

Real, simbólico e imaginário

A trindade infernal de Jacques Lacan

Marcus André Vieira

VI

Tupi freudiano ♦

♦ Texto produzido a partir dos dois últimos encontros (sexto e sétimo) da série que compôs o Seminário de Marcus André Vieira – A trilogia lacaniana. Realizado na EBP Seção Rio em 29/10/2009 e 19/11/2009, respectivamente. Transcrição, Leandro Reis. Edição e pesquisa inicial de referências Maira Dominato Rossi.

Onceiro

Para concluir com uma demonstração, a mais prática possível, do enlaçamento R.S.I. como presença na vida de um sinthoma, pedi a vocês que lessem o conto do Guimarães Rosa que se chama “Meu tio iauaretê”.¹ Vamos a ele.

Alguém, perdido, chega à casa de um desconhecido para passar a noite. É uma presença silenciosa com quem conversa o dono da casa, um matador de onças. Este onceiro é quem tudo enuncia. O conto é um monólogo endereçado a este visitante que nada fala. O anfitrião desfia suas histórias, de como foi parar ali, de como caçou onças a mais não poder, de como foi se ligando a elas e se tornando um pouco como elas e, finalmente, como ele, cheio de remorsos, passa a não mais matá-las e sim a viver com elas em uma estranha intimidade.

Quero trazer o nó a partir do nome próprio do onceiro. Um detalhe, porque o forte da história é a onça. Ele tem três nomes, o que não é nada de se estranhar porque o conto tem a todo o momento a ambiguidade entre a língua oficial e outras línguas subterrâneas que o vão percorrendo. Esses três nomes vão nos permitir abordar o nó que é uma vida, eles não estão ali à toa, trazem os vários aspectos da presença pulsante deste bugre, índio do interior.

Para começar, ele é *Antônio de Jesus* numa vida pobre coitada, esse seria o nome, digamos, no Imaginário, no campo do sentido, é o que recebeu do Outro e que vai acumulando as significações de uma história. *Matuntoso* - um nome indígena- é seu segundo nome. Para este não há história. Ele assinala exatamente aquilo que não tem lugar na versão oficial, do branco. É o índio como apagado, vazio. Não é o real. Este seria o terceiro, aquele que marca não o real original, mas o atual. É a síntese. É um terceiro nome derivado, de fato, da reputação em matar tigres: Antônio Tigreiro. Ele fala do amor e da morte. O conto permite, assim, um relato de drama traumático, pois dá elementos para reconstituir que a personagem se sentia meio fora de tudo no mundo dos homens, e que apenas se encaixa nesse mundo quando encontra sua vocação matando onça.

Mas o quarto elemento do nó é que será o decisivo. Levado para um lugar fim de mundo para matar as onças, ele mata. Entretanto, estabelece toda uma relação especial com as onças, bastante erotizada. Ele começa a dar nome para as onças. E nisso vai falando para o visitante durante a história: “*Ta bom, eu bebo mais um gole. Cê bebe também! Tou vexado não*” (...) *Oi: mecê gosta de ouvir contar, a’pois eu conto.*”² Aos poucos aparece também o momento em que ele parou de matar onças. Sentiu qualquer coisa no sentido de uma mudança de lado, dada sua intimidade com elas. E, no final, ele começa a perceber como passa a levar as pessoas para as onças comerem. Começa matar gente, e isso vai sendo feito pelo Guimarães de uma forma muito especial.

Sua fala é estranha e ao mesmo tempo mágica, porque habitada de interjeições e de termos bizarros. Segundo Haroldo de Campos o expediente usado por Guimarães Rosa foi o de injetar na língua outra língua, que a parasita, subverte e literalmente implode, é o Tupi. O onceiro *nhenhenga*, misturando interjeições e exclamações em nheengatu, língua mesclada de diversos termos indígenas, mais comumente o tupi e que foi quase

um dialeto geral do Brasil até 1800, para simplificar digamos, como Heroldo de Campos que G. Rosa, “tupiniza” a língua.³ O Tupi é a língua do dialeto do onçeiro. Essa língua vai entrando no texto cada vez mais, à medida que a fala do onçeiro vai se tornando mais e mais excêntrica. Estranhamente viva e poderosa, com palavras que parecem ecoar alguma coisa para os nossos ouvidos e que não sabemos dizer bem o que é.

Ao mesmo tempo, o onçeiro vai tentando fazer com que o visitante da casa durma, o tempo todo falando. Vamos percebendo, assim, que ele está se transformando em onça e quer matar o visitante. Isso se sente porque o próprio texto vai se transfigurando, implodido pelo tupi e pelas interjeições e onomatopeias. Ao final, porém, o visitante, bem esperto, que tinha a seu alcance, todo o tempo, seu revólver, quando o outro já está se transformando em onça lhe dá um tiro. Cito este momento para vocês terem um ideia da coisa:

“Mecê gostou, ã? Preto prestava não, ô, ô, ô... Ói: mecê presta, cê é meu amigo... Ói: deixa eu ver mecê direito, deix’eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão... Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Cacuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê...”⁴

O real do tupi

Lembrem que nosso percurso era imaginário, simbólico e real. E, aqui, nos comprometemos a falar do real. Ao real em si, não chegaremos, e se quisermos adiantar, metaforicamente, seria a vida da onça. Há uma parte em que ele fala: *“Mecê sabe o que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: só uma coisa – é que ta tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, ta fazendo o que fizer...”*⁵ É o máximo que ele consegue trazer no conto, elementos dos quais pode-se intuir imaginariamente o que a onça pensa. Ele nos transporta parcialmente para esse ambiente, mas, ao mesmo tempo, faz com que sintamos que se estivéssemos nesse ambiente desapareceríamos. Ele vira onça, mas morre. O corpo e a compreensibilidade desaparecem, ficando apenas sons sem que possamos entender.

Ou seja, não estamos dizendo que poderíamos ir para o real e nem que podemos ir e voltar. Da mesma forma que não dizemos que vamos manobrar com o real. Se começarmos a nos enveredar muito por ele, nos perdemos. E, se isso é verdade, para se manobrar com o real é necessário certa distância que nos mantenha fora dele. Pode-se circunscrevê-la e lidar com ela com certa objetividade e então, talvez, fazer alguma coisa.

Isso só será possível pelo simbólico, que é uma massa de manobra. Ele não é uma leitura ou representação do real. Se há alguma representação do real é o imaginário como vimos anteriormente. O imaginário como aquilo que pode vir a representar aquelas coisas que seriam “em si”, dado que a essência das coisas não está na imagem. Como se mexe com a essência das coisas? Ou através das imagens ou através do simbólico, mas nunca com as coisas em si.

Haroldo de Campos seria como um analista que na nossa metáfora trabalha com o tupi. O português é o imaginário onde reside o sentido, o tupi é o simbólico. Algo que tem um ponto de contato tanto com o imaginário quanto com o real. E, nesse sentido, a vida da onça é o real. O mais difícil sempre é entender o que é o tupi. No entanto, é o tupi que nos interessa. Vamos para análise para fazer algo com o simbólico/tupi, para mexer no nosso português porque queremos que alguém mude no imaginário (Não queremos que as pessoas mudem no real, ele não se muda).

Agora que estamos no final do nosso percurso podemos dizer coisas desse tipo. Não dá para fazer nada no real, a não ser imaginá-lo e, então, mudar isso no imaginário, acreditando que mudou no real. Exagerando: Quando se perde uma perna isso se dá no imaginário, enquanto juraríamos que se perde uma perna no real. Podemos dizer isso no sentido radical que estivemos construindo durante este Seminário. O real é aquele da análise, aquele com o qual a análise lida, ou seja, separadamente do imaginário nada se perde.

Quando falo do real não falo de uma filosofia metafísica, ainda que tenhamos falado de essência e coisas em si, mas do real tal qual Freud faz no que ele inventou. Estamos apostando que quando Lacan fala em real, faz a leitura de algo que se apresenta na análise e que ele resolveu chamar de real. Logo, é o real na psicanálise e por isso dizemos que ele não é nada simbólico nem imaginário. É uma espécie de ‘a vida que não cabe na vida’.

Diferente de outro pensamento sobre o real que existe: ‘Essa mesa é real’. Que não é o real da psicanálise tal qual Freud e Lacan falaram. Ela, inclusive, não incomoda, a não ser que eu esbarre na mesa toda vez que eu chegue a casa. Aí, ela começa a nos interessar. É esse real que nos interessa muito mais do que, por exemplo, um carro que atropela alguém. Não é porque um carro me atropelou que teríamos algo do tipo. O real é algo que não cabe na vida. Um carro me atropelar pode caber na vida dependendo do que significa para cada um esse evento. Porém, se em algum momento houver um carro que atropela e por algum motivo isso não couber na vida, teremos um encontro com o real. É algo fora do sentido.

O inconsciente é uma surpresa e, ao mesmo tempo, é um achado material, feito de coisas que conhecemos. Digo isso, pois a surpresa nunca é pura, ou seja, não há encontro puro com o real na análise. Por exemplo, a surpresa de um ato falho que se lê com e no meio da vida normal. Lacan descreve nos termos de hiância, o inconsciente freudiano, não o de qualquer outro autor. Ele não é um termo universal, pois na experiência freudiana ele é feito de surpresa e achado ou, em outros termos, hiância e texto. Tem real nele, ou seja, alguma coisa que não cabe. Ao mesmo tempo isso que não cabe não é pura surpresa. Surpresa de um achado. Surpresa de alguma coisa que se lê. É justamente aí que encaixaremos o tupi. O real não vem sozinho. Repetindo. Estamos falando de achado e texto, pois a pura surpresa não é

interessante. O ponto forte da análise está justamente nos encontros que a análise nos faz ter e que nos remetem a um passado que tem a ver com nós mesmos.

Desse modo, o que seria o real? O passado que tem relações com nós mesmos ou a surpresa? Não dá para separar. O real em si seria a pura surpresa que só pode aparecer porque remete há alguma coisa nossa. Em outros termos, como Freud coloca em *O Estranho*⁶. Uma coisa que é completamente alheia não é surpresa. Não é pelo fato de que 300 pessoas morreram no Tibete que eu tenho uma surpresa. De alguma maneira isso tem conexão com alguma coisa própria, e é esse o lado pelo qual a psicanálise se interessa.

É justamente o que Freud encontra a partir do inconsciente e do trauma. O trauma é alguma coisa que se apresentaria como surpresa. Sempre remete ao passado e é sempre um acontecimento traumático. Isso é muito estranho. É assim que o real se apresenta na prática. Amarrado dentro de uma rede. Um acontecimento traumático. O trauma já está na rede de acontecimentos precedendo o que se pode chamar posteriormente de surpresa.

Por outro lado, o imaginário é onde as coisas que chamamos de vida estão. Ele não da conta da vida, pois existem coisas que não entram na vida registrando-se no trauma. É assim que Freud encontra a vida que não cabe na vida.

Não é através de um êxtase ou vertigem? Pode ser, mas percebam que não está muito longe da ideia de ruptura. Quando essa vida que não cabe na vida se apresenta, temos ruptura. É isso que faz Freud encontrar o real no trauma através das histéricas. Quando vamos procurar o acontecimento real traumático, encontramos vários. Se conseguirmos sintetizar em um, encontraremos algumas coisas. Nessa montagem heterogênea, tem algum sentido falar em traço e em vida que não cabe na vida. No trauma você vai encontrar a onça, o tupi e o português. Ou seja, vai se encontrar, voz, som, e fala. Encontra-se algo que é o próprio real em si, e que não o é. Ao mesmo tempo, que existe o som, que estamos chamando de tupi - acompanhamos o tupi e não o entendemos, mas ele parece dizer alguma coisa -, e existe a fala, que é justamente quando entendemos.

É essa a tripartição que Lacan faz operar que permite-nos abordar o trauma. O que vamos fazer na análise não é nada com a voz, pois não há nada o que se fazer com o real, como dissemos. Faremos com o som ou com o tupi. Ou, com os ganchos entre o tupi e o português. São nessas marcas que vamos mexer. Exatamente o que o Guimarães Rosa fez. O que ele fez não foi em função da história nem do real. Ele mexeu com o real jogando com o tupi.

Encontro

Se um cirurgião que opera um apêndice age no real, não é nosso problema. Mas podemos afirmar que ele não trabalha com o real do qual o analista se ocupa. O cirurgião sabe o que faz: abre o corpo e encontra o que procura, corta e o paciente fica bom. Não há surpresas. Não há nada que não cabe na vida aí.

Há mais real no sentido analítico, quando se esta com uma dor e não se sabe o que é. Temos outro protocolo textual, conceitual. Isso não quer dizer que, por que trabalhamos com relatos, não agimos no real. No nosso real não tem coisa nenhuma para ser dita, ele é justamente a falta de coisas ou o sem coisas que se anexa à

linguagem. Por isso que o jargão ‘encontro com o real’ tem que ser trabalhado, pois não se pode defini-lo pelo imaginário.

O trauma é uma espécie de nó nos termos de Lacan. Ele é uma maneira de se dar sentido a vida que pulsa através de uma costura que a gente chama de simbólico - entendido não como abstração. Afinal, por trabalharmos com o simbólico, devemos entender como o simbólico é uma maneira de fisgar a pulsão. O imaginário, por sua vez, não é uma maneira de se atingir algo, pois, em si, os sentidos são mortos.

Lembrem de “futuros amantes”⁷ do Chico.

*“Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios.
No ar.
E quem sabe, então
O Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos.
Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização.
Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você.”*

Fez-se alguma coisa nessa casa e, a partir disso, se alguém vier a amar algum dia “a partir do amor que eu deixei pra você”, não será no que isso tem de sentido (o sentido está no ar, não tem singularidade nenhuma nisso). Todos partilham do sentido de que o amor é uma coisa boa.

Pode-se fazer uma lista de sentidos para o amor e eles serão todos mortos. O que faz uma relação ser reconhecida como um amor, são esses sentidos ganharem vida. Quando isso se dá, quando alguém pega esses sentidos, é porque tem ali uma marca que permitiu a encarnação disso. Se o amor não deixar marcas não é amor. Dessa forma, o encontro com alguém que não deixou marca nem registro, não é amor no

senso-comum. Ama-se alguém através das marcas que fazem recordar e perenizar aquilo que se passou junto e, ao mesmo tempo, singularizam aquela pessoa, uma vez que essas marcas são únicas.

Por isso, nesse seminário tentou-se demonstrar como o simbólico fisga de um lado o real e do outro lado o sentido, fazendo uma costura. Na experiência hodierna, pode-se perceber, claramente, como essas coisas podem andar separadas. Ou seja, de um lado teríamos o amor como sendo uma bobagem e, do outro lado, uma vida desesperada apegada a superficialidades. Angustia de um lado e os sentidos do outro.

O delírio é uma tentativa de juntar esse dois campos montando alguma coisa que vai ficar no meio. Por exemplo: do Amor desesperado, fico com o amor de Jesus por Madalena que está no Outro. Assim, o sentido do amor de Jesus reúne e faz uma montagem imaginária de modo que a vida entra lá dentro. Para os neuróticos isso é diferente, e pode-se até considerar mais fácil, porque ele faz sua montagem com essas marcas sem sentido que ele acha que querem dizer alguma coisa, pois ele acredita que o saber diz sobre o real, e assim, ele sai em busca de um saber sobre tudo.

Real e significante

Para Lacan a onda sonora é o simbólico.⁸ E há algo que se pode fazer com isso. No campo oral cada vez que falamos sai som, um som que é “indiscernível em si”- pura vibração sonora, uma *lalação*. Mas como a tendência humana é reforçar isso de um jeito que engancha o sentido, soa que, quando se fala qualquer coisa, profere-se sentidos. Análogo a uma mastigação, que Lacan chamará de *lalíngua*. A mistura que sai da base de nossas palavras, pode ser chamada de traços, ou letras, enfim, é disso que se faz a matéria prima da escrita. Logo, podemos falar dessa *lalação* em termos de escrita. Na alfabetização as crianças com suas garatujas conseguem escrever alguma coisa que se lê, que funciona. Essa qualquer coisa que se escreve agarra o sentido e joga com o real. Quando se faz qualquer coisa que ninguém consegue ler, não funciona.

Dessa forma, isso que estamos chamando de simbólico só tem existência quando nasce. Depois, é esquecido e quer-se pensar que o real e o sentido são uma coisa só, ou, ainda, que existe amor no real. O que os junta? Uma cena que foi vivida e que marcou. A letra, uma vez feita essa operação, vai para lixeira como Lacan diz em ‘Lituraterra’.⁹ Não se entende um rabisco infantil quando se caminha numa classe de alfabetização, por exemplo, mas, se acaso se torna possível entender os rabiscos da palavra AMOR, então, a letra some. Só se lê aquilo daquela forma, ou seja, o traço se apaga e fica escondido atrás do sentido.

O que faz a análise a partir disso, é restituir às palavras seu valor de garatuja permitindo outras leituras nas mesmas letras. O essencial será conseguir ficar só com a garatuja, com uma espécie de resto vocal, linguajeiro, de cena, e fazer com esses pedaços algo semelhante ao que Guimarães Rosa fez: um conto, por exemplo. Desses pedaços de língua que nos habitam, a *lalíngua*, ele fez o tupi e um jogo com a onça. Marcando ainda, uma impossibilidade: ficando-se demais nisso perde-se a vida. Afinal é preciso ter algum sentido também.

E o real traumático? A história de cada um é feita desses momentos perturbadores, tais qual o trauma. Momentos que inscrevem o real mais no simbólico e menos no

imaginário. Se acaso ocorre o contrário, provavelmente é porque não foi tão perturbador. O que é possível se lembrar do pré-primário? Sempre aquilo não muito normal. Como Lacan marca, o essencial da história, tanto como ciência como as histórias pessoais é feito de pontos de reviravolta, que são sempre, em certa medida pontos de fracasso, alguma coisa não aconteceu como previsto ou aconteceu de modo inesperado ou estranho.¹⁰

Eduardo Coutinho diretor de 'Jogo de Cena',¹¹ mostra em uma das cenas de seu filme, Andrea Beltrão contando como o cheiro da empregada que cuidou dela quando criança a marcou e o quanto sente saudades de dormir debaixo do braço de Cedina. Não é que o cheiro fosse ruim ou bom em si, mas ele é a vida que não cabe na vida. E na nossa cultura as coisas que não cabem na vida costumam caber num quarto de empregada. Cheiro de pão fresco na padaria pode ter, também, esse lugar, se marcar alguma coisa de diferente do normal. O gozo é o nome lacaniano para essa vida que não cabe na vida. Ele é algo agarrado por alguma coisa.

Um animal pode ter imaginário, no sentido da imagem de outro animal. Quando o pombo macho vê a pomba fêmea suas gônadas se alteram e ele segue em sua direção para o acasalamento. O imaginário e o real estão atrelados. Mas tem algo na raça humana que produz um problema entre os dois. A satisfação não acompanha o imaginário, eles andam desgarrados e, nesse caso, o nosso, temos que fazer uma montagem que, a bem da verdade, é feita pelo traço.

Dessa forma, o gozo vai vivificar as formas aparentes desde que haja uma ancora que, quando estiver lá, faz a coisa funcionar de modo que não seja possível esquecer de todo o que normalmente se esquece. Uma pessoa que lembra da padaria, nem sempre lembra dela como um todo, mas sim, do cheiro e não de outra coisa. Ou seja, tem sempre alguma coisa que está ali perto e que escapa à pessoa – que é o próprio da linguagem.

A linguagem não é o sentido, que é animal. A linguagem não é o gozo, que também é animal. Ela é a cola que, como falamos, são *lalações*. No aspecto da escrita isso pode ser pensado como garatujas. Essas agarram o sentido e, então, se pode amar com sentido corporal e não como coisa teórica. É isso que entendemos quando Lacan fala que a palavra é a morte da coisa,¹² como uma espécie de junção de imaginário e simbólico. Seria como se o símbolo viesse sobre o real fazendo-o desaparecer. Quando falamos em traço, nessa proposta ternária, estamos enfocando que a Cultura se divide em uma espécie de evidência do sentido e sua ancora. Estamos interessados nos sufixos.

Todo mundo que aprendeu o português recalcou os sufixos. Todo mundo teve seu tupi e suas palavras que diziam algo só pra si. Todo mundo na relação amorosa tem uma palavra de amor que ninguém entende, mas que ainda assim é usada. Sem ela não há amor. Meu docinho, por exemplo, que embora seja universal, tende a ser dividido, meu Dodô, Dodinho. Isso é o tupi do casal. Mesmo que eles digam que, quando pensam no amor, o dodinho é totalmente acessório.

Invertemos. Estamos dizendo que ele faz a conexão. Ou seja, no Chico, são as cartas de amor, os pequenos detalhes soterrados que os escafandristas vão utilizar para poder amar. Porque o amor geral todo mundo tem, está no ar. Só é possível viver o amor, no entanto, quando ele tiver essa manifestação escrita e inscrita.

Repetição

Porque que isso se repete? Porque essa inscrição é sempre a mesma. Na análise encontra-se o real como trauma, que se apresenta como repetição, e é nesta que vai se encontrar a força da pulsão circulando. Muito grosseiramente podemos dizer que, dada uma vida e certa maneira de se estruturá-la, temos a exclusão de alguma coisa. Em outros termos, cola-se o real e o imaginário a partir de uma massa que precisa sair para que a cola fique boa: o dodinho que vai sempre estar em cena, mas nunca aparente. Não haverá continuação do amor se não se falar essa palavra mágica a qual nunca se dá muita atenção. Esse casal será um casal enquanto houver essa palavra. Mas nunca pensará nessa palavra. Do ponto de vista desse casamento, essas palavras não existem. Elas ex-sistem. E, ao mesmo tempo, elas são sempre as mesmas, porque sempre vêm nesse mesmo lugar. À vista disso que o real se apresenta como surpresa e, concomitantemente, como achado-perdido. Parece completamente novo, pois nunca se ouviu antes, no entanto, podemos dizer que “é claro que era isso” que, excluído, sustentava nosso amor. Por isso que quando o amor acaba, o inconsciente é achado de alguma coisa que estava lá.

Usando o conto: é sempre a onça. Não há possibilidade de se manter a vida desse sujeito sem que a onça morra. É como matador de onça que ele nasceu, pois Antônio de Jesus não é nada, Matuntoso mais ou menos. Porém quando ele se torna Tigreiro, então, ele se torna alguém matando a onça. Dada essa situação, a onça tem um peso importante. Como o amor da vida dele. E terá sempre um valor meio ambíguo.

Esse é o jogo da psicanálise. Leva-se para análise uma situação amorosa sobre a qual não se entende nada do que está acontecendo, aparecem palavras, cenas que nos unem. Quando isso apreça a relação acabou. Eis o retorno do recalado. Acaba-se tudo por uma coisa que, obviamente, estava lá, e era o que dava razão as coisas. Pois, percebe-se, então, que não era com a relação, e sim, com a mãe ou com o pai, por exemplo. Nesse sentido de marca, que desenvolvemos até aqui, e não com o pai ou com a mãe concretos. O que vai acontecer é que não mais se repetirão as coisas, e sim a letra. O que fazemos numa análise é ficar com a letra, com o garrancho. Abraça-se um estilo que é próprio a cada um. No final, o que estamos dizendo é que aprende-se a abraçar seu estilo, a gaguejar na própria língua. Assim, quando a sua própria *lalação* passa a ser usada na língua, se está liberto do pai. E a vida amorosa já não será mais uma repetição malquista.

Até que ponto se liberta dos sentidos numa análise? Não se liberta. O que se pode dizer é que adota-se um pouco essa certa violência, ou se usa o sintoma. É o que chamamos de *saber fazer com o sintoma*. *Sinthoma* foi o nome que Lacan encontrou para falar disso que vai restar e servir. Ele faz essa brincadeira, da mesma forma que o Guimarães Rosa, injetando em sintoma a letra *h* que remete a sua forma ancestral.

O conteúdo de um fim de análise é impossível de ser previsto. Dessa forma, pode ser como a estrutura do chiste, entendendo-se que o chiste é uma manobra com a língua e não com os sentidos. Temos que fazer uma diferença. Uma coisa é fazer o chiste e outra coisa é o final da análise ter a estrutura do chiste. Se não, poder-se-ia achar que no final sai-se fazendo graça. Valer-se desse irreduzível e usá-lo a seu favor (gaguejar na própria língua), não necessariamente é uma piada, mas pode ser. Pode-se fazer piadas pelo imaginário, porém, no caso do Freud com o chiste, a piada é pelo simbólico. Ao jogar uma torta na cara do chefe riremos, provavelmente, mas não é isso

que uma análise faz. Quando Lacan fala de estilo e que a análise o transmite. Não é que ela transmite o estilo do analista para o analisando. Ela transmite para o eu do analisante o estilo de uma escrita que estava fora.

Chegamos ao texto *Televisão*¹³ quando Lacan diz “retirar da minha prática o bem dizer”. Que entendemos como tentar dizer o real, desse jeito que viemos conceituando. Temos que entender que quando falamos de apropriação da repetição, já estamos falando de uma coisa diferente. Não vai ser a repetição dos sentidos, e sim a repetição dos traços jogando a favor do sujeito, e as imagens variando mais e menos. Digo isso pois, muitas vezes, o final de análise é entendido como uma repetição chata, num certo sentido.

Claro que a analogia entre a situação analítica e este conto não é pra dizer que a gente tem que morrer na análise... Bem, talvez... Mas quem morre na análise não é a voz. Na história é justamente porque a onça veio que não tinha outro jeito, a não ser implodindo o texto. Em uma análise, talvez, se levada até o final, alguma coisa da singularidade possa vir a destruir o texto de partida, o da novela de uma vida, no sentido do romance familiar. Às vezes, é a própria análise que constrói essa história, pois nem todos chegam com uma narrativa arrumadinha de sua vida. No entanto, até esta narrativa será, no mínimo “atravessada” por uma presença que traduz o indizível da singularidade, da vida que pulsa e anima essa narrativa, e que aqui estamos chamando de “voz”. A tensão entre as duas não se traduz em guerra, pois é impossível que uma vença a outra, mas certamente o narrador do conto, o ego, cederá o lugar à voz que o habita. Ela não se tornará um novo narrador, senão deixaria de ser a alma do texto, mas passará a ser incluída de outro modo.

Não significa que a partir daí não se contem mais histórias, pelo contrário, me parece que uma vez a voz entremeada no texto dessa maneira, agora quem vai vibrar não é mais o eu. Quem vai ressoar agora em mim são justamente esses elementos que ecoam como um sino, como um jaguar, um jagaretê em mim.

Assim, nestes encontros fomos do jaguadarte ao jagaretê. Não é exatamente o que faz Guimarães Rosa, com a voz da onça que o habita? Ela está no texto, mesmo que no interior da história ela acabe morrendo. A onça morre na história, mas fica viva em nós. Aquilo que era um silêncio fugidio se localiza e finalmente torna-se objeto de uso. É o que J. A. Miller, a partir do Lacan do *L'insu...*, destacou como o “se virar”, *savoir-y-faire* com o *sinthoma*.¹⁴ Concluo nossos encontros então com este termo, o *sinthoma*, que talvez eu vá retomar ano que vem e que é um dos termos chave de nosso tupi-lacanês. Obrigado.

¹ Rosa, G. “*Meu tio iauaretê*”, In Bosi, A. (org.), *O conto brasileiro contemporâneo*, São Paulo: Cultrix, 2006, pp. 25-57. Para a língua cf. “O afreudisíaco na galáxia de língua”, *Exu*, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1990; reimp. em *Correio da EBP*, n. 18-9, Belo Horizonte, EBP, janeiro de 1998; e, ainda, a nota da versão brasileira dos *Outros Escritos* - Rio de Janeiro, JZE, 2003, p. 510.

² Op cit. p. 51

³ “Já se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua (frequentemente à base de matrizes arcaicas ou clássicas injetadas de surpreendente vitalidade), um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, mosqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose [do onceiro em onça], que dará à própria fábula sua fabulação, à história o seu ser mesmo.” (Campos, H. “A linguagem do Iauaretê”, *Metalinguagem*, São Paulo, Cultrix, 1976, pp. 49).

⁴ Rosa, G. “Meu tio iauaretê”, In Bosi, A. (org.), *O conto brasileiro contemporâneo*, São Paulo: Cultrix, 2006. p.56-57.

⁵ Idem. p. 48.

⁶ FREUD, S. *O estranho*. Obras completas. Edição Standard Brasileira Vol. 17 – História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1986. Ou: *O inquietante*. Sigmund Freud Obras completas vol.14 – História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das letras, 2010. p.331-332.

⁷ Chico B. (1993) *Albúm “ParaTodos”*. Produzido por Luiz Claudio Ramos e Vinícius França. BMG Brasil.

⁸ Lacan, J. (1974/75) *O Seminário, livro 22: R.S.I.*, lição de 18 de fevereiro de 1975 (inédito).

⁹ Lacan, J. (1901-1981) *Lituraterra*. Outros Escritos. Rio de Janeiro: JZE, 2003.

¹⁰ “O que ensinamos o sujeito a reconhecer como seu inconsciente é sua história – ou seja, nós o ajudamos a perfazer a historicização atual dos fatos que já determinaram em sua existência um certo número de “reviravoltas” históricas. Mas, se eles tiveram esse papel, já foi como fatos históricos, isto é, como reconhecidos num certo sentido ou censurados numa certa ordem”. (LACAN, “Função e campo da fala e da linguagem”, *Escritos, Rio de Janeiro, JZE, 1998, p. 263*).

¹¹ Coutinho, E. (2007) *Jogo de cena*. Documentário. Duração 105minCo- produção Matizar e Videofilmes. Brasil. Rio de Janeiro.

¹² Lacan, J. (1953) *Função e Campo da fala e da linguagem em psicanálise, Escritos*. Rio de Janeiro: JZE, 1998. p.320.

¹³ Lacan, J. (1901-1981) *Televisão*. Outros Escritos. Rio de Janeiro: JZE, 2003. p.509.

¹⁴ Para o *savoir-y-faire*, cf. “Teoria do parceiro”, *Os circuitos do desejo na vida e na análise*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2000. Para a interpretação como ressoar do sino cf. Miller, J. A., “Coisas de Fineza em Psicanálise”, *A Orientação Lacaniana*, 2008-2009, inédito, lição de 20/05/09.