

LACAN NO CINEMA¹

¹ Material de apoio para disciplina ministrada por Marcus André Vieira na PUC-Rio em 2005.

AXIOMÁTICA

Epistemologia lacaniana (Ciência, Cinema e Psicanálise)

A aparência, semblant, mal traduzida por “semblante”, é um quase conceito introduzido no ano seguinte ao do seminário *O avesso da psicanálise*. Ela não corresponde ao imaginário como simulacro, nem, como acima, a um operador subordinado ao simbólico.¹ Segundo Jacques-Alain Miller, a aparência é, para Lacan, algo entre o simbólico e o imaginário, desde que esse “entre” não seja pensado em termos evolutivos, como se ela fosse o elo perdido entre os dois (leitura que, a essa altura, espero ter tornado impraticável). Marca da realidade humana e claramente distinta do real ela, no entanto, nada manifesta de artifício e abunda na natureza: trovão, sombras, meteoros, arco-íris são suas figuras emblemáticas. Como se vê, ela é sobretudo uma categoria que permite pensar até mesmo a natureza como um enxame de semblantes. Sobretudo, ela permite avaliar, de maneira fina, a articulação entre o discurso - este sim concebido como artefato, agenciamento de semblantes - e o real que este discurso visa soletrar. Isso sem recair em oposições do tipo natureza e cultura ou realidade e ilusão. Em suma, seu maior valor reside em nos permitir deslocar a ênfase da articulação entre simbólico e imaginário para o modo como nesta articulação irrompe o real.²

A única coisa em que o [*comportamento sexual humano*] se diferencia dela [*a aparência no animal*] é o fato da aparência ser veiculada em um discurso e que é somente neste nível do discurso que se chega a algum efeito que não seria da aparência. Isto quer dizer que, em vez da bela cortesia animal, acontece aos homens violentar uma mulher, ou vice-versa. Nos limites do discurso, na medida em que ele se esforça por manter a mesma aparência, de vez em quando, há real. É o que se chama passagem ao ato e não vejo melhor lugar para designar o que isto significa.³

Lacan nunca mediu esforços para indicar como apesar da presença maciça do psicanalista clichê, a quem nada surpreende, na cultura, a psicanálise é uma experiência discursiva que lida diretamente com o que nos acontece de escandalosa novidade. É o que sobressai na passagem acima, em que o real com o qual lidamos manifesta-se nesta irrupção, por vezes obscena, por vezes violenta, de algo que se apresenta como impossível. A psicanálise existe justamente porque impossíveis acontecem. O que jamais seria possível no animal, que tem seu comportamento fixado pelo semblante, mestre de toda cortesia, nos acontece. Felizmente, não é preciso que este impossível se dê como estupro para que haja demanda de análise. Uma atitude impensável foi tomada, uma ruptura se concretizou, ou simplesmente algo indizível se articulou, fazendo com que o plano de uma existência tenha sido perturbado. A partir daí, fica evidente que não se objetiva com a análise descobrir as leis que regem nossos ditos e comportamentos mais estranhos apenas para torná-los inteligíveis, integrados. Ao contrário, trata-se de forjar um lugar para o impossível. O bordão, “Freud explica”, oculta o fato de que trabalhamos para dar lugar ao real, como tal, no

discurso. Uma análise não é a lenta, estoica e sabichona assunção da castração, mas sim a decisiva reformulação do código de significações de uma vida de modo a abrigar a novidade. Ela começa por um ponto de infração ao código. Progride, sob transferência, pelos escabrosos lapsos em que algo de uma estranha satisfação passa ao dizer. Percorre as determinações anteriormente inacessíveis desta satisfação, não para transmutar o impossível em previsível, mas sim para mantê-lo no horizonte. E em seus momentos cruciais libera a potência do real que estas determinações, semblantes, encadeavam.

Este real não é o mesmo do senso comum, pois se oferece em meio aos semblantes em vez de propor-se como essência. Tampouco é o da ciência, pois este abriga as fórmulas de sua própria manipulação. Enquanto a natureza, para Galileu está escrita em letras matemáticas esperando sua apropriação pelo cientista, para Freud, é a escrita de uma análise que produzirá um novo agenciamento de semblantes, uma natureza singular. Resta acrescentar que este real, para Freud, é sempre sexual, nosso nome para o que há de contingente na cadeia das aparências. Neste sentido, a particular cortesia animal é distinta da cortesia humana apesar das duas mobilizarem semblantes. Enquanto aquela é modelagem fixa, esta última é montagem artesanal. Neste sentido, o animal não tem sexualidade, apenas uma "cortesia sexual".

O discurso, esse artifício humano será, assim, comparado por Lacan a uma nuvem. Nem o trovão, que assinala sua ruptura, nem a chuva, que a este se segue, deixam de ser semblantes. Apenas o ravinamento da água da chuva percorrendo a planície gelada da Sibéria, invisível não fora o clarão momentâneo do sol visto do avião, situa o real.⁴ Apesar da distância que separa as duas imagens propostas por Lacan para metaforizar a ruptura do semblante - a passagem ao ato inscrita no seio da cortesia animal e o brilho de um invisível ravinamento na planície (elas próprias, como não poderia deixar de ser, montagens de semblantes) - o real comparece nas duas de forma análoga. Gozo que reluz, ofusca, choca, ele está estreitamente vinculado aos semblantes que o abrigam sem, no entanto, com eles se confundir.

¹ Para esta tese sobre o lugar do imaginário no ensino de Lacan cf. MILLER, J. A, "Le dernier enseignement de Lacan, *La Cause Freudienne* 51, 2002, p.15.

² Cf. MILLER, J. A. *De la nature des semblants* (seminário inédito), sobretudo a lição de 20/11/91. O que segue é basicamente síntese e desenvolvimento do que se pode extrair deste seminário com relação ao *semblant*.

³ LACAN, J. *Ibid.*

⁴ Cf. LACAN, J. "Lituraterre", *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 16/17.

Da modernidade futilitária e do bom uso das aparências

OBJETO NO ZÊNITE

No salão de beleza global: A cortesia, que durante muito tempo foi o apanágio da civilização e do semblante está tão fora de moda que a mocinha que suspira por um homem polido deve se contentar em encontrá-lo no passado. Este é exatamente o tema de uma comédia romântica recente, *Kate and Leopold*. Meg Rian abandona esta vida e termina por mudar-se para o passado, para onde havia retornado aquele por quem se apaixonara, um homem cortês do século dezenove. Concomitantemente, a grande rota paterna, de Moisés e seu êxodo por exemplo, aquela que daria um sentido maior a nossas pequenas mazelas quotidianas e nos guiaria em direção ao apogeu da cultura, apresenta-se, como no filme *Magnólia*, apenas como o nome próprio de uma rua de bairro, vazio de sentido, encruzilhada contingente de histórias sem medida comum.

Lacan nos ajuda a compreender este fenômeno contemporâneo ao estender o campo da aparência até nele incluir o falo. Dentre muitos semblantes, a natureza oferece, na detumescência do pênis, a aparência de um órgão que às vezes está ali, às vezes não está. O falo tem assim um aspecto imaginário (de presença ereta, onipotente e totêmica, mas inerte) e simbólico (veiculado por sua apresentação tudo-ou-nada, paradoxal essência fugidia feita de presença-ausência). Ao defini-lo como semblante, no entanto, em lugar de priorizar seu aspecto simbólico como base de todo discurso (como tinha feito até então), Lacan nos convida a pensá-lo como apenas uma dentre as possibilidades de constituição do todo discursivo.¹

Uma delas é a do sujeito tal como se constitui no Japão, apoiando-se "num céu constelado e não apenas no traço unário, para sua identificação fundamental."² À bela cortesia animal, de semblantes fixos, e à cavalheiresca cortesia ocidental, de semblantes organizados em torno do Pai (um semblante de exceção), vem associar-se a inapreensível cortesia oriental, hipótese de uma montagem de semblantes que construa uma articulação original entre significante e gozo. É de se perguntar como, neste universo, os semblantes se organizariam ainda que parcialmente sem o apoio de um semblante privilegiado, ou, dito de outro modo, como o Um se daria sem a exceção fundadora do Patriarca.³

Ora, este é justamente o sentido da interrogação freudiana acerca da sexualidade feminina, impossível abordar as aparências sem ingressar neste seu campo privilegiado. Devemos, porém, ter em mente que visamos agora menos os usos femininos do semblante fálico, essencialmente o véu e a mascarada, que seu ponto de real. Sem examinar diretamente o modo como a histérica aprisiona o real do desejo com o jogo do decote ou como, no mesmo sentido, adorna-se com suplementos estéticos, podemos dirigir nosso interesse para o ponto em que estes semblantes prescindem da castração para se estruturar. Desta forma, a maquiagem não é somente

véu aposto sobre a castração, para recuperar uma parte do gozo perdido do pênis, mas eventualmente presentifica o objeto mais do que a nostalgia fálica.⁴

Chegamos, assim, na formação discursiva que se propõe, contrariamente à visão habitual da ciência, como constituída unicamente de aparências. Seu habitat ideal é o salão de beleza, em que a cortesia masculina dá lugar ao frenético manuseio de semblantes. Nele ingressando, descobrimos o que já pressentíamos: em nossos dias os semblantes se vendem. Como ficções de mercado em forma de objeto, cadinhos de gozo (*godets de jouissance*) segundo Lacan, eles circunscrevem um real que vai muito mais longe do que a maquiagem tradicional, pois ao remanejarmos nossa noção de aparência, devemos incluir nesta versão da maquiagem a cirurgia plástica, os implantes de silicone etc. O ponto é o mesmo: submeter-se apenas parcialmente a dialética da verdade e ao agenciamento fálico em prol de um semblante protético que se acrescenta ao esquema corporal e passe por real. Não é preciso, assim, buscar fisgar o homem e seu desejo, arrastá-lo para fora de sua cadeia da cortesia, quando dispomos da possibilidade de adquirir um pouco do real de seu olhar como objeto.⁵

Deste ponto de vista percebemos inclusive que até algo do semblante fálico já foi sintetizado, pois a ereção peniana também está à disposição. No armazém de semblantes, única inserção destes cadinhos de gozo - aparentemente autista e fora da cadeia - no Outro, o trabalho do maquiador revela-se em seu aspecto real, tendendo a ocultar tanto o resto simbólico que o mobiliza (pois é preciso pagar), quanto a contingência que ainda se apresenta (pois o resultado nunca é cem por cento garantido).

A promoção do semblante por Lacan encaminha-se em outra direção. Uma análise passa por produzir uma fórmula singular, ponto de encontro entre gozo e significante para um falante. A imagem de Lacan para este encontro sem mixagem é a do litoral, que nos promete uma maior mobilidade quanto aos semblantes e uma certa familiaridade com o real que eles agenciam. Trata-se de uma passagem estreita e abrupta que, segundo Lacan, só se realiza quando nela é possível engajar-se a cada esquina e que não desemboca em lugar nenhum, apenas em um *savoir-faire* cujo trajeto passa pela instauração do trovão como lugar em que, para um falante, a voz e a palavra se dizem, ou ainda do arco-íris como portal no qual o feminino abraça o Todo.⁶

LIMITES DA REPRESENTAÇÃO

Retomando nossa analogia entre o teatro e o aparelho psíquico, esta só tem valor se não deixarmos de vislumbrar um elemento de exceção que sustenta a crença na profundidade do psíquico. Para que tudo isso funcione é preciso que se partilhe da crença insana de que nossa história, de que a narrativa por nós vivida, tem algum sentido, mesmo que desimportante ou desconhecido. É preciso admitir que o roteiro tem algum objetivo, que alguém em algum lugar possui um saber sobre a contingência absoluta do real. É o que permitirá acreditar que esse teatro não é apenas simulacro - mimesis - e que sua montagem significativa tem algo a ver com o real. Esta hipótese

fundamental de que há sentido, essa crença compartilhada, é o que Lacan situa com o falo.

Desta forma, por meio de nossa metáfora teatral chegamos ao que Lacan denomina premissa fálica. Trata-se de uma configuração subjetiva em que a significação fálica, uma das chaves para a sustentação do binômio profundo-superficial, dentro-fora, é um *work in progress* infinito ou constrói-se para cada sujeito de maneira original.

De certa forma a novidade da psicanálise está na proeza freudiana de constituir um dispositivo capaz de se adaptar e de se reinventar para cada novo paciente. Isto posto, a psicose nos coloca quotidianamente o desafio de saber até que ponto o dispositivo de Freud pode ser remanejado para acolher um modo de subjetividade que não segue os padrões fálicos (o teatro clássico em nossa analogia). Cabe a questão: que outros modos radicalmente distintos de subjetividade constituiriam desafio equivalente? Essa questão se enuncia, fora do campo psicanalítico propriamente dito, da seguinte forma: quais os limites da representatividade? O século vinte esmerou-se em examinar esses limites. Toda uma série de explorações, da qual participamos todos que já fomos plateia de teatro “experimental”, buscaram apreender o ponto a partir do qual perde-se o essencial. Até que ponto podemos esvaziar distinções clássicas, entre plateia e bastidores ou entre público e plateia por exemplo, e ainda falarmos de teatro? O mesmo se passou nas artes plásticas e na música. Até que ponto podemos explorar os limites da arte figurativa, para a qual o par figura-fundo é imprescindível, sem cair em um abstracionismo formal e sem alma?

GOZO E LETRA

A possibilidade de um regime discursivo não fundado na profundidade conferida pela premissa fálica sempre levou os analistas, de maneira análoga aos artistas do século passado, a percorrer situações em que haveria uma dificuldade manifesta na instituição da suposição de saber, intrinsecamente solidária à profundidade do eu e essencial para a entrada em análise. Psicose, toxicomanias, psicanálise em crianças são marcos nessa exploração essencial. Neste sentido, vamos nos voltar, aqui, para as indicações de Lacan quanto ao que chamaremos de estatuto japonês do sujeito.⁷

Podemos nos deixar levar, inicialmente, pela oposição entre o teatro japonês e o ocidental. Afinal, o bunraku, destacado por Lacan como especialmente interessante para nós, causa-nos uma particular estranheza.⁸ Nesse tipo de prática teatral o ator, ou uma marionete, apenas representa a ação enquanto sua fala é articulada por atores-narradores, nada ocultos, que ao lado do palco vivem a fala dos personagens com todas suas notas afetivas. Estamos bem distantes do teatro ocidental em que a tendência dominante é oposta: quanto mais um ator incorpora o discurso do personagem, quanto mais o interioriza e subjetiva, mais é reconhecido o valor de seu jogo de cena.

Muitas oposições relativamente fáceis e autoexplicativas apresentam-se neste ponto. De um lado a importância do indivíduo que se acredita dono de seu discurso, de outro a do coletivo que determina do exterior nossos ditos; de um lado a importância da tribo, das castas, ou da empresa, de outro a competitividade do cada um por si; de um

lado a Índia, de outro os executivos americanos; de um lado o funcionário, feliz por abraçar seu destino, de outro o criativo, mas angustiado, executivo, prevendo incessantemente os cenários econômicos futuros.

Em que pese o valor dessas oposições e a importância de quanto a elas de tomar posição, a particularidade do sujeito japonês para Lacan não está em sua oposição ao ocidental, mas sim naquilo que nos permite um vislumbre dessa relação externo-interno, na base de todas as oposições vindouras, surgindo quase que no nível zero da subjetividade, na relação com o Outro como traço primeiro sobre a carne.

Não é à toa que Lacan evoca o Japão no momento em que busca delimitar a relação entre o gozo e o significante em um plano prévio à significação, ponto este para o qual a distinção metáfora e metonímia, o ponto de basta e o grafo do desejo parecem pouco úteis. É preciso convocar algo mais substancial do que a estrutura definida pelo significante saussuriano e, ao mesmo tempo, menos atrelado à significação e ao falo. É nesse sentido que Lacan recorre à letra.

Em “Lituraterra”, texto maior no que diz respeito à letra, Lacan põe em evidência a vertente de objeto da letra, a ser recuperada pelo analista, logo de saída, na inversão literal empreendida no título. Dirá que a palavra resultante desta inversão, ocorrência do trocadilho com que lhe sucede fazer humor e legitimada pelo dicionário, só lhe pressagia ter boa razão em seguir o deslizamento com que James Joyce passa de a letter para a litter, apontando o lugar de lixo (ordure) da letra.⁹

Esta expressão a letter, a litter, que poderíamos traduzir como “uma carta, uma letra, um lixo”, é utilizada, num primeiro momento, em seu O seminário sobre “A carta roubada”, tempo em que já destaca o aspecto material da letra para-além de sua função de mensagem.¹⁰ O significante não é apenas funcional; em si, ele porta uma materialidade – carta/letra –, que habitualmente se presta a um uso outro: ser rasurada, amassada, rasgada. A psicanálise, de certa forma, recupera esta função da letra.

Dessa forma, ainda que neste primeiro momento, da leitura lacaniana do conto de Poe, a letra receba um tratamento que a esvazia de sentido, a carta/letra já indica uma localização da dimensão do gozo. Entretanto, será em Lituraterra que, a partir da noção de litoral, a letra será separada do significante, ao mesmo tempo distinguindo e articulando dois registros heterogêneos: sujeito e objeto ou, de modo mais geral, simbólico e real. Desta forma, ela inclui uma descontinuidade que permitirá a Lacan aproximá-la da raiz latina litura, tanto no sentido de cobertura quanto de rasura.

Pensar a rasura nesta complexa concomitância com o traço fundador o relativiza – assim como relativiza a função do NDP – e implica numa experiência radical, que inclui os confins da linguagem como ponto de reversibilidade entre saber e gozo. Dessa forma, a letra retoma o par sujeito/objeto sem que haja exclusão mútua entre um e outro. Com ela pode-se imaginar a presença do gozo sem que obrigatoriamente seja a angústia. É o que Joyce nos ensina em sua literatura, em que se verifica a função-mensagem e ao mesmo tempo a função-gozo.

Neste mesmo texto Lacan convoca a letra para distinguir o sujeito “ocidentado” e o japonês. Isto porque na língua japonesa aparentemente assistiríamos, como em Joyce, a passagem ao primeiro plano do objeto, do gozo.

No registro “ocidental”, o NDP, como significante, hierarquiza todos os outros, marcando a existência de um sentido prévio, um referencial que instaura no sujeito a

crença na existência de um sentido último a ser buscado, base da suposição de saber essencial em uma análise. A letra aqui tende para o ideal. Tipográfica, ela só veicula a mensagem ao ocultar-se como letra real, caligráfica, que vai para o lixo.

A particularidade da língua japonesa, segundo Lacan, é que ali a letra é “referente”, apresentando-se como traço caligráfico necessário para a transmissão da mensagem. Essa particularidade é explicada pela bipartição de leituras. O japonês se constitui tomando por empréstimo ideogramas chineses, que terão leituras diferentes produzidas pelo contexto. Ou se faz a leitura on – que é a leitura sino-japonesa do caractere, isto é, a leitura do ideograma em chinês –, ou se faz a leitura kun – a leitura japonesa-nativa daquilo que o ideograma quer dizer. Lê-se um ideograma como kun quando tomado isoladamente e como on quando entra em composição dentro de uma palavra.

De acordo com Lacan é essa bipartição de leituras que provoca um efeito diferente no japonês em relação ao sujeito ocidental. O japonês fala chinês dentro da sua própria língua e esse efeito faria com que as formações do inconsciente passem a fazer parte de todo discurso corrente, não havendo espaço para o chiste, já que as múltiplas leituras daquilo que está escrito são a tal ponto possíveis que é apenas uma delas funcionará para cada situação, sem o duplo sentido essencial para manifestação do inconsciente.

A letra no Japão, se a pensarmos como o ideograma, tem um sentido básico e ao mesmo tempo comporta vários sentidos. Os ideogramas chineses carregam seu sentido original para a língua japonesa, porém as diferentes leituras japonesas (muitas vezes de 6 a 10), os diferentes significados e o fato de que várias letras podem ter a mesma pronúncia, fazem com que esse sentido se torne muito difuso. Desta forma, a letra não é tão esvaziada de sentido como os traços inscritos para o sujeito ocidental, elementos significantes de valor puramente diferencial; ela carrega consigo um certo sentido que, no entanto, só será fixado em um contexto dado. Ela não vai para o lixo uma vez a mensagem criada e sai, então, da polaridade sublime-dejeto, passando a funcionar como referente.

Por outro lado, justamente porque as leituras são múltiplas, um rígido código de aparências, de sentidos pré-fixados, será necessário para que se estabilize o sentido. O melhor exemplo é a relação do “eu” ao “tu” que se encontra submetida às leis de uma polidez refinada. O japonês depende de um código estrito na relação com o outro. O shifter que utiliza (existem mais de 20 significantes para designar o eu) depende do “tu” ao qual ele se endereça. Esse caráter multifacetado do eu faz com que o sujeito japonês não tenha um ponto fixo de apoio em si próprio, a partir do qual possa apresentar um semblante ou outro. É de se supor, então, que se tenda, neste caso, a ter menos arraigada a crença em uma “essência” e que se utilize semblantes variados para dependendo do contexto delimitar o sentido de uma fala. O ego apresenta-se, assim, mais “relacional”, como aparência que só se constrói a partir da relação com o outro e se reconstrói sempre que entra em jogo um novo Tu.

CÉU CONSTELADO

Estas considerações sobre a presença e a função da letra na língua japonesa – nem como virtualidade tipográfica, nem como dejetivo – levam Lacan a imaginar a possibilidade de um sujeito não constituído por uma identificação primordial (que, por ser una, tende sempre a se apresentar como primitiva). Para este sujeito, em vez de traço unário, “céu constelado”, e a estabilização do sentido referida a um código de aparências em lugar do NDP: “ela [a letra] é promovida como um referente tão essencial quanto qualquer outra coisa e isso modifica o status do sujeito. O fato de ele se apoiar num céu constelado, e não apenas no traço unário, para sua identificação fundamental, explica que ele não possa apoiar-se senão no Tu, isto é, em todas as formas gramaticais cujo enunciado mais ínfimo é variado pelas relações de polidez que ele implica em seu significado”.¹¹

Esta é uma discussão essencial para a abordagem do dito “sujeito contemporâneo”, descrito por tantos como fragmentário, múltiplo, sem história etc. Quanto a este sujeito sem pai caberia a pergunta: é possível pensar em alguém que não associa, nem tem seus sentidos lastreados pela fantasia? Seria esse sujeito sem profundidade, ou estaria ele mais próximo desse mundo da superfície, como parece ser o japonês, que se constitui a todo instante a partir da relação com o outro e que é marcado de forma tão peculiar pela escrita?

Pensar num referente concreto para o desejo, ou seja, com o peso semântico do gozo, ao invés da referência vazia do traço unário, nos remete imediatamente à questão dos alicerces do próprio desejo, dos alicerces da identificação. No caso ocidental, o desejo é organizado pelo falo e causado pelo objeto que fica sempre ausente, apenas parcial. A dimensão de gozo da letra fica fora de cena e apenas a análise a trará à luz para produzir novas nomeações.

Como supor uma estruturação do desejo com a dimensão real da letra presente? Para pensá-lo é preciso evidenciar a função da letra como caligrafia, ponto de junção entre saber e gozo (sem a primazia do recalque e do falo), presente no próprio ato de escrita, que forja o sentido. Por que vias, então, poderia passar a constituição da subjetividade, a amarração que implica o laço social neste caso? A personagem principal do filme “Livro de cabeceira”, de Peter Greenway, talvez possa dar corpo (ou seria melhor dizer gozo?) a essas hipóteses, a partir da contribuição que este pequeno percurso sobre as afirmações de Lacan quanto ao modo “japonês” de discurso pode trazer para o trabalho com o sujeito.

O livro de cabeceira é um objeto deixado por uma cortesã para a mãe de uma menina, onde são contadas as aventuras da primeira com os homens. A menina poderia, segundo a mãe, chegar à idade madura tendo escrito seu próprio livro. O ensinamento principal contido no objeto era o de que “os prazeres da carne e os prazeres da literatura são as coisas mais importantes da vida”, o que entende-se como uma forma de enunciar a anterioridade da fala com relação a escrita e da caligrafia como implícita na fala.

O filme começa com o pai escrevendo letras na face e na nuca da menina. Ao escrever, ele repete que Deus, quando fez o modelo do homem em barro, pintou os

olhos, os lábios, o sexo o nome e, para não esquecer que gostara da obra, assinou, depois disso, seu próprio nome na nuca do modelo.

O filme se desenrola, então, mostrando o enlace produzido a partir dessa marca, entre o gozo (transmitido pelo pai) e as letras sobre a pele. A margem da trama que se desenha na vida da moça, da organização de seus laços e do enredo de sua existência de sujeito, o filme mostra por que vias o gozo sexual se produziu vinculado à escrita de letras, orações, textos sobre seu corpo. Os rituais e comemorações, dizia o pai, só são celebrados na escrita de suas letras sobre o corpo. A intensidade e a emoção da celebração dependia disso.

Para concluir, vale lembrar que este tipo de consideração e esta via de abordagem da letra esteve presente desde sempre em Lacan. É o que se observa, por exemplo, na "Instância da Letra", em que Lacan assinala que a letra, solidária da bateria significativa, funda a possibilidade da produção de sentido ao se apresentar como uma espécie de traço na carne, cujo efeito seria o estabelecimento desse indefinido, mas literal, lugar de articulação entre saber e gozo: "Mas, acaso já não sentimos há algum tempo que, por ter seguido os caminhos da letra para chegar à verdade freudiana, ardemos em seu fogo, que consome por toda parte? É fato que a letra mata, dizem, enquanto o espírito vivifica (da segunda epístola de Paulo aos Coríntios, 3, 6.). Não discordamos disso (...), mas também indagamos como, sem a letra, o espírito viveria. No entanto, as pretensões do espírito continuariam irredutíveis, se a letra não houvesse comprovado produzir todos os seus efeitos de verdade no homem sem que o espírito por nada no mundo tenha que se intrometer nisso. Essa revelação, foi a Freud que ela se fez, e ele deu a sua descoberta o nome de inconsciente."¹²

¹ Cf. LACAN, J. *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, lição de 9/06/71.

² LACAN, J. "Lituraterre", *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 19. Além disso, o semblante impede que pensemos platonicamente o esforço de formalização lacaniana como ambição de soletrar o real. Neste sentido, imediatamente após ter feito reluzir a máquina simbólica e postulado a estrutura dos discursos, para evitar o risco de que seus esquemas e matemas sejam tomados como a escrita do real de uma análise, Lacan introduz o semblante e pergunta-se se haveria um discurso que não seria de semblante. Adverte-nos que o discurso é um artefato, um agenciamento de semblantes e que seu real não está escrito, nem mesmo nos matemas. Ao longo deste seminário ele afirma reiteradamente que seus grafos e esquemas funcionam mal sem a retórica que os constituiu. Tentando evitar a propagação do aprendizado de seus esquemas desvinculados da experiência que os forjou, insiste que sem sua saliva, sem o gozo que os inscreveu, eles não veiculam o real da psicanálise. "Há aqueles que pretendem me comentar partindo dos grafos. Estão errados, os grafos só são compreensíveis em função dos efeitos de estilo, que são de alguma forma, os degraus de acesso aos grafos, aos escritos" (LACAN, J. *D'un discours...*, lição de 17/2/71).

³ As considerações de Lacan sobre o procedimento próprio do amor cortês em seu seminário sobre a ética da psicanálise, podem ser lidas no sentido de o situar como a operação do semblante sobre o real da Coisa, transformada em Dama sem que um recurso direto ao Pai. Apenas em um segundo tempo, o romantismo do século dezoito o teria ressituaado no contexto dos ideais de cavalaria estes sim infensos ao Rei. É o que parece indicar Lacan quando retoma o tema em um escrito ulterior (cf. LACAN, J. "Hommage fait à Marguerite Duras", *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 196).

⁴ De modo algo análogo ao das maçãs de Cézanne (cf. LACAN, J. *O Seminário livro VII*, Rio de Janeiro, JZE, 1986, p. 176).

⁵ Isso não seria o fim da relação sexual porque ela nunca existiu, apenas uma alternativa aos (des)encontros sexuais norteados pela instância paterna. Podemos inclusive declinar seus efeitos na

cadeia da cortesia: precariedade dos casamentos, desaparecimento dos noivados, instabilidade dos namoros.

⁶ Cf. LACAN, J. “Lituraterre”, *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 16.

⁷ Estamos autorizados a correr, dessa forma, o risco de criar uma entidade inexistente, pelo uso, por irônico que seja, feito por Jacques-Alain Miller deste sintagma. Cf. Miller, J.-A. *Harangues*. Paris: Eolia, 1990, p. 5.

⁸ “Conforme nossos hábitos, nada comunica menos de si do que um dado sujeito que, no final das contas, não esconde nada. Basta-lhe manipular vocês: vocês são um elemento, entre outros, do cerimonial em que o sujeito se compõe, justamente por poder decompor-se. O *bunraku*, teatro de marionetes, permite ver estrutura muito comum disso por aqueles a quem ela dá seus próprios costumes.” LACAN, J. “Lituraterra”. Em: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003, p. 18.

⁹ Cf. LAURENT, E. “La lettre volée et le vol sur la lettre”, *La Cause freudienne*, Paris, ECF, 1999, pp. 31-46.

¹⁰ Cf. LACAN, J. “O seminário sobre “A carta roubada”, *Escritos*, Rio de Janeiro, JZE, 1998, p. 28.

¹¹ “Essa escrita que do on-yomi ao kun-yomi repercute o significante ao ponto de ele se dilacerar com tantas refrações (...). A tal ponto que disse comigo que, através disso o ser falante pode se furtar aos artifícios do inconsciente que não o atingem por se fecharem aí. Caso limite a ser confirmado” (Ibid. p. 505). Cf. tb. “Não há nada de recalcado a defender, já que o próprio recalcado consegue se alojar pela referência à letra. (...) Em outras palavras, o sujeito é dividido pela linguagem como em toda parte, mas um de seus registros pode satisfazer-se com a referência à escrita, e o outro, com a fala.” (Ibid. p. 24).

¹² LACAN, J. *Escritos*, Rio de Janeiro, JZE, 1998, p. 513.