacan, que, certa tarde de janeiro de 1973, após um dia longo e exaustivo, quando eu mal acabara de lhe fazer o pedido, não hesitou, deixando tudo de lado, em me trazer três enormes volumes de seu seminário de 1954-55, o seminário sobre O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, e foi esse seminário que me ajudou a compreender o que é o real, esse real que então acabava de se manifestar diante de mim com todo o seu peso.

Jean-Pierre Bauer nos falará agora sobre o que pode ser encontrado do real nos artigos de Freud⁸, ainda que Freud não o chamasse de real.

Abismos - Posfácio

Jurandir Junior

Traduzir um texto é, quase sempre, trair o autor. Não há tradução sem um código pré-

⁸ [N.T.] *Lecture de la "réalité"*. Bulletin intérieur de l'Ecole Freudienne de Paris. Em *Lettres de L'Ecole Freudienne de Paris*, nº16

estabelecido e enfatizado de sentidos, que vem a se misturar, torcer, inverter no código de origem de um texto. Cada língua é produto das ondulações sofridas no transcorrer da história, carrega, inevitavelmente, um matiz irrepetível por outras, de modo que traduzir é jogar com a impossibilidade de se manter fiel à mensagem veiculada pelo autor. Há um real entre quaisquer dois textos, ainda que sejam o mesmo em duas línguas diferentes, pois não basta o intraduzível próprio da língua, há ainda o intransmissível entre o autor e o receptor, os ruídos da comunicação.

Traduzir um texto pode ser, com algum esforço, viabilizar o autor — trazer sua propriedade intelectual a uma nova sintaxe, que poderá confrontar o conteúdo e o léxico que contorna o seio da língua e, talvez, criar novas ressonâncias. Pode, além disso, transpor a barreira que coloca o possível da transmissão apenas na língua de origem, como se a elasticidade do português, neste caso, não pudesse ser torcida a ponto de exprimir questões fundamentais de modo tão interessante quanto o espanhol ou o francês. Afinal, a experiência freudiana não se cansa de apontar as veredas entre o ser falante e o objeto receptor da fala, ou seja, os psicanalistas hão de estar advertidos das falhas que marcam o impossível entre o que se diz/escreve e o que se lê. Dessa maneira, ainda que o leitor seja familiarizado com as línguas em que o texto de Faladé já circula, poderá, no máximo, extrair dele suas próprias interpretações — recurso de escuta-com-o-texto que depende, sobretudo, de quem o emprega. Há um abismo entre o que intenta dizer o autor e o que, disso, o leitor compreende. Cada um emprega as teias de sentidos moldadas no decorrer de um percurso singular. Advertido disto, insisto nesta tradução movido pelas marcas daquele desejo de viabilização do ensino de Faladé aos pares falantes da língua portuguesa.

Solange Faladé foi interlocutora de Jacques Lacan de 1952 a 1980, encarregada das primeiras gravações de seus seminários e, mais tarde, nomeada uma das responsáveis por dar seguimento ao ensino lacaniano. No ensejo de tornar as ideias de Solange Faladé um pensamento pensante em português, decidi traduzir esta fala — publicada originalmente em francês, em 1974 — tanto pela importância da psicanalista quanto pelo desejo de uma psicanálise no Brasil que considere a especificidade da língua em que se escreve e se pensa. Ler um texto vertido em português produz efeitos distintos daqueles obtidos ao nos contentarmos com versões em espanhol ou francês, pois implica considerar a pertinência da psicanálise em português, feita a partir desta língua. Que jogo de forças se mantém quando insistimos na semântica do estrangeiro? Que invenções deixamos de fazer ao importar neologismos compreensíveis apenas por um grupo seletivo? Que ganhos recolhemos ao remover do caminho os obstáculos de outro código e apostamos na estrangeiridade da nossa própria língua materna? Nem o leitor do texto em francês, língua de origem de *Sobre o real*, chegará ao sentido último da transmissão de Solange Faladé. A coisa está perdida desde sempre e os nomes são senão seu avesso — tratemos, pois, de fazer dos abismos o locus de incidência da renovação de nossa causa, servindo-nos da língua estrangeira na condição de nos prescindirmos dela. Sem o real próprio desse abismo, em jogo no ato de tornar próprio o que vem do Outro, sobrevém a catástrofe — assim nos ensina a psicanalista.

“O que verdadeiramente somos é o que o impossível faz em nós”. Este trecho, recortado de *A maçã no escuro* (1956), de Clarice Lispector, noticia bem a transpiração que resultou nesta tradução. Primeiro, pela dificuldade de abordar o real — conceito polivalente justamente por sua inapreensibilidade. Se, por um lado, Lacan afirma que o real é o que sempre retorna ao mesmo lugar, por outro, ao falar sobre ele, foi

impelido a dizer sempre de forma diferente, pois simbolizá-lo exige produções diferenciais, ainda que intercambiáveis entre si. Depois, por estarmos lançados nisso que apreendemos como intangível, enfrentamos uma dificuldade intrínseca em estudar tal conceito. Não à toa foram as ciências de apoio empregadas por Lacan — a semiótica, a linguística estruturalista, a lógica, a topologia, a poesia — a matéria-prima para construção de pontes de articulação entre os três registros da experiência humana, o que lhe permitiu deambular sobre o real e recolher algum saber-fazer.

Inicialmente, Sobre o real foi disseminado em solo brasileiro através dos Cadernos pelo Corpo Freudiano Escola de Psicanálise, a partir de uma tradução para o espanhol feita por Italo Manzi. Desde então, nenhum outro trabalho de tradução deste texto se fez conhecer. A nova tradução partiu desta outra. Ao fim do trabalho de tradução do espanhol para o português, consegui acesso ao arquivo na língua original do texto, em francês. Diante desse outro impossível, lancei-me novamente sobre o material, comparando o texto original às pequenas traições realizadas por Manzi — algumas supressões e adaptações com vistas à coloquialidade própria ao espanhol. No fim, a versão brasileira foi enriquecida pelas rachaduras evidentes no cotejo entre as línguas.

No arquivo descoberto pude acessar todos os trabalhos apresentados no 7º Congresso da Escola Freudiana de Paris, ocorrido em 1974. Jacques Lacan, atendendo a pedidos, proferiu uma breve fala de abertura aos trabalhos do congresso, que serviu também como apresentação da fala de Solange Faladé ao público. Acrescentei essa fala de

abertura nesta tradução, pelo valor de seu conteúdo para qualquer psicanalista em formação. Adicionei também algumas notas que contextualizam a apresentação de Faladé, desde os títulos dos trabalhos apresentados pelos autores mencionados por ela até brevíssimas justificativas a respeito de minhas traições. Sempre que possível, mantive uma interlocução mais ou menos direta das citações e dos termos teóricos empregados por ela com aqueles já estabelecidos nos textos traduzidos em solo brasileiro. Com o texto vertido na língua que fazemos nossa, poderemos arquitetar pontes sobre os abismos, a partir de nossas particularidades, nos vocábulos que nos habitam e naqueles que habitamos de volta.

Esta tradução leiga é fruto do que o impossível fez em seu tradutor. Na ocasião desta publicação, que faz o texto extravasar os limites da Seção Goiânia do Corpo Freudiano para onde foi inicialmente destinado, o tradutor agora o semeia sobre o abismo e espera recolher, na troca entre os pares de formação, alicerces para a ponte que viabilizará ferrenhas deambulações; a de todos, um a um.

Agradeço a Elizabeth Cristina Landi e a Andrea Palavecino por me auxiliarem nos impasses encontrados durante o realizar deste trabalho. As contribuições de vocês foram muito importantes no ato de tradução.

CORPO FREUDIANO SEÇÃO RIO DE JANEIRO
CONVIDA PARA A CONFERÊNCIA:

“Minha leitura do Seminário 20: Mais, Ainda”

CONFERENCISTA
CATHERINE MILLOT



**Durante o encontro,
MilLOT fará o lançamento
dos livros:**



Abismos ordinários
(Col. Planeta Freud, Ed. 7Letras)

A lógica e o amor
(Col. Janus, Contra Capa Editora)

Um riacho pouco profundo
(Aller Editora)

**EVENTO RESERVADO
AOS PARTICIPANTES
DA CONFERÊNCIA.*

**25 / 10 / 2025
9H ÀS 13H**

LOCAL: WINDSOR FLÓRIDA HOTEL
FLAMENGO | RJ

INSCRIÇÕES: ASSOCIADOS: R\$ 100 |

NÃO ASSOCIADOS: R\$ 130

****INSCRIÇÕES VIA**

PIX: CNPJ 00.788.641/0001-52

ENVIAR COMPROVANTE:

(21) 99486-5211 (WHATSAPP)

NÃO HAVERÁ INSCRIÇÕES NO LOCAL. | O EVENTO CONTARÁ COM TRADUÇÃO CONSECUTIVA



imagem: editores de santos, tereza oliveira, de Giani Lorenzini Benini

V ENCONTRO SOBRE A FORMAÇÃO DO PSICANALISTA NO CORPO FREUDIANO ESCOLA DE PSICANÁLISE

DATA: 01 de novembro de 2025

TEMA: Dispositivos Clínicos na Formação do Analista

PROGRAMAÇÃO

08h30 às 08h40: **Mesa de Abertura** por Marco Antônio Coutinho Jorge e Paula R. Monteiro

08h40 às 09h30: **Conferência** com Ricardo Divino "Transmissão da psicanálise na era digital"
mediação Marco Antônio Coutinho Jorge

09h30 às 10h40: **Mesa 1:** coordenação Paula R. Monteiro

- Teresópolis: A importância da interlocução com outros campos do saber para a formação do psicanalista – Joana Souza
- Campo Grande: lugar da escola e a formação (in)conveniente – Tiago Ravanello
- Goiânia: Do ser ao desamparo: travessias na formação do analista – Altair J Santos
- Cuiabá: Por uma Ex-cola implicada e em movimento – Mariana Vieira

10h40 às 12h: **Mesa 2 :** coordenação Joana Souza

- Vancouver: Manifesto de Formação do Corpo Freudiano Vancouver – Désirée Jung
- Campos dos Goytacazes: Anos após, depois de um ano: avanços e impasses – Eleonora Naked.
- Porto Alegre: A direção da formação e os princípios do seu poder – Rosana Coelho
- Fortaleza: Os tempos de trabalho como espaços de circulação na Escola – Rebeca Escudeiro
- Nova Friburgo: O lugar da secretaria Clínica na transmissão da Psicanálise – Ana Beatriz Manier

12h às 13h30: **Brunch** no local do evento

APOIO



LOCAL: ICR - Instituto da Criança da Faculdade de Medicina da USP (Av. Doutor Eneas Carvalho de Aguiar, 647, Jardim Paulista, São Paulo - SP, CEP: 05403-000)

Instituto da Criança e do Adolescente do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo

V ENCONTRO SOBRE A FORMAÇÃO DO PSICANALISTA NO CORPO FREUDIANO ESCOLA DE PSICANÁLISE

DATA: 01 de novembro de 2025

TEMA: Dispositivos Clínicos na Formação do Analista

PROGRAMAÇÃO

13h30 às 15h: **Mesa 3:** coordenação Ana Beatriz Manier

- Joinville: Nota sobre a fundação do Núcleo Joinville: do encontro de corpos à formação de um Corpo – Carlos Sapelli
- Vassouras: A sustentação do coletivo para a formação de cada um; do fracasso ao laço! – Joyce de Paula e Silva
- São Luís: Nas trilhas da escola sujeito – William Amorim
- Imperatriz: A Formação do Psicanalista: Ética, Desejo e a importância da Instituição Psicanalítica – Mônica da Costa Britto Pereira Marques
- Brasília: Diálogos entre Psicanálise e Tecnologia: reflexões sobre a formação permanente do analista na era digital – Maria Ormy Moraes Madeira

15h às 15h20: **Coffee-break**

15h20 às 16h30: **Mesa 4:** coordenação William Amorim

- Londrina: O Bem Estar da Escola frente o “Trauma do Nascimento” – Rosemarie Elizabeth Schmidt
- São Paulo: Da Oficina Clínica à Rede de Atendimento: a Clínica-Escola como devir – Maria das Graças Del Corso
- Rio de Janeiro: O balanço da experiência da nova Secretaria Clínica na Seção Rio de Janeiro – Tania Rosas

16h30 às 17h: **Assembleia Geral**

17h15 às 18h: **Mesa Comemorativo (ICR):** Corpo Freudiano Escola de Psicanálise São Paulo –
Momento 1

20h: **Confraternização:** (Bar Brahma – Salão Principal na Av. São João, 677, esquina com Av. Ipiranga – Centro Histórico de São Paulo – CEP: 0136-000) – Momento 2

APOIO



LOCAL: ICR - Instituto da Criança da Faculdade de Medicina da USP (Av. Doutor Eneas Carvalho de Aguiar, 647, Jardim Paulista, São Paulo - SP, CEP: 05403-000)

Instituto da Criança e do Adolescente do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo



Caros Associados,

É com satisfação que convidamos todos para nossa XXVI Jornada Interna do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise Seção Rio de Janeiro que ocorrerá no dia 29/11/2025, sábado, a partir das 8:30h, presencial, no Hotel Windsor Flórida – Flamengo, e on-line, pela plataforma Zoom.

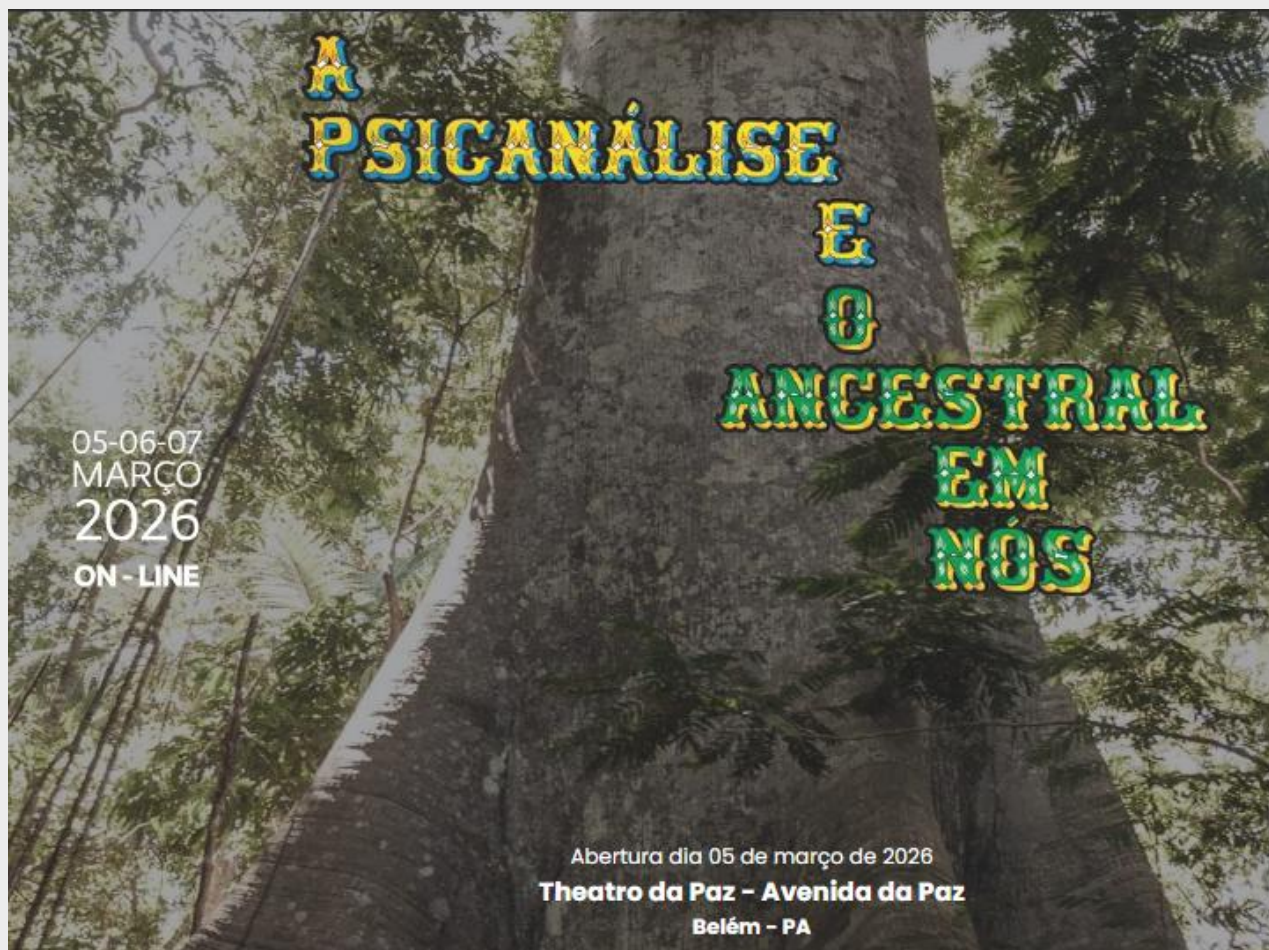
Contamos com a participação de vocês! Até lá!

Lucia Perez
Secretaria de Ensino

Denise Maurano
Secretaria de Eventos

Marco Antonio Coutinho Jorge
Direção

Comissão Organizadora: Juliana Leal, Marcia Xavier e Ricardo Alexandre Souza



Inscrições abertas!

Acesse o site do evento:

<https://www.xvencontro.com.br/>